

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Convorbiri cu

- Sanda Manu
- Luminița Gheorghiu
- Corneliu Revent

ANDA BOLDUR

*Într-un sfârșit
de octombrie*

★

Cronica dramatică : BUCUREȘTI,
BAIA MARE, BRAȘOV, BRĂILA, GALAȚI,
GIURGIU, PIATRA NEAMȚ, PITEȘTI

Atlas teatral

Teatrul din Republica
Democrată Germană

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

Colegiul de redacție

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

Coperta I: Scenă din
„Livada cu vișini“ de
A. P. Cehov — Teatrul
Național din Tirgu Mureș,
regia Gheorghe
Harag

Pentru viitorul socialist și comunist al patriei . . . p. 1

IDEI LA RAMPĂ

MARIAN POPESCU : De la citire la teatru (I) . . . p. 3

AL. SEVER : Despre ieșirea din tăcere sau despre
intermitențele criticii (I) . . . p. 7



Telex-„Teatrul“ . . . p. 11, 51, 64

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

I. N. : Centenar Ovidiu . . . p. 12



IRINA COROIU : Dialog de atelier cu Sanda Manu p. 13

ANDA BOLDUR
ÎNTR-UN SFÎRȘIT DE OCTOMBRIE

p. 20

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

LUMINIȚA GHEORGHIU : „Respirația, privirea, sufletul...“ Convorbire realizată de MAGDALENA BOIANGIU . . . p. 31

LUDMILA PATLANJÖGLÜ : *Tineri regizori la rampă.* Cristian Hadji-Culea . . . p. 34

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

CORNELIU REVENT : „O luptă-i viața, deci te luptă“.
Convorbire realizată de IRINA COROIU . . . p. 37

CRONICA DRAMATICĂ : „Martorii sint de față“ (Teatrul „Nottara“); „Greutatea omului“ (Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila); „Poveste de dragoste cu Andra Cantuniari“ (Teatrul Dramatic din Baia Mare); „Domnul Decan“ (Teatrul „A. Davila“ din Pitești); „Cerul înstelat deasupra noastră“ (Teatrul Dramatic din Brașov); „O casă onorabilă“ (Teatrul Dramatic din Galați); „Fluturi de noapte“ (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); „Cum vă place“ (Teatrul „Nottara“); „R.U.R.“ (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); „Avea două pistoale cu ochi albi și negri“ (Teatrul de Comedie); „Amintirile Sarei Bernhardt“ (Teatrul „Nottara“); „Doi... într-un parc“ (Teatrul „Ion Vășilescu“ din Giurgiu). *Semnează* : IRINA COROIU, CRISTINA DUMITRESCU, ALICE GEORGESCU, DINU KIVU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, VICTOR PARHON, MARIAN POPESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA, NATALIA STANCU, MIHAI VASILIU . . . p. 44

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : Dramaturgie originală . . . p. 65

CONSTANTIN RADU-MARIA : Misterul manuscrisului Babur-Namah . . . p. 84

Pentru viitorul socialist și comunist al patriei

În atmosfera de profundă emoție și, totodată, de susținut efort constructiv, cu care întreaga noastră națiune întâmpină împlinirea celor douăzeci de ani de la istoricul Congres al IX-lea al partidului, ce avea să deschidă o nouă epocă de ctitorie revoluționară a țării și a oamenilor ei, numită pe drept cuvânt epoca democrației socialiste și a afirmării demnității noastre naționale sau, mai simplu și mai cuprinzător, epoca Ceaușescu, a avut loc un nou moment revelator, de analiză lucidă, în spirit muncitoresc, a drumului parcurs, a sarcinilor care ne revin și a măsurilor care se impun cu necesitate pentru realizarea integrală, la toți indicatorii, a planului pe 1985, și pentru asigurarea condițiilor necesare realizării planului național unic de dezvoltare economico-socială a României în 1986, primul an al viitorului nostru cincinal, 1986—1990. Desfășurată sub președinția tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, importanta Plenară comună a Consiliului Național al Oamenilor Muncii din industrie, transporturi, circulația mărfurilor și finanțe și a Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale a constituit o expresie elocventă a spiritului revoluționar în acțiune, a permanentei preocupări a partidului și statului nostru, a tovarășului Nicolae Ceaușescu personal, pentru dezvoltarea multilaterală a țării, pentru perfecționarea continuă a întregii activități economico-sociale, pentru folosirea optimă a condițiilor materiale și a resurselor de materii prime de care dispunem, în vederea creșterii nivelului de trai, a bunăstării materiale și spirituale a poporului nostru. Așa cum arăta secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, plenara „s-a afirmat ca o puternică manifestare a democrației muncitorești-revoluționare, ca un înalt forum în care proprietarii, producătorii și beneficiarii a tot ceea ce se realizează în patria noastră au discutat cu înalt simț de răspundere căile progresului continuu al patriei noastre, ale făuririi în mod conștient de către întreaga națiune a propriului său viitor liber, a viitorului socialist și comunist.“

Stabilind pentru 1986 un ritm de creștere a producției industriale de cel puțin 8 la sută, „pentru a pune de la început baza trainică a realizării noului cincinal“, ce reprezintă o parte integrantă a Directivelor Congresului al XIII-lea, se preconizează punerea unui accent deosebit pe dezvoltarea bazei energetice și de materii prime, care să permită realizarea unei dezvoltări intensive a industriei și a tuturor celorlalte sectoare, astfel încât, corespunzător noii etape a revoluției socialiste în care intrăm, să se ajungă la o nouă calitate a muncii și a vieții.

Deosebit de semnificativ în planul eticii raporturilor noastre sociale este și faptul că, analizând activitatea diferitelor ministere și sectoare economice, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a atras atenția, în repetate rânduri, că este cazul să se facă o cotitură și în stilul de muncă al cadrelor de conducere, „în care să se termine cu angajamentele solemne și declarațiile generale“, pentru că „nu este nevoie de vorbe mari și frumoase“, ci de raportarea realizării integrale a sarcinilor de plan : „să se spună simplu, fără multe ocolișuri : am făcut planul, ne-am făcut datoria pentru care am fost numiți, sau

aleși, în muncile unde ne aflăm, și am servit partidul și poporul! Așa trebuie să vorbească un comunist, un conducător din economie, în general!“

Întărirea ordinii și disciplinei, instituirea unui spirit de răspundere muncitoresc, revoluționar, în toate sectoarele de activitate, realizarea unor serioase economii în domeniul prețurilor de cost în transporturi și investiții, corelate cu creșterea rolului ce îi revine cercetării științifice și tehnologice, menită să conducă la intensificarea automatizării, robotizării și introducerii tehnicii celei mai avansate și a noii tehnologii în toate domeniile, sînt tot atîtea idei directe care jalonează realizarea unei substanțiale îmbunătățiri și a unei generale accelerări a ritmului dezvoltării noastre economico-sociale. În acest sens, s-a subliniat faptul că factorul fundamental îl constituie creșterea mai puternică a productivității muncii, o mare importanță avînd-o ridicarea nivelului tehnic și calitativ al producției, precum și mai buna gospodărire a mijloacelor materiale și financiare de care dispunem.

Observînd că au trecut șapte ani de la introducerea noului meca-nism economico-financiar, timp în care acesta și-a dovedit pe deplin oportunitatea și eficiența, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, atrăgea totodată atenția, cu acea clarviziune științifică și revoluționară ce-i caracterizează întreaga activitate de ctitor al României socialiste moderne, că „nu trebuie să rămînem la niște dogme sau modele învechite, ci să găsim acele forme și căi de activitate care să răspundă cel mai bine noilor cerințe ale dezvoltării forțelor de producție, ale dezvoltării sociale, în general.“

În această magistrală cuvîntare, de inestimabilă valoare teoretică și practică, secretarul general al partidului a reafirmat necesitatea întăririi, în continuare, a rolului conducător al partidului în toate domeniile și a intensificării activității politico-ideologice, de formare a omului nou : „Să acordăm mai multă atenție ridicării conștiinței politico-ideologice, formării conștiinței socialiste, astfel încît fiecare om al muncii să acționeze, în toate împrejurările, cu conștiința deplină că-și face datoria față de patrie, față de partid, față de socialism, față de viitorul României!“ Încheind lucrările plenarei, în ovațiile îndelungate ale tuturor celor prezenți în sală, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele țării, ne-a adresat din nou o însuflețitoare chemare :

„Să facem totul, fiecare la locul său de muncă, pentru a răspunde încrederii oamenilor muncii, a partidului, a poporului, pentru a servi fără nici un fel de rezervă cauza generală a socialismului și comunismului, a păcii, a bunăstării națiunii noastre, a independenței și suveranității României.“

Puternicul ecou al acestei mobilizatoare chemări s-a regăsit imediat în impresionantele mitinguri pentru pace, care au avut loc în Capitală și în întreaga țară, a însuflețit sutele de mii de artiști amatori și profesioniști și de spectatori ai acestora, care au participat la competiția finală a celei de a V-a ediții a marelui Festival național „Cîntarea României“, și se regăsește pretutindeni, pe întinsul țării, în nenumăratele fapte de muncă și de eroism cu care oamenii muncii întîmpină, în aceste zile, împlinirea celor douăzeci de ani de la istoricul Congres al IX-lea al Partidului Comunist Român.

„T“

IDEI LA RAMPA

■ MARIAN
POPESCU

De la citire la teatru (I)

Dezvoltarea genului dramatic în perioada contemporană a literaturii române pare a nu provoca, în conștiința cititorului de literatură, acel impact generator de idei, de reacții critice, pe care îl realizează poezia sau proza. Una dintre plîngerile comune ale criticilor de teatru, ale oamenilor de teatru în general, este aceea privind lipsa de audiență de care „se bucură” volumul unui autor dramatic, din partea criticii literare, a revistelor de cultură, a mijloacelor mass-media, în comparație cu atenția acordată unui volum de versuri sau unui roman. Mai puțin s-a deplîns faptul că literatura critică specializată, critica dramei, a produs numai în mică măsură o veritabilă perspectivă de sinteză asupra literaturii dramatice românești contemporane (v. *Panorama* lui Mircea Ghițulescu), în care evoluția genului, manifestările sale particulare, configurarea zonelor tematice, a stilului dramatic să fie discutate de pe pozițiile specifice genului: critica și teoria dramei.

Unul dintre argumentele cele mai des invocate în legătură cu „impopularitatea” dramaturgiei ca literatură este, în fapt, o prejudecată cu efect corosiv în literatura critică: piesa de teatru este destinată scenei, deci valoarea ei ca literatură nu poate fi perceptibilă decît în cadrul spectacolului, care îi verifică teatralitatea, capacitatea de a se susține scenic.

Cunoașterea dramaturgiei ca literatură are, din punct de vedere editorial, un traseu mai sinuos decît poezia sau proza. Există câteva elemente care își dau concursul la această situație, între care, bineînțeles, cel mai important rămîne tot cel privitor la relația dintre literatura dramatică, spectacol și public (lector/spectator). În general, editurile care au colecții de profil, cum sînt „Eminescu”,

„Cartea românească”, „Junimea”, preferă, adesea, să publice piese pe care publicul le-a putut vedea pe scenă. Investiția în volumul de teatru ca atare, precum într-un roman sau într-un volum de poezie, este făcută relativ rar, și faptul se repercutează asupra prezenței, în ansamblu, a literaturii dramatice ca gen.

„Impuritatea”, ca gen literar, a dramaturgiei își găsește, într-o oarecare măsură, explicația și într-o anume practică a vieții teatrale. Nu o dată dramaturgii își scriu piesa în strînsă legătură cu teatrul care se arată interesat de punerea ei în scenă. Textul este uneori alterat și în decursul repetițiilor, pentru a evita carențe dramatic-scenice existente sau pentru a susține ideea regizorală. Sînt probleme pe care prozatorul și poetul nu le întîlnesc. Ideea de **reprezentare scenică** implică în gradul cel mai înalt conjuncția unor factori aparținînd esteticii și extraesteticii, literaturii, dar și artelor cinetice. Textul operei dramatice nu prezintă acea **integralitate** pe care și-o mențin textele de proză sau poeziile. El poate fi modificat, chiar dramaturgul dă indicații asupra unor libertăți pe care și le-ar putea lua cititorul sau regizorul față de o anume scenă. Unitatea literară, arhitectura estetică a piesei de teatru este erodată de acel sistem al indicațiilor de regie și interpretare, **didascaliiile**. Un schimb de priviri, semnificativ, elocvent în sine, între două personaje, este perceput, la lectura unui roman, ca un fapt de cursivitate a lecturii și este acceptat de cititor prin acel proces **inefabil** de identificare cu vocea auctorială sau a personajului. Același schimb de priviri este perceput altfel de cititorul piesei de teatru, a cărui lectură cursivă a dialogului este întreruptă de paranteză, care-l obligă la considerarea

strict **tehnică**, mai întâi, a faptului, și, mai apoi, la reintegrarea lui în sistemul de semnificații dezvoltat pînă atunci de dialog.

Preocuparea sporadică în literatura noastră de specialitate pentru considerarea aspectelor teoretice și critice relevate de statutul propriu al operei dramatice, în raport cu alte genuri literare, a menținut unele confuzii în ce privește concepțe esențiale pentru existența genului ca atare. Ele pot fi abordate plecînd de la exercițiul criticii dramaturgiei așa cum este el practicat astăzi.

Vom observa, astfel, că aspectul cel mai comun sub care se prezintă critica dramaturgiei este, în fapt, **critica literară** a textului dramatic. O prejudecată devenită tradițională a făcut ca, în mare parte, acest tip de critică să fie, în general, acreditat ca modalitate unică de abordare a piesei de teatru. Se pare că specificitatea genului dramatic, mereu acceptată (uneori și cu rezerve), dar mai rar susținută și demonstrată teoretic, nu și-a găsit corespondentul firesc în activitatea critică, în **discursul** sau limbajul critic. Este un adevăr acceptat că formarea unui limbaj critic are nevoie de un timp anume, dar și de un teritoriu configurat. În momentul în care preocuparea teoretică, însă, este insuficientă, latura practică, aplicativă, a criticii se dezvoltă în direcția analizei **literarității** textului, a **artisticului**. Prin aceasta, actul critic respectiv își pierde specificitatea pe care o impune domeniul asupra căruia se aplică, pentru a se integra criticii literare în ansamblu. Fenomenul acesta își are corespondentul chiar la nivelul operei literare, intrucît s-a observat că lucrări aparținînd unor genuri se dovedesc a fi produse structurate la alte niveluri ale **artisticului** decît cele la care predispune aspectul lor formal.

O altă constatare se referă la faptul că marea majoritate a criticilor analizează piesa de teatru mai ales prin critica personajelor și, mai rar, prin aceea a dialogului. Se conturează, astfel, impresia că aceste elemente — personajul și dialogul — ar reprezenta în exclusivitate **teatralitatea**, că ar fi însemnele **teatralității**. Alteori, s-a insistat asupra altui element — **dramaticul**. Adrian Marino, în **Dicționar de idei literare**¹, la articolul **Dramaticul**, avertizează asupra unor confuzii care nu au fost elucidate nici pînă astăzi. Este vorba de suprapunerile forțate ale **dramaticului** cu **teatralul**, cu **personajul** sau **dialogul**, care stabilesc un gen de relații între categorii de calibre mult diferite, ducînd la o receptare critică, la o analiză trunchiată a piesei de

teatru — un ansamblu de elemente guvernate, caracterizat de **dramatic** (a cărui esență o constituie **conflictul**). Numai existența unor elemente antagonice difuzînd dramatism nu este suficientă. Este iesne de observat că, în critica dramaturgiei, primul aspect abordat este, adesea, cel al conflictului, **povestit** prin ceea ce **fac** personajele. Limbajul critic nu diferă, în această ipostază, de cel al criticii romanului sau filmului, fiind inevitabil **descriptiv**.

Etapele este a unui limbaj critic și nu poate fi parcursă în bune condiții decît dacă există o perspectivă teoretică în care claritatea termenilor să nu fie viciată de confuzii sau apropieri forțate. Așa cum observă I. A. Richards², „înainte de a putea intui adînc, criticul are nevoie de o foarte precisă demarcație între obiect, cu trăsăturile lui, și experiența pe care o trăiește ca efect al contemplării obiectului“. Demarcația netă a obiectului — în cazul nostru, piesa de teatru — este cel mai adesea subînțeleasă în critica dramaturgiei, trecîndu-se destul de repede la analiza **conflictului**. Se produce, astfel, o neclară diferențiere între **partea tehnică** și **partea critică** (folosind termenii aceleiași Richards) a discursului critic.

Acest prim nivel al unei adevărate critici a dramaturgiei — **critica literară** a textului piesei de teatru — este de un real folos atunci cînd nu-și depășește scopul precis de **delimitare** a obiectului, cu atît mai mult cu cît critica dramaturgiei are largi posibilități integratoare, ținînd la o sinteză de elemente teoretice și practice. Piesei de teatru i s-ar restitui, astfel, dimensiunile firești, între care **literaritatea** este una importantă, dar una între altele la fel de importante.

O altă etapă, un alt nivel al criticii dramaturgiei, în care aspectul teoretic și cel aplicativ trebuie să concorde, se referă la conceptul **dramaticului**. Conceptul, după cum s-a mai observat, nu poate fi pus în legătură exclusiv cu dramaturgia. De multe ori, el a fost discutat mai puțin în sine cît, mai ales, în calitate de atribut. Posibilitățile de a opera critic cu acest atribut au devansat fundamentarea lui teoretică în domeniul dramaturgiei. Atunci cînd este analizat, indirect, prin **acțiune** sau **conflict**, se ajunge la un alt gen de confuzii prin care se afirmă că interesul și specificul unui text dramatic stau în evoluția conflictului dintre personaje. O distincție foarte profitabilă, clarificatoare, aduce istoricul și criticul V. Mîndra; care afirmă că „nucleul fundamental în creația dramatică nu este **acțiunea**, ci **dialogul conflictual**...“³ Astfel, se face o delimitare teoretică importantă a conceptului de **dramatic**, accentul

fiind deplasat de la un element adesea neconcludent, când este luat izolat, la ceea ce caracterizează structura dramatică a unui text literar-artistic. Prin aceasta, criticul realizează îmbinarea nivelului teoretic cu o modalitate critică de abordare a textului piesei prin „studiul integral al înlănțuirii situațiilor dramatice care compun acțiunea“.

Progresul esteticii contemporane este totuși sesizabil în determinările unor concepte precum **dramaticul** (sau **tragicul**) care permit analize mai exacte ale poeziei teatrale contemporane.

După esteticianul grec Evangelos Moutsopoulos⁵, „există în sînul dramaticului o oscilație în jurul rezultatului conflictului, în conștiința atât a eroului cît și a spectatorului. Tragicul admite o singură ieșire, căderea definitivă și de neocolit a eroului, care este poate singurul care se îndoiește de sfîrșitul său, ori îl ignoră. Dramaticul se dovedește astfel a fi o **categorie deschisă** (s.n. M. P.), întrucît și situațiile determinate de el nu au un rezultat determinat“.

Posibilitățile artistice ale acestei categorii estetice și concept al poeziei teatrale sînt vădite în tehnica dramaturgilor moderni, care determină caracterul plurivoc al desfășurării mecanismului dramatic. Se explică astfel noutatea pieselor lui Brecht, care sfîrșesc nu prin **ambiguitatea** „unui infinit întrevăzut sau a unui mister suportat cu spaimă“, ci prin „ambiguitatea concretă a existenței sociale văzută ca o profuziune de probleme nerezoizate care necesită o soluție“ Plurivocitatea unor astfel de opere dramatice provine, potrivit observațiilor lui Umberto Eco⁶, din caracterul lor „deschis“, așa cum este „deschisă“ o dezbatere: „soluția este așteptată și dorită, dar trebuie să provină din contribuția conștientă a publicului“.

Capacitatea integratoare a dramaticului, susceptibil a susține o viziune despre lume, este considerabilă. Ceea ce face dintr-un text numit „piesă“ o specie dramatică este tocmai acceptarea dramaticului ca principiu unificator în care se regăsesc prinse, în relații necesare, celelalte elemente — personajul, dialogul, conflictul.

Pentru ilustrarea discuției alegem două texte foarte diferite: **Iona** (Marin Sorescu) și **D'ale carnavalului** (I. L. Caragiale). Dacă ar fi să informăm pe cineva despre **Iona**, vom observa că simpla analiză a conflictului eșuează pentru că însemnele **teatrale** ale conflictului lipsesc în mare parte — acțiuni, personaje diverse, răsturnări de situații etc. În cazul lui Caragiale, lucrurile stau exact invers — bogăția acestor însemne dă substanță informării. Dar imediat ce a fost încheiată această etapă, se observă că, la Caragiale, progresul studiului critic

este minim: mișcările, faptele cuplurilor Pampou-Crăcănel, Gumea-Didina, Girimea-Mița, Iordache-Girimea etc. trasează o rețea de fapte complicată, în aparență, dar în fond lesne descifrabilă. La Sorescu, situația de început — Iona înghițit de balenă — amplifică așteptarea, ca și la Caragiale. Secretul acestei așteptări stă nu în noutatea schimbărilor de situație ci, paradoxal, chiar în **repetiția** lor. Ceea ce susține, însă, această repetiție este un dinamism verbal, de orientări diferite, care prin esența sa conflictuală duce la două manifestări opuse ale dramaticului: una de natură tragică (în **Iona**), cealaltă de natură comică (în **D'ale carnavalului**). În **Iona**, dramaticul este principiu structural al unui univers în centrul căruia stă un personaj dialogînd filosofic cu sine, într-un spațiu închis, generînd conflictualitatea interioară. În **D'ale carnavalului**, dramaticul produce structuri și unifică elementele unui univers la fel de închis (care este propria viață schematică a personajelor), generator de conflictualitate exterioară.

Caracterizînd universul dramatic al piesei de teatru, criticul se concentrează inevitabil asupra **tipologiei conflictului**. În această operație sînt analizate elemente diverse, ținînd de un plan mai profund și cuprinzător al dramei: personajul, ca reprezentant al unei forțe dramatice apreciate fie din punct de vedere moral-social, fie psihologic, intriga, ca rezultat al coliziunii, al mișcărilor personajelor, schimbările de situații.

Critica dramaturgiei se aplică asupra unui „tablou“ foarte important care, apreciază Georg Lukács⁷, „se reduce la reprezentarea tipică a celor mai importante și mai caracteristice luări de poziție ale oamenilor, la ceea ce este indispensabil pentru înțelegerea dinamică, în acțiune, a conflictului, așadar, la acele mișcări sociale, morale, psihologice, din oameni, din care rezultă conflictul și care soluționează conflictul“.

Perspectiva asupra acestui „tablou“ este uneori deformată de către cei ce judecă dramaturgia, căci va exista întotdeauna o tendință, care nu are a face în mod esențial cu structura operei, de a asimila partea cu întregul (tipicul) din punctul de vedere al influențării și educării gustului public. În fapt, între cele trei elemente importante ale interpretării — dramaturg, regizor-actori, public — se produce un neîncetat schimb de semnale și mesaje care determină bogăția de semnificații ale actului artistic. Nimic mai greșit, deci, decît să consideri ca trăsătură a operei, ca intenție auctorială, ceea ce, într-o seară, publicul a supralicitat, „decupînd“ o replică din contextul ei. Sau

faptul că, la lectura piesei, cititorul își imaginează, își joacă personajul într-un anume fel pe care nu-l regăsește pe scenă. Judecata critică pare aici a se lăsa atrasă de necesitatea imperioasă de a-și impune propria viziune, în loc să atragă elementele scenice spre a semnifica în concordanță unul cu celălalt.

Este o problemă să știi să auzi, să vezi și să citești un spectacol. Dar și o chestiune de **mobilitate** fizică și psihică ori de rapiditate pe planul intelectului. Cel cu o experiență de spectator precară sau insuficientă îl privește mai întotdeauna numai pe cel care vorbește, îl „taic” din spectacol, fără să bage de seamă că actorul nu e niciodată singur pe scenă. Spectacolul astfel îmbucătățit își pierde coerența și poate deveni un amalgam bizar, nedumeritor. Receptarea universului dramatic include și un anume grad de închidere față de structura acestuia, datorat unei îndelungate deprinderi de citire succesivă, în linie, a rindului tipărit, spre deosebire de critica totalizatoare a spectacolului. Învățarea pe de rost a unei poezii eminesciene nu e și semnul că știi acea poezie. Semnele sonor-auditive născute de memorarea ei împiedică în primul moment accesul la sens. În spectacolul teatral se produce, în linii mari, același efect de infirziere a captării de către spectator a textului. E necesară și o concentrare a atenției pentru identificarea personajelor, pentru recuperarea, prin ascultare, a istoriei lor anterioare primei intrări în scenă. Unii dramaturgi nu mai acordă timpul necesar acestei apropieri între lector/spectator și text, ci îl agresează de la început cu informații de nerecuperat ulterior. Tot astfel cum unii regizori grăbesc ritmul de transmitere a „semnalelor” decorului, muzicii și plasticii corporale a actorilor. Artă a sintezei, arta teatrului nu poate fi bruscată prin unilateralitate. Ea reclamă un efort de lectură, de citire plurivalentă, care trebuie stimulată cu atenție. Spectatorul care, după o zi de lucru, vine seara la teatru, „comite” prin chiar acest fapt un act de integrare în lumea spectacolului. Indiferent de motivație — distracție, actori cunoscuți, snobism sau plăcere inte-

lectuală —, el este gata să primească un dar valoros. Se crede eronat că acest dar trebuie să fie de tipul „la asta vine lumea”. Lumea vine și la piață, dar și la librărie... dar unde nu vine? De aceea apare ca inexplicabil și de neacceptat punctul de vedere al celor care scad cu bunăștiință creditul acordat publicului, puterii lui de a citi un spectacol sau un autor. Când acest public vede cum faptul de viață mărunț, obișnuit, este tradus dramaturgic și scenic printr-o formulare închistată, credibilitatea întregului dispare. Tot astfel cum, de exemplu, dramaturgia istorică a depășit hotărît faza retorică, a replicilor formulate grandilocvent, și a ajuns la o determinare a istorismului în dramă prin dramatism autentic și cu efect educativ-patriotic este necesar ca, și în piesa cu substanță contemporană (fie ea comedie, dramă, farsă sau tragedie), umanismul ca reper moral, umanitatea, să apară în toate caracteristicile lor definitorii. S-ar realiza, astfel, acea posibilitate de citire plurivalentă a textului, cu efecte multiple asupra tuturor celor care urmăresc actul teatral. **Arta teatrului** se cere însoțită de o specifică știință a citirii.

¹ Adrian Marino, Dicționar de idei literare, Editura „Eminescu”, 1973, vol. I.

² I. A. Richards, Principii ale criticii literare, Editura „Univers”, 1974, p. 40—41.

³ V. Mindra, Jocul situațiilor dramatice, Editura „Eminescu”, 1978, p. 27.

⁴ idem, p. 32.

⁵ Evangelos Moutsopoulos, Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic. Editura „Univers”, 1976, p. 66.

⁶ Umberto Eco, Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane, E.L.U., 1969, p. 26-31.

⁷ Georg Lukács, Romanul istoric, Editura „Minerva”, 1978, vol. I, p. 140.

AL. SEVER

Despre ieșirea din tăcere sau despre intermitențele criticii (I)

S-a întâmplat ca Iraclide-dramaturgul, adică Iraclide al II-lea, să primească vizita lui Iraclide-actorul, adică Iraclide I, care, de dragul rolurilor inversate și al unei întrebări ce-l chinuia de mult, s-a gândit să preia și el, măcar o dată, rolul modest al mașinii de pus întrebări.

— Să mă bată Dumnezeu, Iraclide — a spus actorul — dacă înțeleg ce se întâmplă cu tine. Uită-te la mine... E destul să-mi văd și să-mi aud spectatorii, și prezența lor îmi dă sentimentul reconfortant că nu sînt singur; aplauzele lor fac destul zgomot ca să mă încredințez că nu trăiesc în tăcere. Nu același lucru se întâmplă cu tine. Munca ta e o muncă fără martori; cititorii tăi sînt perfect anonimi; de ți se joacă vreo piesă, nu e deloc sigur că aplauzele îți sînt adreseate; cît privește criticii, vezi bine, sînt admirabili, numai n-au grija ta. Și dacă lucrurile așa stau, spune-mi, rogu-te, cum Dumnezeu de poți fi atît de liniștit? Și, în definitiv, cum de nu te ametește atîta tăcere?

Iraclide-dramaturgul l-a ascultat îngîndurat. Și era atît de tăcut încît ai fi zis ori că n-a auzit întrebarea, ori că o va fi trimis să-i agonisească vreun răspuns cine știe prin ce cotlon al creierului său complicat. În cele din urmă, a vorbit.

— Ceea ce îmi spui îmi amintește de un vechi și bun prieten, dramaturg și el, aflat cîndva exact în aceeași situație ca și mine. Dacă nu mă grăbesc să-ți spun numele lui e nu pentru a-ți ascunde un nume pe care, oricum, îl poți identifica oricînd, ci numai pentru că, ridicînd o întrebare care privește, de fapt, o sferă mult mai largă de idei, aș vrea să te fac să înțelegi că, cruțîndu-ne sugestii din lumea tuturor patimilor, ne vom putea mișca mai lesne, cu mai multă libertate de spirit, și cu mai mult

profit, în lumea ideilor. Destul, așadar, să-ți spun că, dacă, incitat cumva de citirea vreunora dintre piesele prietenului meu, sau de ecoul vag provenit din sfera spectacolului, ți s-ar fi întâmplat, *mon hypocrite confrère*, să-i cauți numele prin dări de seamă și rapoarte, prin bilanțuri anuale și antologii, prin almanahuri și studii de dramaturgie, prin istorii literare și dicționare, poți fi sigur că nu aveai să-l afli nicăieri. Dacă totuși l-ai fi întîlnit — ceea ce, la urma urmei, nu era cu neputință —, este aproape sigur că nicăieri și niciodată nu-l puteai afla relaționat într-un demers critic specializat. Faptul că de la un timp lucrurile par să se schimbe nu înseamnă însă că s-au și schimbat. N-aș spune, deci, că, în ceea ce-l privește, critica era mută; aș zice că era tăcută, că se simțea, adică, în intermitențele ei, tensiunea cuvîntului nerostit. Dar pentru o ureche deprinsă să perceapă anume frecvență în înălțime a sunetului critic, absența cuvîntului — nerostit, refuzat, amînat, sau chiar abia bilbiit — semăna perfect cu tăcerea.

Aceasta era, evident, o observație cu totul obiectivă, vreau să spun: o constatare cu desăvîrșire indiferentă la orice atitudine sentimentală. Nu era loc aici pentru nici un fel de supărare, nici pentru resentiment, nici pentru mînie. De-l va fi încercat vreodată o mîhnire, o asemenea reacție curat sentimentală apariținea, neîndoielnic, unui timp de mult revolut. De-ar fi să caracterizez azi atitudinea lui, aș zice că sentimentul dominant care îl încerca era mai degrabă unul de imensă plictiseală. De plictiseală, nu pentru ceea ce i se refuza, cît pentru obligațiile pe care situația părea să i le impună și, dintre toate acelea pe care părea să i le impună, mai ales obligația de a renunța la ceea ce, cu atîta

trudă, și cu o mare investiție de energie nervoasă, se definise de-a lungul timpului ca o disciplină a tăcerii.

Tăcerea lui, vizavi de tăcerea criticii, n-ar trebui în nici un caz înțeleasă ca o formă de opoziție; de-ar fi fost astfel, ea n-ar fi avut nici cea mai neînsemnată valoare practică și morală. Adevărul este că tăcerea lui se reclama de la un alt principiu decât acela care tutela tăcerea criticii. Nu răspunsese niciodată la nici o notă mai mult sau mai puțin critică; nu trimisese, de când se știa, „scrisori deschise“; nu comisese în viața lui „punerii la punct“ și „întîmpinări principiale“, și multă vreme își refuzase chiar și plăcerea de a-și oferi cuiva cărțile, plictisit la ideea că un gest curtenitor, consacrat de uz, ar fi putut totuși să fie interpretat ca o mizerabilă solicitare pentru o recenzie. Tot ce își îngăduise, stimulată de un anume sentiment al culturii, au fost două sau trei scrisori „închise“ — destinate adică unui circuit închis — trimise unor critici pe care îi stima, sau, încurajat de anume tradiție, câteva foarte cuminti introduceri la unele programe de sală. Firește, nici disprețul pentru polemica meschină, nici stînjeneala de a vorbi despre sine însuși n-ar fi fost îndeajuns pentru a-și întemeia solid disciplina tăcerii. Era nevoie de un principiu. Și enunțul acestui principiu ar putea fi formulat astfel: orice valoare autentică implică și forța de a se impune. Era vorba, va să zică, de un principiu care colaborează la selectarea valorilor și de un enunț care nu pretinde decât valori, și refuză intransigent orice încurajare marginală. Ceea ce în practică s-ar putea traduce în următorii termeni: ori ceea ce scriu are o valoare și atunci se va impune cu propriile ei puteri; ori nu are nici o valoare și atunci nu merită să mișce nici măcar un deget.

Nimic însă mai dificil de înfruntat ca dilema în termeni perfect simetrici a lui „ori-ori“. Dificil, pentru că orice năzuință, oricît de obscură, de a „mișca un deget“ presupune înfruntarea dilemei în termeni deopotrivă de simetrici. Într-adevăr, ce anume ar fi putut justifica renunțarea la disciplina liber consimțită a tăcerii și ar fi putut dezlega degetul de interdicția oricărei intervenții? Ar fi fost doar două posibilități: ori principii care susțineau disciplina tăcerii auctoriale era fals; ori complicațiile eterne dispuse dintre valoare și non-valoare nu îngăduiau principiului să funcționeze corect, adică destul de prompt. În primul caz, ideea că principiul disciplinei ar fi fost fals era cu neputință de admis. Căci cum oare ai fi putut suspecta soliditatea unui principiu care se întemeia, la origine, pe postulatul categoric potrivit

căruia nici un demers critic nu poate da valoare acolo unde valoarea e absentă, nici spori valoarea acolo unde ea există? Rămîneau în discuție „toate complicațiile“ care pot stînjiți buna funcționare a principiului. Dar și aici, chiar dacă admitem ca posibile și reale complicațiile de funcționare, ne izbim încă de la început de o întrebare fundamentală: ce anume ne dă siguranța, într-un caz particular sau altul, că buna funcționare a principiului de bază este în suferință? Un răspuns posibil ar fi: conștiința propriei valori.

Nu e greu de sesizat cîte alte complicații (și cîte alte întrebări) presupune posibilitatea unui asemenea răspuns. Căci ce înseamnă, la urma urmei, a avea conștiința propriei tale valori? Pe ce temeuri se constituie o asemenea conștiință? Care sînt criteriile ei? Unul dintre temeuri ar putea fi succesul. Dar am convenit tacit că dilema pusă aici în discuție este tocmai aceea a individului confruntat cu eșecul, sau măcar cu anume forme ale eșecului. Ca să nu mai vorbim de faptul că sînt succese care nu pot mulțumi nici o conștiință, și un nesfîrșit șir de succese care nu justifică finalmente nici o valoare. Aici cred că e timpul să ne ocupăm de criteriile conștiinței și să facem distincția necesară între sentimentul valorii de sine și între conștiința ei. Sentimentul valorii, ca și credința în Dumnezeu, nu are nevoie de argumente; conștiința ei are nevoie de examen critic. Asta ar explica foarte bine de ce nesfîrșitele reclamații, certuri, solicitări — a căror utilitate finală e aceea de a contesta cota unei valori și de a pretinde modificarea ei — tîn cel mai adesea de sfera unei convingeri care se lipsește de orice argument, adică de orice spirit critic. Am fost nespuse de interesat citind, în memoriile unui venerabil critic, că nici un scriitor român nu i s-a părut, asemeni lui Camil, atît de sigur de el în tot ceea ce făcea, spunea și scria. De unde o asemenea siguranță? A trebuit să-mi amintesc de ceea ce însemna pentru mine tipul de luciditate ilustrat de Camil, pentru ca să accept, în spatele polemicilor lui, ceva mai mult decât expresia unei iritări temperamentale: un sistem de criterii supuse spiritului critic.

Însă chiar și exercitarea spiritului critic, cît de infailibilă este ea? Cine, asemeni mie, a trecut prin atîtea biblioteci și a rătăcit printre atîtea literaturi, cunoaște bine sentimentul acela de nesfîrșită zădărnicie și de adîncă tristețe pe care ți-l lasă întîlnirea cu atîtea succese uitate, cu atîtea glorii mumificate în „opere alese“, sau în „ediții definitive“. Scrierile odată mîncate pe sub balsamuri, nimicul odată instalat într-o

tartajele impunătoare ca porțile paradiselui, toate vădesc aici, mai bine ca orice, că nici un orgoliu și nici un criteriu n-au putut înfringe, în absența valorii, spiritul morții. S-ar zice astfel că a distinge complicațiile care stânjenesc buna funcționare a unui principiu de selecție a valorilor este ea însăși o operație foarte complicată, și că ceea ce o complică, între altele, este tocmai funcția critică a timpului. Într-adevăr, complicațiile fiind mai mult sau mai puțin conjuncturale, ar rezulta că spațiul care definește posibilitatea finală a valorii de a se impune este un spațiu, mai scurt sau mai lung, de timp. De unde și enunțul banal că, „mai devreme sau mai târziu“, valorile autentice se impun. Ceea ce pare să fie exact. În orice caz, întrucât ignorăm valorile definitive pierdute și nu avem nici un motiv să le înregistrăm la pasiv pe acelea provizoriu respinse sau ignorate, se poate presupune că toate valorile autentice au sfârșit prin a se impune, potrivit postulatului că istoria — în ipostaza ei nepărtinitoare — le validează finalmente pe toate. E o consolare pe care mulți o ignoră și foarte puțini o acceptă.

Scandalul care tinde să modifice în favoarea unui artist o apreciere sau alta vâdește nu numai refuzul de a pune la îndoială coeficientul superior al unei valori de durată, ci tinde, de fapt, să modifice regimul recunoașterii ei; cu alte cuvinte, artistului respectiv nu-i este de ajuns „recunoașterea finală“, sub specia eternității; lui îi trebuie recunoașterea imediată; și asta probabil tocmai pentru că refuzul recunoașterii imediate îi dă sentimentul refuzului definitiv. Puține sînt mințile în stare să reziste unui asemenea sentiment de panică unei asemenea senzații a nimicului viitor. Pe această senzație de panică se întemeiază toate amăgirile. Într-adevăr, în desfășurarea unei valori, distanța dintre acceptarea imediată și aceea făgăduită constituie tocmai marja de toleranță pe care se instalează nu numai confirmările definitive, dar și toate amăgirile, ba chiar toate imposturile. Viitorul indeterminabil este, nici vorbă, paradisul făgăduit al tuturor veleitarilor.

Nu e vorba, neapărat, de veleitarul lucid și agresiv care își află în literatură un domeniu la fel de potrivit ca oricare altul pentru „a face — eroare și oroare! — carieră“; e vorba, mai ales, de individul rătăcit prin teritoriul magic al artei, neputincios să rupă puterea unui farmec, să scape de prizonieratul amețitor al cercului vrăjit, acceptîndu-și, de fapt, prizonieratul, cu riscul falsificării unei întregi existențe. Dintre toți iaclii literaturii, nici unul nu este poate mai primejdios ca acela întreținut de bunăcredința cea mai desăvîrșită. Asta nu

schimbă prea mult lucrurile: veleitarul de bunăcredință nu este decît un impostor care se ignoră. Ceea ce-l deosebește cu adevărat de veleitarul lucid este doar suferința iluzionării. Capacitatea de iluzionare a acestui nefericit, contaminat de iradiațiile artei, este imensă. Nu-i de mirare că prima întrebare pe care și-o pune, inevitabil, acela care năzuiește să corecteze, cu intervenția sa, buna funcționare a unui principiu de selecție, tocmai aceasta și este: în ce măsură ar putea fi victima unei iluzii? Cum nu există vîrstă care să te scutească de primejdiile unei asemenea iluzionări, omul ar putea măcar nădăjdui că exercițiul de totdeauna al spiritului critic l-ar putea scuti de asemenea amăgiri, tot atît de bine cum, în genere, l-a scutit de orice atitudine sentimentală, adică de orice tendință a sensibilității de a copleși inteligența. Zic: „poate nădăjdui“. Dar nu e sigur. Sigur e că slăbiciunea spiritului nostru e destul de mare pentru ca să falsifice orice examen de sine, dacă de falsificarea acestui examen depinde supraviețuirea unei iluzii vitale. Mă îndoiesc deci de orice examen care nu-și are confirmarea decît în mine însumi, dar nu într-atît încît să refuz orice încredere propriei mele inteligențe. În fine, în limite impuse de atîtea rezerve, trebuie să admit — și mereu mă voi lovi de obligația unor asemenea penibile (și totuși necesare) acceptări — că oricît mă îndoiesc de mine însumi, anume conștiința a propriei mele valori nu-mi lipsește.

Și, într-adevăr, prietenului meu nu-i lipsea.

II

Îmi amintesc de un cal, pe care, în zorii debutului meu de dramaturg jucat, un regizor cu obsesia „viziunilor colosale“ îl urca pe scenă în aplauzele unui public fericit să aibă parte de o montare de *grand-opera*. Aplauzele acestea nu mă consolează nici azi! Naiba să-l ia de cal! Figura cu adevărat în textul meu, undeva între paranteze! Indicația fusese gîndită mai degrabă ca o sugestie pentru cititor decît pentru regie; nu-mi trecuse niciodată prin minte că un cal închipuit din trei litere va figura odată printre actori. De atunci, tot am impresia că, evadată dintre paranteze, asta e mîrtoaga pe care am intrat în dramaturgie. Și nu e chiar lipsit de ironie că niciodată n-am avut parte de toate aplauzele pe care le-a agonisit patrupelele meu. Fantoma acestui cal năzdrăvan, deprins să-mi mînince textele, o văd apărînd în preajma fiecărei premiere, și aplauzele, cite vor fi răsunit ici și colo de 25 de ani încoace, le percep, Dumnezeu să mă ierte, ca un fel de nechezat

ironic cu care realitatea de dincoace de rampă face opoziție realității de gradul al doilea, de dincolo de cortină. Azi știu că Bucefalul cu pricina era un „cal troian“, cu burta plină de iluzii. Și că tocmai distanța, rău calculată, dintre iluzie și realitate e o distanță pavată de diavolul ridicolului. Încît nu arareori, de cînd și eu — asemeni prietenului meu — mi-am impus disciplina tăcerii, m-am întrebat dacă refuzul de a interveni în funcționarea pomenitelor complicații ale unui principiu tutelar nu se datorează cumva temerii de a înfrunta riscul ridicolului.

E adevărat, sub cerul literar, e un risc destul de mizerabil cîtă vreme nu funcționează conștiința lui. Că nu ucide, o dovedește faptul foarte evident că un întreg norod de veleitari ridicoli izbutesc în toate epocile să-i supraviețuiască cum nu se poate mai bine ; și e suportabil o dovedește faptul, nu mai puțin evident și el, că mai nimeni nu pregetă să recidiveze în ridicol. Și totuși, iată, trebuie să admit că e un risc care trebuie acceptat. Și prietenul meu — nici vorbă ! — era cum nu se poate mai pregătit să-l accepte.

III

Se pune întrebarea : de îndată ce am convenit cu mine însumi că trebuie să intervin pentru buna funcționare a principiului pomenit, ce mijloace s-ar cădea să folosesc ? Camil Petrescu era de părere că un scriitor care s-ar apuca să strige în gura mare că e un geniu, și ar fi destul de aprig s-o repete cît de adesea, ar sfîrși, neîndoielnic, prin a fi crezut. Nu e vorba, cum s-ar putea bănuși, de o butadă camilpetresciană ; e vorba pur și simplu de o metodă, la fel de bună ca oricare alta, de a obține o adeziune și o consacrare. Dar, din punctul de vedere al principiului care slujește exclusiv valoarea, metoda e naivă. Căci chestiunea nu e aceea de a te proclama un geniu, nici măcar aceea de a o crede ; esențial este să fii. Or, nici credința, oricît de mare, nici proclamația, oricît de zgomotoasă, nu poate să consacre un geniu, acolo unde el nu există. Adevărul este că multiubitul nostru Camil, cu egolatria lui caracteristică, nu vedea nici o dihonie între „a crede — a spune — și a fi“, pentru că personajul, subînțeles a avea dreptul de a crede și de a spune, neîndoielnic trebuia să și fie. La urma urmei, cu condiția de a nu fi un impostor, nu era nelegitimă, printre mijloacele de acțiune, nici chiar o anume impostură, aceasta fiind resimțită ca un provizorat util întru grabnica apropiere a deplinei proclamări a valorii. Ideea care legitima, în fond, intervenția scriitorului era aceea că nu e

destul să crezi o operă, că, odată cu elaborarea ei, autorul contractează obligația de a o apăra, susține și impune. Intervenția scriitorului în procesul de receptare a propriei sale opere era văzută ca o parte a disputei mai generate dintre valoare și nonvaloare.

Bineînțeles, în absența unui obiect lipsit de demnitatea valorii, toată metodologia scandalului sistematic rămîne o simplă schemă de acțiune, bună să slujească orice veleitarism. Goana după recenzii, după laude, după premii este, în fond, echivalentul formulei camilpetresciene a proclamării îndîrjite a propriei genialități, numai că e o proclamație de vizavi, cu gura altora. Unii preferă să numere voturile, alții — să le cîntărească, dar, indiferent care ar fi operația de evaluare, tipul acesta de plebiscit stă pe ideea că simpla adăugare a recenziilor și a premiilor este destul să facă un geniu. Ideea, oricît de ridicolă, își are o istorie foarte veche, și ceea ce i-a dat o nouă dimensiune, și un credit, e tocmai prestigiul imens pe care și l-a cîștigat critica, de cîteva secole încoace, de cînd spiritul critic a devenit conștient de el însuși și s-a instituționalizat în fel și chip în toate domeniile de activitate. Nu susținea oare un Tolstoi că gloria lui Shakespeare au făcut-o criticii ? E adevărat. Tolstoi vedea în Shakespeare exemplul cel mai izbitor al unei false valori impuse prin desfășurarea unei exegeze inadecvate. Dar, ideea în sine că simpla operație de acumulare a recenziilor elogioase poate să facă bun un roman mizerabil, că douăzeci de cronici favorabile pot să facă genială o piesă imbecilă, că un Sanhedrin de critici poate investi cu valoare o lucrare insignifiantă este perfect absurdă. Nici un critic și nici o exegeză nu poate „să facă valoarea“ unei opere, cel mult poate s-o descopere, uneori chiar s-o impună ; dar nimeni, niciodată și nicăieri, n-a putut să descopere mai mult decît a pus acolo, cu voia, sau fără de voia lui, autorul însuși. Scriitorul care, plecînd deci de la condiția unei anume slăbiciuni, va medita cu deplină seriozitate la mijloacele cele mai potrivite cu care ar putea să corecteze ceva în funcționarea unui principiu de selecție a valorilor va constata că conștiința valorii de sine, ce-l poate legitima față de el însuși, nu e suficientă ca să-l legitimeze față de altul. Acest altuia trebuie să-i ofere, pentru ca să-l poată convinge, ceva mai mult decît o credință oarbă : o demonstrație. Și această demonstrație nu poate fi decît de ordinul criticii. Cu alte cuvinte, el va ajunge la concluzia că nu poate să facă nimic altceva mai bun decît să-și asume o parte din misiunea, presupus neîmplinită, a criticii înseși.

„Iată un lucru, totuși, nu atât de simplu. Căci pentru ca să fie cu adevărat eficace, el ar trebui să aibă spirit critic, să posede uzul instrumentarului de specialitate și să se bucure de anume libertate de spirit, adică de capacitatea de a se obiectiva după normele criticii. Tocmai absența unuia sau altuia dintre aceste atribute face, de regulă, din intervenția sa o lucrare inadecvată și-i dă, atât de adesea, aparența unui individ gălăgios, cu atât mai asemănător veleitarului scandalagiu, cu cât demersul său critic este mai inadecvat.

„Dar și admitând că omul nostru ar poseda toate însușirile unui critic, încă nu e sigur că ar fi destul de pregătit să se exercite. Nu că ar exista vreo incompatibilitate între spiritul critic specializat la școala artei și acela specializat la școala criticii. Poeți care să facă critică și critici care să scrie poezie constituie un fenomen curent pe toată aria literaturii universale. E adevărat că, foarte adesea, un anume accent pe o direcție sau alta a spiritului hotărăște sfera împlinirii superioare, dar, în principiu, lucru bine cunoscut, funcțiile sînt prea înrudite în principiul de bază al creației pentru ca să se poată vorbi de un antagonism ireductibil la formula unei coexistențe originiale. De altceva e vorba! E vorba, în primul rînd, de condiția, de care am pomenit în trecut, dar pe care e bine, pentru ca s-o putem cerceta, s-o numim: a-

cum, în chipul cel mai propriu, condiția de slăbiciune a unui suspect.

Căci, nu începe nici o îndoială, orice scriitor care încearcă fie să provoace, fie să revizuiască o judecată de valoare se află, pînă la dovada contrarie, în condiția de slăbiciune a unui individ suspect de impostură. Cu atât mai suspect cu cît ceea ce ține el să provoace sau să revizuiască este o judecată care, indiferent de motivația superioară de la care se reclamă, pare întotdeauna să privească interesul particular al unui individ cum nu se poate mai comun. Deci nu simplul fapt de a vorbi despre sine îl pune în poziția de slăbiciune... Scriitorul care se propune drept obiect al atenției este un personaj perfect cunoscut în cîmpul artei, de la autobiografie și memorii și pînă la genul, detestabil între toate, al interviului care abandonează problemele specifice ale artei ca să se limiteze, fără acoperire, la detaliile unei existențe fără miracole. Ceea ce creditează atenția de sine și discursul acestuia este recunoașterea, oricît de provizorie, a valorii. În absența unui asemenea credit, situația de slăbiciune se caracterizează finalmente ca un deficit de autoritate. E un deficit nespus de greu resimțit, căci el tinde să greveze tocmai acea libertate de care spiritul critic are nevoie ca să se poată liber exercita. Și prietenul meu trebuia să admită, cum admisesse atîtea altele, că nu avea nici pic de autoritate.

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

Între 17 și 26 mai a.c. s-a desfășurat la Mediaș, în cadrul săptămîinii cultural-artistice „Flori de mai”, o manifestare cu profil specific în mișcarea artistică amatoare: „Festivalul de teatru pentru tineret și copii”, aflat la a VI-a ediție. Au fost prezentate douăsprezece spectacole realizate de artiști amatori din Alba Iulia, Tîrnăveni, Mediaș, Sighișoara, Odorheiul Secuiesc, Blaj și Focșani. ● La Teatrul Dramatic din Baia Mare se repetă Noile suferințe ale tinărului W. de Ulrich Plenzdorf, în regia lui Virgil Andrei Vătăș și scenografia lui Ion Bădilă, și Sentința pentru martori de Viorel Cacoveanu, în

regia și scenografia lui Ion Deloreanu. ● În librării se găsește un volum de teatru popular Brîncoveanu. ● Activitate intensă la Teatrul Național din Iași, în final de stagiune. Au avut loc premierele pieselor Epitaf pentru George Dillon de Osborne (regia, Nicoleta Toia; scenografia, Vasile Rotaru) și Într-un parc pe o bancă de Ghelman (regia, S. Taișler). În pregătire: Adio, studenție de Vampilov (regia, Cristina Ioviță) — pentru sala din Suceava și Insula de Mihail Sebastian (regia, Dan Stoica). Scenografia la ultimele trei titluri: Rodica Arghir. ● Vreți să rideți? Procurați-vă discul lansat

de Electrecord — Momente vesele cu Ștefan Mihăilescu-Brăila. ● Ploieștenii anunță ultimele spectacole ale acestei stagiuni: În drăgostiții de la 9 seara de Adrian Dohotaru, în regia lui Harry Eliad și scenografia lui Vittorio Holtier, Moartea unui artist de Horia Lovinescu, în regia Ludmilei Szekely-Anton și scenografia lui Constantin Russu, Vinătoarea de rațe de A. Vampilov, pe care o pune în scenă Andrei Mihalache în scenografia lui Ion Țițoiu, și Conu Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale, în regia lui Dragoș Galgoțiu și scenografia lui Vittorio Holtier. ●

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

Centenar Ovidiu

La vreme de toamnă, cînd Lunca Siretului bate în arămiu adîncind melancoliile, Vasile Alecsandri lăsa în urmă Bucureștii anului 1884, grăbind spre Mîrceștii dulcilor îndeletniciri literare.

Între felurite treburi dregătorești, apucase să-l asculte pe Caragiale, în cercul „Junimii”, citind piesa abia isprăvită **O scrisoare pierdută**. Titu Maiorescu provocase această așezare alături a celor mai importanți dramaturgi ai vremii, stimulînd, cu delicatete, încă neistovita inspirație scenică a creatorului repertoriului național.

După succesul **Fintinii Blanduziei** (22 martie 1884), bardul așternuse febril conceptul unei drame inspirate chiar din luminioasa evocare a poetului Horațiu: „finalul piesei anunța oarecum pe **Ovidiu**; prin prezentarea manuscrisului pierdut al **Artei poetice**, Horațiu își făcea iluzia că va putea îmblîzi mînia lui Augustus și pune, deci, capăt exilului lui Ovidiu”. (E. Lovinescu). Sigur, de dragul subiectului, ignorase anacronismul istoric — în timpul exilului ovidian, Horațiu murise.

Așadar, așezat pentru iarnă în casa ce va intra odată cu el în istoria culturii, Alecsandri, după vechiul său obicei, ține o întinsă corespondență cu prietenii. Primele ninsori îl află lîngă șemineu, mărturisind lui Ion Ghica: „Lucrez cu sîrguință de cîteva zile studiînd operele lui Ovidiu și epoca vieții sale, ca și aceea a morții sale. Biroul meu este plin de cărți clasice, de care mă ocup temeinic. De-as putea să dau naștere unei noi **Blanduzii** în timpul iernii!” Istoricul Papadopol-Calimach este somat să facă cercetări „despre formulele întrebunțate de strămoșii noștri în convorbiri”. Cum va observa cu finețe comparatistul Charles Drouhet, „Ovidiu era aproape un compatriot” pentru poetul dramatic ce-l va așeza printre sciții Pontului Euxin, ca să grăiască în versuri înfocate despre o țară viitoare, nu alta decît România: „**Și Istrul moștenește al Tibrului renume... / Se-nalț-o nouă Romă, renaște-o nouă lume**”.

Dacă în această piesă exegeții au citit un elogiu adus iubirii, meritul este al poetului liric gîndind la tinerețea pierdută. Alături, cu numeroase zăloage, i-a

stat mereu cartea lui Charles Dezobry, **Rome au siècle d'Auguste**.

În prima versiune — patru acte — care se va reprezenta la Teatrul Național din București, drama este încheiată în decembrie 1884.

Titu Maiorescu, emoționat, îl invită pe autor, „cu mîntea și cu inima deschisă”, să citească prețiosul manuscris la „Junimea”.

Alecsandri îl va citi, în cadru solemn, la 15 decembrie, dar, tainic nemulțumit, i se confesează criticului Grigore Ventura, zorînd „să mă apuc din nou de lucru, pentru a da **Ovidiului** meu bustul definitiv”.

La Teatrul Național, Grigore Manolescu, interpretul lui Ovidiu, Aristizza Romanescu, ce o va întrupa pe Iulia, C. Nottara, creatorul lui Augustus, „sînt încîntați de rolurile pe care li le-am destinat”, află, epistolar, Ion Ghica, atașat diplomatic la Londra. Însuși Alecsandri, numit ministru plenipotențiar la Paris, grăbea premiera.

Ultima misiune diplomatică a poetului va începe după premiera din 9 martie 1885, pregătită cu fastul convenit unui „rege al poeziei”. Iosif Vulcan, întors la Oradea, va scrie în **Familia** cu verbul incendiar al misiunii sale propagandistice: „Dar farmecul deosebit al piesei este limba ei cea frumoasă. Limba poetică română nu s-a avîntat încă la-nălțimea aceasta nici chiar la Alecsandri. Se poate zice că poetul s-a întrecut pe sine însuși”.

Poate la gîndul că această scriere teatrală este cea din urmă într-o existență ce amenința să se surpe sub povara bolii, Alecsandri a cizelat neconștient textul, într-un Paris în tumultuoasă prefacere. Scrie, gîndind la atîția prieteni cu care, acolo, pe malurile Senei, a împus Europei drepturile țării sale. Rămăsese aproape singur din magnifica lui generație.

La reluarea din 1887, dramei **Ovidiu** i se adaugă un nou act, devenit întîiul și tipărit nu în **Convorbiri literare**, ci în **Almanahul Societății academice social-literare „România-Jună”** din Viena, la dorința lui Titu Maiorescu, același care trimisese tot almanahului studentesc, în 1883, **Lucaefărul** eminescian.

Condeie de prestigiu au situat piesa în opera poetului, dar puține, discutînd-o, au trecut ideii critice și căldură sufletească, așa cum a făcut Tudor Vianu, el însuși poet al limpidităților clasice: „Ca și Horațiu al **Fintinii Blanduziei**, Ovidiu prezintă prin seninătatea amabilă a firii lui, prin prezența în alcătuirea lui sufletească a sentimentelor sociabile și stenice, imaginea lui Alecsandri însuși, reprezentantul eminent al tradiției noastre clasice, nîit de iubit de noi pentru aceste trăsături ale personalității și operei lui”.

I. N.



Dialog de atelier cu Sanda Manu

despre

- „dulcele infantilism“
al începuturilor
- un posibil autoportret
- relația regizor-pedagog
- momente de răscruce
ale unei cariere
- „experiența“ Caragiale
- un inevitabil leit-motiv :
satisfacție și amărăciune

Întimplarea face ca Sanda Manu să locuiască la aproximativ jumăta-tea distanței dintre Teatrul Național și Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“. Deși pe o arteră foarte circulată, apartamentul — aranjat cu rafina-ment neostentativ — este liniștit și ospitalier. Lângă o fereastră care filtrează cu discreție lumina zilei — două fotografii : Ion Manu, cel ce a fost unul dintre marii actori ai scenei românești, veghează tradiția familiei. Undeva, pe un raft de bi-bliotecă, un dublu portret : mama alături de fiică, Irina (studentă la Istoria artelor, își pregătește licența cu o lucrare despre scenografie), soția tânărului actor Claudiu Bleonț. Pe un perete întreg, o uriașă oglin-dă te invită, parcă, să-ți controlezi ținuta. Gazda te poștește — deloc protocolar — la propriul birou : o masă de lucru austeră, dar, dintr-o poză așezată pe colț, suride șugubăț Ștefan Tapalagă, în chip de Arle-chin...

— Cum ați vrea să începem acest interviu pe care ați ezitat să-l accep-tați ?

— Ex abrupto !!!... Nu mă mai interesează să fac teatru !

— Chiar așa ?

— Am obosit... Inițial am avut o uriașă energie — cred că a fost calitatea mea de bază. Și foarte multă credință în tea-tru... Și instinct ! Instinctul e, cred, cel care m-a ghidat timpuriu către succesul de public. Am lucrat de la început foarte mult și era normal ca, din patru specta-cole, să zicem, doar unul să fie cu ade-vărat bun. Aveam foarte puține îndoieli, lucram cu frenezie orice, îmi făceam me-seria cu credința că o știu foarte bine. Evident, nu puteam face abstracție că mă născusem într-o casă de artiști. Deși, pînă la vârsta majoratului (conformindu-mă dorinței tatălui meu), nu pășisem în tea-tru, hotărisem brusc că „vreau să fiu ac-triță“... Am urmat însă cursurile de regie cu un profesor minunat și în compania unor colegi excepționali ; am avut șansa să fac parte din una dintre cele mai va-loroase promoții de regizori. Stacheta era foarte sus. N-aveam pic de invidie, dar în schimb mă luptam mai puțin, probabil că funcționa inconștient sistemul de auto-apărare. Îmi dădusem seama că regia e o meserie de cursă lungă, eșecurile mă dureau, dar nu mă doborau. Le socoteam de multe ori un câștig... Și mergeam mai departe. Așa au trecut primii cincispre-zece ani. Am avut întâlniri extraordinare : cu regizori colegi, cu actori, cu oameni

de teatru români și străini... Și, la un moment dat, acum vreo zece ani, s-a întâmplat ca „dulcele infantilism“ să ia sfârșit. În lucrul meu a intervenit ceva ce zăcuse probabil în subconștient. Am început să-mi înțeleg munca altfel... Nu mă mai mulțumea să pun în scenă, mai mult sau mai puțin bine. Îmi șlefuisem meșteșugul, știam cum se „face“ ceea ce făceam și tocmai lucrul ăsta m-a speriat. Cred că începusem să înțeleg diferența dintre noțiunea de meserie și cea de artă. A fost ca o detașare de mine însămi, cea „eficace“ și „pragmatică“. Și am înțeles în sfârșit că am o misiune, o răspundere. Nu pot explica exact ce s-a întâmplat. Am început să-mi clădesc singură piedici ca să-mi stimulez capacitatea de muncă, forța de investigație... Ce-i ciudat, însă : înainte gândeam mult mai prost și lucram mult mai bine, acum gândesc mult mai bine, dar lucrul e mult mai greu (prin lucru înțelegând puterea de a transmite ceea ce gândesc actorilor). De atunci a

Studioul „Casandra“ — loc ideal pentru montări insolite : Patima roșie de Mihail Sorbul (interpreți — Ruxandra Sireteanu și Alexandru Bocăneț)...



...și Caragiale... dar nu teatru

început un chin nespus. Soldat — e drept — cu câteva împliniri, dar care chin m-a modificat ca om. M-a înăsprit. Contactul cu oamenii a devenit foarte dificil. Mă refer la cele două direcții paralele : lupta cu ideea spectacolului, cu propriile mele proiecții, și relația cu ceilalți, colaboratorii. Pentru că, dintre toate meseriile lumii, cred că regia este cea mai dependentă. Oricât ai fi de „șef de colectiv“, tiran sau vrăjitor și așa mai departe... Teatrul e, într-adevăr, o formă de automanifestare dintre cele mai sociale, dintre cele mai generoase, dar și una dintre cele mai epuizante cu putință. O pasiune care te poate și îmbolnăvi... Teatrul îl fac doar cei ce nu-și pot afla menirea în nici un alt chip. Altfel devine o joacă gratuită, ridicolă dedublare...

— Ați anticipat întrebarea căreia doream foarte mult să-i aflu răspuns : de ce biografia dumneavoastră artistică are un caracter atât de eterogen ?

— Nu caracterul eterogen al genurilor de teatru pe care le-am abordat mă supără pe mine. Nu am prejudecăți de tipul : gen major, gen minor... Eu făceam spectacole ! Cehov și comedie de boulevard, Brecht și comedie muzicală... Mi-au reușit Dostoievski și musicalul lui Măli-
neanu, am clacat cu **Prima zi de libertate**



„Crimă și pedeapsă” — ascinanta lume a lui Dostoevski reînviată înr-un spectacol la Teatrul „Nottara“. În fotografie, George Constantin, Valeriu Arnăutu, Ștefan Iordache, Ion Bog.

Au fost odată... două orfelime — primul musical românesc. În vedetă, verva și profesionalismul.



Acest animal ciudat — incursiune în universul cehovian, prilejuia actorilor Gilda Marinescu și George Constantin creații de o nostalgică delicatețe.



O piesă îndrăgită de regizoare : Să nu-ți faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu. În versiunea de la Teatrul Național : Eugenia Popovici și George Paul Avram.

Fișă provizorie (selectiv)

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI : **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de E. Barbu (1970) ; **Căsătoria** de Gogol (1976) ; **Valiza cu fluturi** de I. Naghiu (1977) ; **Romulus cel Mare** de F. Dürrenmatt (1977) ; **Aventură în banal** — triptic de T. Mazilu, D. Solomon, I. Băieșu (1978) ; **A treia țepă** de M. Sorescu (1978) ; **Monolog cu fața la perete** de P. Georgescu (1979) ; **Cavoul de familie** de P. Chesnot (1980) ; **Cheile orașului Breda** de Șt. Berceanu (1981) ; **Iubirile de-o viață** de P. Pardău (1984) ; **D-ale carnavalului** de I. L. Caragiale (1935).

TEATRUL ARMATEI : **Ecaterina Teodoroiu** de N. Tăutu (1957) ; **Ultima etapă** de E. M. Remarque (1957) ; **Pygmalion** de G. B. Shaw (1958).

TEATRUL „NOTTARA“ : **Colombe** de J. Anouilh (1965) ; **Au fost odată... două orfeline** de F. Mirea și H. Mălineanu (1968) ; **Acest animal ciudat după Cehov** (1968) ; **Crimă și pedeapsă** după Dostoievski (1969) ; **Patru la-**

crimi de V. Rozov (1975) ; **Fire de poet** de E. O'Neill (1983).

TEATRUL „BULANDRA“ : **Minicosul** de Goldoni (1971) ; **Anunț la Mica publicitate** de Natalia Ginsburg (1973) ; **Într-o singură seară** de I. Naghiu (1974) ; **Ferma** de D. Storey (1977) ; **Luna dezmoșteniților** de E. O'Neill (1982).

TEATRUL MIC : **Pluralul englezesc** de A. Ayckbourn (1978).

TEATRUL DE COMEDIE : **Sfântul** de E. Barbu (1968) ; **Ciripit de păsărele** de D. Grigorescu (1978) ; **Harold și Maud** de C. Higgins (1980).

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA : **Vizita bătrinei doamne** de F. Dürrenmatt (1964) ; **Romulus cel Mare** de F. Dürrenmatt (1967).

TEATRUL NAȚIONAL „V. ALECSANDRI“ DIN IAȘI : **Reduta** de M. R. Iacoban (1976).

STUDIOUL „CASANDRA“ AL I.A.T.C. : **Seară Alecsandri** (1961) ; **Patima roșie** de M. Sorbul (1967) ; **Caragiale... dar nu teatru** (1971) ; **Bună seara, domnule Wilde** după O. Wilde (1984).



Spectacolul preferat : Căsătoria de Gogol, cu trupa Naționalului bucu-reștean ; protagonistă, Draga Olteanu Matei,

a lui Kruczkowski și cu **Colombe** a lui Anouilh. Așa sînt sau așa am fost eu. Pungeam același entuziasm în a dansa ca și în a-l citi pe Kafka... Sigur, folosind mijloacele adecvate. N-am încurcat niciodată stilurile. Făceam totul cu bucurie și încredere nemăsurată. Singura mea teamă era ca nu cumva să mă opresc. Și nu m-am oprit. Încă... M-am socotit tot timpul tînără, crezînd că viitorul îmi stă mereu în față, și mă tot pregăteam să fac ceva important. Poate din cauza asta — deși am devenit pedagog de la o vîrstă foarte fragedă — continui și azi să fiu o foarte bună elevă, am învățat și de la profesori și învăț și de la studenții mei. Mi-am omorît singură multe șanse, am lăsat să-mi scape multe ocazii... Acum, după aproape treizeci de ani de carieră, bilanțul e bogat, dar pentru mine totuși neglorios. Cu toate acestea nu reneg nimic, nici măcar insuccesele categorice. Mi le asum, pentru că niciodată n-am făcut nimic altceva decît ce am vrut, și nu ce mi s-a impus. Dacă n-am reușit, înseamnă că n-am știut să vreau! Sînt perfect convinsă că am ceea ce merit. Și mă raportează la ce știu, ce simt, ce judec eu despre mine. Nu pot să mă mint, așa cum nu pot să mă contrafac. Am depus totdeauna multă muncă și destulă aplicație. Și am fost mereu prezentă. „Nebunia“ mi-a venit poate cînd era prea tîrziu... Pe la patruzeci de ani am devenit eu rebelă! Aș lucra la nesfîrșit...

— Iată că vă contraziceți !

— Nu. Practic, acum mă simt mult mai atrasă de cercetare. Studiul **improvisației** m-a cucerit de mult. Dacă ar fi să-mi schițez un profil, aș spune că sînt o veșnic-căutătoare. Descopăr un lucru și în secunda următoare am tentația de a-l anula. Singură mă consider un om cusur-

giu : dulcelui caut să-i pun și sare, iar dacă ceva e sărat caut să-l îndulcesc. Am lucrat în foarte multe teatre — am fost un fel de pasăre călătoare... De obicei pun în scenă pentru mine. Iar eu mă socotesc un cetățean oarecare, căruia îi place teatrul și care — spre deosebire de ceilalți — se pricepe și încearcă să-l facă pe cît poate mai bine. E marele meu lux, singurul meu răsfăț. Consider că sînt asemeni contemporanilor mei și mă iau drept etalon al omului de azi, cău-tînd să-i ofer unele bucurii de felul **comediilor Pluralul englezesc, Cavoul de familie**. Sigur, spectacole ca **Acest animal ciudat, Căsătoria, Caragiale, dar nu teatru** sau **Monolog cu fața la perete** valorează mult mai mult decît cele cu 400—500 de reprezentații. Niciodată n-am vrut să atrag prin artificiozitate și mi-a plăcut mult mai mult să lucrez nu în afară, ci înăuntru. Îmi doresc să mai reușesc să montez **Lorenzaccio**. Și să fiu profesoară cît mă vor ține puterile, cele biologice...

— Ce anume considerați că v-a influențat stilul de muncă, implicit cariera ?

— Viața mi-am împărțit-o între sala de repetiție și sala de curs. Meseria de pedagog înseamnă foarte mult pentru mine, fiindcă e plină de surprize. Puberea de nisip trebuie cernută cu grijă, pentru că în materialul crud poate exista și pepita de aur... Intuirea talentelor încă nedescoperite este infinit mai fascinantă decît relația cu personalitățile afirmate.

— **Totuși, multor actori renumiți le-ați prilejuit creații deosebite : lui George Constantin, lui Ștefan Iordache și Gildei Marinescu, Ginei Patrichi, lui Ovidiu Iuliu Moldovan și Valeriei Seciu, Irinei Petrescu...**

— Marea mea tentație rămân însă distribuțiile pe **contre-emploi**. Actorii profesioniști îmi reproșează uneori lucrul acesta, neînțelegând că din fiecare încercare au ceva de învățat. Altfel se pun în situația de a fi folosiți ca prestatori de servicii. În general, mie îmi place mult mai mult să merg decît să ajung, îmi place mai mult drumul și prefer urcușul, ascensiunea spre vîrf, decît atingerea piscului, după care nu mai urmează nimic. Așa cum un lucru înfăptuit e un lucru care a și murit. N-aș putea să continui munca la catedră dacă n-aș simți pe viu și pulsul scenei profesioniste. Trădez o profesie cu cealaltă, dar ele sînt complementare. M-aș fi simțit de mult sclerozată dacă n-aș fi fost în permanență legătură cu cele mai noi contingente de artiști, dacă aș fi încetat să fiu în primul rînd „publicul”. Am pretenția de a fi spectatorul cel mai exigent al studenților mei. La rîndul meu, am învățat acest lucru de la maestrul Finteșteanu, a cărui asistentă am fost timp de opt ani. Din 1964 am avut apoi clasa mea de actorie și în douăzeci și unu de ani am scos nouă promoții de actori. Printre ei: Ștefan Tapalagă, Cornel Dumitraș, Jorj Voicu, Dorina Lazăr, Alexandru Bocăneț, Ion Bog, Mircea Diaconu, George Mihăiță, Radu Gheorghe, Mircea Constantinescu, Raluca Zamfirescu, Ecaterina Nazare, Victoria Cocias, Oana Pellea, Claudiu Istodor.

— **Ați fost cotate de timpuriu ca „talentată și inteligentă profesionistă”. Firește, reușitele nu au fost întotdeauna**

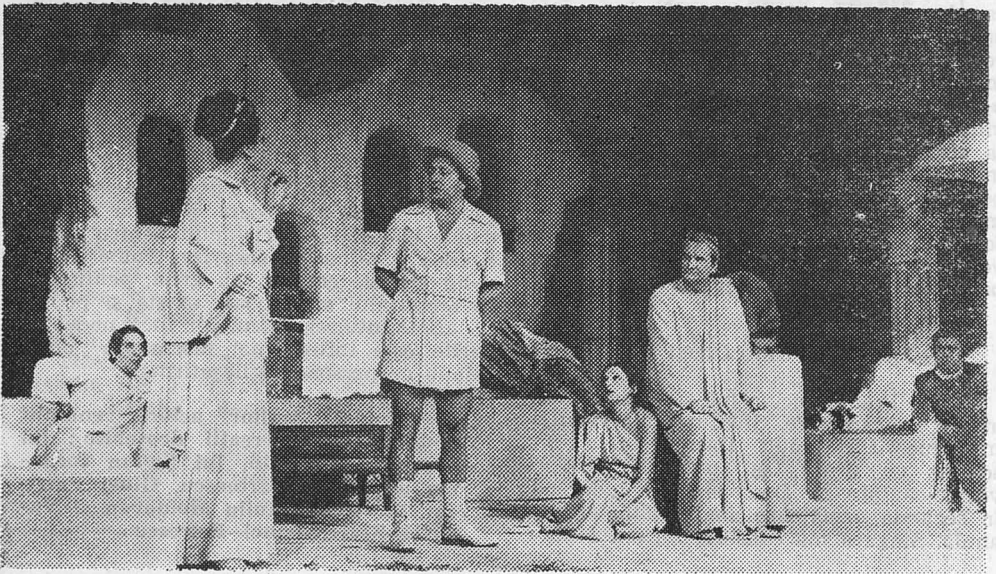
depline, nici aprecierile — unanime. Care sînt însă momentele de răscruce, spectacolele care v-au marcat sau care considerați că vă reprezintă?

— **Căsătoria**, pe scena Naționalului, îl consider cel mai bun spectacol al meu; am căutat să tratez farsa gogoliană într-un registru tragi-comic, dîndu-i dimensiuni elefantine. Au mai fost și altele... În 1967, prezentam pe scena institutului **Patima roșie** a lui Mihail Sorbul, într-o viziune insolită. Cele două tentative de abordare a titanilor Dostoievski și Cehov au fost întîmpinate cu foarte mari rețineri de către critică, deși în străinătate **Crimă și pedeapsă** a reputat un succes deosebit. În 1971, spectacolul studentesc **Caragiale**, dar nu teatru avea să provoace oarecare vîlvă printre specialiști...

— **Urma originalului, modernului spectacol de la Teatrul Mic, Cinci schițe**, în regia lui Valeriu Moisescu și excepționalei montări a lui Lucian Pintilie D-ale carnavalului la „Bulandra” și se alătură citorva lucrări de critică deosebit de importante pentru receptarea „contemporanului nostru” clasic...

— **Caragiale**, dar nu teatru a fost un experiment pur, expresie a unei acumulări intense. După cele două spectacole, al lui Moisescu — **Schițele** și mai ales după Pintilie — **Carnavalul** de la „Bulandra”, cel puțin pentru o vreme, era greu să se aducă ceva nou în montarea lui Caragiale. Eu am apelat la citeva

Cultivînd subtila parodie împreună cu actori ai primei scene a țării — Mihaj Fotino, Simona Bondoc, Marin Moraru, Tamara Crețulescu, Radu Beligan, Marian Hudac — în Romulus cel Mare de Dürrenmatt.



schite fantastice pe care le-am teatralizat. Știam să pun lumina, să creez atmosfera, să stabilesc relații. Dar tocmai de aceea acest lucru nu m-a mai interesat. Caragiale a fost pentru mine mulți ani un fel de tabu. Trăisem prea „aproape“ de el și aminam confruntarea decisivă. Există și complexul față de creațiile pe care tatăl meu le realizase. Nu aspiram deloc la perfecțiunea stilului consacrat de Sică Alexandrescu. În călătoriile mele în străinătate am avut neplăcuta surpriză să constat că nemții, de exemplu, îl tratau pe Caragiale ca pe un Labiche. Se pune problema — ca să zic așa — a internaționalizării celui ce este de fapt un scriitor universal. Impulsul l-am primit tocmai din America; regizorul canadian Christopher Newton, căruia îi furnizassem material bibliografic pentru un spectacol Caragiale, a avut o îndreptățită revelație: societatea românească a sfârșitului de secol XIX se aseamănă foarte bine și cu cea canadiană. La institut, în laboratorul clasei de actorie, am disecat mereu, de-a lungul timpului, opera marelui scriitor. Acum cinci ani, examenul de absolvire a fost susținut cu **D-ale carnavalului** — o simplă eboșă regională, nu exista propriu-zis o idee novatoare, dar atunci am avut bucuria deslușirii unor scene și gândul unui spectacol a început să se decanteze. Regizorul analist — și eu mă consider astfel — pleacă în primul rînd de la relațiile dintre personaje. Mi-am propus să renunț la stricta datare și localizare, să scot personajele din mahalaua bucureșteană a sfârșitului de veac, să demonstrez că timpți, proști, răi, invidioși, ușuratici, tembeli, inconștienți — deci ceea ce înseamnă pleavă morală — nu viețuiesc neapărat doar în murdărie sau nu neapărat murdăria fizică îi determină... Am eliminat deci contextul socio-istoric și am încercat să refac arhetipurile inițiale, aidoma cu cele ale comediei dell' arte. Balul mascat oferă prilejul de a juca și cu **mască și împotriva măștii**. Astfel se explică de ce costumul de arlechin îl poartă și Catindatul, căruia i se potrivește exact, dar și Nae Girimea, căruia nu-i corespunde caracterologic... Spectacolul l-am construit geometric în jurul unui personaj central, Catindatul, erou nu din întimplare fără nume, dar înglobat din întimplare în schema intrigii. Intrînd în relație cu ceilalți, el capătă funcția picăturii de turnesol care ajută la elucidarea faptelor. Acest personaj aparent marginal, pe care l-am plasat în centru, va determina toate acțiunile, potențînd reacția extrem de violentă a Miței Baston, care, exasperată de evidența dovezilor, nu acceptă să fie înșelată... Aceasta este scînteia de la care se aprinde piesa, toate personajele molipsindu-se de violență și frică. Tembela ri-

postă la frică se dezvoltă în **boule de neige** și se termină într-o imensă minciună. Astfel povestită, piesa mi se pare foarte tristă; de aici se iscă și conflictul între situații, care nu au cum să nu fie comice, și replici, care vor să exprime dureri acute. În orice piesă există un cuvînt care desemnează elementul motor: pentru **Romeo și Julieta**, dragostea, pentru **Serisoarea pierdută**, interesul. La **D-ale carnavalului**, consider că, dintre multiplele alternative interpretative, **frica** indică cel mai bine condiția abjectă în care personajele se plasează. Am purces la lucru într-un moment cînd pentru mine excesul de umor, hazul cu orice preț, capacitatea — pe care genialul Caragiale a surprins-o extraordinar — de a glumi pe orice temă, indiferent de gravitatea ei, mi se pare un lucru trist, sinistru și chiar foarte îngrijorător. Prostia nu e „dulce“, e violentă, nocivă, la fel de condamabilă ca orice delict de drept comun... Pentru că nu neapărat aspectul vizibil, fizic, ci moralitatea dubioasă mi se pare cea mai odioasă... Din păcate, însă, prea puțin din adevărata realitate a unor spectacole se păstrează consemnată în file de cronică. Și chiar în memoria spectatorilor, fie ei și specialiști... Dealtfel, eu cred că noblețea acestei blestemate meserii constă tocmai în efemer. Actorii trăiesc din plin momentul de joc. Pentru mine, ca regizor, bucuria este în repetiții. Munca mea a stat sub semnul înfîlnirilor fericite cu literatura de bună calitate și cu oameni dispuși să fie alături de mine. Mulți de la care am învățat eu, cițiva care au învățat de la mine. Caut mereu să înfîlesc oameni noi sau să descopăr noul în cei cunoscuți de mult. Mai ales că la noi rar și greu se realizează ceea ce se poate numi „o echipă“... Acum trec printr-un moment dificil, sînt într-o polemică aprigă cu mine însăși. Un gust amar, un sentiment foarte dureros îmi dă tîrcoale. Și simt nevoia unui lucru extrem de concret pe care să pot să-l fac cu mîna mea: o casă, un pod, ceva cu valoare obiectivă... Drept să spun, am obosit: eu să tot fac spectacole în care să investesc anume gânduri și speranțe, iar cronicarii să mă felicite sau să mă critice pentru ceea ce eu nu am intenționat...

— Privirea aceasta sever autocritică pe care v-a prilejuit-o discuția noastră, cred că poate totuși anula afirmația teribilă de la început. Și poate că va alunga chiar și tristețea... Așa că vă urez să vă recăpătați același entuziasm care v-a caracterizat întotdeauna...

Irina COROIU



ANDA BOLDUR

Într-un sfârșit de octombrie

PERSONAJELE :

ANA (44 de ani)

IULIA (18 ani)

ADRIAN (24 de ani)

IOACHIM (20 de ani)

NEACȘU (30 de ani)

Octombrie 1944. În nord-vestul Transilvaniei, trupele române luptă eroic în urmărirea dușmanului fascist, care se apără cu îndirjirea fiarei incolțite. Ne aflăm într-o comună — Livada — din apropierea orașului Carei.

Pătrundem în penumbra unei camere spațioase, mobilată sobru, cu dușumele bine ceruite. Lângă peretele din stînga, o masă lungă, de lemn, și o sobă. Lipit de peretele opus, un impozant bufet rustic, pe care se află un mic aparat de radio. În fund, o ușă și o fereastră dau în stradă. Altă ușă în prim-plan, stînga, dă spre „camera de oaspeți“, iar alta, în dreapta, spre restul locuinței. Între aceasta din urmă și bufet, se află sprijinită de perete o scară al cărei capăt superior intră în chepengul podului. Într-un colț, un ceas mare, de faianță, continuă să inghită timpul, cu tic-tac-ul lui rar și impasibil. Este după-amiază și începe să se întunece.

În încăpere nu e nimeni. De afară se aude uruietul, mai întii depărtat, apoi din ce în ce mai apropiat, al unei coloane motorizate, căruia i se suprapun strigăte de bucurie și urale.

Ana, îmbrăcată cu o jachetă groasă, de lînă, iar pe cap cu un tulpănegru legat la ceafă, intră cu pași repezi și se duce la fereastră să privească în stradă.

ANA (emoționată) : Trec iar ai noștri !
Ai noștri ! (Se repede îndărăt pe ușa pe unde a intrat, strigînd.) Iulia ! Vino să-i vezi ! Continuă să treacă ai noștri !... Iulia, unde ești ?

(Din stradă se aude o explozie puternică, apoi glasuri și tropăit de cizme. Ușa de la intrare se trîntește cu zgomot de perete. Sublocotenentul Adrian Vartic dă buzna înăuntru, urmat de caporalul-telefonist Neacșu, care duce în brațe aparatul, trăgînd cablul după el.)

NEACȘU (gîfîind) : Noroc că a căzut în marginea drumului !... Își închipuie că ne sperie cu proiectilele lor !

ADRIAN (*scofîndu-și casca și ștergîndu-și fruntea de nădușeală*): Obuzul ăsta însă cred că a fost o greșeală. O eroare de tir... (*Privind în jur.*) Nu-i nimeni aici? (*Arătîndu-i caporalului masa, după ce a aruncat din nou o privire circulară.*) Pune-l acolo.

(*Neacșu așază lădița cu telefonul la capătul dinspre ușă al mesei, o deschide și începe să acționeze manivela.*)

NEACȘU : E mort, fir'ar să fie !... Ce facem, dom' sublocotenent ?

ADRIAN : Cum ? ! Inseamnă că explozia ne-a secționat cablul. Trebuie imediat repus în funcțiune. Du-te repede și cercetează. Repară-l și vino să-mi raportezi.

NEACȘU : Am înțeles ! (*Iese.*)

(*S-a întunecat. De afară se aude răpăitul unei mitraliere. În timp ce Adrian, aplecac asupra telefonului, încearcă — inutil — să-l acționeze, Ana reintră val-vîrtej, radioasă, ținînd în mînă o lampă cu gaz, aprinsă, pe care o pune pe celălalt capăt al mesei. Adrian se întoarce spre ea.*)

ADRIAN : Bună seara.

(*Ana își duce mîna la gură ca să-și înăbușe țipătul. Apoi începe să tremure și ochii i se umplu de lacrimi.*)

ANA (*cu glas sugrumat*) : Nu !... Nu se poate... Nu se poate...

ADRIAN (*mirat*) : Doamnă... nu înțeleg... n-am venit să vă fac nici un rău. Liniștiți-vă... Sînt ofițer în armata română.

ANA (*încet*) : Cum te cheamă ?

ADRIAN : Mă prezint : sublocotenent Adrian Vartic din Regimentul 18 Infanterie.

ANA : Adrian... Tot Adrian ! (*Se apropie de el, privindu-l intens ; ridică încet, aproape cu teamă, mîna și îl mîngîie ușor pe pâr.*) Ești, prin urmare, fiul lui... O, Doamne, de ce ?... de ce ? (*Își ascunde fața în palme și, fără să-și dea seama, își lasă fruntea pe pieptul lui.*)

ADRIAN (*descumpănit*) : Doamnă... vă rog ! (*Amintindu-și brusc ceva, o depărtează delicat de el, ținînd-o cu mîinile de umeri.*) Nu cumva sînteți Ana ?

ANA : Va să zică, ți-a vorbit de mine. N-a uitat. Da, eu sînt Ana. (*Zîmbind ușor stînjinită.*) Iartă-mă. Nu trebuia... A fost o clipă de slăbiciune. Războiul ăsta e de vină. Sîntem cu nervii oboșiți... Deci, Adrian, tatăl dumitale, ți-a vorbit de mine.

ADRIAN : Da. La plecare. Dar îmi ieșise complet din minte. Știți, toată vîltoarea, toată tevatura asta a frontului...

ANA : Și ce ți-a spus (*subliniînd*)... la plecare ?

ADRIAN : Că dacă, vreodată, din întimplare...

ANA (*cu un zîmbet imperceptibil*) : ...din întimplare...

ADRIAN : ...dacă vreodată, din întimplare, ajung dincolo de Carei, în apropierea graniței, să caut comuna Livada și să întreb de domnișoara învățătoare Ana Vlaicu.

ANA : Era numele meu de fată. Acum mă cheamă altfel.

ADRIAN : Ei, da. Trebuia să-mi închipui : sînteți căsătorită.

ANA : Sînt văduvă.

ADRIAN : Deci, dumneavoastră sînteți. Formidabil ! Să nimeresc tocmai la dumneavoastră ! În casa în care a locuit și tata, în primul război... Acum 25 de ani !... Ce coincidență !

ANA (*cu voce albă*) : Într-adevăr, ce coincidență... (*După o clipă.*) Și... asta e tot ?

ADRIAN : Da. Sînt încartiruit la dumneavoastră. Ca și el.

ANA : Ce extraordinară asemănare ! Cînd ai intrat, o clipă am crezut că... (*Oftează și zîmbește trist.*) Vîno să-ți arăt camera de oaspeți. Camera care a fost a lui.

(*Intră amîndoi în camera din stînga. Din depărtare se aude din nou răpăitul mitralierei. Chepengul podului se deschide și Iulia coboară repede pe scară, ușoară ca o pisică. Este imaginea însăși a gingășiei și purității. Poartă pârul strîns într-o coadă lungă, terminată printr-o fundă, care, cînd se mișcă, îi palpită în jurul taliei ca un fluture. Ana și Adrian revin în încăpere.*)

ANA : Iulia, unde ești ? Vîno să-l cunoști și tu pe domnul sublocotenent. (*Către Adrian.*) Ea e fata mea, Iulia.

ADRIAN : Îmi pare bine ! Sublocotenent Vartic. Sînt încartiruit la dumneavoastră.

IULIA (*neliniștită*) : Încartiruit ? Rămîneți aici ? !

ADRIAN : Doar o singură noapte, domnișoară. Regret că îmi impun prezența, dar... e război.

ANA : Știm și noi. Ce-a fost aici zilele astea !... Un nepot de-al meu a murit luptînd alături de soldați în lunca din marginea satului. Era înscris în Brigăzile patriotice. L-au îngropat azi-dimineață.

IULIA (*pe gînduri*) : Da, s-au dat lupte grele în marginea satului.

(*Ușa de la intrare se deschide cu zgomot și Neacșu dă buzna tropăind. Văzîndu-le pe cele două femei se oprește brusc, spune „Scuzați !“ și, făcînd doi pași în-*

dărăt, își șterge apăsât bocancii de preș.
Apoi revine, salutînd militărește.)

ADRIAN (amuzat) : Zi-i, Neașule !

NEACȘU (în poziție de drepti) : Să trăiți, dom' sublocotenent ! Am executat ordinul dumneavoastră. Linia a fost reparată.

ADRIAN (bătîndu-l pe umăr) : Bine, Neașule. A fost greu ?

NEACȘU : Greu, dom' sublocotenent. Că-i al naibii de frig și firele-s înghețate. Dar m-au ajutat doi băieți de aici de prin vecini. Ziceau că vor să se înroleze voluntari.

ADRIAN : Frumos din partea lor ! Să vină cu noi. Să pună și ei umărul.

NEACȘU : M-au întreat cât o să mai lăsăm să clănțane cățeaua aceea nemțească în marginea satului, și le-am spus să n-aibă grijă, că îi venim noi de hac.

(Sună telefonul. Adrian se repede și ridică receptorul.)

ADRIAN : Alo ! Să trăiți, domnule căpitan ! Aici sublocotenent Vartic... Da, linia a fost intreruptă... un obuz rătăcit... Nu, aceeași situație. Inamicul continuă să execute trageri de hărțuială din cazemata de pe deal. Nicij o mișcare. Așteaptă probabil zorile... Am înțeles : mă duc să inspectez plutonul... Desigur. Nici o acțiune, pînă la noi ordine... Am înțeles, să trăiți ! (Pune receptorul la loc, își ia casca și pornește spre ușă, vorbindu-le gazdelor din mers.) Eu am să lipsesc puțin. (Arătînd spre telefon.) De aparat, vă rog, nu se atinge nimeni. Hai, Neașule ! (Iese în grabă, urmat de caporal.)

(Ana încuviințează din cap, fără să răspundă. Rămîne privind lung în urma lor.)

IULIA (agitată) : Ce facem ?

ANA (tresărînd) : Cum ? A, da... Nu știu. Fii liniștită ! Nu se întîmplă nimic. Dealtfel, a spus că nu rămîne decît o singură noapte.

IULIA : Și dacă rămîne mai mult ? Dacă află ?

ANA (cu glas obosit) : Ți-am spus : nu trebuie să te temi. Îl cunosc.

IULIA : Îl cunoști ? !

ANA : Pe tatăl lui. Știi tu, povestea aceea a mea de demult. Nu poate fi un om rău. Adrian... adică tatăl lui... (zîmbește unei amintiri) n-ar fi omorît nici un pui de găină.

IULIA : Totuși, mi-e frică. Dacă-l găsește ? Trebuie să-l ascundem, cu orice preț !

ANA : O să fie greu. Pînă una-alta, mă duc să-i pregătesc camera și să-i aștern patul. E-un ofițer român, trebuie să-l primim cum se cuvine. Mai ales că moartea, sărmanul, îl pîndește din toate părțile.

IULIA : Zilele astea, moartea ne pîndește pe toți. (Făcînd un semn ciudat spre tavan.) Ai văzut și tu.

ANA (intristată) : Da, drăguța mea, da... Trăim niște vremuri îngrozitoare !... (Văzînd că Iulia s-a oprit lingă scară) Te duci iar la el ?

IULIA : Gîndește-te că zace acolo singur, în întuneric, cu suferința lui ! E-ațîț de chinuț și mi-e așa de milă de el ! (Izbucnește în plîns.)

ANA (apropiîndu-se de ea) : Iulia, ce-i cu tine ? Nu cumva... ? ...Ești sigură că ți-e doar milă... ?

IULIA : Nu știu. Tot ce știu e că n-aș mai pleca de lingă el. Că mi-e drag să-l privesc, să-l aud vorbind... că durerea lui mă doare și pe mine. Și că mi-e frică, groaznic de frică pentru el. (Plînge, cu capul la pieptul Anei.)

ANA (mîngîind-o pe creștet) : Fetița mea... Nu plînge... te rog !

IULIA : Cum să nu plîng ? ! Cînd mă gîndesc că o să plece și o să rămîi fără el ! O să plece, nu-i așa ?

ANA : Da, o să trebuiască. Nu se poate altfel. E timp de război.

IULIA : Atunci... am să plec și eu cu el ! ANA : Nu vorbi copilării !

IULIA : Dacă îl pierd, am să mor ! Adevărul e că... acum îmi dau seama... (mărturisînd cu greu) îl iubesc... îl iubesc cu adevărat.

ANA : Iulia, pentru numele lui Dumnezeu, nu-ți băga asta în cap ! Fii înțeleaptă. Crezi numai că-l iubești. Nu poți iubi un om pe care îl cunoști doar de două zile.

IULIA : Parcă l-aș cunoaște dintotdeauna.

ANA : Zău, te rog, fii cuminte și nu mă amări. Nu-ți băga în cap că-l iubești. Un soldat e un călător, trece o clipă prin viața noastră și s-a dus. Vrei să suferi cum... Vrei să aștepți și tu ani de zile ?... (Cu glasul stîns.) O viață întreagă ?

IULIA : Se va întoarce. Mi-a făgăduit.

ANA : Și dacă nu ? Fiindcă nu depinde numai de el. E un fir de iarbă dintr-un lan cosit aproape în întregime. Cine știe care îi va fi soarta ? Și tu, care abia ai împlinit 18 ani, vrei să-ți începi viața de femeie zbcuimîndu-te ?... ofilîndu-te ? !

IULIA : Dar, înțelege, mamă, că voința n-are nimic de-a face aici. Iubirea asta a venit așa... nu știu nici eu cum. Din cer.

ANA : O, Doamne, asta ne mai lipsea ! E un blestem ! E un blestem ! Ne-a blestemat cineva pe amîndouă ! (Pornește spre camera de oaspeți.)

(Rămasă singură, Iulia aleargă la fe-reastră, privește sau mai bine zis ascultă dacă pe stradă e vreo mișcare, apoi re-

vine, aprinde o altă lampă de pe bufet și, ținând-o într-o mână, se cațără ușoară pe scară și dispare în pod.)

*

(În mijlocul decorului eteroclit al unui pod — cufer, damigene, scaune vechi, șiraguri de ardei și usturoi atârinate de grinzi etc. — a fost improvizată, din două lăzi puse cap la cap, un fel de laviță. Pe marginea ei, cu cămașa în parte sfîșiată și cu umărul stîng bandajat, șade Ioachim. E blond, slăbuț, tras la față și ne-bărbierit. Pare foarte abătut. De un cui bătut în grindă îi atîrnă tunica de subofițer neamț. La intrarea Iuliei, tresare și dă să se ridice, apoi cade pe laviță cu fața crispată dureros.)

IULIA : Eu sînt. Stai liniștit. (Pune lampa pe butoiul răsturnat care se află la capul „patului“ și pe care se mai găsesc o carafă și un pahar, precum și un pachet de țigări, mototolit, alături de capacul unei cutii de cremă de ghețe.) Cum îți mai e ? Tot așa te doare ?

IOACHIM : Mai puțin. Iar cînd ești lângă mine, îmi trece de tot. Ah, Iulia, dac-ai ști cum te aștept ! (După o clipă.) Au intrat ai voștri, nu-i așa ?

IULIA (așezîndu-se lîngă el și punîndu-i mîna pe braț) : Da. Dar nu trebuie să-ți faci griji. A fost încartiruit aici un sublocotenent care pare să fie om de treabă. Mama l-a cunoscut pe vremuri pe tatăl lui, care, închipuie-ți, a stat și el tot la noi... adică tot aici, fiindcă pe vremea aceea eu nu existam.

IOACHIM : Nu te-a văzut cînd te-ai urcat pe scară ?

IULIA : Nu, acum e plecat.

IOACHIM : Dar o să se întoarcă, și-atunci... ?

IULIA : Atunci, nimic. O să facem în așa fel încît să nu afle de prezența ta. Că doar n-o să stea la noi o veșnicie !

IOACHIM : Și dacă mă descoperă, totuși ?

IULIA : Dacă o să se întîmple asta, am să-i spun adevărul : că te-am găsit leșinat și plin de sînge în fundul grădinii și că te-am adus aici, împreună cu mama, ca să te îngrijim. Că oameni sîntem...

IOACHIM : Dar eu nu vreau să aveți ne-cazuri din pricina mea ! Pentru ei, eu sînt un soldat inamic. Îți dai seama ce înseamnă asta ? Să adăpostești într-ascuns, pe timp de război, un inamic ?

IULIA : Exagerezi. Sîntem două femei care am salvat de la moarte un ostaș rănit.

IOACHIM : Ce bine-ar fi dac-ar fi totul atît de simplu ! De ce nu poți tu, care

ești zîna mea bună, să ridici bagheta fermecată — ca în poveștile copilăriei — și să faci să dispară tot coșmarul ăsta !

IULIA : Ce n-aș da și eu să fim amîndoi undeva departe, pe o plajă pustie, liniștiți, fără griji... Să stăm la soare, numai tu și cu mine, să culegem scoici, să înotăm în apă străvezie...

IOACHIM : Ce vis frumos ! Care nu se va împlini niciodată...

IULIA : De ce ? De ce ?

IOACHIM : Pentru că soarta mea e pecetluită. Știi bine.

IULIA : Nu !... Nu spune asta !

IOACHIM : Te rog, fii bună, aprinde-mi o țigară. (Iulia ia din pachet o țigară, o aprinde, trage din ea, se încacă, tușeste, apoi i-o întinde. El fumează cîteva clipe în tăcere.) Trebuie să privesc situația în față. Am avut norocul să fiu salvat de la o moarte sigură. Grație ție și mamei tale, sînt în viață. Dar miine ce se va întîmpla cu mine ? Fiindcă aici n-o să mai pot rămîne. Va trebui să mă predau. Și mă vor duce cine știe unde.

IULIA : Dragul meu ! (Îl mîngîie pe păr.)

Te rog, nu te mai zbuciuma, că iar faci temperatură ! Dac-ai ști cum ai gemut și ai aiurat noaptea trecută !... Mi se rupea inima cînd te auzeam șoptînd în neștire „Mutti !“ „Mutti !“.

IOACHIM : Biata mea mamă ! Cît trebuie să-mi mai poarte de grijă ! Mi-aduc aminte cum a plîns cînd am plecat din Hărman, și cum îl blestema pe nebunul de Hitler, care ne-a azvîrlit pe toți în iadul ăsta.

IULIA : Ca în povestea cu zmeul cel rău...

IOACHIM : Care zmeu ? ! Un maimuțoi epileptic : nu l-ai văzut la cinema cînd vorbește ?... (Face cu mîna validă cîteva gesturi caraghioase.)

(Rid amîndoi.)

IULIA : Lasă... o să treacă. Sîntem tineri. O să ne facem o viață nouă într-o lume nouă. Fără războaie și fără spaimă.

IOACHIM : Dar cînd ? Cînd ? Mai e așa de mult pînă atunci !... Gîndește-te că vor fi luni și luni, poate ani, în care nu vom ști nimic unul de altul !... Ați-tea zile și nopți furate fericirii noastre, pe care nimeni nu ni le va da înapoi niciodată !

IULIA : Da, va fi lung timpul. Și ne va trebui multă, foarte multă răbdare. Ție mai ales, iubite. Dar într-o bună zi tot are să se sfîrșească coșmarul ăsta, și-atunci ai să te întorci, și în sfîrșit o să avem și noi dreptul la puțină fericire.

IOACHIM : Puținul acela va fi atît de mult pentru mine, *Liebchen*. Dragostea

mea! Ce miracol că te-am întâlnit!
Nu numai pentru că mi-ai redat viața,
dar și pentru că acum am la ce visa.

(De jos se aude glasul Anei strigînd : „Iulia !“)

IULIA : Mă strigă mama, trebuie să cobor.

IOACHIM : Întoarce-te repede ! Mi-e așa de urît fără tine, și mai avem atît de puțin de stat împreună !

IULIA : Să nu ne gîndim la asta...

IOACHIM : Și, totuși, trebuie să ne obișnuim cu ideea că foarte curînd, poate chiar mîine...

IULIA : Nu, nu mîine ! Nu așa de repede ! La urma urmei, cine știe, poate se-ntîmplă o minune...

IOACHIM : Eu nu mai cred de mult în minuni.

(De jos se aude din nou glasul afectuos al Anei strigînd : „Iulia, vino să-mi ajuți !“)

IULIA (strigînd) : Vin acum ! (Aplecîndu-se și sărutîndu-l pe frunte.) Mă întorc îndată... Îndată ce-am să pot. Nu te mai gîndi la nimic, că-ți face rău. Lasă lucrurile să vină de la sine.

IOACHIM (clătînînd trist din cap) : Ușor de spus...

IULIA : Știu, iubitule ! Iartă-mă. Eu îți dau sfaturi — vorbe, vorbe, vorbe — iar tu ai în față o realitate grea cît un munte. De neclintit.

IOACHIM (ridicînd din umeri) : Ce să fac ? Așa mi-a fost dat.

IULIA : Așa ne-a fost dat la amîndoi, fiindcă acum nu mai ești singur. Sînt și eu cu tine. (Dă să plece, apoi revine, îl sărută lung și fuge.)

★

(Ana și Iulia au isprăvit de pus masa, fără a se atînge de telefonul de campanie de la celălalt capăt al ei. Pe fața de masă, albă, brodată, au fost așezate trei farfurii, cu tacîmurile și paharele respective, precum și două sfeșnice grele de argint, cu luminările aprinse, a căror strălucire creează în jur o atmosferă intimă și festivă totodată. Ana și-a scos de pe cap tulpanul și s-a „aranjat“ puțin, ceea ce îi dă un plus de feminitate.)

ANA (îndreptînd un scaun) : Iulia... încercă să fii mai puțin tristă astă-seară.

IULIA : Tu nu știi ce-i în sufletul meu...

ANA : Știu mai bine decît îți închipui. Totuși, încercă. Te rog ! Fă-o pentru mine.

IULIA (cu un zîmbet trist și resemnat) : Bine, mamă. Am să încerc. (Iese.)

(Ana bate ușor la ușa camerei de oaspeți.)

ANA : Poftim la masă !

(Adrian iese, încheindu-și tunica.)

ADRIAN : Nu trebuia să vă osteniți atîta !

ANA : Mi-a făcut cu adevărat plăcere. Luați loc ! Îmi pare rău că n-am avut flori să pun pe masă, dar zilele trecute a dat bruma și s-au scuturat și ultimele crizanteme din grădină. (Intră Iulia, cu un castron în care aburește o mămăligă. Adrian o urmărește din ochi, cu un zîmbet admirativ.) Tatălui dumitale nu-i plăcea mămăliga tare — așa, ca s-o tai cu ața —, îi plăcea mai molcuță și deaceia am făcut-o cum îi plăcea lui, în castron. Mi-am închipuit că tatăl și fiul au aceleași gusturi.

ADRIAN : Nu chiar în toate domeniile, dar în ceea ce privește mămăliga, da. (Rîd cu toții.) Însă mă mir cun ați ținut minte.

ANA : N-am uitat nimic. Nimic... Dar, vă rog, serviți-vă. Însă mai întîi o să bem, după cum e obiceiul, puțină palincă.

ADRIAN : Cu cea mai mare plăcere.

ANA (turnînd în două cănițe) : Iuliei nu-i pun, că ea nu bea.

IULIA : De ce ? Beau și eu. (Către Adrian.) Mama mă mai crede o fetiță. Uită că am optsprezece ani...

ANA (privind-o mirată) : Bine, dar... (Îi toarnă și ei, cu parcimonie.)

IULIA : N-ai spus să fii veselă astă-seară ? Te ascult.

(Adrian zîmbește amuzat.)

ANA : Mai zi ceva ! Copiii din ziua de azi ! (Ciocnesc toți trei cănițele și beau. Ana pune mămăligă în farfurii.) Așa... Și vă rog să luați și din brînză asta de burduf. Din păcate, e tot ce avem.

IULIA : Uiți pogacele !

ANA : A, da : la sfîrșit avem pogace făcute de Iulia. E cam sărac menu-ul, dar... asta e.

ADRIAN : Pentru mine, o asemenea cină face cît cel mai bogat ospăț. O față de masă imaculată, zîmbetul unor femei... ce poate fi mai odihnitor pentru un ostaș ? ! Războiul nu ne răsfăță. Îmi dați voie ? (Îa sticla cu vin aflată pe masă și umple paharele.)

ANA : Războiul !... Războiul !... De cinci ani trăim sub apăsarea lui !

ADRIAN : Îmi dau seama ce greu trebuie să vă fi fost dumneavoastră, aici.

ANA : Greu ? A fost cumplit ! Să fii despărțit cu sila de frații tăi ! Să te simți dintr-o dată străin în propria ta țară !

Și de ce? Pentru că într-o bună zi... IULIA (*încet*): Eu n-aș putea să trag într-un om.
ba nu: într-o zi blestemată, cițiva deștepți s-au aplecat la Viena peste harta României și, dintr-o trășătură de condei, ne-au smuls și ne-au lipit de altă țară?! Și-apoi, gîndește-te că nu eram cîteva mii, eram două milioane de români!

ADRIAN: Se petrec în epoca noastră abuzuri strigătoare la cer. E-adevărat, Napoleon a vîndut Louisiana pe un pumn de aur, însă Louisiana era o colonie pe alt continent. Dar să tai o bucată din trupul unei țări și s-o înstrăinezi!

ANA: Să tai din România noastră cea mare și rotundă, ca dintr-o plăcintă, ca să sature foamea unor nesățui!

IULIA: Lasă, mămico... Hai să mîncăm și noi, fără să ne mai amărim.

ANA: Ai dreptate. Mai ales că acum coșmarul e pe sfîrșite.

ADRIAN: Încă puțin, și Ardealul va fi iar în întregime românesc.

ANA: Cînd te aud spunînd asta, mi se pare că vîisez. Știi ce ne-a ținut pe noi, în toți acești ani negri? Speranța. Fără speranță, nu știi cum am fi rezistat.

(*Cîteva clipe mîncă toți trei în tăcere.*)

ADRIAN (*scofînd un pachet de țigări*): Fumați, doamnă?

ANA: Nu, mulțumesc. (*Văzînd că Adrian face gestul de a-i oferi Iuliei.*) O, Iulia nici atît! (*Zîmbînd.*) Aici, fetele nu sînt atît de emancipate ca la dumneavoastră, la București. Nu, la noi în casă nu fumează nimeni, dar dumneata poți fuma cît vrei.

ADRIAN: Curios...

ANA: Ce anume?

ADRIAN: Aș fi putut să jur că am simțit fum de țigară.

IULIA (*precipitat*): Imposibil! Vi s-a părut! Sigur că vi s-a părut!

ANA (*jenată*): Cine știe...

ADRIAN (*fumînd, pe gînduri*): Da, Wehrmacht-ul agonizează. Curînd va primi lovitura de grație.

IULIA: Numai că pînă atunci vor mai muri, de o parte și de alta, mii de nevinovați.

ADRIAN: Nevinovați, cotropitorii?!

IULIA: Nu te-ai gîndit că sînt și printre ei unii care au fost siliți să îmbrace uniformă de soldat? Care ar fi preferat să stea liniștiți acasă, cu familiile lor?

ADRIAN: Probabil că așa este. Dar prefer să nu mă gîndesc. Pentru mine, inamicul trebuie să rămînă... inamic. Nu vreau să-i acord circumstanțe atenuante, ca să nu-mi tremure mîna cînd apăs pe trăgaci.

ANA: Chiar dacă e un sadic? un criminal? Mai ții minte ce-au făcut cu doamna Averbuch? (*Către Adrian.*) Era o doctoriță din Carei, o prietenă a noastră. De cîte ori aveam nevoie... cine ne punea pe picioare?... Doamna Averbuch! Intr-o dimineată, au ridicat-o cu întreaga familie și au trimis-o în lagăr, de unde nu s-a mai întors. Și, ca ea, atîția alții.

ADRIAN: Se spune că „*homo homini lupus*“... dar nu orîcînd și nu oriunde. Naziștii, însă, sînt într-adevăr lupi.

IULIA: Dar nu toți nemții sînt naziști.

ADRIAN: Încă o dată: eu n-am de unde ști. Războiul nu alege.

ANA: Facem ce facem, și iar vorbim de război. Hai mai bine să punem puțină muzică. (*Se duce și dă drumul la radio. După un șir de țuitori, răsună cunoscutul șlagăr „Lili Marleen“, pe care îl ascultă cîteva clipe în tăcere.*) Păcat de cîntecul ăsta frumos, că e nemțesc. (*Trece pe altă lungime de undă.*)

IULIA (*sărînd ca arsă*): Și ce dacă e nemțesc? Nu tot'ce e nemțesc e rău! Nu înseamnă că dacă sîntem în război cu ei, nu ne mai place nici muzica lor, nici...

ADRIAN (*amuzat*): Așa e. Dar acesta e un cîntec soldătesc sută la sută. Nu e nici Haydn, nici Bach. Vă place Bach, domnișoară?

IULIA (*rezervată*): Da, îmi place.

ADRIAN (*cu un zîmbet cald*): Înseamnă că avem gusturi comune. (*Văzînd că Iulia tace.*) Să bem pentru preferința noastră comună pentru Bach. (*Întinde paharul spre ea, dar Iulia fără să-1 ridice pe al ei, lasă capul în jos. Ușor descumpănit, duce paharul la buze, soarbe o înghițitură, apoi îl pune pe masă. O privește lung.*) De ce sînteti atît de gravă, domnișoară? E ceva care vă necăjește?

IULIA (*mușcîndu-și buzele*): N... nu.

(*Adrian tace, întristat.*)

ANA (*continuînd să manipuleze radio-ul invadat de paraziți*): Nu găsesc nimic.

ADRIAN: Vreți să vă cînt eu ceva? Dacă ați avea o vioară...

ANA: Da, avem una. Cînta la ea din cînd în cînd b'etul nepotu-meu. Unde-i vioara, Iulia?

IULIA: E... sus, în pod. Mă duc s-o aduc. (*Fuge și se cațără repede pe scară, dispărînd în pod.*)

ANA: Pină atunci, să mai încerc puțin. (*Se aude indicativul postului de radio București.*) A, Bucureștiul!

VOCEA CRAINCIEI: În continuare, veți asculta cîteva spicuiuri din însemnările

reporterului nostru în zona frontului de nord-vest... „În aceste zile fierbinți, când se dă bătălia pentru realipirea la trupul țării a părții transilvănene răpite prin Dictatul de la Viena din 30 august 1940, întreaga suflare românească urmărește cu încordare luptele crâncene pe care le dau vitejii noștri ostași. Apelul vibrant adresat la 2 septembrie de Comitetul Central al P.C.R. a sporit avântul combativ al trupelor noastre. «Întregul popor — se spunea în acest apel — înconjoară cu dragoste lupta voastră plină de elan și jertfă, căci ea este lupta întregului popor pentru libertate, independență și o viață mai bună. De aceea, dragi ofițeri și soldați, lupta voastră alături de puternicii noștri aliați trebuie să fie și mai îndrăzită, pînă la totala nimicire a hoardelor germane fasciste». Însuflețită de acest apel, Armata a 4-a română și-a continuat ofensiva eliberatoare, desfășurînd în aceste zile lupte grele. Pretutindeni, populația românească scâpată de sub jugul cotropitorilor îi întîmpină pe ostașii români cu flori și cu lacrimi de bucurie. În dimineața zilei de azi, 24 octombrie, trupele române au trecut dincolo de Carrei și de Satu Mare, luptînd eroic pentru împlinirea datoriei sacre de a alunga dușmanul de pe ultima brazdă de pămînt românesc. Încă puțin și...“

(Paraziții invadează sonorul; Ana închide radioul și se reazăază la masă.)

ANA : Trebuia să spună că ați ajuns și aici, la Livada. Că mai aveți doar cîțiva kilometri și...

(Iulia revine în fugă și îi întinde lui Adrian vioara și arcușul.)

IULIA : Cred că e cam dezacordată.

ADRIAN *(examinînd vioara)* : Esențial e că nu-i lipsește nici o coardă. Ia să vedem... *(O încearcă, o mai acordează puțin, apoi ia arcușul și execută — cam stîngaci, totuși plăcut — cunoscutul „Vals“ al lui Brahms. În cele din urmă se poticnește, reia aceeași măsură și se oprește.)* Nu mai merge... N-am mai cîntat de mult.

ANA : Ba a fost foarte, foarte frumos. E-o melodie atît de duioasă...

ADRIAN : „Valsul“ lui Brahms. Cine știe dacă am să-l mai cînt vreodată ?

ANA : Nu vorbi așa !

ADRIAN : Războiul nu s-a sfîrșit. Pacea e încă departe. *(De sus, din pod, se aude o bufnitură, pesemne se scaua răsturnat. Iulia tresare și se schimbă la față. Ana mînîncă în continuare ca și cum n-ar fi auzit. Adrian le privește mirat.)* Ce-a fost asta ? N-ați auzit nimic ?

IULIA *(fistîcîndu-se)* : Ba... da. Parcă a bufnit ceva.

ADRIAN : Mai locuiește cineva aici ?

IULIA : N... nu. Nimeni.

ANA : Adevărul e că... *(Iulia o privește speriată.)* Lasă, o să-ți explicăm mai tîrziu, Iulia, dacă vrei, du-te și adă-ne pogacele.

(Iulia strînge farfuriile folosite și iese. Adrian o urmărește cu un zîmbet cald.)

ADRIAN : Aveți o fată încîntătoare. Parcă-i o pasăre... parcă-i o floare. *(Izbucnește în ris.)* Iată-mă și poet... Involuntar, dar sincer.

ANA : Și spontan. Asta-i adevărata poezie. *(Cu duioșie.)* Iulia e o fată bună și cuminte. Și atît de aproape de sufletul meu !

(Iulia revine cu o tăviță cu plăcinte. Are o expresie gravă, încordată. Pune tăvița pe masă.)

ADRIAN : Îmmm... par grozave.

IULIA : Să le mîncăți acum, cît sînt calde.

ANA : Și tu ? Nu vrei ?

IULIA : Pe mine vă rog să mă iertați. Sînt tare ostenită. Aș vrea să mă duc să mă culc.

ANA : Îmi pare rău, fetița mea. Fă cum crezi.

IULIA : Noapte bună.

ADRIAN : Noapte bună. *(Iulia își sărută mama pe frunte și iese.)* De ce e atît de... întunecată ? Poate că o supără prezența mea...

ANA *(punîndu-i repede mîna pe braț)* : Adrian ! Cum îți închipui ?... Iartă-mă, ți-am spus pe nume...

ADRIAN : Vă rog să nu-mi mai spuneți decît așa. Îmi dați voie ? *(Îi umple din nou paharul, apoi și-l umple pe al său.)*

ANA : Mai ales că e un nume pe care l-am rostit de atîtea ori și în atîtea feluri : rizînd, cîntînd... plîngînd.

ADRIAN : Plîngînd ? Cum așa ?

ANA *(după un timp)* : Chiar nu știi nimic ?

ADRIAN *(mirat)* : Ce să știu ? Știu numai că în 1919, în Războiul de Reîntregire, Regimentul 5 Roșiori a fost trimis aici, la marginea țării, că escadronul sublocotenentului Adrian Vartic a fost cantonat la Livada, iar sublocotenentul, adică tata, a fost încartiruit în casa dumneavoastră.

ANA : E tot ce ți-a spus ?

ADRIAN : Mi-a mai spus că fata gazdelor era foarte frumoasă.

ANA : Da, eram frumoasă.

ADRIAN : Se vede. Sînteți și-acum.

ANA : Mulțumesc. *(După o clipă.)* Da... eram frumoasă. Și-aveam optsprezece ani — ca Iulia... Și din clipa în care

l-am văzut intrînd... pe ușa asta... înalt și zvelt în uniforma lui de cavalierist, care-l prindea așa de bine... și cu ochii atît de calzi și de luminoși... m-am îndrăgostit de el... (*ride încet*) ...ca o nebulă. Prima dragoste. Părinții mei l-au primit cu brațele deschise... Și... la fel l-am primit și eu. Nu știa nimeni. Era secretul nostru... Bea, de ce nu bei? (*Bea și ea, furată de amintiri.*) O, Doamne, ce mult îl iubeam! Și cred că și el mă iubea. Nu cred, știi. Mă iubea și îmi jura că va fi al meu toată viața. (*Ride cu amărăciune, jucîndu-se cu paharul.*) Toată viața... Apoi a sosit și ziua în care a trebuit să plece. Undeva, mai departe. Și a plecat, făgăduindu-mi că îmi va scrie și că după război va veni să mă ia. Și-am început să aștept. Nimic! Nici o scrisoare. Iar eu mă perpeleam, mă topeam de dor și de așteptare. Ah, cine va spune vreodată ce-l într-un suflet de față care așteaptă! Mama și-a dat seama, tata a aflat și el, și s-a supărat... Au vrut să mă mărite, eu n-am vrut... Îl tot așteptam pe Adrian... Care nici nu se mai gîndea la mine. Măcar să-mi fi scris un rînd, unul singur, ca să văd că nu m-a uitat, ca să știu ce face, unde este, ce are de gînd!... Dar nimic, nimic, nimic... Între timp, am terminat Școala Normală, colegele mele s-au măritat, una după alta. Eu, însă, nici nu voiam să aud. Tot mai așteptam, tot mai speram. Apoi a venit cineva de la București, care îl înfîlînsese pe Adrian însurat, cu copil... Ce-a fost în inima mea, nu-ți mai spun. Mă mir că n-am murit de supărare. În cele din urmă — după cinci ani — m-am măritat cu un prieten al familiei, pe care nu l-am iubit și cu care nu m-am înțeles. Mi-a dat-o însă pe Iulia, singura mea bucurie. Și asta a fost tot. Acum înțelegi?

ADRIAN (*cu glas ușor alterat*): Înțeleg că bărbații pot fi uneori teribil de inconștienți. Tata, sînt sigur, nu și-a dat seama, n-a știut...

ANA: ...că îmi face atîta rău? (*Tace cîteva clipe, apoi izbucnește.*) Și, totuși, de ce nu s-a gîndit că îmi zdrobește inima? Că un suflet plăpînd și increzător poate rămîne schilodit pe viață? Sau asta nu avea importanță? (*Rizînd cu amărăciune.*) Ce înseamnă un suflet de față? Ce însemna pentru el bietul meu sufletel pîrjolit, ars, făcut scrum? Nimic. (*Își suflă în palmă.*) Puf de păpădie...

ADRIAN: Îmi închipui cît îl urîți.

ANA: Nu, nu-l urăsc. Ar fi, desigur, firesc, dar... nu pot. I-am găsit și îi găsesc în continuare fel de fel de scuze. Născocesc fel de fel de explicații. Deși... (*clatină din cap cu triste-*

țe) aș fi dat orice să fi existat una singură plauzibilă. Dar, ce vrei, cînd iubești, te amăgești cu orice, și eu se vede că încă îl iubesc... Dar de ce îți spun toate astea tocmai ție? Și-apoi, ești prea tînr, nu poți pricepe.

ADRIAN: Ba da, pricep mai mult decît credeți.

ANA: Dar el? Cel puțin a fost fericit?

ADRIAN: Știu eu?... A fost mai ales foarte zbuciumat. Mama era o ființă minunată, dar foarte fragilă, foarte bolnăvicioasă, și tata a trebuit s-o îngrijească fără răgaz, ca pe un copil. A murit acum trei ani, sărăcuța, și tata... (*Sună telefonul. Adrian sare de la locul lui și ridică receptorul. În timp ce vorbește, Ana strînge masa, punînd totul pe o tavă, iese din cameră, apoi revine.*) Alo! Să trăiți, domnule maior! Sînt sublocotenentul Vartic din Batalionul 2, Regimentul 18 Infanterie... Nu, în sectorul nostru e liniște... Ne-am strecurat prin culturile de porumb și prin viile din marginea comunei... Am distrus cîteva cuiburi de arme automate... Inamicul s-a retras peste rîu, minînd podul. ...Da, am înțeles. Să trăiți, domnule maior! (*Inchide telefonul, se întoarce spre Ana.*) Miine reluăm ofensiva.

ANA: Gata, te las să dormi. Înțeleg că te așteaptă o zi grea.

ADRIAN: Poate cea mai grea.

ANA: Te-am ținut cam mult de vorbă. Era mai bine să nu...

ADRIAN: Ba ați făcut foarte bine. Trebuia să știu. E o poveste tristă, care însă m-a apropiat nespus de dumnea-voastră. Cum să vă spun... mă simt ca în familie. (*Zimbînd afectuos.*) Iulia e puțin sora mea.

ANA: Ce mult semeni cu el cînd zîmbești!... Noapte bună, Adrian. (*Se apropie și-l sărută pe frunte, apoi micșorează flacăra lămpii rămășiță pe masă, îl mai privește o dată din prag, repetînd încet „noapte bună“ și iese.*)

(*Adrian a intrat în camera lui. Cîteva clipe, în încăperea goală, cufundată în semiîntuneric, nu se aude decît tic-tac-ul ceasului de perete. Adrian, în cămașă, revine întorcîndu-și ceasul de la mîină. Se apropie de ceasul de perete, să verifice ora. Deodată privirea îi este atrasă de dîra slabă de lumină care se zărește în jurul chepengului. Intrigat, se urcă ușor pe scară, întredeschide fără zgomot chepengul și privește încremenit. După cîteva lungi minute, lasă încet capacul la loc și coboară cu mișcări încete, apăsînd parcă de o povară. Face cîteva pași prin încăpere, dezorientat. Trecînd pe lângă telefon, o clipă este tentat să sune; pune mîna pe receptor, apoi se răzgîndește. Cu un aer frămîntat, aproape abătut, intră la*

el în odaie, lăsînd ușa întredeschisă.

În clipa următoare, cealaltă ușă se deschide și Iulia intră tiptil, cu un coșuleț cu mere în mînă. Ascultă puțin, apoi dă să se urce pe scară.)

ADRIAN (*apărînd în cadrul ușii sale, larg deschisă*): Iulia! (*Fata se sperie și scapă coșul cu mere, care, în cădere, se risipesc pe jos. Adrian mărește flacăra lămpii de pe masă și o privește încruntat; Iulia a încremenit lângă scară.*) Știu tot. L-am văzut. Cred că îți dai seama de gravitatea situației. (*Iulia lasă capul în piept fără să răs-pundă. Adrian, violent.*) Măcar spune ceva, domnișoară! Spune ceva! (*O privește sever; ea tace, stăpînită de un tremur mărunt; după cîteva clipe, pe un ton îmblînzit.*) Apropie-te, să vorbim. Nu-ți fie teamă.

IULIA (*izbucnînd*): Nu pentru mine! Pentru el!... Te implor, fă ceva! Scapă-l!

ADRIAN: Asta-i culmea! Stau cu inamicul sub același acoperiș și îmi ceri să-l salvez!... Dar cine e? Cum a ajuns aici?

IULIA (*cu lacrimi în glas*): L-am găsit acum două zile, în fundul grădinii. Dezertase și au tras în el.

ADRIAN: Cine?

IULIA: Ai lui, sau ai noștri. Cine mai știe? Zăcea cu o rană adîncă la umăr și abia mai respira. L-am cărat cu mama în casă, l-am urcat sus și l-am îngrijit cum am putut. Cînd s-a trezit și i-am întîlnit privirea...

ADRIAN: Te-ai îndrăgostit de el! Mila s-a preschimbat în iubire. Am ghicit, nu? Ce nebunie!

IULIA: Crezi că am vrut? Așa s-a întîmplat. Soarta... Dacă nu nimerea la noi în grădină, n-aș fi știut niciodată că a existat pe lume un tînăr cu ochi albaștri și cu numele de Ioachim.

ADRIAN (*zîmbînd fără să vrea*): Or mai fi existînd și alții.

IULIA: Dar nu ca el. El este unic.

ADRIAN: Doamne, Iulia, cît ești de naivă, și în ce poveste te-ai băgat! Îți dai seama că e o situație fără ieșire?

IULIA: Vreau să-l scap! Ajută-mă! Trebuie să existe o cale!

ADRIAN: Nu se poate face nimic. Înțelege! În război nu e loc pentru îndurare. E război, și Ioachim al tău e soldat. Trebuie să-și urmeze destinul, trebuie să ispășească.

IULIA: Să ispășească ce?

ADRIAN: Faptul de a fi luptat în armata unei țări care a pornit acest război criminal.

IULIA: Dar el nu a vrut acest război. A fost luat cu de-a sila de-acasă, de la Hărman.

ADRIAN: De unde a fost luat?

IULIA: De la Hărman, de lângă Brașov...

E sas. A fost luat și înrolat cu forța. ADRIAN: Se poate, dar consecințele sînt aceleași. Gîndește-te că ar fi putut să moară, și că moartea l-a cruțat. Acum însă îl așteaptă prizonieratul. Fiindcă pentru el nu există altă ieșire decît să se constituie prizonier.

IULIA: Am să-l ajut să fugă!

ADRIAN: Ce copilă ești! Să fugă, unde? Nu vezi că încotro te întorci e numai foc și măcel? Așa, cel puțin a scăpat de război.

IULIA: Da, a scăpat de gloanțe, în schimb îl vor duce cine știe unde și se va întoarce cine știe cînd. Dacă se va mai întoarce.

(Intră Ana, îmbrăcată cu un halat gros peste cămașa de noapte.)

ANA: Ce-i cu tine aici, fetișo?

IULIA (*aleargă la ea*): Mamă, știe tot! Ce ne facem?

(Ana îi aruncă lui Adrian o privire întrebătoare, neliniștită.)

ADRIAN: I-am spus: nu e decît o singură soluție: să se predea de bunăvoie.

IULIA: Asta vrea și el, dar am crezut... m-am gîndit că, poate... (*Izbucnește în plîns.*)

ANA: Iulia, te rog! Te rog mult... fii rezonabilă. (*Iulia se repede, urcă scara în fugă și dispăre în pod. Ana, întorcîndu-se către Adrian.*) Te rog, mai lasă-l. Mai dă-i răgaz. Fă-o de hatîrul meu! Lasă-l să mai stea puțin cu Iulia. Pînă în zori nu mai sînt decît cîteva ceasuri... poate ultimele pe care le petrec împreună. Sînt atît de tineri și de nefericiți! Și nu ei sînt vinovați de toată grozăvia asta. Te rog eu mai lasă-i!... Iar noi, hai să încercăm să ne odihnim un pic. Da?

(Adrian ridică din umeri în semn de cedare și reintră la el. Ana micșorează iar fitilul lămpii și iese.)

*

(S-a luminat de ziuă. Lampa cu gaz pîl-piie slab, gata să se stingă. Pe un scaun, la capătul mesei, opus celui pe care se află telefonul, șade cocoșat, sleit de ne-somn și de durere, Ioachim. Ușa camerei de oaspeți se deschide și Adrian, în tunică, intră grăbit, cu pași hotărîți. Dînd cu ochii de Ioachim se oprește o clipă descumpănit. Celălalt, cu tunica pe umeri, se ridică anevoie în picioare și salută, pocnînd din călcîie. Adrian îl privește sever.)

ADRIAN : Frumos îți șade, să profiți de ospitalitatea a două femei singure și lipsite de apărare.

IOACHIM : Eram în nesimțire. A fost fără știrea și fără voia mea.

ADRIAN : Și tot fără voie ai sucit capul fetei ?

IOACHIM (*foarte încet*) : Asta a fost reciproc.

ADRIAN (*ironic*) : Nu mai spune ! Și-acum, ce facem ?

IOACHIM : Sint la dispoziția dumneavoastră. (*Îi întinde centironul de care atârnă, greu, un pistol.*)

ADRIAN : Nu, nu mie. Nu-mi place. E o situație penibilă, să iei prizonier un rănit. Care nu se poate apăra. De ce naiba a trebuit să nimerim aici amîndoi odată ! (*Ioachim ridică din umeri, dar e fulgerat de o durere ascuțită. Cu fața crispată, își duce mîna validă la umărul rănit și bandajat.*) Stai jos. (*Răstîndu-se.*) Stai jos, cînd îți spun ! (*Ioachim se reazăză. Adrian începe să umble de colo-colo, încruntat ; oprindu-se brusc.*) Dumneata, care ești subofiter în *Wehrmacht*, deși te-ai născut în țara românească, spune-mi — așa, de la om la om — ce streci v-a lovit pe voi, nemții, de-ați scos, vorba lui Hamlet, o lume întreagă din fițini ?

IOACHIM : Nu noi am vrut acest război... noi, germanii... L-au vrut o mină de descreierați, de iresponsabili. Doar știți și dumneavoastră ce se șoptește la noi... nu se poate să nu vă fi ajuns la ureche... (*Coborînd glasul de parcă încă s-ar mai teme să nu fie auzit și „turnat“.*) ...Hitler e paranoic. Da, da, i s-a pus diagnosticul, e un caz clinic.

ADRIAN : Bine, dar atunci de ce îl urmează generalii ?... conducerea țării ?

IOACHIM : Angrenajul puterii e atît de complicat, de încilcît, încît pesemne că acei care au intrat în... această sinistră și oribilă horă nu se mai pot desprinde.

ADRIAN : Se pare că au fost totuși unii care au încercat.

IOACHIM : Vă referiți la complotul colonelului von Stauffenberg ? Din păcate, a eșuat. Și, ca el, au eșuat și alții. Toate astea se știu, însă nu putem face nimic, fiindcă S.S.-ul e omniprezent și... atotputernic.

ADRIAN : Totuși, gîndește-te că, la un interval de un sfert de secol, două războaie pornite de voi, nemții, au întunecat viața a două generații — a părinților noștri și a noastră. Da, două imense măceluri care au secerat în floarea tinereții atîtea și atîtea vieți ! Zece de mii... sute de mii... milioane ! Groaznic ! Cutremurător ! Revoltător !

IOACHIM : Și eu... ce puteam face eu ? Ce altceva decît am făcut atunci cînd am putut ?

ADRIAN : Dar de ce atît de tîrziu ? În al unsprezecelea ceas !

IOACHIM : Am avut acest gînd tot timpul. Chiar de cînd am fost mobilizat. În clipa în care mi-am luat rămas bun de-acasă, i-am șoptit mamei că am să fug. Dar... nu e așa ușor. (*Tace cîteva clipe.*) Acum însă dați-mi voie să vă întreb și eu tot așa, omenește : de ce să plătesc eu pentru crimele altora ? De ce eu, care nu am nimic pe conștiință, care urăsc acest război la fel ca și dumneavoastră, de ce să ispășesc eu pentru toată această... demență ?

ADRIAN : Îmi pare rău pentru dumneata. Legile războiului sînt necruțătoare. În război — și nu numai în război — plătim uneori și pentru păcate pe care nu le-am săvîrșit. Ce să-ți fac ? Eu nu pot să te absolv. Trebuie să mă duc să anunț la Comandament. Îți doresc să scapi cu viață și să te întorci sănătos.

IOACHIM : Oricum, vă mulțumesc. Și vă doresc și eu la fel. Poate... ne vedem după război.

ADRIAN : Cine știe ? Poate. Am plecat. (*Salută militărește și dă să plece, dar revine din ușă ca să ia lădița cu telefonul, și abia pe urmă iese. În clipa următoare, Iulia intră cu un săculeț în mînă.*)

IULIA : Ioachim ! Nu știam că ești aici ! Ai putut să cobori singur ? Ce faci ?

IOACHIM : Aștept să vină să mă ia.

IULIA : Dragul meu ! Aș vrea să-ți spun o mie de lucruri și nu mai am nimic în cap. Uite, ți-am pregătit puțină mîncare. Caută să te hrănești bine, să prinzi puteri, că ești tare slăbit. Te mai doare ?

IOACHIM (*încercînd să zîmbească*) : Nu. Lasă, nu-ți face griji pentru mine.

IULIA : Cum să nu-mi fac ?... Știu că e caraghios ceea ce am să te întreb... totuși, cît crezi că o să dureze ? Vreau să spun : cînd crezi că ai să te întorci ?

IOACHIM : Dragostea mea ! Ce copil ești ! Un prizonier nu știe niciodată. Speră doar. Trăiește visînd la clipa eliberării. Cînd are să vină clipa aceea, cine poate spune ? Mie, unul, mi se pare la o depărtare de... ani-lumină. De un lucru însă sînt sigur : în ziua cînd am să fiu din nou liber și stăpîn pe destinul meu, am să mă întorc aici la tine. Dacă crezi că ai să poți aștepta pînă atunci.

IULIA : Am să te aștept. Îți făgăduiesc. Îți jur.

IOACHIM : Nu, nu jura. Nu vreau să fii încătușată de un asemenea jurămint. Poate că avem înaintea noastră ani de despărțire, și cine știe ce se mai poate întîmpla.

IULIA : Orice s-ar întâmpla, eu am să te aștept.

IOACHIM : Ca soțiile navigatorilor de altădată, plecați peste mări și oceane ?

IULIA (*glumind cu ochii în lacrimi*) : Întocmai. Ca și ele, am să scruțez orizontul. De la fereastra asta. Ba nu : de la ferestruica din pod. Și am să pîndesc capătul uliței, pînă cînd, într-o zi, am să te văd apărînd. Fiindcă odată și odată tot ai să vii.

IOACHIM : Dar ai să ai tu atîta răbdare ?

IULIA : Da, Ioachim, am să am.

(Se aud pași grei la intrare. Ușa se deschide și apar trei soldați împreună cu caporalul Neacșu. Ioachim se ridică încet în picioare. Iulia face un pas înainte, vrînd parcă să-l apere cu trupul ei.)

NEACȘU : Am venit să luăm prizonierul.

IOACHIM : Nu există încă nici un prizonier. Există un soldat care a dezerat din armata germană și care se predă acum armatei române. (*Îi întinde caporalului Neacșu centironul.*)

IULIA (*adresîndu-se lui Neacșu pe un ton rugător*) : Aveți grijă de el ! E grav rănit. Singurează.

NEACȘU : Fiți pe pace, domnișoară. Domnul sublocotenent a ordonat să trecem mai întîi pe la punctul sanitar, să-l panseze. Pe urmă îl vom duce pentru cercetări. (*Îi face semn lui Ioachim să iasă. Ioachim, urmat de caporal, pornește spre ușă, unde așteaptă ceilalți soldați.*)

IULIA (*făcînd cîțiva pași în urma lor*) : Ioachim !

IOACHIM (*oprindu-se o clipă*) : A început călătoria, Iulia. Galera s-a desprins de țarm.

IULIA : Ai grijă de tine.

IOACHIM : Și tu, ai grijă de noi doi. (*Iese, urmat de ceilalți.*)

(Iulia rămîne în prag, privind în urma lui. Intră Ana în fugă și se repede la ușă.)

IULIA : Mamă, l-au luat ! L-au dus cu ei !

ANA (*strigînd din prag*) : Ioachim ! (*Îi face semn cu mîna.*)

(Cele două femei reintră în casă.)

IULIA : Ce goală are să fie de-acum înainte viața, fără el ! (*Pornește spre scară.*)

ANA : Unde te duci, fetița mea ?

IULIA : Sus, mamă. Ce altceva vrei să fac ? Începe așteptarea.

(Iulia se urcă încet pe scară. Ana clatină din cap și o urmărește cu privirea întristată. După cîteva clipe, ușa de la intrare se deschide și Adrian intră grăbit.)

ADRIAN : Am venit să-mi iau rămas bun. (*Constatînd lipsa lui Ioachim.*) A plecat?... Adică, vreau să spun : l-au ridicat ?

ANA : Da.

ADRIAN : E spre binele lui... oricît de curios ar suna vorba asta. Fiindcă altfel se putea termina foarte rău.

ANA : Nici așa nu se știe cum se va termina.

ADRIAN : Nu se știe, dar există o speranță. Și, cum spuneți dumneavoastră aseară, speranța ne ajută să trăim. Și pe el, dar și pe noi, care intrăm acum în foc. (*Ana încuviințează din cap, zîmbindu-i afectuos.*) Gata ! Am plecat. Pornim la atac. Vă las cu bine. Spuneți-i și Iuliei că îi doresc mult noroc. Și vă mulțumesc.

ANA : N-ai pentru ce.

ADRIAN : Ba da : pentru ospitalitate. Și mai ales pentru că ați existat și existați în viața noastră.

ANA : Și eu îți mulțumesc că m-ai împăcat cu trecutul. Cînd ai să ajungi acasă...

ADRIAN : Dacă...

ANA : Nu, nu... ai să ajungi. Și totul va fi bine — îmi spune mie inima. Cînd ai să te întorci la București, spune-i lui Adrian că nu l-am uitat și că... eu încă îl aștept. Ca și altădată, casa mea îi este deschisă. Mergi sănătos !

(Adrian salută și iese. Ana rămîne în prag, petrecîndu-l cu privirea, în timp ce în depărtare încep să se audă bubuituri, explozii, răpăit de mitralieră etc.)

★

(Din off se aude vocea crainicului postului de radio București.)

VOCEA CRAINICULUI : Veți asculta acum ordinul de zi adresat trupei azi, 25 octombrie 1944, de comandantul Armatei a 4-a : „Ostași ! La chemarea țării, ați răspuns cu însuflețire și credință în izbînda dreptății neamului românesc. Zdrobit de focul năprasnic al artileriei și de necontenitele voastre asalturi, inamicul a fost izgonit din Ardealul scump“.

S F Î R Ș I T



Dorina din „Tartuffe“ de Molière

Intre repetițiile de la Unchiul Vania și spectacolele cu Într-un parc pe o bancă, printre multe alte treburi și drumuri care ni se pun împotriva, discuția cu Luminița Gheorghiu se poticnește adesea: sigură de sine și de vocația ei, actrița nu vrea să pară orgolioasă, se teme de afirmațiile vagi, vrea să evite locurile comune inerente unei asemenea convorbiri, caută expresia precisă, adevărul care nu se confundă cu indiscreția; în curgerea firească a întâmplărilor unei vieți artistice, cea care pune întrebările caută elementul de conflict, specificul unui destin în devenire. Și ne refugiem, firește, în amintiri — varianta a trecutului pe care prezentul o acceptă.

— Cred că de-abia terminasem școala elementară când am știut precis că vreau să devin actriță și nimic altceva. Dintotdeauna mi-a plăcut să mi se dea atenție, nu pot suporta ideea de a trăi în anonim, iubesc spectaculosul, mă simt „buricul pământului“, dar pe de altă parte cred că orice om care se ia pe sine în



Luminița Gheorghiu: *„Respirația, privirea, sutletul . . .“*

serios și viața în serios se simte și vrea să fie centrul universului.

— Te consideri un om serios?

— Ce-nțelegi prin serios?

— Acum, puterea de a te aprecia corect.

— Corect nu înseamnă neapărat pozitiv, nu? Atunci sînt un om serios. Un om care crede că viața trebuie trăită așa ca și cum totul ar depinde de tine. Sună prost, știu, par lipsită de modestie, dar nu e vorba de manifestările exterioare ale vanității, ci de convingerea interioară care te ajută să-ți depășești teama că nu ești făcut pentru un anumit rol pe care-l vrei cu patimă, să învingi starea de inconfort cînd faci ceea ce nu vrei, sau nu te interesează.

— Înțeleg că e un fel de trufie terapeutică.

— Cam așa. Viața are grijă să demonstreze fiecăruia că nu toți pot fi „buricul



Roluri interpretate pe scena Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani :
Lizzie din „Omul care aduce ploaie” de Richard Nash, „O fată imposibilă” de Virgil Stoenescu, Vivie din „Profesiunea doamnei Warren” de G. B. Shaw

pământului”. În 1967 m-am prezentat la examen la Institut și am căzut. Am crezut că s-a terminat lumea. Nu se terminase. Am concurat din nou, în 1968 și am intrat la clasa profesorului Ion Cojar. Dar certitudinile mele despre vocație se izbeau, dureros uneori, de bunele intenții — fără nici un fel de ghilimele — ale celor care se îndoiu nu de prezent, ci de viitorul meu în teatru. A fost o perioadă confuză, în care, în loc să mă căut pe mine, căutam să semăn cu altele. În cele din urmă, sprijinită de profesorul meu, de colegii mei de la clasele de regie, am făcut pace cu mine însămi, cu statura mea, cu chipul meu, cu felul meu de a fi pe scenă.

— **Și cine ești pe scenă ?**

— În primul rând și în ultimul rând — eu. N-am cum să aduc ceva din afara mea. Sint eu — bucuriile și tristețile mele, feminitatea sau lipsa mea de feminitate, viața mea afectivă, memoria sentimentelor mele. Personajul anonim din **La Lilieci**, Dorina din **Tartuffe**, Vera din **Într-un parc pe o bancă**, Pălmuș din **Pălmuș și Ciomăguș** și multe alte personaje pe care le-am jucat sau le voi juca există în mine și eu simt că ele trebuie eliberate. Desigur, teatrul e o formă de comunicare, dar eu personal nu mă simt atât de interesantă încât să-i oblig pe oa-

meni să mă asculte pe mine, pe Luminița Gheorghiu. Sint convinsă că în sală sint oameni mult mai interesanți decît mine. Eu știu doar că am o anume cantitate de energie care mă ajută nu s-o imit pe Dorina — să zicem — ci s-o eliberez. Poate că termenul e abuziv, dar eu așa simt. Ca să fie o bucurie pentru alții, teatrul trebuie să fie întâi și întâi o bucurie pentru cel care-l face ; în ceea ce mă privește, primează acest egoism al bucuriei mele în fața nevoii de „a da altora” — cum se tot spune.

— **Și ți-e bine întotdeauna pe scenă ?**

— Aproape întotdeauna. Uneori îmi spun că sint prea leneșă — nu prea îmi place să lucrez mult, să elaborez, să „prietocesc” rolul. Rămîn cîteodată momente nerezolvate în repetiții — din cauza mea. evident. În spectacol te salvezi cu o soluție întâmplătoare, azi bijbii într-un fel, mâine în alt fel, pînă la urmă ajung să nu mă mai plac eu pe mine ; în acel moment, apare crisparea, dispare farmecul, atîta cît era, cum să mai ai farmec sau talent, cum să-ți mai fie bine, cînd iese prost ?

— **Și se poate controla atît de exact acest proces ?**



Cu Victor Rebengiuc în piesa „Într-un parc pe o bancă” de Aleksandr Ghelman

— Cred că așa ar fi bine. Orice trăire pe scenă ar trebui supravegheată. De fapt, în sinea ta, știi tot timpul cum ești.

— Ai depășit cu câteva luni vârsta la care te mai poți înscrie la concursul tinerilor actori. Desigur, această limită e o convenție ca oricare alta. Te consideri în continuare o tină ră actriță ?

— Tină ră mă simt. Dar în teatru eu n-am avut niciodată vîrstă, sau, mai exact spus, am fost matură de la început.

— Succesul, popularitatea se supra-pun cu imaginea pe care ai dobîndit-o despre tine ?

— Da și nu. Mie mi-a plăcut foarte mult ce-am făcut în spectacolul **O lume pe scenă** realizat la Teatrul „Bulandra” de Miriam Răducanu. Dar cine m-a identificat acolo, cine-și aduce aminte de mine ? Niște roluri realizate nu-ți dau încă dreptul la succes, dacă prin succes înțelegem popularitate. Marile noastre actrițe au impus fiecare o personalitate alcătuită dintr-o infinită bogăție de nuanțe, adunate din diverse roluri, din spectacolele mari în care au jucat, cu ajutorul regizorilor importanți cu care au lucrat,

al colectivelor care le-au „servit” — servindu-se.

— Te împaci bine cu regizorii ?

— Da, pentru că îi cred pe cuvînt pînă la capăt. Fac întotdeauna tot ce pot ca să le urmez propunerile, versiunile, lecturile.

— Și această supunere nu e constrîngătoare, nu-ți anulează libertatea de creație ?

— Nici vorbă ! Întotdeauna rămîne un spațiu pentru mine. Eu am să am întotdeauna ceva ce ei n-au cum să-mi dea sau cum să-mi ia. Respirația, privirea, sufletul... Nu știu cum să explic concret, dar dacă regizorul n-ar face spectacol, ci ar scrie cărți — cuvintele ar fi ale lui, dar punctuația ar rămîne a mea.

— Ești chiar atît de sigură pe tine, cît vrei să pari ?

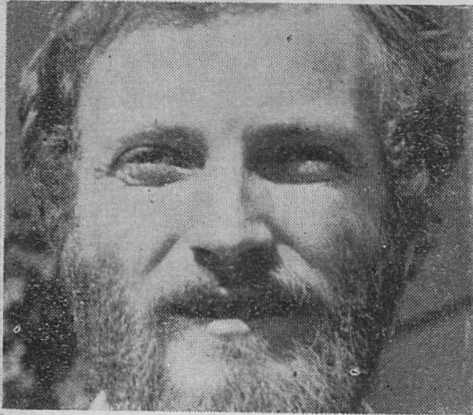
— Mă privește...

**Convorbire realizată de
Magdalena BOIANGIU**



Année internationale
de la jeunesse
1985

TINERI REGIZORI LA RAMPA



Cristian Hadji-Culea

„Un teatru născut
din preaplinul
nevoii de a comunica“

În deslușirea chemării și pasiunii pentru teatru avem amintiri comune. În clasa a XII-a, în somptuoasa sală a Liceului „Nicolae Bălcescu“, încercam să pun în scenă un text dramatic scris de profesorul nostru de istorie. Printre interpreți era și Cristian Hadji-Culea. Intră la Institut, unde deprinde știința regiei de la Valeriu Moisescu. Lui îi datorează acel lucru important în devenirea unui artist, încrederea în sine. Hadji-Culea mărturisește că în studenție i-a urmărit fascinat repetițiile, înțelegând că atunci când construiești un spectacol poți copia orice în afară de adevărul vieții. Această dimensiune dă acel halou misterios, adâncime poetică și filozofică unei reprezentării. Ea vine din cunoașterea profundă a omului și a lumii, din cultivarea și aprofundarea propriei interiorități. Examenale sale la clasă, cu fragmente din *Tobe în noapte* de Brecht și *Unchiul Vanca* de Cehov, atestă o reală vocație. Cristian Hadji-Culea montează încă din școală pe scene profesio-

Data nașterii : 13 martie 1952, Bucu-
rești. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Cara-
giale“, promoția 1976, clasa prof. Va-
leriu Moisescu, asist. Cătălina Buzo-
ianu. Examen de diplomă : *Patima*
roșie de Mihail Sorbul (realizat în
anul II) la Teatrul Giulești. Spec-
tacole : *Căderea păsării de seară* de
Ștefan Oprea — 1976, *Sub fruntea*
mea e lumea (din proza lui Emi-
nescu), *Tango* de Slawomir Mrozek —
1977, *Acești nebuni fătarnici* de Teo-
dor Mazilu — 1978, *Căpitanul* din
Köpenick de Carl Zuckmayer — 1979
(Teatrul Național din Iași) ; A două-
sprezecea noapte de Shakespeare —
1977 (Teatrul German de Stat din
Timișoara) ; *Greul pământului* de Va-
leriu Anania — 1983 (Teatrul Națio-
nal din Craiova) ; *Miriiala* de Paul
Cornel Chitic — 1981 (Teatrul din
Satu Mare) ; *Evl Mediu întâmplător*
de Romulus Guga, *Un pahar cu si-
fon* de Paul Everac — 1980, *Nu pot*
să dorm de Ion Brad — 1982, *Mitică*
Popescu, musical după *Camil Pe-
trescu* — 1984 (Teatrul Mic) ; *Miri-
iala* — 1981, *Fluturi*, fluturi de Aldo
Nicolaj — 1983, *Romanță tirzie* de
Peter Turrini — 1984 (Teatrul Foarte
Mic).

Este asistent la I.A.T.C. „I. L. Ca-
ragiale“, la clasa de regie condusă de
Cătălina Buzoianu.

Distincții : Premiul pentru regie la
Festivalul de teatru contemporan de
la Brașov — 1980 (Evl mediu întâm-
plător). Premiul I pentru regie la
Colocviul regizorilor din teatrele dra-
matiche de la Birlad — 1981 (Miriiala).
Premiul A.T.M. pentru cel mai bun
spectacol — 1984 (Mitică Popescu).

Turnee internaționale : Căpitanul
din Köpenick, *Acești nebuni fătarnici*,
în R.D.G. — 1977 ; *Tango*, în Polonia
— 1980 ; *Un pahar cu sifon*, *Fluturi*,
fluturi, în Israel — 1983.

Invitat la Festivalul de toamnă ITI
din Berlin în 1980 și la „Forumul ti-
nerilor oameni de teatru“ de la Fes-
tivalul „Întâlniri teatrale berlineze“ din
Berlinul de Vest în 1981.

niste. În **Patima roșie** la Teatrul Giulești aduce unele accente noi, trăind melodrama lui Sorbul pe linia ironiei și a grotescului. După reușita spectacolului **Căderea păsării de seară** de Ștefan Oprea este angajat, la absolvire, ca director de scenă la Naționalul din Iași. Spectacolul **Evul mediu întimplător**, montat la Teatrul Mic, obținând distincții, este invitat să facă parte din acest colectiv. Teatrului din Iași îi păstrează un sentiment aparte: acolo a descoperit bucuria de a crea fără inhibiții. La Teatrul Mic, munca a fost mult mai încordată, fiecare montare trebuind să pornească de la cota înaltă pe care o ocupă această instituție culturală în mișcarea teatrală românească. Recunoaște că la un moment dat această obligație poate deveni stresantă.

Asist la câteva dintre repetițiile lui Cristian Hadji-Culea. Aerul indiferent, aparența de calm și ușor scepticism dispar de îndată ce începe lucrul cu echipa. Trăsăturile i se destind, chipul i se luminează, simți bucuria spectacolului miraculos al vieții creatoare de viață care este teatrul. Ți se dezvăluie treptat o mare neliniște născută din indoieli, dintr-o fragilitate interioară pe care nu i-o bănuiești și o natură profund reflexivă. Leopoldina Bălănuță, interpreta rolurilor principale din **Evul mediu întimplător** și **Un pahar cu sifon**, înununate cu distincții la festivaluri naționale, îmi spune: „Deși este un neliniștit, ca orice artist adevărat, în repetiții nu simți acest lucru. Manifestă finețe și delicatețe în lucrul cu actorul, și o modestie care la un om tânăr, aflat la începutul carierei, mă înduioșează. Importante la Hadji-Culea mi se par maturitatea, mobilitatea spirituală în înțelegerea textului, care îi vin dintr-un larg orizont cultural. Este o mare bucurie intelectuală să lucrezi cu el“. Mitică Popescu, recent premiat de Secția de critică a A.T.M. pentru evoluția sa în musicalul după Camil Petrescu, adaugă: „Mi se par remarcabile la Hadji-Culea seriozitatea în descifrarea textului, puterea de asociație. În conceperea unui rol practică un fel de maieutică. Dotat cu o inteligență ascuțită, te conduce cu răbdare și suplețe pe drumul dorit. Nu are prejudecăți, este receptiv la sugestii“.

În repetiții mă impresionează la Cristian Hadji-Culea nevoia de comunicare, deschiderea spre dialog. Discutăm despre condiția tînărului regizor de teatru. Are conștiința că este o profesiune sintetizatoare și de maturizare în timp. Mărturisește că traversează o perioadă de nemulțumire în care se analizează și caută să se înțeleagă în context. Are regrete pentru clipele de slăbiciune, când a pus în scenă și piese mai puțin implinite. Deși implicarea sa a fost totală și

atunci, satisfacțiile au fost scăzute, dat fiind efectul artistic redus al reprezentății asupra publicului. Finalitatea socială, politică, culturală a actului teatral îl preocupă în cel mai înalt grad. În ce măsură spectacolele sale stabilesc punți de comunicare? În repetiții este obsedat de decantarea mijloacelor de expresie, de făurirea unui univers scenic coerent, omogen, direct, nesofisticat. Recunoaște că teatrul nu poate trăi în afara imaginilor și crede că o bună reprezentare își adună mijloacele de dezvoltare într-o secvență ce sintetizează conținutul ideatic al piesei. Important i se pare astăzi ca spectatorul să simtă gândul care vibrează și naște imaginea, conținutul spiritual al semnului teatral. Consideră că schimbările politice, revoluțiile tehnice și științifice, mutațiile din psihologia epocii se resimt continuu în universul artei. Își dorește un teatru la fel de complex sau de inteligibil ca și viața, mai mult conținut decât vizualizat. Trăind o epocă eclectică în care scena a experimentat o multitudinea de formule, resimte necesitatea (publicul, de asemenea) a unor piese care să fie dureros de adevărate la toate nivelurile, de la mesaj la dialog. Caută luminile crude, enunțurile de o extremă duritate în înfruntarea pînă la ultimele consecințe ale adevărului. Vrînd să surprindă existența în complexitatea ei nedisimulată, arată preocupare pentru autorii contemporani ale căror opere i se par acut actuale. În acest sens, **Căpitanul din Köpenick**, cea mai reprezentativă piesă a scriitorului german Carl Zuckmayer, și **Romanța tîrzie**, aparținînd celui mai important dramaturg austriac de azi, sînt opțiuni repertoriale notabile. De asemenea dramaturgia românească actuală este o dominantă a activității sale regizorale.

Observator atent și lucid, Cristian Hadji-Culea operează constant în spectacolele sale cu parametri ca socialul, politicul, istoria. Cine poartă responsabilitatea unei existențe marginale și false? Cît atîrnă în balanță imperfecțiunile mediului și cît faptele, voința, individului? În montări diferite ca factură — **Tango, Acești nebuni fărnici, Miriiala, A douăsprezecea noapte** — pune sub lupă mecanismele țînd de subiectivitate ce declanșează criza, alterînd umanitatea din om. În **Tango** sînt vizate sofisticarea intelectualistă, jocul sterilizant cu ideile, refuzul dialecticii, care, paradoxal, întăresc pozițiile brutele, ce va dispune după bunul-plac de cuceririle civilizației și de valorile culturii, instaurînd pentru spirit o lume de coșmar. Există în spectacol o secvență emblematică, leit-motiv, anticipînd finalul: din în cînd eroii se amuză aruncînd cu săgeți în portretul lui Shakespeare.



„Evul mediu întimplător“ de Romulus Guga ; Teatrul Mic

Acești nebuni fărnici, într-un spațiu dominat de un imens ou în care sînt izolate spectrele maligne ale lui Mazilu, ou înconjurat de alte cîteva mai mici, spectacolul este o meditație asupra capacității de proliferare a răului. Montarea cu **Miriiala** de Paul Cornel Chitic, realizată în maniera teatrului agitatoric, este o incitantă dezbateră, o demonstrație-avertisment cu privire la modul cum adevărul poate fi înăbușit fără violență, sub aparența prieteniei și a înțelegerii. O viziune inedită aduce Hadji-Culea asupra umanului în **A douăsprezecea noapte**. În reprezentație, conflictele, slăbiciunile sînt abolite prin eros. Iubirea invadează ca o forță stihinică ființa eroilor, salvîndu-i. În **Romantă tirzie**, tragismul se naște din confruntarea vieții obișnuite cu contextul socio-politic. În spectacolele cu piesele lui Guga și Zuckmayer, personaj principal este istoria devenită teren al alienării. În **Căpitanul din Köpenick**, pe scenă — populată spectaculos de scenograful Dan Jitianu cu module-cuști prin care eroii mișună ca într-un labirint — are loc nu numai radiografia militarismului, procesul cultului absurd al uniformei, ci și o vivisecție a unui mecanism opresiv care conduce indivizii la uniformizare. În **Evul mediu întimplător**, centrul de re-creere din piesa lui Guga apare ca un univers carbonizat. În acest spațiu, eroii, măști din Ensor, se devorează reciproc, practicînd minciuna, delațiunea, crima. Totul este permis în vederea distrugerii

personalității și libertății individului în favoarea societății perfecte numită „Falinga“; un Ev mediu convențional, în care orice ierarhie este abolită, unicul scop fiind degradarea umanității din om. Perspectiva regizorului asupra întrebărilor și frămîntărilor epocii este a unui umanist. O experiență mai complexă în cunoașterea și adîncirea multiplelor trepte ale realității a fost **Greul pămîntului** de Valeriu Anania. Aici istoria coboară în mithos, contingentul se îngemănează cu proiecția cosmică, temporalul, cu atemporalul, Hadji-Culea dezvăluie un criteriu axiologic important pentru contemporaneitate în tradiția și spiritualitatea unui popor, păstrate de instituțiile lui specifice, care se transmit dincolo de vicisitudinile și jocul vremurilor.

În construirea unei convenții capabile să exprime substanța ideatică a piesei, Cristian Hadji-Culea vedește o mare libertate de gîndire. Arată dealtfel interes pentru genuri teatrale ca musicalul, teatrul de păpuși, opera. **Mitică Popescu** este o replică muzicală, fantezistă și fermecătoare la piesa lui Camil Petrescu. Deocamdată, Cristian Hadji-Culea doar cochetează cu gîndul de a face film. Experimentul i se pare foarte important. Crede că, printr-un program constituit, în cadrul unor experiențe teatrale de anvergură, generația sa răzbate în măsura în care descoperă, în același timp,

Ludmila PATLANJOGLU

(Continuare la pag. 68)



VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Corneliu
Revent:

*„O luptă-i viața,
deci te luptă...“*

Chipul îndrăgostitului de teatru care avea să poarte masca atîtor personaje

Infățișarea înșelător banală a unui ins oarecare... Și totuși, chiar de la prima întâlnire, fie la rampă, fie pe stradă, ceva anume impresionează definitiv: ochii — mari, rotunzi, avizi de cunoaștere, de comunicare, uimiți parcă în fața miracolului lumii... În jurul acestei priviri mereu neliniștite, mereu iscoditoare, putînd să exprime complicate tulburări de conștiință sau pur și simplu să se golească de expresie, actorul și-a clădit personaj de personaj, într-o bogată carieră înglobînd tipologii contrastante, de la malefice, terifiante, onctuoase întruchipări, la oameni obișnuiți, onești și cumsecade... Modest, excesiv de modest, arborînd o protocolară amabilitate, aparent retras, închis în sine, Corneliu Revent se dezvăluie treptat a fi o personalitate deschisă, volubilă, entuziastă... În fața noastră, un maldăr de fotografii. La început, interlocutorul se arătase foarte sceptic, considerînd că el nu are cum fi un subiect interesant de discuție. Dar amintirile năvălesc și destăinuirile încep să capete cursul firesc al desfășurării lor în timp...

— M-am născut la poalele Ceahlăului. Locurile copilăriei sînt de mult acoperite de lacul hidrocentralei Bicaz. Părinții erau dascăli într-un sat cu răsunet istorico-literar: Izvorul Alb. Bunica, immortalizată într-un tablou de Băncilă, îmi povestea despre oameni de seamă pe care avusese norocul să-i cunoască, printre alții și despre un mare actor — Petre Liciu... O familie iubitoare de teatru, de muzică... Luam parte la spectacolele încropite de ai mei cu forțe locale și-mi amintesc cu nostalgie de **Nunta țărănească**, **Cinel-cinel**... Apoi, la Piatra Neamț, la „Petru Rareș“, un liceu foarte serios, cu profesori remarcabili, deși mă pasionau științele exacte, a continuat să mă preocupe teatrul. Dar toate acestea nu neapărat pentru a urma actoria. Faptul că am citit multe piese mi-a folosit în institut la Istoria teatrului... Un adevărat privilegiu, studentia: eram la clasa maestrului Ființi, la clasa paralelă preda Radu Beligan (mai tirziu, Ion Șahighian), printre profesori la actorie mai erau maestrii Bălțăteanu, Marietta Sadova, A. Pop-Martian, Ion Finteșteanu, Beate Fredanov, Dina Cocea, Irina Răchițeanu... Începeam institutul în vreme ce se aflau



Evocînd personalitatea lui Ion Creangă în piesa lui Mircea Ștefănescu, Eminescu.

La început de carieră, satisfacțiile compoziției de vîrstă. Sub bagheta regizorală a maestrului Șahighian, doctorul Șmil în Apus de soare

în ultimul an Silvia Popovici, Draga Olteanu, George Constantin, Rebengiuc, Albulescu, Silviu Stănculescu, Rautchi, Cozorici, Amza... de pe atunci idoli noștri. În anul I, am avut probleme: vorbeam prea neaoș-moldovenește. La admitere, am spus în graiul de-acasă „Cetatea Neamțului“ de Coșbuc, „Plouă“ de Topirceanu, un fragment din „Scrisoarea a III-a“, plus un exercițiu de pantomimă „Cu pluta pe Bistrița“, la care comisia a rîs, neînțelegînd probabil nimic din ceea ce mă străduisem eu să sugerez. Cu ajutorul doamnei Sandina Stan, profesor de dicțiune, am căpătat treptat o vorbire cît de cît literară. Maestrul Finți m-a îndrumat spre compoziții de vîrstă și de caracter. Am lucrat un fragment din **Trei surori** (Cebutiĭkin), l-am interpretat pe **Lope** în **Castiliana**, am făcut pe **Bolnavul inchi-puit**, dar și pe **Vulpoi** în **Răzvan și Vidra**, pe **Ipingsescu** în **O noapte furtunoasă**, pe **Conu' Leonida**...

— Mai vorbiți-mi despre profesorul Finți...

— Elev al lui Soreanu, în tinerețe — actor al Companiei Bulandra, mai tîrziu — prim-regizor al Teatrului Național. Al. Finți a fost unul dintre cei mai mari pedagogi pe care i-a avut școala de teatru românească. Om de o etică profesională fără cusur, care ne pretindea și nouă corectitudine absolută începînd cu punctualitatea și respectul reciproc și terminînd cu seriozitatea în meserie, căuta delicat să ne ajute pînă și în cele mai mă-





Tragica exaltare ridicolă a eroilor lui Mazilu — Gogu în Proștii sub clar de lună, împreună cu Eugenia Laza și Silvia Năstase



Susținind ca protagonist un spectacol Molière — Avarul

Din seria creațiilor meticuloasă elaborate : Pristanda





runte probleme personale, sufletești sau materiale. Un adevărat parinte, incurajă inițiativa studentului, caruia îi lasă libertatea de opinie, totuși ne dirija discret, supunând apoi orice prestație discuției clasei. Iar concluziile lui puteau fi în consens, dar și în contradicție cu părerea studenților. În asemenea împrejurări, îl aveam de partea noastră pe tânărul și iubitul asistent George Kafaei. „Iubește arta în tine însuși și nu pe tine însuși în artă“, ne spunea profesorul Finți. Nu-i plăcea să fim exhibiționiști. De aceea poate m-aș considera mai degrabă din categoria actorilor „proteici“ (după cum îi delimitează Michael Redgrave), diferența față de cei „lirici“ constând în metodă: privesc întotdeauna personajul ca pe o ființă independentă de mine, către care mă îndrept încercînd să-i surprind trăsăturile definitorii pe care caut încet să mi le asum...

— **Institutul îl terminați în 1959 ca șef de promoție...**

— Eram o clasă omogenă ca valoare, pregătire, concepție despre teatru și în același timp eram și o echipă foarte unită, completă ca genuri (erou, amarez, ingenuă), după canoanele clasice, și mai aveam și trei spectacole de care ne părea rău să ne despărțim. Ne-am pus problema repartizării. Experiența de la Piatra Neamț începuse deja, un grup de absolvenți plecase la Bacău, colegii noștri mai mari făceau minuni la Craiova... Teatrul din Botoșani, proaspăt înființat, purtînd numele lui Eminescu, avea nevoie de actori. Ne-am sfătuit cu toții — Margareta Pogonat, Adela Mărculescu, Smaranda Manoliu, Cornelia Postolache, Ion Dichiseanu, Sergiu Tudose, Romel Stănciugel și Stelian Preda, de la clasa Finți, plus Ana Vlădescu, Constantin Băltărețu și Nicolae Modval de la clasa Șahighian, am făcut un memoriu și după mai multe peripeții am plecat la Botoșani, înflăcărați de un autentic romantism revoluționar, gîndind că nu-i obligatoriu să fii în București ca să poți să faci ceva în meserie. Chiar și la capătul pămîntului vor veni oamenii să ne vadă, dacă vor auzi că am izbîndit ceva. Vor veni și cronicarii. E drept, drum lung, 7—8 ore cu trenul... Nu ne-a fost ușor. Aveau să vină colegii noștri de la teatrologie — Ana-Maria Popescu, Aurelia Căruțașu, Eugenia Dovidis, Virgil Munteanu, Constantin Paraschivescu, Călin Căliman, Jean Cazanban — și, bineînțeles, profesorul lor, Valentin Silvestru, căruia întreaga noastră

Finețe și rafinament : profesorul Higgins în Pygmalion de G. B. Shaw

Patetismul personajelor gorkiene — Teterov în Micii burghezi

mişcare teatrală îi este atât de îndatorată. Ne-au mai bucurat cu prezența lor și alte personalități: Victor Eftimiu, Emilian Botta, Toma Caragiu, Val Mugur, Paul Everac, Theodor Mănescu, Paul Anghel, Constantin Piliuță, Octavian Cotescu... jucam foarte mult, 4—5 roluri pe an, astfel că am fost Pristanda în **O scrisoare pierdută**, Spirache în **Titanic-vals**, Ștefan Valeriu în **Jocul de-a vacanța**, Creangă în **Eminescu**, Tiberiu Cezar Sicoșan în **Siciliana**, Grumio în **Femeia îndărătnică**, Higgins în **Pygmalion**...

— Ați început tot atunci să faceți și regie.

— Da. Au fost împrejurări în care a trebuit să încerc și această experiență. Am montat o comedie de Natalia Gheorghiu, **Un iaz... și-o poveste cu haz**, pe tema colectivizării. Am bătut cu ea multe sate, am dat-o și la radio, am luat și o medalie... Pe urmă am lucrat **Cafeneaua** de Goldoni, cu ajutorul eminenței scenografe Emilia Jivanov, la debutul ei. În scenografia lui Constantin Russu, am mai pus în scenă **Mătrăguna** de Machiavelli. În perioada aceea, teatrul botoșănean căpătase o existență solidă, iar publicul era senzațional... Aș fi rămas și azi acolo dacă... Dacă fluctuația de actori n-ar fi stimit un sentiment de zădărnice. Și, vorba profesorului Finți: să nu scriem pe nisip... Dar acest sentiment poate apărea oriunde... „O luptă-i viața, deci te luptă”. Pentru a duce pînă la capăt experiența în care mă angajasem, m-am încumetat în 1933 să-mi asum direcția teatrului. Împlinisem 25 de ani. În ciuda faptului că, între timp, majoritatea colegilor plecaseră în alte teatre, eu continuam să-mi susțin dezideratul cum că se poate face teatru mare oriunde în țară... Aveam norocul că profesorul Șahighian a putut lucra cu noi mai multe spectacole. Ca și Finți, Ion Șahighian era produsul superior al „aristocrației” teatrului românesc, el aducea cu sine moștenirea lui Gusti, Sava, Soare Z. Soare...

— Ce credeți că datoriți dumneavoastră ilustrilor maestri pe care ați avut fericirea să-i aveți aproape, la catedră, pe scenă?

— După metodicul și rigurosul Finți, întâlnirea cu maestrul Șahighian a fost, la rîndul ei, extrem de benefică. După realismul psihologic, începeam să frecventăm și alte zone mai moderne, luam

Macbeth în montarea memorabilă semnată de Aureliu Manea la Teatrul de Stat din Ploiești



Umor burlesc — Zanetto din Trei gemeni venețieni de A. Collalto



cunoștință de Gordon Craig, Meyerhold, Brecht, aflam ce înseamnă distanțarea, regulile teatrului epic. Părăsisem institutul înarmați de Fînți cu unele principii fundamentale pe care el le exprima simplu: MOTIVARE, SINCERITATE, FIXARE, MĂSURĂ... De la Șahighian am cîștigat ceva din semnificația concretă a ceea ce îndeobște se numește GUST și STIL. Amîndoi aveau un gust artistic impecabil, cultivat, și o noblețe, nu numai umană, ci și profesională... Cînd am preluat direcția, maestrul Șahighian a fost de părere că trebuie realizat ceva deosebit, un lucru ieșit din comun. Și a venit cu ideea unui **Apus de soare** pe ruinele cetății Suceava. Am alergat, m-am zăbătit să obțin fondurile necesare, pentru că într-adevăr amfiteatrul natural superb de circa 10.000 de locuri, de la cetate, merita investiția. Făcusem și schițele, dar devizul era prea mare. Am hotărît atunci să-l montăm deocamdată la sală. Eu am jucat Doctorul Șmil... Aveam totuși să-l interpretez și pe Ștefan, într-un spectacol la cetatea Sucevei pe care l-am pregătit și prezentat în primăvara lui 1965, cu ocazia primei vizite a noului secretar general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în nordul țării. Un colaj de numai 10 minute, dar cu cite semnificații istorice... Sute de țărani călări străjuiau drumul cetății... Am trăit atunci, împreună cu mii de oameni, un moment măreț, poate cel mai zguduitor din carieră: răsleam celebrul monolog și simțeam cutremurați cum ecoul lui face o uriașă punte peste timp... „Șahu“, care nu mai era printre noi, presupusese acest efect și contase pe el — avea un simț al teatralității extraordinar. Cu ani în urmă, cu Vraca pare-mi-se, evocase intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia...

— Nu mi-ați spus de ce ați considerat că trebuie să puneți punct perioadei botoșănene și nici cum ați ajuns tocmai la Ploiești.

— După trei ani de directorat, după șapte de la terminarea institutului, am găsit de cuviință că pot încheia o etapă din viața mea artistică, mai ales că nu mai aveam nimic nou de spus la teatrul din Botoșani. Toma Caragiu și Emil Mandric m-au adus la Ploiești, să joc mai înții într-un singur spectacol, un rol foarte drag mie. Lickcheese din **Cocioabele Londrei** de Shaw, în regia lui Gheorghe Harag — un om de teatru desăvîrșit. Și uite că sînt în acest teatru de 18 ani (din care, 7 am fost secretar de partid și 10 director).

— Știu că sînteți unul dintre acei actori care prețuiesc foarte mult colaborarea cu regizorii.

— Se știe că fără o concepție regizorală serioasă nu poate exista un spectacol de substanță și orice instituție teatrală trebuie să aibă o anume demnitate a valorilor produse. Am satisfacția să fi pus umărul ca la Ploiești să lucrăm cu regizori buni, foarte buni, pe lîngă cei din teatru, prilejuind citeva evenimente notabile. Aici și-a făcut debutul Gina Ionescu cu **Cameristele** de Genêt, aici a lucrat Aureliu Manea două montări de referință — **Macbeth** și **Arden din Kent**. Alexa Visarion (care, elev de liceu la Botoșani, a jucat cu echipa școlii, în „regia“ mea, rolul protagonistului din **Pentru fericirea poporului** de Baranga) avea să-mi fie, peste ani, regizor la **Tragedian fără voie** de Cehov. El și-a pus marele lui talent în slujba teatrului din Ploiești și pentru alte importante spectacole: **Sizwe Bansi a murit** de Athol Fugard, **Ancheta** de Vasile Rebreanu și **Familia** de Dina Cocea. Au mai lucrat la noi: Zoe Anghel-Stanca. Ion Cojar, Ion Maximilian, Cristian Munteanu, Tudor Mărăscu, Alexandru Tatos, Mircea Cornișteanu, Mihai Lungeanu și alții. Am ținut ca tînărul Dragoș Galgoțiu să fie repartizat la teatrul nostru, unde a realizat **Acești îngeri triști** și **D-ale carnavalului**.

— Aș vrea să-mi vorbiți mai mult despre rolurile dumneavoastră, despre acele citeva creații pe care le păstrați în memoria afectivă.

— E greu să le pun într-o ordine. Îmi amintesc cu emoție de Părintele Capelan din **Croitorii cei mari din Valahia** și de Lebedev din **Ivanov**, ambele în regia lui Yannis Veakis. L-am reinterpretat pe Ipingscu într-un spectacol-exegeză de Romulus Vulpescu. Am fost Bernik din **Stilpii societății** și Grigore Roșca din **Petru Rareș**, în regia prietenului meu Emil Mandric. Alte roluri de neuitat pentru mine au fost: Harpagon din **Avarul** și Cristescu din **Interesul general** de Baranga, regizate cu vervă de Harry Eliad, Macbeth, Kogălniceanu în **Cuza-Vodă** de Mircea Ștefănescu și în **Hotărîrea** de Mircea Bradu. Marcu în **Acești îngeri triști**, Crăcănel... Am jucat alături de Șilvia Popovici și Eusebiu Ștefănescu în **Timpu** în doi de D. R. Popescu. Îmi amintesc cu drag și de acel țaran rătăcitor prin istorie. Mînică din **A treia țepă** de Sorescu. Am jucat mult, uneori roluri în aparență neotrivite, o gamă foarte largă. Nu toate mi-au ieșit, au fost și eșecuri, pentru că nu-i suficient să dai doar credință, experiență și trudă. Trebuie atinsă starea de grație...

— Cum vă gîndiți personajele, care este, concret, drumul de la masa de

lectură la rampă, în lumina reflectoarelor? De exemplu, cum l-ați realizat pe Pristanda? — o creație de profunde dimensiuni tragice, semnalată ca atare de către Valentin Silvestru. Sau Macbeth, în regia originală a lui Manea, sau Gogu — personajul mazilian, un contre-emploi care v-a solicitat într-un mod neașteptat...

— La Pristanda mi-am pus întrebarea: este el un dobitoc servil care se complăce în postura de slugă, sau un om destul de inteligent ca să fie nemulțumit că a ajuns în situația asta? Am optat pentru a doua posibilitate. Așa reiese din text. Pe parcursul spectacolului, personajul acumula tot mai multă obidă, culminând în final, când Pristanda dirijează disperat orchestra, din ce în ce mai absurd, dezumanizat, mecanic, și deodată izbucnește în plîns — dovadă că decăderea lui nu s-a produs de bună-voie, cu inconștiență, ceea ce e grotesc și tragic totodată... Am procedat aproximativ la fel cu eroul lui Mazilu. Nici Gogu nu-i „un prost“, și aici condiționările sociale, existențiale, sînt determinante. Din perspectiva mea, ca actor, eu îl văd pe Gogu apropiat teribil și de Macbeth — sînt amîndoi, în esență, niște damnați. La Macbeth, am avut șansa Manea. Ce prelegeri regizorale!... erudite, extrem de sugestive, captivante, adevărate poeme-eseu expuse cu talentul lui de inimitabil actor... Am constatat că marii regizori sînt, virtualmente, și mari actori...

— O întrebare pe care am fost tentată să v-o pun de la început, dar m-am hotărît să o păstrez pentru sfîrșitul discuției noastre: modestia — cum o apreciați în cariera unui actor, ca pe un atu convențional stabilit, sau ca pe un handicap temperamental senin asumat?

— Știu eu? Ca orice termen, și modestia este o noțiune echivocă. Ea poate fi sinonimă cu măsura (pe care Finți ne-o pretindea, atît în viață cît și pe scenă), dar poate fi și expresia ipocriziei vanitosului. Nu mi-au plăcut niciodată oame-nii găunoși, lăudaroși, dar nici ipocriții. Decența nu trebuie uitată... Eu nu mă urc pe scenă pentru a mă arăta pe mine, ci pentru a realiza o comuniune de simțire și de gînd cu partenerii, cu publicul. Pășesc la rampă cînd am convingerea că am descoperit ceva ce mi-a produs o bucurie pe care aș vrea să o comunic, cu tot respectul cuvenit, semenilor, fără să trișez. Deși, parafrazîndu-l pe Baudelaire, dacă ne este îngăduit, s-ar putea spune: „Hypocrite acteurs (spectateur), mon semblable, mon frère!“... Pentru că, și de o parte și de alta a rampei, se vine uneori cu idei preconcepute care



În spectacolul colaj Al matală, Caragiale de Mircea Cornișteanu

trebuie înfrînte, anulate, sau topite în actul de comunicare. Citeodată, simți răceala de gheață a publicului, refuzul lui de a percepe, și atunci travaliul tău devine foarte delicat. Cînd, de pildă, spectacolul e realizat într-un cod parțial necunoscut de spectatori, se-nîmplă ca plictiseala să se instaleze în sală, după primele imagini neînțelese, transformîndu-se treptat într-o stare de iritare, de tensiune ostilă. Atunci ni se relevă parcă mai vădit cît de multe și de grele sînt răspunderile noastre față de ei. Cred că teatrul — iată-mă făcînd încă o mărturisire de credință — trebuie să fie mereu aventura fascinantă în care și artiștii, și spectatorii, năzuiesc înfrățiți să-și deslusească și să-și amelioreze condiția umană, pentru ca să înflorească speranța. N-am pretenția ca eu să fi izbutit. Dar cele mai frumoase momente din cei 25 de ani de profesie au fost cele în care am simțit că se produce miracolul, în care constă de fapt teatrul... Atunci cînd nu mai e nevoie nici de aplauze, de nici o manifestare exterioară... Totul e în suflet, în sufletul nostru, în sufletul spectatorilor...

Convorbire realizată de
Irina COROIU

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „NOTTARA“

MARTORII SÎNT DE FAȚĂ

de Virgil Stoenescu
după Dinu Săraru

Data premierei : 11 mai 1985.
Regia : CRISTIAN HADJI CULEA.
Scenografia : DRAGOȘ GEORGESCU.

Distribuția : ȘTEFAN RADOF (Dumitru Dumitru); LUCIAN DINU (Petre Nobilu); PETRICĂ POPA (Mihalache Dometie); MARGARETA POGONAT (Maria); VIOREL COMĂNICI (Tudor Cernat); ION POPA (Năiță Lucean); ELENA ALBU (Ruxandra Mărăci-neanu); GEORGE PĂUNESCU (Aristică Tetoianu); SANDA BĂNCILĂ (Secretara); VALERIU ARNĂUTU (Maiorul); VASILE LUPU (Secretarul regional); GRIGORE CONSTANTIN (Adj. șef comisie); ION IGOROV (Un membru în comisie); TONY ZAHARIAN (Un secretar); IOANA BARCIU (Fetița).

Proza lui Dinu Săraru (care a beneficiat și de multe transpuneri cinematografice: *Vânătoarea de vulpi*, *Clipa*, *Dragoștea și revoluția*) se află, prin spectacolul de la „Nottara“, la a patra

intîlnire cu scena. Niște țărani la Teatrul Mic figurează încă pe afișul succesorilor, ecoul în conștiințe al montărilor cu *Clipa* (la teatrele din Birlad și Constanța) și cu *Dragoștea și revoluția* (Bacău) nu s-a stins. „Soarta norocoasă“ are în acest caz cel puțin o explicație lipsită de mister. Cum scriam și altă dată, atenția acordată de slujitorii scenei prozei lui Dinu Săraru reprezintă un serviciu făcut nu atît cărții, cit teatrului, bogăției și complexității repertoriului contemporan. Scri-sul lui Săraru răspunde nevoii de teatru politic, interesului pentru dezbate-rea etică de actualitate, așadar unor așteptări, desigur, neignorare, însă doar în parte satisfăcute de dramaturgia con-temporană. O face pornind de la datele captivante ale unei cronici de moravuri și ale unei fresce ce are ca punct de pornire cooperativizarea agriculturii și ajunge la anii noștri. O face în modalitatea dominantă a realismului psihologic, în formule descriptive și direct analitice — aspect, iarăși, contrastant cu marea majoritate a pieselor politice actuale, ce îmbracă adesea haina mai abstractă a metaforei ori parabolei.

Și iată că pînă și cei care au urmărit toate variantele, ca să nu zic toate metamorfozele și transfigurările roman-elor lui Dinu Săraru (printre care mă număr, urmăresc cu interes *Martorii sînt de față*, piesa lui Virgil Stoenescu după proza lui Dinu Săraru. Reține, și de data aceasta, investigarea vastei proble-matici a revoluției din unghiul semnifi-cației ei în istorie, dar și al relațiilor cu devenirea conștiințelor. Interesează de asemenea natura și calitatea personajelor, unele dintre ele ridicare, prin certitudi-nile dar și prin neliniștile pe care le în-cearcă, la rangul de eroi-model. Aceasta, cu atît mai mult cu cît problematica po-



Un spectacol care se remarcă prin calitatea și bogăția imaginilor

litică este asociată aprofundării dintr-o perspectivă dramatică a trăirilor umane, a „viului vieții“. În centrul atenției scriitorului stă raportul dintre activistul de partid (care, alături de țărani, este eroul predilect și iubit al lui Dinu Săraru) și aspirațiile și obligațiile firești ale vieții. Valoarea umană, omul ca scop și nu ca mijloc, puterea activistului social de a îmbina autenticitatea simțirii cu necesitatea, cu vocația sa istorică, îl frământă în cel mai înalt grad pe autor. Atitudinea sa tranșantă se hrănește din reflecție. Tonalitatea gravă, reținută, interiorizată face loc emoției, fiorului liric, dar și realismului sarcastic. Răspunderea față de prezent o vizează și pe cea față de viitor — înglobând, concomitent, reconsiderarea trecutului, a tradiției, a rădăcinilor.

Revenind la audiența montării de la Teatrul „Nottara“, „decalogul“ eticii comuniste (afirmarea spiritului revoluționar în acord cu un veritabil cult față de adevăr și față de valoarea-om, în luptă cu suspiciunea, cu minciuna, cu constrîngerile) cucerește sala, care urmărește concentrată desfășurarea evenimentelor dramatice.

Se și rîde la acest spectacol, mai mult ca altădată — la Constanța sau la Ba-

cău, cu ani în urmă. Ceea ce confirmă celebrul adagiu marxist, conform căruia „ne despărțim de trecut rîzînd“, și demonstrează că personaje ca Dometie sînt privite din ce în ce mai mult ca fanatoșe ale trecutului, demne de a fi „prinse“ într-un „bestiarium“.

Oricît de mare ar fi meritul textului inspirator, se cuvine să subliniem virtuțile dramatizării. Autorul ei, dramaturg ei însuși, experimentat în adaptări după pagini de proză, a semnat și versiunile scenice la **Clipa** și **Dragostea și revoluția**. Făcînd o sinteză a universului problematic al operei lui Săraru, lui Virgil Stoescu îi reușesc mai bine ca altădată transpunerea epicului în dramatic, potențarea nucleului conflictual inițial, ca și incorporarea ideilor în destine și argumentarea lor reciprocă, caracterizarea eroilor prin răsfrîngerea lor în oglinzi multiple („privirile“ celorlalți), unele limpezitoare, altele — deosebit de utile contrastului dramatic — deformatoare. Derularea discursivă a dialogului este contrapunctată, la intervale bine gândite, de **opțiuni** și **acte** tranșante, definitorii și din unghi teatral. Transferarea eposului în dialog, obiectivarea naratorului în (prin) personaje, se realizează cu finețe și măsură, lucru pe care îl putem



Elena Albu și Viorel Comănci

spune și despre apelul la practica auto-definirii eroilor prin confesiune. Virtutile rezumative ale unor scene și judicioasa decupare a **replicilor-cheie** asigură perceperea clară și fluentă a acțiunii, a situațiilor, de către spectatori.

Stradania mai veche a regizorilor Cătălina Buzoianu și Constantin Dinischiotu (în teatru), Mircea Daneliuc și Gheorghe Vitanidis (în film) este continuată azi de Cristian Hadji Culea, oaspete la „Nottara“, regizor încă tânăr, dar exersat în teatrul politic (pe partituri de S. Mrožek, Romulus Guga, Paul Cornel Chitic etc.).

Reținem preocuparea de a sugera atmosfera epocii. Cristian Hadji Culea are o contribuție evidentă în fructificarea structurilor temporale ale dramatizării, în conturarea cu precizie și potențarea fermă a conflictului (notabilă fiind și încercarea de a implica mai strâns publicul în viața de pe scenă, și mai ales în dialogul de idei și atitudini).

Izvorit din credința în valorile ideice și estetice ale literaturii lui Dinu Sărau, lucrat cu seriozitate, echilibrând limpezimea oglinirii cu gravitatea reflecției, dramatismul, cu satira mușcătoare, spectacolul de la „Nottara“ se remarcă și prin calitatea și bogăția imaginilor teatrale (imagini la care contribuie scenografia lui Dragoș Georgescu, precum și muzica). Realismul (cheie stilistică domi-

nantă) se îmbină cu soluții interesante prin forța de sugestie, așa zice poetică (vocile suprapuse din scena inculpării nedrepte a lui Dumitru Dumitru, reievind, odată cu actele de injustiție ale unei epoci, coșmarul trăirilor individuale). Totodată, unele dintre cele mai bune scene ale spectacolului, realizate în registru satiric, înlocuiesc „copia după natură“ cu hiperbola expresivă.

Urmărind cu interes în spectacolul de la „Nottara“ evoluția unor actori cunoscuți, descoperim cu plăcere calitățile nebanuite ale altora. Experiența dramatică, inteligența artistică ale lui Ștefan Radof își spun cuvântul mai ales în felul în care comunică, firesc, autenticitatea lui Dumitru Dumitru, neclintitele lui certitudini, dar și stările de cumpănă și criză, examinarea neliniștită a trecutului, scrutația prezentului și viitorului. Asemeni predecesorilor săi din teatru și film, Radof reușește să facă din Dumitru Dumitru un erou-model, argumentind misiunea creatoare a activistului de partid și capacitatea sa de a îmbina libertatea trăirii morale și autenticitatea simțirii cu vocația misiunii istorice. Memorabil prin simplitatea atitudinii, prin directetea tonului și, poate, printr-o notă aparte de înțelepciune ancestrală și fină melancolie, este Lucian Dinu (Petre Nobilu). O șarjă denotând nu doar o bună alegere și dozare a efectelor, ci chiar ideala susținere interioară (adevătată, desigur, intenției de a satiriza personajul) propune Petrică Popa (Mihalache Dometie). Ion Popa realizează cu mijloace sobre un portret luminos, generos, căruia nu-i lipsește, pentru a fi Năită Lucean, decît o mai originală individualizare.

Regretînd că autorul dramatizării simplifică personajele feminine, observație ce se poate extinde și asupra personajului Tudor Cernat (în roman — mult mai complex și interesant), ca și asupra vieții personale a majorității eroilor, se cuvine să observăm reușita altor citorva contribuții actoricești. Așa de pildă: distincția, pregnanța, căldura reținută a Margaretei Pogonat (Maria), eleganța și sobrietatea Elenei Albu (al cărei personaj, Ruxandra Mărăcineanu, l-am fi dorit mai puțin distant și rece, mai vibrant), justetea imaginii oferite de Viorel Comănci lui Cernat. O mențiune specială merită Sanda Băncilă, în cele două apariții distincte, actrița marcînd fin subtextul atitudinilor și reacțiilor.

Prin substanță, ca și prin efortul transfigurării artistice, montarea de la Studioul Teatrului „Nottara“ se recomandă ca una dintre reușitele cele mai puțin discutabile ale actualei stagiuni bucu-reștene.

Natalia STANCU

TEATRUL DRAMATIC

„MARIA FILOTTI“

DIN BRĂILA

GREUTATEA

OMULUI

de Tudor Popescu

Cu acest titlu se joacă la Brăila în premieră pe țară o „meditație comică asupra deceniului opt“, cum o recomandă autorul, sub formă (parțial) de musical.

Meditație comică ? S-ar mai putea spu-

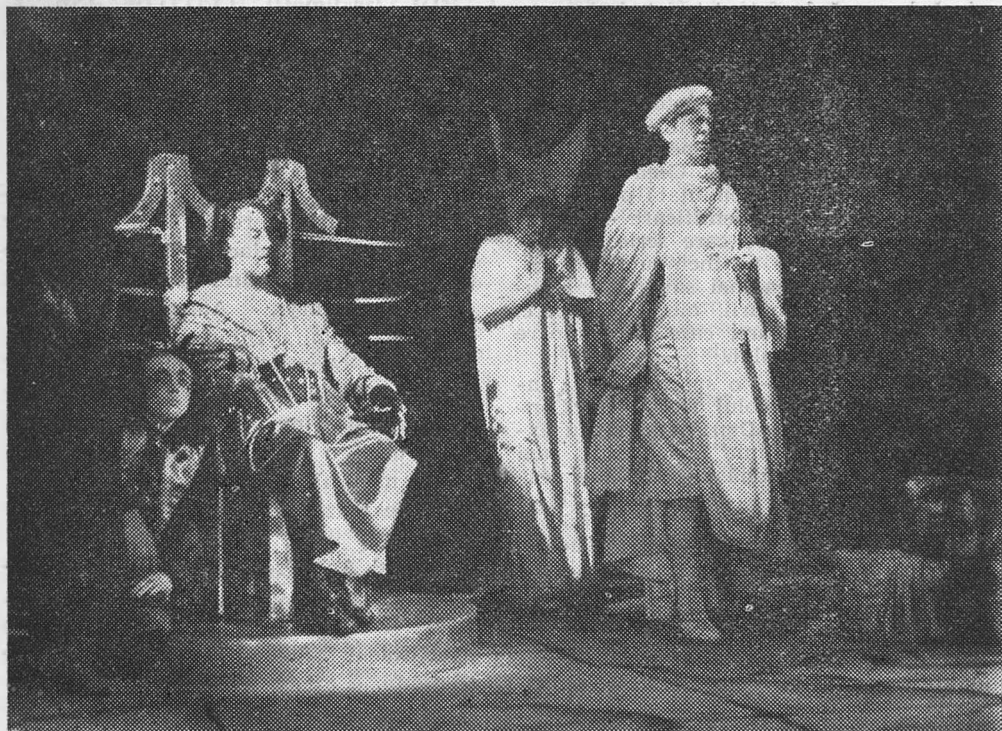
Data premierei : 23 mai 1985.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU, DAN MĂNESCU. Scenografia : LAVINIA MÎRSU.

Distribuția : MIRCEA VALENTIN (Scaraoțchi) ; NICOLAE BUDESCU (Hitel) ; Sorin DINCULESCU (Tartorel) ; GEORGE CUSTURĂ (Tebaldo) ; MARINELA CĂTĂLIN (Irina) ; GRETA MANTA (Mary) ; ANAMARIA PÎSLARU (Nina) ; ILDY CODRESCU (Pina) ; VICTOR IANCULESCU (Lingulaca) ; ADRIAN NĂSTASE (Gary) ; GEORGE MARIN (Timon) ; GEORGE ȘOFRAG (Finn) ; LUMINIȚA D'NULESCU (Anna) ; FLORIN CHIRPAC (Cain) ; GHEORGHE MOLDOVAN (Copernicus) ; PETRE SIMIONESCU (Dumnezeu) ; ELENA PATAP (Angela).

ne „comedie paradoxală“, „pamflet dramatic“, „fantezie liberă pe teme contemporane“ etc. Pentru că autorul nu-i delimitează specia în cadrul genului drama-

O fantezie liberă pe teme contemporane...



tic, ci își enunță preocuparea — reflecția —, comice fiind aparența scenică și convenția, care permit alăturarea unor identități reale cu altele bizare, pe terenul alegoricului, unde generații de astăzi se întâlnesc cu prototipuri de tristă sau glorioasă amintire din urmă cu 40 sau 400 de ani. Fondul e serios, aproape grav, se ia în discuție nocivitatea morală a unor manifestări care periclitează civilizația. Isteria care cuprinde grupurile de hippy, narcomani și sectanți, dezlănțuirile de violență ale mafioților, neofasciștilor, sau ale altor fanatici ai distrugerii, iată o neliniștitoare realitate a deceniului opt (cu prelungiri și în al nouălea) care nu poate fi luată în glumă. Omenirea înfierează actele de acest soi, iar moralmente le poate lua în deridere. E dreptul artei. Iată sensul adevărat al „meditației comice“, care explică și tratarea problemei prin intermediul alegoriei „infernului“, unde „un bătrîn cumsecade“ și „un bătrîn hieratic“, numiți Scaraoțchi și Dumnezeu, nu mai pridisces să stăvilească agresivitatea modernă, pierd controlul asupra rațiunii lucrurilor, în cele din urmă asupra înseși planetei peste care au vegheat, din perspective diferite. Jocul liber al fanteziei îi îngăduie autorului să-i aducă aici pe Hitel (aluzie clară!), pe Cain cu lacăt la gură (scos din când în când pentru rapoarte confidențiale), precum și alte prototipuri ale fanatismului sau deșănțării și să le pună în fața isteriei declanșate. Atunci, demența pîrjolește și distruge planeta. Moralist prin structură, satiric prin mijloace, Tudor Popescu e și aici acerb în ridiculizarea acestor fenomene, dar cu o demnitate a spiritului care-i îngăduie să zimbească, să spere, să comenteze cu cîte un paradox. Ceea ce și explică apetența mai pronunțată pentru sugestie decît pentru identificare — infernul e „un fotoliu pe care scrie INFERNUL“, nu ceea ce ne închipuim noi. Și, dealtfel, partea cea mai savuroasă a lucrării e în comentarii, meditații libere, inteligente, scripitoare, care dau valoare voltaireană demersului.

Ne-a părut rău — o spunem de la început — că spectacolul montat de Constantin Codrescu și Dan Mănescu nu exploatează această linie de sugestie, mai generoasă și mai plină de tîlc decît cealaltă. Infernul nu e „un fotoliu“, ci o peșteră cu pereți sumbri și strivitori, „bătrînul cumsecade“ are cornițe, gheare, fața vopsită pe jumătate în roșu și domină convins peste cazane, Tartorel de asemeni e împodobit cu semnele necuratului, Hitel se înfățișează în uniformă completă, ca și cum altfel n-ar fi fost identificabil etc. E ceva straniu în cadru, nu în context. Sigur că apariția noilor specii de păcătoși în acest loc e mai

puțin o imixtiune decît dacă ar fi fost sub cerul liber; dar nu e mai puțin damnată. Spectacolul nu glumește, nu e spiritual, înfierează direct fenomenul și-l lasă să se dezvăluie zgomotos, agresiv. Indică și acuză. E și aceasta o modalitate de a fructifica tema, cu efect sigur, în tonalitate dramatică tranșantă, fără accente și arabescuri. Și, uneori, momente bine sincronizate dau o imagine artistică reliefată, cum e scena delirului colectiv de la sfîrșitul primei părți.

Nu în totalitate satisface acest ton, nu în proporții exacte se încheagă această imagine a infernului. Poate și pentru că iadul declarat ca atare nu ne spune mare lucru, poate și pentru că e uneori prea multă ostentație în joc. Grijile lui Scaraoțchi nu se par puerile, panica lui nu ne afectează, dar interpretul, Mircea Valentin, se incurcă într-o vestimentație stîmjenitoare, încercînd să fie elocvent și filozof. Cred că tonul și stilul spectacolului sînt cele stabilite de Petre Simionescu, „bătrînul hieratic“ Dumnezeu, realmente distanțat și sceptic, ușor derutat de context și împovărat de „rol“, cu pornirea omenească de a măsura rațiunea lucrurilor și de a mai trage chiulul cînd ea se răstoarnă paroxistic. Nu întimplător scenele lui declanșează și hazul publicului. În rest, personajele sînt prinse în frenezia dezlănțuirii, cu atitudini mai marcate sau nu, reținînd uneori interesul — George Marin (Timon), Ildy Codrescu (Pina), Marinela Cătălin (Irina) —, șovăind alteori — George Șofrag (Finn) — sau șarjînd — Nicolae Budeșcu (Hitel). Cu rezonanță de tragedie, cam stranie aici, evoluează Gheorghe Moldovan (Copernicus), în timp ce alți interpreți se mențin în limitele corectitudinii — Victor Ianculescu (Lingulaca), Florin Chirpac (Cain), George Custură (Tebaldo), Adrian Năstase (Gary), Anamaria Pîslaru (Nina), Luminița Dinulescu (Anna), Elena Patap (Angela). Scenografia Laviniei Mîrsu servește intențiile realizatorilor, iar muzica lui Timuș Alexandrescu e mai mult decît o ilustrație. Dealtfel, i se și spune musical, și ceva din atribute le are, pe linie muzicală și coregrafică, nu mai mult.

Finn și Anna se pierd prin infern, demersul artistic se încheie trist, și ceva apăsător se așterne peste cugete. Un avertisment? Sigur. Dar fără o rază de speranță.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BAIA MARE

POVESTE DE DRAGOSTE CU ANDRA CANTUNIARI

de Mircea Marian

Data premierei: 8 decembrie 1984.

Regia: DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia: FLORIN HARASIM.

Distribuția: VIORICA GEANTĂ-
CHELBEA (Andra Cantuniari);
ȘTEFAN MAREȘ (Mihai Manea);
RADU DIMITRIU (Profesorul Can-
tuniari); TUDOR GEORGE (Dr.
Todirașcu); ANTONIU PAUL
(Sergiu); NINA UDRESCU (Eva);
MARCELINA JUGUREANU (Cata-
rina); DANA ILIE (Marga); MA-
RIUS OLTEANU (Tatulici); COR-
NEL MITITELU (Dumitraș); ION
SĂȘARAN (Morega); GHEORGHE
LAZAROVICI (Dr. Tâmaș).

Un prim contact, grăbit, cu această „poveste de dragoste“ îi permite oricărui spectator să deceleze în ea elementele — devenite notorii — din *Love story*, transpuse într-un peisaj românesc contemporan. Sînt detalii care se aseamănă pînă la identificare: în cuplul îndrăgostiților, el este sportiv (aici, fotbalist, nu hocheist), dragostea tinerilor se va împlini într-o căsătorie în ciuda opoziției familiei fetei, ea va muri în final de cancer, intrerupîndu-se în felul acesta brutal și nedrept un vis ce părea să aibă dimensiuni edenice. Dar banalitatea datelor nu face povestea mai puțin plauzibilă, dimpotrivă — foarte mulți cititori regăsesc în ele propria lor experiență de viață sau propriul lor ideal —, ceea ce a și dus dealtfel la succesul cărții (și al filmului).

Important ar fi deci, în această *Poveste de dragoste cu Andra Cantuniari*, să descoperim măsura în care și acest „love story“ de pe plaiuri ardelene este plauzibil; și, în plus — pentru a-l putea delimita de modelul invocat —, în ce măsură este caracteristic spiritualității generațiilor tinere de aici și de acum;

tinerii de astăzi din țara noastră — chiar dacă în datele lor fundamentale se întîlnesc cu tinerii de pretutindeni — își au un univers problematic și conjunctural altfel circumscris, inconfundabil. Răspunsul, la ambele chestiuni, cred că poate fi formulat în avantajul lui Mircea Marian. Da, eroii piesei sale (derivată, la rîndul ei, dintr-un roman omonim) pot fi întîlniți pe străzile orașelor noastre, întrebările, incertitudinile, speranțele lor sînt veridice în contextul preocupărilor tineretului nostru.

Dar, se știe — ideea a devenit între timp axiomatică —, numai tipicitatea (a personajelor, a problematicei) nu conferă automat și valoare unei opere de artă. Eroii unei opere dramatice se cuvin a fi și singularizați în raport cu media, nu doar compatibili cu ea. Iar pe Andra și Mihai — cuplul central din *Poveste de dragoste...* — îi individualizează, pe lîngă incandescența sentimentului care îi unește, dorința de a trăi viața intens și cinstit, fără compromisuri. Nu este vorba de o exaltare gratuită, ci de o nevoie aparte de ardere continuă, de a nu lăsa să treacă nici o clipă fără rost, fără semnificație, indiferent dacă clipa respectivă este consacrată muncii sau distracției. Este, în fond, o sete de cunoaștere, proprie virstelor tinere, care refuză starea de lîncezeală și de „dolce farniente“.

Povestea Andrei și a lui Mihai este implantată într-un mediu social normal, populat de siluete ce se diferențiază în primul rînd prin atitudinea pe care o adoptă față de cei doi: solidară și amicală (Dumitraș, Morega), în dezacord de principiu, așîfat cu o anume probitate (prof. Cantuniari), sau de-a dreptul ostilă (dr. Todirașcu). Siluete care se intersectează în cursul acțiunii, în conflicte uneori sumare, alteori ireconciliabile, dar care — toate — conduc spre ideea unicității acestui cuplu, a profilului său moral exemplar. Și dacă multe dintre aceste personaje de plan secund sînt — la rîndul lor — veridice, credibile, în schimb este de neînțeles de ce tocmai cele care aparțin unei ipotetice zone a artei (zonă pe care autorul o cunoaște foarte bine, el însuși trăind viața de zi cu zi a unei instituții de artă) — poetul, actrița — sînt exemplare derizorii, aflate la o margine a boemei cu veleități artistice. Este un univers explorat neglijent, într-o „felie“ a sa irrelevantă.

O calitate a *Poveștii de dragoste cu Andra Cantuniari* este de a-și fi adecvat conținutului formula stilistică. Piesa este scrisă simplu, cursiv, fără pretenții filosofarde sau moralizatoare, pe un ton de confesiune directă și caldă (este concepută dealtfel ca o lungă — uneori

prea lungă — rememorare a eroului principal). Autorul s-a ferit de șabloane și de demagogie, a evitat inflexiunile festive, ceea ce nu a făcut decât să adauge un plus de naturalețe — așa zice, de farmec cotidian — acestei triste povești de iubire. Dar tristețea ei ține doar de nivelul faptelor; în ultimă analiză, sensul ei este profund optimist; se spune limpede că viața Andrei Cantuniari — chiar dacă s-a frânt — merita să fie trăită.

Spectacolul băimărean poartă semnătura regizorului Dan Alecsandrescu. Semnătură onorată de această montare care mizează mereu pe emoția spectatorului, pe capacitatea lui de a vibra în momentele (nu puține) de emoție oferite de text. Regizorul și-a îndrumat interpretii pe linia unui joc firesc și sensibil, fără artificii inutile, intuind acea stare a melodramei care nu frizează nici ridicolul, nici desuetul, nici simplismul. I-aș reproșa o singură scenă — cea a petrecerii, intenționată în text ca un „moment al adevărului“, când „se aleg apele“, se impun opțiunile ferme și definitive; aici, spectacolul alunecă în vulgar, colorat în stridente (și inutile) culori de gang. Cei doi interpreți principali — Viorica Geantă-Chelbea (Andra) și Ștefan Mareș (Mihai) — sînt cuceritori prin dezinvoltură și firesc, calități dublate de o emoționantă intensitate a trăirilor. Fără să fie neapărat frumoși sau neapărat pitorești, ei sînt adevărați, vii, ceea ce constituie unul dintre atu-urile importante pentru drumul piesei spre spectatori.

Nu sînt singurii actori notabili din acest spectacol, chiar dacă „greul“ stă aproape în întregime pe umerii lor. Se cuvin menționați, pentru sobrietatea și discreția jocului lor, Radu Dimitriu (prof. Cantuniari) și Ion Săsăran (Morga); Cornel Mititelu (Dumitraș), pentru bonomia sa dublată de umor; Nina Udrescu (Eva), pentru silueta ambiguă pe care o creionează între umbră și lumină. Roluri mai impersonale (Sergiu, dr. Tămaș) sau o idee prea mult înclinată spre grotesc (Catarina, Marga, Tătuțici), au mai conturat în spectacol Antoniu Paul, Gheorghe Lazarovici și, respectiv, Marcelina Jugureanu, Dana Ilie și Marius Olteanu. Un „negativ“ peste măsură de antipatic și diabolic a fost Tudor George (dr. Todirașcu).

Florin Harasim a realizat pentru acest spectacol o scenografie aerată, cu valori simbolice, nu întotdeauna însă exploatată într-un regim coerent al convențiilor. Dar aceasta este o neatenție a regiei, căci opera scenografică în sine este stimabilă, adaptată și ea textului.

Dinu KIVU

TEATRUL „A. DAVILA“
DIN PITEȘTI

DOMNUL DECAN

de George Magheru

Data premierei : 24 mai 1985.

Regia : COSTIN MARINESCU.

Scenografia : MIHAELA DINU-PITIGOI.

Distribuția : ION FOCȘA (Domnul Decan); ANGELA RADOSLAVESCU (Doamna Decan); CORIOLAN RADU (Dreptu, Profesor 9); ION LUPU, FLORIN PRETORIAN (Jenică); DUMITRU DRĂGAN, ION ROXIN (Gorciu, Profesor 7); PETRE DUMITRESCU (State, Profesor 5, Un asistent); MARIN ALEXANDRESCU (Nikita, Profesor 3, Profesor 6, Un pacient); AUREL DUMINICĂ (Profesor 2, Un pacient); DUMITRU DIMITRIE (Profesor 4, Un asistent); VALERIU BUCIU (Profesor 8); DAN NIC SPANACHE (Un asistent).

Înscriindu-se în categoria repertorială a „restituirilor“, piesa propusă de teatrul piteștean (după toate probabilitățile, în premieră absolută: nu există nici o atestare a vreunei montări anterioare) a fost scrisă în 1939; după cum ne informează programul de sală, George Magheru (1892—1952), medic de profesie, a lăsat o destul de bogată moștenire literară, mai ales lirică și dramatică. Acțiunea din *Domnul Decan*, considerată cea mai importantă piesă a lui Magheru, este plasată într-un mediu familiar autorului, cel medical-universitar, și evocă, în tonalitate grotesc-satirică, de farsă enormă, furtuna de pașuni pe care o stîrnește perspectiva unei catedre vacante. Principalii solicitanți sînt verosul Gorciu, Jenică, năvingul nepot al decanului, și desăvirșit-onestul State (unicul personaj pozitiv, sortit — ca în majoritatea lucrărilor de acest gen — să rămînă și cel mai puțin realizat artistic). Majoritatea șanselor aparține lui Gorciu, beneficiar al grațiilor cam fanate ale Doamnei Decan, adevărata conducătoare a facultății, din umbră soțului — vag ramolit, convins că nimic nu mișcă în institut fără știrea și învoirea lui. După o sumă de peripeții rocambolești, „scaunul“ îi revine într-

adevăr lui Gorciu; în urma unui lung (altminteri, plin de frumoase cugetări) discurs moralizator ținut de muribundul State, Domnul Decan pare a se întoarce la de mult uitate sentimente de răspundere civică, demnitate și curaj, dar convertirea durează doar o clipă: în final, totul rămâne cum a fost. Emanație a unui spirit cultivat, nu lipsită de virtuți literare și de virtualități scenice, indiscutabil educativă, piesa se menține totuși la un nivel calitativ destul de modest, iar efortul teatrului din Pitești în direcția prospectării zonei în general neglijate a dramaturgiei interbelice s-ar fi putut exercita mai profitabil asupra altui autor; în orice caz, cum se spune, intenția contează...

Desigur, ceea ce contează încă mai mult este materializarea propunerii în spectacol și, în acest sens, regizorul Costin Marinescu a făcut maximum cu putință. Suprimând o serie de meandre ale conflictului, reordonând și concentrând secvențele rămase, el a izbutit să creeze pe scenă o lume vie, detestabil de vie în manifestările ei, doar aparent rizibile. Comical situațiilor este accentuat, dilatat, împins deliberat pînă la absurd; iar absurdul nu mai e deloc comic. Sarabanda de întimplări pare desprinsă dintr-un carnaval (cu toată recuzita de rigoare: deghizări, travestiri, farse *ad-hoc*), dar miza giubuslucurilor nu e o distrație nevinovată, ci lupta pentru putere; că, aici, putere înseamnă — derizoriu — dominarea unor indivizi neputincioși, mărginiți sau, pur și simplu, stupizi nu-i scade cu nimic prețul și nici nu diminuează ferocitatea mijloacelor alese spre a o obține. În acest context, tirada profund etică și realmente patetică a lui State, tratată contrapunctic în ton perfect sobru, devine doar o altă fațetă a absurdului: un război pornit cu o sabie de lemn... Remarcabil este faptul că regizorul întreprinde demonstrația cu discreție, fără sublinieri didactice, păstrînd tot timpul aparența de

joc vesel a fabulei. De asemenea, faptul că a alcătuit o distribuție ireproșabilă, conducînd-o cu abilitate în condițiile dificile în care majoritatea actorilor trebuie să susțină mai multe partituri, adesea foarte diferite structural — și îi vom cita, ca exemple deplin convingătoare, pe Ion Roxin (Gorciu, Profesorul 7, plus un episod în travesti) și Pe Ion Lupu (Jenică, Profesorul 1, Un asistent). Angela Radoslavescu — îndeobște cunoscută ca interpretă de roluri „serioase” — oferă, în Doamna Decan, surpriza unui temperament comic de forță și subtilitate. La aniversarea a 40 de ani de teatru, Ion Focșa realizează rolul titular cu impecabilă profesionalitate, dozînd atent nuanțele și subtextul replicilor.

Discutabilă și destul de derutantă, în spectacol, mi s-a părut scenografia Mihăelei Dînu-Pițigoi. Costumele sînt eteroclite ca stil și posibilitate de situare în epocă: **fin de siècle**, anii '20 și deceniul patru — iată cîteva dintre speci-menele vestimentare prezente simultan în scenă. La rigoare, se poate presupune o sugestie de generalizare temporală a acțiunii, idee la care trimite orologiul cu acele încremenite, plantat la rampă, simbol mai mult decît suficient, dealtfel, dacă asta era intenția urmărită. Cu totul nedumeritoare se vedește însă coexistența, în decor, a unor obiecte de mobilier perfect realiste și utilizate, cu unele obiecte greu de identificat, răs-pîndite suprarealist în avanscenă și care, în plus, nu „joacă” nici un moment.

Alice GEORGESCU

P.S. O mențiune specială pentru inițiativa conducerii teatrului de a mena-ja, într-o sală din incintă, un micro-muzeu cu diverse exponate (costume, elemente de recuzită, documente etc.), ce ilustrează „pe viu” etape semnificative din istoricul instituției.

telex „teatrul” • telex „teatrul” •

Am citit cu deosebit interes în revista timișoreană „Orizont” din 10 mai a.c. articolul Antoanetei C. Iordache, „Modernitatea artei scenice”. • Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de mase din județul Argeș a inaugurat „Studioul de

comedie” cu premiera Cui îi lipsește o doagă? de Doru Moțoc, în regia lui Val. Dobrin. • Teatrul de Stat din Galați pregătește, pînă la finele stagiunii, Cetățeanul invizibil, comedie de D. Solomon după Ilf și Petrov, cu muzică de Elly Roman, în regia lui

Victor Ioan Frunză și scenografia lui Victor Crețulescu, Dulcile, amare bucurii de Dina Cocea, în regia lui Valeriu Paraschiv și scenografia lui Victor Crețulescu, și Cirițele de M. Zoșcenko, în regia și scenografia lui Valeriu Paraschiv. •

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 19 aprilie 1985.
Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : ION CRISTODULO.
Distribuția : MARIA-RUCSANDRA DOBRE (Ea) ; DAN DOERE (El).

După premiera absolută de la Teatrul Mic, cea de-a treia piesă a Ecaterinei Oproiu pare să urmeze calea primelor două (**Nu sint Turnul Eiffel și Interviu**), aceea de a fi mult jucată, căci a și prilejuit, în câteva luni, alte premiere, la Teatrul Național din Cluj-Napoca și la Teatrul Dramatic din Brașov. **Cerul înstelat deasupra noastră...*** este piesa unei călătorii care se apropie de sfârșit. Ea și El au parcurs lungul drum al încrederii reciproce, prin care se țes acele nenumărate fire ale unei relații umane ; acum, cuplul începe să se destrame, sub apăsarea timpului, vorbelor, faptelor. Ca aproape întotdeauna, uzura unei astfel de relații devine vizibilă datorită nu unui eveniment major, ci unor împrejurări banale.

În spectacolul brașovean, spațiul de joc e un „cerc strîmt“, înconjurat, la început, de panouri de sticlă înalte de un stat de om, închipuind o vitrină, o „eprubetă“ uriașă în care pare a se petrece o reacție chimică. Un videocasetofon așezat în centrul planului îndepărtat al scenei funcționează cu câteva minute înainte de intrarea actorilor, prezentînd, într-un montaj alert, secvențe de tot felul. Va fi, în fapt, al treilea personaj, un obiect scenic de obsedantă sugestie — o sabie a lui Damocles în ipostază modernă. Personajele îl manevrează adesea. Se produce o stare de tensiune, cauzată, subconștient, de bom-

bardamentul imaginilor. Impresia izbitoare e că, în acest spațiu de joc restrîns, cei doi sînt prizonierii propriei destrămări sufletești, argumentată vizual de obiectul scenic. Mai există, în încăperea, o cameră de luat vederi conectată la videocasetofon : prin ea, șeful, „Mogulul“, comunică, fără a fi văzut, dar văzîndu-l, cu subalternul său. Se materializează astfel sentimentul complex al celui asupra căruia este concentrată atît atenția partenerilor de afaceri, cit și a superiorilor ierarhici.

Am mai avut prilejul să remarc faptul că Mircea Marin, autorul acestei puneri în scenă, aparține elitei regiei românești prin modul cum știe să realizeze coeziunea actului teatral. Spectacolele sale cele mai bune demonstrează intuiții profunde, o muncă valoroasă cu actorii (unii sînt de nerecunoscut — fi-rește, în bine), o considerabilă putere de reprezentare plastică a locului scenic.

În viziunea sa, **Cerul înstelat deasupra noastră...** oferă imaginea unui eșantion uman aflat într-o stare de reacție în lanț. Relația cuplului nu părea să aibă, la început, fragilitatea unui castel din cărți de joc, totuși se va destrăma ca atare ; vor cădea, una după alta, cărțile, cartea nescrisă a iubirii lor. Sub „cerul înstelat“, El se agită neconținut, atom anonim, eficient, întreprid, vivace, loc-vace, persuasiv, încăpăținat. Cum s-ar zice, o ține „pe-a lui“. Dar Ea ? Urmîndu-l, își păstrează iluzia că va veni o zi cînd va juca rolul Ioanei d'Arc. Nu-și dă seama că a și ars pe rug.

Ideea lui Mircea Marin este de a prezenta un cuplu obișnuit, într-un spațiu închis. Circularitatea acestui spațiu provoacă o nedefinită senzație de rotire amețitoare, dar și asociații de tipul „roata norocului“, **merry-go-round**, susținute de ideea bilciului modern, cu „Computerul vieții“, la care cei doi trebuie să participe. Există ceva discordant, în acest „manei“ : o țevă spartă din care picură neconținut apă. Defecțiunea aceasta a lumii fizice se repercutează asupra lumii morale, și, astfel, avem acces la punctele de suspensie din titlu : „legea morală în noi“. Rezolvarea scenică a acestui banal accident casnic impresionează prin forță de sugestie. Scenografia, realizată de Ion Cristodulo, este adecvată ideii regizorale : un mobilier („pe inventar“) compus din trei-patru piese, o intrare-ieșire marcată de o draperie, o cale de acces la loggia apartamentului, bănuită undeva în spate, acoperită de o perdea transpa-

*) „Teatrul“ nr. 2/1985.



Maria-Rucsandra Dobre și Dan Dobre

rentă. Finalul nu accentuează impresia sinuciderii Ei. Plutește un mister, un aer vag în legătură cu ultima ieșire din scenă a personajului; concomitent, spre loggie se mai aude, pentru ultima dată, vocea lui, ecou îndepărtat de pe un țărîm incert.

Regizorul a ales doi cunoscuți actori ai scenei brașovene, care în urma creațiilor lor în aceste roluri, vor fi cu siguranță și mai cunoscuți. Am remarcat alura normală a cuplului. Jocul Mariei Rucsandra Dobre și al lui Dan Dobre trece nuanțat prin faze de acumulare și explozie. Pe lângă faptul că are calitățile exterioare cerute de rol, Maria-Rucsandra Dobre reușește o interpretare strînsă, uneori pîrînd pierdută în lumea proprie, dependentă de tranchilizante. Se afundă în nisipurile mișcătoare ale abandonului ei existențial, cu o tristă resemnare, sfișiată, cînd și cînd, de ascuțimea revoltei. Dan Dobre este captat de propriul său joc. Personajul său are nevoie de Ea mai ales cînd are de făcut față în lume. Altminteri, crede că turnirul, „campionatul” conjugal prezintă garanția duratei. Jocul actorului acoperă o varietate de stări, dar și de registre (de la tragic existențial la comic involuntar), rezolvînd satisfăcător acea stranie calitate a textului — suprapunerea de stări afectiv-mentale.

Spectacolul brașovean revelează noi calități ale piesei Ecaterinei Oproiu, într-o viziune artistică unitară, evidențînd totodată maturitatea creatoare a două personalități actricești.

Marian POPESCU

**TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI**

O CASĂ ONORABILĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei : 12 mai 1984.

Regia : PETRE POPESCU. Scenografia : VICTOR CREȚULESCU.

Distribuția : LILIANA LUPAN (Ani); VLAD VASILIU (Grig); MARGA GEORGESCU (Cora); DIMITRIE BITANG (Dinu); CARMEN MARIA STRUJAC (Cela); SEPTIMIU POP, EUGEN POPESCU COSMIN (Dan); IOANA CITTA BACIU (Antonia); GHEORGHE V. GHEORGHE (Bosco).

Scriitorul considera piesa aceasta ca făcînd parte din familia **Citadelei sfîrșimate**, pentru că își propusese să urmărească avaturile spiritului mic-burghez în societatea nou constituită. Într-o familie „de condiție”, o petrecere la început de an dă peste cap aparențele onorabilității gazdelor și invitaților, care se antrenează, se complac chiar, într-un peri-

culos joc al adevărului rostit cu voce tare. Fiecare îl atacă pe celălalt, demascându-se, de fapt. În timp ce intriga se complică și cu suplimentare ingrediente din arsenalul farsei — crime, morți aparente — măști le cad una câte una, eroii își dezvăluie adevăratul chip. Actorii au fost cuceriti de comicul intrinsec al tipurilor, de burlescul situațiilor. Marga Georgescu etalează voluptuoasa prestață a unei matroane bintuite de vicii și ambiții. Ioana Citta Baciu compune de-aliait vulnerabilitățile imposturii. Carmen Maria Strujac încearcă să schițeze imaginea unei bovarice, moderne și autohtone. Liliana Lupan afectează candorile unei gisculițe nu tocmai naive. Dimitrie Bitang supralicitează grosolăniile unui parvenit. Vlad Vasiliu pozează infatuările unui găinar. Eugen Popescu Cosmin sugerează angoasa unui presupus om cinștit prins în capcana corupției. Gheorghe V. Gheorghe intruchipează un hazos farseur profesionist, iluzionist de meserie, care czeleagă misterul și încheie sarabanda iscată din senin. O banală scamatorie, căreia i se pune capăt printr-un spectaculos număr de hipnoză colectivă, refăcându-se falsa bună dispoziție, „echilibru fragil“ al microuniversului disecat de autor: cu abilitate de fin analist și apetit sarcastic de subtil, tranșant moralist. Trebuie aici remarcat un sincronism: scriitura (este știut că Horia Lovinescu își modifica adesea stilul) amintește de voga manierei intimist absurde în dramaturgia mondială a anilor '60—'70, respectiv de piesele americanului Albee, dealtfel invocat direct în textul datat 1963. Regizorul Petre Popescu nu a speculat însă nuanțele ambiguității grotescului și echivocul soluțiilor propuse cu premeditată ironie. ci, tentat de succes, a ales calea maximei accesibilități, limitind montarea la condiția unui divertisment, ratind astfel avertismentul intențional de scriitor...

Irina COROIU

ADDENDA

Reprezentăția a fost urmărită în București pe scena Teatrului Național, care a găzduit în luna mai un interesant turneu al gălățenilor. Din montările ultimilor ani au fost selectate spectacole reprezentative (consemnate în revistă la vremea convenită) pentru diversitatea repertoriului acestui colectiv, pentru disponibilitățile sale actricești.

● **Groapa** de Eugen Barbu — o montare longevivă: premiera a avut loc în 1976, spectacolul are la activ peste 150 de reprezentații și este exemplar între-

ținut. În drăgostiți de personaje atit de vii ale căror destine configurează o inedită comedie umană circumscrișă unui spațiu cindva real, convertit prin talentul scriitorului în veritabilă mitologie, actorii (Carmen Maria Strujac, Mihai Mihail, Gheorghe V. Gheorghe, Radu Jipa, Leonard Calea, Grig Dristaru, Vlad Vasiliu), evoluează cu dezinvoltură și aplomb. Regizoarea Ariana Kunner a știut să-i îndrume spre acel amalgam de puritate și pasiune, violență și duioșie care constituie fascinația acestei remarcabile opere literare.

● Din dramaturgia universală, **Unchiul Vanea** de Cehov — inteligentă, incitantă viziune scenică, de mare frumusețe plastică, datorată tandemului regizoral Magdalena Klein—Adrian Lupu și scenografului Florin Harasim. Un ambițios examen profesional și pentru interpreți, care s-au conformat unui stil de joc modern, încercind, din perspectiva unei triste parodii, o distanțare ironică față de eroi. În rolul titular, Mitică Iancu propune un Vanea ridicol în neputința sa de redresare, secundat de o Sonia complexată, cind crispată, cind precipitată, în gesturi ca și în sentimente — portret reușit pe deplin Ioanei Citta Baciu. Liliana Lupan (Elena Andreevna) plutește diafan, aparent abstrasă degradării generale, subliniată pregnant. La polul opus apare Voinițkaia în strădania sa de a păstra aparențele, tradiția: ca de obicei, exactă în ori ce fel de compoziție, Marga Georgescu. Mihai Mihail propune și el un Astrov mai puțin obișnuit: blazat, chiar indiferent, conștient că farmec nu mai are de mult și viața pentru el s-a terminat. Gheorghe V. Gheorghe este un Serebriakov care simulează senilitatea într-un pretențios și nerușinat răsfaț. Stela Popescu-Temeleie (o dădacă dezorientată) și Șerban Bogdan (un argat de o indolență vecină cu abulia) furnizează și ei argumente semnificative în demonstrația coerentă, dar cu unele nejustificate ralentiuri.

● O premieră pe țară cu un text de actualitate al maghiarului Illés Endre, **Cel ce e laș în dragoste**. În regia dinamică a tinărului Dan Stoica, protagoniștii Liliana Lupan și Romeo Pop, jucind cu dăruire, evidențiază generoșele elemente unei autentice dezbateri morale pe tema sincerității și corectitudinii, în iubire, în viață.

Seriozitatea cu care trupa Teatrului Dramatic din Galați își îndeplinește menirea de focar cultural al unui mare oraș al țării a fost probată pe deplin.

I. C.

FLUTURI DE NOAPTE

de Dinu Grigorescu

Data premierei: 28 decembrie
1984.

Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: AVRAM BIRĂU (Uscățelu); DAN COVRIG (Bănică); PAUL CHIRILĂ (Slănică); OANA ALBU (Mariana); CONSTANTIN GHENESCU (Vulpache); ANA CIONTEA (Olimpia); ION MUSCĂ (Muscă); MARIA FILIMON (Viorica); ROMEO TUDOR (Doctorul); PAUL CHIRIBUȚĂ (Tronaru); SIMONA MĂICĂNESCU (Elvira); CLAUDIU ISTODOR (Donose); CORNEL NICOARĂ (Vasilii); COCA BLOOS (Julietta).

Cine sînt, de fapt, „fluturii de noapte”? Metafora e transparentă; este vorba, neîndoios, de niște paraziti, de niște profitori care trîndăvesc pe spinarea celor mulți și cînsiți, niște indivizi care-și țes afacerile tenebroase cît mai departe de lumina neiertătoare a zilei, exemplare în marginea societății, pentru care însă, inevitabil, „ulciorul nu merge de multe ori la apă” (titlul sub care s-a jucat, la Petroșani, o primă variantă a acestei piese). Întîmplător, aici, „fluturii” sînt un trio de așa-ziși constructori (Tronaru-Vulpache-Muscă), care speculează cu cinism nevoia firească a oamenilor de a avea locuințe noi, predate „la cheie”, în deplină condiții de civilizație și confort; dar ei puteau să apară și în alte sectoare de activitate, pretutîndeni unde piedici nefirești, puse deliberat de asemenea indivizi, fac ca starea de normalitate să fie un ideal greu accesibil (și în orice caz, costisitor) pentru omul obișnuit, de pe stradă.

Comedia lui Dinu Grigorescu (de fapt, o satiră virulentă, pornește de la situații ușor recognoscibile din realitatea cotidiană, pentru a le dezvolta pînă la proporții halucinante, cînd absurdul devine precumpănit. La acest nivel, tarele în-criminate de autor (și nu sînt puține! — între ele figurînd la loc de cinste abuzul, corupția, favoritismul, chiulul, furtul din avutul obștesc ș.a.m.d.), se decupează în *aqua-forte*, cu o forță demascatoare multiplicată. Faptul că în rezol-

varea conflictului se apelează la procedeele farsei nu scade cu nimic valoarea de rechizitoriu moral a piesei, căci restul scriiturii are incandescența pamphletului, pe care nu o poate atenua nici cel mai roz *happy-end*.

De remarcat că autorul nu-și canalizează întreaga sa vervă satirică spre tagma nefastă (și, pînă la urmă, sortită dispariției) a „fluturilor de noapte”. El îi condamnă — chiar dacă numai prin simplă persiflare, uneori — și pe cei care facilitează existența unor asemenea specimene; pe cei cu suflet bun, care cedează presiunilor, acceptă compromisurile, de dragul unui avantaj suplimentar sau doar obținut cu o clipă mai devreme (de obicei însă este vorba despre condiții pe deplin meritate, ținînd de acea „stare de normalitate” a cărei eludare îngăduie proliferarea „fluturilor”). Morala mai ascunsă, mai subtilă a piesei pune sub lupă tocmai această intercondiționare înșelat-cel care înșală, abandonul, din partea amîndurora, a normelor etice ale societății noastre.

Spectacolul de la Piatra Neamț a fost condus regizoral de Mircea Marin (în decorurile și funcționale, și pline de umor, imaginate de Mihai Mădescu), cu o bună știință a efectelor comice, iscate din situații sau replici. Căci *Fluturi de noapte* valorifică ambele surse de umor, dialogul lui Dinu Grigorescu speculînd — uneori, în exces — jocurile de cuvinte, calambururile. Montarea este alertă, cu cîteva gaguri de bună calitate (mai ales în a doua sa parte), mizează pe buna-dispoziție și pe apetența la comic a distribuției, în care fiecare interpret își însoțește jocul cu un zîmbet ușor detașat, nu o dată auto-ironic. Trio-ul numiților „fluturi” — Paul Chiribută (Tronaru), Constantin Ghenescu (Vulpache) și Ion Muscă (Muscă) — afilează o lipsă de scrupule exuberantă, vecină cu inconștiența, avînd ceva din maleficul voios al „parodiilor negre” ale lui Woody Allen. Un cuplu pitoresc — comic bonom, indiosător — formează Coța Bloos (Julietta) și Cornel Nicoară (Vasilii), în rolurile bătrînilor pensionari. Oana Albu (Mariana) și Claudiu Istodor (Donose) sînt „justițiarii” piesei, cei ce conduc farsa spre deznădămintul ei inevitabil; prima este o apariție tonifiantă, dezinvoltă, agilă și promptă, al doilea cultivă, cu un facies impenetrabil, un umor abrupt de mare eficacitate. Un alt personaj din tabăra „drepților” este interpretat cu spontaneitate și firesc de Ana Ciontea (Olimpia). Două prezențe feminine cu morgă, trăind în umbra chilipirurilor sau rivind la ele, sînt Simona Măicănescu (Elvira) și Maria Filimon (Viorica). Într-un permanent, dar steril conflict „principal”

cu aceasta din urmă este personajul soțului ei Stănică, „cefeist“ de profesie, interpretat de Paul Chirilă cu un soi de îndirjire buimacă, altfel bine ponderată. Romeo Tudor (Doctorul) și Dan Căvrig (Bănică) figurează personaje mai puțin individualizate, dar necesare în contextul farsei. În Uscățelu, un „scriptolog“, Avram Birău reușește un portret comic

savuros, al demagogiei perfect lipsite de conținut, al gămușeniei absolute.

Se ride mult, se ride eliberator și cu folos la această piesă. Pentru că — așa cum spunea și autorul, în cuvîntul său din caietul-program — „satira demolează moravurile anacronice. Risul poate fi și buldozer“.

Dinu KIVU

SHAKESPEARE PE SCENĂ

TEATRUL „NOTTARA“

CUM VĂ PLACE

Data premierei : 30 aprilie 1985.

Regia : DAN MICU. Decorurile : DRAGOȘ GEORGESCU. Costumele : ANCA PĂSLARU. Muzica : VASILE ȘIRLI. Traducerea : AN-DREI BREZIANU.

Distribuția : ALEXANDRU REPAN (Ducele în exil, Frederick Uzurpatorul) ; MIRCEA DIACONU (Touchstone) ; VICTOR ȘTRENGARU (Jacques) ; EMIL HOSSU (Oliver) ; VALENTIN TEODOSIU (Amiens, Corinus) ; IOANA CRĂCIUNESCU (Celia) ; DRAGOȘ PĂSLARU (Orlando) ; DANA DOGARU (Rosalind) ; RADU DUNĂREANU (Adam) ; ION PUNEA (Le Beau) ; VALERIU PREȚA (Silvius) ; EMILIA DOBRIN-BESOIU (Phebe) ; GEORGE BUZNEA (William) ; ANCA BEJENARU (Audrey) ; MIRCEA JIDA (Denis, Un exilat în Ardeni) ; DIANA LUPESCU (Fata din Ardeni) ; ADRIANA MOCA (Cîntăreața din pădure) ; ION IGOROV (Charles).

Toate comedile pastorale se petrec în Arcadii melancolic-fericite, fiind degradări și derogări de la înțelesul original al vechiului adagiu *Et in Arcadia ego*; singură pastora shakespeareană câtă să ne aducă aminte de adevăratul înțeles al adagiului, anume că și în cele mai fericite locuri și timpuri moartea continuă să-și ia tributul. De n-ar fi decît Jacques Melancolicul, personaj cu obsesii elegiace, care ne vorbește despre limitele și pragurile vieții umane, și încă

i-am simți umbra; dar moartea e nemijlocit prezentă prin episodul uciderii corbului, victimă a societății ducelui exilat. Dealtfel, ca și în pastoralele lui Teocrit, neîmplinirile iubirii pun fantezia ludică a comediei sub neliniștitoarea lumină plumburie saturniană.

Nu cunosc vreo pastorală care măcar să invoce motivul reintrării omului în sălbăciea naturii, unde are de suferit servituți mai aprige; Shakespeare nu ne minte: doar omul proscris caută salvarea în codru, sau cel ce refuză și se refuză serviciilor sociale, care, în unele momente ale istoriei, pot deveni mai dure, mai reprimante decît cele naturale.

Iată cîteva observații preliminare, care îndreptățesc punctul de vedere al montării de la Teatrul „Nottara“. Regizorul Dan Micu se vedește nu numai un fin cunoscător al lui Shakespeare dar, în măsura în care practică o lectură regizorală de atitudine critică asupra textului, autorul unei interpretări incitante.

Zonele sumbre ale comediei lui Shakespeare țin de fixarea cadrului și de episodice, pentru ca, prin contrast, feeria jocului iubirii dintre Rosalinda și Orlando să devină cît mai strălucitoare; în schimb regizorul augmentează tocmai cadrul și episodicele, înăbușind oarecum farmecul jocului comic cu drama omului. Curtea ducelui Frederick Uzurpatorul este un centru de instrucție unde se urmărește dezumanizarea individului și topirea individualității lui în procesualitatea ceremonialului puterii. Personajele nu au de ales decît între supunerea oarbă la ordinea strict deterministă a rangurilor mandarinatului politic și autoexilare, în vederea cuceririi autodeterminării. Evadarea în pădurea Ardenilor — simbol al libertății omului, al re-naturalizării lui, așadar — nu e ușoară; fugarii sînt urmăriți cu cîini, ca în lagărele unui trecut de tristă amintire.

Incitantă este și apariția celor două înalte personaje ducale prin mijlocirea unui singur actor. Idee profundă și, aș vrea să cred, originală întru totul, care ne lămurește intrucitva asupra calității relațiilor, care decid, în ultimă instanță, natura puterii politice. Căci dacă tirania este expresia supunerii la o ierarhie convențională, care e în sine și pentru sine, anulind, așadar, libertatea tuturor, prin reintrare în natură, în condițiile în care cel puternic se lovește de aceleași servituți ca și cel slab, formele și convențiile slăbesc, se deteriorează, lăsând conținuturile sufletești să-și recapete structura lor natural-umană, ceea ce modifică, la rindu-le, relațiile dintre oameni. Acestea, din abstract socializante, devin concret comunitare. Între guvernant și guvernat apar relații noi, de reciprocitate. Tiranul devine, ca în dreptul gentilic, primul cetățean, instituindu-se prin înțelepciune și bun exemplu. El nu se mai distrează cu jocurile fără finalitate etică ale mășcăriilor de curte, care și aceștia îl părăsesc, ci se întreține cu filosofi care, păzind echilibrul natural și amintindu-i dreapta măsură a omului, îi corectează excesele, precum Jacques Melancolicul.

În fine, ultima propunere incitantă, care vedește din plin natura critică a viziunii regizorale asupra textului, este finalul spectacolului. La Shakespeare, el este idilic și în consens cu convenționalitatea pastorală. Zeul Himeneu apare să binecuvinteze perechile, urîndu-le protagoniștilor cam ce se poate bănuși că vor trăi în conformitate cu propria lor fire. Ducele se va întoarce în locul ce i-a fost uzurpat, iar uzurpatorul, aflăm, cuprins de remușcări, caută claustrarea.

Regizorul nu poate accepta lipsa de motivație a finalului, în contradicție cu scenele violent-sumbre ale începutului piesei. De aceea îi scoate pe rînd pe actori din roluri, și aceștia vor asista indiferenți, simpli spectatori, la un final inacceptabil psihologic. Binecuvîntarea perechilor devine un simulacru într-o iluzie teatrală acum destrămată, cu actori despuiați de roluri. Trezirea la realitate mai păstrează doar ceva din luminile tulburi ale visului.

Și totuși, acest spectacol, gîndit magistral, nu ne apare întru totul realizat. Expresia este, față de intuiția artistică, oarecum redundantă. Unele detalii puteau lipsi, unele scene sînt prelungite gestic mult dincolo de ecurile replicilor în mîntea și sufletul spectatorului. Din aceste motive, spectacolul are o desfășurare intrucitva greoaie și sufocată. Se simte necesitatea unei re-verificări a procesului de conștientizare a psihologicului și de ridicare a lui la nivelul esteticului, prin eliminarea unor sem-



Alexandru Repan și Victor Ștengaru



Dragoș Pâslaru și Dana Dogaru

nificații arborescente, ce atacă integritatea intuiției artistice.

Nici actoricește nu ne apare intru totul mulțumitor. Dacă Alexandru Repan, în cele două roluri de demnitar, are prestață, prezența sa atât de agreabilă suplînind intrucitva studiul mai adînc al rolurilor, dacă Daïna Dogaru are farmecul și vitalitatea-i bine cunoscute, reușînd o Rosalind temperamentală, și dacă o secondează mai mult cu tandrețe învăluitoar feminină decît cu naivitate copilărească Ioana Crăciunescu în Celia, nu aceeași satisfacție ne-o dau ceilalți interpreți. Dragoș Păslaru, actor care a făcut din plin dovada talentului său în spectacole ca **Noi subsemnații** sau **Karamazovii**, nu se prezintă de data aceasta la aceeași înălțime. Excesele acrobatiche nu-l prînd — cum se zice —, și aici nu e vorba de reușită, ci de neadecvare. Se pare că nici el nu și-a adîncit rolul pînă la acele resorturi intime care să-l conducă pe drumul expresiei adevărate. E un revoltat, Orlando, dar nu un furi-bund. Și un adevărat îndrăgostit, ceea ce îl face să fie cam nătîng și-n unele clipe să se lase sedus de travestiul capricios al Rosalindei, uitînd-o pe cea adevărată.

Un personaj de maximă importanță este Jacques Melancolicul, imaginat în spectacol ca o fantoșă de filosof țifnos,

care, neavînd putere reală, se erijează în sfătuitoar al tuturor, dar Victor Ștengararu îl rezolvă fără culoare afectivă. Așadar, Jacques devine plat, ca o ideogramă. Touchstone, cunoscutul bufon are, în interpretarea, e drept, dezînvoltă, a lui Mircea Diaconu, unele accente vulgare. Dintre personajele de rangul doi ale comediei se disting ca prezențe agreabile Emilia Dobrin-Besoiu, Anca Bejenaru, Diana Lupescu. În fine, în păstorul Silvius, Valeriu Preda face un timid clorotic care se reține

Decorul lui Dragoș Georgescu urmează fidel viziunea regizorală. E un decor sobru, aș spune auster, dar pulsînd de semnificații. Un ring sau un țarc, mărșînit în avanscenă de un „șanț“ cu apă, e curtea ducelui uzurpator. Pădurea — două ghirlande de frunze atîrnate de zîdul înalt din fundalul scenei, pe care urcă două scări de incendiu. În rest, clorobscurul care dă adîncime, materialitate și chiar mister spațiului de joc, și costumele, care nu mai privesc epoca, ci personajul în funcție de realitatea sa psihosocială. Muzica și coloana sonoră dau acestui spectacol relief, întregîndu-i cinesteziic simbolurile. E meritul incontestabil al lui Vasile Șirli.

Constantin RADU-MARIA

ALTE PREMIERE

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

R. U. R.

de Karel Čapek

Cele trei inițiale ce compun titlul piesei dramaturgului ceh Karel Čapek (1890—1938) rezumă denumirea unui trust care fabrică roboți (**Rossum's Universal Robots**) și unde, printr-o evoluție descendentă din cunoscutul motiv literar (și nu numai) al **ucenicului vrăjitor**, produsul omului se întoarce împotriva acestuia, amenințînd cu dispariția speciei înseși. Valoarea ideologică și teatrală a textului sporește însă substanțial prin implicarea faptului că roboții în cauză sînt o creație, tehnică, e drept, dar aidoma ființei

Data premierei : 9 mai 1985.

Regia : **ALEXANDRU DARIE**.
Scenografia : **MARIA MIU**. Traducerea : **FELIX ADERCA**.

Distribuția : **CONSTANTIN GHE- NESCU** (Alquist) ; **SIMONA MĂI- CĂNESCU** (Helena Glory) ; **GHEOR- GHE BIRĂU** (Domin) ; **COCA BLOOS** (Nana) ; **LIVIU TIMUȘ** (Busman) ; **ROMEO TUDOR** (Dr. Gall) ; **OANA PELEA** (Emma ; **Ro- botina Helena**) ; **CLAUDIU ISTO- DOR** (Radius) ; **FLORIN MĂCE- LARU** (Primus).

umane, înzestrați fiind, dincolo de înfă- țșarea și alcătuirea lor umanoidă, cu ra- țione (desemnată în limba cehă prin **ro- zum**, de unde și numele savantului Ros- sum) : din punct de vedere ideologic, a- ceastă împrejurare potențează considera-

bil mesajul piesei, conferindu-i semnificația unui avertisment actual nu doar pentru anul 1920, ci și pentru zilele lumii contemporane, amenințată, într-un mod asemănător celui din opera lui Čapek (simbolic, desigur), cu o aneantizare produsă de propria-i creativitate, deturnată ca sens și alterată prin interesele mercantile (robotii sînt mai rentabili decît muncitorii-oameni !); din punct de vedere teatral, aceeași împrejurare accentuează **dramatismul** evenimentelor, dînd totodată o anume aură tragică personajelor, îndeosebi spre sfîrșitul acțiunii, cînd roboții (Radius) sesizează tardiv caracterul ireversibil al nimicirii oamenilor (viața urmînd a fi totuși salvată în extremis, grație unei perfecționări aduse anterior de către dr. Gall robotinei Helena și lui Primus). Opțiunea teatrului din Piatra Neamț — materializată în premiera oferită, desigur nu printr-o simplă coincidență, de Ziua Victoriei împotriva celei mai monstruoase forțe anti-umane din istorie, fascismul — se dovedește a fi, așadar, înțeleaptă ca politică repertorială (cu atît mai mult cu cît piesa s-a jucat la noi, după Eliberare, doar în două rînduri, la Teatrul Dramatic din Galați și la Studioul I.A.T.C., în 1967, respectiv 1969) și prielnică pentru alimentarea acelei zestre de spectacole de calitate, atît de caracteristică Teatrului Tineretului.

Spectacolul a validat, fără îndoială, toate aceste premise (chiar dacă el ne-a părut, la premieră, inegal și solicitat în continuare șlefuirii), exprimînd la rîndu-i un mesaj clar, de autentică factură umanistă — **militant** umanistă —, izvorît deopotrivă din concepția regională și din aportul întregului ansamblu (artistic și tehnic). Cea dintîi — aparținînd unui creator aflat încă la primele sale spectacole (Alexandru Danie a debutat la Oradea, în februarie 1984) — poartă în mod evident amprenta tinereții, dar și a unei vocații certe. Astfel, evitînd modernizări formale (la care textul s-ar preta cu ușurință), regizorul a preferat o montare „retro“ (după cum declară în caietul-program al teatrului), plasînd desfășurarea scenică a acțiunii în anii în care a fost scrisă piesa. Faptul a condus la realizarea unei inspirate scenografii semnate de talentata Maria Miu (spațiul de joc, circumscris într-o bibliotecă-muzeu, de epocă. În tonuri sumbre, favorizează, ca și costumele, instalarea treptată a unei atmosfere de sugestivă straniețate, uneori aproape halucinantă, în deplin acord cu evoluția neobișnuitelor evenimente imaginare de autor) și răspunde imolent tentațiilor de sorginte expresionistă ce par a configura deocamdată universul creațional propriu regizorului. Pe acest ax al concepției, spectacolul cîștigă, în genere

vorbînd, tensiuni ideatice și calitate emoțională, adecvat interferate într-un procedee acele tulburătoare neliniști și întrebări care se convertesc finalmente într-un mesaj cu apreciable valențe avertizatoare. Cîștigul realizat ar fi cîșpătat totuși proporții mai ample, iar capacitatea de convingere a demersului scenic, mai multă putere, dacă o anume distanțare critică față de avatarurile personajelor lui Čapek (în principiu, binevenită) putea evita unele excese de natură să rupă ori să atenueze continuitatea tensiunilor dramatice, ceea ce afectează totodată, pe alocuri, ritmul normal al spectacolului; gesturi și mișcări, „jocuri“ în sine, accente de isterie supralicitată, apetență exagerată pentru risul-rînjit, „marcarea“ dezordinii rațiunii prin dezordinea din scenă (cărți, hîrtii și felurite obiecte răvășite); toate acestea, nejustificate la gradul de intensitate cu care s-au produs, departe de a îmbogăți îndeosebi personajele Domin, Busman și dr. Gall, le înculcă, parțial, un aer derizoriu inadecvat situațiilor și sensului propuse de autor și chiar de formula de spectacol ce a fost aleasă.

Cu alura tinerească atît de specifică teatrului din Piatra Neamț, întreaga trupă s-a raliat, cu dăruire, viziunii regizorale. Alquist a găsit în Constantin Gheneșcu un interpret aproape ideal, prin talentul și știința acestui actor, cu o dotare atît de specială, de a pluti verosimil între fantastic și realitate (**aproape** ideal, pentru că pe alocuri obosește, contribuind și el la momentele de monotonie ale spectacolului). Trio-ul „stăpînilor“, bine diferențiat — Domin (Gheorghe Birău) — Busman (Liviu Timuș) — dr. Gall (Romeo Tudor) — a jucat mereu „con brio“ (rezervele exprimate mai sus constituind cu prioritate „apanajul“ regiei). În rolul Helenei Glory, Simona Măicănescu trece dezinvolt — cu temperamentul ei, benefic amendat prin inteligență și finețe — de la mondenitate la fiorul tragic, stabilind repere semnificative pentru întreaga evoluție a conflictului. Coca Bloos (Nana) contribuie definitoriu, sub o expresivă înfățișare clovnescă, organic asimilată, la instalarea și menținerea tulburătoarei atmosfere a spectacolului. Oana Pelea debutează fericit pe bine-vestitoarea scenă de la Piatra Neamț, făurindu-i robotinei Helena o aură de mister, gradată cu siguranță și aplomb, de la răceala humanoidei-mecanism pînă la vitala explozie feminină din final. Cei doi roboți, Radius și Primus, par a nu depăși în spectacol condiția de argumente; ei impresionează totuși, mulțumită forței lui Claudiu Istodor și, respectiv, măsurii lui Florin Măcelaru. Dar, dincolo de valoarea și apor-

tul individual al actorilor, premiera R.U.R. ne demonstrează că spiritul de echipă rămâne, mai departe, un dat prețios al Teatrului Tineretului.

Mihai VASILIU

TEATRUL DE COMEDIE

AVEA DOUĂ PISTOALE CU OCHI ALBI ȘI NEGRI

de Dario Fo

Data premierei : 11 mai 1985.
Regia : GRIGORE GONȚA. Scenografia : ION POPESCU UDRIȘTE. Traducerea : ANGELA IOAN. Distribuția : SILVIU STĂNCULESCU, ȘERBAN IONESCU (Giovanni-Sosia) ; AUREL GIURUMIA (Profesorul, Comisarul) ; ȘTEFAN TAPALAGĂ (Medicul maior, Agentul timid, Avocatul, Merenda) ; DUMITRU RUCĂREANU (Blondul) ; MIHAI PĂLĂDESCU (Luigi, Carbu-ro, Don Antonio) ; DUMITRU CHESA (Plutonierul, Altă infirmieră, Pinin) ; CORNEL VULPE, CANDID STOICA (Medicul, Sergeantul, Recidivistul) ; VIRGINIA MIREA (Luisa) ; GABRIELA POPESCU (Angela, O infirmieră, Sergeantul major, Marietto).

O comedie „bine făcută“, îmbinând frustețea comicului popular cu rafinamentul unei desăvârșite tehnici teatrale, o comedie de un haz nebun, dar cu gust de „Chinato di Torino“, cum este această irezistibilă comedie a lui Dario Fo, **Avea două pistoale cu ochi albi și negri**, nu poate fi decît binevenită în repertoriul unui teatru de Comedie. Desigur, cu condiția unui gînd de spectacol, care să aducă transpunerea scenică în situația de a răspunde și de ce și pentru cine a fost montată piesa. Sînt întrebări cărora regia lui Grigore Gonța nu le rămîne

aproape deloc datoare, înțelegînd pe de o parte să sublinieze caratul social și fondul uman al investigației scriitoricești, atît de abil drapate în repetatele furnisterii ale personajelor piesei, iar pe de alta, să construiască atent, cu minuție, un imens mecanism comic, care, odată pornit, să funcționeze ireproșabil, declanșînd bucurie curată, spre satisfacția reală a cîtorva actori admirabil puși în valoare, ca și spre satisfacția publicului, care-i va aplauda multe stagioni de aici încolo.

Că pretențiile piesei nu sînt pînă la urmă dintre cele mai mari este foarte adevărat. Dar la fel de adevărat este faptul că, în genul ei, piesa este construită fără cusur. Preluînd motivele și chiar rețetele de succes ale înaintașilor, de la Terențiu și Plaut, pînă la commedia dell'arte și Goldoni, fără nici un complex, ci într-o consecuție firească, de tehnică dramaturgică aptă a-și desăvîrși procedeele printr-o continuă reluare, inspirația propriu-zisă a reputatului dramaturg Dario Fo se oprește acum la fapte petrecute după primul război mondial, dar cu o semnificație oricînd actuală, cită vreme resorturile sociale ale declanșării acestor fapte sînt departe de a se fi perimat. Pornind deci de la fapte și de la personaje reale, pe care le dedublează, Dario Fo se dovedește un adevărat magician al teatrului, care are plăcerea înlănțuirii și alambicării acestor fapte în sintagme specifice construcției dramaturgice, după logica efectelor teatrale, pe care le pregătește deopotrivă cu sagacitate și risipă de fantezie. Rezultă o comedie enormă, cu accente grotești, care nu iartă moravurile sociale și viața particulară, o comedie spumoasă, vitală și plină de vervă, avînd atîtea tone de haz încît își poate permite cu nonșalanță chiar și luxul nostalgiailor și tristeților retro, așa cum le cultivă, cu fină maliție, versiunea scenică a lui Grigore Gonța. (Traducerea, fluentă și expresivă, aparține, ca de obicei, Angelei Ioan.)

Scenografia lui Ion Popescu Udrîște ne plasează în cortul cercului în care are loc această reprezentație de teatru popular, multiplicînd astfel la infinit ideea de circ și de teatru în teatru, personajele înseși complăcîndu-se într-un joc al măștilor care le face incertă identitatea.

O veritabilă performanță artistică este cea realizată de Șerban Ionescu în „dubblu“ personaj principal al piesei, Giovanni-Sosia. Ne-a plăcut să urmărim remarcabila evoluție a acestui valoros actor în spectacolele lui Florin Fătuțescu,



O comedie spumoasă, vitală și plină de vervă...

de la Teatrul de Stat din Petroșani, să-l vedem apoi strălucind sub bagheta lui Harag, la Teatrul de Comedie, în **Procesul**, unde-l interpretează pe Tarelkin, și ne bucură să-l regăsim acum, într-o excelentă formă profesională, în acest spectacol al lui Grigore Gonța, care-i pune în valoare deopotrivă marea mobilitate a jocului, capacitatea de a susține, cu forță dramatică, partituri dintre cele mai înlinate, precum și inteligența cu care-și compune rolurile, găsind de fiecare dată personajelor detalii de comportament de o pregnantă expresivitate scenică. În nu mai mică măsură ne-a bucurat evoluția Virginiei Mirea, care, în Luisa, face din nou dovada acelor calități de **vocație**, care ne încântaseră acum câțiva ani, în spectacolul lui Dominic Dembinschi de la Arad, cu **Proștii sub clar de lună** a lui Teodor Mazilu, unde actrița interpretează rolul Ortansei. De astă dată Virginia Mirea nu mai e doar o apariție, ci a devenit o **prezență** scenică, de o încântătoare feminitate, ca și de o remarcabilă profesionalitate, actrița investindu-și personajul cu farmec și grație, dar și cu savoare comică; încrâncenata bătălie a Luisei pentru a-și apăra dragostea este

printre puținele lucruri care rămân după spectacol.

Jucind nu mai puțin de patru personaje (Medicul maior, Agentul timid, Avocatul, Merenda), Ștefan Tapalagă ia binemeritate ropote de aplauze într-un savuros travesti, Aurel Giurumia (Profesorul, Comisarul) ne încântă cu elegantele volute ale umorului său, regăsindu-și totodată cunoscuta și prețuita sa vervă de joc, ca și Dumitru Rucăreanu, care, în Blondul, parcă zboară peste cei treizeci de ani care-l despart de Toffolopoponete din **Gilcevilă din Chioggia**, de pe scena Naționalului craiovean. E o generală infuzie de tinerețe și vervă în acest spectacol care-i poate alătura firesc pe Dumitru Chesa (și el irezistibil în travesti, ca infirmieră), pe Cornel Vulpe (ca de obicei foarte bun, dar pindit parcă de o anume manierizare), pe Gabriela Popescu (convingătoare, senină, agreabilă și incitantă — în cele patru personaje care-i revin) și pe Mihai Pălădescu, actorul pe care l-am lăsat special la urmă, nu pentru că nu s-ar achita cel puțin onorabil de toate rolurile incredintate, ci pentru că e unul dintre cei dinții ai Teatrului de Comedie, și lu-

crul acesta trebuie scris, mai ales pentru că a început să se cam uite.

Dacă Grigore Gonta ar fi renunțat la căznitul cîntecel care deschide și închide spectacolul fără nici o brumă de haz și dacă ne-ar fi îngăduit să ne tragem sufletul într-o posibilă pauză a celor două ore și jumătate de spectacol, nu știm ce am mai fi putut să-i reproșăm în legătură cu această reprezentare care, desigur, nu e dintre cele „importante“ sau făcute „să se rețină“. E însă dintre cele făcute „să țină“ afișul teatrului.

Victor PARHON

TEATRUL „NOTTARA“

AMINTIRILE SAREI BERNHARDT

de John Murrell

Data premierei: 24 mai 1985.

Traducerea, regia și adaptarea: MIHAI BERECHET. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU. Tema muzicală: H. MĂLINEANU.

Distribuția: OLGA TUDORACHE (Sarah); ȘTEFAN IORDACHE (Pitou).

Dacă Sarah Bernhardt a fost un fenomen artistic al sfîrșitului secolului trecut și al începutului secolului nostru, spectacolul nostru, spectacolul celor doi interpreți găzduiți de scena Studio a Teatrului „Nottara“ este o mică bijuterie artistică, în ale cărei ape iradiază, într-un joc fascinant, lumină și frumusețe.

E vorba de Sarah Bernhardt în acest spectacol cu doi protagoniști? Și da, și nu. Este vorba, evident, de marea artistă franceză care a uimit Europa și America, subjugînd publicul pînă la delir, făcîndu-l s-o divinizeze și să-i acorde onoruri de regină. Cum se întîmpla asta, era, cum spunea impresarul ei, „un mister psihic ce nu va putea fi explicat vreodată“. Era „o lumină incandescentă“, „vocea de aur“, „muza poeziei“, spum contemporanii, „o transparență de azalee... ca un nor“ de o mare „vitalitate“. „Nu e o individualitate, ci un complex de individualități“, afirma cineva, iar alt-

cineva era de părere că frumusețea era la ea „o podoabă pe care o pune sau o scotea după plac“. A avut geniu și nu e de mirare că a fost comparată în această privință cu Napoleon, apropiindu-i ambiția gloriei, egoismul fără margini, gustul aventurii, meticulozitatea organizatorică, o energie regeneratoare și fascinația spectacolului. A jucat peste cincizeci de ani, a jucat și după ce i-a fost amputat un picior, din pricina unui mașinist care a uitat să-i pună salteaua la locul unui salt în gol. Prin 1914—1915, proiectînd un turneu pe linia frontului pentru ostașii înceștați cu moartea, o parteneră tinăra o vizitează și înarmurește de admirație: „sub decrepitudinea mototolită și sulemenită a bătrînei actrițe ardea un soare vesnic“. Ea însăși avea să spună în memorii, atît de simplu că e de mirare că ne mai minunăm, și totuși profund: „viața zămislăște viața, energia generează energie. Doar cheltuiindu-te pe tine te poți îmbogăți“.

Dar, la urma urmei, nu e vorba de Sarah Bernhardt în acest spectacol. Mai întîi pentru că dramaturgul canadian John Murrell a avut în 1977, cînd a scris piesa, inspirația să folosească datele personale ale actriței pentru o profesiune de credință în spiritul datelor mai generale ale vocației artistice. E o piesă despre geniuul artei, despre incandescența care mistuie o ființă atînsă de aripa sublimă a transfigurării, și nu întîmplător partitura începe cu un termen de comparație coplesitor — soarele. Personajul, ființa ținută într-un crepuscul ireversibil, geniuul conștient de sine își află corespondențe în văpaia globului de foc care stă să apună și, prin el, parcă nițică eternitate. Sigur că Sarah se măsoară cu soarele (sînt propriile ei cuvinte), dar nu se măsoară așa artistul de geniu care arde pentru eternitate, în ireversibila lui rotire pe orbită? E, în destinul lui, și o dramă faustică, o luptă cu timpul și cu vîrsta, pe care divina Sarah a trăit-o efectiv, desigur — nu juca ea, la 65 de ani, pe Marguerite Gauthier, iar pe Armand Duval de atunci, de 40 de ani, l-a înlocuit cu unul de 30, pentru că i s-a părut prea bătrîn? Dar e, mai mult, drama geniului, care, cu cît avansează pe orbită, cu atît își simte mai intens și mai dureros mîrgînirile omenești și cheamă tinerețea. În fine, e bucuria subjugării lumii prin spectacolul de inegalabilă măiestrie, oferit uneori în ciuda umii, și cu prețul unor mari privațiuni omenești, dacă nu neapărat materiale, în orice caz morale. Scena evocării dialogului cu Oscar Wilde e grăitoare în această privință, cele două personalități afirmîndu-și ascendentul spiritual asupra epocii și savurînd, ca pe o șotie, fama

de care se bucură, în pofida detractorilor și a unei publicități nu întotdeauna corecte. John Murrell prezintă toate acestea într-o modalitate pe cât de simplă pe atât de spectaculoasă, înfățișând-o pe Sarah la vârsta crepusculului, în cea mai mare parte a timpului imobilizată pe un scaun în grădină, dictându-și memoriile secretarului său Pitou și retrăind cele mai multe momente ale senzaționalei sale biografii prin transfigurarea lui Pitou în cele mai diverse identități scenice.

Și, iată, al doilea motiv pentru care nu e vorba despre Sarah în această piesă, e posibilitatea oferită celor doi actori de a se juca mai ales pe ei înșiși în contextul unei universale profesii de credință. Nimeni nu caută s-o identifice pe Sarah în evoluția actriței care o interpretează, și e evident că între Delphine Seyrig din 1982, de pildă, de la Théâtre de l'Oeuvre din Paris, și Olga Tudorache din 1935 sînt deosebiri care țin de personalitatea fiecăreia tot astfel cum vor fi între Georges Wilson și Ștefan Iordache. E, la urma urmei, un recital actoricesc, căruia doi virtuozii ai scenei îi pot da incandescență. În cazul nostru, atribut care se confirmă cu prisosință, Olga Tudorache și Ștefan Iordache realizînd o perfectă unitate de elevație în termeni de savuros contrast lăuntric, ca un duet a cărui armonie crește din contrapunct. Actrița noastră e luminată de o profundă nostalgie, surprinde prin treceri uimitoare de la o stare la alta, de la un gând la altul, impresionează prin demnitatea condiției pe care o joacă — și care nu e neapărat a vedetei, ci a actriței adevărate, care a suferit acest dnum cu durere. Partenerul e aparent blazat și sătul, știe totul despre acest mustru sacru și nu se mai miră de nimic, își târăgănează pașii și vorbește cu o somnolență abia stăpînită; dar ce ferovore, ce haz și cîtă vitalitate pune în personajele pe care Sarah îi cere să le evoce, cu cîtă fantezie și diversitate scoate din el diferitele fațete pe care ea le revendică! Atunci jocul atinge pragul sublimului, interpretii se contaminatează reciproc de bucuria copilărească a desprinderii de timp, iar noi iubim atunci și mai mult arta asta a iluziei, care, cu cîteva vorbe (meșteșugite), nițică bunăvoîntă (a convenției) și mult talent (desigur), ne dă atîta frumusețe. Pentru că acesta e darul spectacolului — o frumusețe la dobîndirea căreia n-a fost nevoie decît de puțină și inspirată regie (Mihai Berechet), două-trei elemente simple de decor, marcate de strălucirea unui glob roșiatic sau albastru (Constantin Russu), o discretă temă muzicală (H. Mălineanu) și restul... care înseamnă minunații noștri actori Olga Tudorache și Ștefan Iordache.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL „ION VASILESCU“
DIN GIURGIU

DOI . . . ÎNTR-UN PARC

de Aleksandr Ghelman

Data premierei : 15 mai 1985.

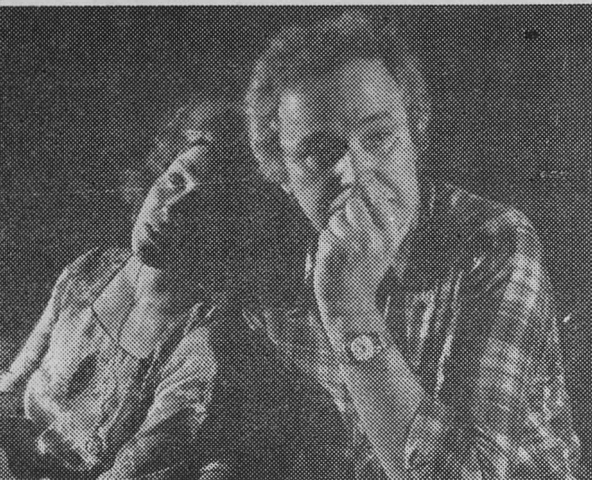
Regia : DAN NASTA. Scenografia : ADRIANA URMUZESCU.

Distribuția : FLORIN CRĂCIUNESCU (El) ; DOMNIȚA MĂRCULESCU CONSTANTINIU (Ea).

Piesa lui Aleksandr Ghelman *Doi... într-un parc* (prezentată în premieră pe țară la Teatrul „Bulandra“ cu titlul *Într-un parc... pe o bancă*) face parte din categoria textelor dramatice de care publicul se apropie imediat, în care are încredere de la prima vedere. Sînt piese „de suflet“, piese în care personajele seamănă cu tine, cu un vecin, cu un cunoscut, în care problemele puse în discuție, dacă nu sînt fundamentale pentru destinul omenirii, pentru destinul unui om sau al altuia pot fi esențiale. Sînt piese care „ne privesc“, pentru că vorbesc despre măreții și meschinării, despre elanuri și descurajări, despre bucurii și tristeți, eroisme și lașități de fiecare zi : sînt piese care emoționează pentru că trezesc, de fapt, emoții cunoscute, resimțite și cu alte prilejuri. Ca modalități de expresie, imaginile adesea comice ale dramei — drama dezmeticindu-ne din aparenta comedie — sînt și ele „ca-n viață“ și publicul le recunoaște.

Spectacolul montat pe scena teatrului din Giurgiu de Dan Nasta are rigoare și limpezime, are calități ce țin de o temeinică profesionalitate — lectură minuțioasă a textului, descifrare nuanțată, expresivă, o construcție solidă și armonioasă, în care semnele scenice sînt raportate unele la altele, în care replici, pauze, gesturi, mișcare se supun aceluiași gând. Mai puțin în părțile de comedie (spre care interesul sau disponibilitățile regizorului par a se îndrepta doar în treacăt, mai mult pentru a sublinia, prin contrast, latura gravă), și mai ales în ce privește osatura dramatică, spectacolul comunică, relația cu publicul se stabilește direct, firesc și se menține la o intensitate constantă.

Un merit demn de menționat al montării este și încredințarea celor două roluri ale piesei unor actori mai puțin



Domnița Mărculescu Constantiniu și Florin Crăciunescu

(sau mai nesemnificativ) utilizați pînă acum de Teatrul „Ion Vasilescu“ : Domnița Mărculescu Constantiniu și Florin Crăciunescu. Alegerea se dovedește inspirată, lucrul cu actorul — foarte serios, astfel încît interpretarea devine unul dintre argumentele importante ale reușitei montării.

Cald, penetrant, portretul scenic realizat de Domnița Mărculescu Constantiniu utilizează culori bogate, nuanțate, diverse, dar mereu complementare. Actrița evaluează exact, fără a idealiza, adîn-

cimile de gînd și sentiment ale eroinei, dar îi privește cu afectuoasă înțelegere zbaterea. nu „rîde de ea“, nu o ironizează, ci încearcă să ne facă permeabili la tristețea profundă, foarte omenească, ce răzbate de sub atitudinea sau cuvîntul uneori comice. Aceeași înțelegere, aceeași fină desprindere, a miezului de trăire autentică din coaja gesturilor ce o ascund, le acordă și Florin Crăciunescu eroului său, care s-ar vrea teribil și e doar teribilist, s-ar vrea învingător și e mereu învins. Minciunile personajului ce-și inventează mereu o altă identitate sună convingător pentru că sînt expuse cu credință, cu o candoare ce devine aproape onestitate: și poate, în fond, nici nu sînt minciuni, el ar putea fi oricare dintre personajele imaginate din orgoliu, desigur, și totuși cu înduioșătoare modestie a proporțiilor.

Piesă de cuplu, **Doi... într-un parc** este un permanent dialog, și meritul principal al regiei și al actorilor este acela de a stabili și a menține efectiv acest dialog, în care își răspund, se înfruntă sau intră în vremelnice acorduri doar replicile, dar și tăcerile, ritmurile, emoțiile, stările de spirit.

Concepută cu discreția, cu lipsa de ostentație propriei întregii montări, scenografia semnată de Adriana Urmuzescu e un cadru adecvat, în mod deliberat impersonal, al unei întîmplări de viață ce trebuie să pară și ea, la prima vedere, impersonală, banală.

Cristina DUMITRESCU

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

• Editura „Scrisul Românesc” a trimis în librării volumul lui I. D. Sirbu Bieții comediați, care cuprinde șase comedii-eseu, cum le intitulează autorul.

• Noi spectacole la Teatrul Dramatic din Brașov: Într-un parc pe o bancă de Aleksandr Ghelman (regia, Eugen Mercus; scenografia, Doina Antemir), Scrisoare de departe de Eugenia Busuioceanu (regia, Mircea Martin; scenografia, Doina Antemir) și Cum vă place de Shakespeare (regia, Florin Fătulescu; scenografia, Ion Cristodulo). • Semnalăm numărul 4 (aprilie) a.c. al revistei „Cîntarea Româ-

niei”, care cuprinde, pe lîngă multe alte interesante articole, „Lupta antifascistă în dramaturgia românească” de Mihai Crișan, „Teatrul de amatori bucureștean” de Eugen Crăiniceanu și „Tinerii și opțiunile pentru teatru, film și lectură” de Constantin Schifirneț. • La Teatrul Național din Tîrgu Mureș se anunță un final de stagiune fastuos: secția română a realizat Livada cu vișini de A. P. Cehov, în regia lui Gheorghe Harag și scenografia lui Romulus Feneș și pregătește D-ale carnavalului de I. L. Caragiale, în regia lui Mircea Cornișteanu și scenografia Emiliei Jivanov, și

Puricele în ureche de Georges Feydeau, în regia lui Dan Alexandrescu. Secția maghiară, O casă onorabilă de Horia Lovinescu, în regia lui Hunyadi András și scenografia Camelliei Micu, Cui i-e frică de Virginia Woolf? de Edward Albee, în regia lui Mircea Cornișteanu și scenografia lui Kemény Árpád, A douăsprezecea noapte de Shakespeare, în regia lui Kincses Elemér și scenografia lui Kemény Árpád și Praf în ochi de Eugène Labiche, în regia lui Dan Alexandrescu și scenografia lui Nagy Árpád.

FAIMA



DRAMATURGIA ORIGINALĂ

● După cum sugerează limpede titlul, **A doua față a medaliei** de I. D. Sirbu ne propune o privire mai atentă asupra vieții și oamenilor care ne înconjoară, o revizuire a „etichetelor” pe care ne-am obișnuit să le lipim în pripă, a propriilor prejudecăți, o întoarcere a medaliei, deci, și pe fața mai puțin cunoscută, și, de cele mai multe ori, mai adevărată. Investigația va dezvălui nu uritul de sub poșghița frumosului, minciuna de sub adevăr, ci, dimpotrivă, fermitate de caracter acolo unde puteam bănui oportunism, devotament și nu orgolii, simț al datoriei, al responsabilității, și nu patima puterii.

Sub conducerea regizorală a lui Silviu Jicman, interpretii piesei — Ion Caramitru, Mirela Gorea, Dana Dogaru, Simona Bondoc, Mircea Anghelescu, Olga Delia Mateescu, Lili Nica-Dumitrescu — au realizat un spectacol dens, sobru, cu idei rostite răspicat.

● Înfrirparea unei povești de iubire între doi tineri ai zilelor noastre este schițată, în **Rouă pe trotuare** de Dan Tărchiță, pe fundalul evocării unui moment din istoria luptei clasei muncitoare. Locul în care se plimbă pașnic cei doi este locul în care a avut loc reprimiunea sângeroasă a celor ce, cu câteva decenii în urmă, își cereau dreptul la viață. Piesa este un memento, un apel la conștiința

contemporanilor de a nu uita, bucurându-se de împlinirile prezentului, jertfele celor ce nu mai sînt, durerea trecutului ce a făcut posibilă ziua de azi. Interesant ca idee, ca propunere, textul rămîne însă tributar ca realizare, mai ales sub aspectul construcției dramatice: alăturările trecut-prezent sînt destul de rigide, acordurile senine și notele grave se succed fără a reuși întotdeauna să se contopească într-un sunet unitar. Sesizînd, probabil, această slăbiciune a piesei, regia (Leonard Popovici) a încercat să dea actualitate evocării, să apropie planurile ~~marcatumii~~, reușita fiind însă parțială. Dana Dogaru și Emil Hossu, cei doi interpreți, s-au achitat mai mult cu competența profesională decît cu convingere de o sarcină artistică nu dintre cele mai generoase.

● Dramatizare radiofonică de Jozetta Dan după un roman de Ion Agârbiceanu, **Hotărîrea** a schițat — în tonuri aspre, directe — imaginea unei lumii corupte, în care se înfruntă nu opinii ci interese, în care mecanismul politic-social funcționează fără greș în folosul necinstei, strivind decît orice încercare de împotrivire, chiar de nealiniere. Un text de o amară luciditate, o cercetare aprofundată, metodică a unei maladii grave căreia, înainte de a i se putea găsi remedii, îi este necesar un diagnostic. Acest ton de demonstrație precisă, obiectivă (dar uneori puțin cam aridă), din punct de vedere al expresiei dramatice) îl conferă montării regia semnată de Titel Constantinescu. Distribuția, judicios alcătuită, cuprinde actori valoroși, colaboratori experimentați ai teatrului radiofonic: Ion Marinescu, Ion Pavlescu, Conado Negreanu, Maria Rotaru, Matei Gheorghiu, Mitică Popescu, Victor Ștengaru ș.a.

Cristina DUMITRESCU



VIRGINIA MIREA

Virginia Mirea a fost eleva profesoarei Sanda Manu: „de la profesoara mea am învățat rigoarea, disciplina; ea mi-a dat încredere în posibilitățile mele“. Repartizată la Teatrul de Stat din Arad, a jucat, în trei stagii: Kathleen din piesa cu același nume de Michael Sayers, Margot (*Mașina de scris* de Jean Cocteau), Lucietta (*Bădăranii* de Goldoni), Sofica (*Ordnatorul* de Paul Everac), Ortansa (*Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu) — rol pentru care a fost distinsă cu un premiu de interpretare la Festivalul de teatru pentru tineret de la Piatra Neamț, ediția '81. În 1982 intră prin concurs la Teatrul de Comedie. Primul rol: Eunoa (*Arma secretă a lui Arhimede* de D. Solomon); urmează: Iulia (*Doi tineri din Verona* de Shakespeare), Luisa (*Avea două pistoale cu ochi albi și negri* de Dario Fo); printre ele, câteva „dubluri“ în mai vechi montări ale teatrului: Minnie Fay (*Peșitoarea* de Thornton Wilder), Mary (*Harold și Maude* de C. Higgins) și Zoia (*Turnul de fildeș* de V. Rozov). Primul ei film: *Rămășagul* de Gopo, unde a fost o Ileană Cosînzeană.

De data aceasta, la rubrica noastră, două tinere absolvente din promoția 1979, care și-au dat amîndouă examenul de diplomă în spectacolul Egor Bulficiov și alții de Maxim Gorki, ambele în roluri de compoziție: Virginia Mirea (Ksenia) și Marioara Sterian (Melania).

Cu un aer de franchețe tonică, cu o siluetă armonioasă, cu gestul pertinent, tinăra actriță se impune cu fiecare rol; condusă de o miră sigură, ea are toate datele pentru a deveni o stea a generației sale.

Viitorul rol, pe care îl lucrează cu deosebit interes, este Irina din piesa lui Tudor Popescu *O dragoste nebună, nebună*. Regia: Tudor Mărăscu.

„Irina e o fată care vine la oraș cu o imensă încredere în viitor și cu dorința de a se afirma prin muncă cinstită. Este un om obișnuit, crescut într-un mediu sănătos, la țară. Visează la o viață normală, la o fericire echilibrată, să nu fie nici prima, dar nici ultima printre ai ei. Bucuria muncii e însoțită la ea de dorința de a afla cît mai multe, de a cunoaște oameni frumoși sufletește. Nu se mulțumește cu puțin, dar nici nu pretinde mai mult decît i se cuvine. E curajoasă, energică, răbdătoare; gîndește matur, știe să aleagă binele de rău. Ar putea ocupa un post de manechin, însă descoperă că miza e prea mică. Nici cînd i se oferă șansa de a deveni vedetă de cinema, nu-și face iluzii că asta i-ar aduce fericirea. Celor din jur le pare dificilă și de neînțeles. Eu însă văd în ea un om prins într-un puternic conflict de mentalități, care îmi prilejuiește o profundă investigație psihologică. Se simte nefericită fiindcă nu găsește nicăieri un sprijin moral. Cum tot ceea ce face, face din sentiment, ocolește idilele întimplătoare și refuză aventura, hotărîtă să aștepte o dragoste nebună, nebună... dar deocamdată e singură și-i este greu. Situațiile în care e pusă și oamenii pe care-i întâlnește o dezamăgesc; hotărăște să se întoarcă în lumea ei, de care se simte legată cu toată ființa. Aici, caracterul ferm și principiile în care a fost crescută o vor ajuta să lupte în continuare, cu mijloacele și puterile ei, convinsă că dacă lupta e cinstită, reușești. Mă gîndesc la ea ca la un om drag, cu calități solide, dar și cu mult farmec. Irina crede că poate exista fericire și de pe locul doi... sau trei... sau patru, că nu e neapărată nevoie de glorie ca să fii fericit. Are răbdare să aștepte marea sentiment care să-i îplinească viața. Cred că are dreptate“.

MARIOARA STERIAN

Remarcată foarte de timpuriu pentru calitățile ei deosebite, Marioara Sterian pășește pe scena unui teatru profesionist încă din anul întâi de studenție, când Alexa Visarion o distribuie în Stioapa din **Barbarii** de Gorki la „Nottara“; în anul IV, joacă Zina și Dada în **Măseaua de minte** de Corneliu Marcu la Teatrul de Comedie Tot ca studentă, a debutat în film (**Cine mă strigă?**) și la teatrul TV (Sabina din **Frunze care ard** de I. D. Sir-lu). După absolvire e repartizată la Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila, unde joacă Magda în **Viata nu-i un bal maseat** de Ion Bălan și Dumitru Pislaru, Lucietta (**Bădăranii** de Goldoni), Luluța (**Coana Chirița** de Vasile Alecsandri) și Lika (**Deuă iubiri** de Armen Zurbabov). În 1982, intră prin concurs la Teatrul „Ion Creangă“; primul rol aici, Shadrach (**Cădere liberă** de Colin Mortimer), apoi Liuha (**Și dacă se invirtește?** de Aleksandr Hmelik), Dora (**Hoțul de vulturi** de D. R. Popescu), Zina cea bună (**Cenușareasa** de Ion Lucian și Virgil Puicea). Tinăra actriță are de pe-acum un impresionant palmares cinematografic (**Singur printre prieteni**, **Iancu Jianu**, **Fata Mergana**, **Pe malul stîng al Dunării albastre**, **Acțiunea Zuzuc**, **Acordați circumstanțe atenuante?**). La teatrul TV a mai apărut în **Cine vine la gară?**, dramatizare după D. R. Popescu (Lia), **Misiune specială** de Ion Greceanu (Ana) ș.a.

Marioara Sterian aliază candoarea și sensibilitatea ingenuiei clasice cu o relevabilă știință a compoziției, spontana bucurie a jocului și autocontrolul profesionistului de pe acum versat.

Viitorul rol — Adnana din cunoscutul roman al scriitorului Radu Tudoran, **Toate pinzele sus!** în dramatizarea lui Virgil Puicea. Regia: Valeriu Paraschiv.

„După Zina cea bună din **Cenușareasa**, recunosc că nu este partitura dramatică pe care mi-aș fi dorit-o acum; dar asta nu înseamnă că nu primesc cu inima deschisă acest personaj romantic de la sfîrșitul secolului trecut. După ce și-a pierdut părinții, după opt ani de suferință, Adnana este salvată din miinile piratului care e pe cale s-o vîndă ca sclavă de către echipajul vasului „Speranța“, unde-și găsește în sfîrșit un rost, o ade-vărată familie. Necazurile nu i-au pustii sufletul și nici nu i-au schilodit trupu-i firav. Înconjurată de chipuri senine și vorbe bune, întreaga ei ființă strălucește: ochi limpezi, zîmbet fermecător, glas cald — o «zirenă» în ale cărei mreje toți se simt atrași; de la căpitan pînă la



V
I
I
T
O
R
U
L
R
O
L

mus, cu toții se pierd în fața Adnanei și o tratează ca pe o regină. Adnana este însă de o vitalitate nebănuită; în ciuda faptului că e socotită o făptură cu funcție decorativă, ea luptă din toate puterile să se dovedească egala celorlalți: spală puntea, mînuiește pinzele, stă la cîrmă. Într-un cuvînt este capabilă să facă munca oricărui matelot. Nu pe uscat, în rochie de domnișoară, se simte ea fericită, ci în largul mării, sub soare, în vînt și-n furtună. Cînd dragostea i se arată, nu șovăie: visul de a întîlni un om care s-o înțeleagă, și cu care să călătorească pe toate mările lumii, i se împlinește.

Lucrul la rol e abia la început. Premise bune sînt echipa excelentă, atmosfera de solidaritate. În costumul conceput de Lia Manțoc, mă voi juca cu plăcere într-un admirabil decor semnat de Mihai Mădescu; împreună cu regizorul Valeriu Paraschiv, vom căuta cu toții formula magică cu care să prindem în mrejele noastre pe micii și mai marii spectatori“.

Maria MARIN

(Continuare de la pag. 36)

un mod particular de a privi viața, societatea, oamenii și toate relațiile pe care le implică. Căi spre acest mod care dă personalitate unei generații dorește să fie și cele două proiecte scenice deosebit de complexe la care lucrează în acest moment: **Trei surori**, la Teatrul Mic, și **Richard al-II-lea**, la Teatrul Național din Iași.

— În jurul căror idei ți-ai structurat spectacolul shakespearean?

Richard al II-lea e și o piesă despre schimbarea unei lumi, nu doar despre schimbarea unui rege. Începând cu o lume ce pare imuabilă, lumea feudalismului clasic, în care funcțiile sînt stabilite odată pentru totdeauna, persoana celui care deține funcția, fie ea rege, duce sau grădinar, nu intră în discuție. Un unic drept ordonează totul. Un rege uns urmează altui rege uns, curg fluviile, se nasc copiii în Anglia, se petrec anotimpurile. Politica născută în polisul Eladei e la fel de greu de înțeles ca și lumea zeilor egipteni. Acesta fiind Unicul sistem, Richard-regele n-are nici o spaimă privind lipsa lui de stabilitate. E doar plictisit. De aceea caută să se distreze și să lupte. Dar el funcționează și ca firicelul de nisip. În această lume, primăvara urmează iernii, și fiul, tatălui. Regele însă

oprește ciclul: Ducele Gaunt-tatăl nu mai e urmat, prin decret regal, de Bolingbroke-fiul. Și Anglia se scoală să pună lucrurile la punct. La început Bolingbroke nu vrea să detronizeze un rege, pe Richard, ci doar să-l oblige pe acesta să-și reintre pe făgaș. Dar descoperă că regele uns e un om ca toți ceilalți. Se convinge că și el însuși poate fi rege. Bolingbroke își pune coroana pe cap. Și, nimic! Nici un fulger nu sancționează gestul, nici o cutremurare universală nu se produce. Nu există destin, nu există legi, altele decît cele născute de raportul de putere dintre oameni. Legalitatea e un însemn al funcției. Conduce cel care are abilitatea de a prelua funcția și „știința“ de a exercita puterea. Se nasc partide, se organizează grupuri de interese. Bolingbroke, care speră la o pace veșnică sub dominația sa, la instaurarea dreptății, e obligat să facă politică, să ucidă, să-și părăsească prietenul. În locul majestății, abilitatea. Și cînd Richard este ucis, Bolingbroke se îngrozește. Totul i se pare relativ, singurele legi sînt acelea care te pot azvîrli ori menține la putere. Cadavrul altuia nu are nici o importanță și aproapele e cu adevărat aproape doar dacă te ajută să urci la cîrmă.

*„Rampa“,
acum 50
de ani
iunie 1935*

Bucureștii sînt încinși de călduri „dropicale“. Totuși, la Teatrul Național adie... Zefir (din feeria lui Zaharia Bârsan, **Trandafirii roșii!**). Și amintirea unui mare interpret al rolului: Aristide Demetriade. Noul inter-

pret este Valeriu Valentinianu. ● La Opera Română, repetițiile cu **O noapte furtunoasă** de Paul Constantinescu sînt în toi. Se amintește, discret, că pe prima scenă a țării capodopera abia numără o sută de reprezentații, după 56 de ani de la premieră. Poate opera și libretul „în versuri, după comedia cu același titlu“ să aibă mai mult noroc... ● Asociat cu Tudor Mușatescu, Sică Alexandrescu deschide **Teatrul Vesel**. Se joacă o farsă din alte vremi, localizarea lui Paul Gusti, **Microbii Bucureștilor**. Se

rîde pînă la lacrimi, cu Grigore Vasiliu (încă nu și Birlic), Ion Morțun, Fory Etterle, Nora Piacentini. ● În librării, un nou roman de I. Peltz, **Actele vorbește**. ● Arcușul fermecat al lui Grigoraș Dinicu împlinește un sfert de veac. Întrebat care este cel mai mare violonist al lumii, artistul răspunde ferm: George Enescu ● Și pe Calea Văcărești, la grădina „Izbinda“, este actualizată o veche comedie, **Domnul de la ora 5**. În replici, Maximilian, G. Timică, Ion Talianu... ●

I. N.

atlas teatral

masa rotundă a
revistei

TEATRUL

Participanți :

Margareta Bărbuță

Ileana Berlogea

Sorana Coroamă-Stanca

Nicolae Scarlat

Din partea
redacției :

Virgil
Munteanu

Respect pentru cultura națională

MARGARETA BĂRBUȚĂ : E adevărat, în ultimii ani am fost de câteva ori în R.D.G., pentru a participa la manifestări internaționale — Congresul F.I.R.T. (Federația Internațională de Cercetări Teatrale) — 1981, Zilele festive berlineze. Congresul Institutului Internațional de Teatru, 1983 — sau la consfătuiri de mai mică amploare. Fac această precizare

Teatrul din Republica Democrată Germană

REDAȚIA : „Atlasul teatral“ al revistei „Teatrul“ a propus în edițiile precedente prospectări în zona teatrului sovietic, american, englez, bulgar și din Republica Federală Germania. De data aceasta, încercăm să trasăm „harta“ teatrului din Republica Democrată Germană. Conform tradiției, ne adresăm unor profesioniști ai teatrului, care au cunoscut fenomenul la fața locului.

O rugăm pe Margareta Bărbuță, care a vizitat de multe ori Republica Democrată Germană, în calitate de secretar al Centrului român I.T.I., să ne schițeze pentru început cadrul istoric și structura misiunii teatrale.

pentru a explica unele lacune ale informației mele asupra ansamblului mișcării teatrale din R.D.G. Din fericire, am putut vedea, în cursul acelor vizite, unele spectacole reprezentative, și am putut cunoaște și unele trăsături generale.

Un prim aspect pe care aș dori să-l relev este acela al respectului pentru cultura națională, pentru cultura teatrală națională, ca un mijloc de păstrare și consolidare a identității culturale. Aceasta se traduce și prin restaurarea și punerea în valoare a vechilor monumente ale culturii. Am vizitat în 1981 clădirea restaurată a celebrului teatru de la Meiningen, care împlinea 150 de ani — știm cu toții ce

rol a jucat trupa de la Meiningen în secolul trecut, în afirmarea realismului scenic și a rolului regizorului. Contactul cu decorurile încă intacte, savant expuse într-un spațiu adecvat (un decor la *Wallenstein* de Schiller, de pildă), demonstrarea unor manevre de decor (la *Hamlet*, *Wilhelm Tell*) ne-au evidențiat tehnica avansată a creării iluziei teatrale, acum mai bine de o sută de ani. De asemenea, restaurarea impunătorului Deutsches Theater din Berlin, cu prilejul centenarului (1983), a redat strălucirea clădirii și autoritatea culturală a venerabilei instituții. Într-un teatru încântător, baroc, din Gotha, construit la 1683, cel mai vechi teatru din Germania, am văzut un spectacol cu o comedie muzicală de Goethe (un *Singspiel*), *Erwin și Elmire*, plin de farmec. o mică glumă roz într-o interpretare rafinată din care nu lipsea nota de umor, ușor parodic. Pentru că istoria este asumată nu numai ca o componentă cultural-muzeală a spiritualității contemporane, ci, de cele mai multe ori, ca un ferment al gândirii, care și-o însușește sau se deîmbrățează de ea. Discutată și pe scenă, în multe spectacole — fie ca opere ale clasicii germani, fie cu piese de autori contemporani, inspirate din trecut — istoria capătă de fiecare dată o interpretare menită a stimula gândirea publicului. Exemplul grăitor mi se pare a fi spectacolul cu *Moartea lui Danton* de Büchner, realizat de Alexander Lang la Deutsches Theater, asupra căruia voi reveni de altfel. Și tot aici aș menționa spectacolul *Trista istorie a lui Friedrich cel Mare* de Heinrich Mann, realizat de același regizor, cu o completare proprie a textului, lăsat nerămănat de autor.

ILEANA BERLOGEA : O altă dimensiune care ar trebui pusă în evidență este îmbinarea tradiției cu inovația. Când spun tradiție, mă refer la legătura cu trecutul în ceea ce privește piesele jucate; de pe afișul nici unui teatru nu lipsesc clasicii literaturii dramatice germane și universale, repertoriul fiind alcătuit potrivit principiilor formulate de Goethe la Weimar, începând cu anticii, cu Shakespeare, cu autorii spanioli ai „secolului de aur“, până la ultimele lucrări ale contemporanilor germani (Peter Hacks, Heiner Müller, Volker Braun, Rudi Strahl) sau străini (Max Frisch, Dürrenmatt, Valentin Rasputin, Dario Fo, Dale Wasserman, Mihail Șatrov etc.).

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Mișcarea teatrală din R.D.G., foarte activă, este bazată pe valoroasa tradiție culturală și revigorată de revoluția socialistă. În provincie, importante centre culturale sînt, totodată, centre teatrale — de pildă, la Leipzig există un teatru dramatic și muzical, dar și un institut de învățămînt și de cercetare teatrală; apoi, Dresda, orasul faimoasei Galerie de artă, Weimar, prestigiosul Weimar (despre care va vorbi probabil Sorana Coroamă), Rostock (unde este un teatru care manifestă nobile ambiții de înnoire a repertoriului), Schwerin (experiențe în redescoperirea operei lui Brecht), Karl-Marx-Stadt, Gera etc. Chiar și la Potsdam, aflat atît de aproape de Berlin, există un teatru, „Hans Otto“, bine înzestrat. Am văzut acolo un interesant spectacol, *Costumul alb* (*Der weisse Anzug*), o adevărată radiografie a totalitarismului de tip fascist, în speță, a procesului de „rinocerizare“, într-o țară din America Latină. Un spectacol prezentat în turnee de teatru din Schwerin — *A șaptea cruce*, adaptare scenică de Bärbel Jaksch și Heiner Maass după romanul omonim al Annei Seghers, în regia lui Christoph Schroth, evocare a epocii fascismului, sub forma unui proces dramatic — mi-a revelat remarcabila capacitate artistică a acestui colectiv, concepția sa modernă și înalta sa profesionalitate.

Fără îndoială însă că Berlin, capitala R.D.G., este și capitala teatrală. Aici funcționează Deutsches Theater — prima scenă a țării, cum i-am spune noi —, instituție centenară, în care se contopesc tradiția și modernitatea; se joacă îndeosebi marele repertoriu clasic, național și universal — Goethe, Schiller (întreaga trilogie *Wallenstein*, *Maria Stuart*), Lessing, Büchner, în sala mare —, dar și unii contemporani. Peter Hacks, de pildă, cu parabola sa filosofico-istorică *Moartea lui Seneca*, în timp ce la Kammerspiele (Sala mică) se joacă mai ales autori contemporani, naționali și universali, și unii clasici mai apropiați stilului cameral, Ibsen, de pildă.

Cea de-a doua instituție care domină viața teatrală din Berlin este Berliner Ensemble, creat de Brecht în 1949 (an în care s-a jucat *Mutter Courage* în premieră la Deutsches Theater), și care din 1954 funcționează în clădirea proprie „Am Schiffbauerdamm“. Berliner Ensemble — BE, cum i se spune în familie — are vîrsta republicii. Gloria sa pare să fi apus, după moartea celor doi creatori ai săi — Bertolt Brecht (1956) și Helene Weigel (1971), directoarea instituției, deși spiritul tutelar al marelui inovator e încă viu.

Spiritul lui Brecht

ILEANA BERLOGEA : Ar merita analizate mai amplu și raporturile actuale ale oamenilor de teatru germani cu opera lui Bertolt Brecht. Nu mă refer la situația de la Berliner Ensemble — care, cert, se află în criză, în ciuda eforturilor lui Manfred Weckwerth de a păstra, înnoindu-l, stilul acestui colectiv, prin găsirea a noi soluții în montările proprii, de pildă în *Turandot* sau *Congresul spălătoarelor* (în colaborare cu Joachim Tenschert) sau în *Opera de trei parale* (regie colectivă, sub conducerea sa și a lui Konrad Zschiedrich), dar mai ales prin invitarea unor directori de scenă diferiți ca formație, concepție și modalități de expresie, pentru a îmbogăți și diversifica spectacolele (printre care sud-americanul Carlos Medina, care a montat *Excepția și regula* de Brecht și *Micul Prinț* de Antoine de Saint-Exupéry, sau Christoph Schroth, realizatorul unor interesante spectacole cu *Tobe în noapte* de Brecht și *Cai albaștri pe pajiște roșie* de Mihail Șatrov) —, ci la ceea ce înseamnă în întreaga viață teatrală căutarea originalității, în raport cu influența brechtiană. Această influență a fost puternică, în ce privește atât caracterul politic al spectacolului, cât și stimularea teatralității, prin refuzul de a considera arta teatrală ca imitație a realității.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Pe scena Berliner Ensemble se mai prezintă montări ale lui Brecht, renovate, cu interpreti noi — *Coriolan* (Shakespeare, în prelucrarea scenică a lui Brecht), *Zilele Comunei*, *Omul e om* (*Galy Gay*) —, sau opere de Brecht în noi montări. În 1981, o nouă montare a *Operei de trei parale* a fost mult discutată, și pe bună dreptate. Spectacolul era strălucitor, se desfășura sub forma unui cabaret teatral de mare succes, Ekkehard Schall juca rolul lui Mackie Șiş, dar esența satirică apărea cam diluată. Repertoriul ansamblului cuprinde și alte piese de autori contemporani, germani (*Tinka* de Volker Braun) sau străini (*Cai albaștri pe pajiște roșie* de Mihail Șatrov sau *Nu plătim!* de Dario Fo) — piese cu caracter politico-social foarte pronunțat. Se simte însă că instituția caută drumuri noi, străduindu-se să nu sucumbe în anchiloza unui prestigiu ce riscă să devină muzeal, contrar spiritului acelui maestru al dialecticii care era Brecht. Interesant e însă faptul că spiri-

tul lui Brecht — în profida faptului că BE dă semne de oboseală — continuă să joace un rol proeminent în teatrul din R.D.G. în ansamblu : pe de o parte, prin discipoli, pe de alta, prin însuși stilul de interpretare al actorilor germani, (inclinați să joace ideea, mai puțin să trăiască starea), un joc rațional, lucid, de un susținut autocontrol, rece aproape, de o tehnică perfectă, în care „efectul de distanțare“ s-a putut aplica organic, fără mare dificultate. Un spectacol foarte brechtian — după părerea mea — în stil și alură am văzut la Volksbühne, cu o peisă de Heiner Müller — unul dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani ai R.D.G. —, *Der Bau (Construcția)*, în regia lui Fritz Marquardt. Voi reveni asupra piesei și spectacolului. Remarc însă aici fenomenul, pentru că Volksbühne a fost condus timp de mai mulți ani de Benno Besson, elev și colaborator al lui Brecht.

Cu aceasta, am pomenit un al treilea teatru din Berlin. Al patrulea ar fi „Maxim Gorki“, un teatru de orientare în general realistă, ceea ce nu l-a împiedicat să prezinte un spectacol cu *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în regia lui Thomas Langhoff, de o bogată fantezie poetică și cu multe trimiteri în contemporaneitate. Repertoriul său e destul de eclectic — de la *Femeile savante* de Molière la *Trei surori* de Cehov sau *Turnul de fildeș* de Rozov. Interesantă este scena-studio, unde se joacă, într-un spațiu mic care include și publicul, piese cu caracter de dezbatere, ca *Între patru ochi* de A. Gheلمان sau *Adam și Eva* de Rudi Strahl. Am văzut acest spectacol, interesant prin modul de implicare a spectatorilor, care stau așezați la mese și beau câte un pahărel, în timp ce urmăresc procesul celor doi tineri candidați la căsătorie.

Aș mai menționa Theater der Freundschaft (*Teatrul Prieteniei*), pentru copii și tineret, precis profilat și cu o remarcabilă audiență la tinăra generație, și Theater im Palast — o experiență recentă : în Palatul Republicii s-a amenajat un spațiu pentru spectacole pe care le prezintă artiști din diverse trupe.

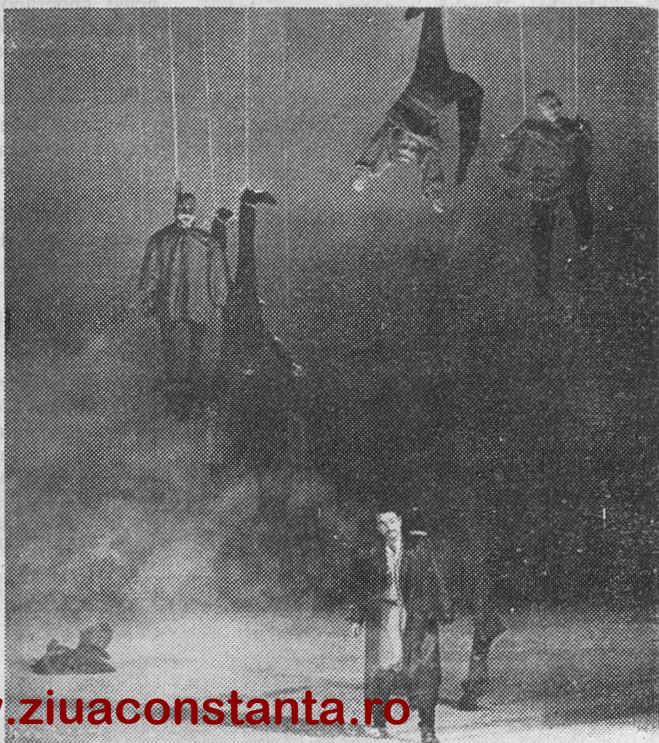
Să nu uităm nici teatrele muzicale. Dacă Opera de Stat și Opereta „Metropol-Theater“ sînt ceea ce le indică și numele, cel mai interesant mi se pare a fi Opera Comică, instituție cu un rol determinant în teatralizarea spectacolului de operă, datorită regizorului inovator Walter Felsenstein ; mișcarea s-a extins în multe țări și dă azi roade prețutinderii în revitalizarea spectacolului de operă. Urmașul lui Walter Felsenstein, regizorul Harry Kupfer, preluînd conducerea teatrului, a reușit să înfrîngă monopolul

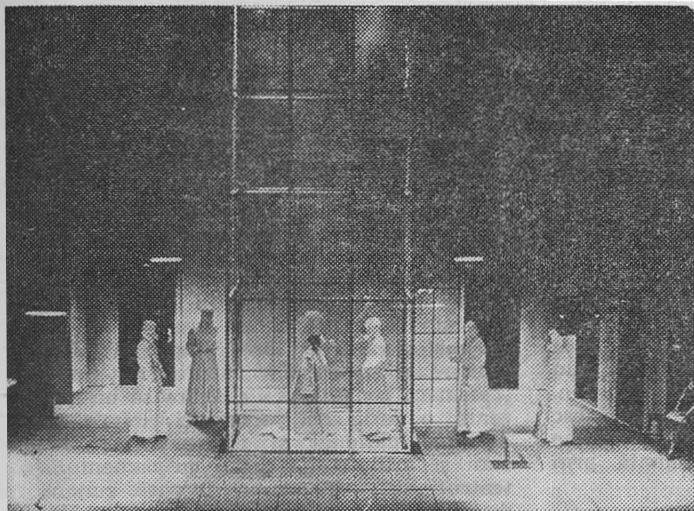
„Macbeth“ de Heiner Müller



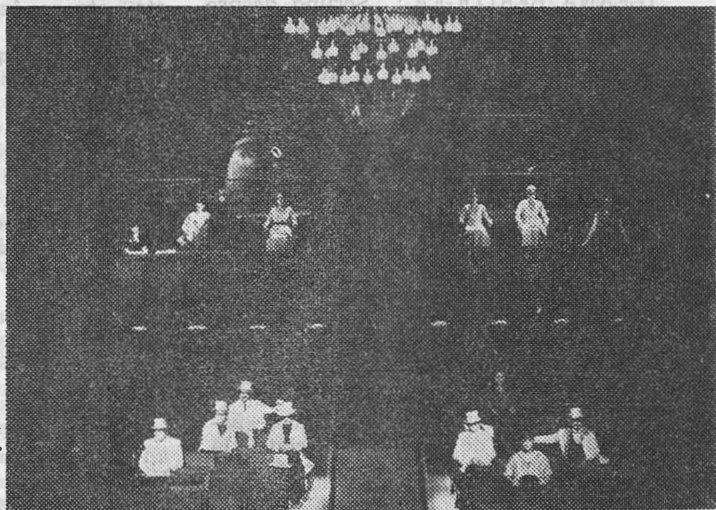
„Capete rotunde și capete țugiate“ de B. Brecht, regia Alexander Lang

Martin Seifert in rolul titular din piesa „Dmitri“ de Volker Braun

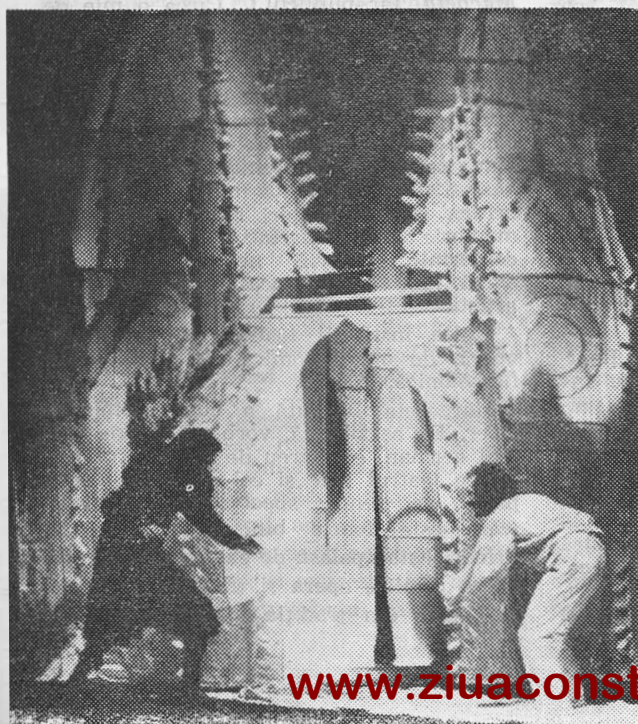




„Nibelunii“ de Friedrich Hebbel, regia Wolfgang Engel



„Don Carlos“ de Schiller, regia Peter Schroth și Peter Kleinert



„Faust“ de Goethe, regia Horst Sagert

Operei de Stat asupra creației wagneriene și să realizeze un spectacol cu *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*, admirabil prin unitatea artistică și forța expresivă a muzicii și jocului dramatic. Trupa de balet a Operei Comice are de asemenea un merit: prestigiu de modernitate și înaltă profesionalitate. Aș spune că e vorba de dans teatral sau chiar de teatru dansat, cum creează coregraful Tom Schilling. Am văzut *Păsările negre*, un spectacol politic de balet contemporan, pe o temă istorică — războiul țărănesc german din secolul 16 —, o succesiune cINETICĂ de imagini impresionantă prin dramatism.

ILEANA BERLOGEA: Scriind despre teatrul din Republica Democrată Germană cu prilejul ultimelor mele două vizite la Berlin, în 1981 și 1983, m-am ocupat de tinerii actori, entuziaști și plini de inițiativă, și de mișcarea regizorală, de autentică originalitate, definită prin rigoare în utilizarea semnelor teatrale. Îmi mențin părerea: tot ceea ce am aflat, în continuare, despre viața teatrului din R. D. Germană se leagă de aceste două coordonate. Vorbind despre inovație, mă gândesc la modul în care oamenii de teatru germani sînt preocupați de punerea de acord a artei scenice cu sensibilitatea omului contemporan, cu preocupările sale, atît în ceea ce privește accentuarea caracterului politic al teatrului, cît și sincretismul artei scenice, apelul la mijloace de expresie variate, la spații de joc deschise, la amplificarea disponibilităților actorului, ce-și realizează personajele și prin sinceritatea trăirii și autenticitatea relațiilor, dar și prin mască, pantomimă, joc clovnesc sau acrobatic.

Un „foc continuu“ artistic

SORANA COROAMĂ-STANCA: Relațiile mele cu teatrul din R.D.G. au început în 1967, cînd prof. Otto Lang, directorul Teatrului Național German din Weimar, și regizorul Fritz Bennewitz au văzut la Iași spectacolul meu *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill; am fost invitată să pun în scenă la Weimar. De atunci, colaborarea noastră a fost constantă — schimb de turnee, puneri în scenă, participări la festivaluri, simpozioane, congrese etc. La Teatrul

Național German din Weimar, am pus în scenă împreună cu scenografia Hristofenia Cazacu *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Comedia erorilor* de Shakespeare și, recent, opera *Oedip* de George Enescu. Iar turnee ale noastre în Republica Democrată Germană, cu spectacole regizate de mine în România, le lași sau la București, au fost mai multe.

Firește, în acest lung timp, am văzut numeroase spectacole, în diferite orașe.

Remarc consecvența cu care se organizează o serie de festivaluri anuale cu caracter național și internațional, precum și întîlniri de lucru cu oameni de teatru, seminarii, cursuri de vară, cursuri de specializare — teatru, muzică, balet etc., etc. — în mai toate centrele culturale: Berlin, Dresda, Leipzig, Weimar ș.a.m.d. Aproape nu există trimestru în care să nu aibă loc o astfel de manifestare.

Există și o diversitate de forme de învățămînt artistic, cursurile de vară, la care sînt invitați profesori din diverse țări, și unde vin studenți sau chiar profesioniști cu experiență, care doresc să se perfecționeze. Tot perfecționare înseamnă și festivalurile tradiționale — Berliner Festtage, „Zilele Shakespeare“ de la Weimar, cursurile de la Franz-Liszt-Hochschule, cursurile de la Dresda, zilele Schiller sau Goethe ș.a.m.d. Dealtminteri, am avut cîntecul ca, în 1979, „Zilele Shakespeare“ să se deschidă cu spectacolul pe care îl pusese în scenă cu un an în urmă, și anume *Comedia erorilor*. Urmau un teatru din Varșovia, cu *Regele Lear*, și Teatrul din Karl-Marx-Stadt, cu *Macbeth*. Iar publicul! Circa o mie de specialiști în Shakespeare, din lumea întreagă. Discuții, comentarii, aplauze, emoții. Și mai ales lucrările seminarului Shakespeare. Weimar găzduiește anual nu numai „Zilele Shakespeare“; doi ani consecutiv, au fost „Zilele Goethe“, iar anul trecut, „Zilele Schiller“. Dacă adăugăm și numele marilor muzicieni, filozofi, critici, istorici, pictori readuși mereu în memorie prin spectacole, simpozioane, conferințe, colocvii, ne putem face o slăbă idee despre acest „foc continuu artistic“.

Multe instituții teatrale au secții de operă, de operă comică, de operetă, de filarmenică.

Margareta Bărbuță a citat Komische Oper. Eu aș zice că, vorbind despre teatrul german, este greu de făcut distincția dintre teatrul liric și cel dramatic. Începînd cu genul spectacolului revuistic (care este foarte bine reprezentat de Friedrichstadt-palast, de exemplu), opereta, opera comică, opera și tragedia muzicală fac parte din tradiția teatrului german,

ca și teatrul cu actori. Iar în teatrul de dramă implicarea muzicii, a concepției și viziunii muzicale reprezintă o sursă de inspirație.

Mai există un aspect interesant, pe care l-am sesizat în această experiență a mea, în timp: permanentizarea culturii clasice prin montări diferite ale aceluiași autor, ale aceleiași opere, uneori chiar la intervale de doi-trei ani, în același teatru. Am putut urmări, astfel, două inscenări cu *Faust* la teatrul din Weimar (*Faust*, partea I și partea a II-a), realizate de același regizor și același scenograf. M-a uluit, pur și simplu, diferența dintre ele. Acest fenomen nu este caracteristic numai teatrului din Weimar. Adineauri aminteam de „Zilele Shakespeare“. Pieșele lui sînt puse în scenă în toată țara, de la Berlin la cel mai mic teatru din cel mai mic oraș. Shakespeare este o constantă în teatrul german (și nu numai pentru că aici beneficiază de cele mai vechi traduceri — de altminteri, se fac mereu traduceri noi, eu însămi am pus *Comedia erorilor* într-o traducere recentă); este constanta unei gândiri teatrale producătoare de noi valori, precum și a învățămîntului teatral, așa cum Goethe, Schiller, Kleist rămîn, la rîndul lor, o constantă a învățămîntului, și nu numai a celui artistic. Am văzut nenumărate inscenări cu piesele lui Kleist; poate se joacă mai puțin Lessing, dar Goethe și Schiller își dezvăluie comori nebanuite, cu cit sînt mai mult cercetați și „incercați“, cîteodată deosebit de îndrăzneț, pe scena de scîndură.

Am văzut unul dintre spectacolele cele mai importante cu *Hoții* de Schiller, cu ani în urmă, la Berlin. Doi tineri regizori (personal, nu prea înțeleg cum funcționează aceste cupluri regizorale) au gândit și realizat împreună...

MARGARETA BĂRBUȚĂ: Există și colective regizorale. Opera de trei parale a fost pusă în scenă de șapte regizori.

SORANA COROAMĂ-STANCA: ... au realizat împreună *Hoții* pe la începutul anilor '70. Pînă în acel moment, teatrul din R.D.G. era evident marcat de experiența brechtiană și postbrechtiană. Desprinderea a fost violentă, programatică. Afit de experimental brechtian cît și de modalitatea realistă — acel realism nemediat, afit de apropiat de naturalism, care acum, pare-se, este reluat în multe teatre europene. Bineînțeles că nu toți regizorii, nu toate colectivele, nu toate spectacolele încearcă această revitalizare a scenei prin găsirea unor noi modalități, a unor noi expresii și expresivități, adaptate vechiului și superbului text clasic.

O preocupare programatică

Să ne amintim de anii 1955—1956, cînd la noi în țară s-a pus cu seriozitate, profesionalism și intransigență problema re-teatralizării teatrului; nu era o chestiune minoră, de modă, ci era în joc însăși revitalizarea teatrului nostru. În anii '80, în R.D.G. există un fenomen asemănător, cu modalitățile caracteristice momentului; a apărut această necesitate, care se manifestă în diferite moduri și tonuri, cu neresușitele, dar și cu succesele ei.

Am să citez două spectacole care mi se par aproape programatice. Unul este *Visul unei nopți de vară* la Deutsches Theater, pus în scenă de Lang; celălalt este un balet, *Un nou vis al nopții de vară*, pus în scenă de Tom Schilling, un mare coregraf. În acest *Nou vis al nopții de vară* — care beneficiază și de tradiția baletului german, dar și de aportul novator al musicalului american, precum și al operei din Hamburg, unde John Neumeier a pus în scenă *Visul unei nopți de vară* (văzut și la București, în turneul operei din Hamburg) — tinerii „orasului“ își caută rădăcinile, rădăcinile vieții, rădăcinile visului: sub oraș, sub beton, sub sticlă, sub zgîrie-nori, mustește o lume vegetală, o lume a realității ne-contrafăcute, și subterană, dar și interioară, o lume a „rădăcinilor“. Acest beton aseptice, funcțional, dar impersonal, rece, fofește pe dedesubt de viață nocturnă sau, dacă vrei, diurnă-nocturnă, o lume și dionisiacă, dar și apolinică. Carnal, solar, sentimental și tandru — acesta este baletul lui Schilling. Contrar acestui fel de a vedea, punerea în scenă a *Visului unei nopți de vară* de Shakespeare la Deutsches Theater este coșmarul unei nopți toride, un strigăt disperat al unor oameni însingurați, care vor să-și iasă din pie-e, vor să stabilească și alt contact decît cel epidermic cu „omul de alături“, în această noapte unică. Concepția lui Lang se concretizează într-o crudă vivi-secție. Trupurile își strigă însingurarea, își caută împlinirea în acea „jumătate a jumătății“, excluzînd sentimentul și emoția.

Spectacolul este extrem de interesant; pare rece, în realitate este doar teribil de dur, însă impecabil ca demonstrație a alienării. Viziunea regizorală impune un decor abstract, un loc de joc strict delimitat de pereții roșii ca focul al nopții

de coșmar. Costumația (iarăși o constantă a teatrului german : a apei la o costumație care exprimă mai degrabă „starea“ personajului și spiritul textului, decît epoca în care se petrece acțiunea) aduce bogăția vizuală pe care decoul o refuzase.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : La un moment dat, în 1981, se jucau în Berlin, concomitent, patru montări cu *Visul unei nopți de vară* : la Deutsches Theater, în regia lui Alexander Lang ; la Teatrul „Maxim Gorki“, în regia lui Thomas Langhoff (sala era inclusă în spațiul de joc, urmărindu-se provocarea atitudinii publicului față de descătușarea instincțional-erotică din starea de „vis“, în contrast cu lumea convențiilor din starea de trezie, prezentată în costume moderne, cu aluzii străvezi la probleme actuale, la lumea a treia și la complexitatea relațiilor sociale etc.) ; la Teatrul Metropol (un musical cam țipător, cu stridente artistice, simplificatoare) ; și la Kômische Oper, baletul creat de Tom Schilling.

NICOLAE SCARLAT : Față de această avalanșă de date și detalii, contribuția mea la această pagină a Atlasului teatral nu poate fi decît modestă. În afara remarcabilelor turnee întreprinse în țara noastră, cunoașterea de către mine a teatrului din R. D. Germană se limitează la cîteva spectacole pe care le-am văzut la Berlin.

În toamna anului 1979, prin bunăvoința Centrului național român al Institutului Internațional de Teatru (I.T.I.), am fost pentru cîteva zile, împreună cu Cătălina Buzoianu, oaspeți ai celei de-a 23-a ediții a Zilelor festive berlineze (Berliner Festtage). Am văzut atunci spectacole de tot felul, din țara-gază și din lumea întreagă. Prea puține, pentru a-mi face o imagine de ansamblu asupra teatrului din R.D.G. Dar, oricum, cîteva impresii vă pot împărtăși.

Prima și cea mai importantă mi-a lăsat-o însăși ideea desfășurării anuale a unui festival de teatru și muzică de o asemenea amploare, mărturie elocventă a deschidenii pe care o țară a unei mari culturi o are către culturile altor popoare. Zilele festive berlineze reunesc, pe parcursul a trei săptămîni, spectacole de teatru, operă, pantomimă, balet, concerte simfonice, de jazz, muzică de cameră și recitaluri ale unor soliști celebri, spectacole de folclor din toate colțurile lumii. Am regăsit această deschidere și în repertoriul teatrelor din Berlin, unde am avut prilejul să vedem, de pildă, piese dintre cele mai recente ale lui Dario Fo sau Athol Fugard.

Am admirat apoi tehnica de care dispun creatorii de teatru, dovadă a unei generoase subvenționări a culturii de către statul democrat german. Pe lângă reconstruirea și utilizarea scenelor mai vechi, sever afectate în anii celui de-al doilea război mondial (cum ar fi excelenta sală din Luxemburgplatz, care găzduiește nu mai puțin excelenta trupă de la Volksbühne ; clădirea, realizată după proiectul arh. Oskar Kaufmann, datează din 1914), s-au înălțat în toată țara numeroase teatre noi, iar în Palatul Republicii, inaugurat în 1973, se află cinci săli de spectacol, dintre care una găzduiește permanent un teatru de proză, Theater im Palast.

Dintre spectacolele văzute atunci, două au fost cele care mi-au rămas întipărite în memorie : reprezentarea unei trupe indiene de Kathakali, străveche formă de teatru sincretic, precum și spectacolul cu *Leonce și Lena* pus în scenă la Volksbühne de Jürgen Gosch. Încintarea pe care ne-a produs-o acest din urmă spectacol a fost cu atît mai mare cu cît, aflați încă sub impresia excelentului spectacol al lui Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra“, am privit montarea cu un ochi cît se poate de sever. În montarea lui Gosch, precisă și elegant articulată, textul lui Büchner se înfățișă ca o parabolă modernă și deosebit de actuală a unei lumi uscate, care-și reprimă cu deznădejde și stupiditate orice urmă de omenesc. În decorul de o mare simplitate semnat de Gero Troike — o estradă de trepte ce urcă din fosa de orchestră spre albul tern al unui zid în care, cînd și cînd, se deschideau uși și ferestre oarbe —, *Leonce și Valerio* (Michael Gwisdek și Hermann Beyer) se dezlănțuiau în accese de *slapstick-comedy* și jocuri de cuvinte menite să sfideze o autoritate ce-și iveau uneori cite un cap printr-o ușă sau fereastră, de unde zîmbea complice, închizînd un ochi. Într-un regat în care sfatul țării cobora direct din parabola orbilor, iubirea devenea nonsens : într-o superbă și imposibilă scenă de dragoste, *Leonce și Lena* (Doris Otto) se îndepărtau unul de celălalt pe măsură ce se îndrăgosteau unul de altul, urcîndu-se pe arlechinii scenei, pentru a-și strînga tandre cuvinte de iubire.

Ar mai fi de remarcat faptul că timp de foarte mulți ani în R.D.G. nu a existat o formă anume de învățămînt de regie. Mai toți regizorii s-au ridicat dintre actori formați la școala practică a marilor regizori. Spectacolul de care am vorbit era debutul în regie al unuia dintre elevii lui Benno Besson. Un debut strălucit.

O dramaturgie implicată în actualitate

REDACȚIA : Să facem loc în atlas și dramaturgilor. Ați fi în măsură să caracterizați tinăra dramaturgie din R.D.G. ?

ILEANA BERLOGEA : Noul teatru din R. D. Germană s-a format sub semnul lui Bertolt Brecht. În aceeași ani '50, spre deosebire de Brecht, Friedrich Wolf pune accentul, în *Primăria Anna*, pe prezentarea faptelor, a transformărilor specifice acelor ani. Cele două tendințe au evoluat paralel, influențându-se reciproc și intercondiționându-se, ceea ce a dus la un teatru în care dezbateră politica se află în prim-plan, legată concomitent și de actualitatea imediată, și de permanențe ale condiției umane. Volker Braun merge pe linia lui Friedrich Wolf, cu personaje ce par a fi luate dintr-un reportaj, cum este de pildă *Tinka* din piesa omonimă ; alături de el s-au afirmat și Peter Hacks sau Heiner Müller, în creația cărora problemele de astăzi, văzute cu luciditate, ironie, angajare politică fermă de obiectivitate, se leagă de experiențe umane puse sub semnul perenității.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : La noi, dramaturgia actuală din R.D.G. este prea puțin cunoscută. Mai bine zis, s-a jucat și se joacă prea puțin din ceea ce este cu adevărat reprezentativ acolo, excepție făcând, desigur, dramaturgia lui Bertolt Brecht. E adevărată și reciprocă : e surprinzător cât de puțin s-a jucat acolo din piesele valoroase ale autorilor români contemporani.

Cîteva direcții par să se contureze în dramaturgia R. D. Germane. Și aici, desigur, spiritul lui Brecht și-a pus amprenta puternică. Cele cîteva contacte cu teatrul din R.D.G. mi-au revelat căutări interesante ale dramaturgilor în abordarea problematicii contemporane. Aria tematică a acestei dramaturgii este largă, structurile dramatice, variate, mergînd de la ceea ce am putea numi „piesa de producție“ la parafraza filosofic-istorică, la reevaluarea miturilor sau legendelor antice. Interesantă mi se pare îndeosebi propensiunea spre comentariul filosofic, spre piesa de idei, chiar atunci cînd materialul dramatic este inspirat direct din cotidian. Claus Hammel, Heiner Müller, Helmut Baierl, Volker Braun (la fel de important ca poet și ca dramaturg), Peter

Hacks, Christoph Hein sînt cîteva nume de prestigiu ; li se adaugă Rudi Strahl, foarte popular datorită comedilor sale inspirate din actualitate (de pildă, *Adam și Eva*, jucată și la noi). *Tinka* de Volker Braun este drama unei tinere ingineră prinse într-un nod de contradicții în care își pierde și dragostea și viața, luptînd cu convingere pentru victoria spiritului novator. Am văzut spectacolul la Berliner Ensemble ; interesant mi s-a părut nu atît ceea ce se întîmplă, cît ceea ce se spune pe scenă, modul de a dezbate deschis, direct, probleme care preocupă pe toată lumea. *Construcția (Der Bau)* de Heiner Müller înfățișează un șantier, dar tot ceea ce se petrece și se spune are un caracter simbolic. Șantierul e o imagine, o metaforă a socialismului în plină construcție, cu greutățile și contradicțiile dintr-o perioadă de început. Piesa a fost scrisă, de altfel, în 1963-64, dar premiera ei absolută a avut loc la Kolksbuhne abia în 1980, într-un spectacol care, prin formula scenică intens teatrală, sintetiză de expresionism (cu măști) și realism poetic, sublinia sensurile simbolic-generalizatoare. La polul opus se află acele piese care comentează istoria sau miturile antice din perspectivă contemporană, punînd în discuție raporturile omului cu istoria, ale gînditorului cu puterea tiranică (*Moartea lui Seneca* de Peter Hacks, de pildă, autor cunoscut la noi prin *Conversație în casa Stein despre domnul von Goethe în absența acestuia*, sau al poporului cu propriul său trecut (comedia *Vin prusacii* de Claus Hammel). Nu lipsesc nici dramatizări din literatura universală, ca de pildă *Adevărata istorie a lui Ah Q* de Christoph Hein, după nuvela scriitorului chinez Lu Hun, cunoscut în Europa în primele decenii ale secolului nostru ca „un Gorki chinez“, sau dramatizările după romane autohtone contemporane.

În ultimii ani, o nouă generație de dramaturgi își face drum pe scenă, înclinată spre comentarea și dezbateră ascuțită, liberă de prejudecăți, a problematicii raporturilor dintre individ și societate, a tensiunilor vieții cotidiene. Printre aceștia se află Ulrich Plenzdorf (cunoscut la noi prin mult jucata sa piesă *Noile suferințe ale tinărului W*), Jürgen Gross, Heinz Drewnok și alții. Ceea ce trebuie reținut, cred, este faptul că dramaturgia, de la început angajată în dezbateră problematicii revoluției socialiste, parcurge acum o etapă de căutări în direcția impactului cu publicul. Multe dintre piesele noi se reprezintă în săli mici, de studio, ca într-o fază de testare

a efectului lor, în plan artistic și sociologic. Necesitatea colaborării între teatre și dramaturgi se află la ordinea zilei, discutată în presa teatrală (ca și la noi, dealtfel).

REDAȚIA : Am putea încerca să detectăm unele direcții stilistice..

Coexistența stilurilor

ILEANA BERLOGEA: Realismul în teatrul german a îmbrăcat aspecte diferite față de alte culturi teatrale, definindu-se mai puțin prin identificarea cu viața propriu-zisă, și mai mult prin corespondențe cu esențele acesteia. „Sturm und Drang“ a însemnat în epocă nu numai „furtună și avânt“, ci căutarea coordonatelor filosofice ale existenței umane prin eroi supradimensionați, ca Marchizul de Posa, Wallenstein sau Egmont, sau prin acțiuni ce urmăreau să redea legile generale ale istoriei în conexiunile lor imnente. Au urmat clasicizarea, legăturile cu sensurile majore ale miturilor antice, căutarea expresă a actualității lor. Romantismul nu a însemnat numai triumful libertății și fanteziei creatorului, ci mai ales încercarea de a concretiza în imagine lumea de dincolo de cunoscut și vizibil, pornirile lăuntrice (*Penthesilea* de Heinrich von Kleist). Subordonarea scriitorului față de condiționarea la mediu, timp și spațiu a fost de scurtă durată, neoromantismul lui Gerhart Hauptmann, dar mai ales expresionismul lui Ernst Barlach, Georg Kaiser, Ernst Toller, Hasenclever scoțind din nou scena de sub semnul imediatului. Teatrul politic, mai bine spus spectacolul politic creat de Erwin Piscator, s-a bazat pe sincretismul mijloacelor de expresie — imaginea filmată, dansul, cîntecul agitatoric-revoluționar, caricaturizarea violentă, prezența pe scenă a tușelor apăsate, ostentative, din pictura lui Max Beckmann sau din schițele groțeste ale lui George Grosz.

În jocul actorilor germani coexistă două tendințe, adevărul psihologic și emoția dominînd în spectacolele realizate în această cheie, cum am văzut, de pildă, la „Maxim Gorki“, *Indelungata întoarcere acasă a lui Alois Fingerlein* de Rainer Kerndl, cu Uwe Kockisch în rolul principal; totodată, aceiași interpreți sînt capabili de o afișată distanțare, de un

comentariu critic, lucid și ironic, bazat pe o expresivitate pur vizuală și auditivă (dans, cîntec).

Colaborarea regizorilor cu pictorii scenografi se întemeiază pe refuzul reconstruirii; pe scenă sînt admise numai elementele sugestive și semnificative, aparținînd picturii, artelor cinetice sau arhitecturii. Spațiile de joc pot fi „umplute“ chiar numai de prezența actorilor, așa cum am văzut în admirabilul spectacol din 1981 de la Theater im Palast, *Giumă, satiră, ironie și sensuri adînci* de Christian Grabbe, pus în scenă de Wolfgang Strassburger și Ernstgeorg Hering, și mai ales în cele create de Thomas Langhoff, un regizor pe care-l consider cu adevărat extraordinar, în *Faust* de Goethe la Volksbühne și mai ales în *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare la Teatrul „Maxim Gorki“, tot cu Uwe Kockisch (Tezeu-Oberon); dar și cu decorații masive, pline de culoare, cum au fost cele semnate de Günter Altmann la *Baal* de Bertolt Brech, montat de Friedo Solter la Erfurt.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : În general, clasicii se joacă foarte mult, în spectacole care caută să releve semnificațiile actuale, uneori chiar forțînd nota de actualizare, într-un mod neartistic, lipsit de organicitate. Am văzut un spectacol cu *Romeo și Julieta* de Shakespeare, la Theater im Palast, jucat de o trupă tînără, în costume moderne și într-un stil care golea de poezie și tragism capodopera, transformînd-o într-un univers al violenței fizice, al trăirilor viscereale, al blazării și cinismului. *Violențele lui Scapin* de Moliere a fost prezentat într-un mic teatru de vară, improvizat într-o curte, în aer liber (experiență ce merită a fi luată în considerație pentru folosirea oricărui spațiu adecvat unor reprezentații teatrale), de o trupă formată ad-hoc, care încerca să adapteze stuațiile comice molieresti la gag-urile și clovneriile unui circ sau bilci de azi. Inventivitate comică, acrobație chiar, un interpret foarte mobil și inteligent în rolul principal, în cîuda masivității fizice, dar multă stridență.

Nu aceasta e însă nota dominantă în interpretarea clasicilor. Cînd am vorbit de relevarea semnificațiilor actuale, m-am gîndit în primul rînd la *Moartea lui Danton* de Büchner, pus în scenă de Alexander Lang la Deutsches Theater din Berlin, într-o concepție care propune spre dezbateră și meditație ideea de revoluție în două ipoteze contrare, considerîndu-i pe Danton și Robespierre ca proiecții ale gîndirii lui Büchner și încredințînd interpretarea lor aceluiași actor, Christian Grashof, Büchner însuși, întrunchipat de același actor, enunțîndu-și intențiile într-un scurt prolog. Formula

scenică e aceea a unui cabaret politic expresionist, totul fiind extrem de teatralizat, evitând reconstituirea istorică, dar și anacronismele derutante. Am scris pe larg despre acest spectacol (mult discutat, de altfel, în presa din R.D.G. și de peste hotare și distins cu marele premiu la BITEF, în 1983), în Caietul Teatrului Național. Este, după cum spunea Alexander Lang, nu un spectacol cu o piesă istorică, ci un spectacol cu o piesă contemporană de Büchner.

Am văzut și spectacole cu piese clasice în care valorificarea în spirit contemporan urmează altă cale, și nu totdeauna cu aceeași consecvență. *Maria Stuart* de Schiller, de pildă, tot la Deutsches Theater, în regia lui Thomas Langhoff, este un spectacol care, prin realismul și simplitatea emoțională a jocului actoricesc, apropie personajele de zilele noastre, umanizându-le, iar scenografia (mai ales costumele, definind caractere și funcții, mai puțin epoca istorică) contribuie la crearea atmosferei generale, de dramă politică posibilă și azi. Dar stilurile se amestecă, intervin elemente eterogene, curge „singe roșu” din abundență, momente de convenție simbolică coexistă cu gesturi de un realism cotidian. Mi-a rămas amintirea unei excelente actrițe în rolul Mariei.

REDACTIA : E drept, prea puțin am vorbit despre actorii...

MARGARETA BĂRBUȚĂ : De aceea aș vrea, măcar în treacăt, să amintesc câteva nume de actori reprezentativi pentru înaltul nivel profesional al actorilor din R.D.G., pentru capacitatea de a trăi și a exprima ideile la o înaltă incandescență, și în același timp cu un firesc perfect. L-aș cita în primul rând pe Christian Grashof de la Deutsches Theater, interpretul celor trei roluri din *Moartea lui Danton* (Büchner, Danton și Robespierre), al lui Wang, intelectualul proletar din *Adevărata poveste a lui Ah Q* (cu ce umor fin și aparentă detașare poate rosti el replici de mare profunzime !), precum și al mai multor roluri, chiar secundare, în alte piese. Aș continua cu Eberhard Esche, din mai vechea generație, interpretul de mare subtilitate al lui Seneca (în *Moartea lui Seneca*), capabil a exprima, sub aparența fizică a unui bătrîn slăbănog, o forță spirituală atotbiruitoare. Datorită lui, spectacolul, destul de static, trăia prin dinamica gândirii. Nu-i uit pe Arno Wyzniewski, interpretul de mare simplitate și concentrare lăuntrică al lui Lenin în *Cai albaștri pe pașiște*

roșie (fără a căuta asemănarea fizică, cum n-o căuta nici Christian Grashof în Danton, ci numai aderența la idee), și interpretul, de un firesc cuceritor, al secretarului de partid din *Tinka* la BE, Angelika Perdelwitz, inteligentă și comunicativă în *Tinka*, Jutta Wachowiak în *Maria Stuart*, Kurt Bôwe, Roman Kaminski — și alții, și alții...

SORANA COROAMĂ-STANCA : Îmi place să lucrez cu actorii germani, nu numai pentru că sint de o mare seriozitate și probitate profesională, nu numai pentru că au o școală, din punct de vedere tehnic, impecabilă, o școală „a spusului” (și, aș adăuga, o școală „a gânditului”), ci și pentru că — și aici vine partea care m-a încălzit cel mai tare — după un prim contact, care ți se pare rece, cerebral, când se vehiculează și se discută idei, îți expui un punct de vedere și ești întrebă de ce și cum, și argumentezi, și argumentezi... după acest prim moment, am aescoperit o disponibilitate, o maleabilitate extraordinară. Ceea ce m-a surprins, și în același timp mi-a făcut plăcere, este dorința lor de a adopta și alte puncte de vedere decât ale școlii lor de teatru, de a încerca și alte modalități de exprimare scenică. Lucrează mult cu regizori străini, dirijori, coregrafi, scenografi din multe părți ale lumii, reprezentanți ai unor culturi cîteodată esențial diferite. Cînd pregăteam *Oedip* (aveam de-a face cu cîntăreți, cu cor, cu balet, ansamblu cu care am avut aceeași plăcută întîlnire ca și cu actorii), concomitent, lucra și o regiatoare din India, Vijaya Mehta (care s-o afla pentru a doua oară la Weimar, prima dată ne întîlnisem cînd montam *Shakespeare*, iar Sanda Manu tocmai terminase *Copiii soarelui* de Gorki și *Sîmbătă la Veritas* de M. R. Iacoban), un regizor din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, Constantin Rusu, care repeta baletul *Münchhausen*, și un dirijor italian. Ei bine, actorii se descurcau foarte bine în această pădure de semne teatrale, atît de diferite între ele. Printre regizorii noștri care au lucrat în R.D.G. se numără Sanda Manu, Olimpia Arghir și, dacă nu mă înșel, Ion Cojar.

REDACTIA : Fără să punem punct, să închidem aici foile atlasului... Sperăm că cititorii noștri vor dobîndi o imagine, chiar dacă incompletă, a mișcării teatrale din R.D.G., a specificului ei înconfundabil, caracterizat în primul rînd prin energie constructivă și respect al culturii umaniste.

DAN JITIANU



Transpunerea scenică

Cea de-a patra și ultima fază de lucru a scenografului pentru pregătirea spectacolului, transpunerea scenică, este ca și prima, concepția, o fază avînd ca dominantă SINTEZA.

Un prim capitol de probleme caracteristice acestei faze se referă la *integrarea* obiectelor scenografice, care acum încep să sosească la scenă, în repetițiile artistice.

Integrarea poate fi analizată sub diverse aspecte, artistic, tehnic și al planificării. Din punct de vedere artistic, procesul de integrare este marcat de decalajul (despre care am mai vorbit) dintre concepția scenografică, a cărei traiectorie s-a încheiat, teoretic, odată cu predarea proiectului, pe de o parte, și evoluția concepției regizorale în plină desfășurare pe scenă, pe de altă parte. În timp ce scenograful este, în mod firesc, familiarizat cu obiectele proiectate de el și urmărite în execuția lor la ateliere, distribuția ce repetă la scenă are impresia că aceste obiecte sînt „noi”. Este adevărat că desenele obiectelor au fost văzute de regizor și, poate, și de interpreți; dacă îndeobște regizorul reușește să „citească” aceste desene, de cele mai multe ori actorii nu-și reprezintă însă, după o schiță bidimensională, obiectul în trei dimensiuni, așa cum va arăta el în realitate. Pe de altă parte, această reprezentare, dacă există, se estompează treptat în timpul repetițiilor, datorită folosirii altor obiecte care le înlocuiesc provizoriu pe cele proiectate.

Integrarea, însă, trebuie privită și sub aspectul ei tehnic. Personalul tehnic al scenei, care manevrează, depozitează, transportă, luminează obiectele scenografice, are nevoie de profesionalism, orga-

nizare și responsabilitate pentru ca această integrare să se realizeze fără dificultăți în cadrul repetițiilor speciale de manevră tehnică. Cerem acestor oameni sensibilitate artistică și precizie în executarea manevrelor, dar, după părerea mea, condițiile tehnice în care ei lucrează sînt departe de a le asigura concentrarea necesară atingerii exigențelor artistice și de precizie.

Dacă analizăm cu atenție evoluția repetițiilor artistice pe scenă constatăm existența unui moment anume, a unui stadiu de lucru care reclamă imperios prezența obiectelor scenografice în repetiții. În mod obișnuit se întocmește o planificare a termenelor de execuție a obiectelor, astfel ca regizorul să beneficieze la scenă de aceste obiecte într-o ordine în cadrul căreia el și scenograful hotărăsc prioritățile. Această planificare se stabilește de obicei după predarea proiectului scenografic. Corelarea planificării repetițiilor artistice cu planificarea termenelor de execuție pentru scenografie este una din problemele-cheie ale teatrului. Dacă termenele de execuție se pot fixa cu oarecare ușurință, capacitățile de producție ale teatrului fiind cunoscute, dificultatea apare însă în respectarea acestor termene, care depinde de factorii tehnico-materiali (fonduri de montare, aprovizionarea pieței la un moment dat cu materialele necesare etc.); aceasta are ca rezultat, adesea, întirzierea scenografiei. Dacă scenografia întirzie peste termenele stabilite, pregătirea spectacolului, repetițiile, suferă un proces de degradare sau involuție, pentru că lipsește aportul scenografic necesar în acest stadiu. Pe de altă parte, prelungirea perioadei de repetiții în scenografie „marcată” (spa-

țiu delimitat sumar, costum „civil”, obiecte de altă formă și greutate decît cele proiectate etc.) conduce la o cristalizare, la o definitivare a scenelor sau chiar a spectacolului în alte condiții decît cele prevăzute în concepția inițială. Cu cît această definitivare este mai accentuată, cu atît mai evidentă apare reacția de respingere în momentul obiectelor „noi”, reacție asemănătoare celei care apare într-un organism viu în cazul grefei. Din această cauză, planificarea realistă a termenelor de execuție și mai ales respectarea lor strictă este de o importanță atît de mare!

Procesul de integrare a scenografiei în pregătirea spectacolului nu se desfășoară după o schemă-tip, el are un caracter specific fiecărui caz în parte, așa cum un proiect scenografic nu seamănă cu altul; caracterul de unicat al producției teatrale se manifestă și în planificarea pregătirii spectacolului. Sînt cazuri în care repetițiile de mișcare pe scenă nu pot începe fără existența unui obiect sau ansamblu de obiecte scenografice; în absența lui, repetițiile ar fi superflue. Este, de exemplu, cazul scenografiilor care prevăd o platformă de joc în pantă accentuată (10—20%), pe care urmează să evolueze actorii. Jocul actorilor pe o astfel de platformă cere un antrenament de acomodare fizică în primul rînd și de adecvare artistică în al doilea rînd. Relațiile dintre personajele situate la cote diferite, mișcarea îngreunată la urcare și accelerată la coborîre etc. constituie elemente componente ale desenului regizoral, fac parte integrantă din mijloacele de expresie ale spectacolului și nu se pot, cu toată bunăvoința, imagina sau reprezenta pe podeaua orizontală a scenei.

Alte probleme care apar în această fază sînt legate de pregătirea repetițiilor generale. Dacă integrarea obiectelor scenografice este un proces aproape încheiat (scenografie, costum), în generalele cu lumină, machiaj și peruci se conturează imaginile plastice ale viitorului spectacol.

Probe de machiaj și perucherie se fac încă de la apariția costumelor la scenă, de obicei în cadrul unor vizionări de costume cu o lumină cît mai apropiată de cea a spectacolului. Numai imaginea globală a repetițiilor generale poate însă oferi ochiului scenografului posibilitatea de a definitiva aceste lucruri. Pînă atunci însă trebuie pregătită lumina — factor alît de important în ceea ce privește efectul vizual-dinamic al spectacolului, înțît pe alte meridiane luminarea scenografiei a devenit o specialitate distinctă în cadrul echipei de creatori — *lighting designer*.

Colaboratorul de bază al regizorului și al scenografului în realizarea luminilor este, în teatrul românesc, maestrul de lu-

mini sau șeful electrician al teatrului. Așunci cînd el este un artist adevărat, adică un creator — și cunosc cîțiva electricieni de teatru de acest calibru — integrarea luminii în concepția spectacolului are loc fără dificultăți. Nu e cazul să insist asupra modului de desfășurare a acestui proces. Voi menționa însă în parte poartanța repetițiilor de lumină, contrastate cu acelea de manevră — schimbare a decorului de la un tablou la altul — care, în ciuda părerii generale că privează actorii de repetiții artistice, sînt eficiente pentru că evită intreruperile de ordin tehnic în repetițiile generale. Aceste repetiții permit scenografului și regizorului să-și formeze o imagine condensată asupra evoluției spațiului și luminilor spectacolului, ca într-un film dat repede înainte pe masa de montaj. Tot în acest moment se definitivează banda sonoră sau muzica spectacolului, și uneori repetițiile de lumină și manevră se cupleză cu cele de sonorizare, astfel ca întreg sectorul tehnic să formeze un angrenaj rodat și gata să primească actorii.

De-abia acum se pot programa primele repetiții generale, în care are loc asamblarea definitivă a tuturor componentelor spectacolului.

Numărul repetițiilor generale variază în funcție de spectacol și de condițiile oferite de teatrul care îl produce. Pentru o piesă scurtă, de exemplu, un timp normal de repetiție (de la ora 10 la 16) poate cuprinde o repetiție de manevră tehnică a decorului, a luminilor și a sonorizării și, după aceea, o repetiție generală cu actorii. Pentru un spectacol lung se pot face la primele generale repetiții pe părți sau acte, urmînd ca repetițiile generale integrale să aibă loc după definitivarea părților sau actelor. În perioada „șnururilor” și a generalelor, teatrul care produce spectacolul trebuie să evite programarea turneelor sau a deplasărilor care întrebunțează actori sau tehnicieni angajați în repetiții, pentru că toțmai lor li se cere în această perioadă o mobilizare artistică maximă, precizie în execuție, adică un efort suplimentar de competență artistică și tehnică. Rolul scenografului este acum de a participa angajat și competent alături de regizor la „șnururi” și repetiții generale, pentru a armoniza și contrapuncta evoluția efectului vizual dinamic al spectacolului cu concepția dramatică și dinamică a spectacolului dezvoltată de regizor în repetiții. Este, cum spuneam la început, un moment al sintezei, al topirii într-o formă specifică — spectacolul teatral — a tuturor componentelor artistice și tehnice care au evoluat pînă acum pe căi relativ paralele. Repetițiile generale sînt creuzetul în care are loc această topire, de

(Continuare la pag. 94)

PERSONAJUL ISTORIC între document și ficțiune

Timotei Cipariu *

El însuși fost „alumn” al școalelor din Blaj, unde cultul latinității este sacru și fiecă clădire bătrână a vegheat în timp afirmarea națională, scriitorul Ion Brad și-a făcut, la vârsta deplinei bărbății, o dublă datorie de conștiință evocându-l sub reflectoare pe ilustrul „părinte al filologiei române”, Timotei Cipariu (1805—1887).

Ca și savantul canonic, a descins la carte domnească din comuna Pănade-Alba, a citit cărțile bibliotecii din vecinătatea „Cîmpiei libertății” și s-a întors totdeauna cu folos literar în cetatea Școlii ardeleni, care a marcat și va mai marca destine românești.

Într-o ordine ideală a rosturilor, Ion Brad a scris despre directorul (1854—1875) școalei sale cu înflăcărare de discipol, dar și din largă perspectivă a istoriei, care, în Transilvania, are un tragism anume.

Timotei Cipariu poate fi comparat, în veacul său științific românesc, doar cu Hasdeu. Încă nelămurite deplin, etăpele vieții sale cărturărești dezvăluie un enciclopedist cu ambiții faustice. În austerul mediu teologal, el a strîns și studiat mii de volume și de manuscrise, în limbi pe care le stăpînea — greacă, latină, ebraică, arabă, siriană, turcă, persană, spaniolă, italiană, germană, engleză, maghiară, franceză. Avea legături strînse cu anticarii Europei; s-a întors de la Constantinopol și Ierusalim drumetînd cu cărțile în desagi, ca altădată Șincai prin satele mocanilor. Era însă dublat de un mare om de acțiune politică, drept urmaș al trinității Micu-Șincai-Maior. Generația sa s-a numit „latinistă”, împărțită între bibliotecă și

întuniri revendicative. „Maica Roma” inspira, deopotrivă, tomuri de erudiție și memorii care incendiau cancelariile aulice. Ion Brad „l-a văzut” pe Timotei Cipariu în lumina acestui adevăr.

În absența unei monografii (nici Hasdeu n-o are!), dramaturgul a trebuit să întregască portretul scenic mai ales din scrieri comemorative, sărace în date, calde însă în cuvînt și sincere în intenții. Ca să-i pătrundă gîndirea, n-a avut la îndemînă, atunci cînd a scris drama, nici măcar o ediție selectivă de texte întocmită potrivit uzului științific. (Abia în 1984, apărea, în colecția *Restituiri* a Editurii „Dacia” din Cluj-Napoca, o ediție selectivă a *Discursurilor* dintre 1854—1880. Perioada istorică antologată este posteroară acțiunii dramei.) Scrierile lui Timotei Cipariu înfruntă veacurile doar în depozitele marilor biblioteci. O eminentă cercetătoare, Maria Protase, a tipărit la Cluj-Napoca, în 1972, paginile de jurnal cipariene, utile portretului personajului prin mărturiile despre obîrșie, anii de studii și prin impresiile din călătoria făcută în 1836 la București.

Și totuși, această tentativă de a aduce în contemporaneitate chipul unuia dintre cei mai de seamă cărturari ai noștri, aflat mereu în campanie revoluționară, se întemeiază numai pe izvoare sigure. Merită să stăruim asupra metodei de documentare a lui Ion Brad. Cipariu nu și-a formulat într-o carte ideile politice. August Treboniu Laurian a dat o *Istoria românilor* (I—III, 1853), Al. Papiu Ilarian a editat *Istoria românilor din Dacia superioară* (I—II, 1851—1852), Simion Bărnuțiu imprimă la Viena, în 1852, *Raporturile românilor cu ungurii și principiele liber-*

* Ion Brad, „Nu pot să dorm”.

tăței naționali, Aron Pumnul întocmește prima noastră antologie de literatură românească, în scopuri vădit politice, *Lepturariu românesc cules den scriptori rumâni* (în patru tomuri, cu șase părți, 1862—1865), iar George Barițiu își încheie apoteotic viața scriind *Părți alese din istoria Transilvaniei. Pe două sute de ani în urmă* (I—III, Sibiu, 1889—1891), nientrecută pînă azi istorie a revoluției pașoptiste în Ardeal. Am numit doar operele politice ale celor mai de seamă revoluționari-cărturari care au stat alături de Timotei Cipariu și în casa căruia s-au întîlnit deseori pentru redactarea unor acte cu importanță decisivă în existența singurei națiuni fără drepturi din Transilvania. Cum acești tovarăși de cauză împărțeau ideile lui Timotei Cipariu — să-i așezăm alături și pe Avram Iancu și Ion Buteanu, cu toții personaje în piesă —, dramaturgul putea lesne construi, din bogatul material, replici și situații care n-ar fi trădat așezarea în vreme a eroului.

Ion Brad a înțeles însă că omul politic Timotei Cipariu — secretar al mării adunări populare din 3/15 mai 1848 de pe Cîmpia libertății — nu s-a exprimat în scris pe măsura faptelor sale publice. Filologul care „se zidea” între tomuri prefera să-și traducă în fapte ideile, liniștit fiind că ceilalți străluciți bărbați vor trece hîrtiei tot ceea ce mișcarea revendicativă transilvană hotărâ în scandare colectivă. Căci nu trebuie să neglijăm acest fapt, unic în istoria noastră: oamenii '48-ului ardelean și-au scris cărțile de istorie și articolele politice numai după îndelungi, avîntate, chinuitoare și bărbătești colocvii. O uriașă literatură memorialistică mărturisește aceasta. O „disciplină istorică” îi uea, chiar atunci cînd ideile lor erau opute.

Și totuși, ideologia politică și culturală a lui Timotei Cipariu a trecut în textul scenic prin abile parafraze ale studiilor publicate în cele două gazete pe care învățatul le-a scos: *Organul luminarei* (1847—1848) și *Invățătorul poporului* (mai-octombrie 1848). Sînt primele noastre periodice imprimate cu literă latină. În ele se cer — se putea altfel? — școale naționale în frățietate cu cele ale ungarilor, sașilor și secuilor; în ele se cer, în plină revoluție, drepturi egale pentru toți fiii Ardealului, în contra deciziilor Dietei clujene din 9/21 martie 1848, prin care, se decreta alipirea principatului Transilvaniei la regatul Ungariei; în ele se cere păzirea limbii străbune, cea dintîi armă în lupta fără vărsare de sînge a așezării depline în rosturi pentru români. Cel stăpînit de „duhul limbilor” — după spusa dramaturgului — cerea, printre

primii, culegeri de folclor (iarăși se întîlnește în gînd cu Hasdeu!), în primul rînd din rațiuni istorice: graiul poporan conserva monumente vechi de limbă, doveditoare pentru originea latină. Ca un veritabil premergător al Etimologicum-ului hasdeian, Cipariu va strînge într-o *Crestomația seu Analecte literarie din cărțile mai vechi și noue românești, tipărite și manuscrise, începînd din secolul XVI pînă la al XIX* (1858) argumente lingvistice. Ion Brad citește în tot locul semnificația politică a scrierilor în aparență doar culturale. Nu este ignorată nici colecția revistei filologice românești *Archivu pentru filologie și istorie*, 1867—1872.

Replica lui Cipariu, pe scenă, e vi-guroasă și vizionară, cu seva trasă din întinsa-i operă. Vorba rostită se întemeiază pe litera bătrînă, dar și pe observația directă. În casa blăjeană intră mocani, cărturari, elevi, revoluționari, tipografi, lăsînd la prag deșertăciunile vieții obișnuite, căuțînd cu înfocare — *avant la lettre*, dacă se poate spune așa — eminescianul „cuvînt ce exprimă adevărul”. Atmosfera elevată e firească în acest mediu, și dramaturgul, e însuși fiu de țărani, stăpînește perfect „cuvînta” pe care ardenii o întrețin în „lumea de oameni”, cu o particularitate anume.

Spațiul scenic este localizat cu stăruință în casa lui Cipariu, mărturii contemporane inspirînd descrierea: „Pretutîndeni sînt vechi dulape de cărți. Ele ascund opere științifice latine, grecești, franțuzești; iar pe mese și pe jos sînt grupate colosale teancuri de cărți hebraice, grecești, arabe, turcești, persane. Toate aceste limbi posedă bătrînul în jurul căruia s-a format odată școala din Blaj”. Este consemnarea etnografului german Rudolf Bergner.

Al doilea loc al acțiunii este sala gimnaziului unit din Blaj, în preziua manifestației de pe „Cîmpia libertății” — prilej pentru scriitor să-i adune laolaltă pe corifeii revoluției ardelenne. Așadar, seara zilei de 2/14 mai 1848. Izvoarele consemnează o adunare în gimnaziul blăjean la 25 martie, cînd Aron Pumnul propune o mișune de protest împotriva hotărîrilor Dietei din Cluj. Desigur, și în preziua mării întruniri din 3/15 mai, capii mișcării s-au putut întîlni să discute — a cîta oară? — programul zilei viitoare, așezat sub deviza „Noi nici să cerem, nici să pretindem, ci să luăm ce este al nostru”. Documentele atestă însă că revoluționarii au convocat în amurgul zilei de 2/14 mai o întrunire în catedrala Blajului. Simion Bărnuțiu și-a rostit atunci discursul intrat în analele oratoriei române. Paralela istorică dezvoltată — românii și ungurii — este o

grandioasă dovadă de cuget clar, o chemare la viațuire demnă, în temeiul vechiului „drept al gingilor“.

Dramaturgul, fixându-și actul în sala gimnazială, a scris sub influența textului bărnuțian. Dar, cum era firesc, în disputa dintre participanți, scriitorul a sintetizat în replică gândirea fiecăruia (în față cu scrierile lor), atribuirea lui Timotei Cipariu rolul de coordonator. Între infocarea lui Balint, Avram Iancu, Bărnățiu, Buteanu și ezitarea funcționarului crăiesc Dunca, Cipariu aduce măsura lucidității. Acțiune fermă, în care să precumpănească arma diplomației, căci revoluția trebuie să însemne dreptate, și maghiarii revoluționari nu trebuie să acționeze decît în temeiul dreptății istorice. Evenimentele au confirmat tirziu teza cipariană, dar piesa n-a intenționat să ducă pînă la capăt acest fir tragic. Prin Cipariu și generația lui se face portretul magnificei idei care a zguduit din temelii veacul al XIX-lea transilvănean — *ideea libertății naționale*. Nesomnul cărturarului („nu pot să dorm” — justifică el cu tilc, ori de cite ori e muștrat că nu cunoaște zăbava) este nesomnul națiunii.

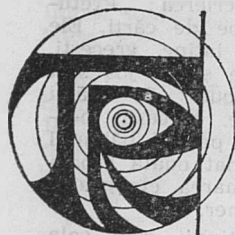
Piesa lui Ion Brad are o valoare documentară în primul rînd în ce privește destinul scriitorului. Gestul său este aproape inedit în dramaturgia istorică

de azi. Fecior al unui ținut în care s-a hotărît într-o vreme soarta națiunii, el așază în spațiul dramaturgiei eroii acelei vremi, eroi a căror prezență ideală i-a însuflețit și lui elanurile, tensionându-i viața spiritului.

Ionuț NICULESCU

REPERE

- Ion Brad, *Audiență la consul. Nu pot să dorm*, Colecția „Rampa”, Editura „Eminescu”, 1984.
- *Părți alese din istoria Transilvaniei. Pe două sute de ani în urmă* de G. Barițiu, I—III, Sibiu, 1889—1891.
- Ștefan Manciulea, *Activitatea politică a lui Timotei Cipariu*, Blaj, 1944.
- Radu Brateș, *Aspecte din viața Blașului*, Blaj, 1942.
- Ilie Dăianu, *Timotei Cipariu*, București, 1937.
- D. Macrea, *Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
- *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei R.S.R., 1979.



MISTERUL MANUSCRISULUI BABUR-NAMAH

de
**Mihai
Rădulescu**

Didactică la prima vedere, dar atît de bogată în conținut, piesa lui Mihai Rădulescu *Misterul manuscrisului Babur-Namah*, din ciclul radiofonic *Biografia unei capodopere*, e o caldă pledoarie pentru temeinicia rosturilor artistului creator de forme și culori.

Cunoscut și ca cercetător al culturii și artei orientale, Mihai Rădulescu găsește, într-un manuscris miniat din vremea dinastiei Marilor Moguli, prilejul să transpună în limbaj teatral bogăția de sensuri și semnificații conținute în elocvența tăcerilor unei opere de artă miniată.

Gîndurile și frămîntările meșterilor miniaturisti, care au tradus în imagini cuvintele cărții de călătorii a prințului Ba-

bur, întemeietorul dinastiei, sînt desprinse din chipurile și icoanele cărții și înfățișate într-o tulburătoare echivalență dramatică. Dificultatea tehnicii și dificultatea exprimării sensibile, de a reda, adică, abstractul prin concret, universalul pînă în particular, cuvîntul prin imagine, printr-o cit mai decantată esență a vieții formei și culorilor, este, din diferite unghiuri de vedere, repusă în discuție de meșteri și ucenici — personajele generice ale acestei mici piese de teatru, ea însăși delicată ca și miniaturile care au inspirat-o.

Ca un corolar al scrierii stă ideea că artistul este un înțelept ce știe nu numai să exprime desăvîrșit, prin limbajul său specific, adică acela al formelor și culorilor, drama umană, dar și să „moșesească” socratic în semenul său nevoia de autodesăvîrșire, în ce privește faptele spirituale nesupuse vremelnice și prefacerilor naturii.

În regia lui Titel Constantinescu, această piesă, păstrînd parcă ceva din parfumul exotic al înțelepciunii asiatice, a beneficiat de caldele inflexiuni vocale ale lui Alexandru Repan și ale lui Mihai Dinvale. O coloană sonoră adecvată, aducîndu-ne și ea ceva din subtilele asonanțe indiene, semnează Timuș Alexandrescu.

Constantin RADU-MARIA

VALENTIN
SILVESTRU



1944-1985

1945

În „Lumea 1945“ începe o dezbatere furtunoasă despre „Criza teatrului“. Există ori nu există o astfel de criză? Ioan Massoff e de părere că există o criză a literaturii dramatice originale, care s-ar putea rezolva, printre altele, și prin recurgerea la „subiecte“ din „istoria națională“. Camil Petrescu arată, drastic, că ar fi vorba doar de „Criza teatrului bucureștean“, ca o consecință a prejudecăților. Ion Sava vede o criză a noțiunilor, dominată de confuziile ce se fac între „dramă“ și „spectacol“, demonstrând că „spectacolul de teatru e știința de a prepara artistic reprezentarea unei drame“. El cere înființarea unei „Academii de spectacol“, cu grade elementare, secundare și universitare.

Salutînd dezbaterea îmi exprim unele rezerve la articolul lui Ion Sava și la acela al lui Massoff. Regizorul îmi reproșează, cordial, că „nu se răspunde cu o notiță la un proiect vast“, deși recunoaște că, acum, acest proiect e „utopic“, „dar noi vorbim cu viitorul, cînd prezentul e stupid“. Massoff îmi spune că de-abia am făcut „caș la gură“ și am și „intrat în horă“, dar mă bate pe umăr afabil și conchide: „Într-un fel ai dreptate, acum e vremea voastră, a tinerilor“. Va reveni însă cu alt articol, rectificîndu-și oarecum prima opinie.

1947

Premieră la Iași, a unui foarte tînăr autor (care nu e însă la prima piesă): Rățoiul de Alecu Popovici. E comedie. Are succes.

★

Iunie. Producții de sfîrșit de an la Conservator. Clasa Maria Filotti. Clasa Ion Manolescu. Clasa Aurel Ghișescu.

Părinți, rude, flori, critici.

Se prezintă piesa într-un act Steaua de Richepin și Gill. Tînărul Silviu Lambrino, într-un rol de nebun, transpiră abundent. Alt interpret, George Mihalache, face gesturi mari, sacerdotale, tremolează.

Pînă se schimbă decorul, studenții din anul I spun, sufocați, versuri la față de cortină. Apoi se oferă scene dintr-o tragedie a lui O'Neill. Urmăază Haidem la teatru! de Valeriu Mardare, cu Mihai Dodoloi și Bombonica Dumitrescu. Domnișoarele Lili Rădulescu și Geta Iliescu dezamăgesc unanim. Tînărul costeliv, cu părul creț și ochi negri adînci, mobili, e o bună cunoștință de-a mea: Toma Caragiu. Pare ușor stingherit, dar are haz. Cronicăreisa vîrstnică își lasă pieptul opulent pe umărul meu și-mi suflă în ureche: „Asta, cel puțin, n-ajunge actor în vecii vecilor!“ „Prezumție fără acoperire — protestez — îl știu, e capabil, dar aici nu prea are ce spune“. Bustul doamnei se retrage ofuscat. În Antigona, în care un flăcău înalt, cu privire vulturoasă, domină scena (e Creon — se numește Dan Nasta) iar Rodica Bobescu e o eroină cam languroasă, printre replicanți (Ion Foțsa. Apostolescu), Caragiu se impune cu vocea-i fermă și gestul decis. „Ei?“ — mă aplec eu, de astă dată, spre colega adultă. „Mda — admite — parcă e mai buniceal aici. Dar viitor n-are, să știi... Nu vezi ce prăpădit e ca fizic?“ „Las-că se împlinește el, cînd n-o mai mîncea la cantină...“

1952

Prin hotărîrea conducerii Uniunii Scriitorilor ia ființă, la 1 martie, o Comisie de dramaturgie cinematografică. E alcătuită din Geo Bogza (respon-

sabil), Aurel Baranga, Constantin Chiriță, Constantin Roman, Paul Anghel, Ion Visu, Corneliu Rusu, Valentin Silvestru (secretar) și alții. Legătura superioară a Comisiei e secretarul Uniunii, Traian Șelmaru. Se hotărăște ca Ion Visu, Constantin Chiriță și alți membri ai Comisiei să devină, de îndată, și membri ai Uniunii Scriitorilor. „Scopul activității Comisiei este de a contribui la crearea unui larg activ de scriitori, colaboratori ai Studiourilor de filme artistice și documentare, în vederea realizării de scenarii literare“.

La 15 octombrie, comisia își schimbă componența: Geo Bogza (președinte), Aurel Baranga (secretar), Ion Călugăru, Mihai Dragomir, Constantin Chiriță, Cecilia Rădulescu. Se schimbă și regulamentul, care prevede că „Rolul Comisiei de dramaturgie cinematografică este de a ajuta la lărgirea cercului de scriitori-colaboratori ai cinematografiei, de a-i îndruma pe scriitori în făurirea a cit mai multe și mai bune scenarii pentru toate genurile de filme, de a contribui, prin organizarea de dezbateri creatoare, viziunări colective de filme, materiale publicate în presă, la lămurirea problemelor teoretice legate de scenariu ca gen literar independent“.

1963

Stagiunea bucureșteană dă semne de atonie. Febre de Lovinescu la Național are ceva monoton și fad, Ancheta de Al. Voitin pare „văzută“, Fotbal, Război și pace, O singură viață la „Bulandra“ sînt realizări fără scînteie, Măcuța Dorrit, Misterul cizmei la Teatrul pentru copii și tineret, Povestea Aleksandrei Sokolova la Regional, Bucătăreasa, Ziua de naștere a Terezei, Casa cu două intrări la „Nottara“, n-au nici vlagă, nici idei. Faraonii, Antigona și ceilalți la Giulești, asemenea.

Și în țară, premierele importante sînt rare. O piesă tinerească, plăcută, e Grădina cu trandafiri de Andi Andrieș (la Iași). De interes e piesa greacă Toiegele orbilor, pusă în scenă la Brăila de I. Veakis. De o mare savoare populară, Bertoldo la Curte de M. Dursi la Ploiești, cu Toma Caragiu. Critica bucureșteană nu primește însă spectacolul (în turneu) cu simpatie. Un italianist face ch'ar observații răutăcioase, evident nefondate. După cronica mea din „Contemporanul“ mă și întrebă, veninos, dacă am citit piesa „în original“.

1966

Constănțenii mă invită să văd o repetiție generală cu o piesă nouă de Dan Tărchilă Io, Mîrcea Voevod. E o evocare istorică frumoasă, cumpănită, nu prea dramatică, totuși atrăgătoare prin liniște. Are o anume liniște interioară pe care o face sesizabilă mai ales tînărul interpret al rolului voevodului, Sandu Sîmionică.

Regia lui C. Dinischiotu e bună. așezată, cu momente adînci dar avînd, cel puțin în această fază, cîteva copilării, cîteva discordanțe, o contradicție vizibilă, oarecare recuzită anacronică.

Sînt întrebă dacă vreau să stau de vorbă cu trupa. Da, vreau să le spun ce cred. Însă, la invitația directorului de scenă, nu fac un expozeu de critic, ci un număr de observații practice, cit se poate de concrete.

Regizorul și unul-doi actori îmi dau dreptate. Dinischiotu hotărăște să nu se prezinte număidecît premiera, să se mai adaste. să se mai repete. „Vă dau cuvîntul meu — zice — că îndrept tot ceea ce mi-ați spus. Dar cu condiția să vedeți spectacolul la premieră“.

Accept.

Premiera e chiar reușită. E un succes. Criticii îl apreciază pe autor, salută montarea, actorul principal.

Mă bucur sincer alături de ei.

„Era atît de puțin de îndreptat... Dar ce greu e să mai îndrepti cînd zici că, iată, e gata !

★

Remarcabil spectacol de televiziune cu Don Juan de Molière în regia lui Dinu Cernescu. Cred că e și cea mai bună traducere a piesei de pînă acum (Alexandru Kirișescu). Spectacolul are un tragism subtil și o veselie amară. Ștefan Iordache e protagonistul, Matei Alexandru — Sganarelle.

★

Stagiunea 1965—66 a avut un repertoriu foarte interesant. La Național, printre altele: Vedere de pe pod de A. Miller (cu Marcel Anghelescu și Florin Piersic), Regele moare de Ionescu cu Aura Buzescu („Doamnă, vă sărut mîna, m-ați impresionat“ — „Da? Află, dragă domnule Silvestru, că eu nu

mă plac“), Doamna lui Ieremia, de Iorga (frumoasă revenire în actualitatea scenică a Dinei Cocea), Din jale s-a întrupat Electra de O'Neill, Nunta în-singerată de Lorca; la „Bulandra“: Nu sînt Turnul Eiffel (remarcabil), Casa Bernardei Alba (modic), Jurnalul unui nebun, Cazul Oppenheimer (în teatru rond, în sala de la Grădina Icoanei), Sfîntul Mitică Blajinu (Caragiu — formidabil — Ciubotărașu, Marcela Rusu, Baranga regișor: „Știu că ai să mă critici că fac regie, dar uită-te la actori“. „Mă uit; sînt grozavi“. „Păi vezi?“ „Erau și înainte de a ju-a în piesa dumitale, în regia dumitale“. „Bine. Vorbim după premieră — acuma n-am răbdare“. „Just“). Un tramvai numit Dorința (Clody Bertola, Rebengiuș; Ciulei — într-o scrisoare, după cronica pe care am publicat-o în „Știința“, cu emoția de a fi văzut un spectacol de cea mai mare frumusețe și finețe: „Există momente cînd critica e o răsplată veritabilă pentru efortul nostru artistic“). La „Nottara“, Omul care și-a pierdut omenia de Lovinescu (stricată de regie și scenografie), Scaunele de Ionescu (excellentă, regia lui Rafael, extraordinari, Rauțchi și Ileana Predescu), Henric al IV-lea de Pirandello (George Constantin: „M-am chinuit mult să-i găsesc prima intrare“). Povestesc cum intra Iancovescu. „Nu, eu am gîndit altfel“), Capul de rățoi la Comedie (succes moderat), Rădăcini de Wesker la „Delavrancea“, Jocul ielelor (Crin Teodorescu, G. Ionescu-Gion), Simple coindente de Everac la Mic; Woyzeck la Teatrul Evreiesc de Stat. La Institut: Ondine de Giraudoux, Mielul turbat, Vară și fum, Cidul, Privește înapoi cu minie; Cluj: Liolă de Pirandello, Androcles și leul de Shaw, Ifigenia în Aulis de Euripide, Vlaicu-Vodă, Cîinele grădinarului. La Craiova, Act venetian, Tartuffe, Femeia îndărătnică; la Iași, Anton Pann de Blaga, Beckett de Anouilh. La Baia Mare, Comedia erorilor. La Bacău, Cetatea Neamțului de Alecsandri, Anna Christie de O'Neill, Domnul Puntila... de Brecht. La Botoșani, Mătrăguna de Machiavelli; la Brașov, savuroasa comedie a lui O'Casey Pulbere purpurie; la Brăila, Hedda Gabler; la Constanța, Io, Mircea Voevod (cel mai frumos spectacol cu această piesă, C. Dinischiotu — Sandu Simionică); la Galați, Aulularia de Plaut; la Petroșani, Atrizii de V. Eftimiu; la Pitești, Răzvan și Vidra (fără Vidra); la Piatra Neamț, Arden din FEVERSHAM (Andrei Șerban); la Ploiești, Romeo și Julieta; la Sibiu, Mincinosul de Goldoni; la Tîrgu Mureș (maghiar), Fizicienii; la Timișoara, Omul cel bun din Secuan; la Turda, Hagi-Tudose...

Am, pe peretele redacției, tabloul tuturor premierelor din țară, ținut la zi, cu rigoare. Îl revăd, în iulie, cu plăcere. Dar scriu (în bilanț) și despre piesuțe, bagatele, fleacuri — că n-au lipsit nici ele.

...Iar produc supărări!

1985

Sînt numit din nou, pentru a cincea oară, ceea ce am fost de la prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României“: președinte al juriului la brigăzi artistice, grupuri satirice, spectacole de estradă ale amatorilor, inter-preți individuali. De zece ani văd astfel finalele uriașului concurs și încerc mazi satisfacții artistice privind și ascultînd enorma revărsare de voieșie pe care o determină satira populară în acțiune.

Unii confracți și alți oameni de bine se miră că nu fac parte din juriile ce judecă teatrul. Dar eu mi-am dorit să văd aceste creații ale amatorilor, care se află, în momentul de față, la o cotă foarte înaltă de radicalitate critică. Cine vede, întîmplător, cite-o brigadă-două, sau asistă la un teleprogram unde acestor formații li se rezervă doar trei-pețru minute nu va putea înțelege forța extraordinară a mișcării de mase în domeniu. Dar eu asist, de zece ani, la reprezentațiile finale ale „Cîntării României“, de doisprezece ani la Festivalul umorului de la Vaslui, de șase ani la Festivalul umorului sătesc de la Macea-Arad — ceea ce însumează cîteva mii de ore — și susțin că o atare finală e un regal de umor spontan și comunicativ. Totodată, cel mai amplu cîmp de manifestare directă o ironiei populare, cea mai reprezentativă — prin corosivitate și prin optimism — exprimare critică împotriva neajunsurilor din existența cotidiană, a mentalităților anacronice, cea mai fierbinte și mai eficace pledoarie, făcută de mase, cu mijloacele artei, pentru muncă, cîinste și dreptate.

Osteneala călătoriilor prin țară, a zilelor și nopților petrecute pe scaunul de conducător al juriului — de pe care n-ai voie să te ridici pînă nu cade ultima cortină —, a multelor ore cheltuite pentru calificarea concurenților, stabilirea rezultatelor, atribuirea medaliilor, e răsplatită și prea răsplatită de bucuria pleneră pe care mi-o produc creatorii populari ce folosesc cu atîta iscusință și har arma risului.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la **A** la **Z**

de ADRIANA POPESCU



Ion
Coja

I. Lingvist, dramaturg.

S-a născut la 22 octombrie 1942 la Constanța. Termină liceul „Mircea cel Bătrîn” din localitate, în 1960. În 1965 își ia licența în filologie la Universitatea din București; și în prezent funcționează aici, ca lector la catedra de lingvistică.

Colaborează la diverse publicații literare („România literară”, „Lucefărul”, „Flacăra”, „Argeș”), îndeosebi cu articole și studii de lingvistică și de cultivare a limbii române.

Debutul în dramaturgie are loc în 1969 cu piesa *Adio, Julieta, adio!*, jucată de teatrul studențesc „Podul” la Festivalul studențesc de la Nancy (Franța). *Debutul editorial* în 1971, cu volumul de teatru *Jucătorul de table*, publicat la Editura „Cartea românească”.

În 1978 este distins cu Premiul pentru teatru al Academiei, pentru piesa *Credința*. În același an îi apare și un roman, „Carnaval la Constanța”.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE.

1969, aprilie — *Adio, Julieta, adio!*

Jucată sub titlul *Lecția* de teatrul studențesc „Podul” (al Casei de cultură „Gr. Preoteasa” din București), la Festivalul studențesc de la Nancy — Franța.

„...răstălmăcind mitul biblic al primilor pămînteni, Adam și Eva, autorul închipuie un sfîrșit al lumii moderne prin spectrul hipertrofierii tehnicii sub presiunea căreia pînă și procreația se

desfășoară în laborator, bărbații fiind izolați de femei și educați în spiritul totalei incomunicări. Proliferarea tehnicii și intruziunea ei nefastă în celele intime ale vieții înlocuind reflexele umane cu automatisme — iată un prim nivel de interpretare. Dar mai există și un al doilea, ce vizează totalitarismul dictatorial al pisălogiei pedagogice. (...) Finalul piesei este tragic, înspăimîntător; dictatura pedagogilor împotriva firii și a mersului vieții, în ciuda faptului că lasă în urmă o dîră de atrocități, este expusă și ea pieirii, prin îmbătrînire și sterilitate...” (Romulus Diaconescu — „Dramaturgi români contemporani”, Editura „Scri-surul românesc”, Craiova, 1983, p. 303).

1979. 18 mai — *Credința*, piesă în două părți

Teatrul Dramatic din Constanța. Regia: Constantin Dinischiotu. Scenografia: Constantin Russu. Cu: Ileana Ploscaru, Maria Nestor, Romel Stănciugel, Emil Birlădeanu, Jean Ionescu, Longin Mărtoiu, Ana Mirena, Rodica Nițescu, Viorica Faina-Borza, Viorel Popescu, Vasile Cojocar, Emil Sassu, Eugen Mazilu, George Stancu, Constantin Duicu, Titus Gurgulescu, Iosif Buiba, Ion Andrei, Viorel Baltag, Florian Stavăr, Virgil Andriescu, George Enache, Minodora Condur.

„Adoptînd o formulă de teatru ce se revendică mai degrabă modalității...«proceselor literare», Ion Coja realizează prin *Credința* o dezbateră politică tranșantă, din perspectiva actualității, a momentului — și a generației aceluși moment — care a marcat în fapt începutul istoriei moderne a României, în atenție fiind figurile impunătoare ale lui Brătianu și Carol, într-un veritabil proces de reconsiderare a faptelor și ideoilor lor revoluate. (...) Piesa lui I.C. depășește însă limitele unei simple dezbateri polemice, ale unui proces de reevaluare politică a unui moment crucial din istoria națională; ea se structurează amplu pe ideea unor permanențe românești ce au dominat ființa națională a acestui popor în întregul său proces de formare și afirmare de sine, de-a lungul vremii, primind amplitudinea, rezo-

nanța gravă, solemn evocatoare a unui autentic oratoriu al credinței și iubirii de țară" (Constantin Cubleşan — „Teatrul — între civic și etic“, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 231—233). 7—8/1979.

„Este o matură și necesară reconsiderare prin care piesa lui Ion Coja depășește cadrele unei scrieri de ocazie, însemnând un moment în procesul lent, dar sigur al apropierii noastre de adevărurile ce ne păstrează aici, în jurul Carpaților“. (Ioan Alexandru, „Flacăra“, 19 iulie 1979).

Alte opinii : Paul Tutungiu — „Teatrul“, 7—8/1979.

1983, 9 noiembrie — *Jucătorul de table*, comedie în trei acte

Teatrul Dramatic din Constanța. Regia : Ion Maximilian. Scenografia : Constantin Russu. Cu : Emil Sassu, Ileana Ploscaru, Ana Mirena, Eugen Mazilu, Emil Birlădeanu, Longin Mărtouiu, Viorel Popescu.

„*Omul lui Coja, care joacă table singur, zi și noapte, spre exasperarea familiei, fără să găsească zarul câștigător, va deveni, sub un impuls dinafară, altminteri banal, un demiurg din clipa când va constata că printr-o voință puternică, diriguată de autosugestie (...) și prin credință în valorile fundamentale ale individului social, poate fi Dumnezeu. Alternanța de comedie meditație și dramă, jocul poetic al iluziei, automatizării și parodierii ficțiunii dau piesei o savoare particulară (...) forța aceasta a îndărătniciei senine ce te poate extrage din contingent are și ea la noi o anume tradiție, de la Omul cu mirtoaga a lui Ciprian, pînă la Chițimia lui Ion Băieșu. I.C. rămîne însă original nu prin cazul abordat, cit prin extensia problematicii în universal — căci omul său își pune întrebări adînci cu privire la responsabilitățile pe care le incumbă puterea asupra semenilor și asupra destinului planetar — și prin ironia desfolierii mitului propus, atunci cînd personajul își declară imposibilitatea asumării atotputerniciei“. (Valentin Silvestru — „România literară“, 6/9 februarie 1984).*

Alte opinii : V. Ornaru — „Luceafărul“, 2/14 ianuarie 1984 ; C. Paraschivescu — „Teatrul“, 2/1984 : Ioan Alexandru — „Flacăra“, 20 aprilie 1984 : Romulus Diaconescu. vol. cit.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICE.

- *Jucătorul de table*. Teatru. București, Editura „Cartea Românească“, 1971. Cuprinde : *Adio, Julieta, adio!* ; *Jucătorul de table* ; *Balmes-talmeș* ; *Coja Ion — autorul piesei*.
- *Credința*, București, Editura „Eminescu“, colecția „Rampa“, 1980.



Sorana
Coroamă-
Stanca

I. Regizoare, dramaturg.

Sorana Iosefina Caterina Plăcințeanu s-a născut la Iași, ca fiică a profesorului universitar dr. Gheorghe Plăcințeanu, medic chirurg, și a Clemansei Plăcințeanu, reputată compozitoare, cunoscută sub numele de Mansj Barberis. Studii liceale la Iași. Urmează mai întii cursurile Institutului Politehnic „Gheorghe Asachi“ din Iași, obținind diploma „Magna cum laudae“ în specialitatea de inginer chimist (în 1946). Devine apoi studentă a Facultății de regie din București, avîndu-i ca profesori, printre alții, pe Alice Voinescu, Aurora Nasta, Marietta Sadova, Ion Aurel Maican, Marioara Voiculescu, Aurel Ghițescu. Este studenta, iar apoi asistenta Aurei Buzescu, a lui N. Bălățeanu și a lui Beate Fredanov. Își susține examenul de diplomă în 1949 cu *Amphytrion* de Plaut. După absolvire e angajată ca asistentă de regie la Teatrul Municipal, aflat pe atunci sub conducerea „triumviratului“ Lucia Sturdza Bulandra — Beate Fredanov — Jules Cazaban. Un an mai tîrziu (în 1950), devine regizoare la Studioul actorului de film „C. Nottara“ (actualul Teatru Mic), de sub conducerea Mariettei Sadova, unde debutează cu *Micii burghezi* de Gorki. Activează ca regizoare a acestui teatru pînă în 1959. Între 1965—1969 este prim-regizoare a Teatrului Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. Între 1969—1978, o regăsim pe regizoarea Sorana Coroamă-Stanca la Teatrul Mic din București. Din decembrie 1978 pînă la sfîrșitul anului 1982, este directoarea Teatrului „Ion Vasilescu“ din București. *Debutul în literatură* are loc la 6 aprilie 1947 cu esul *Alba-Iulia, orașul contrastelor*, apărut în publicația „Mondial Magazin — Gazeta familiei“. *Debutul în dramaturgie* are loc în același an, 1947, cînd elaborează prima scriere dramatică, *Eri a fost ziua povestirilor (poveștilor)*, nepublicată, dar inclusă în „planul repertorial“ al anului 1948—49, bucurîndu-se astfel de lectura unor per-

sonalități care au și recenzat-o (Otilia Cazimir, Petru Comarnescu — în ziarul „Națiunea”, 11 februarie 1949, Simion Altescu, în „Contemporanul”, 11 februarie 1949). Adevăratul debut în dramaturgie se produce însă abia în 1967, cu piesa într-un act *Ploaia pe acoperiș*, jucată la Casa Scriitorilor din București și publicată apoi în „Luceafărul”.

Sorana Coroamă-Stanca desfășoară o amplă activitate regizorală, în teatru, la televiziune, în țară și în străinătate. Din 1948 este asistentă, apoi lector și conferențiar la Institutul de artă teatrală și cinematografică, unde activează pînă în 1958. A mai publicat, sporadic, eseuri, poezii, lucrări de teorie și critică teatrală.

Semnează numeroase adaptări pentru teatrul TV (Pirandello, Gorki, Goethe, G. M. Zamfirescu, Caragiale, Lucia Demetrius etc.). E autoarea scenariilor de televiziune *Mușatinii* după trilogia lui Delavrancea (serial în 13 episoade, 1972) și *Roata de foc* după prozele din volumul *Roata cu șapte spițe* de Dominic Stanca (2 episoade, 1985) și a scenariului radiofonic *Tulnicile Iancului* (după Dominic Stanca — 1983). În 1954 se realizează după scenariul Soranei Coroamă-Stanca filmul *Afacerea Protar* (ecranizare liberă după *Ultima oră* de Mihail Sebastian, cu Radu Beligan, Ion Finteșteanu, Ion Iancovescu etc.).

Laureată a Premiului de Stat în 1953; distinsă în 1967 cu „Meritul cultural”; premii naționale de regie în 1957, 1967, 1969; premiată în „Cîntarea României” pentru spectacolul *Două ore de pace* de D. R. Popescu la Teatrul Mic, în 1977. Premiul special al A.T.M. pentru întreaga activitate, în 1985.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE.

1953, 16 februarie — *NEPOȚII GORNISTULUI* — dramatizare de Sorana Coroamă-Stanca după scenariul de film al lui Cezar Petrescu și Mihail Novikov. Studioul actorului de film „C. Nottara”. Regia: Sorana Coroamă. Scenografia: Toni Gheorghiu. Cu: Emanoil Petruț, Ana Barcan, Titus Laptes, Ion Gheorghiu.

Spectacol distins cu Premiul de Stat.

„Respectînd firul conducător al acțiunii, alegînd momentele cele mai importante din viața eroilor și concentrînd acea parte a acțiunii care nu putea fi decît exterioară scenei în replici concise, Sorana Coroamă face o reală muncă de creație închegînd într-un număr relativ redus de tablouri acțiunea bogată a scenariului de film al scriitorilor Cezar Petrescu și Mihail Novikov...” (Eugen Atanasiu).

Alte opinii: Ec. Oproiu — „România liberă”, 27 martie 1953.

1967, 10 aprilie *PLOAIA PE ACOPERIȘ*, piesă într-un act

Cenaclul „Luceafărul” al Casei Scriitorilor „Mihail Sadoveanu” din București. Regia: Mihai Dumiu.

Piesa s-a mai jucat de către formația de teatru „Echinox” a Universității din Cluj-Napoca, la Festivalul „Primăvara studentescă” din 1973 și la Radio (1970 și 1984).

„...Am citit *Ploaia pe acoperiș*; piesa aceasta într-un act mi se pare plină de prospețime, grațioasă, modernă. Felicitările mele...” (Aldo Nicolaj, dintr-o scrisoare din 1969, menționată în volumul de teatru „*Dansul tinerilor lupi*”, Ed. Eminescu, 1983, p. 291).

Alte opinii: I. Friduş — „Cronica” (Iași), 8 iulie 1967; *George Gană* — „Teatrul” 8/1967; *Raluca Bungărzan* — „Săptămîna”, 3 februarie 1984.

1973, 24 aprilie — *PODUL*, piesă într-un act

Formația de teatru „Tehnic Club” din București. Regia: Constantin Dinescu. Piesa s-a jucat la Radio (nov. 1983) sub titlul *Malul celălalt*, cu Carmen Galin și Florian Pittiş.

Piese jucate la Radio:

● *Procesul cîrțitelor*, 24 octombrie 1982, cu Mariana Mihuş, Florian Pittiş și Hamdi Cerchez.

„...o pledoarie în favoarea libertății umane, demonstrînd (prin tratarea modernă a convențiilor literaturii folclorice sau cavaleresti) forța iubirii de a innobiliza existența, de a da un sens existenței...” (Ioana Mălin — „România literară”, 28 octombrie 1982).

● *Muchia cușitului*, 8 decembrie 1982, cu Florian Pittiş, Răzvan Ionescu și Mircea Dascalui.

„...o piesă încărcată de tensiune dramatică, îngemănînd «atmosfera de ev îndepărtat» cu «modernitatea textului» (și, bineînțeles, cu perenitatea ideilor) așa cum remarca *Florica Ichim*, semnatară prezentării” (Raluca Bungărzan — „Săptămîna”, 17 decembrie 1982).

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICE.

În periodice:

● *Scara*, piesă într-un act — „Cronica”, nr. 48/2 decembrie 1967

● *Ploaia pe acoperiș* — „Luceafărul”, 10 iunie 1967

(Continuare la pag. 93)

CARTEA DE TEATRU

TRAIAN ȘELMARU :

„Marea frescă
văzută de aproape“

După „Acte și antracte“ și „Scena și oamenii ei“, „Marea frescă văzută de aproape“ (Editura „Eminescu“, 1984), este a treia carte semnată de Traian Șelmaru, în ultimii cîțiva ani. De data aceasta, criticul nu mai pornește din stricta actualitate, ci efectuează o operațiune de restituire, asemănătoare cu acelea pe care le-au făcut și alți autori activi în perioada anilor treizeci. D. I. Suchianu, de exemplu, a restituit singur eseistica din acea vreme; dar nu numai el. În general, asemenea restituirii au loc în momente cînd opera s-a încheiat și un istoric literar se ocupă de apariția operei complete, sau, după caz, a aceleia selective; iată, însă o modificare de optică, pozitivă prin faptul că putem avea acces mai repede la datele evoluției unei creații, studiind și autorul, dar și epoca, așa cum se spune, în deplină cunoștință de cauză.

Restituirea pe care ne-o propune Traian Șelmaru este o reconstituire de autor, întreprinsă dintr-o perspectivă a timpului legată fără îndoială de prezent. Cum criticul de teatru și jurnalistul a fost în epocă activ, este aproape sigur că au rămas pe dinafară articole care vor fi resuscitate mai târziu de istoricul literar sau de sociolog; criticul a ales ceea ce crede, din perspectiva zilei de azi, că îl reprezintă. Concepția lui de acum față de critică o găsim menționată într-un „cuvînt de început“ care cuprinde ideea criticii înțeleasă ca „fals jurnal“. Iubitul al muzicii și al teatrului, Traian Șelmaru a reprodus, ca într-un jurnal de gazetar, ceea ce s-a înregistrat, prin publicare, din biografia lui intelectuală, în jurnalele vremii. Nu întîmplător el s-a oprit asupra muzicii: „am urmărit — spune el — toate formele ei de manifestare, în afara concertelor simfonice sau camerale, teatrul muzical, (opera, opereta, revista) insistînd asupra teatralității spectacolului liric, problemă de mare actualitate, acum cînd

directori de scenă cu renume mondial caută căi de revigorare a genului de operă“. Nu numai din acest punct de vedere (protocronic, poate), el a considerat redescoperirea operei proprii de cronicar ca fiind utilă, ci și, o spune hotărît, din motivul exactității unor judecăți pe care timpul le-a confirmat. Motivațiile se susțin și criticul a făcut bine ceea ce a făcut: „M-am pus pe treabă — mărturisește el. Treabă migăloasă, pentru că mi s-au părut absolut necesare unele revizuirii de ordin stilistic. De asemeni — cu autoexigența de azi — am eliminat judecăți de valoare pripite, formulări superficiale, adaptînd materialul structurii falsului jurnal“ (p. 14).

Ceea ce s-a obținut este „Marea frescă văzută de aproape“, un interesant și viu „documentar“ asupra momentului cultural dintr-un an 1933 și 1937. Moment cultural care este aici mai ales... muzical, cele mai multe dintre zecile de cronici republicate de Traian Șelmaru dedicîndu-se muzicii, concertelor, spectacolelor de operă, vieții muzicale în general (autorul a reluat chiar și știri de cîteva rînduri care dovedesc că era prezent în cotidianul gazetăresc). Puține sînt comentariile dedicate teatrului, și acelea se constituie în instrumente pentru o mai bună memorie colectivă. Criticul muzical are însă locul întii și putem considera că specializarea autorului în acest domeniu s-a făcut la un nivel remarcabil, care ar fi fost necesar să se exprime și mai târziu, dată fiind experiența căpătată prin exercițiu; n-a fost să fie. Cîte sînt, cronicile muzicale ale lui Traian Șelmaru au vivacitate și nerv, fiind niște documente jurnalistice și astăzi vii; autorul deprinsese o tehnică a publicisticii, amestecînd observațiile profesionale cu știrile de viață culturală curentă, notațiile de specialist (care se documentează asupra unui fenomen în mars) cu senzaționalul propriu paginii de jurnal. Un documentar de presă interbelică, iată o primă însușire a acestei „fresce văzută de aproape“. Desigur că de la depărtarea unei jumătăți de secol posibilitatea de verificare a diagnosticelor este foarte mică, ele rămînd să fie ratificate prin prezența valorii ulterioare a interpreților apreciați de critic, situație care, în numeroase cazuri, are o evidentă confirmare. Criticul avea intuiția valorii muzicii; viitorul l-a confirmat în unele opinii: asemenea documente desprinse din studiul unor forme de artă

prin excelență efemere, cum sînt concertul și spectacolul de operă, conțin acel paradox care se naște la alăturarea unui număr mai mare de cronici legate de un moment îndepărtat: în absența verificabilității — care în critica literară există, opera existînd — valoarea acestor cronici devine o valoare creativă în stare pură, ca și cum ar avea drept obiect o creație a imaginației. Este adică rezistență cronică ajunsă la gradul de creație.

Pe lângă aceasta, cronică de însemnătate documentară, cuprinzînd indicii de viață culturală cotidiană, necesare studiului sociologic al epocii, pe care sociologia istorică nu poate să nu-l facă la un moment dat. Cronicile interbelice ale lui Traian Șelmaru îndeplinesc, în bună măsură, aceste două deziderate: ele sînt scrise viu, acid, dezvoltînd o **voiață de opinie** care le dă culoare; pe de altă parte, punctul de vedere nu este niciodată inactiv, cronicarul știe vremea lui și informează indirect și posteritatea asupra ei. Dacă adăugăm la aceste calități și precizia unor diagnostice, fără de care, totuși, critica nu are scop intelectual, avem imaginea unei remarcabile fresce, a unei „mari fresce“ văzute, dintr-o perspectivă personală, „de aproape“.

Mariana BRĂESCU

VALENTIN SILVESTRU :

„Un deceniu
teatral“

Valentin Silvestru, personifică ceea ce, într-un loc, el însuși denumea „critică-acțiune“. Intră în această noțiune atît exercițiul critic curent, dedicat dramaturgilor, pieselor și spectacolelor, cît și fixarea, prin încercări de sinteză, a unei realități teatrale în mișcare; criticul năzuiește să fie și istoricul literaturii dramatice și al teatrului contemporan, înainte de a lăsa procesul creator să se consume. Procedeu lovinescian — cartea pe care dă impresia că o scrie, sub diverse înfățișări, Valentin Silvestru fiind o istorie a literaturii dramatice contemporane și a teatrului românesc contemporan. O asemenea schiță, parțială deoarece era dedicată unei perioade de zece ani (anii '70), poate fi con-

siderată culegerea intitulată „Ora 19.30“; „Un deceniu teatral“ (Editura „Eminescu“, 1934) completează materialul cuprins în acel mult mai substanțial volum, incluzînd acum intervenții care nu își aveau, probabil, locul acolo; dar și altele, cu destinație în domeniul vieții teatrale în general și al chiar politicii teatrale. Căci, trebuie să adaug, în ideea de „critică-acțiune“ sînt de inclus și acțiunea culturală propriu-zisă, inițiativele de activist în acel domeniu, care depășesc atribuțiile conștințite ale criticului și istoricului literar în general. Încă o observație: „acțiune“ în critica activă a lui Valentin Silvestru cuprinde și restituirea unei dramaturgii românești uitate, a unui fond de istorie literară în domeniul teatrului, care, după opinia criticului (și ea se susține în cele mai multe dintre cazuri), merită să fie readus la lumina zilei („Cléo și Melpomene“ face parte din această categorie).

„Un deceniu teatral“, cea mai recentă culegere a criticului, îl înfățișează în toate aceste ipostaze; articolele lui dovedesc o acțiune culturală urmărită consecvent și care se confirmă chiar dacă am face în cuprinsul ei secțiuni întimplătoare. Cartea are patru părți, despărțite prin tematică. „Istoria a zece stagii“, cea mai întinsă, alătură panoramă de lungimi diferite care sintetizează, cu un punct de vedere întotdeauna propriu și ferm, tabloul cîte unei stagii. De la mai scurta sinteză, scrisă în 1972, și pînă la amănunțita dare de seamă, cuprinzătoare nu numai a spectacolelor ci și a colocviilor, reuniunilor și festivalurilor, încheiate în 1982, e o distanță nu numai de zece ani ci și de poziție față de fenomen. În numai un deceniu, semnificația „criticii-acțiune“ s-a metamorfozat vizibil la Valentin Silvestru, ajungînd de la înregistrarea, prin criteriile axiologice, a spectacolelor la analiza vastă, de la nivelul inițiativelor sociologice, a unui întreg proces cultural. Sînt anii în care criticul și-a fundamentat poziția, considerată astăzi ca reprezentînd o instituție civilă. Această „instituționalizare“ a actului critic, printr-o acțiune conjugată, reiese clar din sensurile pe care Valentin Silvestru le atribuie sintezelor lui: din ce în ce mai detaliate, din ce în ce mai decise, din ce în ce mai rationalizate, în sensul că apelul la argumente se face (cu cit inițiativele sînt mai personale) ca o necesitate vitală. O asemenea anvergură practică și teoretică, precum este cea a criticii lui Valentin Silvestru, nu poate fi diminuată din perspectiva imagunii reale a literaturii contemporane: cînd se va scrie, fără prejudecăți, istoria sociologică a acestei epoci literare, va ieși într-un mod și mai direct la lumină semnifica-

ția acțiunii culturale a lui Valentin Silvestru; ea trebuie mereu urmărită.

În aceeași arie problematică, poate chiar mai pregnantă decât sintezele de stagiuni, intră și cele trei lungi intervenții teoretice și de aspect militant (cu elementele care l-au făcut pe autor inconfundabil) reunite în capitolul „Conjuncțiile teatrului cu timpul”. Sensul lor este cu precădere sociologic, unul dintre eseuri studiind chiar „Teatrul și societatea românească de azi”. Al doilea promovează un concept, cel de „novatorism”, idee care-i aparține lui Valentin Silvestru („Ipostaze ale novatorismului contemporan”), iar ultimul tratează despre „Creativitate în critică”. Pe lângă celelalte două secțiuni („Portrete în creion”, cu profiluri mai lungi sau mai scurte despre dramaturgi vechi, despre actori și regizori, și „Cărți și ediții”, dedicate mai ales cărților și edițiilor le-

gate de inițiativele lui Valeriu Râpeanu), eseurile teoretice, de sociologie activă a teatrului ca fenomen cultural, au o pregnanță extraordinară. Ele constituie cele mai evidente tentative ale lui Valentin Silvestru de a face doctrină; dar o doctrină cu teme în fenomenul cultural universal. Am putea dezvolta, prin comentariu, acest triptic ideologic, care are mai ales meritul de a pune lumii teatrale probleme care trebuie cu necesitate soluționate; dar rezumatul lor anulează semnificațiile unor astfel de texte a căror însemnătate de prim ordin constă în spectacolul de inteligență activistă. „Un deceniu teatral” completează, din acest motiv, și egalează ca sens „Ora 19,30”; ceea ce, pentru o carte care părea că este o etapă de marș literar, nu e puțin lucru.

M. B.

(Continuare de la pag. 90)

- *Domul din Milano fotografiat de...*, „Cronica”, 14 martie 1970
- *Dincolo de porți* — piese într-un act — București, A.T.M., caiet 143/1970
Cuprinde: *Podul, Domul din Milano fotografiat de..., Ploaia pe acoperiș, Intermezzo, Scara, Procesul cirțitelor, Muchia cuțitului.*
- *Un anotimp fără nume*, piesă în două părți, „Teatrul”, 9/1983
- *Cerească Aida*, piesă într-un act, Almanahul „Gong” al revistei „Teatrul”, 1985

În volum:

- *Dansul tinerilor lupi*, București, Editura „Eminescu”, 1983.
Cuprinde: *Un anotimp fără nume*, piesă în două părți; *Seară cu dans*, piesă în două părți; *Veghea tinărului războinic*, piesă în cinci tablouri; teatru scurt (piesele din caietul A.T.M. *Dincolo de porți*).

IV. OPINII CRITICE (selectiv).

Despre volumul de teatru:

Mihai Rădulescu — „Steaua”, 3 martie 1984; Radu Ciobanu — „Orizont”, 18 mai 1984; Tia Șerbănescu — „Caietele Teatrului Național”, 68/1984—1985.

„Teatrul cultivat de Sorana Coroamă-Stanca este înainte de toate unul impregnat de pitoresc și fantastic, un teatru al stărilor lirice prin excelență” (C. Cubleșan — „Tribuna”, 26 iulie 1984).

„Sînt concentrate dramatice bine structurate, în care se mizează mai ales pe

stări, pe procese psihologice abil desfășurate, pe caractere puternice”. (Ștefan Oprea — „România literară”, nr. 18, 10 mai 1984).

„Un stil fluent, de o mare concentrare, dobîndind pe alocuri virtuți aforistice: o viziune stenică, vitalistă, melioristă, care nu exclude însă, ci dimpotrivă, presupune și implică tragicismul devenirii... Sorana Coroamă-Stanca scrie un teatru modern, în care tensiunea dramatică nu se naște din acțiune — intriga în sens clasic e inexistentă, iar trama epică abia schițată uneori — ci din confruntarea de idei” (Radu Ciobanu — „Orizont”, 18 mai 1984).

„Textele autoarei demonstrează atît mobilitate în folosirea diferitelor registre ale dramaticului, cuceririle mai noi ale domeniului fiind implicate cu măsură, cît și importanța acordată cuvîntului, ca matrice atît a ideii, cît și a imaginii teatrale, ambele de nedespărțit. Piesele Soranei Coroamă-Stanca sînt scrise inspirat și poetic, în sensul valorilor poeziei dramatice” (N. Barbu — „Cronica”, 17 august 1984).

„Dramaturgia sa este prin excelență analitică, definită și prezidată de elevente criterii morale (cu unele evadări în simbol și alegorie), o analiză implicată, integrată acțiunii și sugerată prin reacțiile personajelor sau explicită, coasă la iveală și enunțată, ca în piesele lui Ibsen, în momentele de criză și în situațiile încordate în care cărțile trebuie date pe față și sentimentele intime divulgate” (Ovidiu Constantinescu — „Viața Românească”, 12/1984).

In memoriam

Nicolae Barbu

În această primăvară ieșeană ce-a plouat cu floare străzile imbibate de amintiri și de ecurile pașilor multor oameni de seamă, a dispărut fulgerător dintre noi, în plină vigoare, criticul și istoricul de teatru Nicolae Barbu.

Cu o promptitudine care mi-a amintit de „concurența” tinerilor critici din vremea studenției mele (gata mereu să se ia la întrecere cine predă mai întâi unui cotidian cronică ultimei premiere bucureștene), Nicolae Barbu publica, în ziarul local, cronică sa, pertinentă și documentată. la spectacolul Naționalului ieșean cu piesa lui Osborne (stranie întâmplare !) Epitaf pentru George Dillon : două zile mai târziu, când în cabinetele teatrului actorii se delectau cu omagiul cald ce le era adus, a căzut ca un trăsnet vestea dispariției...

Om de teatru, dar și de carte temeinică, aflător adesea în cercurile celor mai distinși universitari, cunoscându-i și iubindu-i pe actori nu numai din stal, ci participând activ la viața internă a teatrului ieșean în epoca lui de aur de acum câteva decenii, însoțind cu observația-i atentă și petrecind trecerea prin luminile rampei a numeroase generații de actori care s-au perindat, perioade mai lungi sau mai scurte, pe venerabila scenă, Nicolae Barbu s-a impus prin cronicile curente la spectacole (în ultimii ani a activat și ca redactor-șef adjunct al prestigioasei reviste de cultură „Cronica”), dar mai cu seamă prin ample lucrări monografice și de istoria teatrului : de la documentata monografie despre Aglae Pruteanu și cele 222 de roluri abordate în prodigioasa-i carieră la volumul „Momente din istoria teatrului românesc”, publicat în 1977 de Editura „Eminescu”, sau la cel dedicat Teatrului Național „Vasile Alecsandri” (cuprinzând și un original „Dicționar al actorilor” — date despre toți actorii care au călcat vreodată pe bătrâna scenă, între 1816 și 1976 — listă impresionantă, ce-ți dă plăcuta impresie că ar reuni marea majoritate a actorilor României).

...L-am întâlnit ultima oară, cu toții, la proiecția unui tulburător film despre Molière ; răvășiți, și noi și el, de magistralul final — moartea eroului — n-am putut schimba decît puține cuvinte. Cu binecunoscuta-i eleganță, a ținut să se refere într-un fel și la premiera noastră din ajun, rostind doar : „Frumos epitaf...”.

Și ne-am despărțit.

Pentru totdeauna.

Nicoleta TOIA

(Continuare de la pag. 81)

calitatea lor depinde valorificarea deplină și dozarea exactă a expresiei artistice în evoluția sa pe parcursul spectacolului.

Sîntem în preajma premierei, au loc vizionările și spectacolul se apropie de împlinirea sa firească : întâlnirea cu publicul. Testarea lui în relație cu celălalt termen al ecuației teatrale — spectatorul — duce la cristalizarea finală a formei lui artistice, care urmează să se manifeste în sîrul de reprezentații. Mă întreb dacă sistemul repetițiilor generale cu

public, folosit în alte părți ale lumii, nu permite cumva creatorilor din teatru o lansare mai lină a spectacolului, mai elastică și cu efect direct asupra perfecționării mijloacelor de expresie, ca rezultat al comentariului confruntării, după fiecare repetiție cu public. Posibilitatea controlului și perfecționării spectacolului în relație cu publicul înainte de premieră mi se pare că dă o șansă în plus reușitei spectacolului și este deci un element pozitiv care ar putea fi experimentat și în teatrul nostru.

de VALERIU MOISESCU

Umorul provenit din neadecvare

Se practică uneori în teatru un soi de umor provenit din neadecvare, din neconcordanță, din răsturnarea cu orice preț a datelor conținute în text, fie că ele se referă la personaj, la cadru, la epocă.

Imaginați-vă un Ariel de o sută de kilograme, cu alură de halterofil, sau un Puck umblind în cirje și spunând: „Pământu-l voi încinge cu un briu în mai puțin de un ceas”; o Titanie dezlanțuită și dezlanțuind pasiuni, interpretată de o actriță în pragul pensionării, sau un Guliță sărind într-un picior și șuierând cuvinte de dragoste cu grija de a nu-și pierde prin scenă „superba” proteză dentară!

Dar a răsturna, de exemplu, imaginea fizică a lui jupin Dumitrache, transformându-l din mare și mustăcios în mic și imberb, sau imaginea psihică a unchiului Vania sau a lui Astrov, făcându-l pe unul, din victimă a unei false credințe, un neputincios isteric, și pe celălalt, un bețiv exaltat, demonstrează în ultimă instanță nu o lectură proaspătă, ci una ratată a textului, care (independent de entuziasmul juvenil al unor critici) duce la spectacole false, fără un schelet arhitectonic, sau cu un schelet „din oase fierte”, în care o frază, sau chiar un cuvânt, desprinse din context, generează o imagine scenică „șocantă”, dar arbitrară, nefondată și nesusținută din nici un punct de vedere.

Neadecvarea, căutată sau involuntară, produce ilaritate prin ridiculizarea subiectului însuși, indiferent că avem de-a face cu o comedie sau o dramă.

Astfel, o notă apărută în „Cuvîntul liber” nr. 6 din 1924, ridiculizînd o proastă traducere, scoate în evidență efectul neadecvării limbajului la subiect: „Fedra care pe franțuzește e o tragedie a devenit pe românește o comedie bufă; ea a delectat în chip delicios pe asistenții spectacolului de acum citeva seri. Traducător C. Sion”.

În comedie, care în general își propune să sublinieze contraste provenite din neconcordanțe, apariția sau introducerea arbitrară în spectacol a unei alte neconcordanțe izbutește doar s-o anihileze pe cea a textului, anulînd astfel comicul. Așa s-a întimplat cîndva cu Soldatul fanfaron, unde o distribuție voit inadecvată, contrazi-cînd total datele psihofizice ale perso-

najului principal, a dus la pulverizarea comicului de caracter, falsificînd relațiile și destrămînd în cele din urmă comicul de situație.

Să ne imaginăm că, în comedia lui Molière Amphitryon, Alcmena ar fi transformată de regizor, dintr-o fînță pură și castă, într-o destrăbălată; se-ducerea ei de către Jupiter, transformat în Amphitryon, n-ar mai avea sens și nici haz; Jupiter ar fi transformat într-un tip ridicol, prin efortul de a cuceri o cetate inexpugnabilă, ale cărei porți sînt larg deschise! Nu neg că se poate imagina și eventual scrie, pe tema din Amphitryon, și o atare piesă, dar arta regizorului nu constă în a scrie piese, ci în a le pune în scenă. Cîteodată regizorul și scriitorul pot coexista într-o singură persoană; dar nu toți dramaturgii sînt Brecht, și nici chiar toți regizorii — Baranga.

7 feb. 1982

Om și personaj

Regizorul care, în viață, izbutește să descopere în fiecare om un personaj va izbuti să determine ca, în scenă, fiecare personaj să devină un om.

17 aug. 1984

Regizorul, complice al autorului

Citesc într-o cronică dramatică o remarcă, imputînd regizorului A.D. că „propune o modalitate scenică inspirată chiar din aceea dramaturgică...”. Păi, cum altfel? Din ce altceva să se fi inspirat? Din Manualul juridic al lui Andronachi Donici? Din Mahabharata?

Foarte multe spectacole „interesante” apar dintr-o totală neînțelegere a textului, ba chiar din refuzul deliberat al regizorului de a pătrunde tainele cuvîntului scris, dintr-un dispreț suveran față de literatură.

Regizorul este deseori incurajat în acest demers aberant de către o critică derutantă, zgîndărindu-i-se orgoliul de a-și exprima în spectacol propria „personalitate”.

Numai că personalitatea regizorului — dacă există cu adevărat — apare doar atunci cînd acesta se consideră un complice al autorului și nicidecum inițiatorul unui complot împotriva operei acestuia!

13 ian. 1983

MOTTO: „Textul aceleiași piese e un lucru diferit pentru fiecare regizor“.

Harag György

Multă vreme am ezitat să dăm cronicii noastre chiar acest titlu. Ne era teamă să nu scandalizăm pur și simplu întreaga noastră critică teatrală modernă, propunându-i rediscutarea unui „criteriu“ atât de anacronic-socant, în epoca structuralismului, a semioticii și intertextualității! Cum adică, într-o lume în care totul devine semn și meta-lingvaj, noi ne trezim să ne întoarcem la „criteriul încintării“? N-am aflat că teatrul nu mai e demult o „iluzie“? (Aspirând să devină, în schimb, tot mai mult o „aluzie“?) Și cum, când toată lumea se grăbește să-i dea dreptate lui Alfred de Vigny și profunde sale meditațiuni, potrivit căreia „cine nu e înainte, e în urmă“, noi ne dăm arama pe față, cu retardatorul nostru orizont de așteptare, care mai poate face astăzi apel la „încintare“, după atîția ani de demitizare și de biruitoare estetică a uritului?

Bineînțeles! Căci biruitoarea estetică a uritului nu a exclus nici o clipă încintarea, ci doar a rafinat-o intelectual, după cum nici demitizarea nu i-a răpit încintării estetice dreptul de a locui în cetatea teatrului! Atunci: dacă mai folosim criteriul „încintării“ sîntem automat „în urmă“, iar dacă renunțăm total la el ne situăm ipso facto „înainte“? Pentru orice critic, chestiunea aceasta, de a fi „înainte“ sau „în urmă“, fie că o declară sau nu, e dintre cele mai serioase, căci implică fondul opțiunilor sale profesionale. Totul e să ne cla-

rificăm foarte bine ce „e înainte“ și ce „e în urmă“.

Oare prezența încintării într-un spectacol teatral îl situează automat „în urmă“, în timp ce absența ei îl cotează neapărat „înainte“, sau lucrurile se petrec, în fapt, invers? Atunci, de unde și de ce această prigoană a încintării din teatru?

Să ne reamintim spectacolele shakespeareene ale ultimilor ani. Dincolo de viziunea asupra unei piese sau alteia, ele propuneau un anumit concept

Hamlet sau de Cum vă place?

Oare îmbrățișînd un asemenea punct de vedere sîntem măcar în „progres“ față de propria noastră înțelegere a universului shakespearean, de care dădeam dovadă în urmă cu douăzeci de ani, cînd ni se propunea re-teatralizarea teatrului prin Cum vă place al lui Liviu Ciulei? A rămas acel spectacol „în urmă“ față de cel de azi, al lui Dan Micu, doar pentru că acela era o încintare a spiritului, în vreme ce acesta nici măcar nu-și mai propune să fie?

Avem oare dreptul să izgonim cu obstinație încintarea estetică din judecățile noastre de valoare, favorizînd în acest fel izgonirea ei de pe scenă, concomitent cu izgonirea unui serios număr de spectatori, care, prin alt gen de spectacole, ar fi putut fi cîștigați pentru teatru?

Liber să-și exprime opiniile — poate și temător să nu rămînă cumva „în urmă“ — criticul poate justifica orice „viziune“ regizorală, chiar și un Shakespeare brechtianizat! Nu e, doar, același spectacol — parafrazîndu-l pe Harag — un lucru diferit pentru fiecare critic?

Toate bune și frumoase, numai că, ori de cîte ori este ignorat de critic, bătrînul și desuetul „criteriu“ al „încintării“ nu întîrzie să se răzbune: ori cît ar elogia spectacolul, cronică rămîne surprinzător de rece, neputînd să depășească lipsa încintării estetice în fața obiectului ei. Ciudatul joc al încintării ar merita, deci, mai multă atenție. Mai ales dacă vrem să aflăm cu adevărat cel puțin unul dintre motivele pentru care publicul vine sau nu la un spectacol sau altul.

CRONICA CRONICII TEATRALE

Criteriul încintării

contemporan de reprezentare shakespeareană. De cele mai multe ori, prima care trebuia să lipsească era încintarea. Dar excluzînd-o, ne-am aflat cu certitudine „înainte“, atunci cînd din toată bogăția de sensuri și semnificații a universului shakespearean, regizorii s-au mulțumit să decupeze deseori o aceeași, mereu aceeași, parabolă a puterii și a mecanismelor ei, fie că era vorba de Richard al III-lea, de Othello, de

MYOSOTIS

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Virginia Mirea, Marioara Sterian . p. 66



I. N. „Rampa“, acum 50 de ani p. 68

ATLAS TEATRAL

TEATRUL DIN REPUBLICA DEMOCRATĂ GER-
MANĂ — Masa rotundă a revistei „Teatrul“ . p. 69

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Transpunerea scenică p. 80



IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune*. Timotei Cipariu p. 82

VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic 1944—1985 p. 85

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contem-
porani de la A la Z*. ION COJA, SORANA
COROAMĂ-STANCA p. 88

CARTEA DE TEATRU

MARIANA BRĂESCU : „Marea frescă văzută de
aproape“ de Traian Șelmaru ; „Un deceniu
teatral“ de Valentin Silvestru p. 91

IN MEMORIAM

NICOLETA TOIA : Nicolae Barbu p. 94



VALERIU MOISESCU : Însemnări contradictorii . . p. 95

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : Criteriul incintării p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173



I. P. Informația c. 1364



Lei 12



ILIE GHEORGHE

www.ziuaconstanta.ro



FORȚA CATALIZATOARE A PERSONALITĂȚII LUCIA STURDZA BULANDRA



O personalitate copleșitoare. O forță. Și o unică pasiune — teatrul. În numele căreia a ars, întreaga-i existență.

Își începea ziua alergând la școala cea înaltă, unde se cern și în care se crește artiștii scenei, pentru a-i descoperi pe cei aleși și a trudi cu migală la modelarea lor. Activitatea continuă eu efortul considerabil depus pentru a cirmui exemplar destiniul instituției de care răspundea. Sărind peste prinz — sau amăgindu-se cu mai nimic, se eufundă în lectura unui vraf de piese. Și, fără pauză, intra în repetiții. Aici, își construia personajul urmărind, în același timp, și procesul de devenire al personajelor încredințate colegilor. Urea apoi pe scenă, ca protagonistă a spectacolului de seară.

Nici o clipă le răgaz. Nici un moment rezervat pentru viața personală. O lungă, nemiloasă cursă. O întrecere — mai ales cu sine însăși. Mereu victorioasă, fie că era vorba de montarea unor noi piese valoroase, de lansarea unor talente sau de închegarea și desăvârșirea unei trupe-model. Victorioasă până și în nedreapta bătaie cu timpul — continuând să joace până la o vîrstă la care toți cei din breaslă trăiesc doar din amintirile unei foste, de mult stinse cariere.

Nemaipomenita doamnă Lucia Sturdza Bulandra.

Aura BUZESCU



A fi elev al doamnei Bulandra este un titlu de noblețe spirituală. Exempii singular de pasiune devorantă pentru scenă, de înalt profesionalism, de neobosită curiozitate intelectuală (avea peste 80 de ani când a învățat încă o limbă străină, pe lângă cele trei pe care le știa), ilustra mea profesoară mi-a marcat existența artistică. (Pe vremea aceea, tinerii actori aveau modele de urmat și se simțeau mindri făcând un ideal dintr-un maestru.)

Strălucită animatoare, descoperitoare de autori și piese, de talente actoricești și regizorale, ea a dominat mișcarea noastră teatrală șase decenii, adică jumătate din întreaga istorie a teatrului românesc.

Autoritatea ei profesională era legendară, iar teatrului care-i poartă numele -a imprimat acea superioară linie de gândire și acțiune care o definea.

Radu BELIGAN



Doamna Bulandra a fost prima mea parteneră (în Pădurea de Oțtrovskî). Așa a început pentru mine marea dragoste, poate singura dragoste devastatoare și incurabilă a unui actor. Doamna Bulandra mi-a dăruit iubirea definitivă pentru teatru. A fost prima care m-a învățat să uit totul de dragul scenei, să respir odată cu ea. A fost prima de la care am aflat că prezența la spectacol este mai mult decît disciplină. Este incapacitatea de a dezerta, neputința de a trăda, luptînd fie și cu încerpăinarea celei mai greie boli. În fiecare dimineață, era prima în teatru, la birou, la atelier, la recuzită, în sala de repetiții. A fost mai mult decît o persoană, chiar mai mult decît o personalitate. Cred că era o magnifică instituție.



Doamna Bulandra știa să iubească. Iubea publicul, iubea tineretul, iubea libertatea interioară a Ei și a celorlalți. Așa a putut să-și dăruiască sufletul altor oameni, altor lucruri și altor idei, rămînînd mereu EA. Inspira admirație, venerație, cu toate că își păstrase vigoarea și forța pe care numai tinerețea le poate avea.

A fost prima care mi-a spus Ileana. Iubesc alintul ei pînă astăzi.

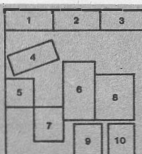
A fost prima care mi-a dovedit că bătrînețea este o minciună.

A fost prima care m-a învățat că un artist e totdeauna tânăr dacă este artist.

Doamna Bulandra mi-a demonstrat că un artist nu moare niciodată. Poate că nu întîmplător, destinația m-a pus să rostesc într-o piesă: „Nu mori decît atunci cînd se oprește să-ți bată inima. Și te îngheață / Dar cînd un suflet drag te amintește, / Prin amintirea lui rămîi în viață“.

O vîd în fața ochilor coborînd seara pe care ne aflăm împreună, cînd s-a desprins de mine să-și pună sîrului pe o frunză crudă de ficus, ce foamea se născuse.

ILEANA PREDESCU



În imagini

- 1, 2. În plină afirmare, în anii Companiei Davila.
2. Parcă anume pentru a ne dăruia un document emoționant, hărăzindu-binevoitor a strălucirii ale scenei de oglindă.
3. Mariora Voiculescu, Olga Culita, Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Ciurcuș, A. Davila, în piesa „Măgarul lui Buridan” de Robert de Flers și A. de Caillevet (Compania Davila, 1909).
4. Savanța Dinescu în „Citadela Strimată” de Horia Lovinescu (1953).
5. Salaria Zagan din piesa „Arcul de triumf” de Aurel Baranga (1954).
6. În „Profesuna doamnei Warren” (1958) de G. B. Shaw.
7. În „Darbatală da, femeia nu?” de W. Werner (1922-23).
8. În „Nu se știe niciodată” (1917).
9. Într-un dialog al generațiilor artistice, alături de cei mai tineri parteneri în „Doamna Calafate” de Jean Chaillet și cu Ileana Predescu în „Jean Chaillet” de Jean Chaillet (1971) cu Victor Beligan.





*„Consacrați-vă
profesiunii
în chip total,
cu întreaga
voastră
ființă,
iubiți-o
pătimaș
și slujiți-o
cu devotament
nemărginit și
necondiționat —
și atunci
veți izbuti!
În muncă, în munca
neincetată
stă secretul
perfecționării
și
al succesului!”*

*Lucia
Sturdza
Bulandra*

Lucia Sturdza Bulandra în rolul
bătrânei Mouret din Mamouret de
Jean Sarment (1960).

Când a debutat, la 25 de ani, pe prima scenă a fărîi, la 15 septembrie 1898, familia i-a interzis să apară pe afiș cu numele-i sonor — descindea dintr-o viguroasă ramură a Sturdezșilor. A înfruntat prejudecata și a pășit pe scenă cu dezvoltură. Absolvise Facultatea de litere. A urmat apoi Conservatorul dramatic, la clasa Aristizzei Romănescu, obținind certificatul în pragul vârstei de 30 de ani, în 1912, după 14 ani de teatru. Se născuse la Iași, la 25 august 1873.

Căsătorită cu Tony Bulandra din 1912, Lucia Sturdza Bulandra se afirmă în timpul directoratului A. Davila (1905), mai ales în piese „de salon” — de H. Bernstein, H. Bataille, G. Feydeau —, înobilate de prezența ei slătuată, de vocea gravă, cu inflexiuni studiate. În Compania Davila (1909—1911), intrupeză eroine slăpinte de pasiuni devoratoare, în partituri cu tentă naturalistă (Maman Colibri de H. Bataille), pentru afișul în grabnică schimbare.

Abia din 1914, odată cu fundarea companiei ce-i poartă numele (intîii asociați, ea și Tony, cu Marioara Voiculescu, apoi cu Ion Manolescu, V. Maximilian, George Storin), poate aborda marea repertoriu. Va fi Anna Karenina, Maria Stuart, Gertrude din Hamlet, protagonistă în Sotul Ideal de Oscar Wilde, Profesiunea doamnei Warren de G. B. Shaw, Strigoii de Ibsen. În conducerea companiei (1914—1941) dovedește deosebite calități de animator: consolidează repertoriul cu titluri de referință din literatura străină și originală (G. M. Zamfirescu, Victor Kîșiniu, Tudor Mușatescu, Ion Marin Sadoveanu), prelujește debutul unor elevi ai clasei pe care o conduce la Conservatorul dramatic, deschizînd astfel drum spre afirmare unor valori de prim rang ca Fory Etterle, Marietta Kares, Clody Bertola, Nineta Gusti, Nelly Sterian, Willy Ronea, Oella Dima etc. Regizează, traduce, asigură direcția administrativă, educă succesive serii actoricești.

După moartea lui Tony Bulandra (1943) apare, intermitent, la vechiul Teatru Municipal, la teatrul Dinei Cocea (creație memorabilă în rolul bătrînei din Thérèse Raquin după Zola), pe scena lui Liviu Ciulei de la Odeon. Prea puțin, pentru cit năzuia clocotitoare-i personalitate fără vîrstă! Fermitate caracterului, faima de bună organizare, sentimentele profunde democratice o recomandau pentru direcția Teatrului Municipal (1947). Meritele profesionale și activitatea-i obștească i-au fost răsplătite cu înalte distincții de stat: Ordinul Muncii clasa I.

Sicaua R.P.R. clasa I, titlul de Artistă a Poporului. A fost deputată în Marea Adunare Națională. La înființarea Asociației profesionale a oamenilor de teatru, în 1957, obște actoricească o alegea presedintă a A.T.M.

Octogenara directoare a stimulat cu precădere creația originală. Pe cele două scene ale Municipaliului debutează dramaturgul Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Titus Popovici, Mihai Benice. Prestigiul său interpretativ a consolidat un adevărat teatru de artă al Capitalei. În aproape un deceniu și jumătate (1947—1961), toate aparițiile ei scenice au fost mari lecții de teatru. Și-a selectat cu grijă repertoriul: eroine vîrstnice cu personalitate accentuată, slăpinte de plăcerea burlescă de a domina orice situație, în impact cu logica evenimentelor. Doamna Glandon din Nu se știe niciodată de G. B. Shaw (1947) esuează, copleșită de o realitate neiertătoare, pe care a respins-o din orgoliu și cochetărie. În Pădurea lui A. N. Ostrovski (1951), interpretînd-o pe Gurmijkskaia, a imprimat — după propria-i mărturie — „toată amploarea caracterului ei negativ, toată aviditatea ei de moșierească bătrîină... marea de morală și bunăcuviință sub care-și ascunde viciile senilității”. Același dramatism al relațiilor într-o lume la crepuscul l-a reliefat și în Vassa Jeleznova de M. Gorki (1953).

Cu rolul savantei Dinescu din Citadela sfărîmată de Horia Lovinescu (1955) a copleșit prin virtuozitatea mijloacelor interpretative, fiind autoritară, duioasă, întetăpă, frămîntată de grija celor dragi, neclintită în convingeri, irezistibilă în a-i convinge pe alții că viața trebuie trăită curat și cu rost. În acest univers uman (din care să mai amintim măcar Nebuna din Chailot de Girardoux și Menajeria de sticlă de Tennessee Williams), o excepție luminoasă, slenică — cenzura Mouret, cu sirelenia ei bonomă, pedepsind pe cei ce nu prețuiesc libertatea și dreptul de a iubi (Mamouret de Jean Sarment, 1960).

Orice partitură ar fi abordat, actrița impresionă printr-o distincție aparte, accentul logic al frazei fiind subliniat cu fermitate profesională. În șirul de apariții scenice, ea a rămas fără dește de apel, prin tăria și înălțimea ei de actoricești.

Ionuț NICULESCU



www.ziuaconsilia.ro