

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Teatrele în finala
FESTIVALULUI NAȚIONAL
„CÎNTAREA ROMÂNIEI“

★

Un interviu cu MARGA BARBU

★

Oaspeți de peste hotare

★

Prezențe teatrale românești
peste hotare

Gong stagiunea
'85-'86

Petru Ispas

O față

piesă în trei acte

Seidy Glück

50 de ani de teatru

www.ziuaconstanta.ro

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
„Să nu-ți faci prăvălie
cu scară“ de Eugen
Barbu, la Teatrul
Giulești

CEL DE-AL III-LEA CONGRES AL CONSILIILOR POPULARE

Participarea întregului popor la conducerea societății p. 1

★

A bătut gongul noii stagiuni p. 3

1965—1985

Imagini dintr-o posibilă istorie a teatrului românesc
din ultimele două decenii (II) p. 8

FESTIVALUL NAȚIONAL „CINTAREA ROMÂNIEI“

NATALIA STANCU : Teme majore, tratări inspirate p. 12

MIHAI VASILIU : O semnificativă diversitate
stilistică p. 14

VICTOR BIBICIOIU : Calitatea interpretării p. 15

MIRCEA GHIȚULESCU : Spectacole și repertorii p. 15

VICTOR PARHON : Teatrul de amatori : educație,
calitate, cultură teatrală (II) p. 33

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

MARGA BARBU : „În viața actorului apar anumite
praguri care trebuie trecute“. Convorbire realizată
de DOINA PAPP p. 17

IDEI LA RAMPĂ

ALEXANDRU SEVER : Despre ieșirea din tăcere sau
despre intermitențele criticii (III) p. 23

MARIAN POPESCU : De la citire la teatru (III) p. 30

★

Lucian Gugiu — Un prieten p. 29

CRONICA DRAMATICĂ : „Roata“ (Teatrul Dramatic
„Maria Filotti“ din Brăila); „Jocuri crude“
(Teatrul Giulești); „Cum se cuceresc femeile“
(Teatrul Evreiesc de Stat); „Într-un parc, pe o
bancă“, „Epitaf pentru George Dillon“, „Adio,
studentie!“ (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“
din Iași). *Semnează* : ILEANA BERLOGEA,
ALEXANDRU CĂLINESCU, IRINA COROIU,
DINU KIVU, CONSTANTIN PAIU p. 37

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Oana Pellea, Cristian Șofron p. 46

PETRU ISPAS

„O fată“

. p. 48

CONSTANTIN PARASCHEVESCU : Al. Voitin la 70
de ani. „Cer, fără mistere“ p. 66

CEL DE-AL III-LEA CONGRES AL CONSILIILOR POPULARE

PARTICIPAREA ÎNTREGULUI POPOR LA CONDUCEREA SOCIETĂȚII

Expresie a descătușării energiilor creatoare ale poporului român, ale întregei noastre națiuni, în marea operă de edificare socialistă și comunistă a patriei, al treilea Congres al consiliilor populare a avut loc, printr-o fericită coincidență, într-un context sărbătoresc pe care oamenii muncii nu-l vor uita niciodată, pentru că el semnifică cea mai înfloritoare epocă din istoria milenară a României, acest timp glorios al marilor ctitorii și aceste decenii minunate ale marilor împliniri, pe care le numim, cu dreptă, temeinică și nestinsă mândrie, Epoca Nicolae Ceaușescu. Căci evenimentul — marcant ca atare prin calitatea sa de a pune în lumină valențele democrației muncitorești-revoluționare — se ilustrează deplin tocmai în acest context al unei procesualități complexe, care îndreaptă cu pași siguri poporul român spre visul de aur al omenirii, comunismul. Rodul dător de viață al celei mai largi și umaniste democrații din cîte există pe pămînt n-ar fi fost de conceput în afara efortului creator al poporului român în întregul și în unitatea sa, al impresiunantelor lui realizări materiale și spirituale sub conducerea Partidului Comunist, după cum acestea nu și-ar fi putut căpăta caracterul plener și atît de expresiv, prin valoarea umană românească însumată, în afara înfăptuirii și perfecționării neîncetate a democrației muncitorești, revoluționare.

Latură esențială a construcției socialiste, profundul democratism ce caracterizează întreaga viață politică, economică și socială din țara noastră s-a constituit încă o dată, prin cel de-al treilea Congres al consiliilor populare, într-un amplu forum de dezbateri, care a analizat rezultatele obținute și, totodată — prin hotărârile luate — a impulsionat și mai puternic, și mai eficient, avîntul colectiv al cetățenilor patriei întru transpunerea în viață a hotărârilor Congresului al XIII-lea al P.C.R., a indicațiilor și orientărilor date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Plenara C.C. al P.C.R. și a activului central de partid referitoare la realizarea planului de dezvoltare economică și socială în profil teritorial pe anul 1985 și pe cincinalul actual, precum și asigurarea tuturor condițiilor necesare îndeplinirii planului cincinal 1986—1990. Abordînd o tematică largă, cuprinzătoare, care include proiecte de interes național, privind perfecționarea sistematizării localităților urbane și rurale, folosirea mai bună a terenurilor, economisirea acestora prin restrîngerea perimetrelor construibile, realizarea investițiilor și a construcțiilor de locuințe, ori dezvoltarea și diversificarea producției industriei mici și a prestărilor de servicii către populație în toate localitățile, ca și creșterea producției pentru export prin valorificarea mai intensă a resurselor

locale, Congresul a avut în vedere în același timp perfecționarea stilului și metodelor de muncă ale consiliilor populare, dezvoltarea în continuare a democrației socialiste, asigurarea participării maselor de oameni ai muncii la întreaga activitate de dezvoltare economico-socială. Prin toate acestea, prin caracterul concret și mobilizator al lucrărilor sale, prin reverberațiile lui adinچی în activitatea consiliilor populare, a deputaților aleși de oamenii muncii fără deosebire de naționalitate de pe întreg cuprinsul patriei, Congresul a reprezentat o nouă confirmare, plenară și viguroasă, a rolului conducător al partidului comunist, a justetei politicii sale, a rezultatelor aplicării creatoare a adevărilor și legităților obiective la condițiile concrete din țara noastră.

În acest spirit dinamic și constructiv, autentic revoluționar, propriu societății socialiste românești multilaterale dezvoltate, clasei noastre muncitoare, Partidului Comunist Român, în frunte cu secretarul său general, cel mai iubit fiu al națiunii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cel de-al treilea Congres al consiliilor populare a adus în dezbateră și — prin intervențiile la obiect ale participanților — a îmbunătățit un document de cea mai mare însemnătate pentru progresul temeinic și accelerat al societății socialiste românești ca operă a întregului popor, și anume proiectul de Lege privind autoconducerea, autogestiunea economico-financiară și autofinanțarea unităților administrativ-teritoriale ; un document menit să asigure angajarea tot mai puternică a tuturor cetățenilor în calitatea lor de proprietari, producători și beneficiari, la realizarea exemplară a sarcinilor de plan ; un document de cel mai larg interes civic, bucurându-se de o adeziune unanimă și care — devenit lege prin voința Marii Adunări Naționale — va fi de natură să contribuie definitor la creșterea răspunderii tuturor pentru binele colectiv.

Sentimentul pe care îl generează această nouă afirmare a spiritului revoluționar socialist, a democrației muncitorești-revoluționare, este cel al răspunderii morale față de soarta măreață a patriei. Un sentiment profund patriotic, amplificat prin înflăcărata cuvintare rostită de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la marea adunare populară de la Iași, cu prilejul deschiderii noului an de învățămînt — moment solemn, izvorit din infinita grijă și dragoste a iubitului conducător pentru perfecționarea personalității umane, pentru asigurarea schimbului de onoare al viitorului românesc. Un sentiment care oferă creației culturale, artei, creatorilor din domeniul teatrului, noi arii de investigație psihologică și de inspirație artistică, o nouă cale de integrare devotată în splendidul avînt al poporului, al tuturor cetățenilor României socialiste de astăzi spre România comunistă de mîine. Participarea întregului popor la conducerea societății constituie garanția de granit a făuririi acestui ideal — cel mai înaintat și cel mai luminos din cîte a năzuit vreodată omenirea !

„T”

A bătut gongul noii stagiuni...

...și, la data când realizăm acest reportaj, toate teatrele și-au reluat activitatea. Multe au prezentat publicului lor cele dintii premiere ale stagiunii 1985—1986. Altele s-au înfățișat spectatorilor cu realizări ale stagiunilor anterioare, reluări care s-au bucurat de succes, pe bună dreptate păstrate în zestrea teatrelor. Este, desigur, prea devreme, să încercăm o viziune închegată asupra primei părți a acestei stagiuni. De aceea, ne vom mărgini să consemnăm, într-un cit mai amplu tur de orizont, noutățile acestei stagiuni, asupra căreia vom reveni, încredințați fiind că ea se va înălța la exigențele pe care partidul le-a formulat cu claritate și în mod răspical, cu privire la rolul teatrelor în opera de modelare a omului nou, vrednic constructor al societății socialiste multilateral dezvoltate.

De la Teatrul Național, care a avut o activitate neîntreruptă pe toată durata sezonului estival, făcînd, ca multe alte teatre, pe nesimțite, legătura dintre stagiuni, aflăm: Nu se știe niciodată de G. B. Shaw va constitui cea dintii premieră a stagiunii, spectacolul, semnat de Mihai Berechet, fiind realizat la finele stagiunii trecute. Se află într-un stadiu avansat de repetiții Arheologia dragostei de Ion Brad, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco și scenografia lui George Doroșenco. În perspectiva apropiată sînt prevăzute spectacolele cu Apus de soare de B. Șt. Delavrancea, în regia lui Horea Popescu, și Jocul ielelor de Camil Petrescu, în regia Sandei Manu. Două reluări de mare succes: Danton de Camil Petrescu și Căruța cu paie de Mircea Ștefănescu. Afișul va mai invita publicul, printre altele, la Othello de Shakespeare, Afacerile sint afaceri de Octave Mirbeau, Faleza de Iulius Edlis. ● Deschiderea stagiunii a fost marcată la Teatrul „C. I. Nottara” de premiera piesei Brătara falsă de Paul Everac, în regia lui Eugen Todoran și scenografia lui Tudor Ghimeș. ● La Teatrul de Comedie se află în stadiu avansat de repetiții Slugă la doi stăpîni de Goldoni, în regia lui Tudor Mărăscu și scenografia lui Ion Popescu-Udrîște. Regizorul Mihai Berechet, împreună cu scenograful Virgil Moise, repetă pe scena aceluiași teatru Capcană pentru un bărbat singur de Robert Thomas ● Cea dintii premieră a stagiunii la Teatrul „Ion Creangă”: Toate pinzele sus, dramatizare după romanul lui Radu Tudoran. Regia: Valeriu Paraschiv, decorurile Mihai Mădescu: costumele: Liana Manjoc. Următorul spectacol îl va constitui o versiune scenică a romanului David Copperfield de Dickens. ● Teatrul Evreiesc de Stat își va deschide stagiunea cu Idl cu vioara, Berl cu basul de Israel Bercovici, în regia Soranei Coroamă-Stanca. ● La Teatrul Național „V. Alecsandri” din Iași se află în lucru spectacolele cu piesele Visul unei nopți de vară de Shakespeare, în regia Cristinei Ioviță, Răceala de Marin Sorescu, în regia Nicoletei Toia și Arma secretă a lui Arhimede de D. Solomon, în regia lui Dragoș Galgoțiu ● Teatrul „V. I. Popa” din Birlad și-a reluat activitatea cu o premieră pe țară, Patimă și tandrețe de George Genoiu, în regia lui Cristian Nacu. A doua premieră a stagiunii: Noțiunea de fericire de D. Solomon, în regia lui Bogdan Ulmu. ● Deschiderea stagiunii la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: Acești ingeri triști de D. R. Popescu, în regia lui Nicolae Scarlat și scenografia Ancăi Pîslaru. ● La Teatrul Național din Craiova, regizorul Mihai Manoiescu și scenografa Ștefania Ceanec au realizat Trei gemeni venețieni de A. C. Mattiuzzi și pregătesc Iarna lupului cenușiu de I. D. Sîrbu. ● Primul spectacol al noii stagiuni la Teatrul Dramatic din Ploiești: Moartea unui artist de Horia Lovinescu, în regia Liudmile Szekely-Anton și scenografia lui Constantin Russu. Următoarea premieră: Dulcile

amare bucurii de Dina Cocea, în regia lui Costin Marinescu și scenografia lui Mihai Mădescu ● La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Nacopa, Pescărușul de Cehov este realizat de regizorul Kincses Elemer și de scenograful Kemeny Arpad. ● Teatrul Dramatic din Galați înscrie două titluri noi pe afișul începutului de stagiune: Cetățeanul invizibil, dramatizare de Dumitru Solomon după Ilf și Petror, în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia lui Victor Crețulescu și Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu, regizat de Carmen VestemEANU în colaborare cu scenograful Victor Crețulescu ● Teatrul Dramatic din Baia Mare a deschis stagiunea cu O casă onorabilă de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Stoica și scenografia lui Florin Harasim. Următoarea premieră: Simion cel drept de I. D. Sîrbu, în regia lui Dan Stoica. ● Centenarul nașterii lui Liviu Rebreanu va fi marcat la Teatrul Național din Tirgu Mureș prin spectacolul Cadrilul, în regia lui Hunyadi Andras (la secția maghiară). La secția română a aceluiași teatru a avut loc premiera spectacolului D-ale carnavalului de I. L. Caragiale, în regia lui Mircea Cornișteanu și scenografia Emiliei Jivanov. ● Primele trei spectacole ale noii stagiuni la Teatrul „A. Davila” din Pitești: Mielul turbat de Aurel Baranga (regia: Mihai Radoslavescu; scenografia: Emil Moise), Slugă la doi stăpîni de Goldoni (regia: Mihai Radoslavescu; scenografia: Emil Moise) și Haina cu două fețe de Ioan Stratiev (regia: Costin Marinescu; scenografia: Mihaela Dinu-Pițigoi). ● O premieră pe țară la Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu: Mirele și nașul de Eugenia Busuioceanu, în regia lui Mihai Lungernu. ● La Teatrul de Stat din Arad, noile spectacole ale stagiunii sînt: Imblinzirea scorpiei de Shakespeare, în regia lui Adrian Lupu și scenografia lui Onisim Colta, Răzbunarea suflurului de V. I. Popa, în regia lui Gheorghe Leahu și scenografia Emiliei Jivanov. ● La Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, Dan Mănescu semnează regia și scenografia spectacolului cu piesa Tarul Ivan își schimbă meseria de Bulgakov. ● Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani și-a deschis stagiunea cu Omul cu mîrtoaga de Gh. Ciprian, în regia lui Marcel Soma și scenografia lui Aurel Florea ● Primul spectacol al noii stagiuni la Teatrul Bacovia din Bacău: Chirița în carnaval, adaptare scenică după comediiile lui V. Alecsandri de Anca Ovanez-Doroșenco, autoare și a regiei, în scenografia lui George Doroșenco. ● Teatrul de Nord din Satu Mare și-a reluat activitatea cu premiera Steaua fără nume de Mihail Sebastian (regia: Szabo Agnes, scenografia: Marcus Elisabeta) la secția română. ● Tot secția română a Teatrului de Stat din Oradea pregătește Farsa magistrului Pathelin, versiune scenică de Romulus Vulpescu după François Villon în regia lui Alexandru Darie și scenografia Mariei Miu și Mereu e cineva la ușă (titlu provizoriu) de Mircea Bradu, în regia lui Sergiu Savin și scenografia lui T. Th. Ciupe.

Stagiunea '85 - '86

Proiecte • Proiecte • Proiecte • Proiecte

ION BESOIU, directorul Teatrului „Bulandra“

Deschiderea stagiunii a fost marcată de premiera piesei **Trenurile mele** de Tudor Mușatescu, în regia lui Petre Popescu.

Vom aniversa 600 de ani de la înscăunarea lui Mircea cel Bătrîn prin spectacolul **Io, Mircea Voievod** de Dan Tărchilă.

Între alte proiecte ale actualei stagiuni, figurează **Antigona** de Sofocle, în regia lui Al. Tocilescu, **Urișii munților** de Pirandello.

ELENA DELEANU, directoarea Teatrului Giulești :

Cred că nimeni nu pleacă la drum decît cu intenția de a avea reușite. Colectivul nostru vrea ca toate spectacolele sale să fie de foarte bună calitate și cu această speranță vom face tot ceea ce depinde de noi. Sfirșitul de stagiune, însă, va alege. ...Pentru început sînt realizate cîteva spectacole noi : **Jocuri crude** de Arbuzov, **Nu, eu nu regret nimic** de Tania Massalitonova. **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu în regia Săndei Manu. Alături de ele, **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais în regia lui Dinu Cernescu. În repertoriu am mai înscris și alte trei piese românești : **Simple coincidente** de Paul Everac, **Așteptam pe altcineva** de Paul Ioachim și **Iarna în care au murit cangurii** de Sorin Holban — ultimele două texte fiind scrise special pentru teatrul nostru. Se vor relua repetițiile la **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare în regia lui Tudor Mărăscu,

iar Dinu Cernescu va începe lucrul la **Copilul regăsit** după **Misterele Parisului** de Eugene Sue, într-o adaptare proprie. În rest, avem și alte proiecte, dar și timp să discutăm despre ele : **Regele Lear**, **Bună seara, domnule Wilde !..**

DINU SĂRARU, directorul Teatrului Mic

Vom juca, în deschiderea stagiunii, **Mielul turbat** cu convingerea că piesa lui Baranga își merită, își și justifică actualitatea. Și o vom juca cu trupa tînără a Teatrului Mic, înscriindu-ne, astfel, și în Anul Internațional al Tineretului. Regia aparține lui Silviu Purcărete și în rolurile care au făcut la premiera absolută gloria mării trupe a lui Sică Alexandrescu, vor apărea, în această toamnă, Dinu Manolache, Mișu Dinvale, Dan Condurache, Florin Călinescu, Gheorghe Visu, Sorin Medeleni, Eugen Cristian Motriuc, Monica Ghiuță, Adriana Schioșu.

Au început repetițiile la **Trei surori** de Cehov, în regia lui Cristian Hadjiculea, cu o distribuție care poate să susțină, cred eu, cu strălucire, concepția acestui regizor care a descoperit în text trei niveluri de lectură. „Din alternarea planurilor, din semnalezarea celui de-al III-lea plan în conștiința personajelor ca forme ale unui atavism (nu am găsit alt cuvînt), ale unei pre-înfelegeri, mai exact ale unei presimțiri, se naște stilul particular pe care îl așteptăm de la acest spectacol“.

Direcția teatrului vrea ca acest spectacol să fie nu numai o reprezentare, în toamna lui 1985, a acestei „comedii“ — cum îi plăcea lui Cehov s-o numească,

Proiecte • Proiecte • Proiecte • Proiecte

inducînd atîția „practicieni“ în eroare — ci, în primul rînd, un act de cultură contemporan prin care să demonstrăm că și drama, și așteptarea, și speranța „surorilor“ sînt actuale.

Pentru prima parte a stagiunii e destul. Pentru a doua parte e bine să se știe că vom juca **O scrisoare pierdută** și că orgoliul nostru este să demonstrăm că în teatrul românesc se poate vorbi despre „o nouă generație“ a **Scrisorii pierdute**.

ION BRAD, directorul Teatrului „C. I. Nottara“

Stagiunea s-a deschis cu un spectacol prezentat în onoarea fruntașilor în producție din Sectorul II al Capitalei : premiera **Brătara falsă** de Paul Everac în regia lui Eugen Todoran și scenografia lui Tudor Ghimeș. n distribuție : Dorin Varga, Mircea Angheliescu, Catrinel Paraschivescu, Ion Siminie, Lucia Mureșan, Cristina Taconi, Constantin Guriță, Ștefan Sileanu, Camelia Zorlescu și alții. Se află într-un stadiu avansat de repetiții comedia lui Molière **Violeniile lui Scapin**, pe care regizorul Alexandru Dabija o montează la teatrul nostru în scenografia lui Sică Rusescu, cu Horațiu Mălăele în rolul titular. La sala Studio va intra curînd în pregătire comedia **Ris și plîns** a dramaturgului bulgar Ivan Radoev. Tot în prima parte a stagiunii va mai vedea luminile rampei și **Transfer în interes de serviciu**, o nouă piesă de actualitate scrisă de Adrian Dohotaru și încredințată regizorului Nicolae Scarlat, care i-a distribuit în rolurile principale pe Emil Hossu și Anca Bejanaru.

Ne preocupă totodată continuarea spectacolelor de poezie pe care teatrul nostru le-a inițiat și dorim ca încă în acest an să putem oferi publicului un medalion Nicolae Labiș, prilejuit de împlinirea a 50 de ani de la nașterea poetului **Primelor iubiri**.

Vom relua și ideea recitalurilor actoricești, prezentînd cît de curînd publicului monodrama **Totul pe o carte** de Mihai Rădulescu, în interpretarea Margaretei Pogonat și regia lui Cristian Hadgi-Culea, ca și un inedit spectacol pe care regizorul Cristian Munteanu îl pregătește împreună cu actorii Lucia Mureșan și Emil Hossu : poemul dramatic **Maria norilor** de Odyseas Elytis. Intenționăm să reluăm de

asemenea la sediu spectacolul pregătit de actorii noștri pentru Festivalul de la Avignon și intitulat **Vulturii se tirăsc** sau **În căutarea lui Victor Hugo** după textul lui Romulus Vulpescu.

Vom continua stagiunea cu un spectacol după **Pădurea spînzuraților** de Liviu Rebreanu, în dramatizarea și regia lui Dan Micu, spectacol prin care teatrul nostru participă la sărbătorirea centenarului marelui scriitor român. Avem de asemenea în vedere titluri cum sînt : **Coloana nesfîrșită** de Mircea Eliade, **Matca** de Marin Sorescu, **Ciudatul rol al întîmplării** de Ion Băieșu, comedia satirică **Domide contraacă** de Tudor Popescu. În regia lui Mihaș Berechet intenționăm să realizăm un muzical după **Școala calomniei** de Robert Sheridan, gen îndrăgit de public.

Am dori să prîndă viață și un proiect ambițios al regizorului Dan Micu, acela de a face un spectacol după **Faust** de Goethe, întreprindere care ar angaja întreaga forță artistică a teatrului.

Și... ne mai gîndim pentru stagiunea estivală la o comedie franțuzească : **Cînd vine barza** de André Roussin.

LUCIA NICOARĂ, directoarea Teatrului Național din Timișoara

Deschidem stagiunea cu **Iubirile de o viață** de Platon Pardău în regia lui Mihaș Raicu. Foarte curînd, în a doua decadă a lunii, vom prezenta și premiera piesei lui Tudor Popescu **Domide contraacă**, pusă în scenă de Ioan Ieremia. spectacol cu care intenționăm să ne prezentăm și la Festivalul de dramaturgie contemporană, ediția a treia. Paralel se vor începe repetițiile la **Vrăjitorul din Oz** sub îndrumarea tinărului Ștefan Iordănescu. Un moment de vîrf al stagiunii sperăm să fie **Regele Lear** în viziunea lui Ioan Ieremia și scenografia Emiliei Jivanov, cu Vladimir Jurăscu în rolul titular.

CONSTANTIN CODRESCU, directorul Teatrului „Maria Filotti“ din Brăila

Deschiderea stagiunii este marcată de premiera spectacolului cu piesa lui Ion Bălan, **Pinda**, regia Constantin Codrescu, scenografia Lavinia Mirșu, ilustrația muzicală Timuș Alexandrescu. Regizorul Marius Popescu a realizat un **Goldoni, Evantaiul**. Proiectele stagiunii la Brăila sînt ambițioase : **Azilul de noapte** de Gorki, **Regele Lear** de Shakespeare, **O scrisoare pierdută** de Caragiale, **Jocul ielilor** de Camil Petrescu, o dramatizare

Proiecte • Proiecte • Proiecte • Proiecte

după Craii de Curtea-Ceche de Mateiu Caragiale, o alta după Moș Teacă de Bacalbașa. Din dramaturgia originală am înscris în repertoriu piesa **Prizonieri ai erorii** de Elena și Nicolae Roșu.

SANDA MANU, regizoare la Teatrul Național din București

Jocul ielelor — demonstrația eșecului ideii de dreptate absolută — imposibilitatea de a da viață conceptului de dreptate — inumanitatea „ideii absolute”... De fapt inexistența ei.

„Cită luciditate, atita dramă” spune Camil Petrescu într-o replică a lui Gelu Ruscanu. Cită luciditate, atita înțelegere a existenței — va trebui să spună spectacolul meu..

În distribuție Ovidiu Iuliu Moldovan, — Gelu Ruscanu, Mircea Albulescu — Saru Sinești, Tamara Crețulescu — Maria Sinești. Scenografia: Mihai Tofan.

DINU CERNESCU, regizor la Teatrul Giulești

Semnez regia și scenografia la **Bărbierul din Sevilla**, spectacol ce reprezintă — ca să mă exprim în termeni muzicali — variațiuni pe o temă de Beaumarchais. Imediat după aceea voi începe repetițiile la **Copilul regăsit**, dramatizare pe care am făcut-o după **Misterele Parisului** de Eugene Sue — o încercare de a reda într-un semn foarte realist și exact o parte din epoca în jurul căreia se învârt acțiunea piesei, anii 1850—1870.

ANCA OVANEZ-DOROȘENCO, regizoare la Teatrul Național

Această stagiune este pentru mine foarte importantă pentru că, pe lângă spectacolele ce le realizez pe scena Naționalului bucureștean, am ocazia să mai lucrez încă două texte din dramaturgia românească, două piese care îmi plac foarte mult. Am răspuns și solicitărilor unor teatre din provincie pentru că propunerile veneau

în întimpinarea unor gânduri ale mele mai vechi. După Alecsandri am alcătuit un scenariu reunind **Iașii-n carnaval, Chirița în provincie, Chirița în Iași** și monologurile **Chirița în balon, Chirița în voiaj**. Acest personaj a căpătat deja, o aură mitică: am plasat acțiunea în contextul carnavalului, Chirița intră în această lume în sărbătoare și ajunge chiar a se vedea reprezentată de către actori ambulanz — păpușari și irozi — pe scena Teatrului Național, acolo unde după tradiție se țineau balurile. Reacția ei e foarte violentă, o apucă stenahoria, urcă pe scenă și în final va pleca... în nori. Prin această montare de la Bacău mi-am propus să valorific măștile populare așa cum le-am întâlnit la Ruginoasa, păstrind vii forme autentice de început de teatru românesc.

Mă voi întâlni și cu un text avînd dimensiuni de teatru antic, este vorba de **Matca de Marin Sorescu**, piesă pe care o voi lucra la Teatrul „Nottara”.

NICOLAE SCARLAT, regizor la Teatrul tineretului din Piatra Neamț

Primul spectacol al stagiunii este cea mai jucată dintre piesele lui D. R. Popescu, **Acești îngeri triști**. Frunusețea și adevărul acestui text dramatic înfruntă cu strălucire trecerea anilor iar tinerețea fără bătrînețe a colectivului nostru izbutesc să-i verifice o dată în plus calitățile. Ion și Silvia sînt Avram Birău și Oana Pellea. Alături de ei, tinerii absolvenți Maia Morgenstern și Noni Schwartz în primele lor roluri pe scena de la Piatra Neamț, respectiv Ioana și Petru. Întreaga distribuție e tinără și mă gîndesc la Romeo Tudor, Paul Chirilă, Viorica Vodă și, în sfîrșit, cel mai în vîrstă dar mereu tînărul Cornel Nicoară.



Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de **H. Lovinescu** (1981), regia **Mircea Cornișteanu**
Teatrul Național din Craiova :

1965 1985

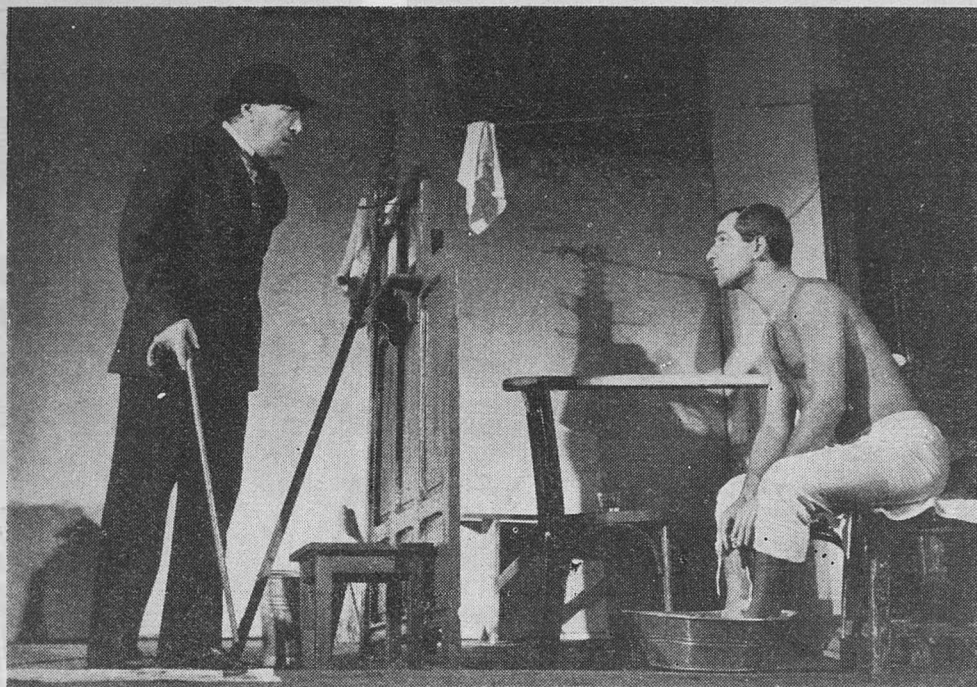
Imagini dintr-o
posibilă istorie a
teatrului românesc
din ultimele
două decenii (II)



Teatrul Național din Craiova :
O treia țeapă de **Marin Sorescu** (1980), regia **Mircea Cornișteanu**



Teatrul Giulești : Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă de **Tudor Popescu** (1981), regia **Tudor Mărăscu**



Teatrul „Bulandra“ : D'ale Carnavalului de I. L. Caragiale (1967), regia Lucian Pintilie



Teatrul „Bulandra“ : Azilul de noapte de M. Gorki (1975), regia Liviu Ciulei

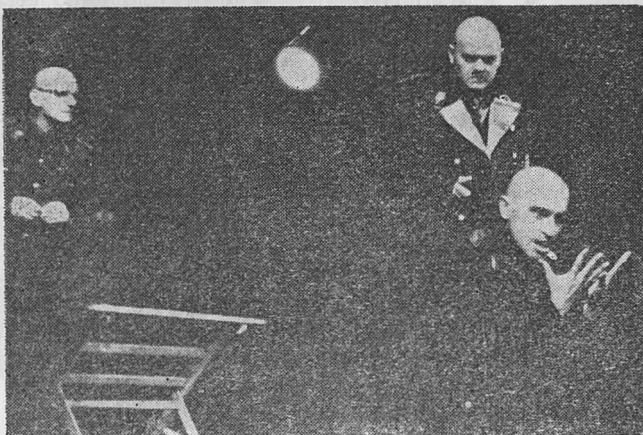


Teatrul Național din Craiova : O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale (1983), regia Mircea Cornișteanu

Teatrul Giulești : Casa care a fugit pe ușă de Petru Vintilă (1973), regia Dinu Cernescu

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași : Vinătoarea de rațe de Al. Vampilov (1982), regia Nicolae Scarlat

Teatrul Național din Timișoara : Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită de Brecht (1984), regia Emil Reus





Teatrul Național din Timișoara : Studiu osteologic de D. R. Popescu (1981), regia Ioan Ieremia

Teatrul de Nord din Satu Mare : Martin Luther și Thomas Münzer de Dieter Forte (1976), regia Mircea Marin



■ NATALIA STANCU

Teme majore, tratări inspirate*

Pentru a participa la concursul din cadrul Festivalului național „Cîntarea României”, teatrele s-au oprit asupra unui mare număr de lucrări ale scriitorilor noștri contemporani: piese de actualitate, cele mai multe, dar și scrieri istorice — **Urme pe zăpadă** de Paul Everac la Turda; la Cluj-Napoca, **Execuția se repetă** de Mircea Vaida și **O sărbătoare princlară** de Teodor Mazilu — ce-și ia ca moment de referință tot răscoala lui Horea — la Tîrgu Mureș. În toate aceste piese, dezbateră morală are la temelie examenul pătrunzător al determinărilor sociale și politice. Privirea trează și iscoditoare asupra fenomenelor actualității nu ignoră etern-umanul (ci îl validează, consemnându-i remodelările și chiar progresele). Accentul etic și cel politic se prelungesc cu un ecou meditativ ce implică și interogații esențiale. Cu alte cuvinte, trăsăturile cele mai importante ale scrisului dramatic actual și-au găsit o reflectare pe măsură în opțiunile teatrale.

Sînt printre titlurile în concurs și opere consacrate prin adevărul durabil, prin interesul nedezmințit al publicului. Spectacolul cu **Passacaglia** de Titus Popovici la Constanța, în regia lui Dominic Dembinski (cu Vasile Cojocaru, Virgil Andriescu, Maria Nestor în rolurile principale), are darul de a confirma valoarea dramei

* Aceste însemnări sînt prilejuite de un „turneu” în orașele Constanța, Brăila, Galați, Birlad, Tîrgu Mureș, Turda, Cluj-Napoca, Baia Mare, Satu Mare, Oradea, Arad, Ploiești și Giurgiu, pentru a urmări spectacolele cu care teatrele din orașele respective s-au înscris în Festivalul național „Cîntarea României”.

respective, relevînd cu finețe noi semnificații în aprofundarea reacțiilor umane posibile în fața violenței. Această observație se poate extinde și asupra montării Teatrului Național din Tîrgu Mureș cu **Hanul de la răscruce** (regia: Dan Alecsandrescu, scenografia: Tamás Anna, avînd printre interpreți pe Farkas Ibolya, Boer Ferenc, Lohinszky Loránd ș.a.).

Dealtfel (și aici deschidem o paranteză asupra unei opțiuni binevenite), creația lui Horia Lovinescu s-a bucurat și în ultimii doi ani de un interes deosebit. O dovedește și spectacolul alert, colorat, de la Galați cu farsa **O casă onorabilă**, dar mai ales realizarea de ținută a Teatrului de Nord din Satu Mare — secția maghiară cu **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** (regia: Kovács Ferenc, cu: Ács Alajos, admirabil în Tatál, Kilijén László, Szélesy Ferenc, Szabó Ildikó, interpreți care știu să adîncească psihologii, participînd totodată la dezvoltarea semnificațiilor simbolice ale piesei).

Piesa de actualitate, dominantă în repertoriul general al teatrelor noastre, constituie și cea mai frecventă opțiune pentru concurs. Pot servi ca argumente în acest sens și **Goana** de Paul Ioachim (Teatrul Național din Tîrgu Mureș), și **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghju (Teatrul de Stat din Arad, regia: Mircea D. Moldovan, scenografia: Doru Păcurar) și **Lunga poveste de dragoste** de Tudor Popescu (Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu, regia: Radu Boroianu).

Cum era și firesc, multe teatre și-au făcut un titlu de onoare din a propune atenției piese noi, din a aduce în „Cîntarea României” premiere absolute, revelatoare pentru substanța textelor alese, de a realiza spectacole care valorifică pe

deplin virtualitățile ideatice și estetice ale acestora.

La Oradea am putut vedea astfel **Satul blestemat**, o piesă scrisă recent, în care Mircea Bradu evocă, într-o originală modalitate dramatică, odată cu demnitatea națională pe pământul transilvan, izbucnirea năvalnică a acestui sentiment în preajma verii lui 1944, rezistența antifascistă activă a unor oameni simpli. Aflăm în **Satul blestemat**, pus în scenă în chip emoționant de echipa orădeană, o originală îmbinare între resursele teatrului documentar și cele ale metaforei dramatice, între detaliul psihologic și comportamental și capacitatea de a recrea stări individuale și colective. **Nevinovatul** de Dehel Gábor (în regia lui Tompa Gábor), la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, propune, de asemenea, o interesantă imagine a adevizării oamenilor de bună credință la mișcarea comunistă ilegală.

Lunga poveste de dragoste de Tudor Popescu, pusă în scenă la Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu, reține atenția tot prin capacitatea autorului de a urmări destinul unor oameni, sub influența hotărâtoare, dramatică, a evenimentelor, a vicisitudinilor istoriei.

În privința ilustrării unui alt registru, cel etic, se cuvine amintită premiera absolută a Teatrului Dramatic din Baia Mare (regia: Dan Alecsandrescu, scenografia: Florin Harasim), cu piesa **Poveste de dragoste cu Andra Cantuniari**, istoria accentuat sentimentală a unui cuplu ce se confruntă nu doar cu convenții sociale înguste și perimate, ci și cu trecătoare erori. Perspectiva existențială, abia schițată în piesa lui Mircea Marian, devine dominantă în spectacolul Teatrului Național din Cluj-Napoca **Cerul instelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu (regia: Mihai Măniuțiu), piesă ce dezbate atît de modern și patetic totodată relația dintre a fi și a avea, a fi în chip iluzoriu și a fi în chip autentic.

Comediile n-au lipsit, dar au fost mai rare. În **Ori-ori** (Teatrul de Stat din Oradea — secția maghiară), Mehcs György fixează tentația evaziunii conjugale, consemnându-i, cu umor, eșecul. În **Greutatea omului (Satana cel bun și drept)**, jucată la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, Tudor Popescu propune o modalitate mai puțin întilnită nu doar în scrisul său, ci chiar în dramaturgia noastră: „comedia fantastică” o comedie „fantezistă” mai degrabă, care e, totodată, o alegorie morală. Tot o satiră

de moravuri, aparent blindă, într-o cheie stilistică cunoscută, este și **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur**, pusă în scenă la Teatrul de Nord din Satu Mare — secția română, cu exemplară profesionalitate și fantezie, de însuși autorul.

Am văzut și câteva spectacole de poezie. La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, o montare de ținută a propus o judicioasă selecție din lirica actuală. Majoritatea recitalurilor au fost însă roadele unor strădanii și performanțe individuale. Dînd dovadă de o dăruire exemplară, tînărul actor sătmărean Corneliu Jipa ne-a propus o viziune scenică personală, întens și amplu teatralizată, a piesei **Iona** de Marin Sorescu, configurînd cu notabilă mobilitate interpretativă „măști” diferite pentru diferitele ipostaze existențiale ale personajului. Binecunoscută prin recitalurile sale din ultimii ani, Ádám Erzsébet (Tirgu Mureș) a făcut în **Cînd tainele dau glas**, spectacol inspirat de lirica de dragoste a lui József Attila, o nouă demonstrație a marilor sale resurse de sensibilitate și temperament și a deosebitei ei capacități de a interpreta poezia, transfigurîndu-se.

Am reîntilnit-o cu plăcere în ipostaza de recitatoare și pe Papp Éva, care, costumată asemenea prințesei celei bune din basme, și-a închinat sensibilul ei recital, **Traista cu povești**, copiilor. L-am descoperit cu bucurie pe Bessenyei István, și el tînăr actor sătmărean, în **Pină la Fata Morgana și înapoi**, recital de poezie contemporană românească și maghiară. Ca și Papp Éva, ca și Ádám Erzsébet, Bessenyei István a alternat cuvîntul rostit cu recitativul și cîntecul, vocea sa expresivă, simțul său muzical, dramatismul interpretării, trimițînd cu gîndul la marii sansonetiști.

Reușita spectacolelor prezentate în „Cîntarea României” atrage atenția atît asupra eforturilor instituțiilor artistice de a fi la înălțimea misiunii lor spirituale, cît și asupra marilor talente, valori creatoare de care dispune teatrul românesc la ora actuală.

Se cuvine remarcată în mod deosebit, în cadrul unei relații de armonioasă colaborare între generații, impetuoasă afirmare a tinerilor: Petre Nicolae, Corneliu Jipa, Dana Taloș (Satu Mare), Valentin Voicilă (Arad), Dan Bădărău și Daniel Vulcu (Oradea), Catrinel Dumitrescu, alături de Melania Ursu și Anton Tauf (Cluj-Napoca), George Custură, Sorin Dinculescu (Brăila), Fábíán Enikő (Oradea), Cornel Popescu și Ion Rîțiu (Tirgu Mureș), și mulți alții.

O semnificativă diversitate stilistică

Nimic mai firesc, pentru o fază republicană a Festivalului național „Cîntarea României“, în secțiunea teatrelor dramatice profesioniste, decît să constatăi, cu satisfacție, că ea a beneficiat de o mare **diversitate repertorială**. Am văzut, anume, într-o întrecere care a cuprins aproximativ jumătate din instituțiile în cauză, piese cunoscute mai de mult și revitalizate acum în noi premiere, dar mai ales lucrări inedite, semnate cu nume de rezonanță ale dramaturgiei naționale contemporane (în ordine alfabetică: Paul Everac, Mircea Radu Iacoban, Ecaterina Oproiu, D. R. Popescu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon etc.). Am văzut, în altă ordine de idei, piese reflectînd actualitatea socialistă, efortul de autocunoaștere și de perfecționare etică a personalității umane, atît de caracteristic devenirii societății noastre spre comunism, dar și opere inspirate din lupta revoluționară — intrată acum în istorie — a comuniștilor români pentru eliberarea patriei de sub dominația fascistă, după cum am văzut, sau revăzut, lucrări izvorîte din afirmarea deplină a demnității umane, a tezelor comunismului de omenie, generate de Congresul al IX-lea al partidului, de uriașă capacitate înnoitoare a conducătorului ales atunci, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Am văzut, tratînd o problemă sau alta, un subiect sau altul, variate formule dramaturgice. Am văzut, adică, un eșantion bogat al dramaturgiei române contemporane, reîmprospătîndu-ne convingerea că dezvoltarea acesteia se află în mîini bune.

Nimic mai firesc, apoi, pentru această fază republicană a Festivalului național „Cîntarea României“, decît a oferi montări, la rîndul lor, de o semnificativă **diversitate stilistică**, de la spectacolul în forme tradiționale pînă la cel esențializat prin metaforă, sub bagheta regizorală a unor artiști autentici din cel puțin două

generații, începînd cu „veteranul“ Eugen Vancea și încheind — parcă simbolic — la același teatru reșițean, cu foarte tinăra stagiară Anca Florea. Sînt greu de uitat, în acest context, opere scenice de certă valoare estetică și civică precum **Paznicul de la depozitul de nisip** de D. R. Popescu la Teatrele Naționale din Iași (Dan Stoica) și din Craiova (Mihai Manolescu), **Cerul instelat deasupra noastră...** de Ecaterina Oproiu la Teatrul Mic (Cătălina Buzoianu), **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (Nicolae Scarlat)... Dar cît de greu e să produci exemple, cînd ai de unde alege!

Și tot atît de firesc este ca setul de spectacole vizionate să te convingă, de bună seamă, că ai asistat la un adevărat **asalt al tineretului** actoricesc (dintre tinerii regizori am și menționat cîțiva) spre acele creații care marchează drumul consacării: Despina Marcu la Iași, Mirela Ciobă la Craiova, Estera Neacșu la Teatrul Național din Timișoara (**O dragoste ne bună, ne bună**, ne bună de Tudor Popescu), Ana Ciontea la Piatra Neamț... Dar Valeria Seciu și Ștefan Iordache nu rămîn oare tot atît de tineri prin superba lor ardere creatoare? Doar că ei, ca și Ștefan Radof la „Nottara“ (**Martorii sînt de față de Virgil Stoenescu** după proza lui Dinu Săraru), Ilie Gheorghe la Craiova, Emil Coșeru la Iași, Dan și Ruxandra Dobre (**Cerul instelat...** la Brașov), Grigore Alexandrescu la Reșița (**Un suflet romantic** de Tudor Popescu), Nemes Levente la Sfîntu Gheorghe (**În tensiune** de Silvester Lajos), Stelian Preda la Bacău, Ion Buleandră la Sibiu (**Cartea lui Ioviță** de Paul Everac), ca și alții, desigur, sînt deja consacrați.

Și au mai fost recitalurile! Frumoasele recitaluri de aleasă ținută artistică și militantă ale lui Tudor Gheorghe (Craiova), Matray László (Timișoara), Constantin Ghenescu (Piatra Neamț)...

Calitatea interpretării

Modalitatea de a vedea spectacolele la sediul fiecărui colectiv artistic, în condiții oferite la premieră, este desigur un semn al receptării obiective de către juriu, clauza evoluției „pe teren propriu” (pentru a împrumuta un lămuritor termen sportiv) fiind astfel repusă în drepturi, în virtutea experienței primelor ediții ale Festivalului...

Originalitatea actualiei ediții a fazei republicane constă în primul rând în numărul substanțial de **noutăți**, de premiere absolute sau de premiere pe texte verificate pe alte scene, toate, montări de care publicul a luat cunoștință: **Paznicul de la depozitul de nisip** de D. R. Popescu, **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu, **Zestrea** de Paul Everac, **Greutatea omului** de Tudor Popescu ș.a.

Se cuvine, de asemenea, a aprecia rezența subiectelor inspirate de realitățile spațiului românesc contemporan, cu accent pe problema responsabilității individuale și colective față de destinul societății în general, de valorificarea personalității umane în sensul progresului, civilizației, al integrării în viața socială, al vocației de libertate, independență și pace a poporului nostru.

Se vădește — fapt deosebit de îmbucurător — efortul de a crea spectacole omogene, cu distribuții care atestă valoarea reală a trupelor, maturitatea creatorilor — a regizorilor, a scenografilor, a acto-

rilor, îndeosebi, indiferent de generație. „Ofensiva” tineretului este prodigioasă și se întemeiază pe respectul datorat profesiei, pe ambiția de a consuma prin muncă tenace etapele formării depline a personalității artistice. Câteva nume aflate pe un drum ascendent ori confirmându-și talentul sporesc lista permanent deschisă a notorietății: regizorii Mihai Manolescu, Dan Stoica și Bogdan Ulmu; actorii Mirrela Ciobă (Teatrul Național din Craiova), Victoria Cocias-Șerban (Teatrul Dramatic din Brașov), Rosznai Julia (Teatrul Maghiar de Stat din Sfintu Gheorghe), George Marin, Ana Maria Pîslaru (Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila), Dan Bădărău (Teatrul de Stat din Oradea) vin din... urmă, cu justificare pretenții de a fi văzuți la lucru mai des și de către cronicarii dramatice.

Deși mai sărac reprezentat, de stădată, în repertoriul promovat de Festival, **recitalul dramatic** impune, prin calitatea creației, originalitatea, prospețimea interpretării. Unul dintre liderii de înconfundabilă participare la viața artistică a țării, Tudor Gheorghe, la Craiova, și-a demonstrat virtuțile de actor-poet și menestrel ca și pînă acum și pretutindeni; altul, cu disponibilități exemplare pentru dramă, film, recitativ — l-am numit pe Eusebiu Ștefănescu — întreține viu, a Ploiești interesul pentru recital, și, mai ales, pentru poezia celui ce rămîne pururi prietenul actorilor, Nichita Stănescu.

■ MIRCEA GHIȚULESCU

Spectacole și repertorii

Participarea teatrelor profesioniste la ediția a V-a a Festivalului național „Cin-tarea României” nu a fost deloc lipsită de combativitate; aceasta s-a manifestat din plin într-o mulțime de aspecte, vizînd atît calitatea spectacolelor (variabilă, desigur, în funcție de valoarea scenariului dramatic, a regiei, actorilor ș.a.m.d.), cît și un anumit aer emoțional derivat dintr-un pronunțat spirit competitiv.

Fără a anticipa opțiunile juriului vom încerca o privire asupra celor citorva

zeci de spectacole vizionate. A rămas foarte puternică impresia (cu puține excepții), că nu există spectacole bune fără un suport literar-dramaturgic de valoare. Trebuie să menționăm că cele mai bune spectacole au fost realizate pe texte aparținînd lui D. R. Popescu, Dumitru Solomon, Paul Everac, uneori Tudor Popescu, așadar unii dintre cei mai reprezentativi autori de astăzi.

Așa sînd lucrurile, te întrebi de ce n-au apelat toate teatrele la opere con-

sacrate. Explicațiile pot fi numeroase și au adesea o nuanță constructivă. De pildă, unele teatre au preferat să lanseze autori necunoscuți și premiere absolute. Fie că ne gândim la **Echinocliu de toamnă** de Dimitrie Roman (Teatrul Dramatic din Brașov), fie la **În tensiune** de Sylvester Lajos (Teatrul Maghiar de Stat din Sfinu Gheorghe), noblețea și valoarea ideii culturale de a promova dramaturgia originală a depășit produsul teatral. Alteori însă, în absența unor asemenea rațiuni culturale, părea că dramaturgia noastră contemporană nu a fost examinată în toate resursele sale și nu a fost pusă în valoare prin operele ei importante, ci adesea, și din motive inexplicabile, prin produsele ei de serie.

Unul dintre spectacolele de certă valoare estetică și ideologică pe care le-am vizionat în acest „turneu” al juriilor a fost **Piticul din grădina de vară** de D. R. Ponescu, în regia lui Nicolae Șcarlat, realizat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Firește, în itinerariul nostru am întâlnit și alte spectacole bune, dar îl amintim pe acesta, și iată de ce. **Piticul din grădina de vară** în regia lui Nicolae Șcarlat se numără printre alte interesante variante scenice (între care spectacolul de la Tirgu Mureș, în regia lui Dan Micu, rămâne memorabil), impunându-se printre toate acestea ca o realizare de prestigiu. Poate că, mai mult decât goana după premiera absolută, regizorilor noștri le folosește în special confruntarea pe texte consacrate, prin montări succesive în care

contribuția originală, punctul de vedere personal al regizorului apar cu mai multă claritate.

Problema se pune nu numai pentru ediția a V-a a Festivalului național „Cîntarea României”, ci și pentru viața noastră teatrală în general. Cu excepția unor comedii ce revin cu o oarecare frecvență pe afix, teatrele nu susțin prin noi și noi variante scenice ideea consolidării unui repertoriu dramatic contemporan de referință, preferînd noutăți absolute; or, este știut că în febra noutății absolute se strecoară adesea și mediocritatea. N-am dori să se înțeleagă că sîntem împotriva promovării dramaturgiei de ultimă ora, ar fi un nonsens, dar o mai bună armonizare a celor două tendințe (premieră absolută și reluare) este de așteptat.

Credem de asemenea că în cadrul concursului de spectacole (și nu de texte originale), din Festivalul național „Cîntarea României”, repertoriul trebuie extins în așa fel încît să-și găsească locul cuvenit marea dramaturgie clasică, de la Alecsandri la Camil Petrescu. În felul acesta, Festivalul național „Cîntarea României” va putea oferi în demențiu teatrului chintesența valorilor ideologice și estetice ale dramaturgiei noastre naționale.

În afara acestor observații, (ținînd de un cadru mai larg, un cuvînt de laudă, în încheiere, pentru teatrul românesc, care își descoperă de fiecare dată inepuizabile resurse de talent și energie creatoare.



VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Marga Barbu :

*„În viața actorului
apar anumite
praguri care
trebuie trecute...”*

Fostă aspirantă la Facultatea de filozofie, actrița Marga Barbu și-a păstrat vie curiozitatea intelectuală, gustul pentru studiu. O adevărată pasiune este pentru ea învățarea limbilor străine; vorbește franceza, engleza, germana, maghiara, italiana, spaniola.

DOINA PAPP : ...între timp, acestui șir impresionant i-ați adăugat... ?

MARGA BARBU : ...greaca, iar acum mă lupt cu canjii limbii japoneze. Sînt în anul II la Universitatea cultural-științifică.

D. P. : Vi se pare ciudat să începem astfel o discuție despre teatru ?

M. B. : Nu. Deși s-ar putea crede că n-am jucat prea mult, dacă am avut timp pentru alte preocupări... Au fost, într-adevăr, și perioade de stagnare, în cariera mea artistică, pe care le-au compensat fertil micile mele pasiuni. Sau



poate numai acumulări necesare, de care un actor are atîta nevoie. Și-apoi, eu sînt tipul activ. Nu mă complac în lîncezeală. Cînd n-am prea multe motive de satisfacție la teatru, îmi găsesc refugiul în film, în literatură, fac traduceri...

D. P. : Păreți oarecum detașată de profesia dumneavoastră de bază, ca să nu zic blazată...

M. B. : Întotdeauna am fost detașată. Nu pot spune, cum spun mulți alți colegi ai mei, că am vrut, în viață, să fac numai teatru. Deși, gîndindu-mă în urmă, îmi dau seama că actoria mi-a oferit multe momente de satisfacție.

D. P. : Dacă n-ați fi intrat la Conservator, ați fi suferit ?

M. B. : Nu știu. Cu mine, lucrurile au decurs firesc. Învătasem dansul, făceam balet (mama a fost profesoară de dans). Inițial m-am îndreptat spre Conservator ca să-mi cizelez prezența scenică. N-am



**Odette, în „Gaițele“
de Al. Kirițescu**



știut că o să rămîn în teatru. Profesorul meu Al. Finți a jucat un mare rol în acest sens. După absolvire m-a luat la el, la Teatrul Armatei, unde era director. Era un om care iubea foarte mult teatrul și actorii. Cu inconștiența tinereții, de atunci, mi s-a părut normal. Abia acum îmi dau seama de importanța gestului său.

D. P. : Deci, ați debutat la Teatrul Armatei, actualul Teatru „Nottara“, unde sînteți și azi actriță.

M. B. : La scurt timp după stadiul obligatoriu de figurație, am început să primesc roluri. În **Crîngul de călini, Tinerețea părinților, De partea cealaltă.** Rolul locotenentului Nikolaeva din această piesă, montată foarte bine de regretatul George Rafael, m-a lansat — pot spune — pe orbită. Poate și fiindcă spectacolul a ținut afișul aproape nouă ani.

Îl văzuse tot Bucureștiul. Ca actriță, altceva m-a marcat, însă : rolul lui Chéribin din *Nunta lui Figaro*. Acest rol a rămas ca un clopoțel în amintirile mele. După ce jucasem destule personaje înțepenite, grațiosul paj mi-a redat plăcerea să zburd pe scenă, printre decouri și costume elegante. Nu mai spun în ce măsură mă transpuneam în rol. Nu aveam nevoie de machiaj. În scena în care o întâlneam pe Contesă, mă înroșeam de-adevăratelea !

D. P. : Ați rămas partizana acestui fel de a concepe actoria ?

M. B. : Cred că fără trăire adevărată teatrul nu convinge, nu emoționează. În teatru, emoția rămâne suverană. N-am aderat niciodată la stilul brechtian. Distanțarea față de personaj oricum o ai, dacă ești un actor normal, dar dacă nu te poți contopi cu trăirile, cu stările personajului, asta vădește lipsa posibilităților artistice.

D. P. : Cum rămâne, atunci, cu tehnica, pe care orice profesionist o deprinde ?

M.B. : Ideal este ca tehnica să ajute interpretarea, să fie mijloc, și nu scop. Când am jucat *Cleopatra* în *Antoni* și *Cleopatra* de Shakespeare, pusă în scenă de George Teodorescu, a trebuit să-mi studiez îndelung vocea, să o exersez, ca să pot rezista în monoloage. Trebuia să intru în rol pregătită. Era un rol de efort, dar minunat... Nu mă mai săturam ascultând textul. Un Shakespeare de zile mari ! Sigur, acest lucru rămâne valabil pentru rolurile și textele importante, solicitante, nu pentru piese care se joacă din virful buzelor.

D. P. : Fiți mai explicită ! Adică, actorul devine serios, în raport cu profesia, și în funcție de miza textului ? Nu e o chestiune de etică general-valabilă ?

M. B. : Sigur că nu e cazul să te angajezi profesional mai mult decât trebuie, dacă piesa nu ți-o cere. Deși, nu de puține ori, actorul, prin natura firii sale, se montează pe parcursul repetițiilor și ajunge, culmea, să-i și placă orice joacă. Altfel, probabil că nu poate juca. Se întâmplă și minuni, când actorul innobilează și dă rezonanță unei partituri. Dar n-a făcut nimeni mari creații în piese sezoniere, de mică înălțime culturală și artistică. S-au pus și se vor mai pune piese, fără să se gândească cineva la tristețea și amărăciunea actorilor care le joacă.

D. P. : Ați încercat vreodată să vă luptați pentru un rol, pentru o piesă ?

M. B. : Nu prea. Îmi reproșez o anumită inerție. Nu e bine. Poate și pentru că n-am avut încredere în finalizarea unor inițiative. Decît să ai decepții, mai bine să nu le provoci.

D. P. : O filozofie pe care ați aplicat-o mai mult scenei. Ce v-a dezamăgit ?

M. B. : Dezamăgit e mult spus, dar nu pot spune că n-am fost afectată să constat, de pildă, că tinerii regizori, pe care îi stimez și îi apreciez — evident, pe cei talentați și cu idei —, lucrează mai mult cu generația lor. Există la cei mai mulți prejudecata că noi, cei cu experiență, nu-i putem înțelege. Dar caută prea puțin să ne cunoască. E mai simplu să ne ocolească. Personal, regret că n-am avut norocul să lucrez cu regizori îndrăzneți și foarte îndrăzneți, regizori care, respectînd textul, valorificîndu-l cu seriozitate, vin cu idei noi. Cernescu, de pildă, pe care îl apreciez, a montat de-a lungul timpului multe piese la noi, dar m-a ocolit. E adevărat, a existat și o perioadă în care afirmarea autonomiei regizorului lăsa impresia că actorul devine o unealtă manevrabilă. Nu toți erau pregătiți să înțeleagă practic mutațiile produse în însăși conceperea actului teatral. De aici și neînțelegerile. A fost necesar timp pentru schimbarea mentalității actorului, care la unii s-a produs, la alții — nu. Pe de altă parte, fără îndoială că în fața unor giumbușlucuri fără acoperire artistică un actor cu experiență este reticent ; dar atunci cînd o concepție cu adevărat originală se impune cu argumente și dovezi vii, nu poți rămîne indiferent, decît dacă disponibilitățile pentru meserie ți s-au vîlăguit. Dar asta e teorie...

D. P. : ...dar în practică ?

M. B. : În practică, actorul rămîne „genus irritabilis“, și e foarte incomod să suporti iritabilitatea celuilalt. Am simțit-o pe pielea mea. Dar nu e mai puțin adevărat că nu e deloc plăcut să știi că ai fost distribuită într-o piesă, și a doua zi să găsești trecut la avizier numele altuia. În teatrul actual cred că se respiră un aer mai curat. Mi se pare că actorii tineri sint mai integri. Cînd am intrat eu în teatru, unde întorceai capul întîlnei pretenții, ambiții, orgolii nefondate. Fiecare se vedea în chip de vedetă — și nu mă refer la acelea adevărate, la marii actori pe care i-am cunoscut și alături de care am jucat : Ma-



**În rolul Adela din „Citadela sfărîmată“ de Horia Lovinescu, împreună cu
Petrică Popa**

Cu Ștefan Iordache în musicalul „Lady X“ de E. Mirea după Th. Middleton





Cleopatra, în „Antoni și Cleopatra” de Shakespeare



Roxana, în „Cyrano de Bergerac” de Edmond Rostand, alături de C. Guriță

ximilian, Ramadan, Vraca... Se vîna rolul și prim-planul cu o fervoare... Tinerii noștri colegi sînt mai dispuși să cedeze în favoarea întregului, să facă împreună spectacolul, sînt mai buni coechipieri. Or, teatrul este o artă colectivă, nu ?

D. P. : Care este punctul dumneavoastră de vedere despre dramaturgia originală, despre piesele în care ați jucat ?

M. B. : Nu sînt pentru promovarea cu orice preț a piesei originale. Dacă jucăm autori și piese lipsite de valoare, nu facem nici un serviciu dramaturgiei românești, dimpotrivă. Sînt situații în care actorii se istovesc în zadar. Nu poți să dai viață unei fantoșe. Cred, apoi, că avem nevoie de comedii bune, care să-i însenineze și să-i bucure pe oameni, recompensîndu-le efortul de a veni la teatru în condițiile stressului contemporan. Apreciez piesele Ecaterinei Oproiu (am văzut și **Cerul instelat deasupra noastră**), inteligente, bine scrise, punînd probleme adevărate, de viață. Am revăzut, apoi, cu mare plăcere la teatrul nostru **Acești ingeri triști** de D. R. Popescu. O consider cea mai bună piesă a autorului. Regret că Fănuș Neagu scrie atît de puțin

pentru teatru. Scrisul lui pătros, ca un tablou de Petrașcu, are vigoare adevărată, atît de importantă pentru scenă. Se remarcă și Tudor Popescu, prin vervă în replică, deși piesele lui mi se par marginale, fără anvergură ideatică. În general, însă, nu pot spune că am întîlnit un rol care să mă incite într-atît încît să țin morțiș să-l joc. Autorii se preocupă, dealtfel, destul de puțin să ofere partituri de referință pentru actrițe. Am impresia că se perpetuează în dramaturgie un fel de favoritism masculin, de pe vremea cînd femeile nu aveau acces pe scenă. Repertoriul feminin a fost dintotdeauna mai sărac. Femeile au rămas vioara a doua. Mi-amintesc, cînd jucam în **Cyrano de Bergerac** (eram Roxana), cît îl invidiam pe George Demetru pentru textul pe care-l rostea, și-l rostea minunat ! Regretatul Horia Lovinescu, deși scria mult pentru teatrul nostru (am jucat în cîteva piese ale lui : **Ultima cursă. Omul care...**), nu scria nici el întotdeauna roluri frumoase pentru femei. Îi reproșam adesea această indiferență la adresa noastră...

D. P. : Și, totuși, ați jucat de curînd Adela, un rol complex din Citala sfărîmată, piesă care cuprinde,

între altele, și generoase roluri pentru femei.

M. B. : E adevărat, Adela a fost poate cel mai interesant rol pe care l-am jucat în ultima vreme. În fața actorului apar pe parcursul carierei anumite praguri, cum spunea Laurence Olivier, care trebuie trecute. După o anumită vîrstă, se pune problema cum și în ce sens mai poate fi întrebuițat actorul sau actrița, mai ales dacă a jucat juni-primi — respectiv, ingenue. Adela a fost pentru mine un astfel de prag, cum a fost cu ani în urmă Gerda Hoffmann din **August în flăcări**, sau rolul din filmul **Bietul Ioanide**. Dar... viața mea în teatru nu mi-a îngăduit s-o întîlnesc pe Nora lui Ibsen, pe Anna Karenina, pe Mașa din **Trei surori**, roluri pe care le-am visat.

D. P. : N-aș vrea să trecem peste experiența complexă prilejuită de musicalul de succes **Lady X**. Ce părere aveți despre acest gen, care devine atît de solicitat ?

M. B. : Personal, nu apreciez mania de a pune teatru pe muzică. Se pare însă că astfel spectacolul devine mai... „pentru toate gusturile“ — în fond, mai facil. Consider că genul ca atare trebuie respectat, cu toate regulile lui. Un musical trebuie făcut extraordinar, nu improvizat, fără pregătire muzicală și coregrafică. Am văzut la New York **Don Quijote**. Era impecabil ! Actorii cîntau minunat, dansau, totul se contopea într-o imagine extrem de vie.

D. P. : Stîmătă Marga Barbu, ați avut privilegiul să trăiți în preajma

cărților, a scriitorilor, alături de o personalitate foarte originală a literaturii noastre, cum este Eugen Barbu. Este, cum spuneam, un privilegiu, și poate și un stimulent..

M. B. : Rolul de soție de scriitor este cel mai greu pe care l-am jucat în viață. Noroc că acasă nu pot juca „marea scenă“. Asta o joacă el — așa încît mie îmi rămîne... tot teatrul. Sînt, e-adevărat, și șofer, și secretară, și interpretă, și mai ales primul cititor — sper, bun. Este într-adevăr o viață bogată în impresii, pe care le-am asimilat, cred, folositor pentru cariera mea de actriță. Fiindcă nimic nu înlocuiește și nu egalează emoția serilor de teatru, freamătul sălilor pline. Atunci simți că ești dator cu tot ce ai mai bun acelor oameni numiți generic public — atît de diferențiat, de capricios, dar și generos ! În orice caz, obiceiul de a-i pune lui în seamă nereușitele sau neputințele noastre, în binecunoscuta formulă „nu înțelege spectatorul“, este absurd. Se știe că dacă piesa este interesantă și actorii joacă bine, ea își găsește întotdeauna publicul. Ca să nu mai vorbim despre acei împătimiti iubitori ai teatrului, care sînt alături de noi și la bine și la rău.

Volubilă cu măsură, distinsă fără aroganță, feminină cît îngăduie sportivitatea unui mod de viață trepidant, cunoscuta actriță a pus aici un punct răsplat dialogului nostru, invitîndu-mă pe terasă să-i admir trandafirii și să-l cunosc pe Tomiță, un cățel prietenos și jucăuș.

Convorbire realizată de
Doina PAPP

Despre ieșirea din tăcere sau despre intermitențele criticii (III)

VI Obiectul criticii literare — așa cum indică și sintagma — este exclusiv literatură. E limpede, așadar — atît de limpede, că e aproape un truism —, critica literară nu poate aborda dramaturgia decît pe temeiul unui text. Poate și de aceea, un timp, intermitențele criticii în raporturile cu dramaturgia s-au pus pe seama absenței din circulație a textelor respective. S-a văzut repede însă că apariția textelor n-a schimbat mare lucru în receptarea critică a literaturii dramatice. De unde, atunci, dificultățile? E vorba de o rezervă sau de o sfială?

Dar ce ar putea fi aici „rezervele criticii”? Refuză oare critica literară să recunoască în dramaturgie un gen literar, refuză ea, cu alte cuvinte, să recunoască în literatura dramatică un obiect caracteristic de studiu? Nu, firește! Și nici nu știu vreun critic literar, cît de cît serios, care să fi pus vreodată la îndoială apartenența dramaturgiei la literatură, adică faptul că drama se intrupează din cuvîntul scris; că se constituie după canoane literare; că evoluează în strînsă interdependență cu literatura (fără a refuza totuși sugestiile provenite din sfera spectacolului); că se transmite ca literatură (și nu ca spectacol); că rezistă la lectură; că durează potrivit cu legile de durată ale valorii literare; că, asemeni oricărei lucrări literare, își este suficientă sieși, aflîndu-și idealul perfecțiunii în limitele propriului său teritoriu. Și, atunci, unde începe rezerva criticii literare? Firește, în sfera valorii! E vorba de o simplă prejudecată? Poate. Dar dacă e vorba de o prejudecată, apoi un lucru e sigur: prejudecata asta are un temei și o tradiție!

La prima vedere, condiția de slăbiciune a dramaturgiei în raport cu poezia și cu romanul a fost o vreme îndelungată foarte

evidentă: noi nu aveam în dramaturgie un dramaturg de statura lui Eminescu în poezie, sau de statura lui Sadoveanu și Rebreanu în roman. O primă explicație ar putea fi căutată în faptul că în timp ce vasta întindere a basmului și a poeziei populare — tot acest continent primordial ieșit din magma fierbîntă a unei experiențe multimilenare — poate fecunda apariția unui mare poet și a unui mare povestitor, drama nu are o tradiție nici destul de veche, nici destul de solidă. „Miorița” sau „Meșterul Manole” sînt dintre acele capodopere ale poeziei eterne pe care apariția unui poet de anvergura lui Eminescu se poate foarte bine întemeia; basmul și toată literatura sapiențială pot foarte bine pregăti un povestitor fabulos de tipul lui Creangă; cită vreme tradiția vicleimurilor, sau improvizatiile măscăricilor de curte nu sînt indestulătoare pentru a înlesni apariția unui Shakespeare. Dramaturgia este, prin excelență, literatură cultă și are întotdeauna în spatele ei, în primul rînd, o acumulare de literatură cultă, și, în al doilea rînd, o acumulare de experiență dacă nu curat dramaturgică, măcar literară. În Grecia antică, marea tragedie are în spatele ei un Homer fixat în literă și secole de filosofie, de poezie și de artă. În Anglia lui Marlowe și Shakespeare, în Spania lui Lope de Vega și Calderon, în Franța lui Racine și Corneille, în Germania lui Goethe și Schiller, premegătorii sînt legiune, iar tradiția literaturii este, în toate direcțiile, întinsă, bogată și cum nu se poate mai profundă. De aceea și este dramaturgic un „gen tîrziu”, pentru că el nu poate să apară în absența unei tradiții, bine consolidate, a literaturii culte.

Cu toate acestea, la începuturile literaturii noastre moderne, valorile dramaturgiei nu sînt deloc inferioare aceluia din poezie și povestire. Teatrul lui Hasdeu

și Alecsandri nu e cu nimic mai prejos de poezia și nuvelistica epocii; iar importanța lui istorică e considerabilă, căci adevărata întemeietori ai teatrului nostru, tocmai ei sînt: Hasdeu și Alecsandri. Pentru ca inegalitatea dintre diferitele genuri să fie resimțită cu atîta acuitate în plan valoric, pentru asta trebuia să se producă un adevărat cutremur. Cutremurul acesta a purtat numele lui Eminescu. E o zguduire care, prin forța ei, impune o altă scară de valori. Căci Eminescu, ca nimeni altul înaintea lui, ne proiectează pe scara valorilor universale. Sigur, la momentul apariției sale, lucrul e mai mult simțit decît recunoscut. Și, cu toate acestea, instinctul receptării este fără greș. Atît de fără greș, și atît de puternic, încît „momentul Eminescu“ se definește, în planul valorilor absolute, cu dimensiunile unei rupturi. Nimic nu era mai firesc, așadar, decît ca, în raport cu noua scară de valori instituită de Eminescu, dramaturgia noastră să pară în epocă „rămasă în urmă“.

La această apreciere curentă colaborează și alte condiții. Mai întii, faptul că formula teatrului nostru istoric de început — tocmai pentru că în spatele acestui teatru nu funcționează nici o tradiție prestigioasă — e resimțită ca o formulă de import. Factura lui romantică e înțeleasă ca un simplu reflex de sincronizare cu un anume teatru european, teatrul lui Schiller și Hugo. Pentru marea masă a țirgoveștilor noștri, sceptică și realistă, e un teatru cărturăresc care o lasă perfect indiferentă. Abia odraslele mai școlite ale acestei proaspete burghezii, șlefuite de cîteva generații de dascăli generoși, vor accepta clasicizarea pomenitelor texte. Ceea ce le va salva, în ochii acestor oameni cultivați și inteligenți, de „blestemul străinătății“ va fi tocmai factura lor preponderent istorică. Aici, dramaturgia noastră se înscria firesc în acel imens efort de regăsire și consolidare națională în sprijinul căruia lucrau deja discipline bine constituite, ca istoriografia și filologia. Slăbiciunea acestui teatru istoric de început venea mai ales de acolo că nu era, și nici nu avea cum să fie, pregătit să abordeze marile figuri ale trecutului nostru istoric și, odată cu ele, tematica majoră a marii dramaturgii. Era aici vorba de o situație mai generală; nici Răzvan, nici Despot, nici chiar mai tîrziu Vlaicu-Vodă, nu sînt figuri de prima mărime. Adevărul e că în literatura de mîna a doua nu lipsesc nici marile figuri, dar pentru ca un Ștefan să intre în dramaturgia de ținută artistică va trebui să așteptăm pînă la Delavrancea. Iar dacă o figură ca aceea a lui Lăpușneanu poate să însore o capodoperă în proză, aceasta dovedește nu numai cît de mare este puterea geniului, dar și cît

de strămtorați sînt primii noștri clasici cînd e vorba să renunțe la încurajarea pe care le-o îngăduie sentimentul că o figură mai obscură lasă imaginației mai multă libertate. În fond, chiar și Delavrancea, cînd abordează figura lui Ștefan, nu face decît să ridice la altă putere valoarea acestei libertăți a imaginației încurajate de o tradiție care, constituită cu primele noastre piese de inspirație istorică, se scutește bucurosi de constrîngerea oricărui document și chiar de tutela oricărei alte formule decît aceea a dramei romantice. Abordarea marilor figuri istorice, interesul pentru o anume complexitate psihologică și acceptarea, mai exact înțeleasă, a unei discipline a documentului, acestea vor fi dezideratele unei alte epoci și ale unei alte conștiințe a literaturii.

Singurul care concepe o dramaturgie pe spațiu mari este tot Eminescu. Ce ar fi putut fi acest „decameron“ eminescian, dacă poetul ar fi trăit, în deplinătatea puterilor sale, pînă, să zicem, la vîrsta lui Goethe, nu putem ști cu adevărat. Putem doar presupune, pe temeiul fragmentelor ajunse pînă la noi, că marea poezie ar fi fost prezentă și aici. Totuși, mai degrabă fascinați de „ideea șansei“ în istoria unui popor, decît pe deplin îndreptățiți de texte perfect încheiate, sentimentul nostru e că în Eminescu dramaturgia noastră a pierdut prima și cea mai mare șansă a unui adevărat descălecat.

De la Eminescu încolo, în absența unei autorități tutelare, dramaturgia noastră se va constitui lent, prin strădania cîtorva personalități și adăunarea cîtorva texte. Încît s-ar zice că, lipsit de un mare poet dramatic, genul se încheagă economicos, cu contribuțiile mai mult sau mai puțin substanțiale ale cîtorva generații succesive de dramaturgi. Uneori vocația de dramaturg se epuizează rapid într-o singură lucrare fundamentală, cum se întîmplă cu Hasdeu în **Răzvan...**, cu Davila în **Vlaicu...**, cu Ronetti Roman în **Manasse**. Cînd totuși vocația își găsește condiții de durată, participarea la constituirea genului este foarte adesea fracționată de preocupări fixate în alte zone literare, și chiar în diferite alte discipline. Într-adevăr, noi nu am avut niciodată un mare poet — prin excelență dramaturg — format la școala teatrului și exclusiv în beneficiul genului. Tragicii greci, dramaturgii elisabetani, cei mai mari dintre dramaturgii clasici spanioli și francezi — toți sînt dramaturgi formați în spiritul și în cultul dramaturgiei. Dar în epoca în care teatrul nostru abia se constituie, tendința — veche deja în Europa de cel puțin un secol — era de a lega dramaturgia de destinul literaturii ca totalitate: dramaturgul încetează de a fi pur și simplu un

dramaturg pur ; el este dublat, după împrejurări, de un poet liric, de un romanțier, de un povestitor, de un filosof, de un critic, de un epistolier, ba chiar și de un savant cu vocație științifică. Prototipul acestui scriitor multilateral — un „om universal“, în spiritul Renașterii — este în Europa, probabil, Goethe. Dar și înainte, și după el, asemenea figuri nu lipsesc : de la Voltaire la Hugo, și de la Giraudoux și Montherlant la Sartre și Camus ; de la Cervantes și Lope de Vega la Lorca ; de la Alfieri (și poate chiar de la Machiavelli) la Pirandello ; de la Lessing și Goethe la Kleist și Brecht ; de la Ben Jonson la Bernard Shaw și Eliot — figura acestui dramaturg împărțit între diferite genuri ajunge să fie una dintre cele mai caracteristice ale literaturii universale. Asta nu înseamnă că vechea figură a dramaturgului exclusiv specializat a dispărut cu totul ; în privința asta, un Ibsen, întemeiat fără cutremur pe vasta sa dramaturgie, poate să fie un bun exemplu vizavi de un Strindberg risipit și convulsiv în tot felul de întreprinderi literare. Însă conceptul de specializare, așa cum îl înțelegea estetica mai veche a artei și a literaturii, dominată de un principiu mai artizanal, este pe cale de a fi abandonat, și refuzul lui constituie, în orice caz, un fenomen ireversibil. Atât doar că, în timp ce în câmpul științelor, fenomenul dominant este acela al specializării pe spații foarte înguste, în câmpul literaturii, dimpotrivă, conceptul de specializare își schimbă conținutul, implică, adică, cuprinderea unui cît mai larg evantai de preocupări, genuri și tehnici, care te duc de gîndul la nu știu ce tip de sincretism superior menit să favorizeze cîndva nașterea nu știu cărui nou și infinit complicat gen literar. Faptul că dramaturgia noastră se constituie tocmai într-o asemenea epocă în care apariția dramaturgului cu vocație tînde să se diversifice și să se distribuie altfel, stabilind un alt raport de intercondiționare în câmpul literaturii, nu va rămîne, firește, fără consecințe. De la Hasdeu, istoric eminent și filolog fabulos, pînă la Camil, romanțier, poet, teoretician al teatrului, eseist de bună formație filosofică, mai toți dramaturgii noștri cu adevărat importanți sînt scriitori multilaterali, cu preocupări nu doar „variate“, ci efectiv și major realizați în cîteva genuri literare. Dar dacă în această privință sîntem cum nu se poate mai sincronici cu Europa, asta nu înseamnă că dramaturgia noastră nu resimte ca pe o slăbiciune, încă dintru început, absența unui dramaturg absolut, adică lipsa unei autorități de referință.

M-am întrebant foarte adesea de ce această autoritate n-a putut fi Caragiale,

al cărui geniu, măcar de vreo 80 de ani încoace, nu-l mai pune nimeni la îndoială. Și a trebuit să-mi răspund că nu e de ajuns să fii un geniu pentru a îți se acorda creditul unei autorități incontestabile. Într-adevăr, Caragiale a fost un geniu și, prin grația unui destin care ocrotește valorile geniului, încă este. Asta nu l-a scutit de contestații. Pentru a înțelege bine acest lucru, trebuie să ne amintim, în primul rînd, că teatrul lui Caragiale se inspiră din temele și tehnicile acestui sfîrșit de veac XIX. Pentru contemporanii săi, legătura unora dintre comedii sale cu teatrul lui Alecsandri era încă mult mai evidentă decît este astăzi pentru noi, iar farsele și vodevilurile lui Alecsandri, oricît de vesele și de bine primite în epocă, n-au fost niciodată înregistrate în sfera dramaturgiei mari. În al doilea rînd, oricît ar părea de curios, teatrul lui Caragiale nu stîrnea nici pe departe entuziasmul pe care îl stîrnește astăzi. Hotărîtor în această primire rezervată, ba chiar ostilă, care semăna atît de bine cu insuccesul, a fost, nici vorbă, refuzul proaspetei noastre burghezii de a se recunoaște atît în ipostaza de început, curat suburbană, din **O noapte furtunoasă** și din **D'ale carnavalului**, cît și în ipostaza acelei umanități fără umbră de noblețe din **Scrisoarea pierdută**. Că dramaturgul va fi simțit nevoia să refacă pe alt teren o autoritate contestată, cu atîtea insuccese și scandaluri, e lucru de înțeles. Cu adevărat semnificativ însă pentru destinul scriitorului rămîne faptul că refuzul investiției cu autoritate n-a conținut să-l urmărească nici chiar atunci cînd a abandonat comedia în favoarea dramei.

Scrisă la zece ani după prima sa piesă, și la cinci ani după ultima sa comedie, **Năpasta** are, într-adevăr, semnificația ieșirii din comedie. Dar, firește, dacă dramaturgul a preferat să scrie dramă, n-a făcut-o doar pentru a evada din lumea unei comedii contestate și din comedia unei lumi de care era sătul. Îndemnuri către dramă se pot descifra destule încă în nuvelistică ; iar unele schițe cu suris incert ne îndeamnă chiar a crede că tragicomedia ar fi constituit pentru spiritul caragialean un teritoriu ideal de manifestare. Ceea ce va fi putut stimula ambiția lui Caragiale în direcția dramei va fi fost, poate, fascinația locului gol : un loc ce-și aștepta întemeietorul care să-l mîntuie de tristețea deșertului. E foarte posibil, într-adevăr, ca acest Caragiale — extrem de fin și de sensibil — să fi sesizat, mai bine ca oricine, una dintre slăbiciunile capitale care făcea din dramaturgia noastră un gen încă minor : faptul că drama noastră „contemporană“ era — vorba ceea ! — admirabilă, dar

încă nu exista. Drama istorică și comedia de moravuri erau singurele compartimente mai acoperite, în orice caz cele mai rezistente din dramaturgia noastră. Însă drama contemporană — așa cum o înțelegea Europa lui Ibsen și Strindberg, a lui Zola și Cehov — lipsea în teatrul nostru cu desăvârșire. Asta nu înseamnă că nu se scria mult pentru teatru. Dimpotrivă, se scria enorm! Gustul teatrului era în epocă unanim. Atît numai: ispita golului de umplut adunase în teatru, pe lângă cei cîțiva slujitori cu vocație, o lume întreagă de nechemati și de impostori... S-a scris de toate... și încă ceva pe deasupra: dramă, tragedie, comedie, cu toate încręgăturile lor, de la comedia tragică și drama naturalistă la feerie și drama istorică. Un val uriaș de dialoguri, în milul căruia s-au prăsit toate experiențele posibile! Marile modele erau, bineînțeles, dramaturgii mai mult sau mai puțin faimoși ai Europei. Cînd precăritățile acestui teatru nu mai ajungea nici să mulțumească gusturile, nici să umple pungile, se preferă, cu veșnica motivație, rău înțeleasă, a unui sincronism obligatoriu. „localizări, plagiate și traducții“, cum le numește Caragiale însuși, „producții“ ce, firește, nu pot să facă românești niște drame care nu sînt ale noastre și cu care, în orice caz, nu se poate constitui o dramaturgie națională. Cred că, în privința asta, absolut nimeni în critica literară a epocii n-a vorbit mai răspicat decît Caragiale; nici un critic n-a observat cu mai multă acuitate aberațiile din sfera teatrului nostru și nici unul nu s-a ridicat cu atîta putere și cu un sarcasm atît de violent împotriva acestui teatru de împrumut, care strică gustul tuturor și falsifică totul, de la împejurările istorice la caracterul personajelor. Că în aceste condiții un Caragiale ar fi putut să ambiționeze, după ce a scris cîteva comedii, să dăruiască literaturii românești un model de dramă, nu mai e un lucru de neînchipuit.

Problema era — și era într-adevăr o problemă! — ce fel de dramă putea să scrie? Drama istorică, hotărît, nu-l interesa defel. Pentru el, **Răzvan**... nu era deloc ceea ce este pentru noi, un text clasic, ci pur și simplu o poveste dramatizată în care, în afară de personajul central, nu era nimic de reținut. Un **Vlaicu-Vodă** sau un **Apus de soare**, care să-l mai împace cu genul, încă nu existau, și trebuia să mai treacă un bun număr de ani pentru ca ele să apară. Cît privește piesele patriotarde, ele îi repugnau cu

desăvîrșire, fie și numai pentru că nu vedea în ele decît reflexul patriotismului de paradă al păturilor superpuse, transpus într-un cadru vag istoric; un **Mircea**, domn creștin, umblind prin mahalale după „dragoste nelegiuită“ cu fete mari îi umple gura de sarcasme, iar un **Brîncoveanu** sau un **Tudor** i se par, în piesele respective, caricaturi de mucava. În fine, o dramă în mediu urban, Caragiale nu putea concepe. Negustorimea, micii funcționari, pensionarii, ipistații, politicienii de provincie — pe scurt, burghezia și categoriile de sub imediata sa influență —, toată această lume etern tranzacțională, cu machiaverlicul de dugheană înădît între dormitor și urna electorală, era o lume „pentru comedie“. Inaptă pentru dramă. Într-un asemenea cadru nu se putea imagina nici un conflict autentic, necum un conflict tragic. În privința asta, Caragiale urmează, vrînd-nevrînd, tradiția epocii sale și se arată astfel, o dată mai mult, un scriitor al secolului XIX. Cîtă dramă există în literatura noastră de pînă la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, ea se refugiază fie în drama istorică, fie în nuvelistica de inspirație rurală, adică într-un cadru statornic al conflictelor autentice. Situînd, așadar, **Năpasta** în cadrul lumii rurale, adică în cadrul singurei lumi apte pentru dramă, Caragiale se așază în linia singurei tradiții vii, dar intră totuși, fără să bage de seamă, în conflict cu propria sa viziune de citadin. Bineînțeles, nuvelele lui „țărănești“ sînt și ele, neîndoielnic, scrise de un orășean; Zarifopol a putut chiar să identifice, în unele dintre aceste nuvele, formule, nu-i vorbă, tipic caragialești, dar provenite din sfera afectiv-stilistică a miticismului urban. Dar dacă în nuvelă, sprijinit de o anume tradiție a literaturii de inspirație rurală, Caragiale știe să-și travestească personajele cu o regie potrivită și cu amănunte de decor, în teatru ele sînt deconspirate, la fiecare pas, de un ansamblu de complicații psihologice care — așa cum au observat mai toți criticii ulterioari — fac din Anca ceva mai mult decît o simplă țărăncă. Pe scurt, Caragiale scrie o dramă rurală cu viziunea unui citadin get-beget, și aceasta, dacă nu falsifică cu totul datele dramei, dă un aspect cu totul strident situațiilor și personajelor. Zarifopol, care este, totuși, cum bine se știe, un mare admirator al lui Caragiale, nu pregetă să aprecieze că monoloagele și aparteurile din **Năpasta** sînt cele mai nenorocite efecte ale teatralismului tradițional. „Cred — spune el — că nicăieri în opera lui (Caragiale)

convenția răsuflată n-a anulat în așa măsură talentul artistului ca în această de tot regretabilă melodramă“.

Și totuși aceasta este drama cu care dramaturgia noastră pășește cel mai bine peste ultimul prag al secolului XIX. Zola, acela din „Thérèse Raquin“, cu siguranță ar fi apreciat-o, iar un Strindberg, acela din **Creditorii**, din **Tatăl** și din **Dansul morții**, ar fi îmbrățișat-o entuziast. Inutil să adaug: contestarea **Năpastei**, și procesul a cărui expresie directă a fost, trebuie să fi influențat decisiv asupra dorinței lui Caragiale de a mai scrie pentru teatru. Cît vor fi influențat, de asemenea, insuccesele și machiaverlicurile cetății literare hotărîrea lui de a se expatria, asta este o altă chestiune. Oricum, după abandonul propriu-zis al comediei, era și acesta un fel de a ieși din lumea ei.

Geniul lui Caragiale a sfîrșit, firește, prin a se impune, și revanșa acestuia, în perfect spirit caragiălean, e de a fi făcut din comedia sa atît de contestată o formă de tiranie atît de acută încît comedia ulterioară de cel mai mare succes a fost tocmai aceea care, de la Mușatescu la Baranga, caragiălează tot ce atinge. Această tiranie literară, mare producătoare de epigoni, e și ea, firește, o formă de autoritate; o autoritate care poate consolida o direcție literară, dar nu poate asigura regalitatea unui gen.

Dacă, pînă la Caragiale, dramaturgia își căuta locul pe scara de valori instituită de Eminescu și de Creangă, la douăzeci și ceva de ani după moartea lui Caragiale, criteriile valorii își schimbă numele: Arghezi în poezie și Rebreanu în roman nu-și au încă nici un corespondent în dramaturgie. Observația îi aparține lui Sebastian. Astăzi, cu o altă perspectivă a epocii postcaragiălene, putem lărgi comparația și chiar s-o amendăm. La 13 ani după moartea lui Caragiale, partea cea mai importantă a operei dramatice a lui Camil Petrescu este deja constituită. Camil va fi dramaturgul excepțional care va pune, cu un cap teoretic, mai toate problemele de bază ale unui teatru modern, și azi știm, mai bine ca oricînd, că tocmai el este dramaturgul care a făcut pentru teatrul românesc mai mult ca oricare alt dramaturg de dinaintea lui. Dramaturgia nu poate număra, pînă în preajma celui de al doilea război mondial, atîtea capodopere cîte au dat în roman Sadoveanu și Rebreanu, sau în poezie, Arghezi și Blaga, Bacovia și Barbu, totuși, în literatura dramatică, alături de capodoperele epocii anterioare, **Scrisoarea pierdută** și **Vlaicu-Vodă**, a apărut cel puțin o piesă excepțională, **Danton** al lui Camil Petrescu, și un număr de piese absolut remarcabile, care asigură genului o pondere mai mare și o audiență mai întinsă: **Pațima roșie**, **Înșir'țe**, **mărgărite**.

Jocul ielelor și Act venețian, Meșterul Manole și Tulburarea apelor, Omul cu mîrtoaga.

În fine, dacă a doua zi după ultimul război mondial privim peste umăr ca să identificăm de unde anume vine dificultatea cu care critica literară se apropie de literatura dramatică, va trebui să constatăm că această dificultate se întemeiază pe cîteva realități cu neputință de ignorat. N-o să le înșir în ordinea importanței, măcar pentru că importanța lor a variat, după împrejurări greu de definit în fiecare moment. Dar, pentru că tot trebuie să le înșir cumva, să încep cu absența unei autorități tutelare care să asigure genului, la momentul constituirii lui, acel prestigiu menit să atragă și să fixeze atenția. Să pomenesc apoi de imensa hîrtogărie dramatică, autohtonă sau de import, care, decenii în șir, a acaparat scena, a copleșit cronică dramatică, a falsificat, cu succese uneori reale, dar imposibil de justificat în plan estetic, gustul spectatorilor și ierarhia valorilor, deruțind, în același timp, în cea mai mare măsură, judecata salutară a criticii literare. Nu aș lăsa la o parte, printre realitățile care au grevat acțiunea vie a criticii literare, nici lenta, extrem de lentă constituire, în literă tipărită, a unui corpus dramatic care să îngăduie cuprinderea teritoriului și să înlesnească, cu o privire de ansamblu, o operație de sinteză. Piesele de teatru se tipăresc, într-adevăr, în condiții neînchipuit de grele. De aici și urmarea inevitabilă că, mai apropiată, prin chiar condiția ei, de afirmarea unui asemenea fapt de viață ca spectacolul, cronică teatrală creează în jurul cutărei sau cutărei piese, pentru un timp mai mult sau mai puțin determinat, un spațiu de izolare care refuză, practic, sau măcar întîrzie, accesul criticii literare. În fine, la toate acestea aș mai adăuga ceva: și anume, faptul că criticul român, excelent cititor de poezie și tot atît de bun pe cît de avid cititor de romane, este, în general, un mediocru cititor de teatru dramatic. N-o să amănunțesc acum chestiunea — asta m-ar obliga să deschid un nesfîrșit șir de tomuri de critică — dar, cearcă numai, fie și printr-un sondaj oricît de sumar, de pune alături păreriile marilor noștri critici despre proză, să zicem, și acelea despre dramaturgie, și imediat o să-ți sară în ochi diferența de acuitate în percepție și diferența de calitate în comentarii. Nu știu nici o piesă de teatru despre care un Maioreescu, un Gherea, sau mai dincoace, un Lovinescu, un Pompiliu Constantinescu, un Călinescu, un Cioculescu, sau un savant estetician ca Vianu, să fi spus ceva mai pătrunzător sau mai definitiv judicios decît despre un volum de poezii sau despre un roman. Nu e vorba, cred, aici de

acea tipică dificultate de abordare care face, în general vorbind, din dramaturgie un gen mai puțin citit. Mai probabil e vorba de o anume suspiciune — străveche și ea — care a întovărășit genul, de-a lungul întregii sale istorii: și anume, tocmai suspiciunea aceea iscată din situația unui gen slugă la doi stăpîni. Cred că, oricît de solid întemeiat pe conștiința funcției sale, și oricît de justificat de lucrarea de totdeauna a criticii universale, orice critic încearcă, cu un text dramatic în față, o anume indispoziție la ideea, oricît de vag gîndită, de a împărți cu „o altă putere”, în speță cu teatrul, dreptul de a se apropia de un text literar. În fine, deși în principiu un critic este „dispus pentru toate genurile” și, înțelegînd literatura, în întregul ei, ca un teritoriu necompartimentat, își refuză a avea preferințe pentru un gen sau altul, realitatea este că aceste preferințe constituie o putere activă și că, oricît de ascunse, ele se afirmă, dincolo de orice voință, dacă nu prin abordarea deschis exclusivă a cite unui gen — lucru mai rar —, măcar printr-o dispoziție alimentată de anume afinități, evidente, la urma urmei, în ființa percepției critice și în calitatea comentariului critic. Or, și aici, preferințele criticului român, alîtea cite se pot descifra, sînt, hotărît, în favoarea poeziei și romanului. Problema, firește, nu e cît de justificate sînt sau nu, într-un caz sau altul, aceste preferințe. Eu constat faptul. Dacă ar trebui totuși să dau un exemplu, aș putea da unul edificator cu „Istoria literaturii...” a lui Călinescu: Caragiale e trecut la „marii prozatori”, așa cum Delavrancea e înregistrat la nuveliști, Camil Petrescu — la romancierii, și Blaga — la poeți: **Năpasta** este examinată cu totul lateral, în contextul personajelor „bolnave” din proza caragialeană, iar despre comediile lui Caragiale, trecute în revistă pe aproximativ o coloană dintr-un studiu pe 16 pagini dedicat operei în proză, nu se spune nimic mai esențial decît că eroii sînt „structural satisfăcători, însă nu se poate face cu ei comedie adîncă”. Aici nu e vorba doar de o simplă problemă de strategie redacțională. Dacă un Caragiale e înregistrat printre prozatori, și teatrul lui Blaga e analizat, efectiv, în contextul poeziei, aceasta se întîmplă pentru că atît Caragiale cît și Blaga sînt simțiți pe direcția mare a literaturii lor, unul ca prozator și celălalt ca poet.

Un asemenea mod de „a simți” dramaturgia în contextul altor discipline se perpetuează pînă în zilele noastre. Lucrul se poate constata pînă și în felul pîrtinitor în care este administrat spațiul tipografic în revistele literare: critica piesei de teatru nu-și află mai niciodată locul la „cronica literară”; dacă vrei să știi

ceva despre ea, trebuie s-o cauți la pagina consacrată spectacolului teatral. E și acesta un fel de a pune genul sub țutelă, un soi de minorat critic de tot hazul! Și faptul că administratorii spațiului literar pot, fără să stirnească nici cea mai neînsemnată obiecție de principiu, să atribuie piesei de teatru un loc la rubrica spectacolelor, asta spune destul nu numai despre preferințele, mai mult sau mai puțin limpezi, ale criticii în general, dar și despre o rea înțelegere estetică a lucrurilor.

După cum bagi de seamă — a conchis Iraclide — intermitențele criticii literare în raporturile ei cu dramaturgia își au cauze adînci și de durată. Sigur, ne putem dori, și putem chiar spera, ca aceste cauze să înceteze, într-o bună zi, de a avea forța unei realități. Dar a lucra împotriva lor, asta nu este treaba unui singur om, ci misiunea cîtorva generații de critici și de dramaturgi. Că e, totuși, cu puțință a lucra împotriva unor asemenea cauze, ne-o dovedește, în fond, lucrarea finală a criticii literare. Într-adevăr, deși critica literară — atîta cum și cît s-a exercitat — a fost mai întotdeauna cu un pas în urma cronicii teatrale, și cu cel puțin doi pași în urma producției dramatice, ea nu s-a putut sustrage niciodată obligației finale de a lua în evidență dramaturgia și de a-și face lucrarea ei specifică.

Simpla alăturare a cronicii teatrale de serviciu și a criticii literare scoate imediat la iveală diferența de metodă, de percepție și de apreciere. E o diferență aproape întotdeauna în favoarea criticii literare. E adevărat, critica literară n-a făcut la noi gloria nici unui dramaturg, dar ori de cîte ori a fost cazul, și oricît de tîrziu a făcut-o, a recunoscut valoarea oriunde a aflat-o, și a pus-o în drepturile ei legitime. Cronica de teatru a putut să respingă comediile lui Caragiale și teatrul lui Camil, dar n-a putut să-și impună judecățile. În asemenea împrejurări, critica literară funcționează ca o instanță de apel. Este cam ceea ce a făcut, să zicem, Maiorescu pentru comediele lui Caragiale, sau Călinescu pentru **Danton**-ul lui Camil.

În afară de cazul cînd cronica spectacolului a fost scrisă de un critic literar, de un dramaturg sau de un tehnician al teatrului, și amintirea ei s-a putut păstra în culegere de opere, nu știi nici măcar un singur cronicar teatral care să se fi salvat de uitare. Cine mai știe astăzi numele atîtor și atîtor croniciari, imorovizați „teatrali” și unși „spectacologi”, din atîtea și atîtea reviste, ziare și fițuici de odinioară? Cine mai știe astăzi de maldărul imens de cronici care a participat la viața teatrală a epocii? Doar în groapa comună

a bibliografiei generale de mai poți da de ele. Și chiar și aici nu înseamnă nimic mai mult decât o inscripție pe o cruce putrezită într-un cimitir tăvălugit de timp.

— Și știind toate acestea — a întrebat actorul zîmbind — ce a făcut prietenul tău ? A încercat el să schimbe, sau măcar să forțeze opinia criticii ?

— Un asemenea tip de scriitor n-ar putea încerca o asemenea dorință. Un război în numele unui profet cu propriul tău nume e un război ridicol. Doamne, ce de-a „puneri la punct“, și ce de-a „scriitori“. mai mult sau mai puțin „deschise“, am citit ! Au modificat ele vreodată ceva ? Iată un lucru foarte îndoielnic. Dealtfel, cum ar fi cu puțință ? O judecată de valoare, cînd criticul e talentat și perfect leal, nu e pur și simplu suma unor argumente raționale ; ea se întemeiază la origine pe un sentiment al valorii care presupune o percepție globală a unei scrieri, dacă nu chiar a unei opere ; și tocmai acesta e motivul pentru care nu e destul să propui unui critic un alt sistem de argumente critice pentru ca să-i schimbi convingerile : criteriile valorii pot să cedeze, sentimentul valorii refuză orice argument. Trebuie să treacă timp, trebuie ca acest sentiment să se diminueze,

pentru ca acceptarea unui alt sistem de explicații să fie fecund și instalarea unei alte convingeri, adică a unei alte judecăți de valoare, să fie posibilă. Aceasta e, de obicei, vîrsta unei alte lecturi. Șansa unei opere rămîne, în principiu, în grija unui alt critic, adică a unei alte lecturi, sau chiar în lectura unei alte generații, în definitiv a unei alte sensibilități. Să forțezi cu parul convingerile unui critic, aceasta e o treabă de ciomăgaș electoral ; să încerci să-i schimbi părerile cu cîteva pagini de argumente e cea mai deșartă dintre toate operațiunile spiritului ; și orice artist cit de cit familiarizat cu specificul criticii și-o refuză hotărît, fără nici o părere de rău.

— Și, practic, ce a făcut prietenul tău ?

— Ce să facă ? a spus Iraclide, cu o ridicare obosită din umeri. Și-a strîns fișele pregătite, și-a adunat notele cîte a apucat să aștearnă, și-a rupt prefața pe care abia însăilase argumentele menite să-i motiveze ieșirea din tăcere, a pus la loc în bibliotecă, ca să le piardă cu totul din vedere, cele cîteva volume cîte izbutise să publice în treizeci de ani de muncă — și a făcut.

— Și acum ce face ?

— Nu ți-am spus ? a șoptit Iraclide zîmbind. Tace.

Un prieten

În vreme ce manuserisele trecutului nostru număr se rindiau în șiruri de litere de plumb, iar șirurile se făceau pagini, inima acestei activități s-a oprit pentru o clipă. În tăcerea care țiuia ciudat în cele mai animate secții ale tipografiei, linotipul și zelăria, am aflat că inima aceea era a lui Lucian Gugiu. Nu-i bănuiam, cum poate na și-a bănuit nici el, fragilitatea — ne obișnuisem să-l vedem jucînd, mucalit, roiul omului „depășit de situație“, în vreme ce, fără vorbe, cu un zîmbet subțire, punea în lucru soluția care rezolva problema, știînd că noi știm că o s-o rezolve.. Își plimba privirea încărcată de reproș pe paginile impestrițate de corecturi, se încrunta cînd ceva sărea din grafic, recupeza din mers întîrzierile mutînd un pion în dispozitivul brigăzii și închidea plicul de „Bun de tipar“ cu gestul larg al celui care lansează la apă o navă. Era prietenul nostru, cum probabil era prietenul tuturor celor care, pregătind apariția unei reviste sau a unei cărți, se stringeau ciorchine în jurul birouașului modest, asediat de teancuri de pagini, de piramide de zincuri, de vrafuri de machete, table și planșe.. Numai cine a trăit într-o redacție știe ce fel de legătură sufletească este aceea care se cimentează între ziarist și tipograf și ce înseamnă să pierzi un astfel de prieten.

Bineînțeles, c tipografie nu-și poate îngădui să stea. Dar în faptul că, după o clipă de dureroasă încordare, munca și-a reluat ritmul firesc, se citește buna deprindere cultivată și de acel om, care, știind să muncească, a știut totodată să organizeze și să conducă.

„T“

De la citire la teatru (III)

Limbajul dramatic

Să mai rămănim cîtva timp în acest imperiu al cuvintelor care este textul dramaturgic. Pentru criticul literar (prin urmare și pentru cel al literaturii dramatice), analiza piesei de teatru ridică dificultăți de niveluri deosebite. Spuneam, în capitolul anterior, că, de multe ori, critica piesei de teatru este întreprinsă prin critica personajelor, mai rar prin aceea a limbajului dramatic distinct, cu procedee și elemente de stil diferite. Ce înseamnă, de fapt, limbajul dramatic? Putem vorbi despre acest concept în aceiași termeni în care vorbim despre problema stilului?

La o recapitulare a contribuțiilor românești în problema stilului dramaturgic rămănim cu impresia că, mult mai adesea, ea a fost trecută sub tăcere sau a fost asimilată în comentariul asupra operei. Cit despre limbajul dramatic, el a constituit obiectul unor interesante aprecieri datorate lui Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Nicolae Manolescu, Valentin Silvestru, Ion Vartic, Val Condurache, Maria Vodă Căpușan, atunci cînd acești critici, de orientări diferite în exegeză, au avut în vedere în exclusivitate literatura dramatică. Evoluția limbajului dramatic, dedusă prin sectionarea cronologică a evoluției literaturii, în general, reclamă din partea criticului un amplu sistem de referințe și permanenta raportare la evoluția spectacolului teatral. Dacă un critic nu își asumă această dublă responsabilitate, exercițiul său critic este parțial semnificativ, dacă nu derutant.

Poate mai mult decît alte genuri literare, dramaturgia a fost adesea privită din perspectiva unei științe a construcției literare. Codul de aur al acestei științe, transmis prin *Poetica* lui Aristotel, a reprezentat una dintre cele mai rezistente „convenții” ale strategiei literare, de neîntîlnit aiurea. Cît ar părea de ciudat, faptul că un dramaturg trebuie să știe cum să construiască o piesă nu contravine esențial — chiar dacă-i o dificultate în plus — invenției poetice. Însemnările

lui Tolstoi despre geneza romanelor sale și cele ale lui Caragiale despre dramaturgie corespund prin ideea construcției. Aceasta l-a determinat pe Caragiale, de exemplu, între-un celebru eseu (*Oare teatrul este literatură?*), să definească teatrul (literatura dramatică) drept „artă constructivă”, comparabilă cu aceea a arhitectului îndeosebi, căci „precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale — adică monumentul — ci numai notarea convențională, după care trebuie să se strîngă și să se alipească materialele cerute, într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrșirea intențiunii lui — adică comedia — ci notarea convențională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane”¹. Recuzarea literarului, în acest eseu, este explicabilă într-un context amplu, caracterizat atît prin afirmare maximă a poeticii în dramă, odată cu operele romantismului, cît și prin lipsa statutului artistic al dramaturgului român — drama fiind pe atunci o însăilare dialogată („localizare”, plagiat sau piesă originală, cum scrie Caragiale). De altfel, experiența proprie — un chinuitor efort în fața cuvîntului — dă o semnificație profundă acestei „exagerațiuni” a unui, totuși, adevăr privind arta dramaturgului. La patru decenii după exprimarea acestui crez, după ce romanul rus, prin filieră franceză, cucerește, în forma dramatizărilor, scena europeană, după experiența noului limbaj dramatic propus de Maeterlinck, această știință a construcției, care este, între altele, dramaturgia, mai suportă o comparație, de astă dată cu pictura, în critica lui Albert Thibaudet, pentru care (reluînd o veche tradiție exegetică), arta dramaturgului se bazează și pe acțiune (ceea ce ar ține de „arhitectul” invocat de Caragiale), dar și pe discurs²; fapt ce îl determină pe criticul francez să observe că „există autori dramatici care-și concep esențialmente opera prin

discurs și acțiune, și alții care o concep prin temă...".

Distincția este interesantă din punctul de vedere al limbajului dramatic. Deși nu sînt foarte siguri dacă nu cumva ceea ce înțelege Thibaudet prin „temă” nu este mai degrabă „subiectul”, un anume fel de a scrie dramaturgie în perioada contemporană denotă atracția mai mult pentru subiect decît pentru temă. Limbajul dramatic este orientat, firește, după prepoziția naturală a scriitorului (spre epic, poetic sau dramatic), de „chemarea” scrisului. Așa se explică, nu o dată, amuzant-stupefiantă mărturisire a cîte unui autor, care constată că, deși a ales un subiect sau o temă tragică (dramatică), rezultatul diferă de intenția pe care, de multe ori, încearcă să o teoretizeze. Tot astfel, se explică, poate, de ce piese intitulate „comedii” sînt altceva, iar tragediile, „numai” drame. Fenomenul a marcat prima sa fază acută odată cu diversificarea genurilor și speciilor literare (sec. XVIII), atunci cînd comedia se dezmembrează generînd «drama», iar romanismul de la începutul sec. al XIX-lea introduce în tragedie procedeele constituite ale comediei. Această observație se cere, însă, completată cu o descoperire mai recentă a criticii, și anume că manierismul în dramă provocase, cu un secol înainte, și datorită dezvoltării fără precedent a spectacolului, transfuzia de limbaje dramatice și procedee tehnice, pentru a caracteriza, de astă dată, **tema**.

Au existat, în istoria literaturii dramatice, perioade de marcată dependentă a limbajului dramatic de **temă** sau de **subiect**. În funcție de momentele dezvoltării sociale, de determinări politico-economice, moral-sociale, limbajul dramatic reflectă, mai întotdeauna, gradul de **literaritate** la care a ajuns dramaturgul. Geneza operei dramatice presupune un moment al **confuziei** chiar dacă intențiile auctoriale sînt precizate, tema este aleasă ori intriga, fabulația sînt conturate. Fluxul inspirației este ghidat de cîteva repere fixe prin care limbajul dramatic ajunge la forma cea mai caracteristică a expresivității ca stil. Pe de altă parte, formarea limbajului dramatic solicită un anume nivel de specializare al ideii de **reprezentare** prin care sînt puse în acord semnificativ elementele menționate mai sus. Atenți la temă, expresioniștii, de pildă, au realizat o formă specifică a reprezentării, care s-a repercutat asupra formei înseși a operei. Anunțată de opera dramatică a lui Strindberg și Wedekind, înnoirea limbajului dramatic expresionist, la Kaiser, Sternheim sau Toller și Barlach, s-a produs o dată cu reformularea teoretică a ideii de reprezentare, potrivit căreia angosa — un pol al universului tematic expresionist — a determinat **forma** unor opere noi. În caracterul ab-

stract al dramei expresioniste se reflectă, ca și mai tîrziu în dramaturgia absurdului, „panica față de o lume în care omul nu se mai recunoaște” ceea ce are ca efect asupra limbajului dramatic eclipsarea intrigii și a dialogului în fața monologului³, cu mare forță de reprezentare.

Sesizarea caracteristicilor definitorii ale unui limbaj dramatic comportă riscul inerent oricărei tentative de apreciere a **imaginarii** prin opera de artă. Mă refer aici la poziția specifică a **cititorului** de literatură dramatică, pentru care contradicția — manifestă în receptarea spectacolului — între teatru (ca act real) și caracterul său imaginar (spectatorul nu pierde din vedere că ceea ce îi este prezentat este non-real)⁴ funcționează în mod **referențial** ca o posibilă ipostază și nu ca experiență imediată. Dacă ar fi să rezum această experiență imediată a **cititorului** în remarcarea limbajului dramatic specific piesei, probabil că distincția care operează la nivelul prim este aceeași ca în cazul oricărei opere literare: bun, rău. Din punctul de vedere al criticului, aceeași operație, mult amplificată, poate duce fie la manifestarea prejudecății de tip, teatru pentru lectură/teatru pentru scenă, fie la interpretarea estetică. Radu Stanca formula această poziție în termeni clari: „Nu există, estetic vorbind, două modalități de text dramatic, și anume poezie dramatică, pe de o parte, și text teatral (îndiferent estetic) pe de altă parte, sau, în limbaj obișnuit, nu există «piese pentru citit» și «piese de jucat». Nu există decît text bun sau rău. Iar cînd e bun e și cu necesitate un text poetic, după cum cînd e rău, nu mai poate fi în nici un caz dramatic. Considerînd drama ca o valoare estetică nu ca o stare psihică (...) scenicitatea este o condiție substanțială a poeziei dramatice”⁵.

Ce rezultă de aici? Că limbajul dramatic presupune îndeplinirea unei duble condiții: pentru a putea fi sesizat ca suport al **literarității** textului trebuie să dezvăluie **teatralitatea** dramaticului ca agent conflictual de prim ordin. Accesul la definirea categorială, chiar sumară, a acestui tip de limbaj este mai puțin lesnicios decît în cazul prozei sau poeziei, unde o **impresie** definită cit de cit survine la lectura unei părți, după care aceasta din urmă poate fi echivalată. „impresionist”, cu întregul. Lectura unui act, a unei singure scene, nu este revelatoare din punctul de vedere al sesizării tipului de limbaj propus de opera dramatică, expresie, cum am văzut, și a unei științe a construcției. Din altă perspectivă, citirea piesei de teatru și aprecierea limbajului dramatic sînt dependente în mare măsură de „concretizarea” operei — „rezultatul întîlnirii a doi fac-

tori diferiți, a operei și a cititorului, mai ales rezultatul activităților de a crea și reproduce pe care acesta din urmă le efectuează în timpul lecturii sale“. Va exista, mereu, o diferență, de diverse naturi, între aceste „concretizări“ și operă: stratul sunetelor, actualizarea unor componente aflate în stare potențială, înlăturarea zonelor de indeterminare (mai ales în „stratul obiectelor reprezentate“) etc.¹⁾ În cazul unui dramaturg cum este Marin Sorescu, de exemplu, limbajul dramatic, deloc tradițional, supralicitând **monologul dialogat**, dă senzația unei indeterminări care permite numeroase „concretizări“. Cine este Iona? Un fel de Everyman? Da, poate, dar vom observa, la lectura atentă a replicilor sale, o articulare sufletească specific românească, prin care generalizarea filosofică presupusă de temă este dublată de o conștiință a **locului**. Însemnele teatrale ale acestui limbaj sint devansate, în **Iona** sau **Paracliserul**, de cele ale literarului, pentru că, în alte piese ale dramaturgului (**Există nervi, Răceala, A treia teapă**), să observăm starea lor de concurență.

Existența unui limbaj dramatic sesizabil devine dependentă de existența operei dramaturgice constituite. Cu alte cuvinte, numai cînd piesa/piesele de teatru dezvăluie caracterul operei, putem descifra caracteristicile limbajului ei. Altfel, în alcătuirii dramatice purtînd eticheta de „piesă“ e mai greu de analizat intenționalitatea autorului în ce privește mijloacele și procedeele alese. Atunci cînd există! Căci, de multe ori, atenți — cît se poate — la construcție, la „poveste“, unii dramaturgi pierd din vedere expresivitatea limbajului ca fapt de stil, par **reutri** în raport cu propria creație. În altele piese cu subiect contemporan, deși tema este abordată din unghiuri diferite, se poate observa anemia limbajului. La D. R. Popescu, dimpotrivă, bogăția fabulistică are darul de a scoate în evidență complexitatea limbajului dramatic, dialog, personaje, ritmul replicilor, salturile tensionale și un anume alogism al relațiilor determinînd o rețea densă de semnificații prin care accedem la stilul dramaturgic.

O critică a limbajului dramatic nu se poate mîrgini la critica personajelor, a modalității de realizare a conflictului prin procedee verbale sau non-verbale. Este necesară privirea critică sintetizatoare și a altor elemente: ritmul desfășurării dramatice, raportul dintre dialog și pauză, zona lexicală frecventată cu predilecție, resortul intenționalității auctoriale în ceea ce privește construcția actelor sce-

nelor și realizarea lor literară, procedee de sugerare a determinărilor (spațio-temporale, tensionale etc.) incluse la nivelul replicilor etc. Printr-o critică de acest tip, relația limbaj-operă va fi cu atît mai aproape de intenționalitatea auctorială ca fapt al expresivității artistice cu cît — cu o formulare interesantă a lui Gaëtan Picon — „Opera modernă ia din propriul ei limbaj întreaga realitate pe care o conține“²⁾. Se va putea, astfel, ajunge la o concluzie mai puțin vagă atunci cînd trebuie să răspundem la întrebarea „poate un dramaturg bun să fie un scriitor prost?“

Citirea literaturii dramatice îmi pare că prilejuiește o întâlnire cu efect multipu: Nu e vorba numai de a afla „despre ce e vorba“ și dacă piesa respectivă e „bună“ sau „rea“, ci, dacă se poate prevedea acesteia întîlniri cu opera dramatică o destinație specială în a accede la construcția limbajului, pe care n-o oferă nici un alt tip de limbaj artistic.

¹⁾ I. L. Caragiale — Oare teatrul este literatură?, în *Opere*, vol. 4, Ed. pentru literatură, 1965, p. 316—317 (ed. critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin).

²⁾ Albert Thibaudet — Réflexions sur la littérature, Gallimard, 5^e ed., 1938, p. 86.

³⁾ Jean-Michel Palmier — L'expressionnisme et les arts, vol. 2 (Peinture, Théâtre, Cinéma), Payot, 1980, p. 86.

⁴⁾ Jean-Paul Sartre — Mitul și realitatea teatrului (interviu-expunere publicat de revista studențească *Le Point*, Bruxelles, ianuarie 1967), în *Teatru*, vol. 2, E.L.U., 1969, p. 358.

⁵⁾ Radu Stanca — Despre teatrul literar, în *Revista cercului literar* (rubrica „Cronica dramatică“), an I, nr. 11/ianuarie 1945, p. 63.

⁶⁾ Roman Ingarden — Studii de estetică, Univers, 1978; pentru întreaga discuție vezi p. 81—98. Aceeași poziție o vom descoperi, mult mai tirziu, într-o disciplină recentă — „semiologia teatrală“, de unde se vede că noutățile au mai fost „noi“. Vezi Michel Corvin. La détermination des unités en sémiologie théâtrale (în *Regards sur la sémiologie contemporaine. Actes du Colloque Sémiologie/Sémiologies tenu à l'Université de Saint-Etienne*, les 24—25 et 26 novembre, 1977), 1978, p. 99—109.

⁷⁾ Gaëtan Picon — Scriitorul și umbra lui (în rom. de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin), Univers, 1973, p. 132.

■ VICTOR PARHON

Teatrul de amatori : educație, calitate, cultură teatrală (II)

Un capitol care a început să fie mai bine reprezentat în repertoriul teatrului de amatori este acela al dramaturgiei noastre interbelice. Preferințele merg, cum e și firesc, spre comedie, fără să lipsească însă abordarea unor drame puternice, revelatoare pentru spiritualitatea poporului român. Astfel, dacă în ediția precedentă urmărisem un tulburător spectacol cu piesa **Săptămîna luminată** de Mihai Săulescu, în interpretarea amatorilor din Cîsnădie, județul Sibiu, de data aceasta a fost rîndul Casei municipale de cultură din Alba Iulia să ne ofere o reprezentare de profundă rezonanță patriotică și intensă vibrație emoțională, cu piesa **Se face ziuă** de Zaharia Bărsan.

În marele număr de spectacole, bune și foarte bune, pe care le-a prilejuit montarea pieselor **Deșteapta pămîntului** și **Cuiul lui Pepelea** de Victor Ion Popa, ni s-a părut că putem descifra nu numai o preferință explicabilă a amatorilor pentru aceste piese — de acum clasice — scrise cîndva special pentru ei, ci și un veritabil omagiu pe care amatorii de azi, prin frecvența acestor opțiuni repertoriale, știu să-l aducă marelui animator cultural și dragostei cu care acesta a îmbrățișat dintotdeauna cauza teatrului de amatori. De altfel, dramaturgia lui Victor Ion Popa e prezentă constant în repertoriul amatorilor, în ultimii ani, și prin acea piesă de rezistență și de mare succes la public care este **Tache, Ieche și Cadir**, acum bucurîndu-se de apreciere spectacolul realizat de actorul Valeriu Grama, la Teatrul popular din Slobozia, și acela creat de regizorul Dan Radu Ionescu, la Teatrul popular din Lugoj. Aici, cunoscută piesă a devenit un încîntător și nostalgic **musical**, meritînd să intre în repertoriul permanent al acestui valoros teatru popular dintr-un oraș care are a se mîndri, ca puține altele, cu vechimea și continuitatea tradițiilor sale teatrale și muzicale.

Cîteva colective s-au oprit la piesa **Gaițele** de Al. Kirițescu, reușind să con-

struiască bune momente de spectacol, deși numeroasa și destul de dificilă distribuție a piesei s-a dovedit în general mai greu de acoperit artistic, pe toată întinderea ei. Printre realizările meritorii sînt cele datorate Teatrului popular din Drobeta Turnu-Severin (în regia artistului emerit Constantin Moruzan), Casei de cultură din Hașeg și Teatrului popular din Slănic-Prahova, precum și Căminului cultural Zăbala — județul Covasna, unde Aneta Duduleanu a reinviat cu toată autoritatea comica a personajului, grație interpretării pe cît de energice, pe atît de fruste a Georgetei Condrea.

A fost bine reprezentată dramaturgia lui Mihail Sebastian, printr-un plăcut și convingător spectacol cu **Steaua fără nume**, la Casa Armatei din Medgidia, în regia actriței Diana Cheregi, care a reușit să-și alcătuiască o neașteptat de adecvată distribuție pentru toate personajele piesei, găsind totodată o ingenioasă soluție scenografică și un ton original al montării, cucerindu-ne de la început și încîntîndu-ne pînă la sfîrșit. Nelipsită de interes, mai ales prin prospețime, a fost și reprezentarea Casei de cultură a municipiului Bistrița-Năsăud, cu **Jocul de-a vacanța**, chiar dacă aici nu s-a depășit nivelul unei interpretări expozitive.

Anvergura repertorială pe care o atinge mișcarea teatrală de amatori din România anulului 1985 — sugerată prin enumerarea acestor spectacole, intrate în palmaresul celei de-a V-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României” — devine însă și mai evidentă în clipa în care ne referim la opțiunile din dramaturgia contemporană, capabile să indice acum și ele funcționarea unui criteriu valoric, configurînd o prospectare proprie a teritoriului literaturii dramatice de actualitate.

Prezența actorilor și regizorilor, a dramaturgilor și criticilor de teatru la diversele reuniuni și întîlniri competitive ale teatrului de amatori, urmate de fiecare dată de discuții pe marginea spectacolelor văzute cît și a proiectelor reper-

toriale ale amatorilor, a avut drept consecință o creștere generală a exigenței față de realizarea artistică a spectacolelor, precum și o îmbunătățire sensibilă a orientării lor repertoriale. În locul puzderiei de titluri minore, deseori conjuncturale, mimind o actualitate „perisabilă”, surprinsă în datele ei exterioare, au început să fie abordate, și din dramaturgia contemporană, titlurile reprezentative ale unor autori substanțiali.

Speranța nu moare în zori de Romulus Guga a fost pusă în scenă cu acuratețe și subtilitate a nuanțelor de regizoarea Ludmila Sekely-Anton, la Teatrul popular din Tîrgoviște, un alt spectacol meritoriu, cu aceeași piesă, datorindu-se Teatrului popular din Sighișoara; **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu a prilejuit un remarcabil spectacol Casei municipale de cultură din Brașov (în limba maghiară), iar piesa într-un act **O întâmplare**, a aceleiași autor, a condus la realizarea unor reprezentații de intens dramatism, datorate Teatrului muncitoresc al Combinatului Poligrafic „Casa Științei” din București (în regia actorului Victor Moldovan) și Teatrului muncitoresc din Cislădie — județul Sibiu (în regia actorului Ben Dumitrescu); piesa **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu a fost transpusă scenic cu un patetism conținut, propice reliefului ideilor, de colectivul artistic al Intreprinderii „Terapia” din Cluj-Napoca; alături de numeroase comedii într-un act și în mai multe acte, lui Ion Băieșu i s-a reprezentat și puternica dramă **Chițimia**, într-un spectacol nu numai ambițios, ci și, în bună măsură, izbutit, spectacol realizat de Teatrul muncitoresc din Tîrnăveni — județul Mureș.

Dramaturgia lui Aurel Baranga a fost prezentă în palmaresul ediției prin **Interesul general**, într-un spectacol alert realizat de regizorul Mihai Lungeanu, la Casa de cultură a sindicatelor din Slătina, prin **Sfântul Mitică Blajinul**, în interpretarea spumoasă a Teatrului muncitoresc din Bocșa — județul Caraș-Severin, și prin **Opinia publică**, în remarcabila interpretare a unui nou colectiv teatral, acela al Casei de cultură din Deta — județul Timiș.

O puternică impresie a produs-o reprezentarea dramaturgiei lui Teodor Mazilu, atestând — prin calitatea interpretării, capabilă să surprindă cu exactitate și finețe specificul teatrului maziilian — maturitatea artistică a unor colective teatrale, bogăția resurselor interpretative de care dispune azi teatrul de amatori. Un spectacol rotund, bine gândit regizoral și excelent interpretat, ajungând la acea esență emblematică a personajelor maziiliene, care le face inconfundabile, a fost cel realizat de animatorul cultural Val

Dobrin, la Casa de cultură a sindicatelor din Pitești. Inuituat **Taraba cu tandrețe**, spectacolul a alăturat fragmente reprezentative din piesele lui Mazilu, de la **Proștii sub clar de iună și Somnoroasa aventură la Mobilă și durere**, ambiționind urmărirea circulației motivelor în operă și punerea lor în lumină, astfel încît, dacă la început am fost circumspecți în fața soluției unui asemenea „colaj”, n-am putut să nu aplaudăm apoi ingeniozitatea soluțiilor regizorale, acceptînd și „scenariul” propus, tocmai pentru că acesta rezultă dintr-o bună cunoaștere a operii, aducîndu-i, în fapt, un emoționant omagiu.

Bucurîndu-se de o constantă prețuire din partea artiștilor amatori, dramaturgia lui Paul Everac a fost și de această dată bogat reprezentată, în special prin piesele într-un act, acoperînd un arc temporal de peste trei decenii din creația autorului. Ne-am putut reîntîlni astfel cu piesa **Vizită la Malu**, în interpretarea formației Institutului de inginerie tehnologică pentru industria chimică din Iași, ca și cu unele piese mai noi, între care **Cadoul**, pus în scenă de colectivul teatral al Direcției Regionale C.F.R.-Iași, și **Dulapul**, într-o solidă transpunere scenică realizată de regizorul Petre Popescu la Teatrul muncitoresc al Centrului Național de Fizică din București, o altă montare meritorie a aceleiași piese datorîndu-se Teatrului muncitoresc din Roman. Nelipsită din repertoriul amatorilor de la data scrierii ei, conducînd la nemărate spectacole de profundă rezonanță patriotică, piesa **Iancu la Hălmagiu** figurează la loc de cinste în palmaresul festivalului, prin emoționantul spectacol creat de artistul emerit Constantin Moruzan, la Teatrul muncitoresc al Casei de cultură a sindicatelor din Urziceni.

De o cu totul altă factură, dar nu mai puțin prețuită pentru virtuțile ei patriotice, piesa **La o piatră de hotar** de Ion D. Sîrbu este și ea o prezență constantă în repertoriul amatorilor, seriei de excelente spectacole pe care le-a prilejuit adăugîndu-i-se acum cel al Casei de cultură a sindicatelor din Arad, pus în scenă de actrița Emilia Dina Jurcă.

Un alt autor contemporan important, bine reprezentat în ultimii ani în repertoriul amatorilor, este Tudor Popescu. Semnificativ ni se pare faptul că i se joacă nu numai comedii, de mare succes la public, ci și unele dintre dramele sale, de revelatorie implicare politică, prin care teatrul de amatori se arată tot mai interesat de valențele ideatice ale dialogului său cu publicul. Astfel, deși nu este deloc o piesă ușor de pus în scenă, **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** a cunoscut cîteva montări izbutite, printre care cea a Teatrului muncitoresc „Elec-

tropuțere“ din Craiova, în regia sobră și eficientă a actorului Emil Boroghină, și cele realizate de Teatrul popular din Suceava și de Teatrul muncitoresc Săvinești — județul Neamț, ultima în regia actorului Constantin Ghenescu. Dintre reprezentațiile incitantei comedii **Milionarul sărac**, am reținut spectacolul pus în scenă de regizorul Florin Pătuțescu, la Teatrul popular din Buziaș, remarcabile fiind aici, deopotrivă, siguranța și verva de joc a interpreților, ca și savuroasa inventivitate comică a regiei. Piesa într-un act **O întâmplare neplăcută** a prilejuit un excelent spectacol tinărului colectiv teatral de la Inspectoratul județean al Ministerului de Interne — Argeș, calitatea și seriozitatea îndrumării artistice, datorate regizorului Costin Marinescu, vădindu-se în ireproșabila punere la punct a tuturor compartimentelor reprezentației, cel al interpretării actoricești căpătînd întreaga profunzime și gravitate, reclamate de text. N-au lipsit din palmaresul ediției piesele **Băiatul cu floarea**, montată cu pricepere și rafinament de actorul Nicu Simion, la Teatrul popular din Călărași, **Paradis de ocazie**, în interpretarea vivace a Teatrului muncitoresc al Casei de cultură a sindicatelor din Rîmnicu Vilcea, **Jolly-Joker**, pusă în scenă cu haz de Teatrul popular din Oravița — județul Caraș-Severin.

Autorul cel mai frecvent jucat în teatrul de amatori al ultimelor trei decenii continuă să fie, indiscutabil, Ion Băieșu. Piese sale într-un act, producînd, în majoritatea lor, nu numai un haz copios, ci și revelatoare radiografii morale ale unor enclave sociale, sînt tot mai bine înțelese de amatori, în esența lor, care nu mai este, adesea, deloc comică. Fie că sînt jucate separat, fie că dau naștere unor reprezentații în formula spectacolelor-coupé, fie că devin chiar... **musicaluri**, păstrîndu-și titlurile inițiale sau adoptînd altele, piesele lui Băieșu sînt întotdeauna gustate de public și jucate cu o mare plăcere de interpreți, autorul deținînd nu numai secretul accesibilității, ci și al folosirii acestei accesibilități (uneori cu aparență frivolă) pentru a spune, în ultimă instanță, lucruri de o deosebită gravitate morală. Unul dintre cele mai izbutite spectacole Băieșu, reunind cîteva piese scurte, sub titlul **Valurile vieții**, a fost realizat de tinărul colectiv teatral al Combinatului de fibre, celuloză și hirtie din Brăila, fiecare personaj căpătînd aici o puternică individualitate, în cadrul unui remarcabil stil al interpretării, adecvat specificității autorului jucat.

Începe să fie mai bine prospectată și dramaturgia lui Dumitru Solomon, cârmia

î se joacă nu numai **Fata Morgana** (la Sindicatul învățămint din Bacău, Casa de cultură a sindicatelor din Pitești și Întreprinderea de construcții navale din Constanța), ci și piese mai dificile, exponențiale pentru arta poetică a autorului, ca **Între etaje** (la Teatrul popular din Medias — județul Sibiu), sau piese într-un act și schițe mai puțin cunoscute, ca **Damastes** (într-o solidă montare, datorată Căminului cultural din Scornicești — județul Olt) și **Insomnie** (interpretată cu credință și dăruire de Clubul sindicatului sanitar din Bacău).

Dan Tărchilă e prezent atît cu unele dintre piesele sale mai vechi sau mai noi, tratînd tematica luptei comunistilor în ilegalitate și în momentul istoric al întoarcerii armelor de la 23 August 1944, printre acestea figurînd **Marele fluviu își adună apele** (într-un spectacol mai mult decît meritoriu, realizat de regizorul Constantin Dinischiotu, la Teatrul popular din Focșani, cu Valeria Dugheană în rolul Caterinei), **Porumb crud** (la Clubul „Victoria“ din Brăila) și **Mitraliera** (la Casa de cultură a armatei din Botoșani), cît și cu piese de inspirație istorică, precum **Cetatea de piatră** (căpătînd o impresiionantă rezonanță patriotică în interpretarea Căminului cultural din Geoagiu — județul Hunedoara), sau cu lucrări de actualitate, inspirate din viața lîneretului, ca **Rămin cu tine** (în delectabila reprezentație a Casei de cultură „Nicolae Bălcescu“ din București, semnată regizoral de actorul Nicu Simion).

E vizibilă în multe dintre opțiunile repertoriale enumerate pînă aici o distinctă propensiune pentru teatrul politic, îmbrățișînd o bogată arie problematică. În modalități stilistice diverse, de la evocarea dramatică la piesa-dezbatere, aptă să împrumute pulsația febrilă a teatrului-document și invitația implicită a acestuia la reflecție. Printre cele mai curajoase opțiuni repertoriale, dar și printre cele mai percutante spectacole, figurează astfel **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici, în interpretarea valorosului colectiv al Teatrului popular din Rîmnicu Vilcea, condus de regizorul Gheorghe Marinescu. Un pas mai departe e făcut de colectivul Casei municipale de cultură din Brașov, care montează, în regia actorului George Gridănușu, **Dialectica sau Politică (II)** de Theodor Mănescu, judicioasa configurare a raporturilor (simbolice) dintre personaje făcînd să treacă rampa măcar o parte dintre ideile piesei, de o importantă și explicită angajare politică.

Un vibrant caracter omagial îl capătă spectacolele cu piesa **Primăvara eroului** de Emil Poenaru, în interpretarea Teatrului popular al Clubului muncitoresc din Cugir, județul Alba, și a Teatrului mun-

citoresc al Casei de cultură a sindicatelor din Medgidia, unde experimentatul animator al colectivului, Tiberiu Rusu, excelează în rolul Avocatului.

Între piesele mai noi, dedicate momentului istoric de la 23 August 1944, s-a aflat și piesa lui Paul Ioachim, intitulată **Iubirile de-atunci**, pe care am putut-o urmări în mai multe spectacole, cel mai convingător, prin autenticitatea și forța intențată, (în care s-au evidențiat artiști amatori de mare talent, ca Marcela Gheorghe în rolul Sultanei și Sandu Alexe în rolul Tatălui), fiind regizat de actorul George Gridănușu, la întreprinderea de autocamioane Brașov.

Valorificarea titlurilor mai vechi, dar viabile, trebuie corelată, într-un firesc raport de complementaritate, cu prospectarea titlurilor recente, ale dramaturgilor tineri. Sint jucați atât autori cunoscuți, ca Radu F. Alexandru, a cărui piesă într-un act, **Reîntîlnirea**, beneficiază de o interpretare realmente emoționantă, la Casa de cultură a sectorului 5 din București, cit și autori încă necunoscuți, dar de necontestabil talent, precum Constantin Brăescu, a cărui acidă satiră socială, intitulată **Lapsus**, a fost incitant regizată de actorul Constantin Dinescu, la Clubul sindicatului comerț din București. Sint și autori maturi, care au debutat de curînd în teatrul de amatori, ca Aristide Butunoiu (piesa într-un act **O aventură pe buzunarul vieții** reprezentîndu-se acum la Casa de cultură a sindicatelor din Bistrița, în regia animatorului formației, Dorrel Cosma), și autori foarte tineri, ca Iulian Margu (prezent în palmares cu două piese scurte, **Cintec de leagăn pe muzică rock**, la Casa de cultură din Govaora — județul Vilcea, și **Concurs**, la formația teatrală a Întreprinderii de industrializare a cărnii din Satu Mare).

Cunosc montări revelatorii pentru originalitatea stilistică a autorului lor piesele lui Mihai Ispirescu, dobîndind un veritabil succes atât **Ochelari, păpuși, pădoabe**, în interpretarea colectivului de la ICECHIM — București, cit și **Cintecul lebedei de serviciu**, montată în registru grotesc, la Casa de cultură a științei și tehnicii pentru tineret din Buzău, și în registru realist, la Casa de cultură din Turnu Măgurele.

Se joacă piese în premieră pe țară, unele chiar în regia autorilor, precum **O dragoste neună, neună, neună**, montată de Tudor Popescu la Casa științei și tehnicii pentru tineret din Rîmnicu Vilcea, **Zodia fericii**, cu care Dina Cocea face un remarcabil succes la Teatrul popular din Buzău, sau **Varianta a doua**, pe care autorul ei, actorul Alexandru D. Lungu, o montează cu o distribuie adecvată la Căminul cultural din Islaz — județul Teleorman. Ambiția premierelor pe țară, justificată în cazul colectivelor cu experiență și al regizorilor sau actorilor-animatori, cu care lucrează acestea, se concretizează, între altele, în două izbutite primiere pe țară, semnate regizorul de actorul Victor Moldovan: **Dosarul „Ultimul mesaj“** de Tudor Negoită, la colectivul teatral al Școlii de ofițeri a Ministerului de Interne și **Piinea și cirul** de Aurel Storin, la Întreprinderea de confecții și tricotaie din București.

Fără să ne fi propus a enumera toate titlurile și toți autorii prezenți în acest moment în repertoriul teatrului de amatori, credem că analiza întreprinsă aici — desigur succintă — poate pune în lumină cîteva direcții și orientări repertoriale, capabile să-i facă pe mulți să privească mai atent și, cum se spune, poate și cu alți ochi, teatrul de amatori de azi, din România.

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC
„MARIA FILOTTI“ DIN BRĂILA
ROATA

de Dominic Stanca

Data premierei : 11 noiembrie
1984.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU. Scenografia : GHEORGHE MOȘORESCU.

Distribuția : MIRCEA VALENTIN (Dămian); ILDY CODRESCU (Ludovica); GEORGE CUSTURĂ (Neculai); LUMINIȚA DINULESCU (Ilinca); ANTON FILIP (Ion Modoran); NICOLAE CIOCIU (Birăul); GEORGE ȘOFRAG (Serafim); MIHAI STOICESCU (Petru Golda); ROMEO MUȘTEANU (Zevedeu); NICOLAE ȚĂRANU (Simion); GEORGE MARIN (Hariton); PETRE SIMIONESCU (Gădălin); MARILENA NEGRU, RODICA MUȘTEANU (Palaghia); SORIN DINCULESCU (Roman); VICTOR IANULESCU (Zaharie); MARIN BENEĂ (Dăncuț); MARILENA CĂTĂLIN (Miruna); și (în ordine alfabetică): ELENA ACIU-ȘTEFĂNESCU, FLORIN CHIRPAC, BUJOR MACRIN, GRETA MANTA, GHEORGHE MOLDOVAN, ADRIAN NĂSTASE, ANAMARIA PISLARU.

Întreprinderea lui Corneliu Ifrim — această „dramatizare liberă“ după proza lui Dominic Stanca — este și temerară și legitimă. Temerară, pentru că a te apuca să dramatizezi câteva dintre cele mai frumoase pagini epice care s-au scris despre Horea (pagini în care limba de magician a lui Dominic Stanca a transformat orice posibilă ariditate a prozei

într-un izvor de aur și miere) în literatura română, și asta tocmai în momentul în care se omagia împlinirea a două sute de ani de la începutul răscoalei pe care acesta a condus-o, fiindu-i principalul suflet și martir, este o cutezanță, pe care și-o asumă fie nechemații, insolenți în fața marilor valori culturale, fie doar cei cu adevărat dăruiți cu har. Corneliu Ifrim face parte din cea de-a doua categorie.

Întreprindere legitimă, totuși, căci ra-reori materialul epic (în cazul dat, cele șapte schițe care formează ciclul intitulat **Roata cu șapte spițe**) a conținut mai pregnant, mai evident, „în nuce“, posibilitatea dezvoltării sale ulterioare în dialog dramatic. Deși în opera lui Dominic Stanca precumpănită este monologul, schițele sale conțin atâtea noduri conflictuale, sugerează atâtea antagonisme (caracterologice, principiale), încât vizualizarea lor teatrală devine inerentă.

Corneliu Ifrim a exploatat, bineînțeles, în primul rând acest filon dramatic existent și în proza lui Dominic Stanca. Dar dramatizarea sa are cel puțin două calități prețioase în plus; **Roata** lui Corneliu Ifrim se constituie într-un scenariu unitar, care reușește să adune într-o acțiune fluentă, traversată de un grup central de personaje, materialul faptic cu mult mai complex, dar și mai dispart, din **Roata cu șapte spițe**. Avem, deci, de-a face cu o operă dramatică de sine stătătoare, în altă organizare decât cea a modelului, organizare care nu trădează însă nici un moment spiritul scrierii lui Dominic Stanca. S-a pornit de la un ciclu de povestiri (care aveau o anumită independență, nu fiind fi oricând prezentate și ca secvențe separate) și s-a ajuns la o frescă.

Un alt merit esențial al „dramatizării libere“ este acela de a fi reușit să păstreze frumusețea limbii poetice a lui Dominic Stanca. Corneliu Ifrim nu s-a mărginit să așeze altfel în frază cuvintele și sintagmele (potrivit cu cerințele translatației de la epic la dramatic), ci a și în-

ventat în spiritul autorului, menținind echilibrul subtil dintre elementul arhaic și limba literară modernă. Rezultatul este un text dramatic accesibil, dar cu un indicibil parfum de legendă, de cronică, un parfum neașteptat pentru moldoveanul care scrisese **Trufie și umbră** (volumul de debut, de proze scurte, al lui Corneliu Ifrim).

Intactă, în trecerea de la proză la teatru, rămâne mai ales venerația pentru figura lui Horea; statura lui monumentală veghează una din cele mai aspre perioade ale istoriei românilor. Figura sa — paradoxal — nu apare nici în **Roata**; ea este doar evocată, este o prezență permanentă în lumea celor mulți care au pornit răscoala de la 1784 (și care sînt eroii concreți ai **Roții**), este mitul care-i animă și care le insuflă speranță. Este legenda care continuă să dăinuie, cu puteri de filnță vie, și după supliciul atroce de la Alba Iulia. Cum spunea unul dintre personaje: „Horea-i ca un abur. Și stăpînirea știe asta, și-i ține teama. E peste tot, prin toți munții, da' de găsit, ori de prins, mai va“. Și în piesă, Horea este omniprezent. Și în piesă — prin gestul simbolic al încălzirii opincilor lui Horea de către un alt țaran — Horea rămîne viu și invincibil.

Regizorul Constantin Codrescu, la a doua sa întîlnire pe scenă cu textele lui Dominic Stanca (a mai montat, cu ani în urmă, la I.A.T.C., **Închinare lui Pinte cel viteaz**, text în versuri, dar în care știusese să descopere, și atunci, virtuți teatrale deosebite), a fost partenerul ideal în încercarea de a redimensiona pentru teatru literatura lui Dominic Stanca. Dacă textul lui Ifrim are calități de frescă, regizorul — preluîndu-l — i-a

conferit și un aer de baladă, spectacolul său contopînd mereu evocarea istorică exactă în detalii cu o poezie aspră, laconică, dar cu atît mai sugestivă. Grație și scenografiei (Gheorghe Mosoiescu) care inhipuie — din trunchiuri de lemn, în intersecții elaborate — cînd o casă, cînd sălbăticia munților, cînd semeția brazilor, spectacolul regizat de Constantin Codrescu evocă sentimentul îngemănării cu natura, propriu baladelor românești. Pe acest fundal, siluetele moșilor se mișcă înnegurate, abia luminate în clarobscur, un popor de umbre care-și capătă pe neașteptate identități, ca să se rețopească, în momentul următor, în masa anonimă a celor care luptă pentru dreptate și libertate.

În acest gen de spectacol, este foarte greu de făcut distincții individuale (în el sînt antrenați, de altfel, nu mai puțin de 25 de actori!), cu atît mai mult cu cît bagheta regizorală a fost mereu atentă să evite discrepanțele, omogenizînd ansamblul dincolo de așteptări. Totuși, datorită partiturilor lor, mai particularizate, cu mai mult relief dramatic, să-i reținem deocamdată doar pe Anton Filip (Ion Modoran), Mircea Valentin (Dămian), Petre Simionescu (Gădălin), Ildy Codrescu (Ludovica), Marilena Negru (Palaghia), George Custură (Neculai), Marin Benea (Dăncuț), cu mențiunea că nici ceilalți interpreți nu merită mai puțin aplauzele publicului.

Iar publicul — îmi face plăcere să o notez — a răsplătit cu căldură și emoție elogiul adus de artiștii brăileni amintirii celui care a fost Horea, celor care au fost Horea.

Dinu KIVU

ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

JOCURI

CRUDE

de **Aleksei Arbuzov**

Construită în mod deliberat eliptic, urmînd ca locurile albe să devină pete întunecate (necazuri și dezamăgiri, mari și mici), această dramă se compune din acumulări; mai întîi personajele se „prezintă“, ca apoi să se confrunte mai mult sau mai puțin direct, dezvăluîndu-și traumele sufletești, mai vechi sau mai recente. Trei prieteni care făcuseră legămint de frăție pentru că țînjeau după căldura unui cămin adevărat „adoptă“ o tînără ce se află singură și neajutorată în Moscova. Sînt cu toții în pragul maturizării, au douăzeci de ani, dar elanul începuturilor le este umbrît, dacă nu chiar anihilat, de relațiile nefirești cu părinții. Constrîngerî absurdă sau, dimpotrivă, neglijarea cvasitotală, libertatea absolută i-au împins



Adriana Trandafir și Răzvan Vasilescu

de timpuriu pe un drum nu tocmai drept. Fata, Nelea, se destăinuie la un moment dat : „...mi-am permis orice — fără să mă mai gîndesc la nimic, să le fac lor în ciudă, ca și cum m-aș fi aruncat într-o prăpastie“. Culpabilitatea paternă o reprezintă tatăl unuia dintre eroi, un părinte care a înțeles mult prea tîrziu că trebuie să aibă grijă de odrasla sa și a început să-și arate afecțiunea tocmai cînd fiul și-a cucerit independența și vrea să se bucure nestînjinit de ea. Băieții sînt

nemulțumiți de ceilalți, ca și de ei înșiși, dar le lipsește inițiativa, forța de a se smulge din inerție. Unul dintre ei, deși educat în spiritul succesului permanent, trăiește acut sentimentul inutilității : „Nu se bucură nimeni de venirea mea, s-a săturat lumea de mine“. Și totuși va șovăi să-și asume responsabilitatea unei legături, eventual a unei căsnicii, în fond — a iubirii. Un altul declară, nu fără frondă juvenilă : „Cunosc totul... Și nu pot nimic“. Prin contrast, grupul celor din taiga (un medic, soția sa, geolog de profesie, și colaboratorul ei) este animat de setea de a acționa, de a-și dovedi capacitatea de muncă, gata mereu să se bată pentru o idee, pentru o faptă bună. Dar nici ei nu sînt scutiți de contradicții, de disensiuni, iar viața lor de familie are de suferit de pe urma încăpățînărilor egoiste. căci fiecare consideră că are dreptul să trăiască așa cum crede de cuviință, fără să se gîndească și la cei din jur, la cei apropiați. Firele intrigii, dialectica existenței de zi cu zi, se leagă încet, obișnuitului conflict dintre generații, dintre părinți și copii li este contrapusă tragica situație a orfanilor — de ieri (războiul), de azi (un stupid accident). „Jocul de-a viața“ trimite la ideea relativității soluțiilor alese, care par bune cînd nu sînt, și invers. „Jocurile“ pot fi puse pe seama sortii, care adesea este crudă, dar și individul are partea lui de vină, pentru că de multe ori omul însuși își determină destinul.

Data premierei : 7 iunie 1985.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘMARU. Traducerea : ALEXANDRU STARK.

Distribuția : RĂZVAN VASILESCU (Kai Leonidov) ; MIRCEA CONSTANTINESCU (Nikita Lihačov) ; CONSTANTIN COJOCARU (Terenti) ; ADRIANA TRANDAFIR, CĂTĂLINA BĂRCĂ (Nelea) ; FLO-RIN ZAMFIRESCU (Mișa Zemțov) ; DORINA LAZĂR (Mașa Zemțova) ; TRAIAN DĂNCEANU, SIMION NEGRIĂ, VASILE ICHIM (Konstantinov) ; GEORGE BĂNICĂ (Loveiko) ; MIRCEA CRUCEANU, EUGEN UNGUREANU (Oleg Pavlovici) ; ILEANA CODARCEA (Mama Nelei) ; IRINA MAZANITIS, CĂTĂLINA BĂRCĂ (Tinăra).

Lectura textului cucerește prin infuzia de nostalgie (amintirea clipelor fericite), prin câteva schițe de portret. Nu același lucru se întâmplă cu lectura scenică. Pornind probabil de la remarca pe care o face unul dintre personajele piesei — „Parcă am fi într-un vis în care ne vedem pe noi înșine“ — Dinu Cernescu a stabilit „cheia“ montării, registrul de interpretare. Mergând pe linia ușor metaforică a textului, dar nu către nuanța psihologică, ci supralicitând simbolistica stearpă a enunțului sec, regizorul i-a obligat pe interpreți să recurgă la poză crispată, până la fixitatea privirii. Vrînd să evite melodramatismul (care în cazul scrierilor lui Arbutov este întotdeauna de o anume calitate), actorii au ocolit trăirile intense, autenticul fior, care ar fi făcut ca această poveste banală a unei fete oarecare să treacă într-adevăr rampa. De aceea, despre distribuție nu se pot spune multe, pentru că actorii, avînd din start datele necesare, nu au făcut decît să-și suprapună propria individualitate aceleia a personajelor, rămînînd undeva la mijlocul elaborării rolurilor. Astfel, Adriana Trandafir se străduiește să fie o tinăra doar aparent timidă, care învață să iubească, dar și să disprețuiască, să admire, dar și să urască. Dorina Lazăr își înscrie în palmaresul personal încă o femeie matură, energică și voluntară, care nu abdică de la vocația ei nici în numele maternității. Florin Zamfirescu s-a pliat bine pe tipologia entuziastului generos care-și zădărnicește inutil și absurd liniștea. Mircea Constantinescu caută să impună tipul învingătorului perpetuu, pentru care viața nu mai are gust, care se irosește în aventuri pasagere, dar întirzie să răspundă tandreții sincere, speriat de înstrăinarea care se insinuează și în cele mai unite familii. Răzvan Vasilescu nu face eforturi deosebite să fie tînăruș aflat în căutare de sine. Constantin Cojocaru continuă să joace mereu același inocent ce privește cu uimire lucrurile noi. Irina Mazanitis (cumulînd două personaje) este deopotrivă „angelică“ și „total neangelică“, superficială, lipsită de gînd, dar poate nu și de sensibilitate. Eugen Ungureanu poartă rigid masca urîtului tată vitreg. George Bănică dă ambiguitatea necesară tovarășului de muncă și sihăstrie. Ileana Codarcea e o fugară apariție, inutilă în economia conflictului, iar Simion Negrilă, o palidă ipostază a părintelui vinovat. Cam puțin pentru ambițiile piesei, și mai ales sub posibilitățile trupei.

Irina COROIU

TEATRUL EVREIESC DE STAT

CUM SE CUCERESC FEMEILE

de Woody Allen

Data premierei : 27 aprilie 1985.
Regia : ADRIAN LUPU. Scenografia : PUIU ANTEMIR. Adaptarea : RADU F. ALEXANDRU. Traducerea : S. RUBINGER. Versiunea românească : LIANA CETERCHI.
Distribuția : RUDY ROSENFELD (Allen) ; DINU NEAGOE (Bogart) ; EUGEN APOSTOL (Dick) ; MARIANA STANCU (Linda) ; DORINA PĂUNESCU (Nancy) ; IOANA CRĂCIUN (Sharon, Gina, Go-go-girl, Fata intelectuală, Barbara). Lectura la cască : ILIE VALENTIN.

Surprinzătoare, adeseori copleșitoare sînt atributele care încearcă să definească și să situeze în contextul artei cinematografice și teatrale contemporane creația lui Woody Allen, pe numele său adevărat Allen Stewart Koenigsberg. Mereu deconcertant, el poate fi asemănat, pînă la un punct, doar cu Charlie Chaplin, pe care pare să-l continue, într-o tonalitate uneori mai sarcastică, alteori mai meditativă, fiind mai puțin preocupat de soarta lumii și mai atent la destinul individului, într-o societate dură, necruțătoare față de cel slab. Cunoscut la început ca talentat autor de gaguri, Woody Allen (care implinește anul acesta, la 1 decembrie, 50 de ani) s-a făcut repede remarcat și ca muzician virtuoz, ca interpret de cabaret, ca scriitor, pentru a se afirma în cele din urmă ca un cineast complet, regizor, scenarist și actor, creatorul unora dintre cele mai bune filme americane din ultimul timp : *Annie Hall*, *Stardust Memories*, *My Apologies* și altele. Cu 12 ani în urmă, mai exact în stagiunea 1973/1974, trei piese scurte, *Death, God* și *Sex* îl dezvăluie în ochii publicului și ca dramaturg. Să nu bel

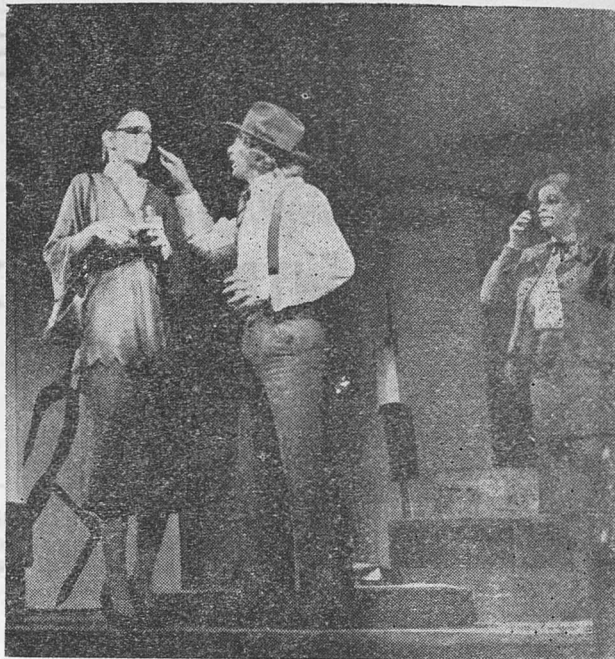
apa (Don't drink the Water) și Becuri aprinse, montată de el însuși la Vivian Beaumont Theatre din New York, îi întăresc autoritatea de autor dramatic.

Cum se cuceresc femeile este în măsură să ne dea doar o vagă idee despre universul spiritual al acestui complex și original creator. În ciuda falsului aer de „piesă de bulevard“, se simte și în această lucrare „gheara leului“, pecetea de maestru; complexele eroului, scenaristul Allen, un naiv păcălit de toată lumea, mereu pîndit de ridicol, ale cărui sensibilitate și frumusețe sufletească ies la iveală atunci cînd nu este „observat“, „studiat“, sînt tratate cu înconfundabila ironie a lui Woody Allen; umorul său amar pune în lumină drama omului obișnuit, incapabil să fie „un dur“, „un stăpîn“, „un cuceritor“.

Allen este o ipostază a eroului tuturor pieselor și filmelor lui Woody Allen — **alter ego** al autorului, dar și simbolul unui Everyman al zilelor noastre. Acest erou, numit în cele mai diverse feluri, cînd Allen, cînd Kleinmann (Micul om), parcurge extraordinare avatăruri, trece prin situații coșmarești. În **Death**, este victima celor mai absurde forme ale brutalității cunoscute de epoca noastră, este tîrît în toiu noaptea în stradă, acuzat de crime fără a fi vinovat, incapabil să e apere sau să-și dovedească inocența. În **God**, sub numele de Hepatitis, este un autor care trăiește într-o Atenă imaginată — practic, o parodie a New York-ului de astăzi —, unde primește un premiu neașteptat și trebuie să dea la iveală de urgență o nouă piesă pe care s-o prezinte concetățenilor săi. În **Cum se cuceresc femeile**, abandonat de soție și obsedat de complexe, încearcă să-și afirme farmecul masculin, avîndu-l ca model pe fascinantul Humphrey Bogart.

Nu e deloc ușor să dai expresie scenică unei piese de Woody Allen; amărăciunea și umorul se îngemănează și se contopesc, ironia impregnează totul, la tot pasul a loc răsturnări de situații, contradicția dintre aparență și esență se dezvăluie atît la nivelul situației cît și la nivelul replicii. Adrian Lupu a abordat un registru stilistic deosebit de cel cu care ne familiarizase, și a avut șansa de a găsi în Rudy Rosenfeld un interpret sensibil și plin de umor.

Cred că acest actor este unul dintre cei mai potriviți pentru eroul lui Woody Allen; el știe să treacă de la trăirea durerii la comentarea ei batjocoritoare, autentic în toate situațiile, fără să se teamă



...Un spectacol alert și amuzant...

de ridicol, dar și fără să-l caute în mod special. Am regretat că nu avem prilejul să-l vedem interpretînd alte ipostaze ale eroului, cea „scrișnitoare“ și tensionată din **Death** sau cea comică din **God**! Regret compensat de momentele bune realizate în **Cum se cuceresc femeile**, chiar dacă uneori a fost cam singur, partenerii jucînd prea serios momente și situații ce le-ar fi solicitat autoironia, detașarea. Cu toate acestea, și ei au contribuit la tonul dezinvolt al spectacolului; îndeosebi Ioana Crăciun, care și-a schimbat cu haz și înfățișarea, și dispoziția sufletească, devenind pe rînd Sharon, Gina, Go-go-girl, Fata intelectuală și Barbara. Mariana Stancu a pus accentul pe sinceritatea Lindei, însă fără suficientă inventivitate, iar Eugen Apostol, pe preocupările pragmatice ale lui Dick, lipsindu-l de o necesară variație în comportament.

Decorul creat de Puiu Antemir a sugerat dezordinea încăperii de burlac, ai cărei pereți sînt tapetați cu imaginea multiplicată a idolului, irezistibilul Bogart.

Un spectacol alert și amuzant, o introducere la piesele „mari“ ale lui Woody Allen.

Ileana BERLOGEA

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI

■ ÎNTR-UN PARC... PE O BANCĂ

de Al. Ghelman

Data premierei : 20 mai 1985.
Regia : SAUL TAIȘLER. Scenografia : RODICA ARGHIR. Traducerea : TUDOR STERIADE.
Distribuția : CONSTANTIN POPA (El) ; DESPINA MARCU (Ea).

Despina Marcu și Constantin Popa



Într-un parc... pe o bancă prilejul Naționalului ieșean și publicul să două întâlniri cu dramaturgia lui Ghelman ; prima, concretizată în spectacolul cu *Da sau Nu*, s-a produs în giunea 1976/1977.

Subiectul piesei în premieră apare o privire superficială, a oferi o miză runtă din punct de vedere teatral : oameni, trecuți de prima tinerețe, s-au cunoscut cândva și care au tr format acea împrejurare într-o aven grăbită, se regăsesc. El, superfi „șmecher“, mare mincinos — a uitat a păstrat însă amintirea acelei nopți dincolo de reproșurile pe care le a sează bărbatului, încearcă să între chidă o porțiță de împăcare în zidul se așezase, cu trecerea timpului, între șii. Ea e bună, dornică de puțină drețe, aspiră spre limanul unei legă sufiești statornice. El e rău, prob bețiv, „cuceritor“ de meserie. Și, din dată, în pofida oricărei logici normale mărturisește că a ajuns așa pentru iubește soția, dar o bănuiește a-i fi fidelă.

Cazul e deci de o deplină banalitate. Se petrece însă cu această întâmplare miracol : ea ne este povestită de un actor deosebit de talentat, care, pas programatic, uneori chiar ostentativ, și plitatea dialogului, îl blindează din interior, arhitecturându-l cu aleasă pricepere și modelând din detalii aparent neînșinate imaginea a două existențe de primă mână. Nu asistăm la o scenă nocturnă oarecică la îndepărtarea treptată, cu înfrănte precauții, a vălului pătat și boțit care ascunde două imense tristeți și singurătăți. Oamenii au nevoie unul de altul și se sugerează, oamenii au nevoie de căldura înțelegerii, de gestul simplu firesc al unei miini care caută o înțelegere, de certitudinea comunicării. Astfel, întâmplarea oarecare, petrecută într-un parc, pe o bancă, se dovedește a fi o prelungire complicată în stări și relații care țin de viața socială și sufletească a oamenilor.

Saul Taișler, care semnează regia urmărit cu succes două obiective precise conturate : justificarea personajelor dincolo de mărturia replicii, prin tr

varea treptată și progresiv-acumulată a lumii lor interioare și, într-un firesc plau complementar, stabilirea unei comuniuni afective interpreți-public. Tensiunea dramatică este compusă cu atenție și mîgală, fără salturi care să violeze apropierea de miezul povestirii, punîndu-se o surdină izbucnirii adevărurilor esențiale de sub coaja înșelătoare a aparențelor. În acest spațiu conturat de lectura regizorală a piesei lui Ghelman, Despina Marcu și Constantin Popa valorifică șansele unei partituri dramatice generoase, situîndu-și evoluțiile foarte aproape de nivelul de măiestrie al recitalului; ei izbutesc să obțină participarea afectivă a spectatorilor, identificîndu-se cu starea lăuntrică a personajelor.

Ea, întruchipată de Despina Marcu, încearcă un crîncen sentiment de spaimă în fața vieții cenușii pe care o trăiește. Visează un cămin, o familie adevărată, o casă — și, în rostirea actriței, cuvîntul acesta, repetat obsesiv, capătă înțelesul unui tărîm al tuturor împlinirilor; interpreta are forță dramatică, și știe s-o întrebuițeze cu măsură. Credem că s-ar fi obținut un spor de credibilitate dacă vestimentația ar fi fost mai modestă, la nivelul condiției personajului.

El este ager, isteț, simpatic, sensibil chiar, însă lichea clasică prin ușurința de cameleon cu care trece de la un registru sufletesc la altul, cabotin învîluîndu-și impostura în nesfîrșite candori. E nevoie de un actor inteligent și nu o bună știință a profesiei pentru a-și putea păstra echilibrul pe povîrnișurile unui asemenea rol; performanță realizată de Constantin Popa, cu excepția intrării, încă insuficient „așezată”, și a relatării privind eșecul în căsnicie, neinteresantă și în răspărul demonstrației dramatice — secțiune care stă sub cota valorică a întregului piesei.

Remarcabilă prin poezie, secvența în care Ea întinde bărbatului cheia locuinței, gest simbolic al unei mereu amînate regăsiri.

Decorul, imaginat de Rodica Arghîr, își propune doar a puncta spațiul de joc: o bancă obișnuită dintr-o grădină publică oarecare, două-trei siluete de copaci (care, dealtfel, puteau foarte bine lipsi), un felinar cu lumină mîhnită. Și, în legătură cu prezența, frumoasă ca semnificație, a acestui felinar stingher, avem a observa că spectacolul ar fi înregistrat un spor de expresivitate printr-o dozare mai atentă a clarobscurului.

Constantin PAIU

■ EPITAF PENTRU GEORGE DILLON

de John Osborne
și Anthony Creighton

Data premierei : 16 mai 1985.

Regia : NICOLETA TOIA. Scenografia : VASILE ROTARU. Traducerea : ALEXANDRU ALCALAY și GINA SEBASTIAN.

Distribuția : EMIL COȘERU (George Dillon) ; CORNELIA GHEORGHIU (Doamna Elliot) ; DOINA DELEANU (Josie) ; VIOLETA POPESCU (Ruth) ; ADRIAN TUCA (Percy) ; SILVIA POPA (Norah) ; CONSTANTIN POPA (Barney) ; VALENTIN IONESCU (Pastorul).

Cum ar putea începe o cronică la o piesă de Osborne dacă nu prin evocarea „tinerilor furioși”? Și a acelei stări de spirit care a generat revolta lui Jimmy Porter și a celorlalți, stare de spirit pe care, de fapt, noi am putut-o reconstitui mai tîrziu, grație filmelor unor Richardson sau Anderson? Consecința a unui context social-politic specific, dramaturgia „furioșilor” a mizat mai mult pe acuitatea dezbaterei, pe transmiterea directă a mesajului, și mai puțin pe înnoirea mijloacelor de expresie teatrală. Ne aflăm, cu Osborne și ceilalți, în prelungirea directă a literaturii existențialiste; iar printre strămoșii mai îndepărtați, primul nume care trebuie citat este acela al lui Cehov (spațiul închis, tema ratării, iluzia salvării prin artă etc.). Pe de altă parte, nonconformismul afixat, violențele de atitudine și de limbaj, starea de revoltă permanentă anunță radicalismul generației „beat”, seismele (trecătoare și ele...) de la finele anilor '60. Literatura „furioșilor” apare însă, indiferent de unghiul din care o privim, ca un fenomen de tranziție, „clasat” de istoria literară.

Înutil să mai spun că **Epitaf pentru George Dillon** e un text în cel mai înalt grad reprezentativ pentru tînarul (tînarul „furios”, se înțelege) Osborne (piesa e din 1958). Avem a face cu o sinteză între **Privește înapoi cu minie și Cabotînul**, ca să dau două titluri cunoscute publicului românesc. Comentatorii au subliniat caracterul autobiografic al piesei (celălalt



Violeta Popescu, Emil Coșeru, Cornelia Gheorghiu și Valentin Ionescu

autor, Anthony Creighton, a fost, pare-se, și el actor), precum și prezența mai tuturor temelor și motivelor caracteristice dramaturgiei osborniene din acea perioadă. Construcția teatrală a **Epitafului...** e tradițională: un interior (mă-c)-burghez și englezesc tipic, o familie ai cărei membri se află într-o benignă dar permanentă și stressantă discordie și a cărei existență e tulburată de intruziunea unui personaj ambiguu, când fermecător, când antipatic, când docil, când recalitrant, când autentic, când cabotin, în așteptarea unui succes pe cât de dorit pe atât de himeric. Actor de profesie (sau, mai exact, de vocație), e adus de doamna Elliot în casa ei ca să suplinească o absență și să joace un rol: acela al fiului dispărut în război. Silit așadar, la dedublare, la „pastisă“ (cum spune el însuși), nu doar ca actor ci ca individ, George Dillon devine prizonierul familiei „binefăcătoare“, iar aceasta, la rindu-i, ajunge dependentă de imprevizibilul și inocent mitomanul „intrus“. O iubire — pură — ratată, o altă consumată precipitat și derizoriu, o tuberculoză apărută cam peste noapte și

perspectiva unui succes ieftin, datorat compromisurilor și plierii față de exigențele modei, completează destinul acestui personaj care, la 34 de ani, este un învingător înfrînt, căci izbînda e obținută cu prețul renunțării la idealuri și la revoltă. Aceasta ar fi, în linii mari, trama piesei. Am mai putea adăuga că discuția dintre Dillon și impresarul Evans constituie un efect caracteristic de „mise en abîme“, din care deducem însă că tipul de teatru propus de Evans (și detestat de Dillon) — acțiune, ritm, eliminarea dialogurilor „savante“, introducerea unui personaj cu efect sigur la public (fată care rămîne însărcinată) etc. — nu e chiar prea departe de piesa lui Osborne-Creighton. Vreau să spun că textul e nu o dată la limita melodramei, că unele personaje — pastorul și impresarul — sînt introduse artificial, că nivelul dezbaterii etice e destul de modest. O rapidă trimitere la Sartre, o alta — mai obscură pentru cititorul român — la Billy Graham (căruia, ne amintim, Barthes îi consacra una dintre **Mitologiile** sale), prezentarea caricaturală a teatrului londonez bulevardier, evocarea obsesivă a celui de-al doilea război mondial, iată cîteva dintre elementele (puține) ce conturează ambianța social-culturală, în care se derulează drama personajului. Neavînd, ca să zic așa, bătaie lungă, rămînînd în cadrele unui scriituri dramatice fără ambiții innoitoare, piesa trece ușor rampa mesajul — explicitat cu răbdare și chiar cu aplicație didactică de autori — fiind de o perfectă transparență.

Transparență confirmată și de regia Nicoletei Toia, sobră, eficientă, reușind — ajutată de decorul „realist“ conceput de Vasile Rotaru — să creeze senzația de autenticitate. Deschiderile simbolice ale textului (spre exemplu în scena în care George își rostește „epitaful“) sînt subliniate prin efecte de lumină; finalul e bine gîndit, cu acea agitație paroxistică a personajelor cuprinse de o fără noimă ori mimată euforie. Distribuția, judicioasă, are un aport substanțial la realizarea acestui spectacol rotund și echilibrat. Foarte bun este, în rolul titular, Emil Coșeru: actorul dă dovadă de o mare mobilitate a trăirilor interioare, e convingător în momentele de derută, patetic în acelea de revoltă și excelent atunci cînd „cabotinizează“. Deși relația dintre George și Ruth apare, în spectacol, oarecum alidă, Violeta Popescu aduce o notă de vibrație autentică; atenție însă, această înzestrată actriță a început să fie distribuită în roluri care cam seamănă unu! cu altul. Mai puțin previzibilă era dis-

tribuirea Cornелиei Gheorghiu în doamna Elliot: mărunțică, zăpăcită, agițindu-se în permanență, „topită“ după protejatul ei — compoziția are nu numai haz, ci și credibilitate. Pitorești și exacti — Adrian Tuca, Constantin Popa și Valentin Ionescu, corectă — într-un rol pe care actorii l-au cam „expediat“ — Silvia Popa, agreabilă — dar atît — Doina Deleanu. Oricum, partitura din **Epitaf pentru George Dillon** nu putea pune mari probleme unor actori cu experiență. Iar spectacolul ieșean e, din acest punct de vedere, o bună demonstrație de profesionalism.

AL. CĂLINESCU

— Secția Suceava —

■ ADIO, STUDENTE ! de Al. Vampilov

Cea de-a treia premieră a secției din Suceava a Naționalului ieșean — după **Cabana** lui Mircea Radu Iacoboa și **Deșteptarea primăverii** de Wedekind — s-a dovedit a fi un mare succes de public. Și aceasta chiar pe scena — cum să spun? — „mamă“, căreia Vampilov pare să-i poarte noroc (mă gîndesc la altă piesă care a făcut — și face — carieră alături, la Studio, și anume **Vinătoarea de rațe**). O piesă tinerească, o trupă tinără, un public tînăr, dornic să se deconecteze după examenele de sfîrșit de an sau să mai iasă din febra pregătirilor pentru

Data premierii : 18 iunie 1985.

Regia : CRISTINA IOVIȚĂ. Scenografia : RODICA ARGHIR. Traducerea : CĂLIN FLORIAN.

Distribuția : RADU DUDA (Kolesov); ADRIAN PĂDURARU (Bukin); DORU ZAHARIA (Frolov); SEBASTIAN COMĂNICI (Zolotuev); LIVIU MANOLIU (Repnikov); CONSTANTIN FLOREA (Boris); BOGDAN GHEORGHIU (Safanski, Studentul vesel); CARMEN TĂNASE (Tania); ADA GĂRȚO-MAN (Mașa); MIOARA IFRIM (Studenta frumoasă); PUȘA DARIE (Secretara organizației de tineret); MARINA ȘTEFANACHE (Studenta severă); CRISTIAN ROTARU (Milițianul, Studentul sobru).

examene de admitere, „trepte“ (unu și doi) etc.; să mai adăugăm și curiozitatea — firească — de a-l vedea „în carne și oase“ pe unul dintre protagoniștii (e vorba de Adrian Păduraru) unui film care rula în aceeași perioadă, tot cu casa închisă, pe ecranele ieșene — și avem suficiente explicații ale afluenței — pitorești și juvenile — de la intrarea teatrului. Despre text ca atare nu putem spune decît că introduce fantezie și lirism în niște situații de viață care sînt, în punctul lor de plecare, veridice; altfel, **Adio, studente!** reprezintă niște — ingenioase — „jocuri ale dragostei și ale întîmplării“ în versiune contemporană, stropite cu vodcă și pigmentate de cîntece sentimentale. Momentele grele sînt depășite, confuziile — risipite, și totul se termină cu

(Continuare la p. 70)

Sebastian Comănici și Radu Duda, dialog între generații





OANA PELLEA

Deși se numără printre cei mai noi absolvenți ai I.A.T.C. (promoția 1984, la clasa prof. Sanda Manu), Oana Pellea a fost de acum remarcată pentru calitățile ei deosebite. A debutat, atât în teatru cât și în film, încă din anul întâi de studenție, fiind distribuită la Teatrul de Comedie în eleva Zoe din **Turnul de fildeş** de V. Rozov, la Teatrul Mic, în **Ca frunza dudului...** de D. R. Popescu, iar la Naționalul bucureștean, în **Anca** din **Iubirile de-o viață** de Platon Parîdău, și în filmele **Concurs**, **Rideți ca-n viață**, **Acasă**, **Omul cu cerel în ureche** — producție R.D.G. Examenul de di-

plomă l-a susținut cu rolurile Gwendolen din musicalul **Bună seara, domnule Wilde!** de E. Mirea și H. Mălineanu, Zița din **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale și Alcmena din **Amphitryon** de Peter Hacks. Înzestrată cu un farmec aparte, fragilă și totodată puternică, tinăra actriță surprinde prin maturitatea cu care-și subordonează mijloacele adevărului personajului.

După o stagiune la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, unde a fost repartizată, Oana Pellea are la activ rolurile Emma și Robotina Helena în **R.U.R.** de Karel Čapek, în regia lui Alexandru Dărie, și a fost distribuită de regizorul Nicolae Scarlat în Silvia din **Acești in-geri triști** de D. R. Popescu: „primul meu rol principal ca actriță profesionistă. Îmi place tot atât de mult piesa cât și personajul“. Declarând aceasta, actrița nu se sfiște să-l abordeze polemic, punctul ei de vedere fiind expresia unui temperament artistic viguros, dar și a unei intuiții critice remarcabile, chiar dacă are tonul unei amicale interpelări:

„Mă uit în oglindă și văd cât de penibilă ești! Te simți slabă și nu vrei să ieși în oraș, și după un prost obicei te-ai închis între patru pereți. Te lauzi că n-ai plîns niciodată, dar dîre negre de rimel îți brăzdează fața. Uită-te la tine, arăți ca un clown tragic, machiată, ciufulită, în mină cu o sanda scilciată cu care nu știi ce să faci, cu hainele atîrnîndu-ți în dezordine. Pentru ce, mascarada asta? N-ai obosit să joci un rol care nu-i al tău? Ion ți-a spus că nu știi să fii decît ceea ce nu ești! De ce nu vrei să fii tu, cea adevărată, pentru ce jocul ăsta dublu, al tău, cu tine? De ce nu recunoști că plîngi cînd ești singură, că ți-e dor de curat, de alb, de pur?! I-ai spus Ioanei că ți-e bine la baia de abur: ți-e bine acolo, fiindcă nu te vezi! Fugi de tine însăși, sau te-ai săturat și tu de masca pe care o porți? Nu fugi din fața oglinzii! Uită-te! Ești prea timpuriu bătrînă, te simți bătrînă. Ion are dreptate! Ai ochii oboșiți și su-
fletul greu! Ai trăit multe, știi multe, ești soră medicală și ai văzut cum mor oamenii, ai acumulat un bagaj de experiențe. Nu vrei ca, în clipa adevărului, la sfîrșitul poveștii tale, să poți spune: „Da! am trăit adevărat!?“ Șterge-ți fardul și schimbă-ți rochia, spală-ți cu apă ne-ncepută ochii, miinile, sufletul, și aruncă tot amarul din tine. Pîaptănă-te frumos, primenește-ți hainele și inima! Deschide fereastra, trage în piept aer proaspăt, și ia-o de la capăt, naște-te a doua oară, tu, Silvia cea adevărată!“.



CRISTIAN ȘOFRON

Cristian Șofron (promoția 1982—1983 a Institutului de teatru „I. L. Caragiale“) s-a lansat interpretând câteva roluri bine alese și diferențiate, în spectacolele de producție pe scena „Casandrei“: Moiescu din musicalul **Agachi Flutur** după Alecsandri, Dobrișor din **Acești nebuni fățarnici** de Teodor Mazilu, elevul Moritz din **Deșteptarea primăverii** de Wedekind și Sfetko din **Ris și plin** de I. Radoev. A fost elevul lui Octavian Cotescu. „Am avut șansa să întâlnesc un profesor și un om extraordinar. Profesorul meu mi-a ghidat primii pași, mi-a cultivat conștiința a ceea ce înseamnă meseria de actor, a sădit în mine cel mai adânc respect pentru teatru, supunându-mă unui sever regim de muncă; el știa să ne însuflească, ca nimeni altul, pasiune, curaj și bucurie... Nu pot să mă împac cu gândul că nu o să-mi mai spună nimeni după vreun spectacol: «E de bine, puiule!»! Acest «e de bine», spus de el, a însemnat enorm pentru mine. Am pierdut cu toții un mare OM“.

A jucat, sub îndrumarea prof. Dinu Cernescu, în spectacolul-examen **Magie roșie** de Ghelderode, al colegului său regizor Alexandru Darie; colaborarea începută cu acest prilej a continuat la Tea-

trul de Stat din Oradea — teatru pe care și l-au ales, la repartitie, câțiva absolvenți care au format o echipă de tineret. Aci, Cristian Șofron a jucat rolul titular din **Jolly Joker** de Tudor Popescu (regia, Alexandru Darie; scenografia, Maria Miu). „Personajul Jolly Joker era pentru mine un contre-emploi; problema care mi s-a pus era să aleg între a-l înfățișa ca pe un bătrînel de o senilitate periculoasă, sau a-l juca la vîrsta și înfățișarea mea. Am încercat — și cred că am reușit — să fac un om fără vîrstă, cu ticuri de bătrîn, dar cu vitalitatea și pofta de viață a unui tînăr“. Al doilea rol a fost Preotul din **Săptămîna luminată** (Porțile) de Mihail Săulescu, cu aceeași echipă. La început de drum, Cristian Șofron pare a nu se mulțumi cu atuurile pe care i le oferă alura de june-prim, el se vedește un interpret serios, disciplinat, meticolos în elaborare, dispunînd de mijloace artistice diverse.

La Teatrul de Stat din Oradea se repetă **Farsa magistrului Pathelin**, atribuită, potrivit cercetărilor lui Romulus Vulpescu, lui François Villon. Regia: Alexandru Darie, scenografia: Maria Miu. Cristian Șofron va interpreta: „...două roluri extrem de interesante ca tipologie și structură psihică, Postăvarul și Ciobanul. Mă gîndesc cu nerăbdare dar și cu teamă la momentul în care ambele personaje vor fi prezente pe scenă aproape în același timp; senzația spectatorului trebuie să fie că ele chiar sînt în același timp. Probabil că vom uza și de artificiiile tehnicii teatrale, dar nu acesta va fi elementul decisiv. Deocamdată, încerc să-i fac cît mai umani și cît mai veridici, dar nu prin firescul așa-zis cotidian, ci pătrunzînd în universul lor lăuntric, spre a descoperi ael atît de greu de găsit adevăr al personajului. Nu-mi va fi deloc ușor să joc într-o piesă foarte dură, în sensul că este expresia unei lumi crude, în care «scoicarii» lui Villon se distrează ca într-un carnaval; de fapt chiar este un carnaval, de vreme ce, pentru intervalul cît acționează convenția, toți par să devină egali, ierarhia socială se poate răsturna, nemaistîindu-se și nemaicontînd cine este nobil și cine este cerșetor; vom juca între realitate și fantasmă, reținînd intenția lui Villon de a sugera egalitatea oamenilor în fața morții. Atmosfera de lucru este calmă, favorabilă înțelegerii, încrederii reciproce; în meseria de actor, ca de altfel în toate meseriile legate într-un fel sau altul de teatru, trebuie să ținem seamă mai întii de faptul că scena e un loc sacru“.

Maria MARIN



PETRU ISPAS

O fată

falsă dramă
în mai multe acte
și câteva tablouri

PERSONAJELE

(în ordinea intrării în scenă)

BAGAGISTUL, fost hamal în gară

MIȘU, ospătar

COSTACHE, scriitor

FATA ÎN ROȘU, frumusețe tristă

TÎNĂRUL CU FULGARIN, trist și îndrăgostit
chiar și atunci când vrea să fie rău

MADAM VENTURA, șaiszeci și..., dar foarte vioaie
și volubilă

REGIZORUL

UN OFIȚER DE MILIȚIE

ACTUL I

Restaurantul gării. Animație obișnuită. Din cînd în cînd se anunță sosirea sau plecarea unui tren. La o masă, în stînga scenei, un om îmbrăcat modest, dar îngrijit, discută cu Mișu, ospătarul.

BAGAGISTUL: Și zici că nu vrei să stai?

MIȘU: Cu multă plăcere, dar știți cum este în orele de serviciu... Mai doriți ceva?

BAGAGISTUL: Da. Să stai jos. Adică, de ce n-ai sta? Ce dacă ești în orele de serviciu? Nu ești și tu om? Și dacă ești om, nu poți să stai lîngă alt om care suferă, îl doare, îl frămîntă,

hîc..., pentru că eu întotdeauna am spus: să fii cîstit, pentru că eu așa sînt... Și nu stai jos? Eu spun omului în față, drept, cîstit, pentru că eu așa vin în fața oamenilor, deschis, cîstit, și ei, ei...

MIȘU (*consolator*): Lasă, ce-ai dumneata cu oamenii, și oamenii, cu dumneata?

BAGAGISTUL : Am, cum să n-am. Au și ei. Uite, și dumneata ai. De ce nu vrei să stai cu mine, pe scaunul ăsta, și eu să-ți spun cât mă doare, cât de mult sufăr...

MIȘU : Vinee...

BAGAGISTUL : A plecat ? A plecat. Eh, să-i fie de bine. (*Către sală.*) Nu vrea nimeni dintre dumneavoastră să stea cu mine ? Sînt beat ? Nuuu... (*în șoaptă*) sînt trist. Și mă gîndesc că omul e ceva frumos, dumnezeiesc de frumos... Nu, nu... Nu am eu treabă cu Dumnezeu. Ateu convins ! De asta și soacră-mea nu mă inghite. Că acum 20 de ani, cînd i-am luat fata, de ce nu m-am dus cu ea la biserică ? Eu, însă, și atunci : ce am eu cu Dumnezeu și ce are el cu mine ? Că ea zice că nu m-am dus de frică. Mă vedea cine știe cine, mă spunea cine știe cui... Că eu, dumneavoastră poate nu știți, sînt bagagist aici în gară. Nuuu, hamal a fost odată, acum, gata ! Și, de-aia zic... (*Către Mișu.*) Băiete, încă una mică și tare... Mă doare. Uite-aici mă doare... (*Către Mișu.*) Mersi. Și nu stai ?

MIȘU : V-am spus că n-am voie. Și peste cinci minute sosește acceleratul de Timișoara.

BAGAGISTUL : Vine ?

MIȘU : Vine.

BAGAGISTUL : Deci, vine.

MIȘU : Precis ca un tren.

BAGAGISTUL : Foarte bine ! Atunci eu stau. Uite-așa. Stau. Să se descurce omenirea și fără mine. Poate ? Hm, ce ziceți, poate ? Am să vă spun eu. Numai dumneavoastră. POATE. Poate, domnule. Ei, v-ați putut imagina așa ceva ? Omenirea poate să trăiască fără bagagist ! De ce a renunțat omenirea la bagagist ? Eu de-aia sînt trist. Renunță ușor. (*În șoaptă.*) Prea ușor. (*Îl vede pe Costache, care intră.*) Uite, îl vedeți pe ăsta care a intrat acum ? E prieten cu ăla... (*Semn către Mișu.*) Scriitor. Zic unii. Eu nu m-amestec, nu mă bag. Îl privește. Dar de ce-a renunțat ? (*Salută respectuos către Costache.*) El crede că-l respect. Deh... Dar îl las să creadă. Și sufăr. Uite aici mă doare. (*Către Mișu.*) Băiete, încă una mică și tare. (*Din nou către sală.*) A

primit o lovitură. Uite aici, la plexul solar. L-a făcut ghem. Mototol. Buum ! Se întimplă. Dar de ce nu s-a ridicat ? De ce a rămas acolo ? S-au pus cărucioare. Nu mai sînt bagagist. Aici am fost lovit. M-au făcut uite-așa. (*Către Mișu.*) Mersi. Nu stai ? (*Către public.*) Dar n-am renunțat. Acu' sînt responsabil cu cărucioarele. Vine trenul, eu, lingă ele : „Vă rog, tovarăși, un cărucior, nu vă rupeți mîinile... Lasă, coană mare, că le așez eu... matale împingi pînă la ieșire, merge pe roate...”. Dar mai încolo, ce face omenirea mai departe cu greutățile ei ? Cine i le duce ? Trebuie cineva să se gîndească și la asta ? (*Către Mișu.*) Băiete, încă una mică și tare !

COSTACHE (*așezat la o masă din dreapta scenei, aproape de rampă*) : Nu-i prea mult pentru el, Mișule ?

MIȘU : Nu i-am dat decît o cinzeacă. Restul — ceai de mușețel.

COSTACHE (*privindu-l trist pe bagagist*) : Știe ?

MIȘU : A aflat.

COSTACHE : Cît mai are ?

MIȘU : O lună, poate două. Toată lumea îi spune să stea acasă. Nu poate... Vine în fiecare zi, face opt ore și apoi stă aici și vorbește singur, dacă nu are cu cine.

COSTACHE (*schimbînd vorba*) : A venit ?

MIȘU : Pînă acum, nu.

COSTACHE : Nici el ?

MIȘU : El da. Dacă te uiți pe geam, îl vezi. Stă rezemat de un stîlp și fixează ușa. De unde atîta ură la omul ăsta, nu pot să înțeleg !

COSTACHE : Meseria...

MIȘU : Dacă și asta-i o meserie...

COSTACHE : Este, Mișule, este. De-a lungul veacurilor s-a adunat prea mult rău în om. În '47 eram convins că în zece ani — ce lungi mi se păreau anii atunci ! — în zece ani, răsturnăm lumea...

MIȘU : Perioada romantică...

COSTACHE : Atunci habar n-aveam de bandele de hoți, de Alimănescu, care-i curăța fără milă...

MIȘU (*venind la rampă și arătînd către Costache*) : Sînt aproape trei luni de cînd vine în fiecare seară aici și o

urmărește. El spune că mă așteaptă pe mine, dar minte. Pe ea o așteaptă. Dar nu vrea să recunoască. A primit o lovitură — cum spune el (*semn către bagagist*) uite-aici. Și de atunci nu mai e el...

COSTACHE : Ce faci, Mișule ?

MIȘU : Vorbeam cu mine. Mă miram, așa, în mine, de câtă dragoste te-a apucat de persoana mea... (*Se aude strigat de la o masă.*) Mă ierți...

BAGAGISTUL : Și dacă nu se ridică, cum vrea el să ridice pe alții ? Adică el a rămas la podea, e aproape K.O. și o face pe deșteptul vrînd să-i dea oxigen altuia înghesuit în cărzi... (*Se face covrig și se schimonosește de durere.*) Așa-i mai bine. Durerea fizică o suportă mai ușor. (*O nouă criză.*) Mai greu e atunci cînd scapi hăturile și te apucă disperarea. (*Criză.*) Cred că va trebui să plec. În seara asta e mai rău ca de obicei.

COSTACHE (care între timp a venit la masa lui) : Să te ajut ?

BAGAGISTUL (către public) : Eu ce vă spuneam ? ! Dumneata ? ! Cum, o-mule ?

COSTACHE : Să te duc pînă la un taxi.

BAGAGISTUL : Da, da, ăsta ar fi singurul ajutor pe care ai putea să-l dai. Puțin, scriitorule, foarte puțin. De trei luni privești, iar ăla, prost, crede că suferi. Dar tu, nu, tu studiezi, observi, te „documentezi“. Te-am văzut cum o observi și notezi pe furis... Întinzi gîtul s-o auzi mai bine ce spune, și iar notezi... Și ți-am văzut și ochii plini de mulțumire, cînd ar fi trebuit să aibă lacrimi în ei. (*Criză.*)

COSTACHE : Doare foarte tare ?

BAGAGISTUL : Îngrozitor. Dar are o calitate : vine exact cînd trebuie. (*Se ridică.*) Nu, nu veni cu mine. Du-te la masa ta. (*După cîțiva pași întoarce capul.*) Auzi, scriitorule, nu-i suficient să observi...

(*Costache se întoarce la masă, urmărindu-l cu ochii pe bagagist ; în ușă, acesta se întâlnește cu Fata în roșu, careia îi face o adîncă plecăciune. E tânără, frumoasă și fardată țipător. Se așază la o masă, aprinde o țigară și privește profesional prin restaurant.*)

MIȘU (către Costache, care a rămas cu ochii la fată) : Ca de obicei... Și dacă cineva se apropie de ea, e gata să-l pocnească. Și, cu toate astea, pînă la urmă...

COSTACHE : De ce, Mișule, de ce ? (*Întrebare retorică.*)

MIȘU : Știu eu, Costache ? Am cunoscut multe în cariera mea, pe timpuri, cînd erau oficiale. Multe, vai de capul lor... Voiau să adune un ban, să-și facă un cheag și apoi să se mărite. Erau cele mai proaste. Le uscau peștii. Celelalte însă, ehei, alea pentru dom'niștri, pentru capitaliștii ăi mari, alea erau de-acum cucoane. Li se cumpărau apartamente, li se mobilau case, li se deschideau conturi la bancă... Primeau întotdeauna invitații la parlament, la cele mai simandicoase baluri... Ce toalete, ce lumini, ce decolteuri... Și bijuterii...

COSTACHE : Mișule ! ?

MIȘU : ...îți luau ochii... Toate culcările lumii... cită galanterii...

COSTACHE : Mișule ! ?

MIȘU (tresare) : Da, da, poftim... (*Răspunzînd unei chemări.*) Vineee.

(*Treptat, treptat, restaurantul s-a umplut. La megafon se aud anunțurile trenurilor. Oameni care pleacă grăbiți, oameni care intră în restaurant, cei mai mulți cu un aer străin, preocupat, căuțînd un loc la o masă.*)

MIȘU (către Costache) : I-am spus că n-ai să te superi și ai să-i permiți să stea la masa ta. E aglomerație, și, singură la o masă, fără consumație...

COSTACHE (încercînd să depășească un moment de vădită emoție) : Așa poate că o să fii certat mai puțin că ții o masă ocupată. (*Semn către fată să ia loc.*) Mișule, un pahar, te rog.

FATA ÎN ROȘU : Mulțumesc, nu beau. (*Răzgîndindu-se.*) Dar, dacă insistă... (*Dă paharul peste cap.*) Eu n-am vrut să vă deranjez. Dealtfel, voiam să și plec.

COSTACHE : Vă plac călătoriile ?

FATA ÎN ROȘU : Mie ? A, da, sigur...

COSTACHE : Așa mi-am zis și eu, văzîndu-vă în fiecare seară aici.

FATA ÎN ROȘU (izbucnînd într-un ris strident) : Călătoriile, da, da, călătoriile... (*Uitîndu-se crunt la el.*) Vrei să te culci cu mine în noaptea asta ?

COSTACHE (fără să pară surprins) : Domnișoară, mă măgulești. La vîrsta mea... Sînt legi biologice...

FATA ÎN ROȘU : Legile biologice... Ce stupiditate ! Dau înțelepciune bătrîneții și prostie, tinereții, și la prostie adaugă puterea mușchilor, iar înțelepciunii îi refuză vîlaga singelui... Nu vedeți că totul este anapoda, că undeva, atunci cînd s-a plămădit omul, arhetipul de om, după care s-au multiplicat toate copiile de azi și de mine, atunci s-a produs o greșeală de program ?

COSTACHE : Se putea altfel ?

FATA ÎN ROȘU : Trebuia altfel.

COSTACHE (*malîțios*) : Ar fi trebuit atunci să trăim înainte de a ne naște. (*Visător.*) Poate tuturor ne-ar folosi să avem o memorie anticipativă, dar nu este posibil, cel puțin pînă la această oră.

FATA ÎN ROȘU : Și credeți că se va putea... Că știința va putea... Știința... Tare mult aș vrea să mă fi născut într-o asemenea vreme... De ce nu se grăbesc oamenii aștia de știință... De ce rideți ?

COSTACHE : Am eu, așa, o părere, că se grăbesc cam prea mult, mult prea mult, cel puțin în anumite domenii ale științei...

FATA ÎN ROȘU (*agasantă și nu prea*) : Înarmare, dezarmare, bombe murdare, bombe curate, rachete de croazieră, rachete taxi, rachete colective, rachete personale, submarine atomice, submarine de buzunar... obsesiile lumii moderne. Stupid și absurd. (*Pauză lungă.*) Ce mă interesează pe mine ? Eu caut un bărbat cu bani, capabil să plătească o noapte, și dacă se poate să lase ceva și pentru a doua zi... Memorie anticipativă înseamnă să-l știu pe cel ce va apăsa miine pe buton, și atunci mă duc la el, îi dau palme, după care îl string de git...

COSTACHE : Numai că și el are memorie anticipativă și va ști că vii și te va primi astfel încît el să-și împlinească menirea de a distruge lumea cu un simplu gest...

FATA ÎN ROȘU : Poate să se ducă dracului toată lumea... Nu sînt singura căreia îi vine să strige : ducă-se dracului lumea asta rea, cu bărbații ei obosiți, cu femeile ei obosite ! De ce clatini din cap ? De ce mă privești așa, cu milă ? Nu de milă am nevoie, cetățene bătrîn, ci de un *om*, înțelegi ? De un *om*. Rîzi ? Rîzi ! Nu te opresc. Ba poți chiar să-mi spui : „Măi fată, măi, tu nu vezi copacul din cauza pădurii...” Doamne, unde am mai auzit eu proverbul ăsta ? Parcă de secole nu l-a mai spus nimeni. Știu și fraza care urmează, și care-ți stă pe buze acum. (*Recitînd.*) „În societatea noastră atît de profund umană, în care omul multilateral dezvoltat se află în centrul atenției tuturor forurilor...” tralala, lalala, lalala...

COSTACHE : Mai vrei un pahar ? Îmi dai voie ?

FATA ÎN ROȘU : Nu mai beau. Am impresia că am început să mă ameteșc. Știți, n-am prea mîncat astăzi...

COSTACHE (*către Mișu, semn pentru ceva de mîncare ; pauză*) : Pot să-ți pun cîteva întrebări ?

FATA ÎN ROȘU : Oricîte. (*Malîțioasă.*) Sau poate că-i mai bine să nu vă obosiți. Nu lucrez nicăieri, dacă ceea ce fac eu nu se poate chema muncă. Am cîteva fixuri la familia mai... (*Semn : „grele.”*) Le „meditez” odraslele cum să scape de acnee și să aibă mintea limpede pentru învățatură. (*Confidențial.*) Era să fiu și arestată pentru... M-a salvat o asemenea familie, din dragoste pentru progenitură. Convine. Am trei ani de medicină, și deci suficiente cunoștințe de specialitate ca să nu dau nimănui bătaie de cap.

COSTACHE (*către Mișu, care a venit cu tava cu mîncare*) : Nu mie, fetei. Mușchiulețul ăsta îți place mai în singe sau mai bine fript ? Mai în singe ! Și mie, tot așa. (*Către Mișu.*) Nu, nu, bucata cealaltă, așa, Mișule, și pune și mai mulți cartofi. Da, sigur, și salată. (*Către fată.*) Cafea ? Da. Două, Mișule.

MIȘU (*rîzînd*) : În seara asta se face consumație mare la masa 43.

COSTACHE (*privind-o pe fată, care mîncă, flămîndă*) : Mestecă bine, ca să poți mînce cu aceeași poftă și la vîrsta mea. Mîncă întii. Povestești după. Eu între timp ar trebui să-ți spun ceva vesel, care să te bine-dispună, dar nu-mi vin în cap decît pilde moralizatoare, și astea, în timpul mesei, sînt tare indigeste. (*Urmărindu-l cu privirea pe Mișu.*) Omul ăsta e fantastic... Aveam impresia că nu te poate suferi, și cînd colo, te ia de mînă și te aduce la masa mea.

FATA ÎN ROȘU (*înghițînd ultimele bucățele*) : Și crezi că asta e mai puțin indigest ?

COSTACHE : Nu mă întrebi de ce nu te putea suferi ?

FATA ÎN ROȘU : Nu, pentru că tot ai să-mi spui. Poate unde eram flămîndă m-a năpădit, așa, o stare timpită. Cred că dacă nu mă primeai la masă și nu mă lăsa să vorbesc mă duceam lingă primul felinar și urlam, uite așa urlam : „Auuu, auuu...” Trebuia să vină cineva, pînă la urmă, să-mi spună...

OMUL CU FULGARIN (*cu o notă tristă în voce de cîte ori vorbește cu fata și orice i-ar spune*) : Tu mergi cu mine.

COSTACHE (*către fată*) : Îl cunoști ? Nuu ? Cine sînteți, cetățene ? (*Privind legitimația.*) Aha. Ei, asta-i alt-

ceva. (*Fata privește trist, aproape des-
perat.*) Sigur. Trebuie să vă faceți
datoria. (*Fata se ridică.*) Dar nu vrei
să stai o clipă? Te rog. Așa! (*Către
Mișu.*) Un pahar pentru tovarășul. Te
rog, nu se poate, ești invitatul meu...
Buun. Deci, o arestezi.

OMUL CU FULGARIN : Exact.

COSTACHE (*naiv*) : Și pentru care
vină?

OMUL CU FULGARIN (*sigur pe el*) :
Pentru mai multe. Unu : prostituție ;
doi : vagabondaj ; trei : acostare de
persoane străine ; patru : scandal în
localuri publice. Să continui ? Eu cred
că ajunge.

COSTACHE (*sec*) : Nu. Dacă asta-i tot,
nu poți s-o arestezi.

OMUL CU FULGARIN (*perplex*) : Pof-
tim ? Și cine o să mă oprească ?

COSTACHE : Legea. Legalitatea din a-
ceastă țară.

OMUL CU FULGARIN : Vă bateți joc
de mine.

COSTACHE : Nu. Vreau să te ajut să nu
faci o greșeală. Cu ce dovedești acu-
zațiile ? Care sînt probele materiale ?
așa se numesc în drept, nu ?

OMUL CU FULGARIN (*descumpănit*) :
Bine, dar este cunoscută, toată lumea
știe...

COSTACHE (*imperturbabil*) : Probe !

OMUL CU FULGARIN (*nesigur*) : Fap-
tul că stă la masa dumneavoastră...
Nu vă este nici fiică, nici soție.

COSTACHE : Fii atent, că mă pot con-
sidera insultat. Adică mă acuzi că
umblu, la vîrsta mea, după fete ti-
nere...

OMUL CU FULGARIN (*incurcat*) : Nu,
vă rog să mă scuzați, eu n-am vrut
să...

COSTACHE : În legătură cu soția, este
adevărat că nu-mi este. Dar fiică,
s-ar putea...

OMUL CU FULGARIN (*care știe mul-
te*) : Nu s-ar putea. Asta o știu eu
chiar mai bine ca dumneavoastră.
Dar pentru vagabondaj... (*Către fată.*)
Așa că... sus! (*Uitîndu-se lung, cînd
la Costache, cînd la Mișu.*) Și să știți
că nici unul dintre noi nu face cu
plăcere treaba asta. S-o ia dracu' de
treabă, nu-i nimic plăcut în ea.

MIȘU : Nu te scuza, tovarășele, fiecare
cu meseria lui.

OMUL CU FULGARIN : Și tovarășul
căpitan i-a spus, de nu știu cite ori
i-a spus : „Las-o baltă, fată, ajunge“.
I-am dat și serviciu. Trei. Bune. În
centru. S-a ținut seama că are și
niște ani de facultate. La birou. Cu-
rățel, fără oase rupte... Și ea, după o

săptămînă, a tras oblonu'. Că unu'
(*semn cu degetul în sus*) mare, din
instituție, n-are importanță cine, dar
noi îl știm, a vrut să... mă înțelegi ?
Și de fiecare dată tot așa, cite unu'
(*semn cu degetul în sus*) a vrut... mă
înțelegeți ? Și ea s-a simțit jignită.
A trîntit ușa și-a plecat. Și a luat-o
de la capăt. Așa că, mă înțelegeți și
dumneavoastră... Acum, mă scuzați...
bună seara.

COSTACHE : O clipă ! Și mîine dimi-
neață ce-o să faceți ?

OMUL CU FULGARIN : Cum, ce-o să
facem ?

COSTACHE : Păi ea, mîine dimineață,
trebuie să fie la fabrică.

OMUL CU FULGARIN : Cum la fabrică,
la care fabrică ? Ea, la fabrică ?

COSTACHE : Păi tocmai asta discutăm
cînd ne-ai întrerupt dumneata. Eu îi
spuneam să meargă la un birou să
lucreze, că, vorba dumitale, „curățel,
fără oase rupte“, dar ea, nu și nu...

OMUL CU FULGARIN : Vedeți, nu
v-am spus eu ?

COSTACHE : ...ea, nu și nu, că vrea la
fabrică ! Și, cum eu o cunosc foarte
bine pe directoarea de la filatură...

OMUL CU FULGARIN (*înțelegînd că
ceva se aranjează peste capul lui*) :
O înghit și p-asta ! Dar, maestre,
vreau de la dumneavoastră o promi-
siune sub cuvînt de onoare.

COSTACHE : Depinde.

OMUL CU FULGARIN : Îmi dați o de-
claratie că ați fost acostat.

COSTACHE : Imposibil. Nu m-a acostat.

OMUL CU FULGARIN : Deci, nici un
sprijin ?

COSTACHE : Ba da.

OMUL CU FULGARIN : Nu mai înțeleg
nimic.

MIȘU (*către omul cu fulgarin*) : O clipă,
tovarășu' : două pahare de vin... doi
ori patru, doișpe, plus cafeaua —
op'spe, plus remiza... total, douăzeci...

COSTACHE : Lasă, Mișule, a fost invi-
tatul meu.

MIȘU : Nu știu de ce, băiatul ăsta mi se
pare ciinos la inimă.

FATA ÎN ROȘU (*tremurînd*) : Nu e, nu
e adevărat...

MIȘU : Ce știi tu ? Sînt meserii pe care
trebuie să le faci cu răspundere, nu
cu plăcere. Eu cred că asta a lui e
una.

FATA ÎN ROȘU : De ce, de ce nu l-ați
lăsat ? Era dreptul, era obligația lui.
A stat în ploaie pîndindu-mă, a stat
în vînt, în zloată... Iar eu, eu nu mai
pot...

ACTUL al II-lea

O cameră mare, spațioasă, într-o mansardă. La stînga și la dreapta scenei, două paturi largi. În față, un birou plin cu hirtii. Multe cărți. Curat, ordine. Intră fata, apoi Costache, și la urmă, închizînd ușa cu grijă, Mișu. După ce scoate niște pachetele dintr-o sacoșă, deschide geamul și strigă.

MIȘU : Pis, pis, pis ! Napoleon, Napoleon, Napoleon... Josefina, Esmeralda ! (Către Costache.) Iar a venit York. Ce fac ?

COSTACHE : Dă-i și lui. Știi că-i bleg. MIȘU (cu năduf) : Haimanaua asta de Napoleon s-a dus din nou la madam Ventura. Bine, domnule, dacă vine iar babornîța, eu nu mai rezist. Țsta nu vrea decît rasă nobilă, singe albastru. Ar fi pentru a troia oară cînd baba va trebui să dea arvuna înapoi, pentru că pisoi de angora — ioc. (Văzîndu-l pe fereastră pe Napoleon.) Eu ce ziceam ? Golane, nenorocitul, numai rasă nobilă vrei ! Păi bine, mă bandit internațional, de ce nu lași angora în pace ? Mă nenorocitul, am să te las în ploaie, flămînd, ud... Și tu unde te inghesui, fă ? Așa, Josefina, scarpin-o puțin, ciufulește-i blana, mușc-o de coadă, așa, nu te lăsa, Josefino... Uite cum mîncă, bestia, și nu-i pasă ! Napoleoane ! Nu vezi, mă, crai nenorocit, că se bat ca chioarele ? Du-te și desparte-le, cad dracului de pe casă și mă umplu de doamne-ajută de la coana Ventura... Unde pleci, mă ? Cred și eu ! După ce și-a umplut burta, și-a luat cucoana cu mantou de angora și s-a dus. Și tu, ce privești ca o timpită ? Păi așa se ține un bărbat ? (Trîntește geamul, închizîndu-l.)

COSTACHE : Scoli venicii, Mișule.

MIȘU : Păi se poate, domnule ? Păi ce vină are săraca madam Ventura ? (Către fată.) Și tu, ce-ai rămas cu gura căscată ? Acolo e baia. Găsești două halate : unul maro și unul albastru. Ia-l pe ăla maro, că-i mai bun. (Costache tușește semnificativ.) Bine. Ia-l pe celălalt. Uite și două paturi. Culcă-te în ăla, că l-am schimbat a-seară. (Din nou mirînd Costache.) Bine. Ia-l p-ăsta, că schimb așternutul acum. (Iese.)

(Fata în roșu aruncă poșeta pe un fotoliu. pantofii, în mijlocul camerei, baticul îl lasă pe birou...)

COSTACHE (ridicînd obiectele aruncate) : Dacă te vede Mișu, ai

incurcat-o. N-ai văzut ? La el pînă și pe tavă, cînd servește la restaurant, totul este așezat ca la expoziție.

FATA ÎN ROȘU (se trîntește pe un fotoliu și ride cu hohote) : Doamne, cine ar fi crezut... (Către Costache.) Spune drept, de ce m-ai adus aici ? Zău nu sînt mofturoasă, dar încetați odată comedia asta de oameni cumsecade. (Scoate bluza și o aruncă în mijlocul camerei, la fel și fusta. Rămîne într-un furou scurt. Arătînd către paturi.) Deci, în care ? (Și iar ride cu hohote.)

MIȘU (intrînd cu așternuturi curate) : Eu am spus întotdeauna : o rufă bine limpezită și uscată în aer curat miroase frumos, dom'le, e o plăcere. (Către fată.) Ia miroase. Immm... Ozon, nu alta ! (O vede în furou.) Nu ție frig ? Ei, de, tinerețea...

COSTACHE : Pun eu de ceai, Mișule ? MIȘU : Treci mătăluță la birou și vezi-ți de treabă... (Îl privește din spate cum scrie.)

COSTACHE : Faci ceaiul sau mă duc eu ? (Către fată.) Noi, seara, bem cite un ceai de sunătoare. Îți suride ?

FATA ÎN ROȘU (care între timp a circulat prin cameră, cercetînd curioasă, sau poate plictisită) : Nu, mulțumesc. O tîrie însă n-aș refuza. (Continuă să cerceteze. Mișu s-a dus să facă ceaiul, Costache scrie.) Foarte multe cărți, și toate — bune. Cîine poate bănuî că în mansarda asta... (Deschide o carte și citește. Sînt versuri de Petrarca.) „Pe o mare aspră, iarna, în bezna nopții reci, / Porni greoaia-mi luntre, ducînd cu ea uitarea. / La cîrmă stă de veghe, scrufînd departe zarea, / Stăpînul meu și totuși vrăjmașul meu de veci“. (Șoptit.) Cită armonie, echilibru, cit sublim pot concentra cuvintele... (Caută la capătul patului, rupîndu-se de sub vrapă versului.)

COSTACHE : Îți trebuie ceva ?

FATA ÎN ROȘU : Caut cartea de căpătii. Nu știu dacă am citit sau mi-a spus cineva că fiecare om are o carte de căpătii. (Pauză.) Cînd eram mică, am avut și eu una, primită cadou de la bunica : „Gruia lui Novac“. Îi lip-

seau însă și primele și ultimele pagini. De ce n-am căutat oare cartea, să știu ce se afla în primele pagini?... nu, nu în primele, în ultimele... Mă auzi ?

MIȘU (*care a intrat cu ceaiul*): Lasă-l în pace. Astea sînt orele lui de muncă.

(*De-aici încolo, Costache, cu ceașca de ceai în față, va lucra fără să le mai dea atenție.*)

FATA ÎN ROȘU: Ciudați oameni sînteți... De dumneata mi-a povestit că n-ai avut familie niciodată. Dar el ?

MIȘU: Ce ai cu el ?

FATA ÎN ROȘU (*privind în jur cu ochi critic*): Un scriitor ca el și... Ori e un excentric, ori...

MIȘU: Ori ?

FATA ÎN ROȘU: Am vrut să zic nebun, dar nu știu dacă se potrivește.

MIȘU: Nu se potrivește. A avut și familie, și casă... După ce i-au murit soția și fetița, la cutremur, a căzut, s-a încovoiat, și de-atunci se chinuie cu disperare să se ridice din nou...

FATA ÎN ROȘU: Știi, eu n-am citit nici o carte de-a lui. (*Luînd o hotărîre.*) Uite, mă duc să fac un duș, după care mă bag în pat și tu îmi dai o carte de-a lui, da ?

MIȘU: Nu.

FATA ÎN ROȘU: De ce ?

MIȘU: Nu ține în casă nici o carte de-a lui. Poate-i o superstiție. Nu l-am întreat.

FATA ÎN ROȘU: De ce ?

MIȘU: Noi nu ne punem întrebări. Fiecare spune ce vrea și cînd vrea. Dacă celălalt e în clipa aceea dispus să-l asculte, bine, dacă nu, îl privește.

FATA ÎN ROȘU: Dar pe mine m-a întreat ! Ba nu, cred că nu l-am lăsat... Am senzația că sînt puțin amețită, că ceva ireal se petrece cu mine...

MIȘU: Culcă-te.

FATA ÎN ROȘU: Chiar nici unul din voi nu vrea să se culce cu mine ?

MIȘU: Nu fi timpită !

FATA ÎN ROȘU (*băgîndu-se în pat*): Vino și stai aici. Hai, că nu-ți fac nimic. Am spus multe prostii în seara asta ?

MIȘU: Nu știu cîte spui de obicei, n-am termen de comparație.

FATA ÎN ROȘU (*visătoare, privindu-l pe Costache*): Știi, nu e primul scriitor pe care-l cunosc. Dar el parcă e altfel. Are, așa, o lumină, nu ți se pare ? Nu ? (*Îi ia mîinile.*) Sînt umflate. Te dor ?

MIȘU (*mișcat*): La viața lor au cărat multe vagoane de alimente... (*Intr-un gest spontan, Fata în roșu îi sărută mîinile, îngropîndu-și fața în ele.*) Ei, asta-i bună ! Măi fată, măi fata tatii...

Fuge și aduce un pahar cu apă.) Ia și bea, lasă că trece.

FATA ÎN ROȘU (*plîns de copil*): Nu trece, nu trece...

MIȘU (*mirat*): Păi, ce să treacă ? Uite, dom'le, ce belea... Măi fată, eu nu suport... Eu nu pot să văd... (*Hotărît.*) Mă urc pe casă, mă duc după Napoleon, dacă nu încetezi.

FATA ÎN ROȘU (*zimbînd printre lacrimi*): Iartă-mă, dar nu mă pot abține. Nu știu ce am, dar îmi vine să plîng sau să spun prostii... O clipă am crezut că și voi... Pentru că așa se întimplă. După ce te murdărești, capeți un miros urît, adulmecat de toți cei care-ți seamănă. Ai văzut cum se adună hoții, tîrfele, depravații... Se miroso, se simt, se caută, se cheamă și, culmea, se găsesc. Greu încep între ei oameni curați și care să rămîn curați. Uneori simt mîzga pe mine, simt murdăria cum mă roade. Uite-așa: cranț, cranț, cranț. Ca un șoarece. Trebuie să mă termine el odată... Și, cînd nu mai pot, îmi vine să strig: oameni buni, dați-mi un duș, o perie de scînduri și un săpun aspru, de rufe. Am primit „Rexona“... Altă dată, așa, din senin, ca acum, îmi vine să plîng...

MIȘU: Atunci, plîngi ! Dar în liniște, nu isteric. Iar eu am să-ți spun o poveste despre doi bătrîni smintîți care aduc noaptea fete tinere în mansarda lor. Dacă ar ști madam Ventura... Birrr, Doamne ferește... Întîi ar începe să șoptească în stînga și în dreapta. Apoi ne-ar aștepta în capul scării și ne-ar da cu morala proletară în cap. (*Imitînd.*) „Crai bătrîni, babalici nerușinați, zdrențe masculine, vă mai arde de fete tinere, de puiculite, pușlamale nenorocite !“ Știi, madam Ventura a avut moșii mari, și apăra cu ardoare morala socialistă. Zice că se trage, dinspre mamă, din Cantacuzini... Cine mai știe și cine mai stă să cerceteze așa ceva ?

FATA ÎN ROȘU: Ziceai că-mi spui o poveste... Nu mi-a mai spus cineva o poveste, de cînd eram o fetiță cu codițe... Atunci venea tata lîngă patul meu, iar eu mă prindeam cu mînuțele mele mici de un deget de-al lui, iar el îmi povestea ceva frumos, atît de frumos încît adormeam fericită... De ce oare nu s-a putut niciodată să mă culce mama ? Niciodată n-am putut să ajung pînă la ea... Era o femeie atît de frumoasă ! Țin minte doar parfumul ei. Mirosea a rododendron. De asta mi-am dat seama mult mai tîrziu, cînd am fost pe munte cu niște colegi, în perioada cînd înflorea rododendronul. (*Pauză.*) Îmi venea să fug, să scap de mirosul acela. Dar oriunde

- fugeam, dădeam de aceeași floare roșie. Tot muntele era spuzit. Și oriincotro o porneam, aveam senzația că dau peste mama, răspîndită peste tot, pe întregul munte...
- MIȘU : Bine, bine, acum culcă-te... Avem timp să mai discutăm.
- FATA ÎN ROȘU (*mutîndu-și privirea de la unul la altul*) : Ce fel de oameni sînteți ? Parcă v-am mai întîlnit cîndva, parcă v-am mai cunoscut, cîndva, demult, tare demult...
- MIȘU : Ia, niște bătrîni cu hachițe... (*Uitîndu-se pe fereastră.*) Iar a venit ! Asta-i York, precis. Flămînd, jigărit, (*Deschide fereastra.*) Ia, mă moșneag prăpădit ! Mîncîcă și fii și tu mai înțelept. Mă băietе, ascultă-mă pe mine, dacă nu-ți faci tu dreptate, n-o să-ți faci Napoleon. Ȃla cel mult îți trage una, și te duci de-a berbeleacu'.
- FATA ÎN ROȘU : De ce schimbi vorba ?
- Bine, bine. Voi i-ați crescut ?
- MIȘU : Aș, s-au pripășit la mîncare.
- FATA ÎN ROȘU (*către Mișu, care își face patul*) : Nu vrei ?
- MIȘU : Iar începi ?
- FATA ÎN ROȘU : Nu vrei să-mi spui o poveste ? Doar mi-ai promis.
- MIȘU (*se uită lung la masa la care lucrează Costache, după care se așază bătrînește pe marginea patului*) : Păi, cum încep povestile ? A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi, nu s-ar povesti... parcă așa încep.
- FATA ÎN ROȘU : Da, da...
- MIȘU : Într-un oraș mare și frumos, ca al nostru, trăiau de foarte mulți ani doi oameni care aveau aceeași menire : să-i hrănească pe ceilalți. Asta era sarcina lor. Unul, cu hrană pentru suflet, altul, cu piinea cea de toate zilele. Cînd se vedeau, se salutau respectuos unul pe celălalt, mulțumit fiecare de munca celuilalt. Trăiau fericiți, stimați și iubiți de toți oamenii. Primul era și mai fericit, pentru că avea o soție iubitoare și o fetiță bălaie și frumoasă ca soarele. Dar iată, însă, că într-o zi cățelul pămîntului s-a trezit și a ieșit la suprafață doar atît cît să ia cu el pe soția și copila omului, ducîndu-i pe sub dărîmături în hăul fără de sfîrșit. Din clipa aceea au dispărut și nopțile lui, iar el nu a mai avut cînd să facă hrană pentru sufletele oamenilor. Pentru că el o plămădea din nopțile lui de liniște și pace... Dormi ?
- FATA ÎN ROȘU : Nu, ascult. Și oamenii ? Oamenii ce-au făcut ?
- MIȘU : Oamenii ? Întîi au dat dărîmăturile la o parte. Dar n-au mai găsit nimic. Și el știa asta. Dar a muncit disperat alături de ei. Apoi oamenii au ridicat în locul acela un palat de cleștar. Și el era salahorul lor și le căra cu spatele cărămizile de cleștar, iar oamenii strigau la el : „Nu-i asta treaba ta. Du-te și împlinește-ți menirea !” Dar el nu mai avea nopți de pace și liniște...
- FATA ÎN ROȘU : Și mai departe, mai departe ce-a mai fost ?
- MIȘU : A început să umble prin cetate, din casă în casă, întrebînd dacă nu a găsit cineva nopțile lui. Și-atunci era să se întîmple o mare nenorocire : unii din oamenii cetății au început, treptat, treptat, să se transforme în vite — unii, în rumegătoare, alții, în grohăitoare. Iar el umbla trist, căutîndu-și disperat nopțile lui de liniște și pace, pentru că el era singurul care înțelesese că fără munca lui oamenii sînt amenințați să nu mai fie oameni. Și-atunci a venit la mine și mi-a zis : „Omule, dă-mi și mie o parte din nopțile tale”. Eu tocmai hrăneam doi boi și o scroafă cu porcei, care semănau formidabil cu vecinii mei, cu care stătusem cîndva la taifas...
- FATA ÎN ROȘU : Și mai departe...
- MIȘU : De-atunci, cei doi își împart nopțile, și totul a intrat în normal, și oamenii nici nu știu prin ce pericol au trecut, nici chiar cei care deveniseră pentru un timp, pentru foarte scurt timp, vite.
- FATA ÎN ROȘU : N-au dispărut toate. Se caută, se adună, mugesc, grohăie... Nimeni nu le cunoaște mai bine ca mine, pentru că și eu fac parte dintre ele.
- MIȘU : N-au dispărut. Așa-i. Și el se crede vinovat pentru asta. El, pedepsitul, el, chinuitul, el, care a plătit cu tot ce a avut mai drag... Îi vede și suferă îngrozitor că nu poate mai mult... I-au rămas nopți puține, mult prea puține...
- FATA ÎN ROȘU : Îi dau nopțile mele. Toate, întregi...
- MIȘU : N-are ce să facă cu nopțile tale. Ele niciodată n-au să poată înlocui nopțile lui. Sau poate că greșesc... Cine știe... Poate că greșesc. Ar merita încercat. Și-acum, culcă-te. (*Se duce la birou.*) Costache... Costache !
- COSTACHE : Cine-i ? Pofchim ? (*Revenindu-și.*) Da, da, e ora...
- MIȘU : E timpul, Costache.
- COSTACHE : Da, da, treci la culcare, Mișule. (*O vede pe fată.*) Doarme ?
- MIȘU : Cred că da.
- COSTACHE : Parcă a vrut o tărie. I-ai dat ?
- MIȘU : De unde ? Și nici n-a mai cerut.
- COSTACHE (*privind-o pe fată*) : Aseară, de cîteva ori mi s-a părut că e oaie. Mai ales cînd mîncă. Ai văzut cum mișca maxilarul : de la stînga la

- dreapta, de la dreapta la stînga. (*Mirrat ca de o descoperire.*) Rumea! (*Mișu cască.*) Hai, urcă-te în pat. Așa, să te învelesc. (*Dispare și revine cu un pahar de lapte pe o tavă.*) Mișule!
- MIȘU : Ce mai e ?
- COSTACHE : Laptele. Bea-ți laptele. Știi doar ce-a spus doctorul.
- MIȘU (*privindu-i picioarele goale*) : Pislariei. Pislarii, n-auzi !
- COSTACHE : Nu.
- MIȘU : Atunci, ia laptele și pleacă de-aici !
- COSTACHE (*în timp ce-și pune pislariei*) : Bătrîn arțăgos, chelner nenorocit ! (*Îi dă paharul cu lapte.*)
- MIȘU (*bea tacticos*) : Mersi. Trec eu la perete. Vezi dacă sînt toate robinețele închise.
- (*Costache iese din scenă. Mișu adoarme, sau cel puțin așa lasă impresia. Costache reintră și se apropie de patul feței.*)
- COSTACHE : Hm, nu-i urită. Ba pot spune chiar că-i frumoasă.
- (*Ia ce-i trebuie pentru desen, trage un scaun lângă pat și desenează.*)
- FATA ÎN ROȘU (*după ce l-a urmărit un timp cu privirea*) : Ce faci ?
- COSTACHE : Stai cuminte și taci ! Închide ochii, dormi. Aveai chip de om, de om frumos și bun.
- FATA ÎN ROȘU (*după ce și-a pierdut răbdarea pozînd*) : Dă-mi și mie să văd ! (*Se uită la desen.*) Formidabil ! Domnule, dar ai talent, nu jucărie... Dar aici în colț, ce naiba mai e ?
- COSTACHE : Tot tu.
- FATA ÎN ROȘU : Fii serios, e un cap de oaie.
- COSTACHE : Oaie, dacă zici.
- FATA ÎN ROȘU (*furioasă*) : Și atunci de ce m-ai adus în ieslea asta ? Să văd cum arată la fața locului doi bătrîni maniaci, să ascult o poveste timpită spusă de un om amețit de mirosul vinului băut de alții ?
- COSTACHE (*luîndu-și desenul*) : Oaie.
- FATA ÎN ROȘU : Beee !
- COSTACHE : Behăie, dar mai încet. Ai putea să-l trezești. E păcat. Muncește mult.
- FATA ÎN ROȘU : Behăi, miorlăi, schelălăi ca o cățea, fac cum îmi place, și-acum lasă-mă în pace. Vreau să dorm.
- COSTACHE (*privind-o în continuare atent*) : Somn ușor.
- FATA ÎN ROȘU : Bine, omule, n-auzi că vreau să dorm ?
- COSTACHE : Cine te oprește ?
- FATA ÎN ROȘU : Dumneata. Faci zgomot. Nu înțelegi ? Cum nu înțelegi ? Faci prea mult zgomot cînd taci... Și
- nu mă mai privi așa. Nu pot să dorm cînd mă privește cineva !
- COSTACHE : Ai ceva de ascuns ?
- FATA ÎN ROȘU (*izbucînd în ris ca de o glumă bună*) : Eu ? Ce-aș mai putea avea de ascuns ? „Meseria“ mea e cît se poate de evidentă.
- COSTACHE : Tocmai asta e.
- FATA ÎN ROȘU : Nu ține, nu mă las prinsă.
- COSTACHE : Bine, s-o luăm atunci în linie dreaptă : de ce-ai părăsit facultatea ?
- FATA ÎN ROȘU : Deci, aici ai vrut s-ajungi !
- COSTACHE : De ce ai abandonat facultatea ?
- FATA ÎN ROȘU : Viceversa. Viceversa ! Facultatea m-a abandonat pe mine. M-au dat afară. Pur și simplu mi-au trîntit ușa în nas.
- COSTACHE : Chiar așa, fără motiv ?
- FATA ÎN ROȘU : Se poate ! ? ! ? ! Cu motiv. Documentat, argumentat, probat, apoi explicat, dezvoltat, concluzionat... (*Pauză.*) Chiar vrei să știi ? La urma urmei, de ce nu ? (*Ca și cum ar „intra în program“.*) M-au dat afară pentru două momente stupide, absurde, aberante, incredibile, complet străine moralei noastre... (*Tresare.*) Am spus „noastre“ ! Formidabil, ce înseamnă obișnuința unei apartenențe... (*Alt ton.*) N-am fost crezută niciodată, și pun prinsoare 1000 contra 1 că la fel o să se întîmple și acum. Dealtfel, nici eu n-aș crede. Uneori, cînd mă ascult povestind — noroc că foarte, foarte rar — îmi vine să-mi strig singură : „minți ! Doamne, cu cîtă nerușinare minți !...“ Chiar n-aveți o țârie în birlogul ăsta ? Acum, dacă tot mi-a fugit somnul...
- COSTACHE : Nu avem. Mișu nu suportă acasă decît laptele. Eu nu mai beau... (*Semn către stomac.*) Dacă vrei un pahar cu lapte...
- FATA ÎN ROȘU (*strîmbîndu-se*) : Laptele ! ?
- COSTACHE (*aducînd un pahar*) : Încearcă.
- FATA ÎN ROȘU (*gustă și se strîmbă*) : Miroase a vacă.
- COSTACHE : Se mai întîmplă. Rar, dar se mai întîmplă.
- FATA ÎN ROȘU : Vacile sînt animale folositoare. Vacile fac viței, dau lapte, din laptele vacilor se produce... (*Grav.*) Chiar vrei să știi ? (*Costache se așază mai bine în fotoliu.*) Te privește. O fac pe răspunderea ta. Eram frumoasă... Nu, nu protesta. Atunci da, atunci eram frumoasă. Am fost aleasă și „Miss Institut“. Aveam o rochie lungă, și fluturării rideau în jurul meu uite-asa, dar eu rîdeam și mă simteam puternică și mîndră, în sinea mea, că eram fată-fecioară. Sigur,

mi-era rușine s-o spun... De ce rîd oamenii de asta, dumneata știi ? Lasă, nu-mi răspunde, știu și eu. Am aflat. Unde am rămas ?

COSTACHE : „Miss Institut“.

FATA ÎN ROȘU : Cam pe-atunci a pus ochii pe mine unul de la catedra de anatomie. Se pricepea, omul. Mă amuza. Avea burtă, nevastă, doi copii și plătea pensie alimentară unei foste studente... Mai ai un pahar cu lapte ? Mulțumesc. Dacă în noaptea asta îl beau și pe-al treilea, cînd plec de-aici mă duc direct la mănăstire... (*Continuîndu-și ideea.*) Știi cum se întîmplă : parcă înnebunise. Iar eu mă jucam cu el. Asta a fost primul moment. Al doilea, dacă ar trebui să-l titrez, i-aș spune „milă“. Aici vine incredibilul : am cedat celui mai urît băiat din institut. Avea cocoasă și în față și în spate, nasul strîmb, și nici nu strălucea de inteligență. Natura n-a vrut să-i dea nimic în compensație. Și se uita după mine atît de pierdut, și era atîta rugăminte în ochii lui... A doua zi dimineață, cînd l-am văzut în pat lîngă mine... Iar el, generos, mi-a promis că mă va lua de nevastă. Înțelegi ? El a vrut să mă ia de nevastă ! Și-atunci, din senin, m-a apucat un rîs nebul, și n-am mai știut ce fac. Mai tirziu, fetele mi-au povestit că am ieșit goală pe culoarele căminului, îmbrîncindu-l pe el, gol și hidos, și rîzînd mereu ca o dementă... După care a urmat tacîmul cunoscut : adunări, discuții, anatomistul care făcea spume la gură, acuzînd în numele moralei socialiste... și iată-mă aici.

COSTACHE (*se îndreaptă spre fereastră*) : Se face ziuă.

FATA ÎN ROȘU : Nu mă crezi, așa-i ? Am cîștigat. Dă-mi un leu !

COSTACHE (*fără s-o ia în seamă*) : Vezi, într-o anume zi a anului, Mișu o are notată, soarele răsare exact din coșul blocului aceuia. E atît de surprinzător să vezi soarele ieșind pe horn...

FATA ÎN ROȘU : Nu mă crezi ?

COSTACHE : Fiecare fată în situația ta are pregătită o poveste. Și știi de ce ? Pentru că simte nevoia să se justifice... Mai vrei lapte ?

FATA ÎN ROȘU : Beee !

COSTACHE : Tot oaie ! (*Se aude un mieunat.*) Napoleon. Vine la culcare.

În curînd s-ar putea să vină și madam Ventura să ceară daune interese. FATA ÎN ROȘU : Tot pisică ?

COSTACHE : Nu. O umbră. Dar are o gură... (*Zgomot pe scări, vocea mamei Ventura : „Este o adevărată nerușinare... Criminalu’, banditu’... Ciocănituri puternice în ușă.*) Ce-ți spuneam ? Să vezi acum circul dracului ! (*Către Mișu, care s-a sculat.*) Mișule, eu trec în baie, vezi tu ce vrea.

MIȘU : Imposibil. Dorm.

COSTACHE : Mișule, nu mă lăsa...

MIȘU : Am adormit. (*Sforăit.*)

COSTACHE (*deschide ușa*) : Poftim, madam Ventura. Vă rog, ca la dumneavoastră acasă.

VENTURA : Crimă, blasfemie... Ipochimenul iar mi-a necinstit-o pe Rozina. Bine, arhonde Costache, obrazul dumitale subțire cum poate să rabde una ca asta ? (*Mișu sforăie.*) Sforăie, tovărășelul, ce-i pasă, iar ipochimenul călărește acoperișurile, intră în casele oamenilor cinstiți și le fură piinea de la gură ! (*Sforăit.*) Păi eu mai am de unde să dau înapoi arvuna la oameni ? (*Se trîntește în fotoliu.*) Ce, mai am casele și moșiile lu’ răposatu’ ? (*O vede pe fată.*) Aaaa, aaa... Aoleu, ptiu satana, ducă-se pe pustii, Doamne ferește, pișcă-mă, boier Costache, că visez...

FATA ÎN ROȘU (*ridicîndu-se din pat și trecînd pe lîngă madam Ventura, care se cîupește de zor*) : Nu visezi, madam Ventura. Sint reală, din carne și oase. „cu coapsa fină, de alăută florentină“...

VENTURA (*i-a pierit graiul*) : Aaa, aaa...

FATA ÎN ROȘU (*îi întinde un pahar cu apă, pe care madam Ventura îl bea cu nesăț*) : Ne-a revenit glasul ? Iar cu Napoleon am să rezolv eu. Pînă acum nu m-am amestecat în istorie, dar acum, cînd e vorba de urmașii Cantacuzinilor...

VENTURA : Știi ? Păi să vezi, duduțuță dragă, că eu dinspre mamă, adică buna, Dumnezeu s-o ierte, era... (*Revenindu-și.*) Aaa, aoleu, va să zică asta-mi faceți ’mneavoastră aici ? ! Puicuțe tinere, noaptea ? (*Țață.*) Unde

vă e, mă hodorigilor, morala socialistă, fir-ați ai dracului să fiți, de necinstiți voi frumusețe de copil... Și tu ce rizi, fă, ca una de-alea.. sau poate c-oi fi chiar una de-alea..

FATA ÎN ROȘU (*continuînd să rîdă*): De-alea, madam Ventura, de-alea, culeasă din șanțuri, de pe străzi, din circiumi ieftine..

VENTURA (*crucindu-se*): Ha, ăsta-i vinovatu', ăsta-i codoșu' piaza-rea! (*Trăgînd de Mișu să-l dea jos din pat.*) Codoșule, nu ți-au ajuns pisicile, nu m-ai nenorocit pe mine destul, cu motanul tău... Să-mi dai banii, banii mei, banii care trebuie să-i dau înapoi oamenilor, că eu de unde să-i iau, tu să mi-i dai.

MIȘU (*în pijama și demn*): Stimată doamnă fostă, cît? (*Ia de pe birou o sumă.*) AJUNGE?

VENTURA: Nu.

MIȘU (*mai pune*): Atît?

VENTURA (*văzînd că merge*): Încă.

MIȘU (*dînd să bage banii la loc*): S-o crezi dumneata! 25 de lei de pisei.

Cîți pisei crezi că fată jigărita aia?

VENTURA (*smulgînd banii*): Jigărita?! Cea mai nobilă ființă din tot cartierul.

MIȘU (*în timp ce o împinge spre ușă*): Albă, pufoasă, mătăsoasă, rîioasă... (*Trîntește ușa.*) Uff, am scăpat! (*Reîntre madam Ventura și se așază grav în fotoliu.*) Ce faci, cucoană?

COSTACHE: Madam Ventura!

FATA ÎN ROȘU: Bravo, coană mare!

VENTURA: Nu plec pînă nu știu cine e, ce vrea, de unde vine, cine o aduce, în ce scop, unde lucrează, unde locuiește, cine e ta-su, cine e mă-sa, de ce stă dezbrăcată, ce caută în patul lui...

FATA ÎN ROȘU: Cucu, cucu, cucu!

MIȘU: Mai rău ca într-un chestionar de la serviciul personal. E nepoata mea.

VENTURA: ...de ce stă în patul... Ce-ai spus?

MIȘU: E nepoata mea.

COSTACHE (*salvat*): E nepoata lui.

FATA ÎN ROȘU (*evident ironic*): Sint nepoata lui.

VENTURA (*amețită*): Cum, nepoata ta? De cînd, nepoata ta, de unde, ne-

poata lui?

MIȘU: De la Caracal.

COSTACHE: De la Caracal.

FATA ÎN ROȘU: Chestia cu căruța, madam Ventura, uită-te bine la mine. Eu sint cea care eram în vîrfurile căruței. El (*către Mișu*) era mai la fund, de mîna a doua...

VENTURA: Care Caracal, ce căruță, vîrf, fund, ce mîna, ce mă înnebunesti pe mine cu vorbele...?

MIȘU (*teatral*): Madam Ventura, vrei să jur...

FATA ÎN ROȘU (*care între timp s-a îmbrăcat*): Madam Ventura (*ironie gravă*), sint nepoata lor de-o noapte. M-au adus aici să facă dragoste cu mine, dar pînă la urmă au ajuns la concluzia că sint prea bătrîni pentru asta.

VENTURA (*rezonabil*): Păi cred și eu...

FATA ÎN ROȘU: Și mi-au dat să beau lapte! (*Hohot de ris.*) Finita la comedia. O noapte întregă ați făcut-o pe oamenii cumsecade; acum, a ieșit soarele din horn, pa și pusi.

COSTACHE (*către fata care-i cu mîna pe clanță*): N-ai uitat nimic?

FATA ÎN ROȘU: Nici măcar năraful.

COSTACHE (*îi întinde un plic*): Asta! Este o scrisoare către directoarea filaturii. Poți s-o citești, plicul nu-i închis.

FATA ÎN ROȘU (*după un moment de ezitare, ia cu două degete plicul și-l lasă să cadă în poșetă. Rîde forțat*): Și mă vezi pe mine umblînd printre războaie, sau știu eu ce-o fi acolo... Munca-l înobilează pe om. omul, distînși cetățeni, omul, și nu oia. Beee! (*Și trîntește ușa.*)

VENTURA: Nu mai înțeleg nimic. Ce-a fost asta?

MIȘU: O experiență de viață. (*Îngrijorat.*) Să fug după ea?

VENTURA: Dacă ce-a spus ea e adevărat, atunci eu ce să fac? Să fiu tristă pentru fata asta care este atît de frumoasă, sau să mă revolt pentru c-am găsit-o la voi în casă? Eu ce să fac?

MIȘU: Să te duci să dai oamenilor arvuna înapoi, coană Ventura, că pisei de angora... ioc.

ACTUL al III-lea

Tabloul 1

Din nou restaurantul gării. Aceeași animație obișnuită, aceleași anunțuri de sosiri și plecări de trenuri. Masa bagagistului e la locul ei. Fără scaune. Pe ea e un buchet de flori. În cealaltă parte a scenei, masa la care se află Costache.

COSTACHE (către Mișu): Nu vrei?

MIȘU: N-am voie, zău n-am voie. Și nu se face, tocmai azi.

COSTACHE (privind florile): Îți mulțumesc.

MIȘU: O făceam oricum. Îmi era drag. Mă învățasem cu el... Știi câți oameni au fost la înmormântare? Enorm de mulți, dom'le, cred că nici el nu știa câți oameni țin la el.

COSTACHE: Zău? Mă bucur, tare mult mă bucur.

MIȘU: Pentru el tot nu mai contează. Poate, pentru noi. Ne-a adunat pe toți acolo, fără să ne cunoaștem unul cu altul... Costache, știi ce mă gândeam eu atunci? De ce trebuie să moară omul, ca ceilalți să recunoască, în sfârșit, cit de bun, de frumos și de drept a fost!

COSTACHE: Așa e viața, Mișule. Moartea este cea mai exclusivă sinteză morală. Nu acceptă amestecuri de bine și rău. Și e și generoasă. Binele, oricât de mic ar fi, îl amplifică.

MIȘU: Despre morți, numai de bine.

COSTACHE: Da, Mișule, e o vorbă care adună în ea multă înțelepciune. E selecția pe care o fac urmașii în ceea ce vor să păstreze de la răposați. De ce nu i-ai pus și poza? Nu cred că n-avea familia una.

MIȘU: Ai înnebunit? Asta-i circiumă.

COSTACHE: Da, da, circiumă. Și nu vrei să stai, măcar două minute?

MIȘU: Nu insistă, Costache. Stă balaurul cu ochii pe mine tot timpul.

COSTACHE (privind intrarea în restaurant): Da, da, ochii... Avea totuși o privire... Ce spuneai tu de ochi?

MIȘU: Nimic. Vorbeam și eu așa. Da' eu tot nu cred că mai vine, degeaba te proptești cu ochii în ușa ala...

COSTACHE: De unde știi?

MIȘU: Au trecut patru luni și tu tot mai crezi...

COSTACHE: În om trebuie să crezi, Mișule, uneori chiar și în pofida tuturor evidențelor.

MIȘU: Sună a lozincă, Costache. Asta să nu o pui în cărțile tale. Prea are un iz creștinesc. Nu se poartă.

COSTACHE: Nu se poartă?

MIȘU: Nu. Și de ce s-ar purta? Omul trebuie să merite încrederea, trebuie să facă dovada că merită.

COSTACHE (văzînd pe cineva): Uite-l!

MIȘU: Cine-i?

COSTACHE: Nu-l cunoști?

MIȘU (privindu-l pe omul cu fulgarin):

Ba parcă... Cred că e...

COSTACHE: Sigur, precis, adu-l încoace repede! (Mișu îl aduce pe Omul cu fulgarin. Costache, precipitat.) Nu vreți să luați loc?

OMUL CU FULGARIN: Știți, n-aș vrea să deranjez...

COSTACHE: Mișule, un pahar și o gustare! Nu ne-am mai văzut de cîteva luni.

OMUL CU FULGARIN (obosit): Am făcut de toate. Am fost și în provincie. (Schimbă scaunul, să aibă ușa în față.) Treburi, sarcini, misiuni...

COSTACHE: Da, da „misiuni“, așa le ziceți dumneavoastră. Și-acum, tot în misiune?

OMUL CU FULGARIN: Nu, așa, în trecere...

COSTACHE: Ei, atunci e altceva. (Și rămîne cu ochii pe ușa, observat cu atenție de Omul cu fulgarin.)

OMUL CU FULGARIN: Parcă așteptați pe cineva?

COSTACHE (tresărînd): Eu? Nu, pe cine? Mă u'tam și eu, așa... (Anunț de tren.) Sinaia, Bușteni, de la Bușteni urci pe Jepi pînă la Babele... O vreme, drumul a fost închis. Păcat. L-o fi deschis, n-ai aflat?

OMUL CU FULGARIN: Trebuie să vină. Pînă la urmă trebuie să vină, nu are unde să se ducă.

COSTACHE: Nu te plictisești niciodată de rolul ăsta al lui Javert?

OMUL CU FULGARIN: Javert? A fost o conștiință, o mare conștiință...

COSTACHE: Un rob al canoanelor, al rigidității legii, Știi de ce s-a sinucis? Din slăbiciune. Nu a rezistat să mai stea ascuns după perdeaua grea a legii. A făcut o spătură, un mic orificiu, și a văzut că dincolo se află

- un om. Și-atunci s-a îngrozit... De ce stai aici s-o pîndești ?
- OMUL CU FULGARIN : Pentru că Javert nu e dispus să-și lege un pietroi de gît, și nici să-i lase pe alții să facă asta...
- COSTACHE : E așa de grav ?
- OMUL CU FULGARIN : Nu știu. S-ar putea. A fost închisă pînă acum trei zile.
- COSTACHE : Închisă ! ?
- OMUL CU FULGARIN : A fost adusă la miliție de doi bărbați care pretindeau că le-a luat niște bani. S-a găsit la ea un plic cu 2.000 de lei și o scrisoare de recomandare către directoarea de la filatură, semnată de dumneavoastră. Ea a refuzat să spună de unde are banii. Cînd tovarășii au vrut să vă invite la miliție, ea a insistat să vă lase în pace : „Nu-l amestecați în murdăria asta“. Chiar așa a spus.
- COSTACHE : Bine, dar dumneata știi, sau cel puțin bănuiai ; de ce n-ai venit dumneata să-mi spui ?
- OMUL CU FULGARIN : Am lipsit trei săptămîni. Cînd am venit, procesul era judecat.
- COSTACHE : E absurd ! Nu pot să cred că pentru simplul motiv că a refuzat să spună de unde are banii...
- OMUL CU FULGARIN : Nu, sigur că nu. A mai dat însă și o nenorocită de declarație... N-a cruțat pe nimeni. Nume, adrese, sumele primite... Unii au refuzat categoric să recunoască. Alții, însă...
- COSTACHE : Cit a stat ?
- OMUL CU FULGARIN : Puțin. Trei luni. O pedeapsă mai mult formală. A impresionat pe toată lumea cu sinceritatea ei.
- COSTACHE : Ai fost la ea ?
- OMUL CU FULGARIN : N-a vrut să discute cu mine. Însă i-am trimis săptămînal cite-un pachet. Le-a refuzat. Le țin pe toate. Stau stivă acasă. M-au umplut gîndacii. Dar le țin, pentru că odată și odată tot o să i le arăt și am să i le arunc în cap, unul după altul...
- COSTACHE : Și de cînd ziceai că a ieșit ?
- OMUL CU FULGARIN : De trei zile.
- COSTACHE : Și ce-a făcut în timpul asta ? Unde stă ? Avea locuință, o mai are ?
- OMUL CU FULGARIN : Păreți cam obsedat de soarta acestei ființe.
- COSTACHE : Iar dumneata, afectat. De ce ?
- OMUL CU FULGARIN : Aș putea să vă întreb și eu : de ce sînteți obsedat de soarta ei ? Nu, nu vă grăbiți să răspundeți !
- MIȘU (cu tava) : Mai în sînge, am adus și-o salată proaspătă ! Eu am făcut-o.
- (Către Costache.) Tu nu vrei nimic ?
- COSTACHE : Mîncă, mîncă ! La vîrsta dumitale, aveam o poftă de mîncare nebună. Acum...
- OMUL CU FULGARIN : Sincer să fiu, mi-e foame.
- COSTACHE : Poftă bună !
- MIȘU (făcîndu-l pe băiat să-i rămînă dumaticatul în gît) : Oare ea o fi mîncat ceva de cînd a ieșit de acolo ? (Către Omul cu fulgarin.) Dar serviți, se poate, nu vă place, nu e proaspăt ? Așa, foarte bine, cu poftă. Se vede că aveți dinți sănătoși, stomac sănătos... Ce zici, Costache, o fi avut bani să-și cumpere un covrig ?
- OMUL CU FULGARIN (furios) : Are bani, a mîncat (către Costache, rîdîndu-se de la masă), are casă și nu i-a luat-o nimeni, și cinci adrese, la alegere, unde poate să muncească. (Către Mișu.) Păstrează restul, să nu mă înjuri după ce plec. (Către Costache.) Iar eu o urmăresc, și am să o urmăresc mereu, cît îmi place și cît vreau, și dacă am venit aici, și dacă m-am așezat la masa asta, nu înseamnă să... pentru că și eu... Bună seara.
- COSTACHE (înțelegător) : Bună seara.
- MIȘU (nepricepînd) : Ce are, domnule ?
- (Anunț de tren internațional.)
- COSTACHE (pe gînduri) : Cred că i-ar fi plăcut tare mult să călătorească. Mișule, vezi că e unul nervos la masa 12.
- (Zgomot obișnuit de restaurant. Chelneri cu tăvi. Alt anunț de tren — atmosfera restaurantului de gară.)
- MIȘU (revenînd) : Se schimbă lumea.
- COSTACHE : Ai observat ?
- MIȘU : Nu, că acum se schimbă de tot. Știi ce mi-a spus balaurul ? Că după ce tragem oblonul, să nu plec. Au pregătit o masă de adio.
- COSTACHE : Și tu spuneaai că-i cel mai rău șef pe care l-ai avut, dat dracului etc., etc.
- MIȘU : Este. (Pleacă și revine.) A zis să vii și tu, că altfel contramandează.
- COSTACHE : Păi vezi ? (Tresare.) Fugi la ușă, repede ! Cred că am văzut-o.
- MIȘU (revenînd) : Ți s-a părut.
- COSTACHE (căzînd) : Da, da, îmbătrînim, Mișule. Copilul ăla avea dreptate. Mă doare. Putea să fie și...
- MIȘU : Imposibil.
- COSTACHE : Fata mea putea să aibă și ea... Ți-am spus că voia să se facă milițiancă... ?
- MIȘU : ...apoi aviator, doctoriță, țesătoare de covoare, ca să ajungă tot la milițian...

OMUL CU FULGARIN : Prezent ! (E ud, curge apa de pe el.)

MIȘU : Pină la urmă tot ți-ai pus picioarul de gît, vād însă că te-a pescuit cîneva.

OMUL CU FULGARIN : Luare de mită, înșelare la cîntar, falsificarea notei, tot te prind eu cu ceva...

MIȘU : Grăbește-te ! Mai am două ore. (Anunț : „Trenul de Timișoara are o întîrziere de 120 de minute“.) Eu voi fi punctual. Exact peste 120 de minute, ajung la stația terminus.

COSTACHE : Vei avea clienți. Toți cei care așteaptă vor da năvală în restaurant.

OMUL CU FULGARIN : Și nu vrei să știți de ce m-am întors ? Am găsit-o !

COSTACHE (precipitat) : Unde, ce face ? Măi omule, de ce n-ai adus-o încoace ?

OMUL CU FULGARIN : Mai exact, ea m-a găsit pe mine. Cred că-i bolnavă, sau așa ceva.

MIȘU și COSTACHE (deodată) : Unde ?

OMUL CU FULGARIN : Mă așteaptă la colțul străzii.

COSTACHE : Bine, hai să mergem. Repede !

OMUL CU FULGARIN : Nu.

COSTACHE : Cum, nu ?

OMUL CU FULGARIN : V-a rugat ceva. Sau așa bănuiesc.

MIȘU : Dar spune odată, omule !

OMUL CU FULGARIN : Nu știu. (Întinde o hîrtie.) Mi-a spus să vă dau asta.

COSTACHE (citind și apoi dîndu-i scrisoarea lui Mișu) : Poftim. (Îi dă o cheie Omului cu fulgarin.)

OMUL CU FULGARIN (reminiscentă profesională) : Mai e cineva acasă ? Aveți ceva valori, bani...

MIȘU : Drepturile de autor de la ultima carte. I-a luat ieri.

OMUL CU FULGARIN : Atunci, poate că...

COSTACHE : Marș afară și dă-i cheia !

OMUL CU FULGARIN : Nu mă înjura. Îmi pare rău. A devenit un reflex. (Întinde mîna.) Pace !

COSTACHE (patern) : Ai grijă de ea. Dacă vrea să rămînă singură, las-o singură...

MIȘU (care dispăruse și revine cu un pachet) : E ceva de mîncare și o sticlă cu țârie.

(Omul cu fulgarin pleacă în fugă. Restaurantul, treptat, treptat, s-a umplut. Se aud alte anunțuri de trenuri care vin și pleacă. La o masă, un început de scandal repede aplanat. Zumzetul specific al restaurantului se transformă treptat, pe nesimțite, într-un vuiet de apă care lovește malurile.)

COSTACHE (nervos, agitat) : Mișule, totul e în ordine acasă ?

MIȘU (firesc) : Totul.

COSTACHE (inventar) : Am strîns paturile, am măturat, am șters praful... (Speriat.) Ciorapii, ciorapii murdari...

MIȘU : Strînși.

COSTACHE : Sigur ? Și baia ? Mișule, baia ? !

MIȘU : Ce-i cu ea ? Omule, ai înnebunit ? Ce, vine să te viziteze regina Angliei, prințul Danemarcei ?

COSTACHE (exaltat) : Nu, Mișule, dar parcă aud cum urlă ciinele pămîntului, cerînd suflet de om. Ciinele pămîntului, Mișule !

MIȘU (cald) : Lasă, Costache, lasă, o să avem grijă de ea. Acum n-o să-i mai dăm drumul. Dacă are nevoie, o ducem și la medic, îi luăm haine, avem noi grijă de ea...

COSTACHE (exaltare crescîndă) : Auzi, auzi, Mișule ? ! Parcă e Dunărea cînd curge furioasă. (Zgomotul s-a transformat într-adevăr în vuiet de apă.) O auzi cum cere OM ? Am mai auzit-o o dată, cînd eram copil. Cerea și atunci OM, OM. Atunci s-a înecat fratele meu mai mare. Striga OM, și eu i-am spus să nu se arunce în apă, dar el s-a aruncat... Și n-a mai ieșit. (Ridicîndu-se brusc.) Mișule, auzi ? Mă cheamă, mă strigă : Costache, Costache, taică Costache !

(Cortina)

Tabloul 2

Din nou camera de la mansardă. În mijloc, Fata în roșu, iar în ușă, Omul cu fulgarin.

FATA ÎN ROȘU : N-au schimbat nimic.
(*Se duce la birou.*) Manuscrisul lui...
(*La raftul cu cărți.*) Petrarca... (Răsfoiește și recită aceleași versuri.) și nici o carte de-a lui...

OMUL CU FULGARIN (*intrînd și punînd pe masă pachetul cu mîncare*) :
Poate ți-e foame...

FATA ÎN ROȘU : Îți mulțumesc că te-ai gîndit...

OMUL CU FULGARIN (*jenat*) : Nu eu, chelnerul, Mișu. A spus că e și o sticlă cu țările, așa a zis, cu țările, dacă vrei cumva... Dar eu așa zice...

FATA ÎN ROȘU : Dumneata ai zice ? Dumneata ! Și cu ce drept ? Cu dreptul puterii, cu autoritatea legii ? Ce mai vrei ? Te-ai ținut după mine și ai reușit. M-ai prins, m-ai judecat, m-ai închis, m-ai păzit... Mi-ai contabilizat toate faptele urîte, rele, le-ai pus pe coloane, le-ai încadrat în legi, articole... (*Răbufnînd.*) Dar eu n-am făcut nimic bun ? Nu, pentru că n-am plîns, pentru că n-am vrut să-ți dau satisfacție, pentru că n-am vrut să dau nimănui satisfacția de a mă vedea că plîng. Dar acum vreau să plîng aici, și singură. Ieși afară ! (*Rămasă singură, repetă scena cu hainele din actul II.*) Și-acum plîngi ! Hai, strîduiește-te. Trei luni de zile te-ai gîndit la clipa asta. Acum e a ta. Hai, plîngi. Dar nu isteric. (*Se strîmbă, e chinuie.*) Nu merge. Ba mai degrabă îmi vine să rid. (*Ride.*) Fără motiv. (*Printre hohote.*) Zău, fără motiv. Plîngi ! Parcă e un făcut : cînd mă gîndesc mult, mult la un lucru, 'a ceva, și cînd vine vremea să pot face acel lucru, acel ceva, nu mai pot. Și dacă n-am să plîng ? (*Uiîndu-se într-un colț al camerei.*) Vrei tu să plîng ? Dar dacă eu nu vreau ? Nu mai vreau și gata. Degeaba te-ai ținut după mine. La închisoare stăteai puțin. Nu-ți plăcea. Fugeai repede. Cred și eu, cu mirosul tău de rododendron, ce să cauți acolo ? ! Dar aici e bine, curat, comod, te-ai instalat n fotoliu... Ieși afară, pleacă, și ia-ți mirosul tău de rododendron ! Nu, n-am nevoie de scuzele tale. Să iert ? Ce să iert ? Pleacă ! Stai ! Măcar spune-mi, spune-mi acum : de ce ? Știi că-l iubesc pe băiatul ăsta... Și tata

era om tînăr, bărbat tînăr... De e-a trebuit ca tu și omul meu... Plîngi ? Foarte bine, plîngi ! Dacă nu pot eu, măcar fă-o tu. Crezi că lacrimile tale pot spăla murdăria de pe mine ? Am venit acasă ușoară ca o pasăre a cerului și luminată de bucuria de -l vedea, și l-am văzut în brațele tale... Am fugit ca o bezmetică, m-am urcat în primul tren, iar cînd am ajuns la cămin m-am aruncat în brațele primului bărbat. Era cocoșat, urît, prost — cu atît mai bine ! (*Ușa se deschide încet și apare madam Ventura. Fără s-audă.*) Te-a părăsit. Știu. Era firesc ! Taci, nu spune nimic.

MADAM VENTURA : Tac, maică, nu spun o vorbuliță.

FATA ÎN ROȘU : Nu dumneata, ea, ea să tacă. Se ține după mine, mă urmărește.

MADAM VENTURA (*făcîndu-și cruce*) :
Dar nu-i nimeni aici, fetițo...

FATA ÎN ROȘU : Este, Ea ! Uite-o, acum vrea să plece. Și lasă în urma ei miros de rododendron. Ia-ți și mirosul de-aici, du-te, cu mirosul tău cu tot !

MADAM VENTURA (*mirosînd în aer*) :
Salam, poate și șuncă de Praga, precis măslina... am un nas... dar redo... cum i-ai spus dumneata...

FATA ÎN ROȘU (*observînd-o, în sfîrșit*) : Ce mai faci, madam Ventura ? Știi că mi-a fost dor de dumneata ?

MADAM VENTURA (*fals mirată*) :
Zău ? ! Să-ți dea Dumnezeu sănăt te. Buna îmi spunea, cînd eram mică, să mă gîndesc la ea, că așa o să trăiască mult. Mersi, maică. Dar pe unde-ai umblat ?

FATA ÎN ROȘU : Am stat la închisoare, madam Ventura.

MADAM VENTURA (*neatență*) : Ei, să-ți fie de bine, maică ! (*Realizează.*) Aoleu ! Unde spuseși că fușeși ? Păi ce căutași acolo, sufletele ?

FATA ÎN ROȘU : Un loc de meditație, madam Ventura.

MADAM VENTURA : Și prin altă parte nu dăduși de el ? (*Curioasă.*) Și cum îi acolo, maică ? Bat ? Bat tare ?

FATA ÎN ROȘU : Nu bat, madam Ventura.

MADAM VENTURA : Rău maică, foarte rău ! Păi ce fel de închisoare e aia ? Mîncărică, mîncărică. Somnișor la

oră fixă, poate și plimbărică... Păi se poate? Ehei, pe vremea mea, închisoarea era o treabă serioasă. Că dacă apucați să intrați o dată, a doua oară vi trecea cheful.

FATA ÎN ROȘU : Sînt alte vremuri, madam Ventura.

MADAM VENTURA : Ce „alte vremi“, drăguță?! Pușcăria-i pușcărie. A ajuns acolo, pune gîrbaciul, înmoaie-i oasele, să-i piară cheful să mai vină a doua oară. Așa, o iau mereu de la capăt. Cînd obosesc, se duc la pușcărie să se odihnească.

FATA ÎN ROȘU : Poate ai dreptate, madam Ventura, dar sînt bătaii și mîi rele...

MADAM VENTURA : Care, fetico? Ce poate fi mai rău ca un gîrbaci. Eu n-am mîncat bătaie niciodată, dar am văzut.

FATA ÎN ROȘU (*răspunzîndu-și de fapt sieși*) : Rușinea, un bici cu bile de plumb. Rupe carnea...

MADAM VENTURA : N-am văzut pe nimeni mort sau schilodit de rușine, dar de bătaie...

FATA ÎN ROȘU : ...rușinea care upe carnea de pe tine, pîrjolește sufletul... (*Violent.*) Ce crezi despre mine? Sînt o stricată, o timpită, o ne bună...?

MADAM VENTURA (*puțin speriată*) : De, de...

FATA ÎN ROȘU : De ce-am făcut-o? Spune-mi dumneata, de ce am făcut tot ce-am făcut?

MADAM VENTURA (*alta*) : Greu de răspuns. Nu tot ce face omul poate fi explicat și logic, pentru că foarte multe din actele noastre nu au o bază logică. Am să-ți povestesc ceva, ca să înțelegi mai bine: am fost anunțată că soțul meu a căzut încă din primele zile de război. După aproape un an, într-o seară, m-am trezit cu el la conac. O epavă: slab, nebarbierit, plin de păduchi, bolnav... Dezertase. L-am spălat, l-am îngrijit, l-am ținut ascuns... Îi era frică de moarte. Într-o dimineață, l-am găsit mort în podul conacului. Cred că tot de frică a murit. Îl mai iubeam, nu-l mai iubeam, nu mai știu. Dar ce fac cu el? Cum îl îngrop? că trebuia să-l îngrop creștinește. Și-atunci m-am dus la popa Noaptes din comună și l-am spus tot și l-am rugat să-i citească, că de îngropat îl îngrop eu cu femeile de la conac, noaptea. Iar el s-a dus și m-a spus la jandarmi, iar jandarmii le-au spus nemților, care aveau comandament în comună, și așa era să mă

trezesc deportată într-un lagăr... Mai tîrziu l-am întreb pe popa Noaptes: de ce, părinte? N-a putut să-mi răspundă. Nu l-a strîns nimeni cu ușa, nu l-a obligat nimeni, și el s-a dus și m-a spus. Ani de zile m-am culcat și m-am sculat cu întrebarea asta în cap: de ce?... De atunci și pînă azi, am văzut însă mulți oameni făcînd lucruri fără nici o logică.

FATA ÎN ROȘU : Așa e, Madam Ventura. (*O vede privind pachetul.*) Ia, madam Ventura. Tot ce poțestei, numai lasă și ceva pentru Napoleon.

MADAM VENTURA : Otravă, cucută, cianură... A patra oară, fata mea a pîtra oară... Am adus acasă motan de angora, doamne, ce frumusețe, dar ea, nimic, să-l sfîșie... Cum apare însă ipochimenul, cum îl simte pe-aproape, n-o mai ții în casă.

FATA ÎN ROȘU (*uitîndu-se pe geam*) : Așa, să stai acolo, pînă dimineața...

MADAM VENTURA : Cu cine vorbești, fata mea?

FATA ÎN ROȘU (*tresărind*) : Cu nimeni... Eu? Cu nimeni.

MADAM VENTURA (*luînd pachetul*) : Atunci, eu am să mă duc. Cred că sînt obosită... Poate vrei și tu să te culci...

FATA ÎN ROȘU (*rămăsă singură, deschide fereastra. Simte miros de rododendron*) : Iar ai venit? Ce mai vrei? Să te iert? Și la ce-ți folosește? Ai venit pentru mine? Tu? Nu, mamă! Mamă?! Ți-am spus „mamă“? Curios. Înseamnă că s-a petrecut ceva, că ceva nu mai e cum a fost... (*Se aruncă pe fotoliu, îmbrățișîndu-l.*) Mamă! Tu care ai făcut minunea, intrînd și ieșind din închisoare cînd ai vrut, mai fă o minune, mamă. Acum te rog eu. Te rog: întoarce timpul înapoi. Ajută-mă să pierd trenul, să nu ajung acasă și să nu vă găsesc pe voi doi... Iar eu am să termin facultatea... (*Sare din fotoliu.*) Nu poți? Cum, nu poți? (*Trist.*) Nu poate. (*Se duce la geam și, privind, se adresează cuiva dincolo de fereastră.*) Acum, imediat! Să strîngem și resturile de pe masă, să i le punem lui Napoleon aici, ba nu, dincoace, așa... (*Cătră cei doi bătrîni, ca și cum ar fi lingă ea.*) Și vouă ce să vă las, oamenii mei buni și adevărați? Dar, întotdeauna, bărbății... Poate totuși eu... Sau poate că acasă la ei... (*La fereastră.*) Vin, vin imediat! (*Escaladează fereastra. Un strigăt eliberator.*)

(Cortina)

Tabloul 2

Din nou camera de la mansardă. În mijloc, Fata în roșu, iar în ușă, Omul cu fulgarin.

FATA ÎN ROȘU : N-au schimbat nimic.

(*Se duce la birou.*) Manuscrisul lui...
(*La raftul cu cărți.*) Petrarca... (Răsfoiește și recită aceleași versuri.) și nici o carte de-a lui...

OMUL CU FULGARIN (*intrind și punând pe masă pachetul cu mâncare*) : Poate ți-e foame...

FATA ÎN ROȘU : Ți mulțumesc că te-ai gândit...

OMUL CU FULGARIN (*jenat*) : Nu eu, chelnerul, Mișu. A spus că e și o sticlă cu țârie, așa a zis, cu țârie, dacă vrei cumva... Dar eu așa zice...

FATA ÎN ROȘU : Dumneata ai zice ? Dumneata ! Și cu ce drept ? Cu dreptul puterii, cu autoritatea legii ? Ce mai vrei ? Te-ai ținut după mine și ai reușit. M-ai prins, m-ai judecat, m-ai închis, m-ai păzit... Mi-ai contabilizat toate faptele urâte, rele, le-ai pus pe coloane, le-ai încadrat în legi, articole... (*Răbufnind.*) Dar eu n-am făcut nimic bun ? Nu, pentru că n-am plîns, pentru că n-am vrut să-ți dau satisfacție, pentru că n-am vrut să dau nimănui satisfacția de a mă vedea că plîng. Dar acum vreau să plîng aici, și singură. Ieși afară ! (*Rămasă singură, repetă scena cu hainele din actul II.*) Și-acum plîngi ! Hai, strîduiește-te. Trei luni de zile te-ai gândit la clipa asta. Acum e a ta. Hai, plîngi. Dar nu isteric. (*Se strîmbă, e chinuie.*) Nu merge. Ba mai degrabă îmi vine să rid. (*Ride.*) Fără motiv. (*Printre hohote.*) Zău, fără motiv.

Plîngi ! Parcă e un făcut : cînd mă gîndesc mult, mult la un lucru, 'a ceva, și cînd vine vremea să pot face acel lucru, acel ceva, nu mai pot. Și dacă n-am să plîng ? (*Uitîndu-se într-un colț al camerei.*) Vrei tu să plîng ? Dar dacă eu nu vreau ? Nu mai vreau și gata. Degeaba te-ai ținut după mine. La închisoare stăteai puțin. Nu-ți plăcea. Fugeai repede. Cred și eu, cu mirosul tău de rododendron, ce să cauți acolo ? ! Dar aici e bine, curat, comod, te-ai instalat în fotoliu... Ieși afară, pleacă, și ia-ți mirosul tău de rododendron ! Nu, n-am nevoie de scuzele tale. Să iert ? Ce să iert ? Pleacă ! Stai ! Măcar spune-mi, spune-mi acum : de ce ? Știi că-l iubesc pe băiatul ăsta... Și tata

era om tînăr, bărbat tînăr... De e-a trebuit ca tu și omul meu... Plîngi ? Foarte bine, plîngi ! Dacă nu pot eu, măcar fă-o tu. Crezi că lacrimile tale pot spăla murdăria de pe mine ? Am venit acasă ușoară ca o pasăre a cerului și luminată de bucuria de -l vedea, și l-am văzut în brațele tale... Am fugit ca o bezmetică, m-am urcat în primul tren, iar cînd am ajuns la cămin m-am aruncat în brațele primului bărbat. Era cocoșat, urît, prost — cu atît mai bine ! (*Ușa se deschide încet și apare madam Ventura. Fără s-audă.*) Te-a părăsit. Știu. Era firesc ! Taci, nu spune nimic.

MADAM VENTURA : Tac, maică, nu spun o vorbuliță.

FATA ÎN ROȘU : Nu dumneata, ea, ea să tacă. Se ține după mine, mă urmărește.

MADAM VENTURA (*făcîndu-și cruce*) : Dar nu-i nimeni aici, fetițo...

FATA ÎN ROȘU : Este, Ea ! Uite-o, acum vrea să plece. Și lasă în urma ei aliros de rododendron. Ia-ți și mirosul de-aici, du-te, cu mirosul tău cu tot !

MADAM VENTURA (*mirosînd în aer*) : Salam, poate și șuncă de Praga, precis măslina... am un nas... dar redo... cum i-ai spus dumneata...

FATA ÎN ROȘU (*observînd-o, în sfîrșit*) : Ce mai faci, madam Ventura ? Știi că mi-a fost dor de dumneata ?

MADAM VENTURA (*fals mirată*) : Zău ? ! Să-ți dea Dumnezeu sănăt te. Buna îmi spunea, cînd eram mică, să mă gîndesc la ea, că așa o să trăiască mult. Mersi, maică. Dar pe unde-ai umblat ?

FATA ÎN ROȘU : Am stat la închisoare, madam Ventura.

MADAM VENTURA (*neatență*) : Ei, să-ți fie de bine, maică ! (*Realizează.*) Aoleu ! Unde spuseși că fuseși ? Păi ce căutași acolo, sufletele ?

FATA ÎN ROȘU : Un loc de meditație, madam Ventura.

MADAM VENTURA : Și prin altă parte nu dăduși de el ? (*Curioasă.*) Și cum fi acolo, maică ? Bat ? Bat tare ?

FATA ÎN ROȘU : Nu bat, madam Ventura.

MADAM VENTURA : Rău malcă, foarte rău ! Păi ce fel de închisoare e aia ? Mîncărică, mîncărică. Somnișor la

oră fixă, poate și plimbărică... Păi se poate? Ehe, pe vremea mea, închisoarea era o treabă serioasă. Că dacă apucați să intrați o dată, a doua oară vi trecea cheful.

FATA ÎN ROȘU : Sint alte vremuri, madam Ventura.

MADAM VENTURA : Ce „alte vremi”, drăguță?! Pușcăria-i pușcărie. A ajuns acolo, pune gîrbaciul, înmoaie-i oasele, să-i piară cheful să mai vină a doua oară. Așa, o iau mereu de la capăt. Cînd obosesc, se duc la pușcărie să se odihnească.

FATA ÎN ROȘU : Poate ai dreptate, madam Ventura, dar sint bătaii și mi rele...

MADAM VENTURA : Care, fetico? Ce poate fi mai rău ca un gîrbaci. Eu n-am mîncat bătaie niciodată, dar am văzut.

FATA ÎN ROȘU (răspunzîndu-și de fapt sieși) : Rușinea, un bici cu bile de plumb. Rupe carnea...

MADAM VENTURA : N-am văzut pe nimeni mort sau schilodit de rușine, dar de bătaie...

FATA ÎN ROȘU : ...rușinea care upe carnea de pe tine, pîrjolește sufletul... (Violent.) Ce crezi despre mine? Sint o strîcată, o timpită, o nebună...?

MADAM VENTURA (puțin speriată) : De, de...

FATA ÎN ROȘU : De ce-am făcut-o? Spune-mi dumneata, de ce am făcut tot ce-am făcut?

MADAM VENTURA (alta) : Greu de răspuns. Nu tot ce face omul poate fi explicat și logic, pentru că foarte multe din actele noastre nu au o bază logică. Am să-ți povestesc ceva, ca să înțelegi mai bine: am fost anunțată că soțul meu a căzut încă din primele zile de război. După aproape un an, într-o seară, m-am trezit cu el la conac. O epavă: slab, nebărbierit, plin de păduchi, bolnav... Dezertase. L-am spălat, l-am îngrijit, l-am ținut ascuns... Îi era frică de moarte. Într-o dimineață, l-am găsit mort în podul conacului. Cred că tot de frică a murit. Îl mai iubeam, nu-l mai iubeam, nu mai știu. Dar ce fac cu el? Cum îl îngrop? că trebuia să-l îngrop creștinește. Și-atunci m-am dus la popa Noaptes din comună și l-am spus tot și l-am rugat să-i citească, că de îngropat îl îngrop eu cu femeile de la conac, noaptea. Iar el s-a dus și m-a spus la jandarmi, iar jandarmii le-au spus nemților, care aveau comandament în comună, și așa era să mă

trezesc deportată într-un lagăr... Ma! tîrziu l-am întreat pe popa Noaptes: de ce, părinte? N-a putut să-mi răspundă. Nu l-a strîns nimeni cu ușa, nu l-a obligat nimeni, și el s-a dus și m-a spus. Ani de zile m-am culcat și m-am sculat cu întrebarea asta în cap: de ce?... De atunci și pînă azi, am văzut însă mulți oameni făcînd lucruri fără nici o logică.

FATA ÎN ROȘU : Așa e, Madam Ventura. (O vede privind pachetul.) Ia, madam Ventura. Tot ce poștești, numai lasă și ceva pentru Napoleon.

MADAM VENTURA : Otravă, cucută, cianură... A patra oară, fata mea, a patra oară... Am adus acasă moțan de angora, doamne, ce frumusețe, dar ea, nimic, să-l sfîșie... Cum apare însă ipochimenul, cum îl simte pe-aproape, n-o mai ții în casă.

FATA ÎN ROȘU (uitîndu-se pe geam) : Așa, să stai acolo, pînă dimineața...

MADAM VENTURA : Cu cine vorbești, fata mea?

FATA ÎN ROȘU (tresărînd) : Cu nimeni... Eu? Cu nimeni.

MADAM VENTURA (luînd pachetul) : Atunci, eu am să mă duc. Cred că sint obosită... Poate vrei și tu să te culci...

FATA ÎN ROȘU (rămasă singură, deschide fereastra. Simte miros de rododendron) : Iar ai venit? Ce mai vrei? Să te iert? Și la ce-ți folosește? Ai venit pentru mine? Tu? Nu, mamă! Mamă?! Ți-am spus „mamă”? Curios. Înseamnă că s-a petrecut ceva, că ceva nu mai e cum a fost... (Se aruncă pe fotoliu, îmbrățișîndu-l.) Mamă! Tu care ai făcut minunea, intrînd și ieșind din închisoare cînd ai vrut, mai fă o minune, mamă. Acum te rog eu. Te rog: întoarce timpul înapoi. Ajută-mă să pierd trenul, să nu ajung acasă și să nu vă gălesc pe voi doi... Iar eu am să termin facultatea... (Sare din fotoliu.) Nu poți? Cum, nu poți? (Trist.) Nu poate. (Se duce la geam și, privind, se adresează cuiva dincolo de fereastră.) Acum, imediat! Să strîngem și resturile de pe masă, să i le punem lui Napoleon aici, ba nu, dincoace, așa... (Cătră cei doi bătrîni, ca și cum ar fi lîngă ea.) Și vouă ce să vă las, oamenii mei buni și adevărați? Dar, întotdeauna, bărbății... Poate totuși eu... Sau poate că acasă la ei... (La fereastră.) Vin, vin imediat! (Escaladează fereastra. Un strigăt eliberator.)

(Cortina)

Tabloul 3

Acceasi cameră. În jurul mesei, Costache, Mișu, Omul cu fulgarin. Mișu toarnă din sticlă în pahare. Intră madam Ventura, care își toarnă singură.

MADAM VENTURA : Ei, Dumnezeu s-o ierte ! Poate că-i mai bine așa. Cine știe pe câte le-ar fi atras după ea.

MIȘU : Las-o baltă, madam Ventura...

OMUL CU FULGARIN : Dar nu se poate ! Să cadă și să dispară ! Am văzut-o căzînd, dar jos n-a ajuns.

MADAM VENTURA : Unde le duc pe astea ? La morgă, nu ?

COSTACHE (*sieși*) : De ce n-am venit mai devreme, de ce nu m-am grăbit ?

MADAM VENTURA : Așa a fost scris, maică.

COSTACHE (*revoltat*) : Pe dracu', scris... (*Către Omul cu fulgarin.*) Tu ești vinovat. De ce-ai lăsat-o singură ? De ce n-ai stat cu ea ?

OMUL CU FULGARIN : Nu se putea. M-a dat afară și pe urmă mi-a făcut semn de la geam s-o aștept jos. Mi-a spus că va veni pură, curată, înfrigorată de bucurie... Și-am așteptat-o. Și-am văzut-o sărînd pe geam, dar n-a ajuns jos...

COSTACHE : Aiurezi, băiete ! Auzi, a căzut, dar n-a ajuns jos... Păi a luat-o Salvarea de lîngă tine...

(*Pe scară se aud voci. Ușa se deschide brusc și în scenă intră Fata în roșu, îmbrîncită de regizor.*)

REGIZORUL : De ce-mi strici tu mie spectacolul, cine ți-a dat ție dreptul să improvizezi, cine te-a rugat ? De ce te apuci tu să schimbi finalul după bunul tău plac, și-i mai atragi și pe ei ? !

FATA ÎN ROȘU : Bine, dar...

REGIZORUL : Să taci ! Care „bine“, unde „bine“, ce fel de „bine“ ? ! Și parcă presimțeam că n-ai să te lași. Nu, dar îmi dau demisia ! Aici nu-i teatru, e casă de nebuni ! Plec. Să-și spargă capul directorul cu nebune ca tine. Și voi, ce vă uitați la mine ? Ieșiți afară ! Intrați cînd vă spun eu. (*Către public.*) Stimați spectatori, vă cerem scuze pentru incident. Vă dați seama și dumneavoastră că piesa nu poate să aibă un asemenea final. Autorul este un om serios (*plecăciune către un colț al sălii*), care cunoaște bine viața. (*Către fată.*) Gata, reluăm ! Dă-ți jos fusta, bluza. Lasă pantofii. că nu mai e timp. Și-așa am întîrziat spectacolul ! (*Uitîndu-se într-un dosar în care se presupune că este textul piesei.*)

Și : „...te așteptam înfrigorată de bucurie...“

FATA ÎN ROȘU (*repetă*) : Te așteptam înfrigorată de bucurie...

REGIZORUL : Acum intri în baie și te purifici cu un duș... Ce faci ?

FATA ÎN ROȘU : Mă purific.

REGIZORUL : Ajunge ! Îmbracă-te. Așa... (*Citește.*) Iar acum, curată și pură,

plutește spre alesul inimii sale. (*Către fată.*) Plutește, zboară, dă din aripi !

(*Fata iese. Costache, Mișu, Madam Ventura și Omul cu fulgarin intră*

grămadă, mai să cadă unul peste altul.) Dementă, domnule, demență curată !

Ce căutați în scenă, domnilor, ce căutați ? V-am spus eu să veniți ? Uite

ce scrie aici : se întîlnesc în stradă toți patru, iar cînd urcă scara o iau

cu ei și pe madam Ventura. Păi aveți răbdare. să vă întîlniți în stradă !

Unde plecați ? Acum, treceți la locurile voastre ! Madam Ventura și...

MADAM VENTURA : Da, maică, Dumnezeu s-o ierte...

REGIZORUL (*desperat*) : Ce faci, tovarășa... ? (*Numele real al actriței.*)

MADAM VENTURA : Ei, lasă, nu te mai formaliza și dumneata de-o replică !

(*Către sufler, spunîndu-i pe numele real.*) Suflă, măi tovarășe... ca lumea !

SUFLERUL (*din cușcă*) : Tot omul se îndreaptă, iar voi o să faceți o casă

bună și-o să aveți copii...

MADAM VENTURA (*către regizor*) : Tot omul se îndreaptă, iar voi o să faceți

casă bună... (*Regizorul arată desperat către Omul cu fulgarin.*) A, da... casă

bună și-o să aveți copii.

MIȘU : Noi o să avem grijă de copiii voștri ca de nepoții noștri.

COSTACHE : Eu o să le inventez niște povești moderne, nemaiauzite...

MADAM VENTURA : ...pe care o să le adune într-un volum de pe urma căruia o să se umple de bani.

REGIZORUL (*desperat*) : Dar, vă rog, nu mai improvizați, respectați textul !

Aici, autorul vrea doar să explice că astăzi, la noi... (*Către fată, care a intrat în scenă.*) Treci lîngă el !... Cum

spuneam, omul nu se poate pierde. Uitați... (*Și îi adună, arătîndu-le*

textul.)

OMUL CU FULGARIN (*către fată, îndepărtîndu-se*) : ...atunci, cînd te-am vă-

zut pe marginea ferestrei, de frică, am

închis ochii. Când i-am deschis, nu mai erai niciieri.

FATA ÎN ROȘU : De unde să știu eu că dincolo de jgheab e o terasă?... Bine că nu mi-am rupt ceva...

OMUL CU FULGARIN (oferindu-i un boboc de trandafir) : Îți amintești ?

FATA ÎN ROȘU (visătoare) : La banchetul de bacalaureat... Erai slab, urît, stingaci ! Doamne, dar cât de mult te iubeam. Mi-ai spus : pentru totdeauna.

OMUL CU FULGARIN : Pentru totdeauna.

FATA ÎN ROȘU : Și a intervenit ea. (Privește atentă fotoliul, apoi se uită prin cameră.) Nu mai e. (Miroase.) Sigur nu mai e.

OMUL CU FULGARIN : De două luni. Cancer. Metastază. Te-a strigat tot timpul, și tot timpul ți-a cerut iertare. Ție și tatălui tău.

FATA ÎN ROȘU (împietrită) : Poate că-i mai bine așa. Și tata ?

OMUL CU FULGARIN : A stat tot timpul cu ea.

FATA ÎN ROȘU (mirată și intrigată) : Tata ? A iertat-o ? Da, se poate. El avea această forță... Eu... eu aș vrea, dar nu pot. Așa spunea buna : mama e mamă cât timp dă copiilor. Ea a luat. (Îl privește, cu ochii dilatați.) Vreau să plîng. De ce nu pot să plîng ?

OMUL CU FULGARIN (stringînd-o la piept și mîngîind-o) : Liniștește-te ! Totul a trecut. Un vis urît. Știi, mi-am dus lucrurile la tine acasă, ți-am obținut aprobarea să continui studiile din anul II, iar peste două săptămîni mergem la ofițerul stării civile...

(Pe replica lui, fata începe să plîngă încet, din adîncul inimii. Ieșind din colul de umbră, celelalte personaje se vor așeza la locurile lor, în jurul mesei. Fata părăsește scena, pe cît posibil pe neobservate, iar Omul cu fulgarin își ocupă locul la masă.)

MADAM VENTURA (ștergîndu-și ochii) : Așa că totul e bine cînd se sfîrșește cu bine. Ei, să fie într-un ceas bun ! Mișule, pentru nunta lor, scot fracul boierului de la naftalină, și crinolina bunicii, de-o să fie mai dihai ca la operetă !

COSTACHE : Și viața își va relua cursul normal, reintrînd în circuitul firesc al existenței. Ea, redată muncii, el, cu forțele reimprospătate, pentru că, nu-i așa, contradicția de moment dintre viața personală și existența noastră colectivă a fost înlăturată...

MISU (cătrec madam Ventura) : Îl închinăm într-o cușcă pe Napoleon și le facem cadou un pisoi de angora.

MADAM VENTURA : Să nu te atingi de el, că-i foc ! Napoleon e de rasă. Îmi pierd clientela.

(Hohote generale de ris. Se închină în sănătatea tinerilor. Pe acest fond, intră un ofițer de miliție.)

OFIȚERUL : Bună seara. Mă scuzați că vă deranjez, dar o fată s-a aruncat în stradă de la această fereastră. Toți cei care știu ceva în legătură cu ea sînt rugați să dea cite o declarație.

CORTINA

Al. Voitin, la 70 de ani

„Cer fără mistere“



Într-un volum de memorialistică publicat în 1975 (**Insemnările unui ucenic politic de odinioară**), Alexandru Voitin se autodefiniște lapidar (și cam nedrept) „un neprolific membru al breslei scriitoricești”. Ca oameni preocupați de viața teatrului, facem repede o mică socoteală, din care reiese că din 1957, când a debutat cu drama istorică în versuri **Judecata focului**, și pînă în 1972, la apariția dramei inspirate din actualitate **Fata și caruselul**, autorul a scris și i s-au reprezentat 12 piese. Și ne întrebăm: cum adică, „neprolific”?

Debutul său literar a avut loc, de fapt, în 1933; elev fiind, trimite versuri spre publicare revistei „Adevărul literar și artistic” și are bucuria să-și vadă tipărite unele. Intituate **Matematică**, acestea erau cît pe-acî să-i periclitaze situația de viitor bacalaureat: „Cît te-am urît, știință siderală/Încorsetată-n cifre și-n formule/Cînd te-nghițeam în clasice pîlule/La orele așemice de școală!” De atunci, tînărul publicist și-a cenzurat elanurile subiective și în următoarele compuneri poetice nota lirică și-a căpătat o amară luciditate. Acest capitol de tinerețe poetică, sfișiat de disperări baco-viene („ierni putrede”, străzi care-i par „coridoare de spital”), nu-și circumscrie sfera la obsedante stări individuale, ci se obiectivează, treptat, vădind o desprindere de lumea sufocantă, „spre lumi inchipuite în care ride cerul”. Cerul domină și perspectiva orașului de mîine, dar la un mod accesibil și de o științ-

fică concretețe: „cerul va fi aproape de oameni, / el nu va avea mistere, / nici măcar / astronomice / Orașul de mîine / va fi încercuit de fabrici”. Cer, fără mistere? Cine poate zice că nu e așa, la cincizeci de ani de la această profeție poetică, chiar dacă noi adăugăm astăzi atîtea necunoscute, în descifrarea spațiului ceresc? Dar descifrăm în vocea poetului de-atunci o tendință declarată spre limpezirea misterelor, apropierea cerurilor și certitudine, care va constitui, într-un fel, dominantă creației sale.

La 63 de ani, în 1978, al treilea debut, ca romancier: volumul **Minzul rătăcit** din ciclul **Cinema „Splendid”**, din care a apărut și volumul doi, **Girueta** (1980) și îl așteptăm pe cel de-al treilea, anunțat, **Corbii demenți**. O afirmare într-un gen dificil, care presupune ani de muncă încordată. Și atunci, cum adică, „neprolific”?

În aceleași însemnări, autorul scrie cu umor: „scriitorii mă socotesc jurist, iar juristii, scriitor”. Poate că, într-adevăr, la debutul său în dramaturgie, ne-a tentat această asociație, preocupările juridice pîrîndu-ni-se a influența, într-un fel sau altul, structura și demersul dramatic. Prima sa piesă se numea **Judecata focului**, alta, care avea să imprime dramei istorice românești o nouă dimensiune, **Procesul Ylora**, în fine — **Ancheta**; și nici comediele **Tezaurul lui Justinian** ori **Anonime** nu par a fi străine de obiect. Dar chestiunea rămîne de anecdotică atunci cînd luăm în discuție valoarea pieselor. În această privință,

autorul dispune de variate registre și se definește pe câteva coordonate artistice principale.

Mai întâi, diversitatea de gen. Scrie drame istorice, drame sociale și comedii. Dramele istorice își au sursa în capitole frământate din trecutul neamului, în lupta pentru dreptate socială și națională, pentru libertate și demnitate, într-un ev apăsător de robie feudală (**Judecata focului, Procesul Horia**), în timpuri mai moderne, când se fac auzite chemările pașoptiștilor (**Avram Iancu**), în vremea noastră, marcată de începuturile revoluției socialiste (**Adio, Majestate**). Ca o caracteristică, desprindem evaluarea temerurilor justițiere ale tuturor acestor mișcări, într-un evantai larg de argumente morale, sociale, politice, filozofice. Lupta e strinsă, dramatică, dar nu desfășurarea ei în etape primează, ci motivațiile — de fiecare dată motivațiile, care dau rost și indemn superior faptelor, care atestă o direcție și un ideal. De aceea, ele se exprimă prin **confruntare** — reprezentanții taberelor opuse se întilnesc și duelează ideologic, cu scăpărări memorabile (**Procesul Horia**). În legătură cu **Procesul Horia** s-a spus că marchează un moment de referință în dezvoltarea genului la noi; într-adevăr, lucrarea impune o nouă modalitate, evocării luându-i locul confruntarea deschisă, tensionată, pe care autorul o situează la nivelul de subtilitate al dramei de idei. Acest proces nu este, în fond, al lui Horia, ci al acuzatorilor săi; valoarea emoțională a eroismului se conturează aici pregnant, tulburător, din atitudinea demnă a răsculaților, din seninătatea lui Horia și Cloșca, din marea liniște interioară cu care ei înfruntă moartea. Reprezentarea acestei piese la Albac, pe o scenă în aer liber, cu Toma Dimitriu în rolul principal, a adunat ca la un eveniment istoric mii de spectatori; nu fără îndreptățire socotea marele nostru prieten Amza Pellea ca o datorie de cinste și o mândrie profesională interpretarea lui Horia pe micul ecran.

Erolismul e trăsătura definitorie și a celor trei drame sociale din ciclul **Oameni în luptă**. Eroismul luptătorilor comuniști din anii ilegalității (**Oameni care tac**), din zilele fierbinții ale lui august 1944 (**Oamenii înving**) și din timpul evenimentelor din iunie 1948 (**Oamenii sînt oameni**). Dintre ele, mai cunoscută e prima, poate și pentru că s-a jucat pe

mai multe scene și pentru că a avut parte, la premiera de la Teatrul Național din București, de interpreți memorabili — Grigore Vasiliu-Birlic, Emil Botta, Irina Răchiteanu-Șirianu, Geo Barton, Carmen Stănescu. Dar ele alcătuiesc o trilogie perfect înlegată, cu personaje veridice și întâmplări autentice, strîns organizate pe un conflict dur, desfășurat cu rigoare. În încheștarea cu forțele aservite fascismului și a reacionare, se conturează pregnant chipurile luminoase ale celor ce luptă pentru cauza progresului și a libertății, patosul revoluționar al celor angajați în instaurarea unei noi orînduirii. Și crezul lucid că omul își asumă destinul, printr-un act de opțiune ferm și fundamental.

Note de umor, risipite cu măsură în registrul mai grav al lucrărilor de pînă acum, l-au îndreptățit pe Al. Voitin să scrie și câteva comedii — **Portretul, Tezaurul lui Justinian, Anonime**. Ele au franchețea genului, o desfășurare dezinvoltă și de efect, probează naz și virtuți neîndoienic moralizatoare, fără să atingă o deosebită acribie satirică. Și iată o tragicomedie de esență filozofică, inspirată de o legendă din valea Tîrnavelor, de o puternică sugestivitate dramatică: **Colivia cu năluca**. Citită în litera ei, ar fi o virulentă denunțare satirică a obscurantismului religios, pe fond tragic: pentru a-și exercita supremația, catolicismul feudal recurge la acte inchizitoriale asupra sufletului, claustrîndu-l cu o diabolică ingeniozitate. Într-o perspectivă mai largă, e o vehementă denunțare a oricărui fel de presiuni asupra conștiinței libere a omului.

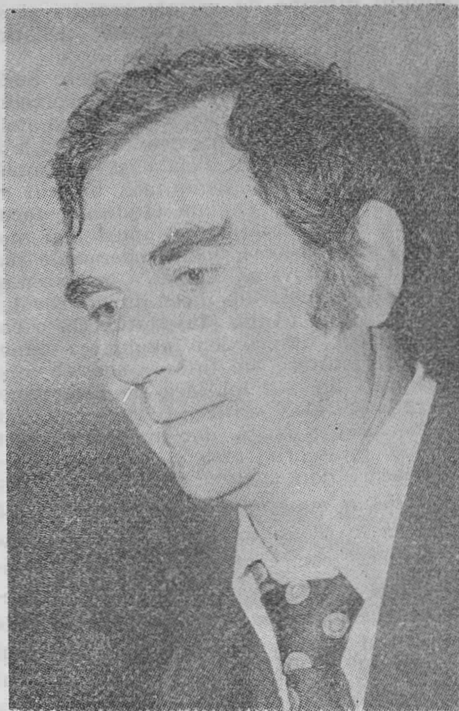
Așadar, o viață scriitoricească dedicată cu pasiune și statornicie cunoașterii oamenilor, de azi și de ieri, ai acestui popor. Proclamare a idealului său de libertate și dreptate socială, cu un înalt spirit justițiar, constient că apără o cauză dreaptă. Structuri literare solide, sobre, de o trănicie clasică, în care reverberază ecoul confruntărilor dramatice ale spiritului. O pledoarie, cu argumentele istoriei, pentru izbînda conștiinței libere — pasăre pe care nu poți s-o închizi în colivie, s-o domesticești, s-o precupești. O lecție de vrednicie și patriotism, care, dacă pentru scriitor este o îndatorire civică, pentru omul care a prevăzut apropierea cerului de oameni, ca o realitate accesibilă, fără mistere, este o remarcabilă încununare a condiției sale de ființă sensibilă și cugetătoare.

Constantin PARASCHIVESCU

Dumitru Radu Popescu la 50 de ani

Spațiul ființei simbolice

Persistă prejudecata că pentru **prozatorul** D. R. Popescu dramaturgia n-ar fi decît un **violon d'Ingres**, în ciuda faptului că numărul pieselor sale tînde să devină fabulos (aproape patruzeci de titluri!), că în ultimul deceniu cel puțin a fost mult mai prezent în conștiința publică prin opera dramatică sau că a devenit, printre dramaturgi, unul dintre cei mai fecunzi, mai populari și mai frecvent abordați de către creatorii de spectacole. Contribuie la întreinerea acestei prejudecăți un element obiectiv — cel cronologic —, opera epică fiind cea care i-a atestat întîi lui D. R. Popescu statutul de mare scriitor contemporan, și unul subiectiv — faptul că în presa literară dramaturgia este discutată aproape în exclusivitate la paginile de teatru, deci prin prisma valorificării sale scenice, nu ca valoare literară autonomă, su-



ferind astfel un regim discriminatoriu față de celelalte genuri. În realitate, avem de-a face cu o personalitate complexă, viguroasă, egal exprimată în proză și în dramaturgie, fără a putea fi ignorată nici în alte genuri pe care le frecventează (ce-i drept, mai rar) — eseistica și poezia.

Scrisul lui D. R. Popescu se impune printr-o apreciabilă unitate a motivelor și ideilor, uneori personajele navetînd între roman și piesă de teatru, purtînd cu ele încărcătura de obsesii, aspirații, afirmări și negații ale unui scriitor care și-a asumat prezentul ca substanță a operei, supunîndu-l unei radiografii dintre cele mai atente, analizîndu-l visceral pentru a-i depista și decanta esențele. Privește acest prezent mai ales prin două luche: a tragicului și a grotescului, cei doi poli în jurul cărora gravitează condiția umană. Destinul, în condițiile prezentului și în raport cu infinitele fațete ale acestui prezent, al indivizilor ce populează vasta planetă derepopesciană, destinul unor colectivități în impact cu istoria (**Mormintul călărețului avar**, **Rezervația de pelicani**, **Domnul Montaigne bea ape minerale**) sau destinul patriei (**Muntele**, **Două ore de pace**). — reprezintă coloana vertebrală și totodată meridianul care unește cei doi poli amintiți. Destinul individului poate să fie tragic sau grotesc, dar poate fi

tragic și grotesc în același timp. Omul e om în măsura în care își asumă propriul destin. **Acești ingeri triști** — piesa care l-a lansat efectiv pe D. R. Popescu ca dramaturg — s-a bucurat de enormul și binecunoscutul succes pentru că spectatorul întilnea pentru prima oară (sau pentru prima oară atât de franc) niște oameni care refuzau existența în derivă, își puneau întrebări în legătură cu propria devenire, denunțau în gura mare poncifile, își revendicau dreptul la adevăr. Încă de atunci s-a profilat patosul etic al teatrului lui D. R. Popescu, care avea să-i devină ferment și emblemă.

Infrunțarea dintre valorile umane autentice — între ceea ce este solar, deschis și generos în ființa omenească — și erodarea simțului etic, manifestată prin agresivitate, instinct de dominare, ipocrizie, obediență etc. constituie, de regulă, esența conflictului dramatic. Dintre toate canoanele, dintre toate preceptele genului dramatic, D. R. Popescu respectă cu sfințenie unul singur: conflictul. Teatrul lui este infrunțare și confruntare, uneori reduse la esența basmului: lupta dintre bine și rău. Și dacă Făt-Frumos sau Ileana Cosînzeana în ipostazele lor moderne nu au înțotdeauna puritatea prototipurilor, Zmeul, în schimb, are multe capete și o putere malefică sporită, pentru că nu urmărește doar „înghițirea“ protagonistului, lichidarea lui, ci — mult mai grav — tind să-l corupă, să-l bălăcărească în noroi, să-l disloce din condiția sa umană. Parcă s-ar urmări o demonstrație a principiului rousseauist că omul e bun de la natură, că adevărata sa natură e dragostea, libertatea și adevărul, restul e accident, stare aberantă, chiar dacă statistică poate fi predominant. Dar statistică nu exprimă esența, ea indică doar un raport cantitativ și nu unul calitativ. Scriitorul are nevoie de acest raport pentru a adînci conflictul, dus nu o dată pînă la limită și rezolvat prin suprimarea unuia dintre oponenți. De foarte multe ori, elementul malefic piere odată cu ideile sale sau moartea survine ca o supremă sancțiune pentru fapte reprobabile. Marcu (**Acești ingeri triști**), Eliza (**Pisica în noaptea Anului Nou**), Vasile (**Rugăciune pentru un disc-jockey**), și nu numai ei, se sinucid, dînd tribut rătăcirilor, abdicărilor sau trădărilor, Gilu (**Mormintul călărețului avar**) — una din numeroasele întru-chipări în teatrul lui D. R. Popescu ale instinctului dominator agresiv — moare ucis de propriul flu, Marghioala (**Ca frunza dudului din rai**), o Medee modernă, răstignită între propriul trecut culpabil și prezentul ce o așază în condiție de victimă, își ucide copiii; în

toate aceste cazuri, este vorba de negări violente, de desprinderi între generații sau de incompatibilități comportamentale.

Moartea este prezentă în aproape toată dramaturgia lui D. R. Popescu, nu doar ca un posibil deznodămînt, ci și ca ferment al intrigii, ca declanșator al acțiunii sau ca prilej de examen de conștiință. **O pasăre dintr-o altă zi** se consumă în vecinătatea unui cadavru și întrebarea „Cine l-a ucis pe Haralamb?“ se repetă obsesiv, provocînd crize de conștiință, punînd în mișcare un întreg angrenaj de probabilități, suspiciuni, culpabilități și sfîrșind tot cu o moarte — ca act punitiv de data asta; în **Omul de cenușă** moartea e încă în anticameră, poate să intre din moment în moment, în așteptarea ei în jurul doctorului Sebastian Voiculescu, cel atins de o maladie incurabilă, se dezlănțuie un drăcesc joc al intereselor, cu dublu scop: acela de a-i grăbi sfîrșitul și de a prinde o poziție cît mai bună în cursa pentru succesiune: **Piticul din grădina de vară** este intervalul de timp dintre o execuție contramandată și una efectivă, cînd personajul condamnat, Maria, își domină tortionarii printr-o zdrobitoare superioritate morală, obligîndu-i să-și etaleze întreașa abjecție; în **Balconul**, moartea finărului Adrian declanșează criza de conștiință și moartea tatălui, om cu un trecut impecabil, amenințat acum să-și deturneze sensul existenței prin concesii de ordin moral.

Spuneam că patosul etic este trăsătura dominantă a teatrului lui D. R. Popescu, pus parcă sub semnul unei întrebări ineluctabile: **cum trăim?** Infrunțarea dintre bine și rău nu se poartă în abstract, ci în date ale realului. Și dacă infrunțarea este ireconciliabilă, între cei doi poli nu există o linie a frontului ci, ca într-un război de guerilă, își trimît reciproc elemente diversioniste, se atacă prin surprîndere și se domină alternativ. Omul poate să fie și intruchipare a eroicului, a sublimului, dar și a turpitudinii, a coruptibilității. Lumea este o revărsare de diamante în noroi. O replică din **Omul de cenușă** este elocventă: „Omul este un animal simbiotic, trăiește în simbioză cu diverși agenți patogeni, cu bacterii, cu microbi... Flora intestinală (...). Dacă îi dai multe medicamente ele distrug flora microbiană și nu mai ai chef de mîncare și te îmbolnăvești de altă boală (...). Omul trebuie să aibă grijă de sănătatea propriilor lui paraziți (...) bacteriile astea îl ajută să fie sănătos“. Lumea derepopesciană este spațiul acestui animal simbiotic, imposibil de imaginat în afara contradicțiilor și conflictelor, a alianțelor și disjunțiilor, este o permanentă

luptă a contrariilor, o aglomerare de paradoxuri și o înlănțuire de incompatibilități. Există, de pildă, în teatrul lui D. R. Popescu un tip feminin — reprezentat printre altele de Silvia din **Acești ingeri triști**, de Gilda din **Pisica în noaptea Anului Nou**, sau de Luiza din **Omul de cenușă** — la care frivolitatea (nu o dată ostentativă) este o mască, ascunzând o înclinare spre puritate, realizabilă prin dragoste, maternitate, existență în adevăr. Personajele acestui teatru se grupează în funcție de gradul de conștiință: conștiințe inflexibile, solare, purtătoare ale marilor virtuți (Sebastian Voiculescu din **Omul de cenușă**, George din **Hoțul de vulturi**, Maria din **Piticul din grădina de vară**); conștiințe alertate, frământate de interogații fundamentale — categoria cea mai numeroasă și cea mai semnificativă, reprezentată mai ales de tineri (Ion din **Acești ingeri triști**, Irina din **O pasăre dintr-o altă zi**, Dora din **Hoțul de vulturi**, Adrian din **Balconul**, Valeria și Vasile din **Rugăciune pentru un disc-jockey** ș.a.). Tinerii, în general, sînt în teatrul lui D. R. Popescu factorul dinamizator, prin ei dramaturgul dinamitează locurile comune, poncifele, tulbură apele prea liniștite, ei sînt cei care vād regii goi și o spun. Există apoi conștiințele disimulate, — **Pasăre din Piticul din grădina de vară** sau **Ulă din Mormintul călărețului avar**, tip de bufon shakespearian, purtător ignorat al unor adevăruri fundamentale; conștiințe în derivă, care evită istoria sau se agață de ea ca ciușini, din categoria lui Pătru (**Acești ingeri triști**), Sergiu (**Pasăre Shakespeare**), Păsulă (**Mormintul călărețului avar**). O largă categorie este cea a conștiințelor corupte — Marcu (**Acești ingeri triști**), Aurel (**Pisica în noaptea Anului Nou**), gru-

pul „moliilor“ din **Balconul** (Bășat, Cășină, Melpomete, Țaporea), călăii din **Piticul din grădina de vară**, Gilu, Bască din **Mormintul călărețului avar**, Ionel, Dida (**Ca frunza dudului din rai**), Beldeanu (**Omul de cenușă**) și toți cei care își agresează aproapele, care abdică de la preceptele condiției umane, ipostaze diverse ale decăderii. Să nu ignorăm nici conștiințele dizolvate, alienați (cuplurile Octavia-Veturia din **Pisica în noaptea Anului Nou** sau Liana—Viana din **Ca frunza dudului din rai**) personaje cu funcții echivoce, materializări grotești ale pervertirii fără țintă. Din amestecul, înfruntările, desfășurările și decantările acestor categorii se naște teatrul lui D. R. Popescu: un teatru de o vigoare excepțională, tragic în esență, de multe ori grotesc în expresie, poetic alteori, îmbinind experiențele literare majore (simbolism și expresionism, absurd și comedie lirică, fantastic și naturalism ș.a.m.d.), iar personajele sale sînt ipostazieri ale arhetipurilor mitice sau culturale, într-o organizare formală care ignoră orice canon. „Teatrul lui D. R. Popescu — spune Marin Sorescu — nu are prejudecăți de formulă, de limbaj, de unitate de timp și spațiu. E un teatru liber, cam vagabond, cam neconformist, dar cu o perfectă unitate de obsesii și viziuni. Un teatru ca un șlep plutitor pe o Dunăre tulbure și agitată, un șlep pe care au loc spectacole de circ, procese, condamnări la moarte și execuții, deflorări și nașteri, căsătorii grotești cu fuga miresii, adultere și beții. În timp ce Dunărea curge — tulbure și largă — năzuind către marea cea mare“ Frumoasă și cuprinzătoare metaforă.

Dumitru CHIRILĂ

(Continuare de la p. 45)

bine deși ar fi putut (dacă reflectăm ceva mai atent) să se termine foarte prost. Această din urmă eventualitate e abil și cu grijă evitată de regizoarea Cristina Ioviță, care a urmărit descoperirea — și nu încreșterea — frunților tinerilor spectatori. Puțin cam trenant — totuși — pe alocuri, spectacolul are culoare și haz (bine strunit). O remarcă specială pentru economicosul, sugestivul și funcționalul cadru scenic imaginat de Rodica Arghir. Din trupa ce asigură reușita acestui spectacol trebuie evidențiate în primul rînd excelențele compoziții ale celor doi actori mai... în vîrstă, Sebastian Comănici și Liviu Manoliu; matura lor prestație, perfectă lor integrare în tînăruși ansamblu sucevean merită toate laudele. Tinerii, la

rîndul lor, atestă (sau confirmă) calități certe. În cîteva rînduri, regizoarea le îngăduie — cu măsură — „găg“-uri noișime, mici „numere“ de efect, și în plus — fapt notabil — se urmărește a se acorda fiecărui personaj (chiar și celor de plan secund) o identitate fizică și caracterologică inconfundabilă. Foarte sigură pe sine, subtilă, atașantă și rostindu-și cu dezinvoltă acuratețe replicile — Carmen Tănase; la fel de în largul său, ba chiar cu „tupeu“ (i-o cerea și rolul) — Radu Duda; naturală și savuroasă parcă fără efort — Ada Gârțoman, expresiv mai ales în partea a doua a spectacolului — Adrian Păduraru. Lucruri bune — în ciuda cîtorva „îngroșări“ excesive — și despre ceilalți interpreți. Telegrafic, această cronică s-ar putea încheia prin două cuvinte: **succesul continuă.**

VALERIU MOISESCU

Orice rol este de fapt o compoziție

La o repetiție cu o piesă contemporană, interpreta unuia dintre rolurile principale, de câte ori ajungea la un anumit moment, se crispa, se inhiba, se împotmolea în cuvintele textului, ori pur și simplu paraliza atunci când trebuia să se miște. Am schimbat mizanscena de nenumărate ori; zadarnic! Am eliberat-o de orice constrângere, îngăduindu-i să acționeze într-o totală libertate; inutil. Libertatea o încătușa parcă și mai mult. În cele din urmă, mi-a mărturisit că vorbele pe care trebuie să le rostească îi par căutate, livrești. Așa și era. Numai că exprimarea uneori livrescă reprezenta de fapt reflexul unui anumit mod de gândire și de comportament al personajului, care nu putea fi escamotat fără riscul de a pierde ceva din individualitatea acestuia, și în ultimă instanță chiar din esența lui.

Suprapunerea datelor rolului celor personale, ale actorului, chiar în cazul unei potriviri ieșite din comun, nu este complet posibilă, fără a sacrifica unele date ale personajului, care, câteodată, oricât de semnificative ar părea la prima vedere, se pot dovedi determinante în funcționarea complexului angrenaj de relații pe care se constituie spectacolul.

Soluția comodă de a modela rolul pe actor și nu actorul pe rol este întotdeauna nu numai în detrimentul spectacolului, ci și în cel al actorului, care e „ajutat” astfel să se repete la înfinit.

„Asta nu e rol de compoziție...“ este o prejudecată fals teatrală și fals modernă. Într-o mai mică sau mai mare măsură, orice rol este, în ultimă instanță, un rol de compoziție.

Ca pasărea Phoenix

15 mai 1977

„Când se spune teatru-școală... teatru-templu, nă apucă plictiseala“.

K. S. Stanislavski

Teatrul nu este, după credința mea, nici forum, nici tribună, nici universitate, nici stație de amplificare a literaturii.

El este un joc, o sărbătoare colectivă, un ritual „păgin”, prin care Omul (încercînd să distrugă granițele dintre el și forțe cunoscute sau necunoscute, pămîntești sau nepămîntești, concrete sau abstracte, existente în el sau în afara lui) se străduiește să-și înfrîngă propriile coșmaruri, spaima și angosesele existențiale, împrumutînd chipul și asemănarea (reală sau născocită) a tot ceea ce îl copleșește, în scopul de a se simți egal cu Dumnezeu.

Întruchipînd zei sau stafii, regi sau diavoli, îngeri sau monștri, tirani sau eroi, Omul a putut intra cu ei într-un imaginar dialog de la egal la egal (de conceput doar în zonele subconștientului, ale visului sau ale teatrului), i-a pipăit, i-a privit de aproape, i-a condamnat, i-a adulat, le-a cerut socoteală, i-a batjocorit. (Cred, de altfel, că teatrul a contribuit în mare măsură la apariția unor viațiuni antropomorfizante potrivit cărora se atribuie necunoscutului sau inaccesibilului trup, sentimente și pasiuni omeneste.) Probabil de aceea nici religia, nici autocrația, nu au agreat teatrul, ba dimpotrivă, au încercat, pe cît posibil, ori să-l sugrume, ori să-i taie arpile, îngrădindu-i cutezanța zborului și transformîndu-l, uneori, dintr-un albatros, într-o jalnică pasăre de ogradă sau de colivie, domesticită și decorativă, care doar cotcodăcește.

Numai că esența teatrului fiind alta, această pasăre măiastră a încercat să se strecoare printre gratiile neîfîrești ale coliviei, căutînd să-și redobîndească libertatea zborului. Atunci a fost vînată și pusă pe frigare.

Zadarnic. Căci teatrul s-a dovedit, de-a lungul timpului, a fi întotdeauna o pasăre Pheonix.

Plictiseala

1 aprilie 1980

În dramaturgia rusă de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, există mari piese în care oamenii se plictisesc. Deseori am văzut spectacole care, străduindu-se să surprindă această atmosferă de lincezeală, nu izbuteau să transmittă sălii (pe parcursul a trei ore) decît plictiseală, cu o forță de comunicare și răspîndire în rîndul spectatorilor demnă de o cauză mai bună.



Seidy Glück

*50 de ani
de teatru*

În ziua de 5 mai 1985, sala Teatrului Evreiesc de Stat a fost plină ochi, nu s-a găsit un loc liber nici la balcon! Oamenii veniseră nu atât pentru piesă (pe care unii o văzuseră de câteva ori), ci de dragul sărbătoritei, Seidy Glück, care împlinea 50 de ani de teatru. Joacă de la 13 ani!

Deși este pensionară, Seidy Glück este și acum prima actriță a teatrului. Prima actriță nu înseamnă cea mai frumoasă, cea care dansează sau cîntă cel mai bine, ci aceea care se dovedește cea mai reprezentativă pentru stilul, pentru profilul

trupe respective. Seidy Glück este păstrătoarea și continuatoarea celor mai bune tradiții ale acestui teatru, prezența ei scenică este densă, consistentă, ca o esență din cel mai bun ceai, căruia, oricâtă apă i-ai adăuga, tot îți dă culoarea aceea minunată, de chihlimbar.

La trei ani a apărut pe scenă la Bialistock, alături de părinții ei; a fost un „copil-minune“, care aducea încasări părinților, trupei și impresarilor. Pînă în 1928, joacă diferite roluri de copil în Polonia, apoi, între anii 1928—1931, joacă aceleași roluri în România, alături, printre alții, de Paul Baratov. La 13 ani, e distribuită în primele roluri „serioase“. În 1934, apare pe scena de la „Jiglița“ în București.

Seidy Glück reprezintă stilul și profilul teatrului evreiesc, imbinare între realism și o anume accentuare a convenției teatrale — simbioza dintre teatrul stanis-



Golda în „Tevie lăptarul“

lavskian și teatrul lui Evreinov.

Acest stil a fost imprimat de formidabilele spectacole ale trupei din Vilna, între anii 1923—1925, în regia și scenografia pictorului și regizorului Gheorghe Löwendal și a lui Jacob Sternberg, pe atunci scriitor în idiș, ulterior regizor. Löwendal i-a transmis lui Jacob Sternberg, și, implicit teatrului modern, concepția și viziunea lui Stanislavski și a lui Evreinov.

De dragul acestui stil atit de colorat și de teatral, după multe peregrinări, am venit la acest teatru și am avut bucuria să o cunosc pe Seidy Glück.

Îmi pare tare rău că Seidy nu a fost filmată în rolul Golda din **Tevie lăptarul**; ar fi fost cea mai grozavă lecție de teatru. Seidy juca o bătrână blindă, soția înțeleptului lăptar Tevie. Nu se poate imagina și nici descrie cum spăla Seidy rufe; nu avea nici săpun, nici apă, nici alte ustensile, nimic din ceea ce este necesar unei femei care spală, dar spectatorul era convins că toate acestea există. Mișcările ei sugerau totul, simțea alunecarea picăturilor de pe rufele încă ude, azeai foșnetul pinzei scrobite. În **Muniș**, Seidy era o femeie săracă, bindu-și ceaiul într-o casă bogată; a rămas memorabil felul în care Seidy ținea zahărul în gură și-și sorbea ceaiul. La fel, în **Înțelepții din Helem**, pregătirea aluatului de tăieței, fără făină și ouă, era mai convingătoare și mai... apetisantă decît în viață...

Cînd Seidy Glück se așază în jilțul lui



Eti-Menie în „Lozul cel mare“

Mirale Efros din **Efros Saga**, simpla ei ședere pe scenă sustrage atenția de la tot ce se vorbește ori se întîmplă în jurul ei, de cînd intră și pînă iese; jocul ei, vorbind sau tăcînd, mișcîndu-se sau stînd pe loc, este un țesut viu din care nu lipsește nici o celulă.

Această autenticitate a prezenței, care pare să fie la ea la fel de firească și de simplă ca respirația, se sprijină pe un înnăscut simț al măsurii și pe o intuiție a armoniei.

Dacă aceste daruri par să o situeze mai aproape de linia realistă stanislavskiană, în **Lozul cel mare**, cu aceeași siguranță ea a jucat pe linia teatralității afișate, promovată de Evreinov. O adevărată sinteză de înaltă calitate a celor două stiluri a realizat-o în **Zece frați am fost** de H. Sloves, în rolul unei bătrîne căreia i-a fost ucisă aproape întreaga familie. Nu i-a rămas decît un fiu, care pleacă să moară și el în luptă, și, înainte de a se despărți, o roagă să-i dăruiască un zîmbet. Ea, incremenită de prea multe dureri, nu mai poate zîmbi, dar se străduiește, și cînd, în sfîrșit, reușește să-și învingă incremenirea, ai senzația că o statuie de piatră se fisurează. Seidy Glück, în acest rol, a avut o scînteie de genialitate. Fiorul unei dureri adînci, transformată în imagine-simbol.

Ar mai fi atitea de spus... Dar mă mulțumesc să-i urez:

„Să-ți fie viața sărbătoare, cum sărbătoare este pentru spectatori fiecare apariție a ta pe scenă!“

Irina LÖWENDAL

PERSONAJUL

ISTORIC

între document și ficțiune

Ion Luca Caragiale*

În 1924, decanul Baroului de Ilfov, penalistul I. Gr. Periețeanu, iniția o colecție juridică depășind cadrele rigide ale specificului: **Biblioteca marilor procese**. Stenogramele pledoariilor de răsunet în fața Curții cu juri, grele inculpări mobilizând avocați renumiți cu „scenariile” apărării detaliate în cheie romanescă (și dramaturgică!), erau trecute lecturii publice, pentru a ilustra tradiția unei bresle. Inițiatorul colecției era și un intim al teatrului. Apăraseră actori în litigiu cu prima scenă a țării, Cunoștea profund legislația Societății dramatice, intervenind energic în dezbaterea unei lege care a dus la promulgarea unei noi legi a teatrelor (**Teatrele noastre naționale. Caracterizarea lor din punct de vedere juridic**, 1929). A fost directorul Teatrului Național în stagiunea 1930—1931.

Era deci firesc ca acest distins om al legii și al scenei să actualizeze în numerele 4—5 ale „bibliotecii” sale actele procesului de calomnie prin presă intentat de I. L. Caragiale publicistului C. Al. Ionescu-Caion în martie 1902, proces cunoscut în istoria literaturii române sub emblema „cazul dramei **Năpasta**”.

Fără precedent și fără echivalent în postumitate, acuzația vizase „asasinatul moral” al unui scriitor de notorietate, culmea a unei mentalități social-politice ce nu-și alegea armele răfuiei. Așa se afirmă răspicat în toate studiile consacrate vieții clasicului dramaturg. După o viață chinuită, abila lovitură nu-l mira pe Caragiale. Marele om s-a angajat în proces cu perfectă seninătate, neurmărind pedepsirea calomniatorului. Cu tristețea spiritelor alese mișcându-se în spații meschine, el l-a autorizat pe avocatul Delavrancea să-și desfășoare pledoaria doar pentru calmarea spiriteilor avide de senzațional. „Nu vreau răz-

bunare, nici câștig material. Am vrut satisfacția dorită, iar fapta lui (a lui Caion, n.n.) nu am considerat-o decît ca o simplă impertinență!”

Dar „procesul domnului Caragiale” este o realitate, actele lui — documente, clasate întii de istoria literară, apoi, simbolic, într-o reconstituire judiciară inițiată de **Muzeul literaturii române** în 1972, unde „instanța”, prezidată de acad. Șerban Cioculescu, l-a condamnat pe calomniator la perpetuu oprobriu public.

După ce Camil Petrescu îi evocase scenic etape biografice (**Caragiale în vremea lui**, 1957), I. L. Caragiale va fi „citat” la rampă de Mircea Ștefănescu cu un prilej comemorativ — semicentenarul morții, 1962 — într-o acidă comedie-document, în care se valorifică piesele dosarului din 1902. Dramaturgul a scris o comedie cu măști — jurații sînt personajele operei lui Caragiale — așezîndu-și eroul în dispută deschisă cu societatea pe care a fixat-o literar. Delavrancea, prieten intim și apărător pătimaș, este purtător de cuvînt al calomniatului și, solidar cu el, cenzor sever al moravurilor vremii. Se afirmă sub reflectoare o instanță a istoriei fără șansă de triumf în epocă, pilduitoare însă pentru urmași. Încă o dată, Mircea Ștefănescu se ilustrează în specia „teatrului didactic” începută cu evocarea **Cuza-Vodă** (1959).

În acest caz, dramaturgul a profitat deplin de foile dosarului din amintita **Biblioteca a marilor procese**. Pentru cumpana dreaptă a judecăților, pentru atmosfera și dinamica acțiunii, clasică monografie a lui Șerban Cioculescu, **Viața lui I. L. Caragiale** (1940), i-a fost îndreptar. Faptele sînt dramatizate neted, căci ele au suficientă tensiune scenică pentru a fi prelucrate într-un text cu virtuți acuzatoare.

În numerele din 30 noiembrie și 10 decembrie 1901 ale **Revistei literare**, publicație aflată sub patronajul spiritual al lui

* **Procesul domnului Caragiale** de Mircea Ștefănescu.

Al. Macedonski, plinul de sine poet și publicist Al. C. Ionescu zis Caion acuză pe Caragiale de plagiat. Drama țărăneas-că **Năpasta** ar fi fost o inabilă prelucrare a piesei **Nenorocul** de Kemeny István, tradusă în românește la Brașov (1948). Obișnuita punere pe două coloane a citorva fragmente l-a descumpănit o clipă chiar pe Caragiale. Putința unei coincidențe a fost însă repede spulberată, după investigații la Brașov, printre cărțurarii maghiari și români. În istoria literară a țării vecine, nu există nici un Kemeny István !

Atmosfera încărcată îl obligă pe Caragiale la atitudine. El cheamă în fața Curții cu juri pe calomniator, printr-o petiție escălită Ion Luca Caragiale, „autor dramatic, publicist și comerciant“. Era patronul berăriei „Gambrinus“ !

La înfățișarea din 5 martie 1902, directorul **Revistei literare** cere să fie scos din proces. Lui îi înfățișase Caion două pagini din „traducerea“ **Nenorocului**, plătute multe grosolan în caractere chirilice. Avocații lui Caion răstoarnă abil situația, pretinzând că autorul maghiar este pseudonimul lui... Lev Tolstoi, iar opera plagiată ar fi **Puterea întunericului**. Se cere de la Ministerul Afacerilor Străine o traducere legalizată. Pe baza dovezilor prezentate de Delavrancea (**Dicționarul scriitorilor maghiari** de Iosef Szinnyeı și catalogul cărților publicate la Brașov de la 1535 pînă la 1886, în exemplare legalizate), se stabilește intenția calomnioasă a lui Caion. Nici cercetarea, paralel, a dramelor **Năpasta** și **Puterea întunericului** n-a dus la rezultatul dorit de Caion. Pledoaria lui Delavrancea a intrat în analele oratoriei juridice. Șerban Cioculescu o rezumă astfel : „După ce înlătură scuza tinereții, ale cărei greșeli sînt inocente și dezinteresate, Delavrancea califică faptele prin logica perversității. În perorație scoate în lumină rolul educativ al operelor lui Caragiale, respinge acuzațiile ce li s-au adus și stăruie asupra caracterului lor binefăcător“. Caion va fi condamnat. Dar...

Dramaturgul, care l-a urmat pe Caragiale cu fidelitate documentară pînă la această fază a procesului, încearcă să dea explicația a ceea ce conduce la achitarea calomniatorului. În tonalitatea comediei burlești, Caion invocă protecția Cațavencilor și Farfurizilor. Aceștia îl „citează“ pe Caragiale în instanța „lor“,

judecîndu-l pentru cutezanța de a lua în serios o ceartă literară, în atmosfera de pasiuni politice dilatate monstruos, fără consecințe. „Eroii“ operei își acuză părintele literar de... seriozitate. Scena frizează absurdul, tehnic vorbind, dar realitatea probată prin documente atestă, într-adevăr, această răsturnare de situații. La recurs, Caion este achitat. Verdictul de clemență n-a calmat furiile lui Caion, deși Caragiale, intervievat, i-a iertat impertinența.

Instigarea pornea din anturajul lui Macedonski, a cărui publicație, **Forța morală**, a întreținut pe tot parcursul procesului o atmosferă favorabilă lui Caion. Marele poet nu uitase pașișele versurilor sale publicate de Caragiale în **Moftul român** (1893), nu iertase parodiile „simbolisto-macabre“ semnate de cel care va gusta totuși sonurile exotice ale versului minulescian.

Piesa lui Mircea Ștefănescu nu detașiază toate mobilurile procesului, Caragiale este așezat în dispută directă doar cu lumea operei lui, lume care formează instanța procesului. Tenta apăsât didactică a dialogului dintre Caragiale și personajele sale, „jurați“, nu este stridentă. Pentru modalitatea „teatrului didactic“, în atenția școlilor și a celor doritori să se inițieze în istoria literară, piesa **Procesul domnului Caragiale** reconstituie cu desăvîrșită onestitate esențialul dezbaterilor judiciare din martie 1902. Ideea dramaturgului este pe deplin omologată de specialiști : procesul dramei **Năpasta** a fost punctul culminant al impactului cu societatea, impact pe care Ion Luca Caragiale și l-a asumat de la primele sale manifestări literare.

Repere :

- **Mircea Ștefănescu**, Teatru, **București, Minerva, 1973.**
- **I. L. Caragiale**, Opere, **I, Teatru, E.S.P.L.A., 1959.**
- **Biblioteca marilor procese, an I, n-rele 4—5, mai-iulie 1924.**
- **Șerban Cioculescu**, Viața lui I. L. Caragiale. Ed. **Fundațiilor, 1940.**
- **Procesul Caragiale-Caion**. Dosarul revizuirii. **Muzeul literaturii române, 1972.**
- **Carol Isac**, Permanențe în dramaturgie, **Iași, Editura Junimea, 1982.**

SCENOGRAFIA

■ DAN JITIANU



Frica de radicali

În urmă cu câteva luni am fost la Tirgu Mureș să văd spectacolul lui Harag — fie-i țarina ușoară — cu **Livada cu vișini**. Dar nu despre acest spectacol cutremurător vreau să scriu acum, ci despre o întâmplare petrecută în aceeași seară.

După reprezentație am fost invitați — un scenograf, doi regizori și un ziarist — să vizităm atelierul scenografului spectacolului, care este și directorul Teatrului Național din localitate. Planșeții și șevaletului din atelier li se așteptau de data aceasta două războaie de țesut și un mic dar cochec atelier fotografic, utilat profesional. Fiind noi încă sub impresia copleșitoare a spectacolului, comentam timid ce văzusem în seara aceea, încercând să definim în vorbe ce simțeam, când directorul scoate de sub un vraf de schițe câteva foi de hirtie cu calcule matematice. Ni le arată și ne explică de ce i-au fost necesare ele pentru scenografia spectacolului. Foile conțineau mai multe rapoarte de asemănare între laturile unor triunghiuri asemenea și câteva calcule ale ipotenzuzelor acelor triunghiuri — erau dreptunghice —, cunoscându-se catetele. Evident, se aplica teorema lui Pitagora — arhicunoscută — care presupune pentru aflarea rezultatului extragerea unui radical. Prietenul meu, ziarist și cronicar dramatic, s-a uitat cu neîncredere, dar și cu un soi de respect la foile cu cifre și a întrebat dacă un inginer este autorul calculelor. I-am răspuns că, împreună cu schemele explicative ce le însoțeau, calculele urmează aflarea cu precizie a unor lungimi folosind procedee de geometrie plană elementară. „Bine — mi-a răspuns întrigat el — dar aici sînt și radicali!“ Avea dreptate, erau, nu i-am înțeles însă mirarea, din două motive. În primul rînd, radicalii erau la locul lor, calculele erau corecte, și în al doilea rînd

nu reușeam să văd incompatibilitatea între atelierul unui scenograf și teorema lui Pitagora.

Retrăind această întâmplare acum cînd scriu, îmi amintesc de o alta, povestită, cu vreo zece ani în urmă, de profesorul de anatomie de la Institutul de Arte Plastice din Capitală. La finele primului an de studii, o studentă scenografă susținea examenul de anatomie, la care nimerise subiectul: craniul omeneac. Din formularea răspunsului, profesorul își dă seama că studenta confundă circumferința cu diametrul. Bănuind o confuzie a termenilor, nu a noțiunilor, examenatorului încearcă să ajute studenta și o întreabă formula circumferinței cercului. Răspunsul a venit prompt: „Dacă știam asta, nu dădeam la arte plastice, domnule profesor!“ Ambele întâmplări par a fi legate de prejudecata, persistentă după cum se vede, la diverse vârste și categorii de oameni, că matematica și arta sînt incompatibile.

Rădăcinile acestei prejudecăți nu cred că trebuie să le căutăm în arta antică, în Grecia, de exemplu, unde arhitectura, sculptura și pictura se bazu pe o geometrie subtilă și rafinată. Nici în renaștere, unde un Da Vinci sau un Michelangelo au semnat și capodopere de inginerie. Cred că neconformismul boemei artistice „Fin de siècle“, reacția firească împotriva academismului anchiros, este una dintre sursele acestei prejudecăți, precum alta ar putea fi părerea preconcepută care condamnă matematica definind-o ca un domeniu arid, plicticos, un fel de rău inevitabil și, dacă se poate, cît mai trecător. Nu am această părere, și **jocul** problemelor de geometrie îmi face plăcere și acum. **Proiectînd** scenografii, mă folosesc pentru asta de geometria **proiectivă**, de geometria plană și în spațiu, de axonometrie și perspectivă și, evident, de toate

cunoștințele pe care le am în domeniul matematicilor. Mai mult decât atât, cred că exercițiul rațional al problemelor de matematică contribuie la formarea unei rigori a gândirii și poate pune la îndemâna celor exersați o **metodă**, ceea ce este cel mai important, pentru că e lucrul cu care poți rămâne când ai uitat matematica.

Cu atât mai mult un scenograf, care pentru fiecare schiță sau planșă desenată uzează de geometrie, care pentru fiecare scenografie are de rezolvat o sumă de probleme tehnice ce presupun calcule, consideră matematica un instrument indispensabil în practica profesională.

Un scenograf ignorând geometria este infirm; pentru el, tehnica proiectării, în sine, este o problemă, nu un instrument pentru rezolvarea problemelor **artistice**.

Găsirea justelor proporții — care dau senzația de echilibru și armonie ansamblului — ale obiectelor scenografice între ele și apoi ale lor în relație cu scara umană, este o problemă de geometrie

în care raporturile matematice tensionează sau destind, accentuează sau topească stări, senzații cu valoare artistică. Iarur artistilor renașterii s-a fundamentat prin studiul proporțiilor artei antice, lucrările lor sînt exemplare pentru metoda matematică, așa cum astăzi sînt exemplare lucrările unui Dali sau Escher. Studiul mozaicurilor maure executat de Escher a dus la crearea „**Metamorfozelor**“, care au îmbogățit tipurile de bază ale mozaicurilor prin introducerea figurilor translate și oglindite. Această performanță cu valoare artistică are și o valoare matematică.

Nu vreau să se înțeleagă de aici că încerc o apologie a matematicii. Defapt, mai important decât cunoașterea unor formule mai mult sau mai puțin complicate, pe care evident le poți găsi în cărți, este felul în care le folosești sau le aplici. Pentru scenograf, după cum spuneam, metoda matematică este un instrument, dar ea poate deveni și o zonă fertilă în valori artistice, atunci când este depășit complexul fricii de radicali.



In memoriam

ELENA
PĂTRĂȘCANU – VEAKIS

Cu fruntea sus

A murit... Nu! Nu a murit! a plecat dintre noi cu fruntea sus, după o înecănată trîntă de zi de zi cu servituțele din ce în ce mai umiltoare ale sănătății sale mereu mai șubrede, mereu mai chinuitoare, nu numai o femeie de rară calitate umană, dar și o mare artistă căreia teatrul românesc îi va fi întotdeauna îndatorat, în numele rafinamentului, al culturii plastice, al tactului pedagogic, în spațiul atât de dificil și din ce în ce mai rarefiat al bunului-gust și al autenticei modernități, o natură creatoare-unicat despre care, în timp, va vorbi istoria scenografiei, istoria teatrului și istoria învățămîntului plastic.

A murit dirza Elena Pătrășcanu, a murit blinda Elena Pătrășcanu-Veakis, a murit tumultuoasa Herta, a murit prietenoasa Sacha, meticuloasa Kiria... a murit Cineva a cărui forță morală își are un caracter de irepetabilitate.

Intunericul i-a răpit lumina ochilor altădată atât de vii, boala necruțătoare i-a înghețat degetele, i-a clătina vertebrele, dar ochii ei au continuat să vadă, să imagineze, să creeze mirifice culori, degetele — să deseneze, vai, cu cîte eforturi, splendori ale scenografiei românești și internaționale, iar clătinarea vertebrelor ei atât de friabile a fost incapabilă să distrugă coloana vertebrală, crezul artistic al acestei femei artist, exemplară în lumea teatrală românească: Elena Pătrășcanu-Veakis!

Spre disperarea celor care, admirîndu-i talentul, forța, calitatea ei artistică și morală — și sînt foarte mulți — au pierdut-o, Elena Pătrășcanu-Veakis, cu fruntea sus, ridicată spre înălțimile idealurilor sale, s-a descătușat de suferință.

Mihai BERECHET



In memoriam

RADU POPESCU

Un spadasin grațios a depus armele

Cine nu-i cunoștea risul, verva afurisită, picaneria? Cine nu-i simțise ascuțitul floretei, mereu mulate într-un suc de mandragoră? Parada sa verbală arunca jerbe de scintei, necruțătoarea sa maliție era bonomă, se exersa de dragul demonstrației intelectuale sau al amintirii sensibile. Scormonea fără încetare, intrigat, indignat, pasionat, în tot ce era fapt de viață sau fapt de cultură, părea că se amuză enorm de perindarea fără noimă a unor întâmplări, de paleta pestriță a bilciului deșertăciunilor care e existența, de culoarea ei balcanică, pe care nu înceta s-o piște, și s-o iubească. Radu Popescu a fost un grațios, la confluența Orientului tolănit pe plăcerea verbei cu Occidentul laborios și sorbonard. Amant al textelor bine cizelate, corsate în economii clasice și pulsind de energiile ascunse ale gândului, așa cum ne-au venit ele multă vreme dinspre Europa, iubea cu un suflet aproape boem faonda facialei istețe — în care nu știu pe mulți să-l fi întrecut. Indignările lui erau pagini antologice, vezicația sa se expanda dintr-o plăcere a comunicației umane. Mortificând cu încetul victima și îmbălsămînd-o apoi într-o sudalmă plină de simpatie. Dar sub această legerezza fondul era solid, cartea era carte, și ochiul percuta cu o sensibilitate neobișnuită, puțin decepționat de ce vede, ușor blazat de ce aude, dar pasionat intelectualicește pînă la incandescentă, chiar în aparenta lui detașare. Se urca totdeauna sus să privească fenomenul — cultura lui îi dădea acest drept! — dar nu cruța nici firicelul de praf cînd îl prindea în ocular. Nu s-a sinchisit prea mult de semiotica secundă a teatrului, de criptările și răsfățurile pur estetice ale actului spectralar, ci în special de translarea semnificației de bază, aceea conținută în textul dramatic. A fost un paladin al sensului autentic, acela pe care îl simțea el ca derivînd din alcătuirea literară și a reacționat cu armele culturii ori de cite ori reinterpretarea schilodea acest sens. Ținea printr-o osmoză firească la țara sa, la timpul său, și la toate predicățiile culturale consolidate de vreme. Mofangiii nu-l păcăleau, iar în materie de noutăți văzuse atîtea! Caratul calității se artîcula la el pe semnificația nesofisticată, profundă, nu pe exhibiționisme de luat ochii. Și astfel se face că glumetul, grațiosul, petulantul, zurbagiul Radu Popescu era mult mai serios, în fond, decît doctorații afectînd perii încrunțate sau crustacizați în teorii pontificale. O anume „bocrie“ intelectuală îi dădea nonșalanță, evitînd obstinațiile crincene; și mordanță, ocolînd diatriba facționară. Ingenue, combinele lui nu erau niciodată cabale și atacurile lui, oricît de usturătoare, nu aveau un aer peremptoriu ci mai degrabă ghiduș. Rămînea un om de gust cînd manipula sordidul și nu un comerciant de idei utilitare. Ca în mai toate lucrurile serioase, plăcerea anecdotei prima.

Acum Radu Popescu nu mai ține șuetă și nu ne mai bucură sufletul cu incartadele lui de bravură. O mare, fină inteligență s-a dus să se odihnească. Un taxi nevăzut — între atîtea pe care le-a chemat, la viața lui! — a venit să-l ia de la Capșa și să-l ducă departe, într-o simpatică veșnicie franco-balcanică, cu inserții grecești, dar atît de specific românească încît cultura noastră de teatru, deponderată grav prîu absența lui, se va resimți. Vom fi mai triști dar și mai răvășiți și vulnerabili fără grațioasa lui cenzură. Fără frumoșii lui ochi, gravi și malițioși, lumea noastră spirituală va pierde din puterea instalată.

Dar dacă mîna spadasinului s-a oprit, fuzele armei sale vor scînteia încă multă vreme. Cărturar român de aleasă fibră, memorialist verbal strălucit, Radu Popescu a călcat ușor pe pămînt. Fie-i acum pămîntul ușor, memoria — îndelung strălucitoare.

Paul EVERAC

Omul care a fost..

Viața noastră nu este întru totul a noastră, precum se crede, ci și a celor din jurul nostru; și cînd cineva apropiat ne părăsește încercăm un sentiment de frustrare, de amputare sufletească. Radu Popescu ne-a părăsit ducînd cu sine și o parte din viața noastră, a celor care l-am cunoscut. Cei care am fost și nu vom mai fi, așa cum omul care ne trezește amintirile despre el și despre noi nu mai este, și nu va mai fi.

Ne rămîn cuvintele, aceste șubrede punți peste mormînt, pentru a rechema trecutul lui și al nostru pentru o mărturie săracă.

Omul era nervos, trupul său mărunț nu-î putea cuprinde combustiiile sufletești puternice. Vocea vibra, mina mică, subțire i se crispa deseori pe pix, instrumentul meseriei și vocației sale. Interlocutorul devenea retractil sau marșa la rîndu-i căutînd să blocheze acea atitudine fățișă a criticului ce-l controla nerăbdător cu o privire dreaptă, cu un zîmbet plictisit-deferent, sau pe care oricum îl simțea a fi de complezență.

Odată însă ce depășea conversația protocolară și se trecea la „chestiune“, fața criticului se transforma. Îi plăceau oamenii care spun lucrurilor pe nume, oamenii fără ascunzișuri și fără complicații de conștiință abisală. Privirea se aprîndea, zîmbetul de complezență se transforma subit într-unul luminos, de mulțumire. Atmosfera se încălzea, criticul, destins, lăsa pixul pe birou și lansa prima glumă, prima vorbă de spirit. Dacă interlocutorul știa sau găsea un răspuns potrivit cu noua împrejurare, își făcea, cu siguranță, din Radu Popescu un prieten. Era spiritual și, firește, căuta societatea oamenilor de spirit cu care obișnuia să se întrețină în lungi coloevii. Geo Bogza, Aurel Baranga, și alții îl căutau asiduu. Am între amintiri o imagine cu Geo Bogza și Radu Popescu perorînd însufleții, cu gesturi largi, drept în mijlocul străzii, oprindu-se, mergînd cîtiva pași și iar oprindu-se, fără să dea vreo atenție mașinilor care îi clacsonau și, neavînd încotro, îi ocoleau. A fost una din clipele rare din viața mea cînd am regretat că nu am aparat de fotografiat. Dintre redactori îl prefera mai cu seamă pe colegul meu, Virgil Munteanu, și el abil „minuitor“ de glume.

Am asistat la unele momente cînd, după agitata muncă redacțională, ne stringeam pe rînd în biroul redactorului-șef, pentru a asculta evocările lui despre figuri marcante ale vieții noastre politice și literare. Cunoscușe multe personalități cărora știa să le relev profilul spiritual și moral prin anecdote edificatoare sau prin observații ce vedeau pe omul cultivat la școala moralisților francezi.

Deopotrivă de bun cunoscător atît al limbii române cît și al celei franceze, era un dușman al neologismului fără rost. Fraza curat și elegant și arti-colele lui critice stau mărturie. Cronică dramatică semnată de el în paginile României libere, era citită cu delectare și așteptată de public cu multă curiozitate. A fost unul dintre foarte puținii critici care au știut să dea satisfacție actorului, acordîndu-i drept de prim rang în teatru. Criticul a fost și iubit și temut, dar deopotrivă prețuit. Am întîlnit mari actori care se mindreau că Radu Popescu a scris despre ei; era o confirmare a valorii lor. Văzuse mult teatru, artă pe care o stăpînea de la înălțimea inteligenței sale vii și a marii sale culturi; de aci modul insolit de a aborda în cronică sa dramatică un spectacol. În fapt, nu credea — și l-am auzit vorbind în acest sens — într-o critică de direcție; pentru el, actual critic era reflecția inteligentă prilejuită de spectacolul inteligent, un fel de hedonică spirituală, așadar, în sensul hegelian, bucuria spiritului oglîndindu-se pe sine.

Acum, oglinda este spartă. Un loc din stalul teatrelor a rămas gol, pentru totdeauna gol... și un loc din inima noastră, a celor care l-am cunoscut.

Constantin RADU-MARIA



In memoriam

GHEORGHE
HARAG

În locul unui interviu nerealizat

La începutul acestei veri, Gheorghe Harag a implinit 60 de ani. În coloanele diverselor publicații din București, Tirgu Mureș, Cluj-Napoca, precum și din Ungaria și Iugoslavia, scriitori, critici, colegi de breaslă îl salutau ca pe unul dintre innoitorii scenei, ca pe unul dintre novatorii teatrului secolului 20. Știam cu toții că este grav bolnav, că zilele îi sint numărate. Dar el, cu credința și forța suflatească ale celor aleși, a muncit cu însuflețire, pînă în ultimul moment, cîntînd să învingă boala ce nu iartă, și reușind, în aceste condiții, să pună în scenă, în mod magistral, Livada cu vișini de Cehov, la Teatrul Național din Tirgu Mureș. La sfîrșitul lunii iunie, în presa din țară și în cea de peste hotare au apărut numeroase articole elogioase la adresa viziunii sale originale asupra Livezii cu vișini, devenită cîntecul de lebadă al acestui regizor nepereche. Într-un instantaneu publicat în „România literară”, poeta Daniela Crăsnaru vedea în el regizorul gata să-și dea viața pentru artă. Cu aceeași ocazie s-au publicat și cîteva interviuri.

Eu nu am avut bucuria să realizez un interviu cu Harag. De cinci ani mă pregăteam... Lucram la o carte de interviuri (care a apărut între timp); după Sütő András, lui mi-am adresat întrebările. Cu zimbetul său autoironic, cu privirea sa adîncă, enigmatică, cu vocea în surdină ce-i ascundea arderea interioară, mi-a refuzat rugămîntea. Vechea noastră amicizie îi îngăduia să amine. Avea un aer de înțelepciune care nu mi-a permis, atunci, să insist.

Poate că el nu știa că reporterii nu renunță. Cum se spune, dacă-i dai afară pe ușă, se întorc pe fereastră... Citind articolele ce-l sărbătoreau, m-am hotărît să iau un interviu telefonic unor colaboratori ai săi: actori, scriitori, critici. Reproduc aici răspunsurile, formulate, unele, în timp ce el era încă în viață.

OROSZ LUJZA: Este o parte din tinerețea mea. Regizorul cu care am un limbaj comun. El a făcut din munca pe scenă bucurie, trăire, minunăție. El în-truchipează teatrul.

LOHINSZKY LORAND : La temelia prieteniei noastre de patru decenii, dar mai ales a muncii duse în comun, a stat sinceritatea. Harag îmi cerea — folosesc o expresie de-a sa — „să-mi spun, cu malițiozitatea cuvenită“, opinia despre munca sa, și desigur că o făcea și el. Aceasta este adevărata atitudine artistică.

SILVIA GHELAN : Ani de-a rândul mi-am dorit să lucrez cu regizorul Gheorghe Harag. A fost să ne întâlnim la Tîrgu Mureș. L-am văzut lucrînd măcinat de boală, dar cu o forță și o pasiune pe care numai artiști o pot avea. A fost un regizor unic, un vrăjitor al scenei, un mare om de teatru.

Ne-a lăsat ca testament **Livada cu vișini**, școală de teatru. Florile acestei livezi, datorite camenilor pentru a tulbura, a naște întrebări despre cum să trăiești, cum să muncești, despre viață și moarte. Astăzi, cu sufletul tremurînd, realizez că prima întâlnire a fost și ultima. Dar în sufletul și în conștiința mea amintirea întâlnirii cu el va rămîne neștersă.

CSIKY ANDRÁS : Îl salut pe Gheorghe Harag la cei 60 de ani ai săi. Îl sărbătoresc în sinea mea și împreună cu alții, rememorînd cei mai frumoși ani ai tinereții mele. Îi mulțumesc pentru vremurile petrecute împreună în muncă, pentru arderea și credința ce mi le-a transmis la începutul carierei mele. Îi cinstesc nobila sa omenie, neastîmpărul său permanent, pasiunea, vocația. Îi mulțumesc pentru asprimea sa și pentru înțelepciunea sa temperată. Sînt norocos că în cariera aceasta amar-minunată i-am putut fi contemporan, fiind citeodată pârtaș modest la căutările sale.

CORNEL POPESCU : Ne-am unit destinele în două momente esențiale ale vieților noastre : primul a fost începutul, pentru mine, cînd directorul artistic al Teatrului din Tîrgu Mureș, Gh. Harag, ne-a ales la repartiție (pe mine și pe Marinela Popescu), ocrotindu-ne apoi cu autoritatea sa și acordîndu-ne încredere nemăsurată ; al doilea, **Livada cu vișini**, marele lui triumf artistic și al nostru, și al teatrului românesc în general, a însemnat tragicul, insuportabilul sfîrșit al acestui mare și de neuitat artist, pedagog și prieten de care n-aș vrea să mă despart în faptă niciodată.

SEBŐK KLÁRA : El este acela care-mi face viața „amar de frumoasă“ atunci cînd pot lucra alături de el. Prin simpla sa prezență, a știut să facă ordine în teatrul nostru ; pentru el, jocul era ceva nespus de serios, o necesitate vitală, ca apa, ca un coltuc de piine.

HÉJJA SÁNDOR : A sădit în mine credința că arta își are menirea sa în toate momentele vieții. Era un creator capabil să se înnoiască mereu, „un adult-copil“, jucăuș, în mintea și inima căruia ardea o vîlvătaie care ni se transmite. Mulțumesc soartei că n-am întîlnit cu el.

BENCZÉDI SÁNDOR : Harag știe, să modeleze, să țearne, să cioplească materia vie a artistului — lucru mult mai greu decît în cazul lutului moale. Orice sculptor ar putea să-l invidieze.

LÖRINCZI LÁSZLÓ : Am stat prima oară lingă Harag pe banca regizorului în 1982, pe cînd învia scenic piesa mea **A Szerető (Iubita)**, care își aștepta de 25 de ani regizorul... Ceea ce mi-a atras atenția, în — să zic așa — „metoda“ sa, a fost degetul său fermecat : îl ridica și începea să „amestece“ atmosfera în jurul rolurilor și al actorilor... și totul se esențializa și totodată se încălzea de umorul lui amar, prin prisma căruia el nu contemplă, ci iubește oamenii.

MAROSI FÉTER : Privit din Tîrgu Mureș, este unul dintre cei mai buni discipoli din România ai lui Stanislavski și Nemeth Antal, cel mai bun învățcel al lui Tompa Miklos ; privit din Cluj-Napoca, este regizorul dramaturgiei ma-

ghiare moderne din România, și în primul rînd al teatrului lui Sütö András. Privit din străinătate, este unul dintre reprezentanții recunoscuți ai școlii de regie românești, mai ales pentru interpretările lui Cehov, este colegul lui Liviu Ciulei.

SÜTÖ ANDRÁS: În cursul angajărilor noastre comune, am avut ocazia multor recunșteri fierbinți; dar nici în toiul celui mai dezlănțuit uragan de aplauze, nu zîmbea succesului, de parcă peste el ar fi căzut grindina. „Tu nu te bucuri, Gyuri? Ești sărbătorit ca un mag, chiar și pizmuitorii te aplaudă!” Gyuri făcea un semn dezaprobator: „Este cineva care încă nu mă aplaudă”. „Și cine este acela — să-l privim în ochi?” Marele meșter al nemulțumirii de sine zîmbea blînd în duminica Floriilor: „Eu însumi! Dar poate că în runda viitoare voi cucerii și aplauzele mele”. Harag György merită nu numai admirația noastră, ci merită să se autoabsolve.

Ce-ar mai putea adăuga reporterul? Poate amintirea primei întîlniri, de-acum patru decenii, cînd, la o ședință, la Cluj, s-a ridicat cu glas puternic, într-o sală glacială, împotriva ponegririi unui coleg. Îmi mai aduc aminte de acel „zil de noapte” de la hotelul „Ștefan” din Baia Mare, în ale cărui camere de la mansardă fuseseră găzduiți actorii noului teatru, noua promoție de absolvenți a institutului, iar el, Harag, era fermentul aceluia grup, din care a modelat teatrele din Baia Mare și Satu Mare, deschizînd un nou capitol în istoria teatrelor maghiare din România.

Ca spectator și suporter, i-am urmărit creațiile, diversele etape ale acestei cariere prea repede închiate. Am văzut piesa lui Nagy István înainte de potop renăscînd și cîștigînd noi valențe prin interpretarea sa scenică, spectacolele cu trilogia dramatică a lui Sütö András, piesele lui Tomcsa Sándor și Lörinczi László reinterpretate de viziunea sa scenică, și apoi Livada cu vișini — cîntul său de lebedă, de credință în viață și-n valoarea sacrificiului. Și cînd mă uit la bustul realizat de sculptorul Benczédi Sándor, văd că în acest bulgăre de lut a fost modelată nemurirea sa.

Oare care a fost prima sa punere în scenă? Oare alții își mai aduc aminte? Era încă actor la începutul carierei, cînd, împreună cu un coleg mai vîrstnic, Sarlal Imre, a organizat o seară de poezie la mine acasă. I-am ascultat, interpretînd poeți români, unguri și ai literaturii universale. Publicul — tineri scriitori, artiști — stătea pe podea; scena era ușa camerei, acolo se plasau actorii. Pentru noi, și acele seri au rămas de neuitat.

Pe vremea aceea, pe scena teatrului din parcul clujean se juca Tragedia optimistă. Gyuri era, în ultima scenă, marinarul cucerit de revoluție, marinarul care ovaționa. Nu prea avea text, ci doar bluza de marinar, pieptul lat, părul blond-roșcat, vilvoi. Stătea sus, pe catarg, și flutura un steag roșu deasupra trupurilor marinarilor revoluționari căzuți în luptă. Ieșea ultimul pe ușa de fier, în mijlocul aplauzelor publicului, timid, cu chipul asudat, și se pleca adînc în fața spectatorilor. Cine ar fi crezut atunci că acest marinar timid de douăzeci și ceva de ani va ajunge pe culmile cele mai înalte ale artei noastre scenice și va fi sărbătorit de întreaga țară?

A sărbătorii și a purta doliu, așa cum o făcuse el în Tragedia optimistă. Căci de-abia terminasem aceste rînduri, și a sosit vestea morții sale. Și în timp ce la Tîrgu Mureș prieteni și admiratori îl conduceau pe ultimul său drum, presa continua să-i sărbătorească triumful artistic.

Pe ultimul său drum? Dar oare există „un ultim drum” pentru arta lui Gheorghe Harag, pentru spiritul său nou, spiritul care, învățînd și de la alții, a izbutit să creeze o mare operă și să ne-o predea nouă, ca noi, la rîndu-ne, s-o predăm altora? Cred că în asta constă nemurirea.

MIKÓ Ervin

PROFESORUL HARAG

„Vine o vreme cînd îți pierzi profesorii. Gheorghe Harag rămăsese ultimul adevărat învățător de regie din generația sa. Dintre toate chipurile vrednice de iubire ale artistului care s-a petrecut din lume îl invoc mai presus pe acesta, deoarece din toate științele și artele, ceea ce cu adevărat nu se pierde sînt învățăturile. Nu operele, care pot apune, pot fi furate ori denaturate, ci tălcurile vieții și părerilor creatorului. Nu învățăturile de școală, ci unele mai înalte și mai subtile, de la numai unii pentru numai unii.

Aveam în liceu o profesoară, remarcabil matematician, din lecțiile căreia am priceput destulă frumusețe chiar și cei mai înceți în arta cifrelor. Ei bine, după ce ne dădea fiecăruia, fără osebire, să gustăm după insetare și puțină cite ceva de la bufetul rece al recepției prescrise de programă, profesoara se retrăgea într-un colț al clasei cu doar cîțiva dintre elevi și le împărțea din ceea ce, cu siguranță, avea mai rar și mai prețios, adevăratul festin al matematicilor. Eu rămîneam, vai, iremediabil inmatriculat în grupul masiv al celor sortiți să afle ce se întimplă cu „două trenuri A și B, care pleacă la aceeași oră din două gări X și Y, dar au viteze diferite“ etc... Îmi păresem adesea datoria mea la afacerea trenurilor, pentru care n-aveam, oricum, o mare înclinație și priveam extaziat la micul grup, al celor aleși. Fără invidie, fără gînd rău. Îi admiram și îi iubeam, iar profesoara mi se părea frumoasă, vrăjitoare trufașă. Și chiar era. Se transforma treptat, în vreme ce oficia știința ei, pe care o ridica în simbare și-n formă la consistența sublimă și fără nume a artei.

Mi-am amintit acestea, pentru a se-nțelege cumva în ce măsură regizorul Harag oficia în repetițiile sale ca un magician, care, cu voință și fără, și-a investit uceniciei. Artistul a însemnat timpul teatral românesc, atîta cit a avut de trăit întru teatru.

Destui își inchipuie că de la catedre vremelnic ori prea îndelung rezervate reușesc să-și învețe pe alții. Destui alții gîndesc că arta regiei nu se învață... Cu catedră și fără, Gheorghe Harag a fost un mare profesor de teatru. Oamenii care au trăit și lucrat o vreme alături de maestru spuneau : am învățat ! El însuși n-a avut nicicînd pretenția să instruiască pe cineva, avea, ca un mare artist ce era, oroare să impună, avea marea și rara forță de a se îndoi de propria-i știință, el nu striga, șoptea. Cu toate că a lucrat în țară și în Europa cu artiști de seamă, îi era frică să accepte colaborarea cu așa-numite „celebrități“, în locuri „renumite“ etc. Îi era teamă și rușine de întîlnirea cu suficiența și, cum singur spunea, „cu mirlănia“... El se înconjura, cu toate astea, de mulți, se dăruia pe sine, îi învăța, pentru a nu rămîne singur în casa artei sale. Puțini înțelegeau și-i răspundeau pe potriva dăruului, dar cîți îi puteau fi cu adevărat egali în experiența minunată și mistuitoare a trudei sale ?... Și nu era egoism acesta, și au avut mereu de cîștigat cei care l-au urmat fără opreliște o vreme. Maestrul s-a risipit pe sine în arta sa, în inimile celor care i-au fost tovarăși de teatru și de viață. Eu știu cîțiva artiști de teatru care au învățat mai mult decît s-ar crede de la cîțiva artiști și vor aduce mărturie prin meserie și destăinuire de ceea ce au primit. Noi nu sîntem orfani, noi am avut înaintași de seamă !

În 1971, Gheorghe Harag mi-a spus : Vino la mine la Tirgu Mureș !

Îi mulțumesc de piine, ospetie și învățătură.

Îi mulțumesc de teatrul său !

Adio, acum, profesore. Fie-ți veșnic înflorită livada vișinilor de pe urmă, iar nouă, prielnică învățătura ta, și neuitată — arta !

Dan MICU

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

de ADRIANA POPESCU



CONSTANTIN
CUBLEȘAN

I. Prozator, dramaturg.

S-a născut la 16 mai 1939, în orașul Cluj. Școala primară în comuna Traniș, liceul la Huedin. Urmează cursurile Facultății de filologie a Universității din Cluj, pe care le absolvă în 1959.

Reporter la radio, redactor, apoi secretar responsabil de redacție la revista „Tribuna”. Redactor-șef al Editurii „Dacia” din Cluj-Napoca între 1972 și 1980. Din 1980, director al Teatrului Național din Cluj-Napoca.

Debut în literatură în 1956, cu versuri în ziarul „Făclia” din Cluj. Debutul în volum are loc cu zece ani mai târziu, cu povestiri, publicate la Editura Științifică și Tehnică („Ritmul ascuns al inimii”, 1966).

Debutul în dramaturgie se produce în 1972, când i se publică piesa într-un act *Te-am iubit... Mi s-a părut...* în volumul „Dramaturgi clujeni contemporani” (f.e. Cluj, 1972).

Constantin Cubleșan scrie, în afara dramaturgiei pentru adulți și pentru copii (comedia *Iepurilă Varză-Dulce* s-a jucat la Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca, în 1982, în regia lui Aureliu Manea, iar dramatizarea după *Motanul încălțat*, în 1982, în secțiile română și maghiară ale aceluiași teatru și la Teatrul de stat din Turda), proză (roman, nuvele), critică dramatică și istorie literară (de ex. volumele „Teatrul” — istorie și actualitate, eseuri și cronici dramatice, Editura „Dacia”, 1979 și „Teatrul — între civic și etic”, Editura „Dacia”, 1983).

A fost distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru romanul „Iarba cerului” (1974), Premiul Asociației Scriitori-

lor din Cluj-Napoca pentru volumul de nuvele „Viața și încă o zi” (1980).

II. LUCRĂRI DRAMATICE

REPREZENTATIVE

1978, 15 septembrie — *PROVINCIALII*, dramă în două părți

Teatrul de Stat din Sibiu. Regia: Nicu Gheorghe. Cu: Sandu Popa, Dana Lăzărescu-Popa, Rodica Turbatu, Doina Alexe-Popescu, Ovidiu Stoichiță, Ion Ghișe, Nae Floca-Acileni, Ben. Dumitrescu, Costel Rădulescu, Dan Turbatu, Emilia Porojan, Mircea Hîndoreanu.

Piesa s-a mai jucat în aceeași stagiune (avînd premiera o zi mai târziu decît la Sibiu) la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în regia lui Victor Tudor Popa.

„Constantin Cubleșan scrie o dramaturgie pornind de la o bună cunoaștere a oamenilor și frământărilor lor. Piesa Provincialii afirmă viguros idealul de a trăi o viață, nu două, idealul afirmării depline a personalității, idealul omului care sfințește locul, care dezprovincializează provincia, făcînd din ea spațiul unor tulburătoare împliniri”. (Natalia Stancu — „Scinteia”, 20 septembrie 1978)

„Provincialii nu refuză locurile comune și aici trebuie să vedem specificul structurii sale preponderent epice, iubitoare de istorie și nu de relatări dialogate. Cehoviană prin cumulusul altor teme, este de asemenea cehoviană prin antidotul folosit în teatru, și care nu este altul decît viața”. (Ioan Lazăr — „România literară”, nr. 38/1978)

„Piesa relevă două dintre calitățile scriitorului (proprii de altfel și prozei sale, cu deosebire romanului „Un gotic târziu” și volumului „Umbra ulmilor tineri”) — capacitatea de actualizare, în puține cuvinte, a unui destin și aptitudinea vizualității. Calități imanente talentului dramaturgic”. (Doina Moldova — „Cronica”, nr. 41, 13 octombrie 1978).

Alte opinii: Ion Cocora — „Tribuna”, nr. 39, 28 septembrie 1978; Titu Popescu — „Transilvania”, 9/1978; Titu Popescu — „România liberă”, 7 octombrie 1978; Dumitru Chirilă — „Familia”, 10/1978; Mircea Ghițulescu — Steaua”, 10/1978; Vir-

gil Munteanu — „Teatrul“, 10/1978.
1979, 12 aprilie — RECURS LA JUDE-
CATA DE APOI, dramă în două părți
Teatrul de Stat din Arad. Regia: Victor
Tudor Popa. Scenografia: T. Th. Ciupe.
Cu: Liviu Mărtinuş, Iulian Copacea,
Olimpia Didilescu, Elena Drăgoi, Ion
Costea, Ion Petrache, Mariana Müller,
Dan Antoci, Nicolae Nicolae, Taniuşa
Manea.

„Recurs la judecata de apoi este emi-
namente o piesă politică, în care au-
torul apare înarmat cu o instrumenta-
ție dramatică matură.“ (Al. Covaci,
„Luceafărul“, 21/26 mai 1979)

„Piesa este o dezbateră în jurul pro-
blemei integrării individului în socie-
tate, a reabilitării victimelor eventua-
lelor erori judiciare, a integrității mo-
rale a celor care au decis, într-un mo-
ment al istoriei noastre contemporane,
cine e cu noi și cine e împotriva noas-
tră. C. Cubleşan propune un unghi de
de vedere nou, o tratare inedită a
acestei problematice, care, precum
știm, a mai stat în preocuparea dra-
maturgilor noștri.“ (Virgil Muntea-
nu — „Teatrul“, 6/1979)

„Gîndurile creatorului n-au fost slu-
jite pînă la capăt de dramaturgul la
început de drum, care scrie frumos
dar încă nu știe unde trebuie să se
oprească și cum să construiască pen-
tru scenă“. (Stelian Vasilescu — „Fa-
milia“, nr. 6/1979)

Alte opinii: Ion Arieşanu — „Orizont“
17/26 aprilie 1979; Mircea Vaida — „Tri-
buna“, 19/10 mai 1979; Andrei Băleanu —
„Scînteia“, 13 mai 1979; Titu Popescu —
„România liberă“, 17 mai 1979; Anto-
neta Iordache — „Scînteia tineretului“,
18 iunie 1979; Carmen Tudora — „Tomis“,
iunie 1979; Jeana Morărescu — „Steaua“
7/iulie 1979; Ioan Lazăr — „România li-
terară“, 29/19 iulie 1979; Valentin Sil-
vestru — „Teatrul“ 7—8/1979 și „Era
socialistă“ nr. 8/1981.

1983, 18 septembrie — ZBORUL DE LA
CUIB (ISPITA)

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca
(sub titlul CSÁBITÁS). Regia: Aureliu
Manea. Scenografia: T. Th. Ciupe. Cu:
Barkó György, Vitályos Ildikó, Héjja
Sándor, Váli Zita, Nagy Dezső, Panek
Kati, Tamás Simon, László Gerő, Bíró
Levente, Vadász Zoltán.

„...drama psihologică a unui tînăr
intelectual (arhitect de profesie) care,
datorită unui „furt“ de inteligență, să-
virșit de Profesorul său, este nevoit să
gîndească în pripă alt proiect de di-
plomă și, deși eminent student, ajunge
într-un orașel de provincie. Peste tot
acest conflict psihologic între parteneri
și generații, dramaturgul C.C. intro-
duce, în finalul piesei, ideea ireversi-

bilității timpului, pe care nici o în-
timplare nu-l poate opri și care în-
groapă totul în urmă, chemînd viața
la un nou ciclu“. (Constantin Zărnescu
— „România literară“, 10 noiembrie
1983).

„...un autor stăpîn pe mijloacele sale,
matur, adept al unei formule de tea-
tru clasic.“ (Ion Cocora — „Tribuna“,
10 decembrie 1983).

Alte opinii: Doina Modola — „Steaua“
nr. 12, decembrie 1983.

1983, 24 noiembrie — VIAȚĂ PARTICU-
LARĂ (CAMERA DE HOTEL)

Teatrul de Nord din Satu Mare. Regia:
Victor Tudor Popa. Scenografia: Edith
Schrantz Kunovits. Cu: Camelia Maxim,
Erdős Carol, Dana Taloș, Marius Bodo-
chi, Radu Amzulescu, Ecaterina Bordas.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Maghiar
de Stat din Cluj-Napoca, în stagiunea
1984—1985 (regia Dehél Gabor).

„Nimic nou față de anterioarele lu-
crări ale acestui autor preocupat de
o cazuistică a cuplului, grețată totdea-
una pe fundaluri „civice“, de prefe-
rință plasate în mediul industrial.
Apare și aici șantierul, mai mult ca
un mod de existență contemporan, al
cărui reprezentant este inginerul Va-
lentin, cel ce suferă de o anumită
alienare afectivă, rezultată din exer-
citarea cu fanatism a autorității pro-
fesionale, în dauna „vieții par-
ticulare“. Există aici și o discretă at-
titudine polemică față de fenomenul de
absolutizare a vieții profesionale, dacă
nu chiar față de „cultul“ șantierului,
pentru că lucrurile se petrec — în
mic, la nivelul sugestiei doar — ca
în Hoțul de vultur de D. R. Popescu,
unde alt devotat al vieții de șantier
se descoperă în cele din urmă frustrat
de sensul omenesc al vieții. Acesta
este fundalul pe care Constantin Cu-
bleșan aplică o problematică senti-
mentală de factură curentă și cu me-
saj moral elementar.“ (Mircea Ghi-
țulescu — „Teatrul“, nr. 1/1984).

Alte opinii: Radu Bădilă — „Contempo-
ranul“, nr. 51, 16 decembrie 1983, Na-
talia Stancu — „Scînteia“, 22 septembrie
1984.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

- Zborul de la cuib, „Teatrul“ 9/1980
- Aurul, „Steaua“ 11/1981
- Bolovanul, „Almanahul Tribuna“ 1982.

IV. OPINII CRITICE (selectiv).

În volum:

Marian Popa — „Dicționar de literatură
română contemporană“, ediția a II-a,
Editura „Albatros“, 1977; Ion Cocora —
„Privitor ca la teatru“, vol. III, Editura
„Dacia“, Cluj-Napoca, 1984, p. 158—163.

CRONICĂ

VALENTIN
SILVESTRU



1944-1985

1945

Profesorul Simion Stoilov, rectorul Universității din București, mă invită la cabinetul domniei-sale și îmi propune să discutăm despre rubrica pe care o susțin, de trei-patru ori pe săptămână, în ziarul „Victoria”, Comentar, consacrată mai ales vieții școlilor și facultăților. Profesorul apreciază rubrica, dar roagă să se cerceteze „mai îndeaproape” unele fapte, pentru a nu se produce „dezinformări”. Îmi oferă câteva exemple. Sînt discutabile. Dar recunosc că există, într-adevăr, și o informație greșită, pe care o voi rectifica. Nu e vina mea, mi-a fost furnizată de decanul unei Facultăți. „Care, între timp — suride rectorul — s-a hotărît să ne părăsească”.

După părerea domniei-sale, presa poate ajuta mult Universitatea, dar îi poate produce și multe rele. Deschide ziarul „România liberă” și-mi arată articolul lui Zaharia Stancu („Dumnealui, știi, e poet și cronicar dramatic, de ce s-o fi amestecînd, oare, în treburi pe care nu le cunoaște?”) și-mi citează acea parte a articolului în care semnatarul se pronunță împotriva oricăror înlesniri acordate acelor tineri ce vor să studieze dreptul, filozofia, literele. „tăind frunză la cîini” ori sperînd să-și treacă zilele „prin sălile pașilor pierduți ale tribunalelor”. Rectorul găsește că e „o atitudine bizară” din partea unui scriitor, mai ales că accentul polemic principal cade pe facultatea de științe fizico-matematice.

După două zile apare riposta mea la articolul lui Zaharia Stancu, eu fiind de părere că societatea va avea nevoie de filozofi, economiști, magistrați, profesori, oameni de știință. Mai observ că scriitorul nu e informat cu privire la pretensele „înlesniri” acordate acestor facultăți.

Cînd ne întîlnim, la un spectacol, Stancu mă întîmpină mustăcînd: „Vra să zică, te dai cu căcănarii!”. „Cine sînt căcănarii, dom’le Stancu?” „Cei ce vor să trăiască lingînd blide. Acuma e nevoie mai ales de doctori și de ingineri, nu de palavragii”. „Dar poezii ce sînt?” „Las-că mai vorbim noi... Mai bine spune-mi ce știi despre autorul de astă-seară, cine e, de unde vine? Că eu nu-l cunosc”.

Nici eu nu-l cunoșteam. Peste cîteva zile s-a aflat că e... fictiv, fiind de fapt pseudonimul unui actor al teatrului cu pricina.

1947

Primesc caietul-program, de 30 de pagini, al Teatrului Comedia, cu rugămîntea de „a încuraja această mică publicație, intenția noastră fiind de a pune astfel bazele unei reviste”.

Îl citesc cu bunăvoință, dar pe măsură ce-l parcurg, mă minunez. Bineînțeles că găsesc exagerat articolul lui Tudor Mușatescu despre Puiu Bereștean — care ar fi „o mare realitate a teatrului contemporan” — dar mai ales mă surprind „portretele” haotice (neiscălîte) făcute artiștilor angajați. Despre Mărioara Voiculescu aflăm că „își ascunde gilgiutul de vorbe în creier”; Eliza Petrăchescu ar face „să fișnească lacrimi colorate în reflec-toare”; Magda Hagiescu e definită ca „un pisoi feminin”.

După nota pamfletară pe care o public în numărul 1 al „Rampei” (19 ianuarie), la rubrica „Aplauze și fluierături”, Tudor Mușatescu telefonază, rîzînd, secretarului de redacție, spunînd că a doua oară va citi personal mai atent ce scrie „ăla cu portretele”, care „e un nenorocit, băiat de prăvălie, atîta știe, atîta scrie”.

★

La Teatrul Municipal — care a început stagiunea în mod catastrofal — la Hollywood, orașul stelelor, număr în sală 23 de spectatori. Se mai anunță Sărutul în fața oglinzii și Moartea civilă...

Cu toată stima pentru director, maestrul Ion Manolescu, îmi exprim cea mai mare îndoială față de programul acestei scene și-i prezic decesul profesional.

După reportajul meu violent critic despre mizeria în care trăiesc figuranții la teatrele de operă, operetă și revistă, ziarul „Poporul” îmi declară materialul — prin pana unui confrate — „idiot” și mă sfătuiește să-mi schimb meseria.

Confratele mă ia de braț pe strada Sărindar: „Știi c-o să răspunzi, știu că n-o să mă menajezi, atîta doar te rog, să nu dai prea tare în mine. Dă în ziar. Mănînc și eu o piine, înțelege-mă. ... N-aveai de unde să știi că vice-șeful redacției e acționarul principal al unuia din teatrele pe care le-ai criticat...”

În numărul următor din „Rampa” public un amplu „Interviu cu un gazetar teatral — cum a debutat, cum a devenit șmecher, ce foloase trage și ce idealuri are”.

Cînd mă revede, pe Sărindar, colegul trece, prudent, pe celălalt trotuar. Ciudat! Doar nu l-am numit...

1954

Despre piesele lui Eugen Ionescu, care fac vîlvă la Paris, filozoful Gabriel Marcel crede, într-un articol apăsător, că ar fi „cacofonii deplorabile”.

...Oare?

N-am citit decît două pînă acum. Dar am impresia că e ceva cu totul nou. Sau, în orice caz, absolut neobișnuit. Un fel de suprarealism teatral! Dar sub ilogismul căutat e un protest, o nemulțumire, o fierbere rațională. Și joc, bineînțeles; joacă de cuvinte. Însă și sens. Sens adînc.

1963

★

„De ce n-ați mai apărut în ultima vreme pe afișele teatrelor?” — îi întreb pe cîțiva dramaturgi. Tudor Mușatescu îmi cere să-i întreb pe directorii teatrelor ce e cu piesele lui. „Unii directori anunță în fiecare an prin ziare că mă vor «juca». M-ar bucura dacă m-ar anunța și pe mine, nu numai gazetele... Cînd a fost Centenarul Caragiale am scris o piesă Centenarul, cu personaje din toate piesele lui Caragiale, care se adunau să sărbătorească centenarul autorului lor. Manuscrisul s-a pierdut într-un secretariat literar cu puțină vreme înainte de frumoasa festivitate!... Scriu mereu teatru. Pînă acum am scris, în viața mea, 113 piese originale și nici nu visez să mă opresc”. Mihai Beniuc spune că nu mai scrie, deocamdată, teatru „deși mi-e drag din copilărie”. „După nu știu cîte reprezentatii am tipărit în toarcerea. Recitînd la corectură piesa, am rămas îngrozit. Eu am scris-o? Da. Eu o scrisesem, după prima formă, și o rescrisesem și o transcrisesem de nu știu cîte ori, ba așa, ba așa, după sugestia direcției teatrului, a secretarului literar, a nu știu mai cui, pînă mi se făcuse lehamite și-mi era indiferent ce-o să mai fie.”

★

„Cum decurg contactele dv. de debutant cu lumea scenei?” îi întrebăm pe cîțiva dintre cei ce au intrat recent în teritoriul dramaturgic. „O vreme — zice Dumitru Radu Popescu — am crezut că lucrul cel mai greu e să scrii o piesă. Acuma m-am convins că nu-i adevărat. E foarte greu să scrii o piesă dar este enorm de greu ca această piesă — într-un act sau trei — să treacă stadiul ce desparte autorul de scenă”. Leonida Teodorescu: „Cum au decurs contactele cu lumea scenei? Cum n-aș vrea să mai decurgă. Că să fiu sincer, nu mă deranjează faptul că n-am fost jucat, ci modul în care s-a ajuns la asta”.



★
Deschid o rubrică nouă în „Contemporanul“ : „De ce nu se joacă aceste piese?“ Vorbesc despre Seringa lui Arghezi și Rachierita lui Ion Luca. Primesc o scrisoare de la Teatrul Național, semnată de Moni Ghelenter, în care mă anunță că e hotărât să monteze comedia argheziană. De asemenea, directorul Teatrului din Arad, Ion Jivan, mă informează că a introdus în repertoriu piesa lui Luca și că premiera va avea loc „maximum într-o lună, cu Zoe Muscan în rolul titular“.

★
Debutază la Teatrul Mic, în spectacol-lectură, Al. T. Popescu. Piesele (într-un act) se numesc Cochilii de melc și Petecul de cer.

★
După succesul de la Cluj-Napoca și ecoul în presă, piesa de debut a lui Dumitru Radu Popescu, Vara imposibilei iubiri, se reprezintă și la Brăila, cu actori foarte tineri (Valentin Uritescu, Nicolai Ivănescu) și debutanți (Ioana Ene, Bujor Macrin).

1968

Municipalul încredințează regizoarei Zoe Anghel o piesă „mai ales pentru deplasări“ de Victor Eftimiu, Sfirșitul pământului. Singurul element interesant din spectacol e. rolul făcut de un tânăr cu ochi mari și subțire, rostind melodios replicile : Florian Pittiș.

1982

Citesc cu neplăcere laudele bizare, chiar stupide, aduse unui autor care a scris o hasmodie, ce — și mai curios — se joacă. Îmi exprim și eu părerea, evident în altă direcție. Sint interpelat de autor, la hotel, la 7 dimineața. E atât de ebrietat încît trebuie să-l sprijin ca să nu cadă, dar pronunță corect înjurăturile și amenințările. Ospătarul mă informează, discret, că amin-titul dormea pe trotuar în fața hotelului și că l-a tîrît cu dificultate în bra-serie, unde a cerut să-i fiu semnalat imediat ce cobor.

Aș vrea să-i transmit considerațiile lui Călinescu (dar n-am cui) : „Niciodată n-am înțeles ce mulțumire poate avea un autor care își pune la cale singur «o presă bună», evident convențională, bombastică sau viclean onctuoasă. Prefer criticul sincer și brutal, chiar cînd mi se pare învederat că nu înțelege anume lucruri. În orice caz, opinia lui e un document cordial, mai înviorător decît tăcerea lugubră a zeci de articole-reclamă. A juca o piesă de teatru în fața unor păpuși al căror mecanism întors strigă «bravo» — iată o tragică bufonerie“.

☞
Aureliu Weiss pretinde (în cartea despre teatrul lui Pirandello) că ideile acestuia asupra fluidității personalității umane, relativității aparențelor și conflictului între viața mișcătoare și forma ce tînde s-o fixeze au fost discutate întii de Bergson.

De cercetat.

Dar chiar și așa : multe dintre ideile lui Eschil vin din Homer, ceea ce nu-l face mai puțin original ca dramaturg.

CARTEA DE TEATRU

Teatrul deriziunii

(Le théâtre de dérision)

Teatrul deriziunii („Le Théâtre de dérision“) este titlul sub care a apărut, la Editura Gallimard, un amplu eseu semnat de Emmanuel C. Jacquart, profesor la Universitatea Harvard. Autorul consideră că Samuel Beckett, Eugen Ionescu și Arthur Adamov — trei voci distincte, dar și consonante — au creat de fapt, prin operele lor din deceniul al șaselea mai ales, un gen nou: teatrul deriziunii. Acești dramaturgi răzvrățiți împotriva teatrului tradițional — fie el bulevardier, literar, realist sau filozofic — se aseamănă pentru că au acordat un rol preponderent aceluiași elemente fundamentale: viziune tragicomică, ris scris, declanșate de o condiție umană lipsită de semnificație, predilecție pentru metafizică, suspiciune față de limbaj, instaurarea unor tehnici teatrale inedite și a unor structuri semiotice originale, crearea unor opere „deschise“, cu finalitate polisemică.

Autorul urmărește să reperițe focarul în care converg operele celor trei dramaturgi.

Teatrul deriziunii se axează pe trei mari teme: solitudinea; suferința; absurditatea condiției umane; el se încadrează deci într-o literatură pesimistă. Acest pesimism nu s-a născut din neant, ci ca urmare a schimbărilor intervenite în contextele politic, social, epistemologic și afectiv, încă de la începutul secolului, și care au căpătat noi dimensiuni după cel de-al doilea război mondial.

Unii critici — subliniază eseu — au constatat, de pildă, că în celebrul discurs al lui Lucky, suferința este asociată cu diferite elemente, printre care figurează eșecul științei. Eseistul amintește momente care au putut conduce la acest sentiment. Einstein avansează o „stupefiantă“ teorie a relativității, care anulează anumite principii ale științei clasice, și în special distincția spațiu-timp. Freud fundamentează psihanaliza, care face caducă o știință a psihologiei superficială și exclusiv raționalistă, chimia devine non-lavoisieriană, mecanica de-

vine non-newtoniană, geometria, non-euclidiană, iar logica, non-aristotelică. Pe scurt, epistemologia devine non-cartesiană.

Ca explicație posibilă a pesimismului din teatrul deriziunii, alți critici preferă să sublinieze importanța cataclismului care s-a abătut asupra Franței. O ocupație de cinci ani de către armatele lui Hitler a creat nu numai un climat de înfrângere, ci și dezgust pentru niște vechi principii care-și demonstrau cotidian zădărnicia.

Dar originalitatea teatrului deriziunii rezidă poate mai puțin în tematica sa, cit în atitudinea autorilor față de ea. Autorii teatrului deriziunii iau un recul față de sentimentul tragicului, pe care-l trezește absurditatea condiției umane, și se refugiază în deriziune. Omul își ironizează propria lui soartă. Această atitudine are o influență novatoare asupra modului de a concepe personajul principal. În timp ce la Giraudoux, de pildă, Electra și Egist păstrează pînă la capăt o poziție clară și consecventă, la noii dramaturgi personajul principal reprezintă un dublu punct de vedere. Este vorba de un mod compus, în care se juxtapun conștiința care simte și conștiința care se judecă; consecințele sînt de o complexitate ambiguă, pentru că există un neconținut du-te-vino între eu, el și eu-el.

Analiza psihologică, arta portretului, studiul de moravuri au căzut de pe pedestalul lor. Personajul servește drept suport unei situații. El este simplificat, stilizat la extrem. Ca urmare a acestei schimbări, întîlnim la cei trei dramaturgi aspecte comune: număr redus de personaje, înlocuirea unui erou central prin mai multe personaje principale, prezența cuplului sau a tandemului (Vladimir-Estragon), caracterul bizar al personajelor.

În a doua parte a acestui minuțios studiu, Emmanuel Jacquart se ocupă de compoziția teatrului deriziunii, de stil, de dialog, de structuri, analizînd în special trei piese tipice: **Parodia** (Adamov), **Cîntărețul cheală** (Eugen Ionescu) și **Așteptîndu-l pe Godot** (Beckett). Progresia dramatică n-a dispărut, dar este o progresie în aparență arbitrară, despărțită de izvoarele ei și înaintînd prin salturi. Ea poate începe cu o anomalie și se poate termina în fantastic, sau poate fi o progresie de la un sens parțial la un nonsens total. Acest tip de progresie este însoțit de un altul, de natură rit-

mică și emoțională. Ionescu, de pildă, accelerează la maximum tempo-ul și simultan intensifică pînă la explozie emoția personajelor. Transformarea personajelor este bruscă, nemotivată și împinsă la paroxism.

Structurile noi dramaturgii prezintă analogii cu muzica abstractă; ritmul joacă un rol deosebit, ca și alternanța sunet-pauză; în noua dramaturgie, această alternanță are drept corespondent mișcarea dialectică cuvînt-tăcere.

Teatrul deriziunii acordă importanță și contrapunctului. Noua dramaturgie poate opune gest și cuvînt, semnificație și intonație, muzică și dans.

Printre tehnicile contrapunctice, cea mai importantă este opoziția comic-tragic, în care autorii obțin o adevărată fuziune a celor două elemente antagone.

În ceea ce privește dialogul, acești dramaturgi resping tradiționalul limbaj frumos, cu iz retoric, iau în ris limbajul în general. Starea de criză a limbajului, care se vedește imprecis, neputincios să sesizeze realitatea sau să o reprezinte exact, a apărut încă de la începutul secolului douăzeci. Nu este deci de mirare că în teatrul deriziunii textul pierde prestigiul pe care-l avea, în profitul limbajului scenic. Noțiunea de limbaj s-a lărgit. Nu mai este vorba de a vorbi, ci de a comunica. Se acordă primat teatralității.

Pentru Ionescu, „a reinnoi limbajul înseamnă a reinnoi concepția, viziunea despre lume”.

Pentru a reinnoi această viziune, cei trei dramaturgi intervin la nivelul semnificației. Ei aleg un procedeu pe care poezia, publicitatea și politica îl cunosc bine: deturneză cuvîntul de la sensul lui uzual. În *Parodia*, Adamov folosește verbul „a vedea” în accepția lui curentă, apoi îl reia cu armonice care-i prelungesc sau alterează sensul original. Ionescu merge mai departe. În *Jacques* sau *Supunerea*, fraza ridicolă „ador cartofii cu slănină” constituie o formulă magică, înseamnă respectul principiilor familiei burheze. Beckett preferă — cînd nici un termen nu poate exprima nouțatea sau ambiguitatea unei situații — să făurească un neologism a cărui valoare depinde de contextele în care acesta figurează. În piesa *Așteptîndu-l pe Godot*, cuvîntul „Knouk”, care evocă prin sonoritate cnutul, este un personaj; suportă dureri, e bufon, călău, poet, cîntăreț, gînditor.

Schimbările pe care le-a operat teatrul deriziunii nu au atins doar unele elemente izolate, ci au atacat înseși bazele teatrului.

În finalul studiului, autorul atrage atenția asupra faptului că originalitatea,

care constă întotdeauna în introducerea unui cod nou, nu are un caracter imuabil. După o vreme, codul este învățat, înțeles, încorporat obiceiurilor noastre. De aceea, și teatrul deriziunii, care a marcat un moment în evoluția teatrului mondial, este în agonie. Dramaturgia și experimentele teatrale ce i-au urmat, în Franța, abandonează teatrul înrudit cu literatura.

Acest eseu comunică idei care merită toată atenția, fiind, în același timp, evident discutabile.

Violeta MANEA

O istorie a teatrului portughez

Mai mult decît o simplă introducere, cartea lui Duarte Ivo Cruz * este, de fapt, o panoramă a mai bine de cinci secole de teatru, descris atît ca ramură a istoriei literare cît și ca spectacol.

Critic de teatru, specializat în arta dramatică a secolului XX, autorul își propune o dublă finalitate: situarea corectă, nemistificatoare a teatrului portughez în context universal și restituirea unei largi zone „umbrite” a dramaturgiei naționale, prea adeseori neglijată de critica literară.

Cu toate că nașterea „oficială” a teatrului portughez a fost în mod convențional stabilită la 7 iunie 1502, cînd actori reprezentînd *O Auto da Visitação* (*Dramă a bunăvestirii*) al lui Gil Vicente au pătruns în apartamentele reginei D. Maria, celebrînd nașterea viitorului rege Dom João III. Cu mult înainte de această dată au existat forme pre-și parateatrale — populare, liturgice sau de curte —, comune întregului Occident medieval și care au dus la o „naștere progresivă” a teatrului portughez. Între acestea, se disting prin originalitate *os momos* (literal: măști, accesorii), spectacole de curte care durau cîteva zile, celebrînd evenimentele curții regale, la care luau parte toți curtenii, personajele „principale” autoreprezentîndu-se, într-o ciudată conștientizare a ritualului ca viață, a vieții ca spectacol.

Gil Vicente (circa 1465—1537), cel mai mare dramaturg portughez, cuprinde în opera sa, formată din aproape 50 de *autos* — drame religioase, comedii și farse — întreaga varietate mentală și tipologică a epocii de tranziție dintre evul mediul și Renaștere. El oferă o sinteză de civilizație care avea să instituie „arhetipurile” întregului teatru portughez de mai tirziu.

* *Introducere în istoria teatrului portughez*, Guimarães Editores, Lisabona, 1984, 229 p.

Raportarea la opera vicentină se va face ulterior fie prin venerație (epigonismul), fie printr-un efort de distanțare, prin apropierea de ideologia artistică a Renașterii italiene (Sá de Miranda).

Dintre autorii renascentiști pot fi citați Camões cu **Os Amfritrões**, prima dintre multele reluări portugheze ale temeii soșilor, și António Ferreira, a cărui tragedie **Castro** se inspiră din celebra poveste de dragoste a infantului Dom Pedro cu Inês de Castro, care va deveni un mit obsedant în cultura lusitană, cu un viu ecou european. Ne gândim îndeosebi la tragedia lui Montherlant **La reine morte**.

Dominația spaniolă (1580—1640), cu înțărirea Inchiziției, se dovedește nefavorabilă creației naționale, mulți autori preferind, din motive politice, să scrie în castiliană. Cel mai mare autor al epocii este D. Francisco Manuel de Melo (1608—1666), a cărui capodoperă, **O Fidalgo aprendiz (Nobilul învățacel)**, se înscrie în paradigma **Burghezului gentilom** a lui Molière.

În ciuda relativei sărăcii a textelor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, formele de spectacol se înmulțesc, apărând multe companii locale. Opera italiană capătă o mare vogă, se construiesc teatre, iar gustul pentru spectacol atinge un „adevărat delir scenic“.

António José da Silva-Evreul, executat din ordinul Sfintului Oficiu în 1739, este autorul la care filonul vicentin se manifestă din nou, cu mare vigoare. El este creatorul unui teatru de marionete, de sursă mitologică (o modalitate de a ocoli cenzura), opera sa majoră fiind **Guerras de Alecrim e Mangerona (Războiul dintre Rosmarin și Măghiran)**, de o incontestabilă modernitate.

A doua jumătate a secolului al XVIII-lea cunoaște dezvoltarea unui teatru intelectual, de sorginte iluministă, reprezentat de două grupări artistice succesive: **Arcádia Lusitana** și **Nova Arcádia**, ale căror producții sînt, în parte, nerecuperabile, datorită excesului de teoretizare.

Mișcarea romantică (Almeida Garrett, Mendes Leal, António Feijó) a urmărit reorientarea programatică a teatrului pe temeii afirmării conștiinței naționale. Almeida Garrett (1799—1854) a scris drame romantice și a înființat în 1846 primul Teatru Național. După Gil Vicente, Garrett poate fi considerat al doilea mare dramaturg portughez, în special datorită capodoperei sale **Frei Luis de Sousa** (1843).

Apropie jumătate din paginile **Introducerii** sînt dedicate fenomenului teatral contemporan, secolul nostru cunoscînd pînă la al doilea război mondial o multi-

tudine de curente și tendințe artistice: de la naturalism (Júlio Dantas), simbolism poetic (António Patrício), modernism (Raul Brandão), saudosism* (Teixeira de Pascoaes), la mișcarea orfică (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros) și la teatrul social al lui Alfredo Cortez, unul dintre puținii scriitori care s-au dedicat în exclusivitate teatrului.

Mai pot fi citați dramaturgii revistei **Presença**, fondată în 1927: João Pedro de Andrade, Miguel Torga și José Régio.

După 1945, creația dramatică se diversifică și, simultan, apar experimente în domeniul spectacolului.

Luiz Francisco Rebello (n. 1924) desfășoară o foarte generoasă activitate în domeniul teatral. Teoretician, istoric de teatru, traducător al lui Shakespeare și Brecht, autor al unor piese dintre care cităm **O Mundo começou às 5 e 47 (Lumea a început la ora 5 și 47)**, **O Dia Seguinte (A doua zi)**, tradusă și reprezentată în douăsprezece țări, **Condenados à Vida (Condamnați la viață)**, premiată în 1964 de Societatea scriitorilor portughezi —, Luiz Francisco Rebello este, în același timp, direct angajat în practica teatrală. A fondat în 1946 un teatru experimental, împreună cu regizorul Gino Saviotti, iar în 1976 a fost ales președinte al CISAC (Confederația Internațională a Societăților de Autori și de Compozitori), al cărei Consiliu al autorilor de opere audiovizuale îl conduce în prezent.

După ce analizează teatrul de factură populară al lui Bernardo Santareno (1924—1980) și teatrul violent, de mare rafinament stilistic, al lui Tomaz de Figueiredo (1902—1970), Duarte Ivo Cruz se oprește la Luíș de Sítuu Monteiro (n. 1926), a cărui piesă **Felizmente há luar! (Din fericire e lună!)** este considerată ca una dintre cele mai importante realizări ale teatrului portughez de astăzi. Piesă politică, cu pretext istoric (executarea în 1817 a generalului Gomes Freire de Andrade, implicat într-o conspirație liberală), **Felizmente há luar!** pune accentul pe „problematica socială și rolul ideologiei care, după autor, explică devenirea istorică“. Din fericire e lună! înseamnă pentru opresori că execuția poate avea loc; pentru revoltați, aceeași exclamație simbolizează viitorul — rugul pedepsei va fi văzut la mare distanță, incitînd la reluarea luptei.

Ultima secțiune a **Introducerii** este consacrată experiențelor teatrale novatoare ale ultimilor ani, „expresii ale viitorului“, și pieselor, în parte inedite, ale unor mari scriitori contemporani, autorul deplîngînd totodată caracterul sporadic al activității lor dramatice.

* De la cuvîntul **saudade** (dor).

carpetii de peste hotare

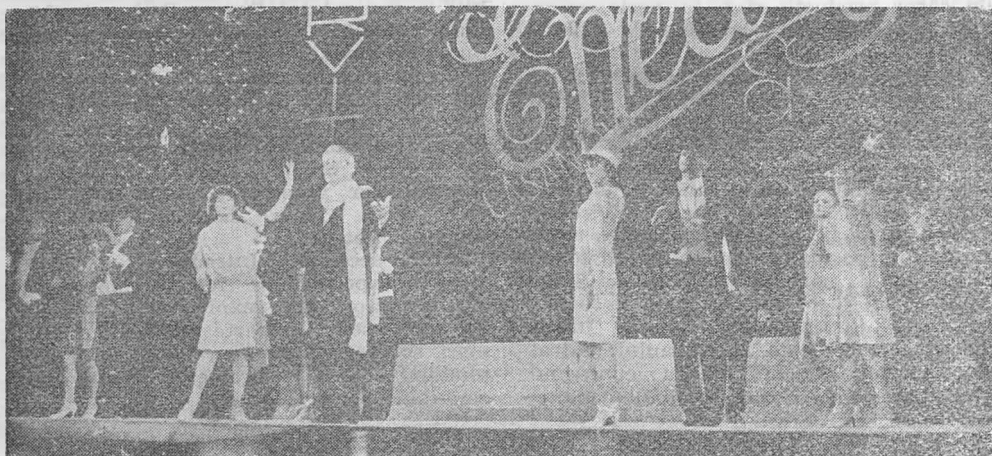
Teatrul „Polski“ din Bydgoszcz

Directorul Teatrului „Polski“ din Bydgoszcz, regizorul Alojzy Nowak, este, într-o oarecare măsură, familiarizat cu dramaturgia românească. Chiar la teatrul său au fost puse în scenă piese de Caragiale, de Mihail Sebastian (**Jocul de-a vacanța** a fost montat acolo de regizorul Constantin Dinischiotu) și de alți autori, citește piesele românești care se traduc în țara vecină și, în 1983, s-a înapoiat la Bydgoszcz dintr-o călătorie în

România cu peste 20 de texte dramatice, pe care un foarte bun cunoscător al limbii noastre, un prieten al teatrului „Polski“, i le-a redat apoi în extrase ample. Cunoscător deci, prin efect, și al publicului nostru, el a optat din primul moment, atunci când a fost invitat să regizeze un spectacol la Teatrul Bacovia din Bacău, pentru un „Caragiale al Poloniei“, Aleksander Fredro, „cel mai important autor comic al nostru“, cum spun majoritatea istoricilor și criticilor literari polonezi. Fredro s-a născut în anul 1793, dar opera lui e mereu vie și nu încetează să fie pe gustul publicului. Alojzy Nowak a montat la teatrul din Bacău **Doamnele și husarii**, comedie reprezentativă a acestui dramaturg. Cronicarii teatrali vor comenta spectacolul și își vor spune părerea. Premiera a avut însă un caracter cu totul insolit: a asistat la ea aproape întregul colectiv artistic și tehnic al Teatrului „Polski“, răspunzând astfel invitației organelor culturale băcăuane și, firește, celei a colectivului teatrului băcăuan.

Cum actorii nu se deplasează niciodată fără să ducă în bagajele lor decorul și recuzita spectacolelor la care țin cel mai mult, actorii polonezi au reprezentat în cursul vizitei lor la Bacău trei spectacole cu **Atunci când vor înflori merii** de Agnieszka Osiecka și unul cu satira politică **Cavalerii** de Aristofan. S-au deplasat, de asemenea, în diferite localități pitorești din Moldova, au vizitat monumente istorice și culturale din județul Neamț, au asistat la un spectacol de folclor, au participat la o „masă rotundă“ împreună cu colectivul artistic al Teatrului Bacovia.

Atunci când vor înflori merii (regia: Alojzy Nowak) este o frescă istorică contemporană. Poeta Agnieszka Osiecka re-



constituie din fragmente documentare cronica perioadei interbelice și a primilor ani de după război. Moda, reclamele produselor de larg consum, moravurile străzii și ale saloanelor compun imaginea unei Polonii care trece prin crizele economice și prin prăbușirile politice ale anilor '30 în ritm de vals și de tango. După război, oamenii își refac rîndurile, dar revin și vechile moravuri. Speranța în mai bine, simbolizată de anotimpul înnoitor al înfloririi merilor, ridică tonusul existenței. Spectacolul este agreabil, farmecă prin unitatea ansamblului, prin coeziunea dintre dans, muzică și episoadele exclusiv dramatice. Se remarcă actorii Krystyna Bartkiewicz, Kazimierz Kurek, Zbigniew Krezalowski, ca și excelența echipă de tineri: Roma Warmus, Andrej Jakubas, Wiesław Kowalski, Marek Paczek, Jan Tomaszewicz, Andrej Musial, Josefa Szlanska, Malgorzata Ozimek. Cheia parodică a reprezentăției este oferită generos publicului, care pătrunde sensul jocului grav susținut însă cu bucuria de a trăi și a învinge. Decorul (Jerzy Gorazdowsky) este inexpressiv, în schimb costumele participă la o adevărată paradă a modei de pe parcursul a două decenii, ceea ce în spiritul și litera - acestui spectacol este un fel de a privi, și înfățișă atmosfera în care au loc evenimentele.

Cavalerii de Aristofan (regia: Marek Mokrowiecki) a înfățișat gazdelor o altă fațetă a posibilităților teatrului din Bydgoszcz. Regizorul și-a gândit spectacolul accentuînd satira care vizează lașitățile ce netezesc, de obicei, drumul tiranilor. Cei patru interpreți (Wiesław Rudzi, Andrej Jakubas, Andrej Musial, Piotr Milnerowicz) pun în valoare mesajul piesei cu agilitate spirituală, subtilitate și sarcasm. Un decor sugestiv semnează Marian Fiszer: centrul scenei este ocupat de un material moale în continuă unduire, ca și apele tulburi în care se află și viața socială a cetății disputate de tirani.

Turneul cu cele două spectacole a demonstrat existența la Bydgoszcz a unui teatru sensibil la complexitatea actualității, intrînd cu aceasta într-un dialog de un bun nivel artistic.

Carol ISAC

prezente teatrale romanești peste hotare

Israel

„Mizantropul“ de Molière pus în scenă de Silviu Purcărete la Beer Sheva

Regizorul Silviu Purcărete de la Teatrul Mic a fost invitat de Teatrul Municipal din Beer Sheva (Israel) să monteze piesa Mizantropul de Molière. Premiera a avut loc la 20 aprilie a.c. L-am rugat pe Silviu Purcărete să expună pentru cititorii revistei ideea regizorală și să împărtășească impresii despre munca sa cu actorii și despre atmosfera în care a fost receptat spectacolul.

— Nu sînt nici primul și nici singurul român invitat la Beer Sheva. Înaintea mea, Dinu Cernescu a lucrat aici Lear de Edward Bond și a avut mare succes, și de presă, și de public. După aceea, Cătălina Buzoianu a montat **Maestrul și Margareta**; am văzut spectacolul, era foarte bun; în raport cu cel de la noi, era mai scurt, mai dens, cu alte condiții scenografice. A ținut afișul mai mult de un an. Și tot Cătălina a dat în august premiera cu **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare.

Un spectacol nou se joacă acolo la început zi de zi, apoi rămâne pe afiș până la epuizare. Colegii mei fiind apreciați și spectacolele lor bucurându-se de mare succes, am beneficiat de garanția bunului lor renume și am fost primit cu multă căldură. Am observat că în Israel se folosesc adeseori regizori autohtoni pentru spectacole de rutină, regizori englezi pentru spectacole menite succesului comercial, iar românii sînt invitați în vederea unor montări de prestigiu repertorial. Mi se punea tot timpul în vedere că publicul israelian este mai puțin dispus să urmărească exegeze, eseuri teatrale; el vrea să vadă povestea, să fie cît mai relaxat. A trebuit să fiu foarte atent să nu fac concesii. Din acest punct de vedere, rezultatul a fost bun, mi-am urmărit ideile și spectacolul a ieșit atît pe placul publicului cît și pe al meu. Propunerea cu **Mizantropul** conținea o doză de risc, întrucît piesa e mai puțin spectaculoasă...

— **Judecînd după fotografiile pe care le-am văzut, ați reușit să descoperiți echivalentul teatral al simbolului ascuns al acestei piese, care a cunoscut o extraordinară carieră scenică modernă. De la ce gînd ați pornit ?**

— **Mizantropul** este o scriere misterioasă, greu de pătruns, paradoxală. Scapă oricărei clasificări, definiții ori scheme. E o comedie tragică sau o tragedie cu haz, e plină de cruzime și de tandrețe, de filozofare și derizoriu. La fiecare pas descoperi un adevăr, deîndată contrazis.

Am avut senzația bizară că Molière a scris cu **Mizantropul** o piesă... cehoviană. Că anume cuvinte au funcția de a disimula și nu aceea de a comunica. Lumea lui Molière (și în mod particular în **Mizantropul**) este dominată de Eros, motor al mișcărilor sociale, stăpin absolut al individului și demon al sistemelor și schemelor politice. Iubirea este, pentru Molière, ca și pentru alții, un remediu împotriva morții, în același timp o stihie care bîntuie și devastează lumea, și care trebuie ținută sub controlul „discursului“, al „vorbirii“. „Discursul“, tirada, au de aceea expresia compensatoare a imposibilității iubirii, efortul de a controla incontrollabilul, de a găsi o rezolvare pulsionilor și ispitelor iraționale.

Personajele trăiesc într-un relativ echilibru cu ele însele, într-un Paris dominat de ceremoniile artificiale ale „badinge“-ului și de minciuna ridicată la rang de hrană emoțională. Ipoteticul salon unde se petrec actele piesei devine

așadar un soi de enclavă a unei copilării întîrziate, lipsite de tutelă, oglindă a unei umanități pervertite, a cărei iluzorie libertate este subminată de amenințarea surdă a unei autorități represive anonime: iminența unor procese fulgerătoare, zvonuri despre ascensiuni sociale și dizgrații rapide, un sentiment difuz al persecuției, constituie leit-motivul tulburător al piesei, într-un spectacol mai mult hazliu, în care am încercat să împletesc accente melodramatice cu imagini bufe (nu lipsește tradiționala împroșcare cu frișcă).

Decorul e un fel de acvariu albicios și translucid, cu labirinturi și cotloane sticloase și aurii, străpunse cînd de lumina calcinantă a soarelui, cînd de fulgere și amurguri dulcege, cînd de lumina unei luni romantice de carte poștală ilustrată. Personajele „înoată“ printre perne, sticle cu băuturi de tot felul, instrumente muzicale și clopoței chinezești, în jurul unei fintini arteziene plasate central: un fel de Controlor Anonim al unei petreceri cu iz tropical, petrecere infantilă, perversă și în același timp tandră.

— **Cum a fost primit spectacolul ?**

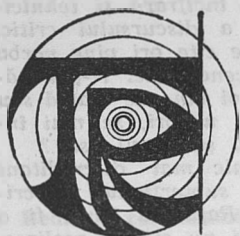
— La prima reprezentație, sala era doar pe jumătate ocupată, iar după a treia s-a ajuns să se joace cu casa închisă. Ceea ce era foarte îmbucurător și neașteptat și pentru ei.

— **Ce impresie v-au făcut actorii ?**

— Ne-am înțeles excelent. În general, trupa cuprinde actori foarte buni, de școală engleză, dar cu temperament mediteranean. Sînt foarte disciplinați și foarte pasionați de meserie, fermecători copii mari, așa cum ar trebui să fie orice actor. Deschiși la lucru și muncitori; repetițiile au fost cît se poate de plăcute, ne-am înțeles la lucru chiar și în momentele de criză firești în procesul de creație. Repetam multe ore pe zi.

În Alceste a jucat un actor foarte interesant, Dov Reise (tipologic, ar fi o combinație între Mitică Popescu și Gheorghe Visu); în Celimena, Anat Wachsmann, proaspătă absolventă a Institutului de teatru. În roluri episodice, tocmai pentru că voiam să schimb niște accente, am putut să-mi îngădui luxul de a folosi vedete ale trupei — de exemplu Mark Hassmann, care jucase rolul titular în **Lear-ul** lui Dinu Cernescu, și Ohad Shaker — extraordinari și în roluri minuscule.

Convorbire realizată de
Maria MARIN



PENTRU MAREA SĂRBĂTOARE

În perioada premergătoare aniversării de la 23 August, repertoriul teatrului radiofonic a acordat, după cum era firesc, un spațiu însemnat textului dramatic dedicat — explicit sau implicit — marii sărbători a țării. Evocări ale clipeilor fierbinți trăite de poporul nostru în urmă cu mai bine de patru decenii sau investigații în universul de preocupări, de idealuri și năzuințe al României contemporane, piesele selectate și-au propus să schițeze drumul lung, anevoios uneori, dar profund semnificativ parcurs de popor, de la lupta pentru cucerirea drepturilor sale legitime, la anii, la ipostazele și problemele specifice ale exercitării acestor drepturi.

Dramatizare radiofonică după nuvela cu același titlu, **Casa de piatră** de Aurek Mihale evocă un episod al războiului antihitlerist, război purtat nu doar de militari, ci de toate forțele progresiste ale țării, de toți oamenii cinștiți. Împo-

triva nu numai a fasciștilor ci și a tot ce se opune unei vieți drepte și libere.

În regia artistică a lui Cristian Munteanu, ideile textului s-au conturat limpede, precis, acțiunea a fost condusă cu nerv, tensionat. A contribuit în mod hotărâtor la nota de autenticitate, la tonul de relatare vie, convingătoare, interpretarea, datorată actorilor Costel Constantin, Mircea Albușescu, Gheorghe Cozorici, Dan Damian, Mariana Buruiană, Mircea Angheliescu ș.a.

Cele trei Mării din vale de Mihail Davidoglu, piesă distinsă cu Premiul Asociației Scriitorilor din București pe anul 1983, își propune o temă de actualitate, inspirată din viața aspră, în măsură să evidențieze, dar și să formeze caractere, a minerilor. Atenția autorului se îndreaptă cu precădere tocmai către această confruntare între caractere, către conflictul între idei, mentalități principii.

Spectacolul radiofonic condus de Titel Constantinescu (adaptarea a fost semnată de Sanda Diaconescu) a fixat liniile de forță ale dezbaterii, colorînd cu detalii de viață cotidiană dialogul despre cinste și adevăr, despre fermitatea opiniilor, despre relații umane bazate pe principii de etică și echitate. Din distribuție au făcut parte Dana Dogaru, Eugenia Bosinceanu, Catrinel Paraschivescu, Adrian Pinte, Florin Zamfirescu etc.

Cristina DUMITRESCU

*„Rampă”,
acum 50 de
ani
septembrie
1935*

Repetiții intense pentru deschiderea stagiunii Teatrului Național din București. George Calboreanu, A. Pop Marțian, Elvira Godeanu sînt în fruntea distribuției dramei **Avram Iancu**. Autorul, Lucian Blaga, lămurește presa: „Drama mea e deci istorie înălțată la potență mitică, realitate crescută dincolo de sine însăși”. ● Încărca-

lul de glorie artistice Zaharia Bărsan, directorul Naționalului clujean, este foarte multumit de trupa sa. Într-adevăr, nume de „Național”: Ștefan Braoirescu, Neamțu Oltonel, Sandu Rădulescu, Nicu Dimitriu, Nunuța Hodoș, Titus Lapteș, N. Sireteanu. Și, adăugăm noi, printre „ucenici”, o viitoare „stea” a operetei, Virginia Romanovski! ● Înaintea primului gong al stagiunii, Tony Bulandra ține să amintească numărui actorilor încurajați de compania pe care o conduce din 1915: peste două sute. ● Regizorul Soare Z. Soare se hotărăște „să nu taie” din textul celor două părți ale tragediei lui Shakespeare **Henric al IV-**

lea. Vor avea de învățat, nu glumă, Ion Manolescu și George Vraca... ● În sala Eforie (peste drum de Cișmigiu), Sică Alexandrescu își instalează **Teatru Vesel**, adus cu „arme și bagaje” de la „Marconi” (Calea Griviței). Va fi într-adevăr vesel, cu Nora Piacentini, G. Timică, Maria Wauvrina, Birlic, Silvia Dumitrescu, Costache Antoniu, Silvia Fulda, Ionel Tăranu. ● După „frumoșii” Leonard-Florica Florescu, Tony Bulandra-Maria Giurgea, se afirmă încă un cuplu scenic pentru nostalgici de album Elvira Godeanu — George Vraca. ●

I.N.

MOTTO : „Nu se poate ajunge la o comentare autorizată a unei opere care nu ne este familiară, decât în urma unui efort imens de înțelegere a acelei opere“

Alexandru Dușu

Nu e nevoie de o demonstrație savantă pentru a recunoaște că factorul cel mai dinamic în dezvoltarea artei teatrale a secolului nostru l-a constituit și îl constituie, în continuare, scenografia.

E adevărat că de la decorurile neutre și fixe, în care se desfășurau piesele începutului de secol, s-a ajuns uneori, către sfârșitul lui, sub presiunea vizualului și a semnului teatral, la spectacole de scenografie în loc de spectacole de teatru. Primejdia, aceasta nu pare să amenințe însă teatrul românesc, chiar dacă și la noi, în unele spectacole, există o tendință de autonomizare a valorilor plastice, care nu poate fi, în ultimă instanță, decât păgubitoare pentru complexitatea sincretismului propriu artei teatrale.

Aici ne interesează totuși mai puțin cazurile de posibilă exacerbare a vizualității în detrimentul complexității, căci problema pe care vrem s-o supunem atenției nu este aceea a locului și a importanței scenografiei contemporane în spectacolul teatral, ci a locului și a importanței care se acordă scenografiei în cronică teatrală curentă.

Or, dacă vom conveni cu ușurință că scenografia a devenit o componentă esențială a reprezentății teatrale, cu valoare structurantă pentru sensurile și semnificațiile acesteia, având — potrivit funcțiilor sale — cel puțin aceleași „drepturi“ ca și celelalte componente ale spectacolului, va trebui să vedem dacă se și „bucură“ efectiv de aceste drep-

turi, prin rezervarea unui spațiu corespunzător și, mai ales, printr-o abordare specifică, aplicată, a problemelor sale, în cronică noastră teatrală.

Cu extrem de rare excepții, chiar și atunci când discută pe larg viziunea sau concepția regizoral-scenografică a spectacolului, criticii teatrali se abțin de la considerațiile „de specialitate“ asupra scenografiei, deși acestea intră, la urma urmei, în însăși „specialitatea“ lor! Sigur că nu avem în ve-

toare încifrare și tehnicizare a discursului critic, ori de câte ori vine vorba de scenografie. N-am băgat noi bine de seamă sau parcă, uneori, se mai încearcă și lucrul ăsta?

Nimic mai discreditant decât subterfugiul în critică. Rațiunea de a fi a criticii nu stă în ocolirea, ci în provocarea propriilor ei obstacole.

Să fi uitat oare criticarul din noi că sînt, totuși, atîtea scenografii lerne, desuet și inexpressive „ilustrative“, neocupate cîtuși de puțin de forța modelatoare a posibilităților lor creatoare? Că aceste scenografii nici nu merită de multe ori altceva decît să fie trecute sub tăcere, ca ultim favor ce li se poate face, atunci cînd criticul a avut destul timp să se convingă că „de unde nu e, nici Dumnezeu nu cere“? Fără îndoială că n-am uitat. Ce ne facem însă cu autenticii creatori ai scenografiei, pe bună dreptate nemulțumiți de calitatea comentariului critic ce li se rezervă?

Ei știu că scenografia nu mai este doar Cenușăreasa spectacolului și pot cel mult să se amuze, cu bonomă îngăduință, văzînd cum criticii teatrali trec în grabă pe lângă virtuțile reale ale acesteia, pentru a ajunge la ceea ce li se pare lor că este doar concepție regizorală!

— Bine, dar nu spuneai dumneata că există și scenografii care nu merită mai mult decît două vorbe?

— Depinde și de vorbe. Cîta vreme ele continuă să fie, invariabil, cunoscutele calificative „sugestivă“ și „funcțională“, scenografia continuă să fie și ea, nu în spectacole, ci doar în cronicile teatrale, o biată Cenușăreasă.

CRONICA CRONICII TEATRALE

Sugestiva și funcționala cenușăreasă

dere toate detaliile de construcție sau de tehnică scenografică (deși nici acestea n-ar strica să fie mai bine cunoscute), dar cu o apreciere obiectivă, bine cumpănită și în deplină cunoștință de cauză, depășind stadiul unui descriptivism narativ sau al unui impresionism lipsit de orice argumentare, parcă tot ar fi datoare critica teatrală față de scenografie.

Pentru că nu judecățile severe sînt cele care deranjează în primul rînd, în unele cronici, ci lipsa efortului de înțelegere a ceea ce este produsul unei creații specifice, laconismul șocant al calificativelor, care, de multe ori, nu fac decît să expedieze un întreg capitol de artă teatrală, pe care criticul n-a fost poate îndeajuns pregătît să-l înțeleagă.

Ar fi ridicol să credem că această eventuală lipsă de pregătire a criticului teatral va putea fi „suplinită“, peste noapte, printr-o voită dar stînjeni-

MYOSOTIS

DUMITRU CHIRILĂ : Dumitru Radu Popescu la 50 de ani. Spațiul ființei simbolice	p. 68
VALERIU MOISESCU : <i>Însemnări contradictorii</i>	p. 71
IRINA LÖWENDAL : Seidy Glück — 50 de ani de teatru	p. 72
IONUȚ NICULESCU : <i>Personajul istoric între document și ficțiune</i> . Ion Luca Caragiale	p. 74

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Frica de radicali	p. 76
---	-------

IN MEMORIAM

Elena Pătrășcanu Veakis — Cu fruntea sus	p. 77
Radu Popescu — Un spadasin grațios a depus armele ; Omul care a fost	p. 78
Gheorghe Harag — În locul unui interviu nerealizat ; Profesorul Harag	p. 80
Panegirice de MIHAI BERECHET, PAUL EVERAC, MIKO ERVIN, DAN MICU, CONSTANTIN RADU-MARIA	



ADRIANA POPESCU : <i>Dramaturgi români contemporani de la A la Z</i> . Constantin Cubleşan	p. 84
VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic	p. 86

CARTEA DE TEATRU

VIOLETA MANEA : Teatrul deriziunii	
MIOARA CARAGEA : O istorie a teatrului portughez	p. 90

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

CAROL ISAC : Teatrul „Polski“ din Bydgoszcz	p. 92
---	-------

PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Israel — „Mizantropul“ de Molière pus în scenă de Silviu Purcărete. Convorbire realizată de MARIA MARIN	p. 93
---	-------

TR

CRISTINA DUMITRESCU : Pentru marea sărbătoare I.N. „Rampa“, acum 50 de ani	p. 95
--	-------

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : Sugestiva și funcționala cenușăreasă	p. 96
---	-------

Redactor responsabil :

CONSTANTIN RADU-MARIA

Foto :

ILEANA MUNCACIU

REDAȚIA ȘI ADMINISTRATIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7



I. P. Informația

c. 1536

Lei 12

A black and white portrait of Ștefan Bănică, a middle-aged man with short, light-colored hair, smiling warmly. He is wearing a dark suit jacket, a white dress shirt, and a patterned bow tie. His arms are crossed, and a watch is visible on his left wrist. The background is dark and slightly out of focus, showing what appears to be a window with curtains. The name 'ȘTEFAN BĂNICĂ' is printed in a serif font across the middle of the image.

ȘTEFAN BĂNICĂ