Nr. 6 iunie 1986

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Festivalul național
„Cîntarea României"

Craiova :

Gala teatrului istoric

ediția a V-a

ADRIAN DOHOTARU

Concurs de împrejurări

piesă în două acte

Masa rotundă a revistei „Teatrul"

Trienala de scenografie

★

Atlas teatral

Teatrul polonez contemporan

★

Cronica dramatică: BACĂU • BOTOŞANI • BRAŞOV • BRĂILA • CLUJ-NAPOCA • CONSTANŢA • ORADEA

TEATRUL

Nr. 6 (iunie) 1986
Anul XXXI

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

Coperta I

Scenă din „D'ale carnavalului" de I. L. Caragiale, în montarea studenților Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale"

Parametrii dezvoltării socialiste

Odată cu vara anului în care întregul popor român sărbătorește glorioasa aniversare a 65 de ani de existență a Partidului Comunist Român, pășim — puternic mobilizați de îndemnul și chemarea marelui Erou al României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu — la organizarea concretă a viitorului, așa cum a fost, cum este el prefigurat prin hotărîrile istorice ale Congresului al XIII-lea al partidului, prin Programul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a patriei noastre spre comunism. Dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1986—1990 a făcut, astfel, obiectul esențial al Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 23—24 iunie, desfășurată sub semnul revoluționar și patriotic al amplei cuvîntări rostite de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, document programatic de excepțională însemnătate pentru stabilirea căilor și direcțiilor de acțiune menite să transforme hotărîrile de partid și de stat într-o realitate revoluționară vie și cutezătoare, decisivă întru înfăptuirea idealului comunist al Patriei române.

Sinteză cuprinzătoare, de o exemplară clarviziune științifică și politică, a conținutului celui de al 8-lea plan cincinal, cuvîntarea conducătorului partidului și al statului pune în lumină cît se poate de limpede, odată cu obiectivul fundamental al planului — trecerea României de la stadiul de țară în curs de dezvoltare la stadiul superior, de țară mediu dezvoltată — necesitatea de a se acționa cu toată hotărîrea în vederea realizării lui : „Prevederile planului prezentat spre dezbatere asigură trecerea la dezvoltarea intensivă a industriei, a agriculturii și a celorlalte ramuri de activitate, conform hotărîrilor Congresului al XIII-lea al partidului. Se are în vedere angajarea cu toată fermitatea în realizarea noii revoluții tehnico-științifice și a noii revoluții agrare, care trebuie să ducă la modernizarea și ridicarea întregii activități economico-sociale la un stadiu superior. Va trebui să realizăm o nouă calitate a muncii și a vieții.“

Organizarea științifică a viitorului României socialiste înseamnă, așadar, dezvoltare intensivă, **ca rezultat al unei angajări totale în asigurarea bazei de materii prime și a programului energetic național, îmbunătățirea continuă a calității producției, o creștere majoră a productivității muncii, folosirea integrală a investițiilor ; ea,** dezvoltarea intensivă, **solicită totodată perfecționarea noului mecanism economico-financiar și realizarea noii revoluții tehnico-științifice, după cum implică dezvoltarea relațiilor economice internaționale și cooperarea în producție cu alte țări ; dezvoltarea intensivă economico-socială a României presupune, în mod organic, perfecționarea radicală a activității organizatorice, la toate nivelurile, creșterea în continuare a rolului conducător al partidului și perfecționarea democrației muncitorești-revoluționare, intensificarea activității ideologice, politico-educative, atît în partid cît și în rîndul maselor largi populare ;** dezvoltarea intensivă a patriei, **realizarea în general a planurilor și programelor pentru viitor, presupune, în sfîrșit, pacea necesară, pentru a cărei menținere și durabilitate statul nostru, Partidul Comunist Român, sub eroica și înțeleapta conducere a președintelui Nicolae Ceaușescu, luptă cu o per-**

severenţă şi o hotărîre admirate şi preţuite de întreaga lume progresistă.

Iată teze, prevederi, orientări şi sarcini, care se constituie în factori determinanţi pentru organizarea intensivă, ştiinţifică a viitorului ţării, însufleţind poporul prin vigurosul mesaj patriotic. Iată teze, prevederi, orientări şi sarcini care, prin dezvoltarea şi adoptarea lor, în unanimitate, de către Marea Adunare Naţională, în Sesiunea a treia a celei de a noua legislaturi, desfăşurată în zilele de 26—27 iunie a.c. — au devenit lege.

Pînă în 1990, economia naţională va cunoaşte importante creşteri ale produsului social, venitului naţional, producţiei industriale şi agricole, volumului comerţului exterior, productivităţii muncii. Se vor dezvolta în continuare construcţiile de locuinţe, fondurile social-culturale, gama serviciilor. Cercetarea ştiinţifică, dezvoltarea tehnologică şi introducerea progresului tehnic, sub permanenta şi neobosita îndrumare a tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu, îşi vor spori aportul la rezolvarea marilor sarcini ce stau în faţa economiei naţionale în domeniile tehnologiei, a bazei proprii de materii prime şi energetice, în ceea ce priveşte introducerea celor mai avansate cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii în industrie şi agricultură, îmbinarea organică a cercetării aplicative cu cercetarea fundamentală şi reducerea preţurilor de cost.

Aceste documente, de excepţională valoare teoretică şi practică, au fost analizate cu sporită exigenţă, în cadrul democraţiei muncitoreşti, în toate unităţile economice, în centrale şi ministere, fiind rodul unei analize atente şi lucide a realităţii noastre economice şi exprimînd hotărîrea fermă a întregului popor român de a face totul pentru înfăptuirea exemplară a programelor de dezvoltare intensivă, economico-socială, a Patriei, hotărîre ce răspunde cu românească însufleţire populară îndemnului înflăcărat al marelui ei fiu, tovarăşul Nicolae Ceauşescu : „Adresez chemarea către toate consiliile oamenilor muncii, către toţi oamenii muncii, către întregul nostru popor de a ne angaja cu toată hotărîrea în lupta şi munca pentru asigurarea îndeplinirii în cele mai bune condiţii a planurilor şi programelor ! Să facem totul pentru a asigura dezvoltarea tot mai puternică a bazei tehnico-materiale a patriei noastre, pentru ridicarea continuă a bunăstării materiale şi spirituale a întregului popor — ţelul suprem al politicii partidului, esenţa societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe care o edificăm cu succes în România !“

Toţi oamenii muncii, întregul popor răspund cu entuziasm acestei chemări, mobilizîndu-şi forţele în marea întrecere socialistă prin care întîmpină, cu noi fapte de muncă şi de creaţie, cea de a 42-a aniversare a slăvitului 23 August, ziua declanşării revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă, şi a 21-a aniversare a istoricului Congres al IX-lea al partidului, care, încredinţînd conducerea partidului şi a ţării celui mai de seamă fiu al poporului, a inaugurat epoca cea mai bogată în împliniri din istoria patriei, pe care, cu mîndrie patriotică, o numim „Epoca Nicolae Ceauşescu“.

Craiova
12—18 mai 1986

Gala teatrului istoric

ediția a V-a

Dacă ar trebui să caracterizăm printr-un singur cuvînt cea de-a V-a ediție a Galei teatrului istoric, desfășurată în cadrul uriașului creuzet al creativității artistice pe care îl reprezintă Festivalul național „Cîntarea României", atunci, fără îndoială, acest singur cuvînt n-ar putea fi altul decît *eficiență*.

Eficientă a fost, mai întîi, organizarea impecabilă a manifestării — sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste — de către organele culturale locale, A.T.M. și, firește, ospitaliera gazdă principală a Galei, Teatrul Național din Craiova. Faptul nu e deloc lipsit de importanță, dacă ținem seama, pe de o parte, de densitatea și numărul mare al acțiunilor programate, nu numai în admirabilul edificiu al teatrului-gazdă (12 spectacole, dintre care patru în afară de concurs, în șapte zile) și nici numai în municipiul Craiova, ci și în mai multe unități de învățămînt și consilii agro-industriale din județul Dolj, iar pe de altă parte, de afluența impresionantă a publicului, în majoritate tînăr, care a ținut să participe *activ* la întîlnirile cu oamenii de teatru prezenți, veniți din Capitală și din alte centre culturale ale țării: prof. dr. docent Ion Zamfirescu, scriitorii Ion Brad, Eugenia Busuioceanu, Mihai Dușescu, Theodor Mănescu, Iosif Naghiu, Platon Pardău, Tudor Popescu, Dinu Săraru, Ion D. Sîrbu, directori ai teatrelor participante și ai teatrelor maghiare din Cluj-Napoca și Sfîntul Gheorghe, criticii Margareta Bărbuță, Patrel Berceanu, V. Bibicioiu, Aurelia Boriga, Mariana Brăescu, Romulus Diaconescu, Alexandru Firescu, Doina Moloda, Doina Papp, Victor Parhon, Tania Radu, Artur Silvestri, Natalia Stancu, Paul Tutungiu, regizorii Constantin Codrescu, Mircea Cornișteanu, Anca Florea, Mihai Manolescu, Mircea Marin, Silviu Purcărete, Emil Reus, Alexandru Tocilescu, Eugen Vancea.

Eficientă a fost, în același timp, Gala de la Craiova, sub aspectul *calității* estetice și ideologice a majorității spectacolelor prezentate, care s-au confruntat nu numai cu publicul și cu juriul (profesor Ion Zamfirescu, președinte; Constanța Lăzărescu, președinte al Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Dolj; dramaturgul Platon Pardău; eroul muncii socialiste Dinu Paul, de la întreprinderea „Electroputere"; criticul Paul Tutungiu; conf. univ. dr. Mihai Vasiliu), ci și între ele, într-o competiție colegială dar și dificilă, după cum se poate observa atît din numărul de premii, destul de mare, care au fost acordate, cît și din „firma" instituțiilor participante: teatrele bucureștene „Nottara" (cu *Martorii sînt de față* de Virgil Stoenescu, după proza lui Dinu Săraru) și Mic (*Aventura unei arhive* de Theodor Mănescu), Teatrele Naționale din Craiova (cu *Iarna lupului cenușiu* de I. D. Sîrbu și *Trestia gînditoare* de Theodor Mănescu) și din Timișoara (*Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu), Teatrul Dramatic din Brașov (cu *Arheologia dragostei* de Ion Brad), Teatrul „Ion Vasilescu" din Giurgiu (*Toamna roșie*, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache după romanul *Dragostea și revoluția* de Dinu Săraru) și Teatrul de Stat din Reșița (*Dezertorul* de Mihail Sorbul). Sigur, ca în orice competiție, calitatea creațiilor a fost supusă — cu intenție stimulativă — rigorilor ierarhizării stabilite de juriu, fără ca aceasta să însemne, însă, devalorizarea sau supravalorizarea unor elaborări artistice care, luate în parte, se încadrează în locuri cel puțin onorabile, fiecare în repertoriul teatral din care face parte. (O anume excepție a făcut, în această privință, *Valiza cu fluturi* de la Timișoara, spectacol prezentat, se pare, în Gală înainte de a-și fi căpătat toate șlefuirile necesare, dar afectat, oricum, la nivelul regiei, de încărcături „teatralizante" în exces.) Calitatea Galei în ansamblu s-a aflat, de altfel, într-un

Premiile

PREMIUL GALEI TEATRULUI ISTORIC 1986

● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA pentru spectacolele **Iarna lupului cenușiu** de Ion D. Sîrbu (regia Mihai Manolescu) și **Trestia gînditoare** de Theodor Mănescu (regia Mircea Cornișteanu).

PREMII PENTRU REGIE

Premiul I

● CONSTANTIN CODRESCU, pentru regia spectacolului **Toamna roșie**, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache, după romanul lui Dinu Săraru (Teatrul „Ion Vasilescu" din Giurgiu).

Premiul II

● MIRCEA MARIN, pentru regia spectacolului **Arheologia dragostei** de Ion Brad (Teatrul Dramatic din Brașov).

Premiul III

● ANCA FLOREA, pentru regia spectacolului **Dezertorul** de Mihail Sorbul (Teatrul de Stat din Reșița).

PREMII PENTRU SCENOGRAFIE

Premiul I

● VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU, pentru scenografia spectacolului **Iarna lupului cenușiu** de Ion D. Sîrbu (Teatrul Național din Craiova).

Premiul II

● DOINA ALMĂJAN-POPA, pentru scenografia spectacolului **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghiu (Teatrul Național din Timișoara).

Premiul III

● DOINA ANTEMIR, pentru scenografia spectacolului **Arheologia dragostei** de Ion Brad (Teatrul Dramatic din Brașov).

PREMII PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN

Premiul I

● PETRE GHEORGHIU-DOLJ, pentru interpretarea rolului Bărbatul din spectacolul **Trestia gînditoare** de Theodor Mănescu (Teatrul Național din Craiova).

Premiul II

● NICOLAE POMOJE, pentru interpretarea rolului Bărbatul din spectacolul **Aventura unei arhive** de Theodor Mănescu (Teatrul Foarte Mic).

● VALENTIN MIHALI, pentru interpretarea rolului Tînărul din spectacolul **Trestia gînditoare** de Theodor Mănescu (Teatrul Național din Craiova).

Premiul III

● PETRICĂ POPA, pentru interpretarea rolului Mihalache Dometie din spectacolul **Martorii sînt de față**, dramatizare de Virgil Stoenescu după proza lui Dinu Săraru (Teatrul „Nottara").

● ANDREI RALEA, pentru interpretarea rolului Studentul din spectacolul **Arheologia dragostei** de Ion Brad (Teatrul Dramatic din Brașov).

● SORIN MEDELENI, pentru interpretarea rolului Tînărul din spectacolul **Aventura unei arhive** de Theodor Mănescu (Teatrul Foarte Mic).

PREMII PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ

Premiul I

● MARGARETA POGONAT, pentru interpretarea rolului Maria din spectacolul **Martorii sînt de față**, dramatizare de Virgil Stoenescu, după proza lui Dinu Săraru (Teatrul „Nottara").

● LENI PINȚEA-HOMEAG, pentru interpretarea rolului Esmé din spectacolul **Iarna lupului cenușiu** de Ion D. Sîrbu (Teatrul Național din Craiova).

● MARGARETA AVRAM, pentru interpretarea rolului Ana din spectacolul **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghiu (Teatrul Național din Timișoara).

Premiul II

● MIRELA CIOABĂ, pentru interpretarea rolului Elena Rudeanu din spectacolul **Iarna lupului cenușiu** de Ion D. Sîrbu (Teatrul Național din Craiova).

● SANDA MARIA DANDU, pentru interpretarea rolului Bonifacia Rudeanu din spectacolul **Toamna roșie**, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache — după romanul lui Dinu Săraru (Teatrul „Ion Vasilescu" din Giurgiu).

Premiul III

● COCA MIHALACHE, pentru interpretarea rolului Caliope Buzatu din spectacolul **Dezertorul** de Mihail Sorbul (Teatrul de Stat din Reșița).

Au mai fost acordate următoarele diplome: **Diploma revistei „Teatrul"** — actorului IANCU GOANȚĂ, pentru interpretarea rolului Bătrînul din spectacolul **Trestia gînditoare** de Theodor Mănescu (Teatrul Național din Craiova); **Diploma revistei „Ramuri"** — actriței TATIANA IEKEL, pentru interpretarea rolului Bătrîna din spectacolul **Aventura unei arhive** de Theodor Mănescu (Teatrul Foarte Mic); **Diploma juriului pentru lumini** — maestrului de lumini VADIM LEVINSCHI, pentru calitatea luminii în spectacolele prezentate de Teatrul Național din Craiova.

S-au acordat diplome de participare tuturor teatrelor prezente la această ediție a galei, și anume: Teatrul Național din Craiova, Teatrul Național din Timișoara, Teatrul „Nottara", Teatrul Foarte Mic, Teatrul Dramatic din Brașov, Teatrul „Ion Vasilescu" din Giurgiu și Teatrul de Stat din Reșița.

raport direct cu forțele redutabile care au configurat-o.

Eficientă a fost însă, mai ales, a cincea Gală a teatrului istoric, dintr-un punct de vedere deosebit de însemnat pentru evoluția însăși a fenomenului teatral național în momentul de față. Manifestarea de la Craiova a demonstrat, anume, pe viu, faptul cunoscut mai demult, dar poate încă insuficient clarificat pînă acum în rîndul slujitorilor scenei, că teatrul nostru istoric nu se rezumă la reflectarea evenimentelor din trecutul mai îndepărtat al luptei poporului român pentru dreptate socială și libertate națională, că el nu se rezumă la epocile istoriei antice, feudale și moderne, ci cuprinde, într-o continuitate firească, fundamentală, *întreaga* istorie a românilor, pînă în contemporaneitate, și include, ca atare, ca *teatru politic*, istoria mișcării revoluționare socialiste și comuniste din România, lupta partidului, a comuniștilor, în ilegalitate, împotriva fascismului și a războiului antisovietic, pentru eliberarea țării de sub dominația Germaniei hitleriste pînă la înfrîngerea definitivă a acesteia, pentru instaurarea și dezvoltarea orînduirii socialiste pe pămîntul României. Așa cum se sublinia, pe bună dreptate, în cuvîntarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, la adunarea solemnă organizată cu prilejul sărbătoririi a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, *„Partidul Comunist Român este continuatorul logic al mișcării revoluționare și socialiste din România. Totodată, ca exponent al clasei muncitoare și al celor mai înaintate forțe politice, partidul nostru comunist este continuatorul celor mai bune tradiții de luptă și dreptate socială și națională, pentru formarea și păstrarea ființei poporului, a națiunii și a statului național unitar român"*. Or, programul Galei de la Craiova a exemplificat, dacă se poate spune așa, într-un mod foarte convingător, tocmai succesiunea de idei, de fapte, de acțiuni, de destine umane care au propulsat istoria românilor, de la momentul cuceririi independenței de stat a patriei, în 1877, la acela al desăvîrșirii unității naționale a României, în 1918, apoi la momentele luptei comuniștilor în ilegalitate, pentru a se ajunge la istoria revoluției socialiste *începute* în ziua de 23 August 1944 și continuate în contemporaneitate. Piesele și spectacolele selecționate, în acest spirit, în Gala de la Craiova, chiar dacă n-au putut fi jucate în succesiunea deplin ilustrativă la care ne-am referit, au izbutit totuși, prin conținutul lor de idei politice, prin valorile profund umane pe care le conțin, prin spiritul revoluționar și patriotic în care au fost create, să acrediteze în rîndul miilor de spectatori care le-au vizionat *un concept* de cea mai mare însemnătate pentru evoluția ulterioară a teatrului nostru ca entitate *specifică* în plan internațional, pentru caracterul său *unitar-politic*.

Eficiente în același sens au fost dezbaterile publice organizate în cadrul Galei — și ar fi de relevat îndeosebi cele prilejuite de întîlnirile de la Școala interjudețeană de partid și de la Casa de cultură din Segarcea, ori aceea ocazionată de lansarea antologiei dramei istorice românești contemporane, alcătuită de profesorul Ion Zamfirescu — încununate, toate, prin colocviul final, pe tema *Spiritul revoluționar, permanență a teatrului istoric românesc contemporan*. A fost, această concluzivă manifestare a Galei, definitorie, prin alocuțiunea bogată în idei a tovarășei Tamara Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, ca și prin comunicările tovarășilor Ion Zamfirescu, Ion Brad, Theodor Mănescu, Tudor Popescu, Constantin Codrescu, Natalia Stancu, Margareta Barbuță, Paul Tutungiu, Alexandru Firescu etc., de natură teoretică sau izvorîte din practica de creație și de politică teatrală. În lumina documentelor de partid, au fost subliniate sarcinile actuale ale creației dramatice, ale teatrului nostru istoric și politic în general, dator să militeze în continuare pentru afirmarea spiritului revoluționar ca permanență a artei scenice naționale.

Mihai VASILIU

■ MARIAN POPESCU

De la citire la teatru (VI)

Călătorie fără sfîrşit: personajul (1)

Lectura unei piese de teatru, ca şi vizionarea unui spectacol teatral, presupune, ca o activitate preliminară absolut obligatorie, identificarea **personajelor.** Să observăm, pentru început, cum se desfăşoară aceasta în cazul **lecturii** şi să ne amintim că acelaşi lucru îl avem de făcut şi cînd citim un roman, o proză, în general. Citirea piesei de teatru, scriam într-unul dintre articolele anterioare, trebuie să ţină seama de diferitele sisteme de notaţie pe care le foloseşte dramaturgul: indicaţii de „regie" (de multe ori, false indicaţii de regie), lista personajelor etc. De regulă, facem cunoştinţă cu personajul din lista care cuprinde **dramatis personae,** dacă nu cumva, aşa cum se întîmplă în comedia clasică, în piesa de bulevard, în farsă sau în tragedie, personajul ne întîmpină chiar din titlul piesei, sub formă fie onomastică, fie caracterizantă: **Tartuffe,** dar şi **Avarul, Othello,** dar şi **Îmblînzirea scorpiei.** Aproape întotdeauna, alegerea titlului piesei, **numirea,** care, pentru alte genuri de activitate umană, era echivalentă unui act ritualic, dă o indicaţie despre intenţiile autorului. Ezitările, publice sau intime, pe care le au mulţi dramaturgi în legătură cu titlul piesei spun destul despre dificultatea acestui act. Este o diferenţă între **O noapte furtunoasă** şi **Numărul 9** (variantă de titlu caragialeană), sau între **Suflete tari** şi **Nebunia lui Andrei Pietraru** (subtitlu apărut pe prima ediţie a piesei lui Camil Petrescu, din 1925), diferenţă care, în ultimă instanţă, reflectă ceva din viziunea autorului despre propriul univers dramatic. Există perioade, în istoria dramei universale, în care dezvoltarea modului comunicaţional propriu epocii a reclamat o anume manifestare a **autorităţii** dramaturgului prin titlul piesei sale, omonim cu **personajul principal** sau cu **eroul.** Este cazul, în special, al perioadelor de dezvoltare a formelor comice, în Renaştere sau în clasicismul francez, ori în secolul XIX, cînd farsa şi vodevilul devin majoritare în tabloul dramatic general al epocii.

Înţelegerea personajului ca o entitate cvasiautonomă este mai sesizabilă în cadrul formelor dramatice decît în proză. Lectura prozei, a romanului, de exemplu, relevă statura personajului prin procedee **acumulative,** de multe ori **mediate,** în timp ce în dramă contactul cu personajul este **imediat** şi **şocant,** provocînd impresii ce vor fi augmentate pînă la sfîrşitul piesei. Evident, propoziţiile de mai sus îşi pot pierde din aerul inerent de generalitate de cum se vor confrunta cu diferitele tipuri de naraţiune, care sînt, în fapt, poate tot atîtea tipuri de lectură. Astfel, în roman, în funcţie de poziţia specifică a autorului faţă de propriile-i personaje, se pot distinge autorii care vorbesc, prin personaj, la persoana întîi — şi, în acest caz, condiţia romancierului („narator dramatizat", după Wayne C. Booth) se apropie de aceea a dramaturgului —, şi autorii care „se deghizează" în alte persoane (a doua sau a treia), adică „naratorii nedramatizaţi" [1].

O interesantă apreciere a situaţiei în care se află prozatorul sau dramaturgul faţă de personaje o aflăm la romancierul şi eseistul englez E. M. Forster: „Personajele sosesc cînd sînt chemate, dar ele sînt pline de spiritul revoltei. Ele au multe lucruri în comun cu oamenii ca noi, ele încearcă să-şi trăiască propriile lor vieţi, şi deseori uneltesc împotriva intenţiei principale a cărţii. Personajele «fug», «ne scapă din mînă»: ele sînt

niște creații înăuntrul unei alte creații, și deseori nu se armonizează cu aceasta din urmă ; (...) Toate aceste riscuri îl încolțesc și pe dramaturg, care, pe deasupra, trebuie să țină seama de un șir de alte elemente — actorii și actrițele —, care uneori trec de partea personajelor pe care le incarnează, alteori de partea piesei văzute în ansamblu, și cel mai adesea devin dușmanii de moarte ai amînduror a"[2]. Această idee a (cvasi)autonomiei personajului ajunge, în dramaturgia și scrierile teoretice ale lui Pirandello, la o situație privilegiată căci, pentru dramaturgul italian, personajul („caracterul") „va fi cu atît mai determinat și superior, cu cît va fi sau se va dovedi mai puțin aservit, mai puțin supus intenției și modalităților artistului, necesităților desfășurării faptului imaginat, cu cît mai puțin se va dovedi instrumentul pasiv al unei acțiuni date, și cu atît mai mult va închega, la fiecare pas, prin fiecare gest, o ființă proprie și totodată o originalitate concretă". Consecința acestei poziții, să-i zicem „teroriste", asupra personajului este că fiecare personaj „va avea un mod particular de a se exprima, așa încît, la lectură, o lucrare dramatică va apărea scrisă de mai mulți autori, nu de unul singur ; compusă de personaje, în focul acțiunii, iar nu de autorul ei"[3].

Desigur, rămîne de văzut dacă aceasta este o necesitate **reală** a dramaturgului modern, căci, oricum, atenția dramaturgului pentru individualizarea fiecărui personaj comportă, într-un stadiu incipient, problema limbajului specific actualizat într-o anume situație dramatică. Și nu este singura problemă, unica dificultate a dramaturgului atunci cînd își „eliberează" personajele din carcera propriului său **limbaj**, a propriei **mentalități** ! Codul vizual și cel sonor, caracteristice **teatralității**, impun **definirea** personajului în așa manieră încît el să poată fi **reprezentat** din ambele puncte de vedere. Orice defecțiune care apare în funcționarea unuia dintre cele două coduri are drept rezultat, la nivelul personajului, incompletitudinea, un grad scăzut al teatralității sale. În „momentele" și „schițele" lui Caragiale, de exemplu, teatralitatea personajului atinge, în unele cazuri, nivelul personajelor dramatice din piese, atît sînt de **reprezentabile**, vizual și oral, personajele acestor studii de „portret".

Să nu ne închipuim că pentru absolut toți dramaturgii personajul este o problemă esențială. Există o diferență notabilă între cei care și-l imaginează de la început, cam în felul în care portretiștii execută primele schițe, și cei care permit limbajului și situației dramatice să definească personajul ca rezultat, deci, al forței de **reprezentare** a cuvîntului și acțiunii. În primul caz cred că se pot cuprinde dramaturgii **epicului**, iar în al doilea, cei captivați de resursele **dramaticului**. Pentru dramaturgia istorică, în romantism de pildă, studiul de portret este atît de evident încît modelul personajului imperial (regal, voievodal) a devenit tiranic pentru specia respectivă. Să mai observăm, în aceeași ordine de idei, că studiul de portret pentru dramaturg reprezintă un indiciu asupra felului în care autorul dă un sens noțiunii de teatralitate. Portretul, ca fază a construcției personajului, comportă și o tendință de **obiectivare** a dramaturgului, proprie, în multe cazuri, și pictorului. Interesant este că apariția portretului, în pictură, coincide cu aceea a romanului, ca o caracteristică a perioadelor „umaniste" în istoria culturii (observație făcută de John Ruskin), în ciuda faptului că, adesea, „pictorii aleg pentru portrete pe cei mai urîți dintre semenii lor ; fiindcă a te îndepărta de real ca să poți reprezenta un ideal înseamnă să înfrînezi tendința spre narcisism, care întotdeauna pretinde o imagine fidelă"[4].

După cum s-a văzut, orice discuție în legătură cu statutul personajului în opera dramatică are în vedere, între altele, ideea de **reprezentare** corelată cu aceea de **teatralitate**. Ambele idei le putem regăsi și atunci cînd ne referim la roman. Cred că teoria lui Mihail Bahtin despre concepția monologică și cea dialogică — în analiza poeticii dostoievskiene — poate fi extinsă la domeniul dramei cu atît mai mult cu cît, în dezvoltarea tipurilor dialogale din drama europeană, dialogismul (polifonismul) dostoievskian a jucat un rol departe încă de a fi elucidat. În concepția monologică, „eroul este închis între hotarele sensurilor sale, schițate cu rigurozitate", iar „conștiința de sine a eroului intră și ea în carcasa, inflexibilă și inaccesibilă lui dinăuntru, a conștiinței autorului, care o conturează și o figurează, profilînd-o pe fundalul rigid al lumii exterioare"[5]. În acest caz, raportul între conștiința autorului și aceea a personajului este unul direct, de **consecință**. Avem de multe ori impresia, la lectura unor piese, că o singură voce, divizată, după necesități, în „personaje", ne vorbește de la începutul pînă la sfîrșitul piesei. Personajele nu mai sînt **distincte** dialogal, deci din punctul de vedere al limbajului, căci **ideologia** lor este aceeași chiar dacă o ilustrează în mod diferit. Numai **conflictul**, deci un element extralingvistic, sugerează opoziția unor lumi distincte. În dramaturgia expresionismului, de pildă, s-a încercat pentru prima oară spargerea canoanelor concepției monologale, pentru a da posibilitate

erouului să-și dezvăluie propria voce, propria lume. În ciuda faptului că există o strînsă legătură, adesea (auto)biografică, între erou și autor, încercarea de a crea dialogismul vocilor a fost un semieșec pentru că, în aceste drame, nu există decît **un singur personaj** cu o ideologie **unică**.

Dialogismul vocilor, deci încercarea de a crea personajul cu un orizont propriu, clar definit față de cel al autorului, apare într-un moment de sincronă evoluție a romanului și dramei în direcția limbajului ca unic creator al personajului: anii '50, cînd se afirmă „noul roman" și teatrul „absurdului". Se propune în acest moment un alt cod al teatralității, în care ideea de reprezentare a personajelor ține mai puțin seama de codul vizual cît mai ales de cel **sonor**. Este, de fapt, o diferență esențială față de modul teatral tradițional al dramei, pe care evoluția prozei și a dramei îl fixează de la sfîrșitul secolului XIX. Fenomenul acesta presupune cîteva manifestări complementare, între care mai importantă mi se pare deteriorarea noțiunii de **caracter** și a acestuia. O instructivă mostră de confruntare a personajului cu autorul, din punctul de vedere al concurenței între codul vizual și cel sonor, o poate reprezenta romanul balzacian, unde un singur personaj, cum este Bixiou din **La Maison Nucingen**, „poate pune în scenă toate personajele povestirii sale, la fel ca regizorul jucînd toate rolurile în beneficiul actorilor pe care îi îndrumă", în timp ce, dimpotrivă, naratorul balzacian „n-are acces, ca sursă de informație, decît la codul oral: el îl aude pe Bixiou, și publicul acestuia, ale cărui reacții îi permit să-și **imagineze** gesturile, mimica lui Bixiou. Pentru a reda jocul lui Bixiou, naratorul nu dispune decît de limba scrisă" [6].

Ideea de teatralitate comportă înțelegerea diferențiată pe care autorul o actualizează în construcția personajului. Pentru dramaturg, codurile vizual și oral, cum am văzut, funcționează în alt mod decît pentru prozator sau pentru regizor. Personajul dramei și personajul teatral, care se numesc la fel — Oedip, Faust, Lear, Tartuffe sau Wallenstein — își dispută... paternitatea. Un personaj este **reprezentabil** și **teatral** într-un anume fel pentru dramaturg și în alt fel pentru regizor. Tartuffe, de pildă, este **unul** dintre personajele Tartuffe la citirea piesei lui Molière, și sensibil diferit **în persoana** lui Louis Jouvet îmbrăcat în haine de stradă. Cultura noastră generală, informațiile și lecturile despre secolul regelui Ludovic al XIV-lea funcționează subteran pentru a da viață unei reprezentări mentale (Tartuffe), care este în întregime a noastră. Regizorul uzează, pe lîngă calitatea de cititor, de deprinderea sa specializată în a proiecta spațial și temporal **teatralitatea** elementelor **dramatice** puse în mișcare de existența personajului.

Se creează atunci acel conflict, acea **tensiune imaginativă** care determină judecata critică și empatia să acționeze simultan cu desfășurarea spectacolului. Posibilitatea de întrerupere a lecturii piesei, răgaz necesar pentru rememorare, pentru critică sau studiu de text, imposibilă, însă, pentru spectator, permite corectarea punctului de vedere astfel încît e posibil ca personajul piesei să ne apară în altă lumină la o altă citire. Judecata asupra personajului teatral devine definitivă odată cu conturarea punctului de vedere critic, și numai jocul excepțional al cîte unui actor favorizează comentarii, dispute în legătură cu reprezentarea personajului literar respectiv. Un obstacol, pe care cititorul piesei nu-l întîlnește, este, la vizionarea spectacolului teatral, situația în care interpretarea personajului are ca efect faptul că personajul literar „e deformat cu bună știință, adică dislocat din contextul său uman, social, istoric și introdus într-un sistem de relații arbitrare cu celelalte personaje" [7]. Există aici un teren foarte favorabil dogmatismului, unui orgoliu deloc justificat artisticește, care nu admite existența unei alte lecturi decît aceea a lui X sau Y. Pare curios, mai degrabă barbar sau retrograd, acest tablou al valorilor pe care un critic, fie el **par lui-même**, sau, mai rău, profesionist, și-l țintuiește odată pentru totdeauna pe peretele literaturii dramatice și al artei spectacolului.

N-am discutat aproape deloc despre relația **personaj-convenție teatrală**. Am lăsat înadins pentru finalul acestor însemnări preliminare considerarea uneia dintre cele mai fascinante aventuri ale personajului, aflat într-o călătorie care a început odată cu ieșirea primului om pe o scenă, pentru a spune ceva, călătorie care nu are sfîrșit — și anume, viața și opiniile personajului. Cu alte cuvinte, e vorba de felul specific de a fi al personajului în universul dramei.

Pentru secolul nostru, s-ar părea că, odată cu afirmarea dramaturgiei „absurdului", statutul personajului este pus sub semnul întrebării. La aceasta se adaugă o serie de teorii asupra actului teatral, precum cele ale lui Edward Gordon Craig, Antonin Artaud sau Bertolt Brecht și Jerzy Grotowski, pentru care suportul literar al spectacolului teatral nu mai deține **prestigiul** clădit, de secole, de către **autor**. În această ofensivă a codului vizual-sonor (spectacologic) asupra celui literar, existența personajului pare a fi aidoma celei a unui condamnat la

moarte : el există în măsura în care va dispărea în curînd. Unul dintre argumentele care s-au produs în legătură cu această situaţie paradoxală este formulat astfel : „Comment restaurer le personnage dans ses pleins pouvoirs, alors que ses références traditionnelles à la réalité sont en train de se brouiller de plus en plus irrémédiablement ?“ [8]. Nu vi se pare că, schimbată puţin, am mai auzit această temere ? În celebra lucrare a lui George Steiner, **The Death of Tragedy**, apare acelaşi tip de argument motivînd dispariţia tragediei în teatrul contemporan. Aceasta, deci, n-ar mai fi posibilă pentru că nu mai există întreg complexul simbolico-mitic tradiţional la care se referea personajul tragic, ultima „zvîcnire“ a tragediei fiind identificată la Ibsen.

Existenţa unui personaj dramatic — deci aceea pe care o defineşte textul piesei — este posibilă, bineînţeles, dacă planul său referenţial, „lumea“ sa, devine sesizabilă pentru cititor, dacă are, altfel spus, sens pentru cititor. Viaţa personajului, cît de strict limitată de cuvîntul autorului ar fi, are în permanenţă tendinţa de a evada din cadrul imaginar al autorului. Ceea ce obţinem la lectura unei piese de teatru este, de fapt, o **reconstituire** a situaţiei personajului, a procesului său de gîndire care l-a determinat să acţioneze într-un fel şi nu în altul. Nu putem fi siguri întotdeauna că motivaţiile acţiunii dramatice a personajului sînt şi cele **reale**. Dar ce înţeles are cuvîntul **real** cînd vorbim de viaţa şi opiniile personajului ? Care este realitatea lor ? Aceea de la care a plecat dramaturgul sau aceea pe care le-o conferim noi, cititorii ? Pentru actul lecturii, ca act al receptării, evident contează cea din urmă, căci, din punct de vedere critic, mărturiile autorului despre realul de la care a plecat stau sub zodia **confesiunii**, deci a unui alt act de **interpretare**, oricît nu ne îndoim de sinceritatea autorului.

Vom vedea, cînd va fi vorba de personajul comic, sau de cel tragic, că statutul personajului va diferi în funcţie de gradul de teatralitate pe care i l-a menit dramaturgul prin forma dramatică aleasă. Atunci vom auzi clar şi vom diferenţia, cu termenii lui Meyerhold, „dialogul exterior — necesar —, care constă în cuvinte însoţind şi explicînd acţiunea“ şi „dialogul interior, pe care spectatorul îl va surprinde nu în replici, ci în pauze, nu în strigăte, ci în tăceri, nu în tirade, ci în muzica mişcărilor plastice“ [9]. Vom putea oferi, poate, cîteva explicaţii în legătură cu surprinzătoarea tendinţă a personajului comic de **a închide** universul uman al piesei, şi a celui tragic, de a-l **deschide**, tendinţă uneori mai accentuată, alteori abia sesizabilă, ca reflex al acţiunii auctoriale de cuprindere categorială sau de disipare a problematicului uman.

NOTE

1. *Wayne C. Booth* — Retorica romanului, *Ed. Univers (trad. de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu), 1976, p. 195—196.*
2. *E. M. Forster* — Aspecte ale romanului, *E.L.U., 1968, p. 71—72.*
3. *Luigi Pirandello* — Acţiunea vorbită, *în* Marzocco, *7 mai 1899*, apud. *Luigi Pirandello*, Teatru, *E.L.U., 1967, p. 587—588.*
4. *Herbert Read* — Semnificaţia artei, Ed. Meridiane (traducerea, D. Mazilu).
5. *Mihail Bahtin* — Problemele poeticii lui Dostoievski, *Ed. Univers, 1970, p. 71—72.*
6. *Jean-Loup Bourget* — Ni du roman, ni du th-âtre, *în* Poétique, *nr. 32, novembre, 1977, p. 459—467.*
7. *Valentin Silvestru* — Personajul în teatru, *Ed. Meridiane, 1966, p. 79.*
8. *Robert Abirached* — La crise du personnage dans le théâtre moderne, *Ed. Grasset, 1978, p. 12.*
9. *Vsevolod Meyerhold* — Le théâtre théâtral, *Ed. Gallimard, 1963, p. 32.*

■ ROMULUS DIACONESCU

Comediogramele lui Mihai Georgescu

Din cite am constatat, Mihai Georgescu este un dramaturg de care critica s-a ocupat mai puţin. Prin 1968, alături de Iosif Naghiu şi de Leonida Teodorescu, Mihai Georgescu se afla printre promisiunile cărora le acorda credit scena „Atelierului" ce a fiinţat o scurtă perioadă pe lîngă Teatrul „Nottara". Faptul că n-a urmat un „boom" scenic se explică, probabil, între altele, prin firea sa discretă, printr-o „timiditate" singulară în lumea celor care forţează cu obstinaţie uşile teatrelor. Ca şi necunoscute rămîn **Elegiile,** în care se întrevedea formula adoptată de el mai tîrziu. **Elegie pentru capul prinţilor** este un scenariu dramatic despre executarea lui Constantin Brîncoveanu şi a celor patru fii ai săi, de către turci, la Ediculé. Prin curgerea lentă şi prin stările persistente, în absenţa unui conflict care să o structureze, piesa are tonalitatea poemului tragic. În **Elegie pentru Cetatea Soarelui,** autorul reconstituie figuri ale răscoalei transilvănene din 1437, pe cînd **Elegie pentru Voievodul cu stea în frunte** surprinde efortul dramatic al lui Mihai Viteazul de a uni principatele române. Specifice acestor **Elegii,** sub aspect estetic, sînt fraza concisă şi expresivă, epurarea balastului verbal.

Comediogramele apărute la Editura „Eminescu" (1985) se deosebesc de amintitele **Elegii** prin sursa de inspiraţie; acum, izvorul dramatic se află în lumea modernă, cu toate consecinţele ce decurg din ritmul ei trepidant de existenţă. Fără să fie datate, piesele strînse între coperţile volumului jalonează o perioadă îndelungată şi definesc profilul unui dramaturg trecut de şase decenii. Un dramaturg egal cu sine, fidel formulei adoptate; concluzie previzibilă, rezultată din unitatea stilistică a pieselor, din consecvenţa meritorie în cultivarea formulei dramatice ce are la bază, în fiecare ipostază, o alegorie de factură modernă. Influenţele vin din Beckett şi Ionescu, în general din teatrul absurdului. Dialogul se bizuie pe o acumulare lentă, gradaţia se produce într-o sferă abstractă şi derutantă, personajele fiind simbolice, întruchiparea unor categorii umane sau principii; ele nu au o identitate precisă (sau, cum precizează undeva autorul, sînt „elementele ecuaţiei, totdeauna egale cu zero"), iar cadrul fizic (sau scenic) este conturat din cîteva elemente, extrem de parcimonioase ca sugestie. Atmosfera stă sub semnul atemporalului; prin mijlocirea absurdului, personajele-manechin navighează cu repeziciune, ca într-o ciudată mişcare de translaţie, prin curgerea anilor. Toate aceste coordonate au la bază o lacună de fond a pieselor: absenţa epicului elementar şi imposibilitatea declanşării stărilor conflictuale.

Să nu vorbim de Bibi („algoritm dramatic în trei acte"), piesă ce deschide **Comediogramele,** trasează o pistă de lectură necesară şi pentru celelalte din volum. Elementele identificării personajelor sînt confuze, ca de altfel şi cele ale tramei. Doi funcţionari, dintr-o presupusă întreprindere, discută despre un al treilea, Bibi, personaj ocult, posibil adversar sau doar o proiecţie imaginară a nemulţumirilor şi refulărilor celor doi. Succesiv, Bibi este pentru X şi Y — doi imbecili care se substituie unul altuia fără nici o perturbaţie în economia piesei — un tip insipid, incolor, inodor, care „confundă tranzistorul cu o măslină şi îl înghite". Discuţia lor ulcerată de vanităţi este întreruptă mereu de telefoane agasante, de vizitatori misterioşi ce-l caută pe Bibi, ceea ce le măreşte starea de iritare, aşa încît, în imaginaţia lor maladivă, adversarul devine, dintr-o „idee fixă", o fişă biografică dilatată de enormităţi debitate pe seama lui. Dar para-

doxul discuției dintre X și Y (care sînt, de fapt, fața și reversul aceluiași eu) constă în faptul că Bibi e disprețuit pentru lipsa de vocație și, totodată, pizmuit pentru simțul practic cu care-și cultivă relațiile. Avînd un punct fix al unor discuții interminabile, banale și fade, cei doi ajung să se invectiveze reciproc, exasperați de lipsa de sens a ceea ce-și spun. „X: Domnule, atenție la vocabular. S-ar putea ca femeia brună să aibă nevoie de mine. Nu pot fi neglijat. Y: N-are nevoie. Pentru că nici dumneata nu ai nevoie. X: Nu-mi rămîne decît să procedez în consecință, să vă insult la rîndul meu, arătîndu-vă considerația profundă prin folosirea pronumelui personal, persoana a doua, singular. Pentru mine, nu sînteți decît: tu. Y: Îți dai aere, domnule! Dumneata ești un simplu «tu», fără rezonanță, fără personalitate. Un «tu» încrezut și găunos. Mai puțin decît «tu»! Ești pur și simplu un «t». Nici măcar de tipar! Un «t» de mînă". Dialogul continuă în aceeași manieră, iar cei doi își dezvăluie găunoșenia. O asemenea conversație se poate opri la un moment dat, consfințind și finalul piesei, dar autorul încearcă să ne convingă că, asemenea celui ionescian, teatrul său are la bază continua labilitate, că sub cupola unei parabole nu trebuie căutat un singur sens. Pe parcurs, fișa biografică se completează cu alte date, ale stării civile, nu mai puțin aberante — Bibi este fiul unei mătuși și al unui colonel în rezervă, cu picior de rezervă. Iar galeria se completează cu un inspector, „care trebuie să fie în pas cu vremea. Un om complex! Biplex! Triplex". Personaj care, de fapt, relativizează gîlceava inutilă a celor doi, ca și apariția Femeii transparente, o logodnică părăsită de Bibi. Nu e greu de bănuit că Mihai Georgescu tinde să-și justifice piesa prin fiecare replică, iar aceasta are o încărcătură tensională, generată de dinamica limbajului. La acestea se adaugă preferința pentru paradox, care bagatelizează gravitatea sau, invers, poleiește banalitatea. Se simte influența formulei lui Teodor Mazilu, dar nu numai a lui. Starea conflictuală nu aprinde scînteia așteptată, fiindcă în absența faptului dinamic, la acest nivel de pură fluență a limbajului, totul se produce pe orizontală, iar personajele dispar ca niște himere, la fel cum evoluează, fără vreo justificare. Replica este esențială în teatru, dar fără aportul inventivității ea nu se justifică — sau, mai exact, nu poate justifica totul. Cu alte cuvinte, absența unei structuri reduce tensiunea dramatică scontată.

Mai substanțială este piesa **Trenul de seară** sau **Noapte bună, domnule S.** Subintitulînd-o „accelerație dramatică în trei acte", autorul a ținut să-l prevină încă de la început pe cititor că-l conectează la o stare dramatică specială. Cadrul este vag conturat sau, mai bine zis, ține de o pură convenție fantezistă: trenul în care se află El și Ea „circulă cu viteza V1 față de linia ferată", dar, citim mai departe, „nimeni nu-l împiedică să atingă o viteză apropiată de cea a luminii". Trebuie să ne așteptăm, deci, la orice. În acest tren-fantomă, cuplul, aparent fericit, perorează pe tema solitudinii, într-un stil în care raționamentul este mereu subminat de bizarerie. Apariția Călătorului fără bagaj nu constituie o intruziune bulversantă, ci vine să dea contur stării de anormalitate care se insinuează. Intrarea în scenă a altor două personaje — Sarajevu și Călătorul cu bagaj — schimbă oarecum datele problemei; proliferînd, anormalul tinde să devină o stare firească în noua ecuație a piesei. Sarajevu este simbolul teroristului incorigibil; el poartă cu sine, prin timp, nostalgia glontelui care l-a ucis pe arhiduce oferind astfel pretextul declanșării primului război mondial; varianta lui contemporană, localizată la datele piesei, provoacă o altă eroare: din greșeală îl ucide pe Călătorul fără bagaj, în locul Călătorului cu bagaj pe care dorea să-l lichideze, fiindcă „nu pot exista două mesaje, cînd există un singur pistol". Piesa aceasta, care și ea se citește cu dificultate, impune totuși printr-o individualizare mai accentuată a personajelor. Călătorul fără bagaje își declară cu consecvență pesimismul, tradus aici prin dezinteresul total față de lucrurile practice, de balastul care încarcă inutil existența, și tocmai de aceea el este un idealist. Cel cu bagaje, prin (auto)cenzura la

care supune fiecare gest și situație, vădește un dezvoltat simț practic și deturnează, dacă putem spune, atmosfera de suspans și mister ce domină ciudatul compartiment al unui tren care este de fapt chiar timpul — ce se scurge galopant sau leneș, în funcție de percepția subiectivă. Comicul și tragicul se interferează, autorul merge pe o „muchie de cuțit"; fiind o fațetă a absurdului, comicul poate fi la fel de apăsător ca și tragicul. Călătorul cu bagaj perorează semidoct, asemenea eroilor mazileni: „Coniță dragă, n-aș putea spune că sînt un bărbat bine, dar femeile mă apreciază. Le tratez de la egal la egal!". Sub această mască, el ajunge să impună un nou joc, nu mai puțin terorizant, căruia îi cade victimă el însuși. Sugerînd prin dialoguri lente curgerea timpului, autorul nu declanșează acel resort pe care atmosfera îl pregătește, dar îl amînă pînă la anulare. Replici sînt și aici frumoase, nu încape îndoială, se cheltuie fără preget multă vervă spirituală, dar repetiția și monotonia se instalează, firesc, în asemenea condiții, încît un personaj exclamă la un moment dat: „Mă doare capul. Mereu aceleași vorbe".

În **Anteros sau nostalgia perfecțiunii** ne aflăm, conform aparențelor, în sala de așteptare a unei clinici. Sala dobîndește pe parcursul piesei și alte semnificații, fiindcă nu este vorba propriu-zis de consultații medicale. Profesorul se declară expert în realizarea perfecțiunii (idealității) morale. Subiecții acestei experiențe ciudate sînt trei Anteros: I, II, III, care, conform indicațiilor autorului pentru regie, pot deveni Popești, Ionești, Georgești etc. Discutînd însă cu primul Anteros, Profesorul îl face uitat pe pacientul supus experimentului; acesta sucombă, ratînd, culmea ironiei, calculele pretinsului savant. Prin jocul situațiilor dramatice, apar alți doi Anteros, confuzia crește, apoi lucrurile par să se limpezească; se complică, totuși, sub aspectul opțiunii, fiindcă nici unul dintre cei trei nu vrea să accepte operația de perfecționare morală, punîndu-i la îndoială finalitatea: „ANTEROS II **(se apleacă, tremurînd, la urechea lui Anteros I)**: Curaj! Profesorul n-are de ce să se supere. Orice experiență e valoroasă în sine. Indiferent de rezultat. PROFESORUL: Experiența e experiență. Celelalte sînt celelalte. Pe noi ne interesează să reușească experiența. ASISTENTA: Le-am explicat. ANTEROS II **(alt ton)**: ...Bine pentru experiență, dar poate fi rău pentru subiect. Degeaba măiestria dumneavoastră, care știm cine sînteți și cît faceți pentru noi, dacă subiectul... PROFESORUL **(nervos)**: Capete de lemn! Idioți incurabili. Își închipuie că viitorul se întinde ca magiunul pe felia de pîine și se înghite, hap, hap... Monștri egoiști. Asta sînteți".

Piesa este o alegorie a vanității, vizînd obsesia de a domina și pretenția omniscienței într-o lume ieșită din matcă, în care valorile se relativizează, iar fiecare are dreptul de a proclama un alt adevăr. Este o dramă de idei, o dezbatere conceptuală, lipsită de substanța vie, de concretețea palpitantă care hrănește teatrul...

Alexandru din **Cel ce deschide ușa** proiectează un oraș pentru viitor, ale cărui case vor primi exclusiv lumină solară, va fi înconjurat de ape limpezi și de vegetație abundentă. Cînd proiectul părea să fi fost transpus la scara realității, barajul se năruie și, asemenea lui, visul lui Alexandru. Privind prea departe în viitor, personajul a omis datele prezentului. Și aici, replica este de bună calitate, dialogul cultivă aforismul.

Lipsit de spectaculozitate scenică, teatrul lui Mihai Georgescu impune printr-o frumoasă ținută intelectuală.

TRIENALA DE

CONVORBIRI DESPRE

Statutul

- **Este scenografia o artă independentă ?**
- **În ce constă autonomia scenografiei ?**
- **Este posibil un spectacol realizat numai din semne scenografice ?**
- **Relația scenografiei cu celelalte componente ale spectacolului**
- **Atitudinea criticii dramatice față de scenografie**
- **De ce vine publicul la teatru ?**

TRAIAN NIȚESCU : Tema convorbirii noastre — statutul de artă al scenografiei — ne obligă să descoperim mai întîi prin ce caracteristici anume scenografia se definește ca artă. De facto, scenografia românească, mai ales din momentul cînd Liviu Ciulei a realizat **Cum vă place** la Teatrul „Bulandra", deține datele care o îndrituiesc să fie socotită ca soră a celorlalte arte plastice — pictura, sculptura, grafica, gravura —, deoarece are **unicitate și specificitate, universalitate** prin temele pe care le tratează, prin limbajul comun în toate genurile de spectacol, prețutindeni în lume, și prin **capacitatea de a crea un univers plastic în care evoluează o constelație de lumi :** lumea eroilor, și lumea obiectelor. Scenografia, prin materialitatea sa, oferă spectatorilor semne pentru a ușura înțelegerea textului, a literaturii dramatice ; e de relevat tendința instituirii unui creator unic în domeniul spectacolului, regizorul-scenograf.

PAUL CORNEL CHITIC : Afirmați că **aceasta** este o concepție modernă ; v-aș **ruga** să ne spuneți care este sursa ei și **cum** se manifestă în lume.

TRAIAN NIȚESCU : Mai întîi s-a manifestat prin opera unor creatori, cum au fost Craig și Appia, — înaintași în domeniul scenografiei ; în teatrul românesc, înaintașii sînt Victor Ion Popa și Ion Sava ; un înnoitor este contemporanul nostru Liviu Ciulei. Ne revine sarcina (mie, ca teoretician și pedagog în domeniul scenografiei) de a defini această tendință, și de a conștientiza aceste descoperiri — care au apărut dinspre creatori — și a le cristaliza teoretic. Cunoscutul Denis Bablet, teoretician în domeniul scenografiei, în cărțile sale „Decorul pînă la 1914" și „Revoluția scenică a secolului XX", descrie evoluția spre acest concept.

Noi avem mîndria de a putea proba, — în cadrul secției de scenografie de la Institutul de arte plastice, ca și prin Institutul de artă teatrală și cinematografică — fertilitatea artistică a acestui nou drum, în care regizorul concepe și spațiul de joc.

Pentru ca scenografia să fie artă ca are nevoie de o concepție și de o expresie plastică. Mulți din scenografii noștri, în producțiile lor, confirmă această căutare ; cît privește specificitatea, socotim că scenograful, prin atitudinea sa **(noi o numim atitudine scenografică)**, utilizează semne plastice pe care le convertește în semne scenografice în relație cu actul dramatic oferit de către autor. Fără să

SCENOGRAFIE '85

scenografiei

Invitații noștri :

În continuarea analizei consacrate Trienalei de scenografie („Teatrul" nr. 1 — 1986) publicăm un schimb de opinii pe marginea problemelor ridicate de creația scenografică, propunîndu-ne să oferim spațiu tipografic și altor puncte de vedere

ROMULUS FENEȘ

TRAIAN NIȚESCU

ION TRUICĂ

fim orgolioși, putem spune că scenografiei îi revine meritul de a fi ajutat mult la ridicarea nivelului spectacolelor noastre. În principal, specificitatea constă în **cinetica, în dinamica** interioară care face ca, în permanență, cu ajutorul factorilor aflați în mișcare — actori, lumină, succesiunea spațiilor de joc, a cadrelor de film — să se nască o pluralitate de imagini care alcătuiesc, în fond, caracteristica artei spectacolului.

PAUL CORNEL CHITIC : În ceea ce privește **dinamica interioară a scenografiei, cred că argumentul maximal îl oferă scenografia de animație,** mai exact filmul de animație, ca totalitate.

ION TRUICĂ : Este foarte greu de sintetizat în cîteva fraze ce este decorul în filmul de animație. Ce este, de fapt, animația ? Eu cred că este vorba de o scriere în imagini care ajunge la un limbaj universal prin simplitatea semnelor folosite ; este un limbaj audio-vizual care cere o gîndire poetică, pentru că sistemul de semne este foarte apropiat de limbajul poeziei propriu-zise. Noi ne exprimăm prin linie, prin suprafață, prin volum, dar toate aceste elemente plastice sînt într-o continuă mișcare. Imaginea este fie preponderent grafică, fie picturală, fie decorativă, fie în volum — prin volum înțelegînd forme sculpturale sau plasate în zona obiectelor care sînt puse în mișcare.

PAUL CORNEL CHITIC : Am văzut cîteva filme cu actori în care — desigur, nu într-un mod la fel de evident — scenografia satisfăcea, de asemenea, aceste caracteristici pe care le socotiți proprii filmului de animație. Trebuie să existe o distincție mai severă între cele două genuri de filme...

ION TRUICĂ : Cred că ceea ce face filmul de animație să se deosebească pregnant de așa-zisul film de lung-metraj obișnuit este limbajul metaforic ; filmul de animație se exprimă mai ales prin metafore, fie doar în cadrul unor

secvențe, fie prin metafore care înglobează întreaga acțiune. Limbajul metaforic al animației se apropie într-un fel de limbajul teatrului de păpuși, de marionete.

Ar fi de reținut, în legătură cu scenografia filmului de animație, cîteva direcții principale: **scenografia neutră**, care oferă un spațiu pasiv, un spațiu vid, în care se desfășoară acțiunea propriu-zisă, a personajelor — cea mai simplă formulă de scenografie; **scenografia de atmosferă**, realizată cu mijloacele enumerate, care încearcă să creeze un climat, o tensiune, și să fixeze spațial și temporal un anumit loc de joc; **scenografia gîndită ca o dinamică a obiectelor** (animarea celor mai simple elemente—praf de grafit, firicele de ceai și de tutun, cuie, ace, mărgele și chiar pietre); se construiește, cu ajutorul obiectelor animate, un univers autonom care, fie că se apropie de figurativ, fie că poartă o încărcătură simbolică, permite spectatorului să descifreze semnificația, mesajul filmului; și ar mai fi o direcție, aș numi-o a perpetuei metamorfozări a formelor. Este ceea ce ați văzut în filmele lui Sabin Bălașa; o pictură în permanentă transformare: iar metamorfoza aceasta, care se petrece sub

Virgil Luscov — scenografie la Mitică Popescu de Camil Petrescu. Teatrul Mic

Cătălin Popescu — proiect de diplomă: machetă pentru scenografia filmului Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, **după Camil Petrescu**
Ca de obicei, și la această ediție a Trienalei, Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu" și-a onorat exemplar invitația de participare la Trienala de scenografie
Profesorul îndrumător al lucrărilor de diplomă prezentate în Trienală este scenograful Traian Nițescu.

ochii noștri, ne poartă către un anumit sens.

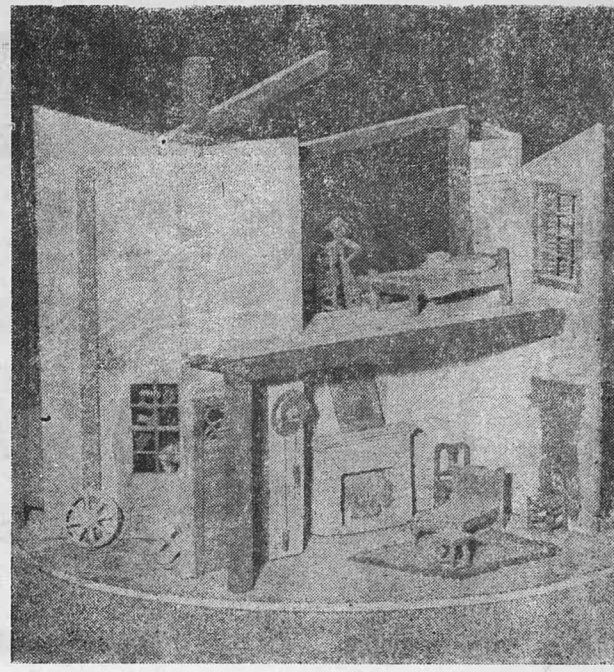
PAUL CORNEL CHITIC: Deci, un evantai larg de direcții care nu și-au atins încă limitele.

ION TRUICĂ: Da. Și totuși, se pune întrebarea: către ce se îndreaptă scenografia de animație actuală, sau formulînd-o ceva mai prudent, care este diferența între ceea ce se face în momentul de față în scenografia de animație și ceea ce se făcea înainte? Eu cred că s-a făcut **saltul de la scenografia ilustrativă la scenografia semnificativă**.

S-a mai realizat un salt, trecîndu-se de la perspectiva uniocular la perspectiva pluriocular. Cu cîteva decenii în urmă, foloseam perspectiva cu un singur „punct de vedere", ca și în teatru, adică toate central; să zicem, în perspectiva clasică, obișnuită, renascentistă. Acum nu se mai folosește acel unic „punct de vedere", deci, în aceeași imagine, lucrurile sînt privite din diferite unghiuri; fiecare obiect are o perspectivă proprie, care nu ține seama de perspectiva celorlalte obiecte; în felul acesta, se pot crea cu totul alte relații, imaginea devine neliniștitoare, ceea ce reflectă, într-un fel, și o anume tensiune a secolului nostru.

Aș mai spune că scenografia de animație a început să folosească și mijloace mai complexe, realizînd imagini scenografice organizate prin computerizare, ceea ce sporește bogăția de impresii fără să producă, în receptare, confuzie.

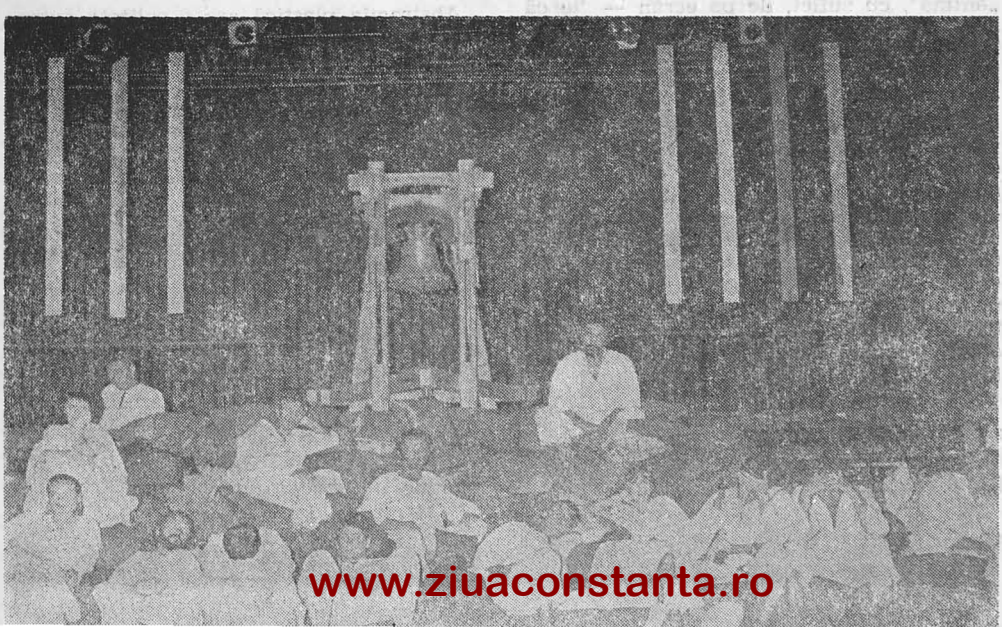
PAUL CORNEL CHITIC: Îngăduiți-mi să adaug cîteva cuvinte despre scenografia filmului de animație. Pentru a

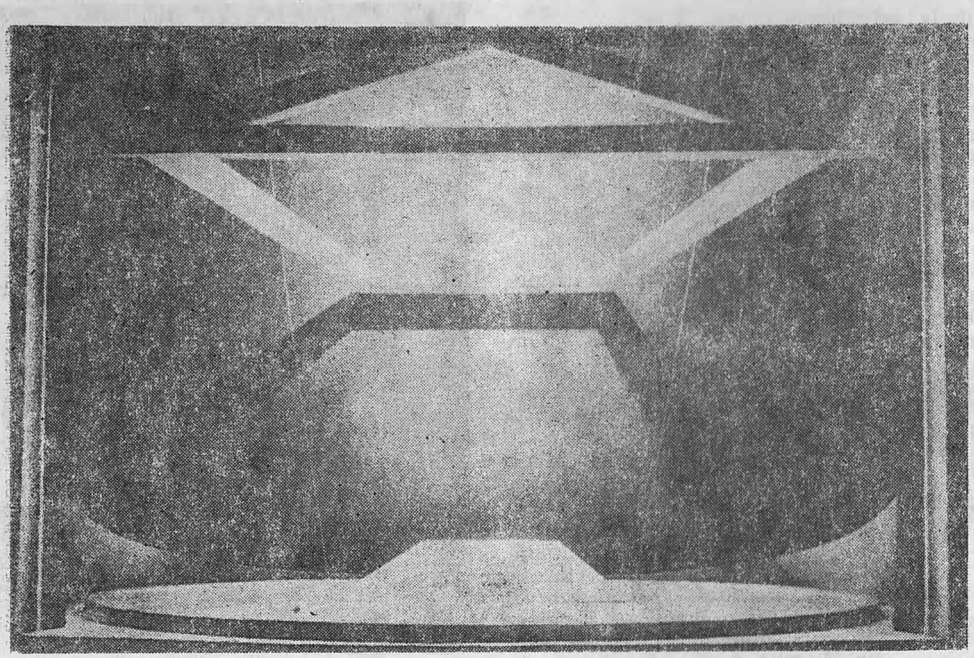


Ioan Olaru — machetă la Patima de sub ulmi de E. O'Neill

încerca o poveste, deci o înșiruire de afirmații lesne de urmărit de către cititori, să presupunem că ne aflăm în sala de proiecție și privim ecranul pe care se proiectează un film de animație. Să presupunem că l-am mai văzut pînă acum de cîteva ori și că, deci, nu mai sîntem captivați de acțiune. S-a stins lumina, ne uităm la film. Constat că, în imagine, scenografia se prezintă sub două aspecte: pe de o parte, ca **identitate a lumii** despre care este vorba

Dan Jitianu — scenografie la „Barbul Văcărescu..." — Teatrul „Bulandra"





Silviu Ioniță — scenografie la opera Prometeu **de Doru Popovici — scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu"**

(văd case, peisaje etc., pe care le recunosc fără nici un efort de imaginație sau de memorie). Pe de altă parte, constat, după un număr de cadre, de imagini, că toate datele identității lumii au o „viață" proprie : se dilată, se estompează, se distorsionează, capătă culoarea tensiunii psihice și dramatice dintre personaje, se substituie personajului etc. ; or, astfel privită, **scenografia este o abstracție** ; ea depășește starea de inerțialitate, cerută de statutul ei de identitate a lumii, și își asumă rolul de „personaj n + 1" față de distribuție, față de prezențele cu „animă", cu suflet, de pe ecran — fie că acestea sînt ființe umane sau obiecte însuflețite. Obiectul însuflețit, animat, de pe ecran nu mai e scenografie — este o abstracție proprie fabulei.

Sînt tentat să compar filmul de animație cu spectacolul oferit de urmărirea din avion a umbrei lăsate de aeronavă pe denivelările solului ; umbra se hurducă, se coboară și se ridică, fulgerător sau molcom, peste accidentele de teren. Ceea ce văd eu jos mișcîndu-se nu e un obiect, nu e nici avionul, umbra aceea nu mai e nici umbră : este faptul zborului. În filmul de animație, nu urmăresc obiecte concrete, nici desenul lor, ci un fapt animat.

Scenografia filmului de animație este, zic eu, **fabulație topologică**.

Aceasta este diferența specifică între filmul de ficțiune și cel de animație. Dar să revenim la tema propusă discuției noastre. Deci, realizatorul filmului (care e și scenograf, și regizor, și — uneori — și autorul scenariului), după ce ne sugerează nouă identitatea lumii despre care se vorbește în film, ia în stăpînire aceste „cuante de identitate", care devin materia unor abstractizări de tip artistic. Așadar, decorul are o dublă natură, are o dublă capacitate de exprimare : ca **identitate a lumii** și ca **abstracție plastică**. Această dublă calitate aparține oricărei scenografii, deci și celei pretinse și realizate de spectacolul teatral.

Abstracția plastică are o calitate extraordinară — este vizibilă, vizualizabilă : **din punct de vedere scenografic, scena, platoul ori cadrul filmului de animație nu sînt altceva decît prilejuri de organizare a „obiectelor" în jurul unor valori de spațiu și de timp.** „Obiectele" acestea scenografice sînt extrem de diverse : masa, scaunul, pata de lumină, secundele de întuneric, linia, încremenirea ori mișcarea accelerată, suprafața, golul etc. Ele, orice ar fi, sînt făcute pentru a se contopi întru înțelegerea unui spațiu și a unui timp. Teatrul, filmul sînt arte care, grație scenografiei, vorbesc despre un timp și despre un spațiu pe care ele îl propun, ele îl definesc și ele îl încheie.

Or, în cazul acesta, oare nu se poate vorbi despre o relativă, dar autentică autonomie a scenografiei ca artă ?

Mă gîndesc la cîteva creații care m-au și îndemnat să pun această întrebare; le enumăr în ordine cronologică inversă; de ieri spre alaltăieri. Scenografia semnată de Romulus Feneș la **Ciocîrlia** de Paul Bortnovschi la **Regele moare** și **Poveste de iarnă**, de Liviu Ciulei la **Mihai Viteazul** și la **Macbeth**.

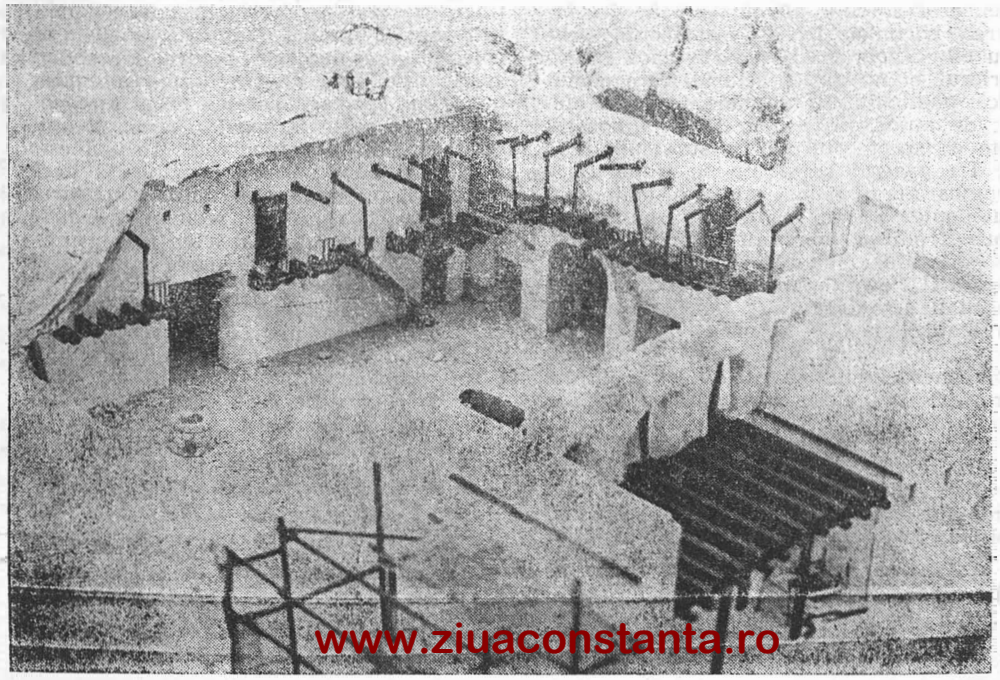
Autonomia aceasta va apărea și mai evident dacă recurgem la un artificiu: să presupunem că avem capacitatea de a vedea un spectacol de trei ore derulat doar în cîteva minute, deci un spectacol teatral în care actorii se văd ca niște dîre întunecate sau luminoase prin scenă; în timp ce scena, fie că este vorba de decor mobil sau fix, își trăiește lumina și mișcarea sa proprie, fie că e vorba de mișcarea produsă prin turnantă sau prin schimbarea tablourilor; scenografia capătă o viață incredibilă și o expresivitate neașteptat de emoționantă. Iată de ce cred că se poate vorbi despre o autonomie, la care ne mai îndeamnă să ne gîndim și două momente importante din arta europeană, din arta universală: Renașterea și romantismul. Renașterea, care inscenează momente orînduite plastic, compozițional, în cadrul suprafeței tabloului, printr-o anume succesiune, pentru a te îndemna pe tine, privitor, să descifrezi povestea într-o anume ordine, de la dreapta la stînga, de sus în jos etc., romantismul, care conduce la transformarea naturii, a „peisajului", în prezență dominatoare, tocmai în absența figurii umane și în numele ei.

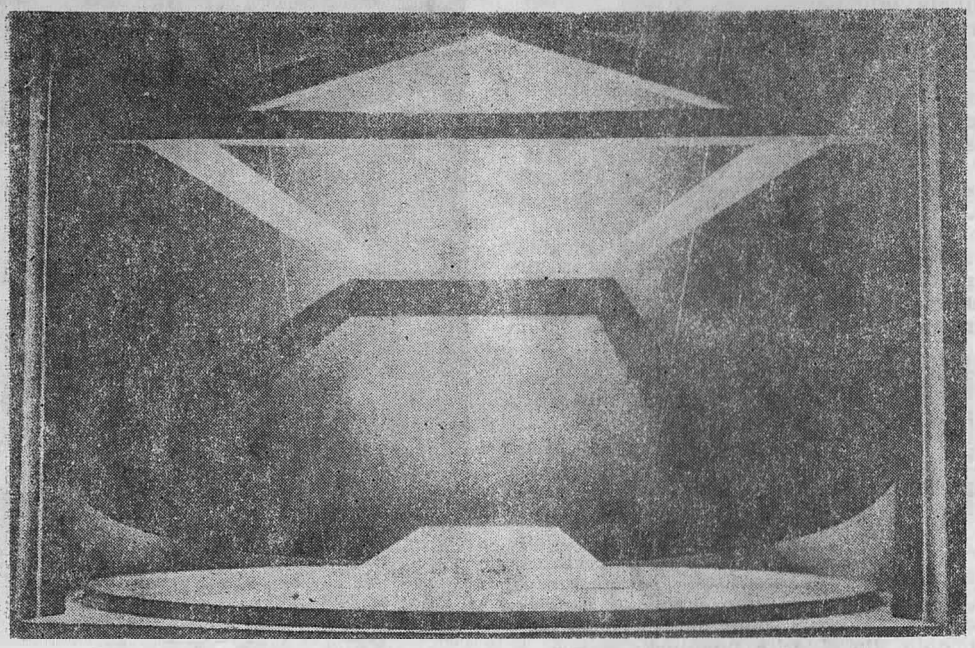
De pildă macheta scenografiei pe care o semnează Romulus Feneș la spectacolul **Livada cu vișini**: și ea mă îndeamnă să cred că scenografia, nu neapărat în detrimentul regiei, dacă are o anume evoluție în scenă, poate fi privită și ca spectacol separat. Romulus Feneș, cu două scenografii, la **Noaptea cabotinilor** și **Livada...**, tinde să năvălească către sală și să mă includă pe mine, privitor, în spectacol, și deci să mă considere ca fiind responsabil de ceea ce se întîmplă pe scenă, eu, spectatorul, fiind voința asupra căreia se repercutează, se extinde întîmplarea pe care o văd derulîndu-se în scenă. Acest duoden enorm, care este scenografia la **Livada cu vișini**, îmi spune mie foarte clar că eu, cel care sînt în sală, urmează să fiu absorbit și digerat în întregime, că sînt următorul „lucru" pe care îl va înghiți acest spațiu al așteptării, al dorinței de a trece înspre altceva, și că această dorință de a trece, de a pleca, de a ieși spre altunde nu este altceva decît trecerea dincolo de suprafața unei oglinzi, trecerea în virtualitate.

Oare aceste capacități de exprimare nu îndreptățesc convingerea că există o autonomie, relativă dar autentică, a scenografiei ca artă?

TRAIAN NIȚESCU: Am adus în discuție conceptul modern, acut manifest azi în teatrul lumii, de creator unic, dar nu cu orientare spre o anumită parte componentă a spectacolului, adică spre scenografie. Să recunoaștem, totuși, că arta spectacolului este aceea care conține scenografia, cu prezența dinamicii interioare de care vorbeam, și nu invers! E adevărat că spectacolul nu există decît în momentul cînd toate componentele lui se integrează, se armonizează, că

Maria Peici — proiect de diplomă: machetă pentru scenografia la Don Quijote **după Cervantes**





Silviu Ioniță — scenografie la opera Prometeu **de Doru Popovici — scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu"**

(văd case, peisaje etc., pe care le recunosc fără nici un efort de imaginație sau de memorie). Pe de altă parte, constat, după un număr de cadre, de imagini, că toate datele identității lumii au o „viață" proprie : se dilată, se estompează, se distorsionează, capătă culoarea tensiunii psihice și dramatice dintre personaje, se substituie personajului etc. ; or, astfel privită, **scenografia este o abstracție** ; ea depășește starea de inerțialitate, cerută de statutul ei de identitate a lumii, și își asumă rolul de „personaj n + 1" față de distribuție, față de prezențele cu „animă", cu suflet, de pe ecran — fie că acestea sînt ființe umane sau obiecte însuflețite. Obiectul însuflețit, animat, de pe ecran nu mai e scenografie — este o abstracție proprie fabulei.

Sînt tentat să compar filmul de animație cu spectacolul oferit de urmărirea din avion a umbrei lăsate de aeronavă pe denivelările solului ; umbra se hurducă, se coboară și se ridică, fulgerător sau molcom, peste accidentele de teren. Ceea ce văd eu jos mișcîndu-se nu e un obiect, nu e nici avionul, umbra aceea nu mai e nici umbră : este faptul zborului. În filmul de animație, nu urmăresc obiecte concrete, nici desenul lor, ci un fapt animat.

Scenografia filmului de animație este, zic eu, **fabulație topologică**.

Aceasta este diferența specifică între filmul de ficțiune și cel de animație. Dar să revenim la tema propusă discuției noastre. Deci, realizatorul filmului (care e și scenograf, și regizor, și — uneori — și autorul scenariului), după ce ne sugerează nouă identitatea lumii despre care se vorbește în film, ia în stăpînire aceste „cuante de identitate", care devin materia unor abstractizări de tip artistic. Așadar, decorul are o dublă natură, are o dublă capacitate de exprimare : ca **identitate a lumii** și ca **abstracție plastică**. Această dublă calitate aparține oricărei scenografii, deci și celei pretinse și realizate de spectacolul teatral.

Abstracția plastică are o calitate extraordinară — este vizibilă, vizualizabilă : **din punct de vedere scenografic, scena, platoul ori cadrul filmului de animație nu sînt altceva decît prilejuri de organizare a „obiectelor" în jurul unor valori de spațiu și de timp.** „Obiectele" acestea scenografice sînt extrem de diverse : masa, scaunul, pata de lumină, secundele de întuneric, linia, încremenirea ori mișcarea accelerată, suprafața, golul etc. Ele, orice ar fi, sînt făcute pentru a se contopi întru înțelegerea unui spațiu și a unui timp. Teatrul, filmul sînt arte care, grație scenografiei, vorbesc despre un timp și despre un spațiu pe care ele îl propun, ele îl definesc și ele îl încheie.

Or, în cazul acesta, oare nu se poate vorbi despre o relativă, dar autentică autonomie a scenografiei ca artă ?

Mă gîndesc la cîteva creații care m-au și îndemnat să pun această întrebare ; le enumăr în ordine cronologică inversă ; de ieri spre alaltăieri. Scenografia semnată de Romulus Feneș la **Ciocîrlia** de Paul Bortnovschi la **Regele moare** și **Poveste de iarnă**, de Liviu Ciulei la **Mihai Viteazul** și la **Macbeth**.

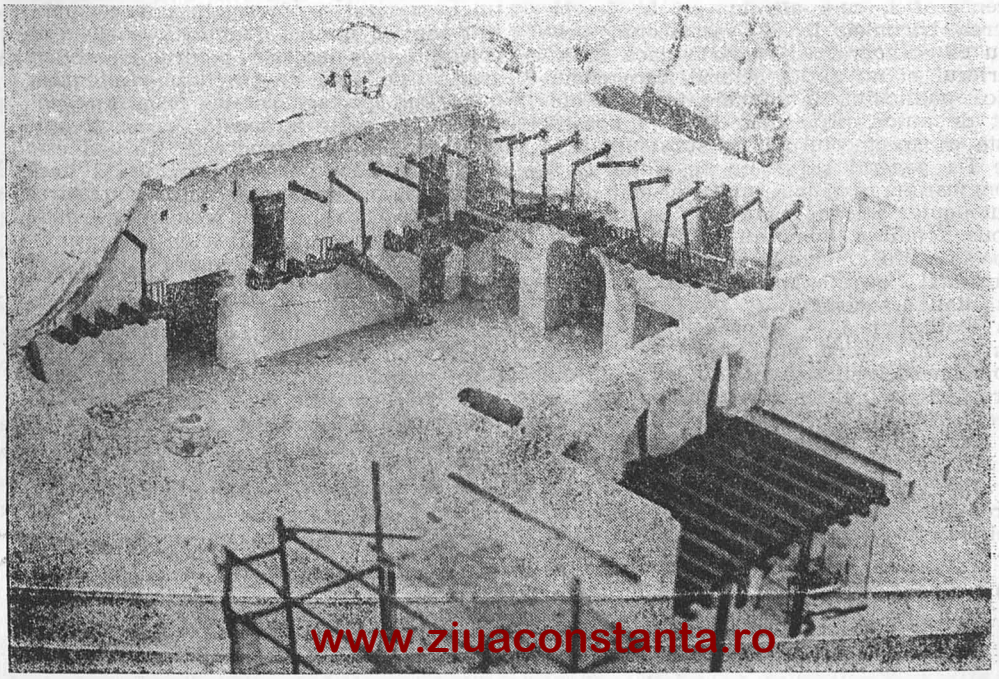
Autonomia aceasta va apărea și mai evident dacă recurgem la un artificiu : să presupunem că avem capacitatea de a vedea un spectacol de trei ore derulat doar în cîteva minute, deci un spectacol teatral în care actorii se văd ca niște dîre întunecate sau luminoase prin scenă ; în timp ce scena, fie că este vorba de decor mobil sau fix, își trăiește lumina și mișcarea sa proprie, fie că e vorba de mișcarea produsă prin turnantă sau prin schimbarea tablourilor ; scenografia capătă o viață incredibilă și o expresivitate neașteptat de emoționantă. Iată de ce cred că se poate vorbi despre o autonomie, la care ne mai îndeamnă să ne gîndim și două momente importante din arta europeană, din arta universală : Renașterea și romantismul. Renașterea, care înscenează momente orînduite plastic, compozițional, în cadrul suprafeței tabloului, printr-o anume succesiune, pentru a te îndemna pe tine, privitor, să descifrezi povestea într-o anume ordine, de la dreapta la stînga, de sus în jos etc., romantismul, care conduce la transformarea naturii, a „peisajului", în prezență dominatoare, tocmai în absența figurii umane și în numele ei.

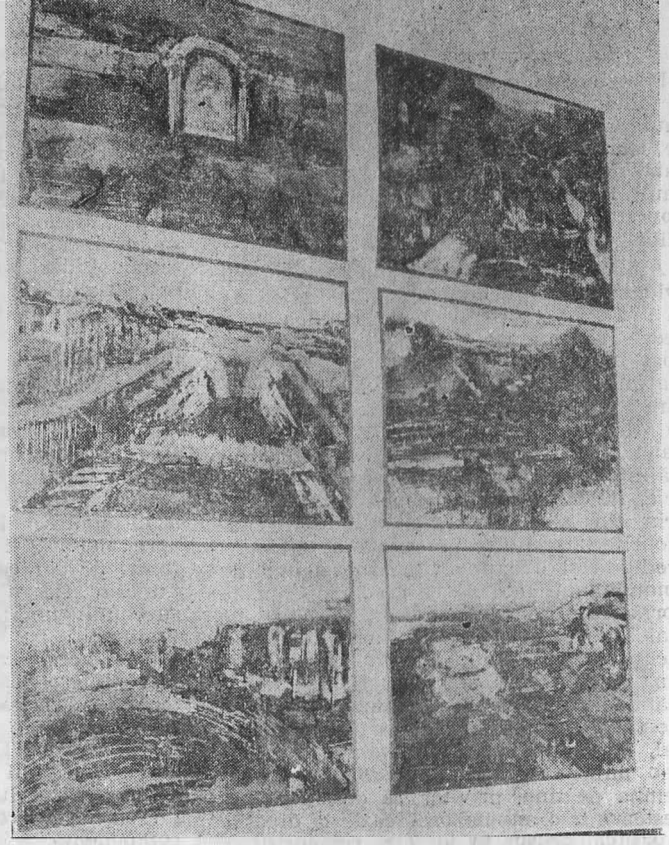
De pildă macheta scenografiei pe care o semnează Romulus Feneș la spectacolul **Livada cu vișini** : și ea mă îndeamnă să cred că scenografia, nu neapărat în detrimentul regiei, dacă are o anume evoluție în scenă, poate fi privită și ca spectacol separat. Romulus Feneș, cu două scenografii, la **Noaptea cabotinilor** și **Livada...**, tinde să năvălească către sală și să mă includă pe mine, privitor, în spectacol, și deci să mă considere ca fiind responsabil de ceea ce se întîmplă pe scenă, eu, spectatorul, fiind voința asupra căreia se repercutează, se extinde întîmplarea pe care o văd derulîndu-se în scenă. Acest duoden enorm, care este scenografia la **Livada cu vișini**, îmi spune mie foarte clar că eu, cel care sînt în sală, urmează să fiu absorbit și digerat în întregime, că sînt următorul „lucru" pe care îl va înghiți acest spațiu al așteptării, al dorinței de a trece înspre altceva, și că această dorință de a trece, de a pleca, de a ieși spre altunde nu este altceva decît trecerea dincolo de suprafața unei oglinzi, trecerea în virtualitate.

Oare aceste capacități de exprimare nu îndreptățesc convingerea că există o autonomie, relativă dar autentică, a scenografiei ca artă ?

TRAIAN NIȚESCU : Am adus în discuție conceptul modern, acut manifest azi în teatrul lumii, de creator unic, dar nu cu orientare spre o anumită parte componentă a spectacolului, adică spre scenografie. Să recunoaștem, totuși, că arta spectacolului este aceea care conține scenografia, cu prezența dinamicii interioare de care vorbeam, și nu invers ! E adevărat că spectacolul nu există decît în momentul cînd toate componentele lui se integrează, se armonizează, că

Maria Peici — proiect de diplomă : machetă pentru scenografia la Don Quijote **după Cervantes**





Nina Brumuşilă — proiect de diplomă: schiţe pentru scenografia la Coriolan după Shakespeare

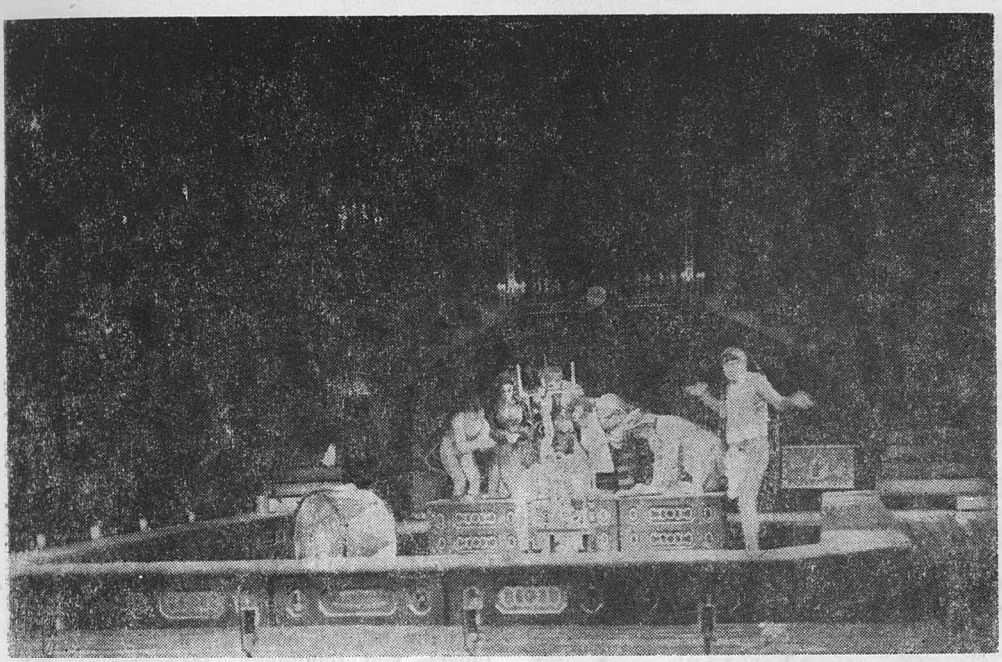
spectacolul este o comuniune a elementelor sale. Dar despre orice spectacol am discuta, propun să nu eliminăm nici una dintre componentele existente. Nu ridicăm acum stindardul scenografiei deasupra tuturor celorlalte componente; noi, scenografii, participăm cu o componentă pe care e posibil să o realizeze acel creator unic al spectacolului.

Părerea mea este că sensul major al scenografiei, cum afirmam şi în deschiderea trienalei, îl dă spectacolul, pentru că scenografia e moartă dacă în interiorul ei nu există actorul, care comunică publicului, în numele textului oferit de autor, nişte idei. Dorinţa noastră este ca spectacolul să fie substanţa ideii ce l-a generat şi să nu se simtă că e compus din părţi mai mult sau mai puţin autonome. Etienne Sourriau spunea că două tendinţe mari au existat în arta spectacolului: cubul şi sfera; cubul, căruia îi lipsea o latură — cutia teatrului italian, existentă şi astăzi, la noi şi în toată lumea — şi sfera, în care se caută un centru vital către care toate componentele tind pentru a sluji o idee propusă de autor, preluată de regizor, scenograf etc.

Am simţit nevoia să fac această precizare pentru a nu da impresia că scenografii pretind privilegii speciale. Are dreptate Ion Truică atunci cînd spune că mijloacele pe care filmul de animaţie le poate utiliza sînt destinate realizării ideii pe care şi-o propune creatorul, prin scenariu. Dacă privim fenomenul artistic — spectacolul —, trebuie să-l privim integral, nu trebuie să-l despărţim în componente.

ROMULUS FENEŞ: Şi totuşi, să privim o repetiţie într-o fază foarte avansată, dar fără scenografie, şi, pe de altă parte — o repetiţie tehnică, în care totul e precizat — decor, lumini, costume. Într-adevăr, nu pot funcţiona unele fără celelalte, dar aceasta pentru că scenografia este, faţă de spectacol, frate geamăn. Dar spectaculozitatea proprie scenografiei nu poate fi negată. În acest sens, cred că există o autonomie. Teatrul este în foarte mare măsură imagine, şi, dacă sîntem atenţi spre ce se îndreaptă teatrul în multe cazuri, vom recunoaşte că se îndreaptă spre capacitatea de a transmite întreaga încărcătură de idei cu un text esenţializat, lapidar.

Vreau să mai adaug un aspect. Am venit aici de la reciclarea scenografilor, unde s-au dezbătut idei interesante. S-a pus problema scenografului ca artist plastic şi creator; s-au făcut chiar asemănări între scenograf şi artistul de tip renascentist, evident, păstrîndu-se proporţiile: spre deosebire de ceilaţi creatori din teatru, scenograful vine în relaţie (şi aceasta trebuie subliniat în mod special) cu absolut toate compartimentele



Dan Jitianu — scenografie la Cabala bigoților **de Mihail Bulgakov — Teatrul „Bulandra"**

teatrului, și el trebuie, la un moment dat, să știe și administrație, și tehnică multă. Profesia sa este complexă — asta nu este o noutate. În acest sens vreau să spun că o creație a unui ins care-și simte descendența din mentalitatea artistică a Renașterii are o demnitate și o deschidere pe care trebuie să o afirmăm acum, cînd vorbim despre statutul de artă al scenografiei.

Dar să revin la ideea aceasta de teatru al imaginii, teatru exprimat prin text esențializat. Ar fi interesant să facem un experiment la Tîrgu Mureș, în afara Teatrului Național, pe teritoriul Uniunii Artiștilor Plastici, în curtea unui monument de arhitectură ; mă gîndesc, pentru început, la o suită de schițe plastico-dramatice.

PAUL CORNEL CHITIC : Teatrul de care vorbește Romulus Feneș este cunoscut din penultima trienală de scenografie, ediția a șasea, sub numele de „teatrul de sub cer" sau „teatrul din curte".

ROMULUS FENEȘ : Acest experiment îl socotesc necesar, pentru că eu cred foarte mult în capacitatea imaginativă și creatoare a scenografului.

TRAIAN NIȚESCU : Există o încercare a lui Paul Ery, la Paris, de a face un spectacol numai cu decor. Paul Ery este cel cu teatrul așa-zis sferic; el a venit cu încercarea de a realiza tehnic conceptul de teatru sferic, care n-a dat rezultate ; n-a fost un spectacol cum își dorea ; atîta timp cît nu există o poveste, un fapt de viață care să-l facă pe spectator părtaș la ceea ce se petrece, să-l situeze într-un spațiu cunoscut — pentru că aceasta este esența interesului privitorului față de un produs experimental — nu avea, zic eu, cum să izbutească. Spectatorul trebuie să se recunoască în „ambianța" pe care o propune scenograful, pentru a resimți necesitatea de a aprecia expresia plastică respectivă. Bablet se plîngea tocmai de absența acestei necesități în domeniul scenografiei. De aceea propun să discutăm nu numai partea noastră, ci să privim scenografia în cadrul fenomenului spectacol.

ROMULUS FENEȘ : Și totuși, noi trebuie să ne propunem niște lucruri noi, pentru că scenografia românească este de nivel mondial, și acest lucru s-ar observa dacă ea ar avea circulație în lume și ar fi difuzată ; pot să afirm aceasta, după ce am vizitat niște expoziții din țări cu tradiție culturală ; ea este generatoare de concepție în spectacol, este dătătoare de tonus, ea își creează și regia ; scenograful este creator de regie. Se poate vorbi chiar de o influență a scenografiei asupra dramaturgiei și a altor componente ale actului teatral.

Mircea Rîbinski — schițe pentru scenografie de film. Multe dintre lucrările prezentate în expoziție nu au fost însoțite nici măcar de elementare informații referitoare la titlul spectacolului la care au fost făcute aceste scenografii și la anul realizării

Vreau să-mi închei prima idee, și anume, experimentul de la Tîrgu Mureș, la care continui să visez. De ce la Tîrgu Mureș? Pentru că acest oraș are un potențial teatral important, funcționînd acolo și un institut de învățămînt superior de teatru.

PAUL CORNEL CHITIC: Dacă și în momentul în care acest proiect se va realiza, **spectacolele scenografice** vor avea o valoare experiențială — și poate că nu numai experimentală — extrem de importantă. Cred că, pe de o parte, ar produce o mutație în conceperea, în scrierea textului dramatic, iar pe de altă parte, ar determina și modificări în optica regizorului, atît față de text cît și față de propriile sale instrumente artistice.

Cred că, prin autonomizare, scenografia se poate desprinde, ipotetic, ca un tip de spectacol la fel de stabil cum este cel de pantomimă. E posibil ca experiența să fie încununată de succes.

Conceptul de autonomie nu trebuie să se confunde cu conceptul de independență. Prin aceasta vreau să spun că scenografia este de multe ori ofertanta unei virtuale viziuni regizorale.

Punerea în discuție a autonomiei — repet, nu a independenței — acestei arte consider că a fost îndreptățită, fie și numai pentru că există o didactică, o metodologie de analiză, care pretinde, temporar și „schematic", desprinderea subiectului de contextul în care acesta viețuiește.

TRAIAN NIȚESCU: Aș vrea să mutăm centrul discuției, spre a nu ne plînge de situația de „cenușăreasă" în care ne împing confrații critici, care, de obicei, văd fenomenul scenografic din afară. Aș vrea să discutăm dinăuntru, căci numai atunci va fi înțeles aportul scenografiei la spectacol; arta scenografică există de la apariția teatrului; faptul că arta greacă diviniza statuile care reprezentau oameni reali, oferindu-le privirii din toate unghiurile, a dus către acel teatru în care întîi un unic personaj, apoi două, exprimau concepția despre felul cum trebuie privit omul caatare. În evul mediu, omul este subtextul unei retorici gestuale și personajul unor înscenări cu tîlcuri lesne deslușibile: Renașterea (în care un Leonardo da Vinci pregătea spectacole pentru maimarii timpului) mobilează incinte și spații publice, descoperă și inventează necesități estetice. Introducerea sau apariția unei concepții în modalitatea de a organiza spațiul trădează prezența actului scenografic, care se întrevede și în unele modalități de a face arhitectură. Bruno Zevi spune despre arhitectură că este o sculptură locuibilă. După cele spuse pînă acum, pot afirma că noi nu facem altceva pentru spectacol decît **o expresie locuibilă a spațiului și timpului**, spațiul și timpul fiind date de text, iar actorii-locuitori fiind prezențe care modifică sau schimbă această expresie. Drumul nostru de la alveola în care locuim la alveola prin care ne exprimăm definește atitudinea noastră și spune, în fond, ce înseamnă scenografia. Vorbeam de o dinamică interioară. Aș merge mai departe. Dinamica interioară

este dată de text, de evenimente. Noi în teatru nu avem avantajul animației — acela de a transforma, de a schimba permanent, pentru că noi avem pretenția că expresia plastică este comună sau se află **în comuniune** cu expresia literară. Prin felul cum gîndim, cum transformăm și punem în mișcare obiectele într-un spațiu și chiar spațiul, noi facem artă. Craig își dorea un teatru în care actorul să se comporte ca o marionetă tocmai pentru că el socotea că actorul, prin ambiția lui de interpret-creator, nu se integrează conceptului de spectacol imaginat de el. Dar noi nu sîntem reci față de modalitatea în care actorul creează imagini, noi trebuie să ținem seama de privitor, ceea ce în sculptura contemporană mi se pare că nu se mai întîmplă.

ROMULUS FENEȘ: Teatrul este o uzină care creează un produs finit: **spectacolul**, și la acest produs finit concură, ca în orice uzină, mai multe compartimente care produc; și văd această uzină numită teatru și ca producătoare de materiale cu expresie plastică specială, expresie scenică specială, care pot fi produse chiar de teatru, pentru că industria nu totdeauna poate produce ceea ce este nevoie.

Scenografia este arta de a vorbi despre om tocmai prin mulțimea de obiecte pe care el le folosește pentru a se individualiza; într-un fel anume, noi povestim omul, despre om, prin mulțimea de obiecte care sînt făcute de om pentru om; și de aceea trebuie ca scenografia să aibă acces la toate noutățile din domeniul producției materiale.

Și am să vă dau un exemplu despre faptul că oamenii care lucrează în domeniul industrial au o extraordinară bunăvoință și înțelegere față de nevoile artei românești, fie că e vorba de teatru, fie că e vorba de pictură.

La un moment dat, combinatul Fondului plastic avea nevoie de oxid de zinc din care se face albul. Exista repartiție, și toate cele necesare, însă fabrica ce îi onora de obicei comenzile nu-i putea livra produsul pentru că nu avea unul din componentele chimice. Avînd o anume misiune în rezolvarea acestei probleme, m-am adresat Combinatului chimic din Tîrnăveni. Directorului general al acestui combinat, inginerul Ioan Boitan, i-am spus: „Știți, tovarășe inginer, fără alb nu se poate picta, fără alb nu apare lumina în pictura noastră", iar el mi-a răspuns: „Da, vă voi livra conform comenzii și repartiției, eșalonat, oxidul de zinc necesar picturii dumneavoastră,

Luminița Ciupitu — proiect de diplomă: schițe pentru costume de teatru la Ciocîrlia de Jean Anouilh

iar în plus, mă ofer să-i ridic gradul de puritate".

Cînd l-am invitat la vernisajul unei expoziții prezentate de regretatul Ion Frunzetti, am făcut ca acești doi oameni să se cunoască, și Frunzetti l-a întrebat: „De ce, tovarășe inginer, ați simțit nevoia să ridicați gradul de puritate al oxidului de zinc?" Răspunsul a fost: „Pentru ca pictura românească să dureze mult".

TRAIAN NIȚESCU: După cele spuse de Romulus Feneș, am sentimentul stenic că nevoile materiale, cerințele concrete ale artei noastre sînt înțelese de spectatorii noștri din punctul de vedere al profesiilor lor, și că rezultatele muncii noastre sînt privite drept produse la fel de necesare ca toate celelalte făurite de mintea și mîna omului.

PAUL CORNEL CHITIC: Relatarea emoționantei atitudini față de artă avute de un om al tehnicii propune și un alt unghi din care să fie privită arta scenografiei. Luările noastre de cuvînt de pînă acum au schițat un drum sau altul, cu intenția de a străbate și de a contura domeniul scenografiei. Să le

Lavinia Mîrșu — proiect de diplomă: schițe pentru costumele filmului Turandot **după Carlo Gozzi**

enumerăm: dubla calitate a scenografiei — de identitate a lumii și de abstracție —, care ne îngăduie considerarea scenografiei drept o artă cu legități unice, relativ indiferentă față de genul de spectacol pe care îl slujește; dinamica procedeelor și tehnicilor — fapt care permite scenografiei să absoarbă toate noutățile artistice și să propună celorlalte arte noi căi de căutare creatoare; cinetismul spațiului scenografic — caracteristică ce-i conferă acel grad de autonomie pînă la a deveni personajul n+1 al spectacolului și grație căreia devine sursă, prilej de mutații și evoluție în arta regiei; i-am relevat descendența sa din marile momente ale culturii europene, de la apariția teatrului pînă în zilele noastre, iar atitudinea pe care am numit-o scenografică, am considerat-o ca izvorînd din dorința de frumos ce se află în fiecare om, dorință care — cultivată și ridicată la rang de necesitate — a produs opere de artă, concepții, stiluri, noi domenii de exprimare artistică.

Scenografiei — ca artă — i-am enumerat virtuțile potrivit cărora existența sa este statutată estetic: unicitatea, specificitatea, universalitatea și capacitatea de a crea din constelații de obiecte și relații un univers ordonat în jurul unor valori de spațiu și timp.

Dincolo de aceste tentative teoretice, Romulus Feneș, prin mărturia adusă despre felul cum este privit și urmărit fenomenul artistic contemporan, propune să privim creația scenografică din punctul de vedere al spectatorului, al destinatarului oricărei manifestări artistice.

Deci, întrebarea la care propun să răspundem este: de ce vin spectatorii la teatru?

TRAIAN NIȚESCU: Evident, nu trebuie să evităm a spune că publicul vine la teatru dintr-o fericită „obișnuință" culturală, sau din interes față de ceea ce comunică textul, față de mesajul spectacolului sau, ceea ce nu e deloc lipsit de semnificație, dimpotrivă, din plăcerea de a vedea mari actori interpretînd mari roluri. Trebuie să încercăm să răspundem în așa fel încît să subliniem și rolul artei noastre.

PAUL CORNEL CHITIC: Să presupunem atunci că există același text, montat pe mai multe scene, în scenografii și în regii diferite.

TRAIAN NIȚESCU: Aceasta este o ipoteză-limită; sigur că putem porni de la ea, dar există variabile care modifică unul și același spectacol și care, deci, fac irepetabilă reprezentația teatrală. Dacă o trupă își schimbă locul de joc, pe scena unui alt teatru sau în aer liber, faptul face să se diferențieze o reprezentație de alta.

ION TRUICĂ: E foarte adevărat. Chiar filmul — deci un spectacol fixat odată pentru totdeauna —, dacă este proiectat pe un alt fel de ecran decît cel pentru care a fost destinat, pare altceva. Desigur, în acest caz e vorba de modificări strict mecanice, care afectează spectacolul. Or, dacă se întîmplă așa ceva cu un film, o astfel de schimbare înseamnă mult mai mult pentru un spectacol de teatru.

ROMULUS FENEȘ: Aș aminti aici un fapt care ne este cunoscut nouă, scenografilor: fiecare dintre noi a conceput, măcar la începutul carierei, proiecte de scenografii la spectacole care nu s-au realizat. Asta s-a întîmplat pentru că, la lectura piesei, am avut o viziune regizorală, am avut viziunea spectacolului. Aș zice, o viziune nouă. Sau care ni se părea nouă. Ce înseamnă, în cazul nostru, o viziune nouă? Că putem să vorbim publicului, prin obiecte, prin cum alcătuim spațiul, despre universul, despre lumea din spectacol. Cred că și acesta este un motiv pentru care oamenii vin la teatru.

TRAIAN NIȚESCU: Eu aș zice că în spațiul pe care noi îl oferim spectacolului e posibil să evolueze evenimentele născute din fapte de viață, iar prin puterea de sugestie, de evocare, prin știința de a face vizibile într-un mod specific acele evenimente, noi participăm la apariția în spectator a unui mod de a

privi viața, de a o înțelege, deci un mod de a concepe viața și rostul ei. Acesta e aportul nostru la taina teatrului.

TRAIAN NIȚESCU : Un regizor și un scenograf nici nu se apucă să monteze o piesă dacă nu au acea lectură diferită de cele care s-au făcut pînă atunci. Profesionalismul omului de teatru începe, în mod obligatoriu, cu acea lectură nouă, hai să-i spunem, cu acea altă lectură. Ceea ce și asigură interesul publicului.

ROMULUS FENEȘ : Teatrul este o uzină care produce imagini despre viață și despre om, scenografia realizează trupul acestor imagini, iar problemele noastre de creație sînt la fel de dificile ca și ale regizorilor.

TRAIAN NIȚESCU : Dificultatea de care vorbești rezultă chiar din necesitatea omului de a se defini, și nu e vorba de om în general, ci de generații concrete. Iar teatrul este chiar una dintre posibilitățile, aș zice chiar una dintre șansele omului de a se defini, de a afla despre sine tot ce se poate afla.

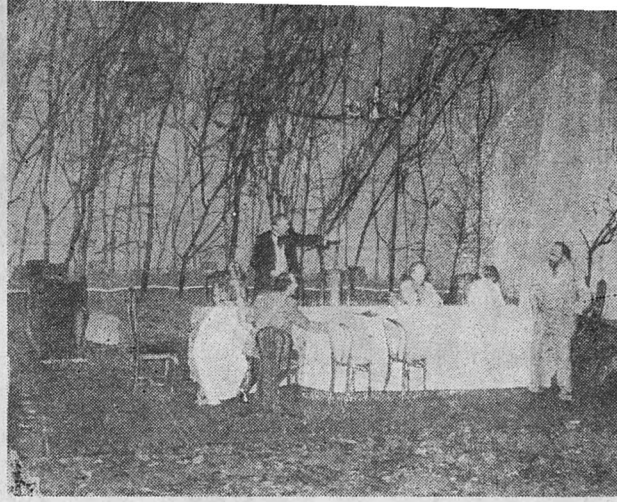
Chiar în dialogul pe care îl purtăm aici, și pentru care — permiteți-mi să vorbesc în numele tuturor — mulțumim revistei „Teatrul", nu am izbutit decît să punctăm cîteva din aspectele, din funcțiile, din frumusețea și din problemele artei noastre scenografice.

Cred că astfel de discuții sînt extrem de utile și de necesare, și prietenia pe care ne-o arată gazda noastră, revista „Teatrul", aș dori să se manifeste și cu alte prilejuri.

Nivelul teoretic și ținuta intelectuală a celor două reviste de care ne simțim legați — revista „Arta", prin faptul că reprezentăm una dintre artele vizuale, și revista „Teatrul", prin aceea că slujim teatrul și participăm la apariția fiecărui spectacol — ne îndeamnă să sperăm că scenografiei i se va acorda în continuare, prin prisma acestor publicații, atît de utilul sprijin moral și gazetăresc.

Să le mulțumim încă o dată colegilor noștri de breaslă și de vocație de la această revistă.

PAUL CORNEL CHITIC : La rîndul ei, revista „Teatrul" vă mulțumește pentru participarea la această masă rotundă.



Mihai Mădescu — scenografie la Unchiul Vania de A. P. Cehov, Teatrul „Bulandra"

Dialog cu...

...IRINA BOROVSKI *
...MIOARA BUESCU
...MIRCEA NICOLAU

- **În teatrul de animație, scenografia este personaj**
- **Personajele sînt materiale animate care emoționează**
- **Teatrul de animație — teatru numai pentru copii ?**

PAUL CORNEL CHITIC : Ca scenografi ai teatrului de păpuși și marionete, ai teatrului de animație, simțiți că există deosebiri, distincții drastice între această scenografie și cea a teatrului de scîndură ?

IRINA BOROVSKI : Da, există ! Îți trebuie o cisternă de fantezie, o căruță de măsură, și un simț al mișcării.

* Puțină vreme după realizarea acestei convorbiri am aflat, cu profund regret, că scenografa Irina Borovski a încetat din viață.

Mioara Buescu — scenă din spectacolul Don Quijote după Cervantes

Mioara Buescu — personajul Lupul din spectacolul Boroboață

MIOARA BUESCU : Trebuie să fii un excelent psiholog, să poţi dezghioca din scenariu caractere, şi faptul că trebuie să le realizezi în volum, în mişcare, în relaţie, presupune o enormă experienţă de viaţă, o fineţe a observaţiei, căci trebuie să le creezi acestor personaje o lume, o lume a lor, şi strict delimitată pentru acel scenariu.

Caracterele, personajele nu se pot împrumuta de la un spectacol la altul.

PAUL CORNEL CHITIC : Ele sînt, deci, unicate.

MIOARA BUESCU : Da.

MIRCEA NICOLAU : În acest gen de teatru, limitele posibilităţilor sînt împinse mult mai departe decît în teatrul „de scîndură", adică îţi poţi permite mai multă îndrăzneală, datorită raportului dintre personaj şi dimensiunile scenei... Şi cred, sînt convins că scenografia în aşa-zisul teatru de păpuşi ori de marionete are, în substanţa spectacolului, o pondere mai mare decît în „celălalt" teatru. Pentru că aici — cel puţin asta este concepţia mea — scenografia trebuie să fie personaj.

PAUL CORNEL CHITIC : Spre deosebire de teatrul „de scîndură", spaţiul în care se mişcă marionetele ori păpuşile presupune un volum şi o suprafaţă mărginite de pereţii scenei. Ce implică această particularitate ?

MIOARA BUESCU : Cred că spaţiul lumii marionetei este extrem de limitat. Fiind mînuite, personajele sînt legate fizic de trupul mînuitorului. Fie că e cocoţat pe o pasarelă, fie că e într-o trapă sau „la vedere", mînuitorul este prezent, şi ori trebuie să se integreze plastic, ori trebuie mascat. Aparent, libertatea e maximă, dar, în esenţă, legile realizării sînt cu mult mai drastice decît în teatrul „de scîndură".

PAUL CORNEL CHITIC : Şi totuşi, păpuşile, marionetele, personajele au putinţa unor mişcări nerealizabile pe scena mare.

MIOARA BUESCU : Şi a unor situaţii inadecvate şi inaccesibile scenei mari.

MIRCEA NICOLAU : Ba, mai mult ! Nu este interesant, din punctul de vedere al acestui tip de expresie scenică, teatrală, să imiţi cu păpuşa mişcările unui actor-om. Obiectului animat-personaj trebuie să-i găseşti o mişcare cu care să îţi formulezi şi să-ţi desfăşori ideea, ideile spectacolului. Deci — să faci orice altceva decît poate face personajul-actor pe scenă ; sau, cum spunea Mioara Buescu, spectacolul trebuie constituit din inadecvatul şi inaccesibilul scenei mari.

MIOARA BUESCU : Asta se datorează şi faptului că personajele sînt materiale animate care emoţionează. Dar nu numai asta. Realizatorul păpuşii descoperă date care nu aparţin nici materialului, şi care, extrase fiind din viaţă, nu mai aparţin nici omului, fiinţei umane ; astfel se ajunge ca nişte detalii, particularităţi fizionomice, de mimică etc. să fie transgresate într-un şi asupra unui material care n-are nimic comun cu viaţa.

PAUL CORNEL CHITIC : Deci, urmărindu-se realizarea unui astfel de obiect-personaj, s-ar putea descoperi...

IRINA BOROVSKI : ...America !

PAUL CORNEL CHITIC : Adică taina perceperii şi desluşirii trăirilor interioare, din volumele mişcătoare ale chipului uman.

IRINA BOROVSKI : E ceea ce se numeşte personificare, fie că e vorba de fabulă, basm sau poveste cu tîlc.

MIRCEA NICOLAU : Dar nu numai obiectul animat se personifică. Tot spaţiul, tot volumul scenei trebuie să devină, dacă nu o fiinţă, un personaj identificabil, care să poată fi arătat cu degetul după ce l-am identificat — deşi e posibil şi aşa ceva —, cel puţin o prezenţă însufleţită şi chiar avînd influenţă asupra evoluţiei conflictului. Iată de ce sînt împotriva titulaturii de „teatru de păpuşi", care bagatelizează forţa de expresie.

PAUL CORNEL CHITIC : Deci, putem spune că aşa-zisul teatru de păpuşi este tărîmul ideal al materializării concepţiei estetice a romantismului —, care străvedea în natură un participant însufleţit şi parte de rostire a destinului.

MIRCEA NICOLAU : Evident ; minus retorica şi aberanţa poetizării verbale, rămînînd însă valid maniheismul : în acest teatru binele şi răul se luptă unul cu altul, pentru plăcerea de a demonstra că inocenţa noastră se cuibăreşte în liniştea eternei victorii a binelui.

PAUL CORNEL CHITIC : Cînd vedeţi spectacole realizate de alţi colegi, ce simţiţi că vă diferenţiază de ei, de scenografii realizatori ai spectacolelor vizionate ?

MIOARA BUESCU : În primul rînd, deosebirile de stil. Fiecare dintre noi lucrează la un teatru de mai mult timp, teatru în care s-a constituit...

IRINA BOROVSKI : ...sau e pe cale să se constituie...

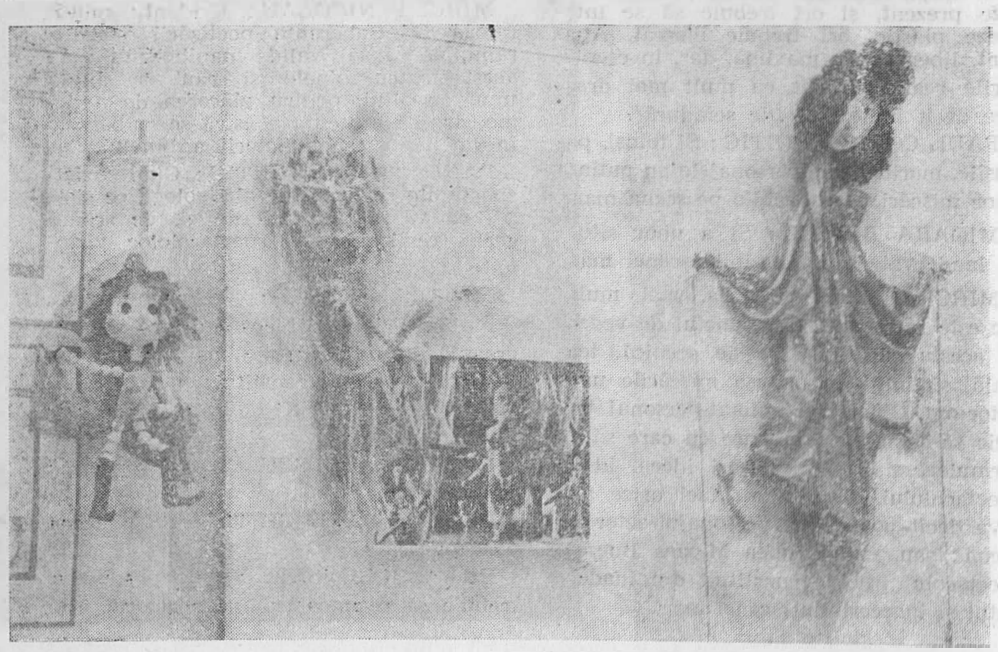
MIOARA BUESCU : ...o concepţie despre teatru.

PAUL CORNEL CHITIC : Ce e aceea concepţie ?

IRINA BOROVSKI : Nu ne place, dar trebuie să recunoaştem că regizorul este

Mircea Nicolau — scenă din spectacolul Sînziana și Pepelea de Vasile Alecsandri

Aspect din Trienala de scenografie '85 — secțiunea teatrul de păpuși și marionete



Mioara Buescu — scena pentru spectacolul de marionete Petruşka **după Igor Stravinski (imagine din Trienală)**

„stăpînul", adică persoana care decide „subiectul" şi primele date de stil.

PAUL CORNEL CHITIC : Deci, nu succesiunea imaginilor e stabilită de regizor...

IRINA BOROVSKI : Nu, asta nu.

MIOARA BUESCU : Asta este rezultanta comună.

IRINA BOROVSCHI : Realizarea unui spectacol seamănă cu o căsnicie care durează atîta timp cît se lucrează la pregătirea acestuia.

MIOARA BUESCU : Teatrul de păpuşi este în mod absolut un teatru vizual ; deci, între regizor şi scenograf se naşte o stare osmotică... toate intenţiile regizorului şi ale scenografului pretind să devină imagine, tensiune, emoţie, încîntare.

MIRCEA NICOLAU : Cînd văd un spectacol realizat de altcineva, îmi amintesc butada „o discuţie în contradictoriu nu are alt rost decît să-ţi furnizeze argumente pentru erorile tale". Ei bine, „eroarea" (în ghilimele) ar fi felul meu de a concepe un spectacol, iar vizionarea, discuţia în contradictoriu. Dacă spectacolul pe care-l văd nu mă întăreşte în convingerea că aşa cum concep eu e foarte bine, atunci intervine delicioasa gelozie : „ia uite-l, asta nu mi-ar fi trecut prin minte". Şi de-abia de aici încolo începe marele beneficiu pe care îl aduce competiţia ideilor, a viziunilor artistice.

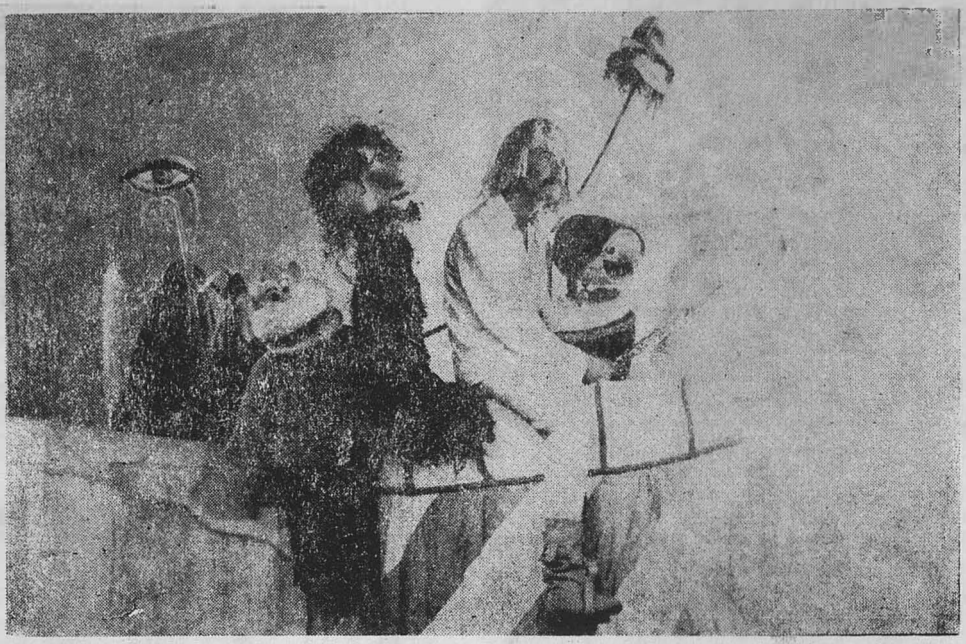
PAUL CORNEL CHITIC : Scenograful, cînd realizează personajul inert şi animabil în spectacol, îl vede trăind, mişcîndu-se ?

MIOARA BUESCU : Da.

IRINA BOROVSKI : Nici nu se poate altfel.

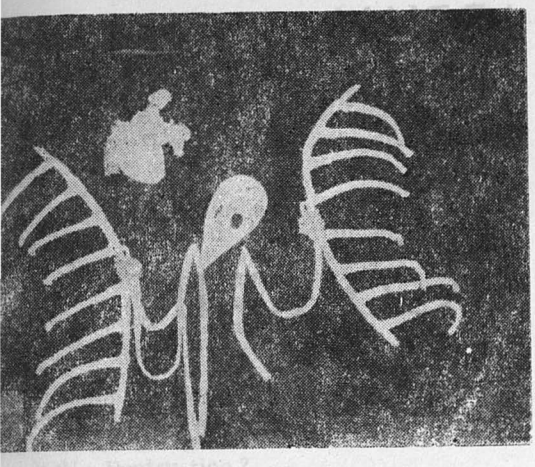
MIOARA BUESCU : Pentru că animarea, viitoarea lui viaţă îi condiţionează construcţia.

IRINA BOROVSKI : Iar pentru asta, noi, scenografii, îl consultăm de multe ori şi pe mînuitor.

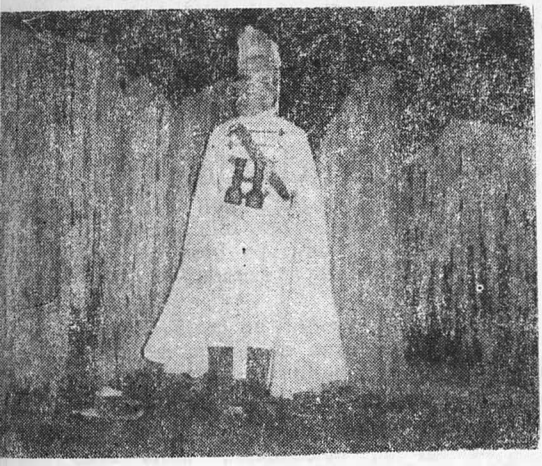


Mircea Nicolau — scenă din spectacolul Harap Alb

Ella Conovici — cele trei personaje din spectacolul Fraţii Criş



Irina Borovski — scenă din spectacolul Secretul pădurii bătrîne



Irina Borovski — scenă din spectacolul Drum spre stele

PAUL CORNEL CHITIC: În ce măsură spectacolul imaginat de scenograf atunci cînd își creează obiectul-personaj coincide cu spectacolul așa cum apare apoi pe scenă?

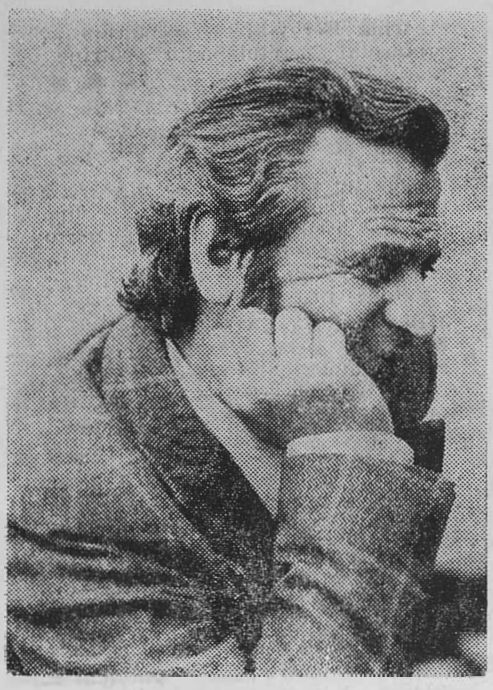
MIOARA BUESCU: Iată o întrebare insinuantă! Scenograful își imaginează în mod ideal toate personajele. De foarte multe ori nu ești mulțumit, pentru că nici nu e posibilă totala transpunere în realitate a ceea ce ai imaginat. Cînd îmbraci un actor, pentru teatrul „de scîndură", reconstitui, pe o ființă umană, un chip al acestei ființe. Cînd faci obiectele-personaje, parcă dai naștere unei noi specii de viețuitoare. Și aici intervine elementul-surpriză: cînd concepi personajul, îl închipui în starea lui generală; în spectacol, el capătă, în mod neașteptat, ceva ce eu aș numi „substări afective".

IRINA BOROVSKI: Unui obiect-personaj îi sînt prescrise, din însăși concepera lui, un număr dat de mișcări, gesturi, stări. Dacă, grație mînuitorului, acestea sînt realizate impecabil, personajul nu mai pare deloc limitat la cît poate face, și pare, în ochii spectatorilor, viu, dar și fantastic.

MIRCEA NICOLAU: E frumos spus. Și bine spus. Deci, acest teatru „mic" are virtuți cu mult mai mari decît reiese din ceea ce se scrie despre el. Am să vă descriu acum o situație simptomatică: la acest teatru copiii sînt aduși cu grădinița, cu școala, pînă pe la vreo zece ani. După această vîrstă, dacă îi mai aduci la teatrul de păpuși, îi simți că sînt jigniți — adică ce, el mai este mic? Dar, odată aflat în sală, îl vezi că se bucură, că îi place și se simte atras. Deci: unu — copilul, la zece ani, are deja prejudecăți față de acest teatru; doi — publicul adult consideră că teatrul „mic" e pentru cei mici, adică un fel de periferie, sau anticameră a teatrului „serios" și „de-adevăratelea"; trei — de aceste handicapuri sînt vinovate, în egală măsură, atît presa teatrală, critica de specialitate, cît și revistele de artă și cultură. Teatrul de păpuși ori de marionete, la noi în țară, a atins cote valorice foarte ridicate. O atestă atît spectacolele noastre, cît și prestigiul obținut și menținut peste hotare.

IRINA BOROVSKI: Și argumentul indiscutabil al forței și expresivității acestui teatru îl constituie Reuniunea teatrelor de păpuși, marionete și animație „Ion Creangă" de la Bacău, pe care o socotesc un triumf al genului. Spectacolele prezentate au fost asaltate de public și au avut, toate, un succes indiscutabil. Ceea ce e mai mult decît îmbucurător e faptul că toate compartimentele: regie, mînuire, scenografie s-au situat la altitudine valorică. Iar mînuitorii tineri au întrecut așteptările, fiind de multe ori de-a dreptul surprinzători — au fost aplaudați la scenă deschisă, ceea ce în teatrul de animație nu e deloc puțin lucru.

Grupaj realizat de Paul Cornel CHITIC



ADRIAN DOHOTARU

Concurs de împrejurări

piesă în două acte

PERSONAJELE

NANA
ION
PROFESORUL
PRORECTORUL
MANASE
SELINA
CORA
UN EUFORIC

Decorul

În timp ce spectatorii intră, mașiniștii montează mobilierul de interior modest, confortabil al tinerei familii Moraru și biroul masiv, cu scaun sculptat, al Prorectorului. La ora începerii spectacolului decorul este montat.

ACTUL I

Locuința familiei Moraru. După-amiază de iarnă. Nana bate, rar, silabisind, la mașină. Ion citește într-un fotoliu. Liniște. Armonie.

NANA : Mi-e frică să nu se nască infirm. Să nu sufere toată viața de o boală incurabilă. Am auzit că unii copii se nasc fără anticorpi. Adică fără puterea de a lupta cu bolile. Și sînt ținuți captivi, în sere, departe de lume. Ar fi cumplit.

ION : Ce te-a apucat ? Tu ești o femeie zdravănă. Eu sînt sănătos. Nu se poate naște decît normal.

NANA : Natura greşeşte uneori...

ION : Toată lumea e o greşeală. Iar noi, oamenii, un accident. Genetic.

NANA : Dar e cumplit ! De ce ? De ce nu putem fi siguri, de ce nu putem fi feriţi de accidente, de pericole, de monştri ?

ION : Draga mea, selecţia naturală ! Cei tari rezistă, îşi impun punctul de vedere, se realizează ca oameni, ca indivizi. Cei slabi dispar.

NANA : Aş vrea ca fiul nostru...

ION : Fiica noastră.

NANA : Să fie tare, indestructibil !

ION : O să fie. Îţi jur. Toţi medicii îmi spun că naşterea va decurge normal. Că totul e în regulă. Să nu te temi !

NANA : Mă tem.

ION : Pentru tine ?

NANA *(îmbrăţişîndu-l)* : Pentru amîndoi.

ION : Te iubesc, Nana. Tu ai fost un copil tare. Ai fost o luptătoare. Eu m-am îndreptat spre ce aveam de făcut sigur, fără accidente. Toate porţile mi s-au deschis înainte, de la sine, largi. Poftiţi, cetăţene ! E dreptul dumneavoastră să ocupaţi acest loc. Pe cînd tu... Tu ai avut întotdeauna de luptat. E fantastic cîtă putere de luptă zace în tine. Eu cred că n-aş fi rezistat. De aceea te iubesc. Şi te admir, draga mea.

NANA : Învăţam de mîncam pămîntul şi, cu toate astea, am căzut de trei ori la examenul de admitere...

ION : Accidente...

NANA : Eram zece pe un loc. Zece ! O dată chiar paisprezece pe un loc ! Dracu' ştie, nici prea frumoasă nu eram ca să plac, să fac impresie. Nici prea bine îmbrăcată nu eram. Aveam două rochii şi un singur palton. Pe care-l purtam cu schimbul cu soră-mea. Şi, mai ales, nu cunoşteam pe nimeni. O dată, cînd am intrat la examenul de spaniolă, una din candidate, fiica unui mare profesor universitar de la medicină, a spus numai enormităţi. Vorbea, vorbea ca să dea impresia celorlalţi din comisie, care nu cunoşteau limba, că ştie. A luat 10 ! Mi-a venit rîndul, ştiam subiectul fără greşeală, am vorbit exact. Am luat 7. N-am să-l uit niciodată pe profesorul ăla. L-am privit lung în ochi. Aş fi vrut să-l fac ţăndări cu privirea. A tresărit ! Mai tîrziu l-am văzut la catedră. Toată viaţa s-a ocupat de manevre de culise, nu de ştiinţă.

ION : Trebuia să-i fi spus acolo, pe loc, cu glas tare că ţi s-a făcut o nedreptate !... Hai să nu ne mai gîndim acum la ce a fost urît.

NANA : Eram speriată. Veneam de la capătul lumii, domnule !

ION : Îi urăsc pe nemernicii ăştia care se joacă cu destinul oamenilor, aşa, pe ochi frumoşi, pe şoapte, pe telefoane discrete... Sau chiar pe bani ! Sînt nişte criminali !

NANA : Iubitule, iar îţi pierzi cumpătul !

ION : Dacă ar fi după mine, aş introduce pedeapsa cu moartea pentru fiecare delict de deturnare a omului de la adevărata lui menire. Din punctul ăsta de vedere aş fi feroce...

NANA : Iartă-mă, dar nu mi te pot închipui feroce !.. Eşti atît de bun ! Mă gîndesc cu teamă că am fi putut trece unul pe lîngă altul fără să ne cunoaştem.

ION : Imposibil !

NANA : Mi-eşti drag. Şi mi-e teamă.

ION : De ce ?

NANA : Mi-e teamă pentru noi, pentru copil, de ceea ce îl aşteaptă pe lume...

ION : Nana, fii cuminte ! Naşterile sînt acum floare la ureche. Iar în ce priveşte viitorul...

NANA : Se spune că soarele n-are voie să răsară de două ori peste o femeie care naşte...

ION : Iar tu o să naşti în cîteva minute. Tu eşti o minune a naturii ! O să faci o fată de-o să laşi pe toată lumea cu ochii-n soare !

NANA : Spune-mi, de ce vrei tu o fată ?

ION : Ca să semene cu tine.

NANA : Dar fetele seamănă cu taţii !

ION : De ce vrei tu un băiat ?

NANA : Ca să aibă ochii tăi... Eşti frumos, Ioane. Eşti atît de frumos că mi-e teamă de toate fetele care lucrează în laboratorul tău. Am văzut cum te privesc : te sorb din ochi ! Îmi venea să le strig să închidă ochii cînd vorbesc cu tine.

ION : N-am timp să le văd.

NANA : Aha ! Va să zică, numai pentru că nu ai timp, nu le vezi !... Ioane, tu m-ai înşelat vreodată ?

ION : Nu. Dar tu ?

NANA : Nici eu.

ION : Ar fi cumplit să ne batem joc unul de altul.

(Soneric.)

NANA : Mi se pare mie sau sună cineva ?

ION *(după ce a deschis uşa)* : Bună seara, domnule profesor.

PROFESORUL : Deranjez ?

NANA : Nu, cum o să deranjaţi ? ! Poftiţi înăuntru.

PROFESORUL : N-am mai sunat la telefon. Am alergat într-un suflet să vă dau marea veste..

NANA : Dar, vă rog, staţi jos ! Beţi o cafea ?

PROFESORUL : Ferească Dumnezeu ! N-am voie. Nici nu mai ţin minte de cînd n-am băut o cafea. Doctorii m-au ameninţat că dacă pun pe limbă un strop de cafea sau de alcool, pot face vizite de curtoazie îngerilor.

NANA : Atunci, un măr !

PROFESORUL : Un măr ? O, nu ! Tentaţia e prea mare. Ştiţi bancul cu mărul ?

NANA şi ION : Nu.

PROFESORUL : Sfîrşitul lumii. După ultimul, al treilea război mondial. Ruine, scrum şi fum. Ultimul supravieţuitor umblă rupt, flămînd... Deodată aude undeva un plîns de femeie. Plin de speranţă, se îndreaptă spre ea : n-ai ceva de mîncare, femeie ? Iar femeia scoate din sîn... un măr. Adam se retrage îngrozit. „Iar ? ! O luăm de la început ? !"

NANA : Asta face parte din seria bancurilor apocaliptice ale profesorului.

PROFESORUL : M-am luat cu vorba şi am uitat să vă dau vestea cea mare ! Chiar adineauri am vorbit cu profesorul Baltazar : am studiat statul de funcţiuni împreună cu un inspector de la minister. Ei bine, avem un post liber de filolog principal ! Aşa că e timpul să-ţi faci dosarul.

NANA *(îl îmbrăţişează pe Profesor)* : În sfîrşit ! În sfîrşit !

PROFESORUL : Da, în sfîrşit ! În sfîrşit, s-a eliberat un post ! A ieşit cineva la pensie.

NANA : Uraaaaa !...

ION : Nana ! Să nu-ţi facă rău !

NANA : Vă mulţumesc ! Nu mă mai aşteptam. Aproape că-mi luasem gîndul.

PROFESORUL : Şi eu mă resemnasem la un moment dat. La urma urmei, mi-am zis, poate că e mai bine să lăsăm în seama hazardului postul ăsta : să-l ocupe cine-o vrea şi cum s-o nimeri ! Dar mi-am adus aminte că şi pentru mine a luptat cineva, cîndva : profesorul meu... Ca să mă reţină la catedră şi să-i continui opera. Pe vremea aceea, însă, nu se înghesuia nimeni în cercetare. Toţi fugeau în diplomaţie. Eu am avut ambiţia să rămîn la catedră, cu o leafă de mizerie, ca să mă ocup de limba asta pe care o vorbim şi pe care uităm că o vorbim. Astăzi, fiecare om care rezolvă cîteva cuvinte încrucişate crede că e un expert în vocabular... Prea ni se pare că toate uşile se deschid cu o singură cheie şi toate emoţiile se exprimă în aceeaşi gramatică... Fals ! Fals ! Nana, dacă eu n-o să mai apuc, promite-mi că o să scrii odată despre oamenii ăştia care ne fură cuvintele, le folosesc în mod abuziv şi le impun cu sensuri deturnate.

NANA : Astăzi sînteţi prea pornit, domnule profesor !

PROFESORUL : Pentru mine fiecare cuvînt e fascinant. Aşa cum pentru un arheolog e fascinantă necropola în care regii sînt îngropaţi cu toată familia lor, cu toţi caii, scuturile, amforele şi cupele de lut din care sorbim pînă astăzi fumul unei limbi apuse de mult... Pentru noi, dragă Nana, limba e mai ales un imens şantier arheologic... Ei, pe mine vă rog să mă iertaţi ! Trebuie să plec. Am început să bat cîmpii. Vă mulţumesc.

ION : Noi vă mulţumim.

NANA : Îmi pare rău că nu mai vreţi să staţi.

PROFESORUL : E foarte plăcut aici, la voi. Dar mie mi-a fost întotdeauna frică de locurile în care începeam să mă simt bine. Şi apoi sînt mulţumit că am reuşit să obţinem ceea ce am dorit : un loc mai bun sub soare. Şi nu uita : cel mai trist lucru pentru un om e să nu se întîlnească niciodată cu el însuşi.

NANA : Ce vreţi să spuneţi ?

PROFESORUL : Că tu ai acum prilejul să te întîlneşti cu tine însăţi, adică să împlineşti un vis, un ideal. Restul e, cum să-ţi spun... nu mai are importanţă ! La revedere. Sînt fericit.

NANA : Şi eu !

PROFESORUL : Atunci ne-am înţeles ! Mîine vă aştept cu cererea. Mîine, în timpul dimineţii, pînă la ora 12. Pe urmă intru la curs. La revedere. Să fie într-un ceas bun !

ION : La revedere.

(Profesorul iese.)

NANA : În sfîrşit ! În sfîrşit !... Îmi pare rău doar că s-a nimerit chiar acum... O să fie cam mult de alergat.

ION : Lasă că mă ocup eu de chestiile astea...

NANA : În sfîrşit, scap de şcoală, de zgomotul ăla infernal pe care-l fac copiii, de scîrţîiala aia măruntă, de foşnetul din bănci... Oare el, copilul, ştie ? Oare el simte cît de fericită sînt acum ? Fac, în sfîrşit, ce-am vrut : cercetare ! Mă voi ocupa de teoria limbajului !... Oare toţi oamenii se trag din maimuţe ?

ION : Toţi, în afară de cei care nu s-au tras încă bine din maimuţă.

[În timp ce Nana şi Ion completează dosarul se înregistrează o conversaţie telefonică : Prorectorul : Da, vă rog... *O voce (de la celălalt capăt al firului) :* Tovarăşe prorector... *Prorectorul :* Da, tovarăşe director general. Vă ascult. *O voce :* Vă telefonez în problema aceea de care am

mai vorbit... *Prorectorul :* Dacă nepotul dumneavoastră e bine pregătit, e la zi cu bibliografia, a publicat lucrări cu caracter științific, are șanse să ia concursul. Dacă nu, nu ! *O voce :* Sînteți sigur că are șanse ? *Prorectorul :* Eu nu vă pot garanta nimic. Există o comisie a senatului compusă din mari somități, membri al Academiei etc., etc. *O voce :* Mie mi-e teamă că... *Prorectorul :* Vă asigur că acest concurs se va desfășura sub semnul celei mai înalte exigențe și în mod... *O voce :* Prin urmare... *Prorectorul :* Desigur, mai întîi intră în concurs dosarele. Vrem să cunoaștem exact activitatea candidatului, configurația sa morală, opțiunea sa politică etc., etc., etc...].

ION *(la telefon) :* Tată, spune-mi, de cînd ești tu membru de partid ? Din '39 ? ! Fantastic ! Nici nu știam ce tată valoros am ! Noi ? Bine. Mai are, mai are... O lună, două. Medicul i-a recomandat să stea liniștită, să nu piardă sarcina. Se simte bine...

NANA : Dar mama ta cînd s-a născut ? Întreabă ! În ce an ? Din ce organizație politică a făcut parte ?

ION *(cu mîna pe receptor) :* Din nici una. Ba da. La un moment dat din U.F.D.R...

NANA : Ce-i asta ?

ION *(la telefon) :* Îi trebuie numai pentru dosar. Nu. Nu pentru intrare în partid. Nu, deocamdată... Pentru un post de cercetător la Centrul de lingvistică... Tată, dă-mi-o puțin pe mama. Adică, nu, mai rămîi ! Spune-mi, cînd s-a născut mama ? Cînd ? În 1920 ? În cît ? În 13 decembrie... Dar tu ?... În 1910, știam, dar nu-mi mai aduceam aminte ziua. 13 octombrie. Perfect !... Mulțumesc. Vă mai sun eu cînd avem nevoie. La revedere...

NANA : Mi-e îngrozitor de rușine cu tine. Cum se poate să nu știi cînd s-au născut părinții tăi ?

ION : Pentru că habar n-am ! Nu și-au sărbătorit niciodată zilele de naștere în prezența noastră. Nu știu de ce. Din discreție ?... Din pudoare ?... Și nu mi-a venit niciodată în minte să-i întreb.

NANA : Treaba asta nu-mi place la tine. Eu înțeleg că ești distrat, că ești cu capul în nori, dar zilele de naștere !... Tu știi cînd m-am născut eu ?

ION : În iunie !

NANA : Ioane !

ION : În iulie !

NANA : În cît iulie ?

ION : În 19 ?...

NANA : Mă faci să mă îndoiesc de existența ta ! Tu duci o viață dublă ! Nu mai ții minte zilele cînd îmi aduci flori și-mi cumperi cadourile cele mai neinspirate din lume ! ?

ION : Iartă-mă, dar pentru mine fiecare zi e o zi de naștere de-a ta...

NANA : Mă îngrozești ! Cum o să las copilul pe mîna ta ? O să uiți să-l declari la oficiul de stare civilă ! Absorbit de o invenție, de un filtru de beriliu sau mai știu eu ce — o să-l pierzi într-un magazin, o să-l rătăcești pe stradă ! M-am născut în 20 iulie !... Mă întreb dacă o să-ți mai aduci aminte cîndva de mine...

ION : Sînt obosit, iartă-mă ! Acum nu-mi aduc aminte nici de mine. Habar n-am pe ce lume sînt. Dacă m-ai lăsa să dorm, aș dormi neîntors 72 de ore...

NANA : Și pe urmă vrei să mă cumperi cu texte de muzică ușoară : că în fiecare zi e ziua mea de naștere !... La figuri de stil nu te întrece nimeni !

ION : Hai, că s-a făcut miezul nopții și mai avem destul...

NANA : Unde lucrează cumnații tăi ?

ION : Radu, bărbatul soră-mi, lucrează la un institut de proiectări... cum să spun... de vapoare. Iar Nicoleta, nevasta lui frate-meu... Habar n-am ! E stenodactilografă, dar n-am întrebat niciodată unde. Stai să-i dau un telefon... Alo, frate-meu ? Nu cumva dormeai ? ! Salut. Fii atent ! Cînd te-ai născut, în ce an, luna, ziua ora. 21 iunie 1949... Ești mic și prost ! Dar nevastă-ta, unde lucrează ? La ICSIM ! Ce-i aia ? Aha... Aha... Prea complicat. *(Nanei.)* ICSIM. Mersi. Salut. Cînd ne vedem ?... Acum ?... La ora asta ? ! !... Da, da, știu : soră-mea s-a născut la 27 mai... E clar, e clar !... Ia, nu mă lua și tu peste picior ! Aaaa, nici tu nu știi ! Eu m-am născut pe 1 aprilie 1941. Pa !

NANA : Mă întreb cum de te-am luat, cum de nu mi-am dat seama că te-ai născut de 1 aprilie ? !

ION : M-am născut de 1 aprilie, dar tata m-a declarat cu o zi mai devreme, pe 31 martie.

NANA : Voi, ăștia din familia voastră, vă cam jucați cu calendarul !

ION : Sîntem nemuritori !... Hai să vedem ce nu mai știm despre noi...

NANA : Dacă posedă avere...

ION : Da. Cea mai mare avere de pe pămînt : creierul ! Materia cenușie !

NANA : Scriu ?

ION : Trage o linie sau scrie : fără avere !

NANA : Rude în străinătate ?

ION : N-am pe nimeni. Tu ?

NANA : Nici eu.

ION : Prin urmare, avem cele mai pure dosare personale din lume ! Cele mai curate biografii ! Înainte de 23 August n-am făcut nici un fel de politică...

NANA : Tații noștri au fost ilegaliști...

ION : Mamele noastre, casnice și fără de partid !
NANA : Am făcut școala elementară, liceul și universitatea aici ! Sîntem crescuți și educați în anii aceștia !
ION : N-am omorît pe nimeni, n-am luat locul în viață nimănui, nu ne-am călcat în picioare unii pe alții.
NANA : Trăim eliberați de orice constrîngere, de orice prejudecată !
ION : Într-o garsonieră tip, proprietatea statului !
NANA : N-avem nimic de ascuns !
ION : Nimic de reproșat !
NANA : Nimic de împărțit cu lumea !
ION : Asta e cel mai frumos lucru pe care l-ai spus : „N-avem nimic de ascuns !"... Aceștia sîntem ! Nu trageți, tovarăși ! *(Rîd amîndoi.)*
NANA : Prin urmare, cererea e aici. Fii atent ! Îți pun ceasul să sune la șase ! Profesorul ajunge la catedră la 7. Pe urmă se ia cu treburile și dispare. Cine se scoală de dimineață...
ION : Sapă groapa altuia ! Știu. Voi fi cel mai frumos somnambul din orașul acesta !
NANA : Caracterizarea ?
ION : Este !
NANA : Recomandarea ?
ION : Este !
NANA : Lista lucrărilor publicate ?
ION : Este !
NANA : Fișa personală ?
ION : Este !
NANA : Autobiografia ?
ION : Este !
NANA : Diploma ?
ION : Este !
NANA : Fotografiile-tip ?
ION : Este !
NANA : Sînt ! Sînt, nu... este ! Vorbești ca mamelucii !
ION : Ca inginerii !... Știi care-i asemănarea dintre un inginer și-un cîine ?
NANA : Nu.
ION : Amîndoi te privesc cu ochi la fel de inteligenți, dar nu știu să se exprime... Pot să te felicit pentru viitorul tău post de cercetător în domeniul limbilor tragice de pe continent ?
NANA : De ce tragice ?
ION : Nu se spune că sînt lăsate cu limbă de moarte ?
NANA : Termină cu bancurile proaste ! Și nu-mi aduce aminte de moarte, acum.
ION : Iartă-mă. Desfac o șampanie ? Mai avem ?
NANA : Nu.
ION *(iese)* : La urma urmei, cum mi se spune mie pe continent ?
NANA : Ion, John, Johann, Giovanni, Ivan, Janos, Jan, Juan ș.a.m.d, ș.a.m.d.
ION *(revine cu o sticlă de șampanie și pahare)* : Un nume universal valabil !
NANA : N-am știut că am un soț atît de nebun. În fiecare zi îmi rezervi o surpriză !
ION : În fiecare zi e ziua ta de naștere ! *(O invită la dans.)*
NANA : Mai încet, mai încet, că pe urmă mă trezesc la maternitate ! Și nu cred că mai ești în stare să mă iei în brațe !
ION *(o ia în brațe)* : Ai peste două sute de kilograme !
NANA : Nu fi obraznic !... Să nu-mi spui că vrei s-o faci balerină !
ION : Nu spun.
NANA : Nici actriță de film ?
ION : Nici.
NANA : Nici coafeză ?
ION : Nici.
NANA : Ce-ai vrea s-o faci ?
ION : Stewardesă.
NANA : Ce ți-a venit ?
ION : Ca să fie aeriană ca mine.
NANA : Și eu să rămîn cu picioarele pe pămînt în locul vostru, nu ?
ION : Dar cu capul în nori ! *(Se stinge lumina.)* Lumină ! Lumină să se facă ! *(Aprind o lumînare și se privesc ochi în ochi.)* Noi doi nu avem dreptul să ne iubim ca toți ceilalți oameni de pe pămînt. Aș vrea să-ți fac o declarație de dragoste cum nu s-a mai făcut...
NANA : Ce frumos ești !
ION : Exagerezi.
NANA : Ești foarte frumos !
ION : Nu sînt !
NANA : Și te iubesc !
ION : Și eu !
NANA : Și cred că fac parte dintre fericitele femei care și-au găsit omul potrivit. Pentru că noi doi ne potrivim și în gînduri, și în vorbe, și în fapte, și în dragoste, și în tot ce am făcut pînă acum. Iar fata asta care trebuie să vină pe lume o să fie cel mai frumos vis din viața noastră... Mă iubești ?
ION : Te iubesc.
NANA : Dacă ai ști ce fericită sînt că te-am întîlnit !...

Biroul Prorectorului.

PRORECTORUL *(la telefon)* : Da, vă rog... Da, tovarășe director general. Vă ascult... Dacă nepotul dumneavoastră e bine pregătit, e la zi cu bibliografia, a publicat lucrări cu caracter științific, are șanse să ia concursul. Dacă nu, nu !... Nu, eu nu vă pot garanta nimic. Există o comisie a senatului compusă din somități, membri ai Academiei etc., etc... Vă asigur că acest concurs se va desfășura sub semnul celei mai înalte exigențe și în mod... Desigur, mai întîi intră în concurs dosarele. Vrem să cunoaștem exact acti-

vitatea candidatului, configurația sa morală, opțiunea sa politică... La revedere. La revedere. Nu încape nici un abuz. Vă salut. Vă salut... *(Închide telefonul; intră Selina.)* Aaaa, sărut mîinile! *(Îi iese în întîmpinare.)* Sărut mîinile! Vino, Selina! Vino, ia loc! De cînd m-ai anunțat că vii mi s-a urcat temperatura!

SELINA: Sper că nu ești bolnav. Circulă o gripă îngrozitoare prin oraș. Am auzit că s-au înregistrat cîteva cazuri mortale. Ai grijă de tine, Marine...

PRORECTORUL *(îi oferă o țigară)*: Sînt imun la viroze. Nu uita că vin de la țară. Sînt sănătos tun.

SELINA: De unde ai tu țigări din astea fine?

PRORECTORUL: De la femeile de serviciu. Habar n-am de unde le procură. Dar la prețuri exorbitante. Și apoi, la vîrsta asta, la funcția asta... Îmi pot permite și eu să fumez o țigară scumpă. Mai ales cînd am musafiri atît de scumpi.

SELINA: Iată că ți-ai atins țelul. Ai ajuns o somitate. O personalitate. Deși, la ambiția ta, credeam că o să ajungi ministru!

PRORECTORUL: Prefer să rămîn om de știință. Un post de ministru e fragil. Azi ești, mîine nu ești. Pe cînd de la catedră e greu să fii dat afară! Or, la vîrsta mea, trecut prin atîtea examene de viață, mi-e greu să cred că pot comite o prostie atît de flagrantă încît, mă-nțelegi, să fiu dat afară...

SELINA: Uite de ce am venit la tine, Marine: Carmen, fetița mea, a terminat facultatea de limba engleză și a fost repartizată la... Nu-ți spun unde pentru că nu o să îți minte și, oricum, nu are nici o importanță. Ei bine, fata, am fost asigurată, primește negație de la secția de învățămînt de acolo — unde am o cunoștință foarte apropiată. Chestiunea e că nu-i găsesc post în oraș. Și am auzit că institutele de cercetări țin de tine. M-am gîndit să ți-o propun pentru un post de... ce vrei tu!, la orice institut. Fata și-a găsit și un bărbat minunat, se va mărita în curînd... N-are sens să-și strice viitorul la capătul lumii!

PRORECTORUL: Nu e nici o problemă. Cînd a terminat facultatea?

SELINA: Anul acesta, evident.

PRORECTORUL: E puțin mai complicat, dar, pentru tine, se aranjează. Nu e nici prima, nici ultima derogare. Cîți ani are?

SELINA: Fata? Douăzeci și trei.

PRORECTORUL: Douăzeci și trei... Cam cît aveai tu cînd ne-am cunoscut... Ai rămas aceeași femeie frumoasă! Ce pasiune nebună făcusem pentru tine!... A cîștigat Avram. Recunosc, pe merit. Avea mai mult farmec, era frumos, deștept. Eu eram o figură de planul doi... Păcat că s-a prăpădit! Prea devreme! Prea punea totul la inimă.

SELINA: Și fuma enorm. Țigară de la țigară... Și nu dormea nopțile... De parcă ar fi ținut cu orice preț să se sinucidă.

PRORECTORUL: Să-i fie țărîna ușoară! N-am apucat să ne vedem prea des în ultimii ani, dar îl simțeam mereu prezent, undeva, pe aproape. Oameni ca el îți dau un fel de certitudine bizară că lumea nu se poate clătina, că nu-și poate pierde echilibrul.

SELINA: Prin urmare, mă pot bizui pe tine. Unde crezi că ar putea lucra?

PRORECTORUL: Am eu ceva în perspectiva imediată pentru ea. Un post pentru care se luptă o grămadă de nechemați, cu pile, cu intervenții. Tocmai bine! Îi păcălim pe toți și o angajăm pe fii-ta! Ai încredere în mine. În memoria lui Avram, mă simt obligat pînă la pămînt.

SELINA: Îți mulțumesc, Marine. Ne-ar face mare plăcere și mie, și lui Carmen, și viitorului meu ginere, să treci într-o seară pe la noi cu doamna — pe care nu mi-ai prezentat-o!... Am auzit că ți-a fost studentă... Ai avut curaj! Mare curaj!... Ne leagă atîtea amintiri frumoase, am avea atîtea lucruri să ne spunem... La revedere.

PRORECTORUL: La revedere, Selina... Ce zile frumoase!...

SELINA: Ni se păreau frumoase pentru că eram inconștienți și... îngrozitor de tineri... Mîine dimineață ai dosarul fiicei mele pe birou. Pa! Te așteptăm. *(Iese.)*

PRORECTORUL: Pa! *(O conduce și se reîntoarce la birou; sună telefonul. La telefon.)* Da, vă rog... Am onoarea, tovarășe director. Vă ascult... Sigur că da... E de la sine înțeles. Nu vă cerem decît să-i dați transferul. ... Știm că e valoros. L-am văzut la treabă... Ne înțelegem noi... Sînteți de acord?... Ne înțelegem noi. Veniți pe la mine? Vă aștept. Nu mă deranjați. Cum o să mă deranjați? E în interesul fotbalului! Vă aștept. *(Închide; intră Ion.)*

ION: Bună ziua.

PRORECTORUL: Dumneavoastră?!

ION: Mi s-a spus că dosarul trebuie aprobat de dumneavoastră înainte de a intra în senat.

PRORECTORUL: Bine. Luați loc.

ION: Mulțumesc.

PRORECTORUL *(răsfoind dosarul)*: Mda... Interesant... Care sînt argumentele? Și care ar fi meritele pentru care tovarășa dorește să treacă în cercetare? Pentru cercetare sînt necesare,

totuşi, nişte aptitudini, nişte calităţi deosebite.

ION : Ştim acest lucru. Citiţi, vă rog, măcar cererea.

PRORECTORUL : Ce vreţi să insinuaţi ? Că n-am citit-o ?

ION : N-aş vrea să vă grăbiţi. E vorba de destinul unui om. Şi nu cred că e momentul să fiţi... cum să vă spun ?... plictisit.

PRORECTORUL : Păi, cînd vii cu astfel de intervenţii...

ION : Aţi înţeles greşit. Eu nu vin cu intervenţii. Azi-dimineaţă, cînd am adus dosarul pentru a fi înregistrat, mi s-a spus că e nevoie de avizul dumneavoastră.

PRORECTORUL : Dar cum aţi aflat dumneavoastră de acest post ?

ION : E secret de stat ?

PRORECTORUL : Vă atrag atenţia că vă pot da afară imediat ! Ce-i insolenţa asta ? !

ION : Tovarăşe prorector, nu mai sînt la vîrsta mustrărilor severe şi a avertismentelor !

PRORECTORUL : Nu poate ieşi nimeni, domnule, la pensie, nu poate pleca nimeni din cercetare fără să se găsească douăzeci de... de aspiranţi, de uzurpatori gata să exercite presiuni, să pună în funcţiune relaţii, să dea buzna în cabinetul meu... Deşi scrie clar, afară, cînd am ore de audienţe !

ION : Audienţe dăm tot timpul, tovarăşe prorector. Şi eu conduc un sector de activitate şi sînt mereu oprit de cineva să lămuresc anumite probleme. Şi fără orar de audienţe.

PRORECTORUL : În ce domeniu lucraţi dumneavoastră ?

ION : Nu e vorba de mine acum. E vorba de soţia mea.

PRORECTORUL *(citind în dosar)* : Ah, da... Orlogerie industrială... Ce să fac eu cu dumneavoastră ? Ce să vă spun ? Sînt pur şi simplu asasinat de o săptămînă cu telefoane şi intervenţii pentru postul ăsta... Văd că soţia dumneavoastră întruneşte toate condiţiile profesionale. Cunoaşte zece limbi... Chiar zece ? ! Le stăpîneşte la perfecţie ! ? Cu certificat de traducător ? A editat opt manuale şi o metodică de predare a limbilor străine... Dar a depăşit vîrsta !

ION : Cum adică ? Nu înţeleg. Are 34 de ani !

PRORECTORUL : Am luat hotărîrea să nu mai angajăm în cercetare oameni peste 33 de ani.

ION : Cine a luat hotărîrea asta ?

PRORECTORUL : Am dat dispoziţii clare în acest sens. Dacă n-ar fi îndeplinit una sau alta din condiţiile de ordin profesional, s-ar fi putut discuta. Dar aşa..

ION : Cînd a terminat facultatea i s-a spus că nu poate intra în cercetare pentru că nu are stagiul de trei ani în producţie. Acum are 10 ani şi o activitate... Aţi văzut şi dumneavoastră ! Nu e la îndemîna oricui să scoată nouă cărţi, să traducă încă pe-atîtea. Fata asta e foarte bine pregătită ! De ani de zile visează să facă cercetare lingvistică. Altfel nu s-ar fi apucat să înveţe atîtea limbi ! Şi nici măcar nu-i poate fi primit dosarul ?

PRORECTORUL : Nici. Îmi pare rău.

ION : E ceva nedrept aici ! Oare toţi cei din Centrul de lingvistică sînt tineri sub 33 de ani ?

PRORECTORUL : Ar fi absurd ! Dimpotrivă : au, aproape toţi, peste 33 de ani ! Tocmai de aceea am luat hotărîrea să îmbunătăţim criteriile de vîrstă. Nu vreau să ne transformăm în institut de geriatrie !

ION : Dar la 34 de ani un om nu e bătrîn !

PRORECTORUL : Asta e ! Dispoziţiile sînt clare şi nu am de gînd să le încalc chiar eu.

ION : Nu poate exista nici o dispoziţie prin care să fie îndepărtat un om care merită, care e foarte bine pregătit şi de care e nevoie în Institut ! Dovadă, caracterizările şi avizul directorului. Fata asta a terminat facultatea cu 10 ! Şi sînt convins că, dacă am verifica toate dosarele, ar fi puţini cercetători cu o activitate ca a ei. Cum să vă conving ?

PRORECTORUL : N-ai cum să mă convingi. Hai, tovarăşe, că mai aşteaptă şi alţii ! Nu pot să-mi pierd toată dimineaţa cu dumneata.

ION : Nu e vorba de mine. E vorba de destinul unui om. De discuţia asta poate depinde cursul vieţii unui om !

PRORECTORUL : La revedere !

ION : Ce uşor expediaţi dumneavoastră oamenii ! Şi mie mi-aţi răpit doi ani din viaţă tot aşa, fără probleme de conştiinţă.

PRORECTORUL : Ne cunoaştem de undeva ? !

ION : Nu vă spune nimic figura mea ? Chiar nu mă mai ţineţi minte ? !

PRORECTORUL : Nu.

ION : Am fost unul din studenţii pe care i-aţi exmatriculat în ultimul an, înainte de examenul de stat, pentru că am îndrăznit să susţin că cibernetica nu e o ştiinţă reacţionară. Ceea ce venea în contradicţie flagrantă cu opinia dumneavoastră de atunci. Din cauza acelui incident mi-am dat examenele mai tîrziu, după doi ani de muncă într-o mină de plumb...

PRORECTORUL : Asta a fost piesa, asta am jucat.

ION : Da, e adevărat ! Și acum, la fel, fără să stați măcar pe gînduri, spulberați iluziile unui om care crede în viitorul său. Îi luați dreptul la acest viitor. Dar cine vă permite să-i călcați viața în picioare ? ! ! !

PRORECTORUL *(la interfon)* : Dă-mi-l, te rog, pe Medrea, directorul de la orlogerie industrială... *(Pauză.)* Alo, Medrea ? Măi Medrea măi, știi cine se află la mine, în birou, și mă ține de vorbă, de o jumătate de oră, cu intervenții neprincipiale, făcînd presiuni morale asupra mea ca să-i primesc nevasta într-un institut de cercetări ? Unul din subalternii tăi, Ion Moraru. Îl cunoști ?... Păi, dacă e un tip atît de nemaipomenit, de ce nu-l înveți să se poarte ? Ia să-l tragi la răspundere și să nu-i mai dai voie să părăsească laboratoarele în timpul programului, după cum îl taie capul ! S-a-nțeles ? *(Rîde.)* Cînd ne mai vedem la o partidă de tenis ?... Joi ? Perfect ! Salut. *(Închide telefonul.)* O să plătești dumneata insolența de astăzi ! Văd că nu te-a vindecat istoria. Poate că n-ar fi rău să-ți găsim, dumitale, un post... Undeva, în altă parte, și cu mai puțină răspundere...

Culoar în universitate și apoi stradă.

ION : Nu se poate ! Probabil că eu visez. Nu. Nu visez... Ce să-i spun ? Ce să-i spun Nanei ? Nu pot să-i spun că a pierdut postul din cauza mea, sau pur și simplu că, între timp, a depășit vîrsta... Dar nu, nu, nu ! Toată chestia asta a fost un coșmar, iar eu trebuie acum să mă trezesc. *(Strigînd.)* Trezește-te, Ioane, trezește-te !

CORA *(în trecere)* : Ion ! Ce cauți tu aici ! ? De unde ai picat ?... Am citit de niște invenții ale tale care au luat medalii prin străinătate... Ce-i cu tine ? S-a întîmplat ceva ?

ION : Nimic. Nimic ! O aiureală !... La urma urmei, nu ți se pare că noi doi sîntem visați, acum, de cineva, prin somn ?... Nu mi s-a întîmplat niciodată să fiu dat afară într-un mod atît de brutal, de stupid ! Niciodată !

CORA : Ai fost la prorector ?... Toată lumea iese de la el înjurînd sau plîngînd. E un bădăran. Hai, liniștește-te ! Spune-mi și mie cum a fost. Hai să bem o cafea, aici.

Decor de „local familial".

ION *(luînd loc la o masă)* : Dar ce se întîmplă, de fapt ? L-am jignit că i-am adus aminte de incidentul din studenție ?

CORA *(la fel)* : El face acum pe purtătorul de cuvînt al avangardei... Nu mai dă oamenii afară considerînd cibernetica o știință reacționară. Nu ! Acum face exact invers. Susține orice noutate, chiar dacă e o prostie ! Face pe generosul. E mentorul tuturor lingușitorilor și nonvalorilor...

ION : Am fost cu dosarul ăsta, al Nanei... Cere un post la lingvistică. Un post care e liber. Și nu mi l-a primit. Că a depășit vîrsta !

CORA : Te înțelegi bine cu Nana ?

ION : Da.

CORA : Chestia asta n-am să ți-o iert niciodată... O cunosc destul de bine pe Nana și...

ION : Te rog ! Nu e momentul !... Și, slavă Domnului, în trei ani, pînă la căsătorie, am avut timp să ne cunoaștem. Dar nu pe bază de dosar ! ! !

CORA : Termină !... Sînt și studenți de-ai mei pe-aici !

ION : O iubesc, înțelegi ? Și nu admit ca orice dobitoc, orice cretin — cum e prorectorul ăsta al vostru — să-și bată joc de ea !

CORA : Te-am auzit de atîtea ori spunîndu-mi că mă iubești, încît...

ION : Credeam ceea ce spuneam.

CORA : Știi ce-am făcut de-atunci, de cînd ne-am despărțit ? Doamne, urîte mai sînt despărțirile astea !... În cabina aia telefonică, pe gerul ăla cumplit... Știi ce-am făcut ? M-am culcat cu toți tipii care au vrut să se culce cu mine. Ca să uit !

ION : Nu-mi spune asta.

CORA : Și n-am putut să te uit. De cîte ori te văd pe stradă, de cîte ori aud sau citesc despre tine, tremur... De ce ?... De ce dracu' am eu emoții în fața ta ? Ce mesaj secret ai tu, sau ai avut tu pentru mine ? Nu știu.

ION : Te rog ! Te rog, Cora, să amînăm discuția asta.

CORA : Eram convinsă că n-o să te mai însori niciodată. Și cînd colo, brusc, la 37 de ani, ai dat peste Nana. Cum te-a sedus nebuna aia, fanatica aia ?

ION : Termină, că plec !

CORA : Stai, nu pleca ! Vino la mine să bem un whisky. Am terminat seminariile și sînt liberă... Și mi-e dor de tine.

ION : La revedere.

CORA : Stai ! Ești nebun ? Uite-l pe secretarul senatului de la noi. Hai să-l luăm cu asalt ! Tovarășu' Manase, veniți să luați o cafea cu noi !

MANASE : Nu vreau o cafea, vreau ceva tare. Un coniac. E vasodilatator. Am capul țăndări. Acasă, cînd mă culc, aud cum cad sertarele din mine și cum se deschid seifurile.

CORA : Îl cunoşti pe inginerul Moraru ? Faceţi cunoştinţă ! *(Indicîndu-l pe Manase.)* Ultimul celibatar convins, că penultimul *(spre Ion)* ai fost tu. Manase, vezi că inginerul are o problemă în legătură cu nevastă-sa.

MANASE : Vrea o gradaţie ? O călătorie în străinătate ?

CORA : Nu, frate. Ioane, spune-i despre ce e vorba !

MANASE *(frunzărind dosarul întins de către Ion)* : Cunosc dosarul. L-am avut în mînă azi dimineaţă. I-am spus funcţionarului că-l primesc numai cu avizul prorectorului. Sau al rectorului. L-aţi obţinut ?

CORA : Nu.

ION : Dar de ce ţine aprobarea asta de rectorat ? Din moment ce directorul Centrului de lingvistică e de acord...

MANASE : Pentru că Centrul de lingvistică ţine de universitate.

ION : Dar ce ştie un prorector despre criteriile de selecţie în acest Institut ? Nu e firesc ca directorul să cunoască problemele mai bine ?

MANASE : Ba da. E firesc. Iar ăsta e un lucru nefiresc. Vă miră ? E singurul lucru nefiresc din lume ? Ce, e firesc ca eu, profesor de drept roman, să mă ocup de probleme de secretariat ?

ION : Bun. Explicaţi-mi ce se mai poate face.

MANASE : Tovarăşe...

CORA : Manase, ajută-l ca pe fratele meu ! Şi eu mă achit de datorii, tu ştii !

MANASE : Ştii ce, dom'le ! În primul rînd că postul ăsta nici nu există ! Ca să fiu sincer ! Ăsta e un post cerut, peste schemă, de director, ca să bage pe cineva. Pentru că, pensionîndu-se unul dintre cercetătorii de acolo, postul s-a blocat. Şi l-au pierdut. Directorul s-a zbătut ca un leu ca să-l recupereze. Pentru că tot el, fraierul, a amînat să angajeze pe cineva şi l-a ţinut ascuns. Pînă la urmă l-a obţinut. Cu mari intervenţii. Se pare că vrea neapărat să angajeze pe cineva.

CORA *(arătînd spre Ion)* : Pe nevastă-sa !

MANASE : Dragă, dă-mi voie să nu cred. *(Către Ion.)* Asta, ca să fiu sincer, cum ne-am înţeles !

CORA : Dar are avizul directorului pe cerere !

MANASE : Asta e o diversiune. Ca să lase impresia că alegerea se va face pe criterii valorice, în mod obiectiv. Dar eu vă spun că are el pe altcineva. Mai mult nu pot să vă spun. Totul e ca dumneavoastră să găsiţi pe cineva influent, dar de mare rezonanţă, care să fie mai puternic decît pila cealaltă.

ION : Oribil ! Parcă intru într-un păienjeniş ! De trei zile alerg înnebunit după actele astea. Pentru fiecare am aşteptat, am bătut pe la uşi, m-am rugat, am cumpărat ciocolată, ţigări străine, săpun Rexona. Nu ştiu ce să mai cred. La noi, în întreprindere, dacă ai valoare eşti bine venit, dacă nu, salut ! La noi lucrurile sînt categorice şi relaţiile dintre oameni tranşante, bărbăteşti.

CORA : Eşti un copil mare.

ION : De ce ? Pentru că văd lucrurile normal ?

MANASE : Lăsaţi, că nici cu inginerii nu mi-e ruşine ! Sînt şi printre ei cîţiva repetenţi celebri. Nu-i cunoaşteţi dumneavoastră. Dacă şi la Observatorul astronomic sînt ! Păi ăştia, în loc să se uite la stele, privesc cu luneta ce se-ntîmplă în curtea vecină.

CORA : Într-un cuvînt, ce are omul de făcut ?

MANASE : În primul rînd, să nu spună nimănui ce-am vorbit. În al doilea rînd, să-şi găsească o pilă trăsnet. Dar trăsnet ! *(Ridicîndu-se.)* Văd că sînteţi un om serios. Prin urmare, nu există nici un risc să luaţi o funcţie drept o personalitate şi un portar de noapte drept un gînditor. Vă salut.

CORA : Nu uita, Manase : e fratele meu !

MANASE : A dracului mai eşti ! *(Lui Ion.)* Vă asigur, însă, că dintre toate dosarele care mi-au trecut prin mînă în ultimul timp, al soţiei dumneavoastră e cel mai bun. *(Ieşe.)*

CORA *(scoate o carte de vizită)* : Ăsta e telefonul meu. Pune-l bine. Sună-mă oricînd. Pentru tine sînt acasă întotdeauna. Eu încerc să te ajut pe scara de serviciu... Şi altfel ? Am impresia că vă faceţi fiecare de cap cum ştiţi, nu ?

ION : Ce vrei să spui ?

CORA : Ce mai face profesorul Barbu ?

ION : Profesorul Barbu e prietenul nostru.

CORA *(rîzînd în hohote)* : Eşti formidabil ! Măi Ioane, măi, tu eşti absolut căzut din lună ? !

ION : Cora, te rog !

CORA : Dragă, dar e o chestiune de notorietate publică ! Nu te uita că e bătrîn. Mai există şi iubiri de astea ciudate, à la Bernard Shaw !

ION : Minţi ! Minţi ! Nana nu poate fi abjectă ! Oamenii nu pot fi atît de urîţi !

CORA : Dovadă, tot ce ţi se întîmplă ţie, acum. Nu te-ai murdărit cu nimic încă ? Vezi că eşti plin de rahat pe pantofi !... Iar în ce priveşte prorectorul... găsim noi o cheie potrivită şi pentru el. *(Pregătindu-se să plece.)* Pa ! Sună-mă. Fii atent unde-mi pui numărul de telefon, să nu dea cineva peste el ! Nu vreau să mă compromit.

Am devenit femeie serioasă! Știu să iubesc, știu să vindec, știu să consolez! Casa mea e oricînd deschisă pentru tine. *(Iese.)*

EUFORICUL *(așezîndu-se la masa lui Ion)*: Nu sînteți de pe-aici.

ION: Poftim?... Nu.

EUFORICUL: Nu faceți parte din lumea noastră, a celor care fug de ei înșiși. Am ghicit? Sînteți, ca să zic așa, un om realizat, un om sigur de el care a suferit o înfrîngere. O primă înfrîngere! Nu vă speriați, vor veni și altele. Dumneavoastră mai aveți un ideal. V-ați întrebat vreodată ce e un ideal? Vă spun eu, și vă rog să mă corectați dacă greșesc. Idealul e un zid în spatele căruia nu se află nimic. Ce spuneți?

ION: Cred că nu aveți dreptate.

EUFORICUL: Eram aproape sigur că o să-mi răspundeți așa. O să vreți chiar să mă lămuriți că idealul e steaua care luminează mersul corăbiilor într-un ocean. Personal, aș prefera o bancă în mijlocul oceanului. O bancă solidă, din lemn de stejar, dintr-un parc, o bancă pe care se prăbușesc primăvara îndrăgostiții. O bancă pe care să mă așez din cînd în cînd și eu, suflet rătăcit ce sînt, bătut de vînturi și oftat prin furtuni... Nu?

ION: Ar fi absurd! Imposibil.

EUFORICUL: Eram convins. Sînteți un om pentru care unu și cu unu fac doi, întotdeauna doi. Un om fără imaginație. Exact, concret, terestru, disciplinat și ascultător. Mai ales ascultător! Soldat bun, trăgător de elită. Fizician atomist sau cercetător la Observatorul astronomic. Am ghicit?

ION: Aproape.

EUFORICUL: Pentru unul ca dumneavoastră, noi, ăștia care avem imaginație, sîntem un pericol public, nu? Complicăm lumea! Prea bine. E vremea voastră, a inginerilor de profesie. Dar viața trebuie trăită cu imaginație, domnul meu! Altfel am muri de plictiseală pe planeta asta cenușie: Pămînt... Mă uit la dumneavoastră și simt cum se trezește în mine vîrsta pe care o aveți. Am fost și eu odată cineva. S-au pus pariuri mari pe mine, odată. Ca pe caii de curse. Le-am făcut figura tuturor: am pierdut! Deși aș fi putut cîștiga... E foarte greu să rămîi un ratat adevărat. Majoritatea rataților, după mai multe încercări inutile într-un domeniu, pătrund victorioși într-altul și ajung statui!... Ascultă de la mine, domnul meu, nu există decît un singur succes în viață: să-ți trăiești viața așa cum vrei Restul e... tăcere.

ION: Și ați trăit-o cum ați vrut?

EUFORICUL: Sigur.

ION: Cum?

EUFORICUL: Făcînd totul exact invers decît fac ceilalți oameni... Azi vi s-a întîmplat să vă treziți la realitate... Dacă mai doriți să comandați o vodcă, nu vă sfiiți. *(Spre culise.)* Domnule avocat, o vodcă mare de două ori! *(Lui Ion.)* Îi spun avocat pentru că a terminat dreptul. N-a făcut carieră, dar s-a făcut cîrciumar. Nu vă faceți probleme! Cîștigă bine. Mult mai bine decît noi, intelectualii ăștia de viță nobilă. Fură! Priviți în jurul dumneavoastră: e o lume demnă de o casă de nebuni, de o ladă de gunoi, de un naufragiu... Nu? Așa e... Privește-mă acum pe mine, domnul meu, în ochi. Nu simți cum se trezește în dumneata vîrsta mea?

ION: Nu.

EUFORICUL: Pentru că eu nici nu exist acum și aici, domnul meu. Eu fac parte din categoria oamenilor care mor cu 30 de ani mai devreme decît va scrie în actul lor de deces. Sînt un om de nimic. N-am dus lumea asta înainte nici măcar cu o idee, cu un cuvînt, cu o bătaie de inimă. De cîteva zeci de ani mă străduiesc să mor, domnule. Să dispar concret, fizic, și nu reușesc! Întotdeauna s-a găsit cineva care să mă salveze. Și cînd am vrut să mă sinucid prin frig, și cînd am vrut să mă asfixiez într-un subsol de bloc, și cînd am luat somnifere... Și toți așteptau de la mine mulțumiri, cînd eu nu reușeam decît să-i înjur. Idioților! Trebuia să mă lăsați să-mi văd de moartea mea! Treabă care confirmă adevărul că moartea e mai mult treaba supraviețuitorilor decît a ta.

ION: Nu înțeleg de ce îmi spuneți mie toate astea...

EUFORICUL: Pentru că te văd slab, domnul meu. Victimă ideală. Să știi de la mine că victima e întotdeauna complice cu criminalul! Ești slab...

ION: Nu!

EUFORICUL: Piedicile te demobilizează!

ION: Nu-i adevărat!

EUFORICUL: Agresorii te dezarmează...

ION: Minciună!

EUFORICUL: Ce-ai făcut pînă aici în viață, ai făcut datorită tinereții și ambiției și conjuncturilor... De-acum încolo să te văd! Cînd încep să cînte sirenele, să te fure valurile, să te devoreze rechinii!... Mă uit la dumneata și văd de pe acum un înfrînt...

ION: Nu! Nu! Nu! *(Îi aruncă în față resturile din pahar.)*

EUFORICUL: În orice caz, îți mulțumesc, domnul meu. Mi-ai dăruit cinci minute din viața dumitale... Sînteți un generos! Vă mai aștept... Partea proastă e că nu avem două vieți:

prima, asta în care să greşim, a doua, cea în care să profităm de pe urma greşelilor noastre !

Casa familiei Moraru.

PROFESORUL : Realitatea e că foarte puţini oameni sînt în stare să suporte propria lor condiţie. Toţi aspiră la altceva. Toţi sîntem mai mult sau mai puţin roşi de viermele a ceea ce am fi dorit să fim. Numai că noi nu avem de ales altceva, decît să fim noi înşine.

NANA : De ce nu vine oare ? De ce întîrzie ? El nu întîrzie niciodată ! Şi de ce nu dă măcar un telefon ?

PROFESORUL : Probabil că n-a terminat încă formalităţile... Sau îl aşteaptă pe rector.

NANA : La ora asta ? ! Mi-a promis că mă sună imediat ce depune dosarul. Şi afară plouă şi ninge... Şi ninge şi plouă... Ce iarnă murdară !

PROFESORUL : O să lucrăm un timp împreună la dicţionarul de simboluri. Pe urmă...

NANA : Mi-e frică să nu i se fi întîmplat ceva. În situaţii de astea nu ştiu cum să procedez. Să anunţ miliţia ? *(Profesorul rîde.)* Sînt singură. Nu-l am decît pe el. El mi-e şi mamă, şi tată, şi frate, şi fiu, şi soţ, şi tot. Ce mă fac eu fără el ?... Doamne, ce prostii îmi trec prin cap ? ! !

PROFESORUL : Nu fi prăpăstioasă !

NANA : Şi mă gîndesc la copilul ăsta care trebuie să vină pe lume. Pe ce lume ? Cum deschizi televizorul, crime, cutremure, erupţii, manevre, înarmări...

PROFESORUL : Eu unul n-am grija nimănui. Cu timpul grijile se potolesc, spune Horaţiu. Nu aştept pe nimeni, nu mă aşteaptă nimeni. Deşi, dacă stau să mă gîndesc bine, e minunat sentimentul să te ştii aşteptat undeva... Să baţi la uşă, sau să suni, să ţi se deschidă şi cineva, de emoţie, să scape din mîini o carte sau o glastră cu flori... Amintiri, amintiri...

NANA : Dumneavoastră aţi vrut să rămîneţi singur.

PROFESORUL : Nu e un secret pentru nimeni că marile hotărîri, ca şi marile idei, se nasc în singurătate.

NANA : E un punct de vedere.

PROFESORUL : Nu. E un lux. Singurătatea e un lux. Camus spunea că singurătatea aparţine oamenilor bogaţi sufleteşte. *(Sună telefonul.)*

NANA *(la telefon)* : Ion ! Alo ! Ion ? Iubitule... Alo ! Alo !... Nu se aude ! *(Profesorului.)* Cred că dă telefon din stradă şi nu mă aude... Alo ! De ce nu răspunzi ? Alo ! S-a întîmplat ceva ? Alo !... A închis !

PROFESORUL : Ce n-aş da să fiu şi eu aşteptat ca el, în seara asta !

NANA : Vă contraziceţi !

PROFESORUL : Uneori singurătatea asta pe care o visăm şi pe care ne-o dorim atît de mult devine insuportabilă. E ca un sfetnic rău. Ca un temnicer. Cînd eşti tînăr poţi rămîne singur o veşnicie, pentru că eşti plin de visuri. Cînd îmbătrîneşti rămîi doar cu amintirile. Şi întoarcerea în amintiri seamănă întotdeauna cu o baie de cenuşă.

NANA : Sînteţi foarte trist azi, domnule profesor !

PROFESORUL : Se apropie, încet-încet, timpul cînd voi fi scos la pensie şi uitat într-un raft de bibliotecă. Şi probabil că nimeni nu-şi va mai aduce aminte de mine.

NANA : Cum puteţi spune asta ? Eu n-o să vă uit niciodată !

PROFESORUL : Ai avut noroc că l-ai întîlnit pe Ion. E un om extraordinar.

NANA : Eu am avut noroc ? El a avut noroc !... L-am dus cu forţa la ofiţerul stării civile. El nu şi-a dat seama decît foarte tîrziu că întîlnise femeia de care avea nevoie. Noi doi sîntem indestructibili. Împreună ! Separat sîntem vulnerabili. De aceea mi-e uneori teamă pentru el. Dar împreună sîntem, vorba lui, ca emisferele de Magdeburg. De nedesprins. De nedespărţit.

ION *(intrînd ; sec)* : Bună seara.

NANA : Ce-i cu tine ?

ION : Nimic. Nimic ! Chiar nimic.

NANA : Să nu-mi spui că ai uitat să depui dosarul la rectorat !

ION : Ba da. Îţi spun că nu l-am depus.

PROFESORUL : Nu se poate !

NANA : Ioane, tu îţi baţi joc de mine ? Ce s-a întîmplat ? Vorbeşte !

ION *(Profesorului)* : Mă mir că mai îndrăzniţi să călcaţi pragul acestei case !

NANA : Ioane !

ION : Unde aţi văzut dumneavoastră un post liber ?

PROFESORUL : Nu se poate ! Profesorul Baltazar, directorul institutului... chiar el, cu gura lui, mi-a spus... De ce m-ar fi minţit ?...

ION : Penibil ! Am fost acolo şi... Şi m-am trezit dat afară ! Cerînd un post care nu există !

PROFESORUL : Îmi daţi voie să dau un telefon ?

ION : Nu e nevoie ! Între timp lucrurile s-au lămurit. Profesorul Baltazar a cerut un post, într-adevăr. Dar pentru altă persoană, recomandată de un om cu funcţii importante.

PROFESORUL : Nu se poate, e o eroare la mijloc. O confuzie !

NANA : Îmi pare rău.

ION : Nici măcar nu mi-au primit dosarul ! Sînt chiar enervați că am aflat de postul ăsta !

PROFESORUL : Vă rog să mă iertați. N-am știut. N-am vrut. E îngrozitor !

ION : E strigător la cer ! Prorectorul m-a făcut pe mine profitorul unei conjuncturi... Că vin să-i forțez mîna... Că vreau să calc pe cadavre ! E adevărat că nici eu nu m-am putut abține și i-am vorbit pe șleau ! M-a făcut obraznic și m-a dat afară.

PROFESORUL : Prin urmare, știa de existența acestui post !

ION : Știa, dar îl deranja ! Cum, dumneavoastră chiar nu știți că postul ăsta e deja „arendat" ?

PROFESORUL : N-am fost încă niciodată învinuit de minciună sau de rea-credință.

NANA : Domnule profesor, scuzați-l pe soțul meu. Nu e obișnuit cu situații dintr-astea și i-au cedat nervii. Ioane ! Cere, te rog, scuze profesorului !

ION : Nu trebuia să te pună în situația asta ! Nu trebuia să ne fluture iluzia asta prin fața ochilor. Doamne, și cîtă alergătură stupidă, cîtă energie consumată inutil, inutil, inutil ! Cîtă bătaie de joc ! Pentru ce ? !

PROFESORUL : Pentru un post de filolog. Într-un institut plin de salahori intelectuali puși în slujba culturii, a cuvintelor, a sensurilor, a limbilor celor mai ciudate de pe pămînt... Ca să lămurească, pînă la urmă, existența noastră : de ce trăim, de ce gîndim, de ce visăm, de ce sperăm... Și așa mai departe. Iertați-mă. Noapte bună. *(Iese.)*

NANA : Îmi pare rău, iubitule, că te-am supărat. Dacă nu eram în halul ăsta m-aș fi dus singură.

ION : De ce ? Ca să te umilească ? Să-ți dea senzația că ți se face un favor dacă ești primit în audiență ? ! Ca să ocupi un post pe care-l meriți ? !

NANA : Lasă. Nu te mai gîndi acum la nimic. Îți reproșez doar faptul că te-ai purtat urît cu profesorul.

ION : Nu-mi place că stă toată ziua pe capul nostru.

NANA : Dar îți făcea plăcere. Omul ăsta ține la tine, te stimează.

ION : Am impresia că e îndrăgostit de tine și mă enervează.

NANA : Cine ți-a băgat prostiile astea în cap ? Tu nu gîndești așa strîmb și perfid. Cine ?

ION : Nimeni...

NANA : Ioane, tu îți dai seama că mă jignești ? Cum crezi că i-aș fi deschis vreodată ușa dacă simțeam cea mai ascunsă intenție în omul ăsta ? Și-a pus doar speranța că eu, studenta lui, o să pot lucra cîndva în institutul pe care l-a condus. Ești nedrept. Și, așa cum ești tu nedrept acum, s-ar putea să fie odată și alții cu tine... Cred că ești mort de foame.

ION : Înțelege că nu-mi face plăcere să vin acasă și să-l găsesc aici ținîndu-te de mînă și filosofînd. Am impresia că îmi ascunzi ceva.

NANA : Am fost cîndva îndrăgostită de profesor. Da. Dar nu cred că e cazul să vorbim acum despre asta. Avem alte lucruri, mult mai importante, de rezolvat.

ION : L-ai iubit ? ! Cum ai putut să te îndrăgostești de... de un boșorog care face teoria limbajului și dă ore de maniere elegante ?

NANA : Eram studentă. M-au fascinat inteligența și cultura lui. Era un spectacol al ideilor. O forță abstractă. Crezi că n-am avut dreptul la nici un sentiment pînă la tine ?

ION : Nu mă așteptam să-l alegi tocmai pe el...

NANA : E un om extraordinar. A fost pentru mine un model. Un idol, dacă vrei. N-a știut niciodată nimic. Și nici nu m-am visat vreodată în brațele lui ! Trezește-te, Ioane ! Suspiciosule ! Gelosule ! Nu te-am trădat cu nimeni, niciodată. Și singura mea dorință e să trecem împreună, de mînă, prin viață și să ne împlinim visurile.

ION : Ai dreptate. Iartă-mă.

NANA : Să-ți pregătesc ceva de mîncare...

ION : De azi dimineață umblu ca un nebun prin ninsoare, prin ploaie, ca să mă liniștesc. Și nu pot. Nu eram în stare să vin acasă, pentru că nu știam cum să-ți spun totul... Ca să nu mă crezi idiot ! Ai un somnifer ?

NANA : O să te mîngîi și o să adormi... Așa cum ai adormit aseară.

ION : Pe frunte. Să-mi pui mîna pe frunte. Asta mă liniștește... *(Sună telefonul ; Ion răspunde.)* Da. Casa Moraru... Da, aștept... *(Nanei.)* Am încercat ultima șansă : am cerut să fiu primit la partid, la Branițte. Se petrece o porcărie în spatele acestui post, se pune la cale o murdărie... Ce să-i spun ? S-a făcut un gol imens în capul meu.

NANA : Spune-i exact ce s-a întîmplat. Sau, mai bine nu : cere-i să te primească...

ION *(la telefon)* : Vă salut, tovarășe secretar... Da, v-am căutat. Într-o problemă personală... E foarte greu să vă explic la telefon. Nu s-ar putea... Da, e urgent. Eu zic că e urgent. E vorba de destinul unui om... Cum ? Imediat ? ! Păi... Cam în douăzeci de minute... Bine. Vin cît pot de repede. Vă salut. *(Închide telefonul.)* Nana ! Re-

pede ! Mă primește chiar acum. Trebuie să mă schimb. Unde-mi sînt hainele ? Cravata... Și mi-a crescut barba ! Mai am timp să mă bărbieresc ?... Nu, nu... Ai dreptate... I-am vorbit bine ? Nu m-am bîlbîit ? N-am fost ridicol ?... Am emoții. Pentru că Branișteăsta e poate cel mai adevărat dintre oamenii pe care i-am cunoscut.

NANA : Nu mai fă și tu, acum, un cult pentru el !

ION : Ai dreptate. Dă-mi curaj !

NANA : E un om ca toți oamenii. Dar cu sarcini mai importante decît alții.

ION : Cineva îmi spunea azi că esențial în viață e să nu confundăm o funcție cu o personalitate și un portar de noapte cu un gînditor !

ACTUL al II-lea

Culoar în universitate.

MANASE : Ce-i cu dumneavoastră ? Ați renunțat ?

ION : Cum să renunț ? ! Tocmai venisem să...

MANASE : Păi, n-a rămas să găsiți dumneavoastră o pilă zdravănă ?

ION : Ce pilă ? Eu am fost la partid, la tovarășul secretar Branișteș și el mi-a...

MANASE : Și dosarul ?

ION : Ce dosar ?

MANASE : Dosarul soției ! Trebuia cel puțin să...

ION : N-ați primit dosarul de la tovarășul secretar ? !

MANASE : Stați puțin, stați puțin... Asta înseamnă că... Mda... Fantastic ! Fantastic ! Va să zică, al dumneavoastră era dosarul pe care rectorul, în fața mea, l-a înmînat prorectorului... Cu specificația că vine de la tovarășul secretar Branișteș... Extraordinar !

CORA : Manase ! Nu ne mai fierbe ! Ce s-a întîmplat cu dosarul ?

MANASE : S-a întîmplat că tovarășul secretar Branișteș a transmis dosarul rectorului. Numai că rectorul, fiind chemat în grabă la București, la un simpozion, i l-a predat prorectorului. Iar prorectorul l-a făcut uitat ! Așa că în senat s-au discutat posturile libere din schemă în absența dosarului soției dumneavoastră...

ION : Nu se poate ! Nu se poate !... Doar mi-a promis !... Am fost la tovarășul Branișteș chiar în seara în care am vorbit cu dumneavoastră ! M-a primit imediat. I-am explicat pe-ndelete cum stau lucrurile... Cum a fost respins de prorector, cum am rămas cu dosarul în mînă... M-a ascultat, l-a citit și mi-a promis că problema e ca și rezolvată... Iar povestea cu limita de vîrstă... mi-a spus clar că e falsă, de conjunctură !

MANASE : Mai mult : au reușit două fete, două absolvente...

ION : Două pe un singur post ? !

MANASE : Păi nu, că între timp ministerul a aprobat suplimentarea schemei cu încă un post !

ION : Fantastic ! Fantastic ! Adică oamenii ăștia nu mai țin cont de nimeni și de nimic... Nu mai țin cont nici de cuvîntul unui secretar !

MANASE : S-a lucrat tare ! Pentru fetele astea au dat telefon o grămadă de oameni... S-au încălcat legi...

ION : Știți că și tovarășul Branișteș îmi spunea că rar a văzut un dosar atît de convingător ca al soției mele ! M-a și felicitat pentru activitatea ei... Și acum... Nu mai înțeleg nimic.

CORA : Îmi pare rău, Ioane.

MANASE : Acum cred că mă înțelegeți și pe mine ! E îngrozitor să ajungi într-o funcție ca asta și să fii obligat să respingi dosarele unor oameni de valoare numai pentru că n-au buletin de oraș, numai pentru că nu cunosc pe nimeni, n-au rude, cunoștințe influente și așa mai departe...

ION : Spuneați că s-au încălcat legi...

MANASE : Fetele astea n-au nimic comun cu lingvistica și n-au nici măcar o oră de stagiu !

ION : Cumplit ! Și cînd te gîndești că pentru motivul ăsta a fost ea respinsă acum zece ani !

MANASE : Mai mult : nici măcar nu au medii mari. Una a absolvit cu media 8, cealaltă cu 7. Evident că n-au publicat în viața lor nici măcar o singură lucrare științifică. Nici n-aveau cînd... În cîteva ore li s-au făcut și formele de angajare. Cu o grabă... Cu o grabă care dă de gîndit ! Eu zic să vă adresați de data asta primului secretar. Să nu lăsați lucrurile așa. Să răscoliți

murdăria asta. Să scrieți la ziare, la reviste, la radio, la televiziune.

ION : Vă mulțumesc.

MANASE : Îmi pare rău că vă dau tocmai eu vestea asta. Știu că divulg un secret, dar o fac în numele adevărului. Nu mai pot ! Vă spun, acționați cît situația e încă proaspătă. Soția dumneavoastră e singura îndreptățită să ocupe acest post. E mare păcat. În felul ăsta respingem oamenii cei mai buni și ne umplem de mediocrități !

ION : O să încercăm... Deși nu cred că mai avem putere s-o luăm de la capăt. Eu, unul, am obosit.

MANASE : Nu ! Nu vă lăsați ! Nu trebuie să vă lăsați ! Nu uitați că orice om nerealizat pe măsura visurilor și a valorii sale poate deveni un infirm pentru societate... Oricum, să știți că, dacă voi fi întrebat, sînt gata să spun tot adevărul.

CORA : Bravo, Manase ! Așa te vreau ! Știam eu că pot conta pe tine.

MANASE : Vă las acum. Mă așteaptă studenții. Țineți-mă la curent cu demersurile dumneavoastră. Le revedere. Și vă țin pumnii !

ION și CORA : La revedere.

CORA : Îmi pare rău.

ION : M-am dus la el, la secretarul ăsta, Braniște... M-a primit simplu, direct, omenește. M-a întrebat ce face nevastă-mea, de ce n-a venit ea... I-am spus că e însărcinată și că urmează să nască peste vreo două luni... Mi-a dorit gemeni !... Absurd, perfect absurd !

CORA : Gemeni ?

ION : Da, ca să recuperez timpul pierdut.

CORA : Nu știam că nevastă-ta e însărcinată...

ION : Lichelele astea sînt în stare să spulbere orice și să sfideze pe oricine ! Pentru ei nu mai contează nici măcar un om cu funcții de răspundere ! Operează ca pe moșia lor !... Mi-e greață. Mi-e silă. Cînd vin aici, pe culoarele astea, în loc să mă gîndesc la amintirile frumoase din studenție, mi se face rău. Nu mai pot !

CORA : Hai, lasă-le dracului de probleme și nu te mai agita. Îți faci mai mult rău... Tremuri !... Vino la mine să bem ceva, să te încălzești.

ION : Nu. Nu pot. Trebuie să mă întorc la institut.

CORA : Acum ? La ora asta ?

ION : Am ceva de lucru, în laborator... De fapt, mă îngrozesc la gîndul că trebuie să mă întorc acasă și să-i spun Nanei că n-am reușit nici de data asta. Trăim în plin absurd... Aș vrea să dispar... Așa, ca să nu mai dau ochii cu oamenii. Mi-e rușine de mine, mi-e rușine de ei... Ca să distrugi un om nu e nevoie să strici un glonte : e de-ajuns să-i otrăvești visul !

Același „local familial" din actul I.

EUFORICUL : Ai venit ? Ai revenit, domnul meu ? Vă așteptam. Poftiți, intrați în secta frunzelor care cad ! Fiți binevenită, domnișoară ! Un coniac ? Un Courvoisier ? Un lichior de ienupăr ? Era băutura preferată a lui Scott Fitzgerald. Un whisky Hemingway ? O vodcă Tolstoi ? Cine vine la noi, vine să răsfoiască o carte, un raft : Knut Hamsun, Anatole France, Márquez, cu băuturile lor preferate... Veniți să vă încălziți și să plecați cu abisurile frumos colorate de alcool. *(Către Cora.)* Dumneata ești un exemplar frumos de felină carnivoră. Nu te dai decît greu bătută în fața unui bărbat. Te cunosc... Te cunosc foarte bine ! Te-am mai întîlnit în cîteva exemplare din biografia mea. Ești genul de femeie care face legendă împrejur și care scufundă în mocirlă pînă în gît. Să bem !... Alcoolul cade în mine ca într-un abis !... O, domnule, păcat că ai lipsit ieri ! Am încercat din nou să mă sinucid. De data asta chiar cu alcool. E fantastic, fantastic, domnule, cît alcool îți trebuie ca să omori un om. Am băut pînă am căzut în nesimțire. Eram absolut sigur că sînt mort. Începusem să mă obișnuiesc cu neantul... Și, culmea !, azi dimineață m-am trezit singur ! Singur ! M-am uitat în oglindă să văd dacă sînt eu. Tot eu eram ! Știi că, în ultima vreme, de cîte ori încerc să mă caut pe mine dau mereu peste altcineva ? ! Dar azi m-am trezit cu mine însumi. Nu faci dumneata cinste cu o vodcă ?

ION : Domnule avocat, trei vodci mari !

EUFORICUL : Ai început să te deprinzi cu figurile noastre de stil. Ești marfă bună, prea bună pentru corabia asta fantomă ! Sărbătoriți cumva un triumf ? Nu uitați că în miezul celui mai perfect triumf germinează o înfrîngere. Și invers... Ești iubita domnului ?

CORA : Da.

EUFORICUL : Știi că n-are gusturi rele vecinul dumitale de pahar ?

CORA *(către Ion)* : Cine e ?

ION : Omul meu negru. Un sol al destinului.

EUFORICUL : Cine sînt eu ? Mai bine întrebați cine am fost ! Am fost șeful promoției mele de absolvenți ai Facultății de filosofie. *Magna cum laudae !* Știți cine sînt ? Șeful promoției mele de rataţi ! Știți de ce ? Fiindcă mi-am dat seama că e mai ușor să scrii filosofie decît să aplici un singur principiu în viața de toate zilele.

Și astfel am înțeles că mai presus de orice filosofie e chiar viața, domnii mei! Nu-mi pare rău! Am fost fericit, am iubit, am trîndăvit, am urît, am disprețuit, am fost din nou fericit, și am iubit, din adîncul sufletului... Acum n-am decît să mă fac nevăzut. Prea vrem să fim cu toții niște excepții, domnilor! De aici ni se trage confuzia. Și asta ne face să trăim ca niște somnambuli, să ne călcăm în picioare unii pe alții și să trăim împotriva naturii noastre... Vă iubiți, nu? Sau v-ați iubit... Există între voi o complicitate prin care simt trecînd un șarpe cu clopoței. *(Ridicînd paharul.)* Să fiți iubiți! Eu mă duc să mă culc. *(Corei.)* Somn dulce, somn limpede, somn înmiresmat, iubita mea... Las istoria pe seama voastră! Simt cum crește în voi trădarea, și dacă mă uit bine în ochii voștri văd cum apune soarele în ferestrele camerei de reanimare de la spitalul municipal.

CORA *(frison)*: Nu!

EUFORICUL: Știți ce mi se pare cumplit, domnilor? Că un om care moare mai aude timp de 7 secunde, mai vede timp de 8 secunde, mai simte timp de 12 secunde... Ceea ce înseamnă că o poate auzi pe sora de gardă, care șoptește deasupra lui: „A murit. Fie-i țărîna ușoară!" *(Iese.)*

CORA: De ce m-ai adus aici? E oribil! Chiar îl cunoști?!

ION: L-am mai întîlnit o dată... Acum cîteva zile... Chiar după ce m-am despărțit de tine.

CORA: Atunci nu-ți mai dau voie să te desparți de mine! Meriți alt destin.

(Părăsesc localul.)

ION: Omul ăsta s-a pierdut pe sine pentru că, tot filosofînd, încercînd să descifreze sensul existenței, a uitat de ce a venit pe lume... Dar noi!? Noi de ce am venit, oare, pe lume? Ca să dăm cu capul de pereți?

CORA: Hai, lasă, că pînă la urmă se va aranja totul!... Eu, una, n-aș lăsa învățămîntul, pentru nimic în lume! Zile libere, vacanțe...

ION: Da, Nana nu e o ființă prea comodă...

CORA: Te compătimesc.

ION: Vrea de la viață ceva mai mult decît o bucată de pîine... Unde naiba mi-am pus carnetul de telefoane?... Trebuie neapărat să-l sun pe primul secretar... Să-i spun tot. Tot, tot!

CORA: Lasă că-i dai telefon de la mine.

ION: Poate găsim undeva un telefon public... În viața mea n-am reclamat pe nimeni, dar acum simt că mă sufoc dacă nu vorbesc! Unde dracu' e blestematul ăla de carnețel?!

CORA: Ioane! Tu realizezi că în seara asta — pentru prima oară de cînd ne cunoaștem — m-ai scos „în lume"!?! Nu m-ai dus niciodată la un film, la teatru, la un bar... Veneai la mine cu ochii pe ceas, înfrigurat, preocupat, și mă puneai să-ți țin fruntea în palme ca să te liniștești... Te-am iubit... Incredibil de mult... Și dureros! Și nu-mi pot reveni nici acum... Ce frig e! Și ce liniște!... Toată lumea doarme... Armistițiu pe toate fronturile...

ION: Nu, nu dorm... Vegetează!... Supraviețuiesc!... Se prefac că dorm!

CORA: Mai încet! Să nu te amendeze pentru propagandă împotriva somnului!

ION: M-am săturat să trăiesc cuminte și ascultător între patru pereți, speriat să nu tulbur cumva liniștea celorlalți!... Primul om pe care îl țin minte în viața mea îmi făcea semn să tac și ținea degetul la buze. Iar eu am de gînd să nu mai tac! Nu vreau să tac!!

CORA: Dacă vrei să-ți exersezi vocea, mai așteaptă puțin. Ferestrele mele încă mai dau spre parc și acolo poți să urli cît poftești...

ION *(urlînd)*: Oameni buni, treziți-vă! În timp ce voi dormiți, cad stele și toți nebunii din oraș aruncă în stradă cu bani falși!

CORA: Cine spunea că n-ai imaginație!?

ION: Oameni buni, treziți-vă!!

CORA: De ce? Lasă-i să doarmă... Haide! Încă puțin și liftul ne va arunca în al nouălea cer... Sau în ultimul cerc al infernului... *(Îl îmbrățișează.)*

ION: Același parfum...?

CORA: Și încă multe alte surprize...

ION *(se desprinde)*: Trebuie neapărat să-mi găsesc carnețelul cu numere de telefon...

CORA: Urcăm sus și-i sunăm pe toți! Pe primul secretar, pe directorul general, pe inspectorul-șef, pe rector... Și chiar pe ministru! Ți-ai imaginat vreodată un ministru în pijama? Îi invit la mine pe toți și le dau termen de gîndire cinci minute: ori o primesc pe nevastă-ta în institut, ori își dau demisia. Ei, drăcia dracului!

ION *(uluit)*: Îi cunoști chiar pe toți?!!

CORA: Îi cunosc, nu-i cunosc — asta e! Să se-nvețe minte!

ION: De ce trebuie să apelăm noi la oamenii ăștia, cînd lucrurile ar trebui să fie atît de simple? Din laboratorul meu toate păreau la locul lor. Credeam sincer că viața merge înainte în virtutea unor criterii limpezi. Și, cînd colo... Am lucrat ca un somnambul în ultima vreme. Iar acum... Parcă s-a

dereglat ceva în mine: nu mai pot lucra!... Unde am s-ajung?

CORA: Sus! Sus de tot! La mine!

ION: Ești frumoasă, Cora!... Așa cum ai fost întotdeauna. Numai că eu nu vreau s-o trădez pe Nana.

CORA: E o revanșă pe care o merit. Eu sînt cea pe care ai lăsat-o pentru ca să te poți căsători cu ea. Eu am fost cea trădată! Și, în virtutea aceloraşi criterii limpezi care guvernează, de o viață, activitatea laboratorului tău, eu am fost cea care a trebuit să renunțe la copil, la copilul nostru... Ca să nu rămîn singură cu el în brațe... Pentru că domnul onorabil de astăzi n-a vrut să mă ia de nevastă.

ION: Ți-am spus de la început că nu vreau să mă însor cu tine. Nu eram și nu sînt nici astăzi omul de care ai nevoie, Cora. Eu nu mă pot bucura de viață sfidînd timpul. Așa cum faci tu. Pe mine mă obsedează timpul pierdut. Simt că nu mai am timp!

CORA: Nu mai sfidez timpul, dragul meu. Trăiesc ca să trăiesc. Și singura mea realizare în viață e... libertatea erotică...

ION: Asta e o eroare, un drog, un compromis — orice, în afară de libertate.

CORA: Ba nu! E chiar o necesitate înțeleasă!

ION: Cora, de fapt, ce materie predai tu la facultate?

CORA: Morala... Te miră?

ION: Nu. Nu mă mai miră nimic. nimic, nimic...

CORA *(apropiindu-se de el)*: Nu ne vede nimeni. Toată lumea doarme. Anestezie generală.

ION: Am tot timpul senzația că ne urmărește cineva...

CORA: Doar noi, poate... Noi și amintirile noastre răvășite... *(Se sărută.)*

ION: De unde vii, că aprinzi în om toate candelabrele, toate stelele?!

Cabinetul prorectorului.

NANA: Bună seara, tovarășe prorector. Mă numesc Ioana Moraru. Trebuia să intru în discuția senatului pentru un post de filolog și se pare că n-am mai ajuns. Am venit să-mi iau dosarul.

PRORECTORUL: Dosarul? Dosarul dumneavoastră? Dar ce să caute la mine dosarul dumneavoastră? Ce sînt eu? Secretariat? Adresați-vă secretariatului.

NANA: M-am adresat. Mi s-a răspuns că, din moment ce nu se află acolo, se află la dumneavoastră.

PRORECTORUL *(la interfon)*: Să vină la mine Manase. *(Nanei.)* Prost obicei au cei din familia dumneavoastră, să dea buzna în cabinetele de lucru ale oamenilor cu funcții de răspundere!

NANA: Mi se pare că dispariția unui dosar e un obicei mult mai prost și păgubitor.

PRORECTORUL: Și, la urma urmei, de unde pînă unde obligația de a păstra toate dosarele și de a le înapoia, într-un institut uriaș ca acesta?!

NANA: Orice om vrea să știe de ce a fost respins.

PRORECTORUL: Eu, în locul dumneavoastră, aș renunța. În loc să fiți fericită că aveți un loc de muncă atît de bun, pe care-l visează atîția oameni care ar da oricît să fie suplinitori măcar o zi, dumneavoastră forțați destinul în mod nedelicat și inoportun. Mă iertați că vă vorbesc deschis... Și-apoi, centrul ăsta de lingvistică e un institut care nu produce nimic, un malaxor de cuvinte, o întreprindere-mamut în care zeci de oameni se ocupă cu extragerea rădăcinii fiecărui cuvînt... O moară de vînt! Asta e! Unde în orice moment poate urma o restrîngere de activitate și să vă treziți pe drumuri.

NANA: Tovarășe prorector, eu am venit aici să-mi iau dosarul și să primesc o explicație logică la ceea ce v-am întrebat: de ce mi s-a blocat posibilitatea de a ocupa un post pe care-l meritam. Poate că într-adevăr s-au prezentat candidați care aveau mai multe drepturi decît mine să ocupe acest post. Și atunci înțeleg și mă retrag.

PRORECTORUL: Lingvistica este totuși un domeniu atît de arid, atît de lipsit de perspectivă...

NANA: Vă înșelați. Cîtă vreme vom continua să ne exprimăm gîndurile prin cuvinte, cîțiva oameni vor trebui să se ocupe și de ele, să le extragă rădăcina, să le compare, să le dezlege toate sensurile... Ca să ne putem înțelege mai bine unii cu alții.

PRORECTORUL: Sper să trăiesc timpul în care vom renunța la cuvinte și ne vom exprima prin ecuații.

NANA: Sperați prea mult. Dovadă că acum, dacă v-aș cere să-mi explicați, printr-o ecuație, de ce am fost respinsă, nu ați fi în stare.

PRORECTORUL: Cuvintele ne fac, iată, să ne pierdem vremea. Faptele sînt mult mai importante.

NANA: Frumoasă lozincă! Dar, să știți, fără cuvinte ar funcționa din plin arbitrariul. Fără cuvinte nu ne-am putea naște, n-am putea muri... Fără cuvinte, fără sensurile lor, n-am mai ști cine sîntem, cum ne cheamă, cui aparținem, cărei familii, cărei națiuni... Fără cuvintele astea pe care le studiem n-ar fi dragoste, n-ar fi — e adevărat — nici drame, nici conflicte, nici așteptări, nici amînări, dar nici filosofie, nici știință, nici cultură, nici adevăr...

Nici minciună, nici îndoieli, nici speranțe, nici războaie, nici pace ! N-ar fi nimic !

PRORECTORUL : Să te ferească Dumnezeu de limba femeilor ! Da, recunosc : aveți o înclinație naturală spre lingvistică !

NANA : Nu cred că e cazul să discutăm acum despre înclinațiile femeilor care vorbesc, într-adevăr, mult, dar vă rabdă și pe dumneavoastră, bărbații, cu toate lașitățile și compromisurile dumneavoastră. Care vă hrănesc, vă spală, vă nasc copii, vi-i cresc și vă dau un sens în viață, un țel, o mîngîiere, iubire, dar și dispreț și ură.

PRORECTORUL *(la interfon)* : Ce se întîmplă cu Manase ? ? ? *(Nanei.)* Nu putem amîna discuția asta cu dosarul pe mîine ?

NANA : Eu nu mă mișc de aici pînă nu apare dosarul.

PRORECTORUL : O să chem portarul și ofițerul de serviciu să vă dea afară !

NANA : Îndrăzniți !

(Intră Manase.)

PRORECTORUL : De ce-ați trimis-o la mine pe femeia asta ? De unde pînă unde ideea că dosarul ei se află la mine ? ! Și dă-i lămuririle necesare privind respingerea dosarului.

MANASE : Cum vă numiți ?

NANA : Ioana Moraru.

MANASE : Aaaa... Da. Mi-aduc aminte. Mda ! În eventualitatea că ați fi reușit la concurs — ceea ce, date fiind lucrările publicate de dumneavoastră, era perfect posibil — ar fi fost necesar un transfer...

NANA : Un transfer. Un simplu transfer.

MANASE : Nu vă sfătuiesc să faceți această afirmație. Un transfer nu e chiar atît de simplu.

NANA : Da. Scuzați-mă ! Mi-am dat seama !

MANASE : Prin urmare, un transfer... Păi, nu se poate ! E interzis.

NANA : Cum nu se poate ? De ce e interzis ? Conform cărei legislații ?

MANASE : Pentru că orice transfer, de orice fel, e interzis în cursul desfășurării procesului de învățămînt.

NANA : Dar sîntem în vacanță !

MANASE : Vă atrag atenția că de 24 de ore s-au reluat cursurile și, prin urmare...

NANA : Dar eu am depus cererea acum o săptămînă și jumătate !

MANASE : Ce să vă fac ? Acum, chiar dacă am vrea, chiar dacă am fi de acord cu toții, tot nu mai putem face nimic. Decît în vacanța de vară.

NANA : Și-acum, ce fac ? La școală am înlocuitor. Practic, nu mă mai pot întoarce, pentru că n-am ore.

PRORECTORUL : Nu se poate ! Cei de la secția de învățămînt sînt obligați să vă țină postul liber pînă la avizul senatului... Și-apoi, dumneavoastră nu aveți de ce să vă plîngeți. Cunoașteți atîtea limbi străine încît puteți găsi un loc la radio, la Agerpres, la o firmă străină, la o ambasadă...

MANASE : Dacă știți mai multe limbi, puteți lua orice catedră de limbi străine...

NANA : Dar eu m-am specializat în lingvistică. De ce să-mi schimb profesia ? Numai pentru că vă incomodez pe dumneavoastră ?

PRORECTORUL : Vi se pot repartiza ore de franceză, engleză, germană, italiană...

NANA : Dar asta ar însemna s-o iau de la capăt cu metodica predării limbilor respective ! Pedagogia predării diferă enorm de la o limbă la alta.

PRORECTORUL : Da' mai lăsați dracului limbile aste străine, că m-ați înnebunit ! Uite, eu sînt prorector și ditamai profesorul universitar, fără să știu nici o limbă străină !

NANA : Sînteți absolut convins — vă întreb pentru ultima oară — că nu ați aprobat nici un alt transfer pe acest post, într-o situație similară ? Absolut convins ?

MANASE : În condițiile dumneavoastră, nu. Mai ales că dumneavoastră vreți un transfer dintr-o unitate de învățămînt în altă unitate de învățămînt.

NANA : Dar, ce ? Un asemenea transfer e interzis din principiu ?

MANASE : Da. Tot printr-o circulară. Poate că n-ar fi rău să mergeți la minister, la tovarășul director general, să obțineți transferul. Dacă el este de acord, noi vi-l dăm automat. Dar vă spun de pe acum că nu vi-l dă. *(Către Prorector.)* Ce-ar fi să-și dea demisia și să ceară angajarea pe postul de filolog, din afara învățămîntului ?

NANA : Dar eu nu trec propriu-zis din învățămînt în învățămînt. Eu trec în cercetare, ceea ce e cu totul altceva !

MANASE : Institutele de cercetare nu mai aparțin de academie, ci de universitate. Dacă aparțineau de academie... era cu totul altceva.

PRORECTORUL : Iar soluția cu demisia e nerealistă, pentru că, pe de altă parte, e interzisă angajarea în învățămînt pe bază de demisie din altă parte.

MANASE *(către Prorector)* : Și mai e ceva. *(Delicat, către Nana.)* Vă rog să mă scuzați dacă vă jignesc cumva — avînd în vedere starea în care vă aflați —, dar legea e lege, dumneavoastră știți, nu-i tocmeală !

PRORECTORUL *(enervat, consultîndu-și ceasul)*: Spune odată!

MANASE: Codul Muncii interzice orice transfer, orice schimbare în cartea de muncă, în timpul perioadei prenatale și postnatale. Prin urmare...

PRORECTORUL: Fantastic! Fantastic! De chestiunea asta uitasem! Asta, pentru a ocroti viitoarea mamă de traumatisme de astea...

NANA: Nu se poate! Nu se poate!... E împotriva logicii!

PRORECTORUL: Aici nu e vorba de logică, ci de lege!

NANA: Adică, pînă și copilul ăsta care trebuie să vină pe lume e împotriva mea? E un abuz! Eu cred că legea interzice un transfer hotărît împotriva voinței mele, dar un transfer la cererea mea, prin voința mea, nu poate fi oprit!

PRORECTORUL: Asta e! Legea ne apără! Trebuie s-o cunoaștem și s-o respectăm.

NANA *(rîde)*: Vedeți? Vorbim aceeași limbă și nu ne putem înțelege! Va să zică, merit să ocup acest post...

PRORECTORUL: Absolut!

NANA: Dar nu-l pot ocupa din cauza circularelor interne, a hotărîrilor în vigoare, a faptului că trebuie să nasc etc., etc... Și evident că în locul meu a fost angajat pe post de filolog, sau angajată — ca să rămînem la genul feminin — o fată cu dosar mai subțire, chiar mult mai subțire, nu-i așa? Și fără probleme prenatale!

PRORECTORUL: Tovarășă Moraru! Credeți că mie îmi face plăcere să vă resping dosarul? Credeți că *eu* nu vreau să ocupați postul ăsta, pe care-l meritați? Vă dau cuvîntul meu de onoare că, de data asta, am suferit și eu o înfrîngere. Am susținut și eu un candidat la postul ăsta. Pe fiica celui mai bun prieten al meu. Și a trebuit să mă retrag. Au intrat alte fete, pe care nu le cunosc, dar cu relații tari. Vreți să știți ceva? M-am săturat! Vă spun sincer, m-am săturat și eu de slujba asta a mea. Abia aștept să fiu dat afară!... Fiți înțeleaptă! Vă dăm șansa să reveniți peste cîteva luni! Sau peste cîțiva ani. *(Îi întinde dosarul; Nana îl ia și îl rupe, după care iese.)*

Pe stradă.

ION: Mi-e rușine de mine...

NANA: Să nu-mi ceri scuze. Să nu-mi spui unde ai fost.

ION: N-am fost în stare să păstrez curată nici măcar viața noastră.

NANA: Nu despre asta e vorba... Fapt e că ne-au făcut să ne pierdem zece ani din viață!

ION: Niște lași! Niște șobolani!... cîte cuvinte, cîte promisiuni, cîte iluzii, cîte regrete...

NANA *(surîzînd)*: Toată viața nu facem altceva decît să dăm examene, să fim avizați, aprobați, parafați, ștampilați, scoși din paragrafe, puși din nou în paragrafe, în niște paragrafe făcute, parcă, de niște oameni impersonali... Și ce cumplit te înhamă, uneori, cuvintele! Cuvintele spuse la ofițerul stării civile, la o ședință, la o petrecere, la o șuetă aparent nevinovată... Nu?

ION: Nana, iartă-mă. Toată viața am vrut să fiu un om de cuvînt. Și iată că viața, chiar viața mea personală, mi-a jucat o festă teribilă... Îmi pare rău!

NANA: Parcă sînt blestemată! Tot ce fac, tot ce realizez trebuie să plătesc atît de scump! De ce? Oare numai mie mi se întîmplă să trec prin situații de-astea?

ION: Ori noi sîntem nebuni și ni se pare că ceilalți nu sînt în toate mințile, ori lumea e nebună și noi sîntem normali! În ce ne privește, refuz să cred că sîntem anormali!

NANA: Categoric! Noi sîntem în toate mințile. Și lumea e întreagă. Sînt însă și oameni care nu pot trăi decît pe dos. Și, uneori, punctul lor de vedere triumfă. Hai să mergem să mîncăm undeva, la un restaurant de lux. Să sărbătorim înfrîngerea ca pe o victorie a noastră, a faptului că am făcut tot ce am putut! Ne-am călcat chiar și în picioare! Vreau să rîd, să mă distrez!... Mă simt eliberată!

ION: Într-un restaurant unde să nu cînte nici o orchestră și unde să putem ciocni în liniște un pahar de vin... Să-i dăm dracului pe toți! Pe toți oamenii urîți din lumea asta!

NANA: Îmi pare atît de rău că te fac să suferi...

ION: Nu suferința, ci lașitatea mea, abdicarea mea de la niște principii de viață — asta mă doare!

NANA: Ioane! Cred că o să nasc! Au început durerile... Vin peste mine, așa, în valuri... Ca un uragan... Nu mă mai pot ridica.

ION: Stai așa! Alerg la un telefon să chem salvarea! Nu! Mai bine chem un taxi!

NANA: Nu pleca de lîngă mine! Te rog... Poate-mi trece... Mi-a și trecut!

ION: Să mergem acasă! Sau la spital. Acolo ești în siguranță.

NANA: Pe vremuri, femeile năș teau acasă. Ca mama. Fără educație prenatală... Nu-i nimic, o să-l învăț pe fiul meu să vorbească... *(Zîmbind.)* Ce cercetare lingvistică mai grozavă vrei decît asta? Să ajuți un om să salte, în cîțiva ani, de la natură la cultură!

Să repete istoria întregii omeniri! Să redescopere cuvintele, sensurile, culorile, formele, bucuria... *(Tresare și geme.)* Oh... E prea de tot! Nu mai pot suporta... Cred că într-adevăr începe. Numai că... n-aș vrea să nasc aici... chiar aici, pe stradă...

ION *(o ia în brațe)*: Iubita mea... Imediat! Ajungem imediat. Oprim o mașină... Care-o fi... Și... Nu. E ocupat. Are comandă... Asta se retrage... Asta e particular. Un hoț! Ce să fac? Iau un hoț. E plină lumea de bandiți!

Casa familiei Moraru. Mașiniștii demontează, treptat, decorul.

PROFESORUL *(bucuros)*: Am o veste mare pentru voi! Victorie! Astă-seară s-au rejudecat în senat, convocat de urgență, cererile și dosarele... S-a revenit asupra hotărîrii de-acum o săptămînă! În prezența primului secretar! Nana a intrat la institut! Sînt fericit! Fericit! Acum are cine să-mi ducă mai departe ideile! În sfîrșit, s-a făcut dreptate! Auziți?! A fost un scandal îngrozitor. Prorectorul și-a dat demisia. A fost învinuit de trafic de influență. A plîns, s-a rugat să nu fie destituit... Pînă la urmă, a fost sfătuit să renunțe singur... S-a făcut dreptate, domnule! Dreptate! Nu te bucuri?!

ION: Din păcate, prea tîrziu, domnule profesor...

PROFESORUL: Dar ce se întîmplă aici? Vă mutați?... Renunțați!?! Tocmai acum, cînd am obținut cea mai mare victorie?!

ION: Domnule profesor, avem o fată! Una ruptă din soare. Una care plînge de se zguduie lumea. Și-apoi, ne mutăm. În două camere. Sîntem în plină explozie demografică, domnule profesor.

PROFESORUL: O fată? Să vă trăiască! Să vă trăiască! Pot s-o văd? Cînd s-a întîmplat?

ION: Acum cîteva zile. Ieri le-am scos de la maternitate. Sînt sănătoase amîndouă. Pe cea mică am lăsat-o în grija mătușilor și a bunicilor. Ne-am trezit dintr-o dată cu o groază de mătuși, de unchi, de bunici, de veri și de cumnați.

PROFESORUL: Minunat! Va să zică, fată! Ai fi vrut băiat? *(Ion neagă.)* Să vă trăiască!

ION: Plînge de-ți rupe sufletul! Surorile m-au avertizat că o vreme n-o să avem liniște, nici ziua, nici noaptea. E adevărat că deocamdată nu cunoaște decît prima literă a alfabetului, dar o repetă cu o încăpățînare care bate toate recordurile. Precis va ajunge și ea o mare specialistă în teoria limbajului!

PROFESORUL: Are cui semăna!... *(Tresărind.)* De ce vă bateți joc de mine? Eu n-am vrut decît ca totul să iasă bine. Și pînă la urmă am învins! Merită să bem o șampanie! *(Desface sticla din ambalaj.)* O pregătisem să sărbătorim transferul... Să vă trăiască! Și Nana unde e? Nana!... Trebuie să-și facă din nou dosarul, pentru că am auzit că pe celălalt l-a rupt și i l-a aruncat în față prorectorului. Bine i-a făcut!

ION: Alt dosar?! Nu. Mai bine nu. Să alergăm din nou după toate actele alea, să completăm din nou rubrici, adrese, adeverințe, recomandări, copii după certificatul de naștere, de absolvire, fotografii-tip? Nu!

PROFESORUL: Orice om care ocupă un post nou e ca un nou-născut. Alte acte, alte rubrici, alte obligații. Nu putem scăpa de ele! Unde e Nana?

NANA *(gîfîind)*: Aici, domnule profesor, la datorie...

ION: Nu trebuia să urci pe jos, draga mea!

NANA: Ce să fac? Nu merge liftul.

PROFESORUL: Te felicit! Am auzit că ai o fată ruptă din soare! *(O sărută pe frunte.)* Să-ți trăiască! Îți doresc să fii o mamă înțeleaptă și ascultătoare...

NANA: Mulțumesc... Voiam să mai privesc o dată casa, să-mi iau rămas bun. Cumplite sînt casele goale!

PROFESORUL: Nana dragă, pregătește-te să-ți iei postul în primire!

NANA: Mi l-am și luat: sînt mamă, domnule profesor!

PROFESORUL: Postul de filolog principal! S-a aprobat! Bucură-te, Nana! E o victorie a spiritului! Mi-am luat pînă la urmă inima în dinți și m-am dus personal la partid, la minister...

NANA: Vă mulțumesc, domnule profesor. Vă mulțumesc pentru tot ce ați făcut pentru mine. Dar m-am săturat să mă umilesc pentru un post pe care îl meritam. Nu mai vreau nici un transfer. Renunț!

PROFESORUL: Nu se poate, Nana! Ne facem de rîs! *(Către amîndoi.)* V-ați înțeles! Vreți să rîdeți de mine! *(Amîndoi tac fără să-l privească.)* Cum e posibil să renunțați tocmai acum?!

NANA: Prefer postul ăsta de mamă și de profesoară de limba română, undeva... cîndva... în timpul vieții noastre. Încă o dată vă mulțumesc, domnule profesor, dar, credeți-mă, nu mai pot, nu mai vreau. Îmi face chiar rău... La revedere. *(Iese.)*

ION: E dreptul ei. Femeile au un simț mai dezvoltat al demnității... La revedere, domnule profesor. Trebuie să

vă las. După cum vedeți, ne mutăm. Lăsăm locul altora... Veniți pe la noi, la noua adresă, să vedeți minunea. Imediat ce ne-am aranjat, vă dăm un telefon. La revedere. *(Ieșe și el.)*

PROFESORUL *(desface sticla de șampanie)*: „La mulți ani !" celei care a venit pe lume și nu poate încă vorbi ! Îi vor mai trebui șaizeci de ani ca să învețe să tacă ! „La mulți ani !"... *(Îi descoperă pe mașiniști care vin spre el cu paharele întinse și le toarnă șampanie.)* Oameni buni ! Oameni buni, nu vă jucați cu viețile oamenilor ! Nu vă bateți joc de visurile lor, pentru că greșelile voastre pot fi ireparabile !... Cîți ani vor mai trebui să treacă de acum înainte ca să se nască o fată la fel de miraculoasă ca asta, care ar fi vrut să învețe toate limbile de pe pămînt ? Ca să ne cunoaștem mai bine și, în cele din urmă, să ne iubim ?... *(Văzînd că nu mai e șampanie mașiniștii îi întorc spatele și ies ducînd ultimele elemente de decor.)* Uneori, ca să putem înțelege lumea, trebuie să-i întoarcem spatele. Ca să-i ajuți pe oameni, trebuie să-i ții la distanță. Ca să vezi mai bine, trebuie să închizi ochii, și ca să-ți ridici glasul, trebuie să taci. Uneori ! Uneori, numai... „La mulți ani !" celui care vine pe lume și care învață acum să vorbească ! „La mulți ani !"

CORTINA

Carnet A.T.M.

- **Cluj-Napoca**
- **Iași**

Cluj-Napoca. *Microstagiune clujeană între 11 și 13 aprilie. Teatrul Național prezintă în fața unui grup de critici și oameni de teatru din București (Dina Cocea, Ana Toboșaru, Valentin Silvestru, Margareta Bărbuță, Liana Cojocaru și Dinu Kivu, cărora li se alătură, bineînțeles, și colegii lor clujeni) trei dintre premierele sale recente:* Antigona *de Sofocle (regia Kincses Elemér),* Vrăjitoarea Cik, *spectacol pentru copii de Victor Nicolae (regia Dorel Vișan) și* Seară cu dans *de Sorana Coroamă Stanca (aflată în sală în dubla ipostază de autor și regizor). La Teatrul Maghiar de Stat se văd* Ifigenia *de Mircea Eliade (regia Alexandru Dabija) și* Tango *de Mrožek (regia Tompa Gábor). Toate — spectacole demne de interes, care provoacă discuții aprinse — purtate în prezența președintei Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, Maria Cristian — dovedind că mișcarea teatrală din Cluj-Napoca se află, astăzi, într-un moment de evidentă efervescență. Prezența numeroasă a criticilor clujeni (Doina Modola, Ion Cocora, Mircea Ghițulescu ș.a.) este — fără îndoială — unul din factorii ei stimulatori.*

Iași. *O nouă acțiune în colaborare cu Teatrul pentru copii și tineret din Iași. De data aceasta, grupul A.T.M. este completat de o serie de reprezentanți ai Centrului român al OISTAT, ai Facultății de scenografie și ai Institutului de arhitectură — arhitecții scenografi Traian Nițescu, Dan Jitianu și Dorin Ștefan. Și nu întîmplător, căci unul dintre obiectivele principale ale acestei acțiuni este o vizită pe șantierul viitoarei clădiri a Teatrului pentru copii și tineret, edificiu modern și impunător, unic în țară, cu o funcționalitate multiplă, care se află acum în stadiu de finisare. După examinarea atentă a lucrărilor, făcută împreună cu reprezentanți ai organelor locale de partid și de stat (tov. Maria Cracoschi, directoarea cabinetului județean de partid, Cicerone Medelean, instructor al Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, și ing. Mihai Șuhan, directorul direcției tehnice de investiții a Consiliului popular Iași), reprezentanți ai constructorilor și proiectanților (ing. Radu Micu și arhitect Dan Vișan), ai filialei ieșene a U.A.P. în frunte cu președintele ei Liviu Suhar urmează o discuție foarte aplicată, în care se caută (și se găsesc !) soluții concrete de rezolvare a unor probleme mai dificile. Celor trei citați mai sus li se alătură și Paul Cornel Chitic, care discută principiile ce trebuie să prezideze viitoarea decorare interioară a teatrului. În paralel, se vizionează spectacolele Teatrului pentru copii și tineret (*Cocoșul și soarele de Al. I. Friduș, regia Constantin Brehnescu,* Prîslea cel*

(Continuare la p. 91)

Dinu KIVU

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERA ABSOLUTĂ

TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU

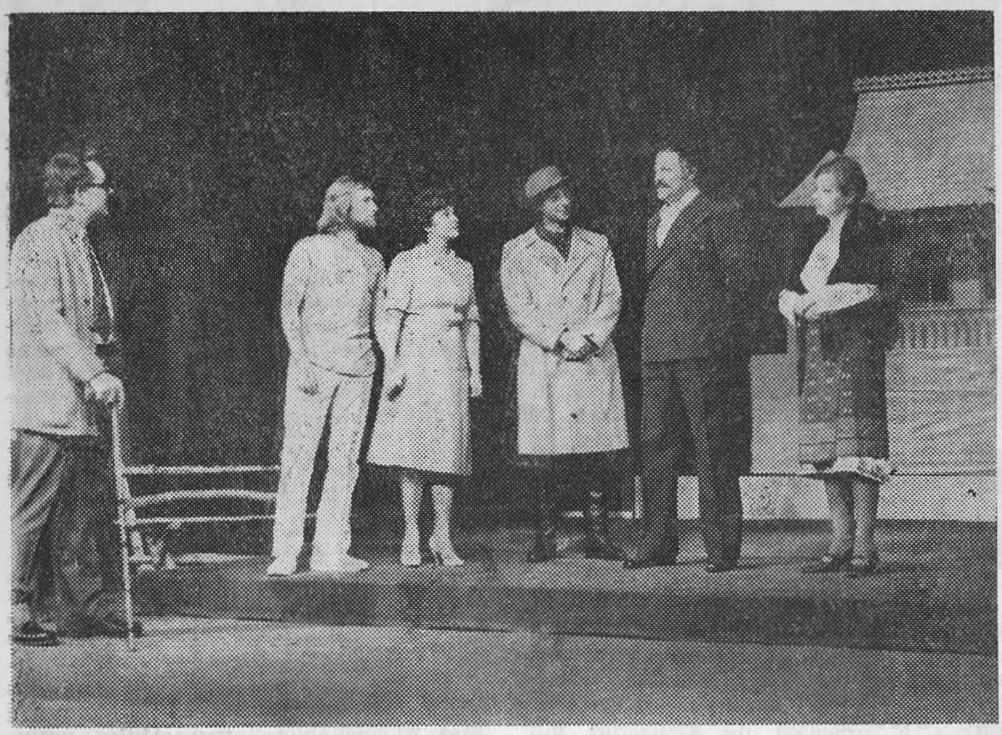
JOCUL UMBRELOR VII

de Tudor Popescu

Data premierei: 9 mai 1986.
Regia: CONSTANTIN DINISCHIOTU. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.
Distribuția: CONSTANȚA ZMEU (Sica); STELIAN PREDA (Tudor); DOINA IACOB (Oana); VIOREL BALTAG (Mitu); MIHAI DRAGOI (Hans); DINU APETREI (Willy); IOANA ENE-ATANASIU (Mama).

Densă ca problematică, de o vădită actualitate politică, cuprinzînd în arcul timpului experiențe umane desfășurate pe parcursul a patru decenii, piesa lui Tudor Popescu este o dezbatere contemporană a destinului istoric al individului, din perspectiva înaltelor sale responsabilități morale și sociale, un proces al fanatismului belicos de astăzi și de altădată, deschis din nevoia de a-i incrimina motivațiile aberante, fatale. O pledoarie pentru acreditarea unor temeiuri de esență superioară în relațiile interumane — pentru că „ura, chiar și în numele unei idei, coboară demnitatea umană. Poate că omenirea n-a avut niciodată mai multă nevoie de dragoste ca acum" (Tudor). În contextul exacerbării paroxistice a cursei înarmărilor, cu perspectiva umbririi „stelelor" și a distrugerii planetei, această dezbatere de o lucidă maturitate capătă o rezonanță profund dramatică, sintetizînd parcă, în liniile sale simple de desfășurare, experiența unei generații încercate și demnitatea oamenilor de azi. Interesul lucrării sporește prin acuzarea neofascismului, personificat aici de alura sfidătoare a unui tînăr vest-german, ispitit în liceu să îmbrace cămașa neagră cu zvastică și hrănit cu sloganuri hitleriste. Poate, într-adevăr, e cel mai interesant punct al dezbaterii, prin actualitatea și acuitatea lui în problematica dramaturgiei contemporane, și nu știm dacă nu s-ar fi cuvenit ca autorul să-i dea extindere, chiar prioritară, în mozaicul de teme și fapte care-i alcătuiesc lucrarea.

Tudor Popescu e, de data aceasta, grav și concis, cu predilecție pentru polemica ideologică și oarecum indiferent față de convenții. Sica, „o femeie în jur de 60 de ani", dă un anunț la ziar și-i invită în „gospodăria ei țărănească de munte" pe eroii unor întîmplări dramatice de acum 40 de ani — din timpul războiului, deci —, Tudor, Mitu și Hans. Ultimul — reprezentant al unei firme comerciale vest-germane, cu afaceri curente în România — vine și cu nepotul său Willy, în speranța că întîlnirea va elucida mai convingător unele puncte controversate din polemica lor de familie, pe care el, ca fost combatant înfrînt, nu le poate susține. Și, într-adevăr, întîlnirea provoacă rememorări, este evocată clipa suspendată în hazard cînd Hans e făcut prizonier și lăsat apoi să plece liber, rivalitatea bărbătească dintre Tudor și Mitu pentru Sica, propriul atașament sentimental al lui Hans pentru ea, duioșia cu care ocrotesc un copil găsit etc. Momentele de retrospectivă sînt dominate de procesul de conștiință al lui



Scenă din spectacol

Hans, care, ca ofițer al celui de al treilea Reich, nu avea cum să înțeleagă prăbușirea convingerilor pentru care luptase, în numele unei false superiorități de rasă. Crescut în ritmul obsedant al tobelor, îndoctrinat pînă la fanatism, e contrariat de umanismul „inamicilor" săi și traversează clipe de rătăcire: „Doamne! Unde ești, Doamne? Am plecat de lîngă tine! Am căutat fericirea departe de tine! Prea departe de tine și prea aproape de carnea noastră!". Rememorarea zbaterii lui Hans ar putea fi astăzi pilduitoare pentru Willy, și procesul neofascismului devine mai elocvent datorită zguduitoarelor antecedente. De fapt, piesa și reușește asta — ceea ce mai urmează fiind de domeniul demonstrației și al rezolvărilor livrești. Îndîrjirea negatoare a lui Willy e în spiritul fanatismului afișat, schimbarea lui, întoarcerea bruscă la rațiune, forțate și neconcludente. De altfel, autorul și simte nevoia să-l umanizeze puțin și-l face să se îndrăgostească pripit de Oana, o fată care cam cochetează cu el, ceea ce e artificial și cam ușuratic în țesătura subiectului

Pe alt plan se desfășoară întîlnirea cu Mitu, care vine mai tîrziu în locul acesta izolat. Parcă autorul a vrut să-l scutească de rememorări, rezervîndu-l numai pentru o confruntare decisivă cu Tudor, foarte interesantă de altfel, privind baza morală a ascensiunii în viață. „Rampa de pe care ți-ai luat zborul a fost o mîrșăvie", îi reproșează Tudor, ca victimă a lașității prietenului său. Nu insistăm — problema a făcut obiectul și al altor piese, unele semnate chiar de Tudor Popescu. Semnalăm doar alipirea ei aici, ca un episod suplimentar înainte de final, regretînd pierderea efectului dramatic pe care l-ar fi avut implicarea lui Mitu, cu disponibilități egale, de la începutul rememorării scenelor din urmă cu 40 de ani. Compoziția e mai adecvată ecranizării, care îngăduie lesnicioase transpuneri de timp și treceri firești de la un plan la altul. Și în concizia replicii se întrevede asta, dialogul scenic părînd uneori frînt și tăiat exact acolo unde ar fi avut nevoie de amploare, de relief. Ca document antirăzboinic, rămîne însă o probă cu autentică forță emoțională, cu valori polemice care fac din jocul obsedant al „umbrelor vii" o lecție necesară pentru umanitate.

Colectivul băcăuan a prezentat în premieră pe țară acest text chiar în ziua aniversării victoriei împotriva fascismului. Cu rigoare profesională și cu sobrie-

tatea dictată de temă, regizorul Constantin Dinischiotu a transpus fidel datele lucrării, stăruind pe intenția polemică și dînd accente viguroase argumentelor dezbaterii. Trei chipuri se impun cu precădere, prin forță, firesc, complexitate — cele interpretate de Constanța Zmeu (Sica), Stelian Preda (Tudor), Mihai Drăgoi (Hans). Impresionează îndeosebi seninătatea interioară, armonia expresiei primilor doi interpreți, la care și tăcerile și zîmbetul fugar au rezonanța lor, după cum la cel de-al treilea e de menționat gradația meșteșugită a stărilor, de la liniștea rațiunii la paroxismul copleșitor al delirului. Încă doi interpreți tineri au avut șansa de a se afirma parțial — Viorel Baltag (Mitu) și Dinu Apetrei (Willy). Viorel Baltag creionează inspirat portretul lui Mitu din timpul războiului, volubil, atent la nuanțe, cu umor măsurat; în ipostaza lui Mitu de astăzi, afișează o teatralitate exterioară care face apariția personajului neconcludentă. Dinu Apetrei apasă bine pe ifosele personajului și suportă o confruntare scăpărătoare, așa cum reiese din dialogurile cu Tudor și Hans, însă nu e și nuanțat, tonul lui atinge de la început acutele și scade brusc, atunci cînd personajul pierde și ultima certitudine morală — dar, în această privință, însuși desenul rolului e cam forțat și neconvingător, cum am spus. Doina Iacob (Oana) și Ioana Ene-Atanasiu (Mama) întregesc cu contribuții eficiente tabloul unei dezbateri profund actuale. Scenografia lui George Doroșenco — simplă, expresivă, cu o vagă tentă de „ilustrată" care se acordează plastic jocului de rememorări propus.

Constantin PARASCHIVESCU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU

INTERESUL GENERAL

de Aurel Baranga

Data premierei: 7 februarie 1986. Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția: CONSTANȚA ZMEU (Lucia Felicia Popescu Hrisanide); NICOLAE ROȘIORU (Toma Hrisanide); DINU APETREI (Plătică Vasile); STELIAN PREDA (Ion Carapetrache); MIHAI DRĂGOI (Bocioacă Ion); FLORIN ZĂNCESCU, CĂTĂLIN VITENCU (Sfințescu Jean); VIOREL BALTAG (Linte Gogu); ORTANSA CODREANU, IOANA ENE-ATANASIU (Tanți); CĂTĂLIN VITENCU (Mihăilescu).

Am însoțit, la începutul lunii mai, o parte a colectivului băcăuan la Sascut, pentru a vedea spectacolul cu piesa lui Aurel Baranga **Interesul general.** Localitate mică, despre care am auzit încă de pe vremea manualelor de școală pentru fabrica de zahăr existentă aici din secolul trecut, Sascut este în curs de modernizare și cîteva blocuri noi de locuințe dau semne de înfățișare nouă. Sala de spectacole, însă, e amenajată într-o clădire veche, improprie. În acest context, cronicarul este dator să-și pună întrebarea dacă ceea ce vede și judecă mai reprezintă o imagine validă a montării și, în consecință, prin ce ar putea defini relieful ei propriu. Cum jocul actorilor ni s-a părut marcat totuși de articulațiile intrigii propriu-zise și neafectat, în esență, de condițiile mai puțin optime existente, luăm în seamă această imagine, socotind că ea nu diferă în datele fundamentale de cea a unei reprezentații de la sediu.

O primă constatare: regizoarea Anca Ovanez-Doroșenco nu și-a propus să demonteze fațetă cu fațetă chipul denaturat al majorității personajelor acestei farse atroce, cum și-o numește autorul. Drept pentru care spectacolul nu insistă în dezvăluirea esenței tipurilor și nu urmează o linie de amplificare paroxistică a metehnelor lor, pînă la conjugarea grotescului cu monstruosul. E, mai degrabă, o ridiculizare conștientă, în stil clasic, cu accent pe portretul colectiv al personajului denaturat și pe exaltarea anacronică prilejuită de mijloacele de discreditare pe care și le propune. Nu e vizat un profil, ci un mecanism. Ceea ce și duce la o diferențiere ierarhizantă în maniera comică aleasă, Hrisanide și Carapetrache evoluînd mai reținut, mai concentrat pe interesul suprem pus în joc, ca șefi de clan, în timp ce subalternii manifestă o neliniște mai pronunțată, exagerată chiar, în dorința lor de a se face remarcați și

...o ridiculizare conștientă, în stil clasic...

utili. Cum-necum, e o relație denunțată comic și caricatural, cu efecte sigure, clare, nu și prea generoase după cum ni s-a părut și prea puțin acordate la o tensiune satirică reală. Nicolae Roșioru — un Hrisanide autoritar, versat, ușor caricatural, dar nu cuprins de panică; Stelian Preda — un Carapetrache înșelător, simpatic și parcă serios, arătîndu-și venalitatea numai în unele momente mai tainice; Dinu Apetrei și Viorel Baltag amplifică, în schimb, datele de dezorientare ale subalternilor Plătică și Linte Gogu, printr-un joc conectat la o tensiune paroxistică, cu efecte, unele salutare, altele gratuite. Cu soția lui Hrisanide, interpretată de Constanța Zmeu în linia clasică a frivolității, se întregește acest portret colectiv al unei lumi de o moralitate labilă. Sintetic reprezentativ, el e încă deschis pe fețete, fiecare dintre personajele pomenite mai sus avînd nevoie de încă o trăsătură pentru a se defini și ca tip; poate **demonia.** Prin contrast, modestia și cinstea întruchipate de Bocioacă. Interpretul lui, Mihai Drăgoi, domină în bună măsură fauna înconjurătoare printr-un joc care o derutează, luminos, armonios, străbătut de reverii poetice.

Nu ne-a fost dat să gustăm efectul real al intenției regizorale privind înregistrarea video a scenelor din garsoniera lui Bocioacă, din cauza spațiului de joc îngust; o menționăm, ca o contribuție virtual comică. După cum menționăm și alunecarea spre șarjă, replici îndoielnice, îngroșări, scăpări vulgare care coboară de multe ori ținuta satirei sub limitele profesionalismului (fîțîiala de bîlci a lui Tanți și efectele de circ pe care le produce, de pildă). E de la sine înțeles că nu ne putem pronunța, în aceste condiții, asupra scenografiei lui George Doroșenco — și, cel puțin pentru sugestia portretelor din garsoniera lui Bocioacă și pentru panourile despărțitoare pe care le bănuim, notăm cu regret acest lucru.

C. P.

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

SUB CLAR DE LUNĂ

de Teodor Mazilu

Data premierei: 30 ianuarie 1986. Regia: AURELIU MANEA. Scenografia: T. TH. CIUPE.
Distribuția: MARIA MUNTEANU (Ortansa); VIORICA MISCHILEA (Clementina); ION MARIAN (Emilian); BUCUR STAN (Gogu); MARIA SELEȘ (Vasilica); LIGIA MOGA (Mama Ortansei); EUGEN NAGY (Tatăl Ortansei); VICTOR NICOLAE (Un ospătar).

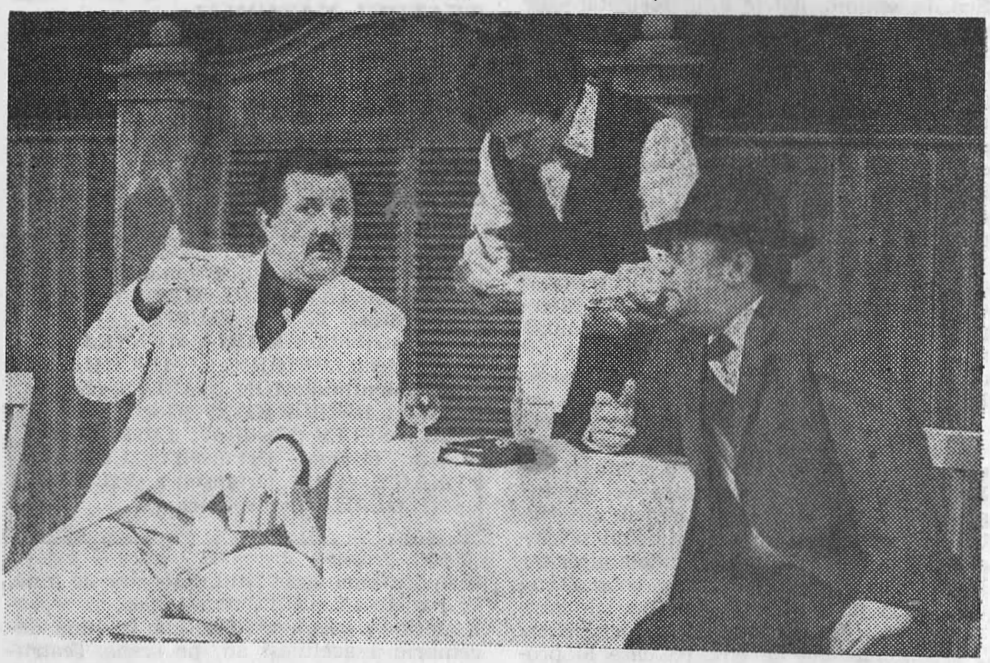
Apărută cu acest titlu, **Sub clar de lună**, în revista „Teatrul", nr. 11/1962, și reprezentată în premieră absolută în luna decembrie a aceluiași an, pe scena Teatru-

lui „Bulandra", în regia lui Lucian Pintilie, cu titlul (de atunci, consacrat) **Proștii sub clar de lună**, prima piesă a lui Teodor Mazilu anunța nu numai un nou dramaturg, ci și o nouă dramaturgie, a cărei puternică originalitate va fi consemnată pînă și de cronicile dispuse să-i conteste **valoarea**, în numele **legitimității**.

Încă mai „noi" și mai „neașteptate" decît comediile lui Caragiale, în raport cu acelea ale predecesorilor săi, comediile lui Mazilu nu **continuă** pe nimeni și surprind cu atît mai mult cu cît nu-l continuă pe Caragiale, neîntrecutul clasic român al comediei de moravuri, ce-l „continuase" totuși vizibil pe Alecsandri, pentru a fi continuat, la rîndu-i, la fel de vizibil, pînă în zilele noastre, chiar și după Mazilu. Astăzi încă nu putem ști, cu certitudine, dacă Mazilu va face sau nu „școala" pe care a făcut-o în dramaturgia noastră Caragiale. E însă neîndoielnic faptul că există acum și autori satirici care nu-l mai „continuă" direct pe Caragiale, desprinderea lor de această „școală" nerevendicîndu-se neapărat din Mazilu, dar fiind la fel de greu de imaginat în absența dramaturgiei sale.

Spre deosebire de comediile de pînă la el, comediile lui Mazilu nu mai pun în discuție moravurile degradate ale unei epoci sau alteia, ci o anumită condiție umană, riscînd să se degradeze definitiv și iremediabil, în totalitatea raporturilor sale sociale și morale, ireversibilitatea „mutațiilor" comportamentale producîndu-se în intimitatea ființei, a speciei umane. Clasica „dedublare" a personajului comic, cunoscută în toată literatura universală, scoțîndu-și nu numai „efectele", ci și „morala", din discrepanța între **ceea ce este** și **ceea ce afirmă că este** personajul, a putut să pară abolită în teatrul lui Mazilu, cînd ea e dusă în fond la o perfecțiune sui-generis, la acea „a doua natură" care e mai puternică decît prima, impunîndu-i acesteia un întreg sistem falsificator al valorilor, afectelor și sensibilității. „Sinceritatea" absolut originală a personajelor comice maziliene va fi astfel una profund adevărată, chiar dacă e sau tocmai pentru că e sinceritatea acestei a doua naturi. „Poate fi omul atît de ticălos ?" se va întreba Varga din **O sărbătoare princiară**, și tot el își va răspunde, fără ezitări, într-o deplină cunoștință de cauză a „avantajelor" celei de a doua naturi, aproape perfect substituite primei : „Da, omul poate să fie oricît de ticălos !". Nu împotriva unor moravuri degradate se ridică așadar necruțătoarea satiră maziliană, ci împotriva acestei ticăloșiri devastatoare a ființei umane, din care autorul ar fi dorit să ne „trezească" și încă „în fiecare dimineață" ! Căci de la poza pe care ne-o luăm în fața oglinzii, pieptănîndu-ne într-un anumit fel, nu facem decît să ne fixăm mai bine pe noi înșine în această „a doua natură", din care libertatea ființei umane riscă să dispară cu totul. Voltairianul Mazilu, închinîndu-se unei unice divinități, care e inteligența

Bucur Stan, Victor Nicolae și Ion Marian



umană, nu propovăduiește o rousseau-istă întoarcere la natură, ci o întoarcere la ființă, chiar dacă nu l-a citit pe Noica.

Iată de ce nici consecvența cu sine a acestui **grotesc** univers comic mazilian nu e cîtuși de puțin întîmplătoare. În „repetarea" dramaturgului, ca și în „interșanjabilitatea" personajelor sale, ar fi cam superficial să vedem doar „semne de oboseală", în loc să sesizăm capacitatea cu totul neobișnuită a acestui dramaturg de a se „supune" mereu intenționalității operei sale, reluîndu-i și amplificîndu-i temele și motivele, într-o suită de variațiuni sugestivă pentru tot mai adînca pătrundere în mecanismele psihologice ale acestei a doua naturi, alienante pentru ființa umană. De la **Proștii sub clar de lună** pînă la **Mobilă și durere**, concomitent cu evoluția și „maturizarea" personajului tipic mazilian, cu îmbogățirea continuă a fațetelor „dezinteresatului" său entuziasm amoros, urmat de clamarea suferințelor sale „din dragoste" (de la Gogu, din prima piesă, la Sile, din ultima, sau de la Ortansa și Clementina, la Melania și Lizica, pentru a ne referi și la simetria cuplurilor), se produce o sensibilă decantare și cristalizare a scriiturii dramaturgice, care renunță curînd la orice explicitare „moralizatoare", cîtă vreme opera însăși pornește dintr-un înalt imbold moral și își asumă organic o asemenea funcție morală regeneratoare. Sonurile impure, „declarative", recognoscibile în tratarea personajelor Emilian și, mai ales, Vasilica, din **Proștii sub clar de lună** (într-o oarecare măsură și în **song**-urile inițiale ale acestei piese), vor mai apărea doar la un singur personaj, (Manole), în cea de a doua piesă, **Somnoroasa aventură**, și vor dispărea odată cu definitiva instituire a stilului mazilian din **Acești nebuni fățarnici**. Personajele amintite, așa cum sînt, vor continua să aparțină autorului lor, dar le vom simți ca aparținînd din ce în ce mai puțin operei sale pe deplin constituite și atît de repede clasicizate. (Autorul însuși a revenit asupra personajelor Emilian și Vasilica, modificîndu-le textul, la reluarea piesei, și temperîndu-le oarecum zelul moralizator, dar n-a mai avut timp sau n-a mai crezut necesar — ori posibil — să revină și asupra personajului Manole, prea puțin consistent și evident contradictoriu, nu doar prin el însuși, ci în raport cu spiritul piesei și al operei dramaturgice care-l conține.)

E de la sine înțeles că numai avînd o viziune de ansamblu asupra întregii dramaturgii maziliene vom putea să interpretăm corect și să evaluăm just fiecare piesă și fiecare personaj, ba chiar fiecare replică aforistică a acestui panopticum moral, menit să ne conștientizeze avatarurile alienante ale conștiinței îndepărtate de sine, de candoarea bucuriilor simple, firești și adevărate ale vieții, către care ne îndeamnă mereu intransigenta dar calda moralitate a operei maziliene.

Meritul principal al spectacolului realizat de Aureliu Manea, pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca, stă tocmai într-o asemenea înțelegere superioară și cuprinzătoare a operei maziliene, capabilă să se răsfrîngă benefic în semantica transfigurării scenice a piesei în cauză. Regizorul nu e la prima întîlnire cu dramaturgia lui Teodor Mazilu (a mai montat **Somnoroasa aventură** și **Acești nebuni fățarnici**, la Teatrul Național din Timișoara și la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca), și lucrul acesta se simte nu numai în siguranța descifrării sensurilor majore ale textului, ci și în „descoperirea" unui foarte particular stil de interpretare actoricească, de o excepțională portanță a specificității operei, a stilului și a „tonului" ei inconfundabil. Personajele nu se vor încurca nici o clipă în „trăirea" sentimentelor, cîtă vreme autorul însuși le-a refuzat-o, fiind în schimb preocupate — toate la un loc și fiecare în parte! — de justificarea celei de-a doua naturi în fața propriilor lor ochi, care nici nu mai știu să vadă viața în vreun alt fel.

Cu atît mai mult cu cît ne-am obișnuit să apreciem creațiile regizorale autentice în funcție de un gînd de spectacol, capabil să confere transfigurării scenice un relief ideatico-expresiv particularizat, (deseori fără a ne mai întreba și în ce măsură această originală lectură regizorală nu rămîne în fond exterioară operei dramaturgice!), se cuvine să apreciem în mod deosebit valoarea de organicitate a montării lui Aureliu Manea, care nu impune textului gîndul său de spectacol, ci ajunge la un asemenea gînd, la o concepție și la o viziune regizorală coerentă și unitară, intens expresivă, pornind de la citirea textului prin prisma acelui centru iradiant de semnificații care este intenționalitatea operei, în ansamblul ei. Printr-o asemenea „grilă" regizorală, aflîndu-și justificările în profunzimea operei și în spiritul ei, chiar și personajele ce ni se păreau uneori distonante — îi avem în vedere, în continuare, pe Emilian și Vasilica — se vor „regăsi" în aceeași familie, am fi zis spirituală, dacă tocmai lipsa de spiritualitate înaltă n-ar fi aceea care o unește și o caracterizează.

Spectacolul lui Aureliu Manea, de un haz suculent dar atroce, adoptînd o modalitate de exteriorizare a jocului actoricesc între grotescul expresionist și grotescul filmului mut, cu atît mai convingătoare cu cît reușește să-și refuze programatic subtilitățile rafinate ale interiorizării

(devenite, iată, și ele, o „a doua natură" în jocul actoricesc!) e o izbîndă a descătușării de convenționalismele teatrale osificate, demersul regizoral lăsîndu-ți impresia unei invitații sincere și spontane la regăsirea bucuriei și purității jocului, atît din partea celor care-l practică pe scenă, cît și din partea celor care-l pot recepta ca atare, din sală, cu o disponibilitate la rîndu-i nesofisticată, opunîndu-se prin tonicitatea reacțiilor ei regeneratoare tocmai acelei trucări existențiale, incriminate de satira maziliană. Ca în cazul oricărui autor clasic — și, în mai puțin de douăzeci și cinci de ani de la scrierea primei sale piese, Teodor Mazilu a devenit un autor clasic, în toată puterea cuvîntului! — pentru a fi cu adevărat relevantă, montarea avea nevoie de o asemenea „redescoperire" a esențelor operei, a spiritului și a sensului comunicării intenționate de autor prin opera sa, și e meritul incontestabil al acestui regizor, ajuns la deplina maturitate a stăpînirii meseriei și artei sale, de a ne fi oferit un spectacol de o franchețe profund maziliană, într-o modalitate a transfigurării scenice ușor accesibilă și statornic atașantă, arătîndu-le actorilor un **drum** atît de „simplu" și de „la îndemînă", încît puțini se vor încumeta totuși să-l urmeze pînă la capăt.

Cel care i-a înțeles cel mai bine aici pe autor și pe regizor e actorul Bucur Stan, excelent în această firească regulă a jocului care e acum exteriorizarea grotescă a mecanismelor de gîndire mecanică proprii personajului mazilian, trecînd cu o iresponsabilă dezinvoltură, caracteristică pentru a-moralismul său funciar, de la o stare la alta, de la o femeie la alta sau de la o situație existențială la reversul ei. Mai ales în aceste rapide schimbări de umoare ale personajului, care nu-i implică afectele și conștiința, relevînd astfel un tembelism absolut și un îndubitabil vid interior, în netulburata-i „seninătate", actorul face dovada unui bogat registru dramatic și a unei intuiții artistice sigure, creînd un Gogu de o impresionantă vitalitate, periculos tocmai prin capacitatea „prostiei" sale de a se adapta la orice mediu și la orice situație. În tușele groase, păstoase, de o ostentație voită, aproape caricaturală, ale acestei veritabile creații actoricești e înglobată o fină analiză psihologică a motivațiilor personajului, încă o dată mazilian prin poza „poetică" a ticăloșiei sale, nu lipsite de farmec.

Parodierea suferinței „din dragoste", în absența iubirii, e una din dimensiunile specifice dramaturgiei lui Teodor Mazilu și încă una din biruințele certe ale spectacolului. În realizarea ei regizorul Aureliu Manea s-a bazat nu numai pe interpretarea lui Gogu, ci și pe aceea a „fratelui" său Emilian, nu mai puțin cinic, cită vreme e — sau poate fi — reversul intolerant al efigiei lui Gogu. Cu o exemplară credință în „cheia" regizorală a reprezentației, Ion Marian construiește un Emilian la fel de dîrz ca și Gogu, și la fel de puțin uman ca și acesta, obligat însă la o cu totul altă tactică, pentru că, alegîndu-și strategia incoruptibilității pe termen lung, încă „nu și-a făcut suma". Această inedită dar plauzibilă și chiar verosimilă interpretare a personajului Emilian îl apropie într-un fel de Gore din **Mobilă și durere**, piesă ce încheie investigația începută în **Proștii sub clar de lună**, exegeza regizorală întreprinsă de Aureliu Manea, prin spectacol, găsindu-și îndreptățirea în multiplele paralelisme și simetrii ale celor două piese, încă puțin analizate, din acest punct de vedere, de critica literară ca și de cea teatrală. În interpretarea viguroasă, decisă, suculent și jubilativ comică a lui Ion Marian, Emilian își dezvăluie o versatilitate încă și mai ascunsă decît cea a lui Gogu, personajul devenind un veritabil stîlp de susținere al viziunii regizorale, preocupate să sporească nu numai virtuțile comice ale reprezentației, ci și caracterul reflexiv al receptării acestora.

Dacă Gogu și Emilian, creați cu remarcabilă pregnanță scenică de Bucur Stan și Ion Marian, dau adevărata măsură a viziunii regizorale a lui Aureliu Manea, interpretările feminine nu se situează la aceeași cotă valorică și riscă să producă dereglări mai mult sau mai puțin grave în funcționarea ansamblului. Maria Munteanu, încă, e o posibilă Ortansă, de o extracție ceva mai joasă, dar plină de nuri și hotărîtă să și-i exploateze cît mai rentabil, mai ales că timpul pare a-i aminti că nu stă pe loc, iar bărbații sînt atît de puțin sensibili la argumentele Clementinelor. Actrița își simte probabil corect personajul, dar îi dă o tentă vulgară de suprafață, cînd această vulgaritate ținea în fond de esența lui. Oricum, chiar și cu această deplasare de accent, la care se adaugă unele inconsecvențe în stilul de interpretare, (apropiind-o la un moment dat cam mult pe Ortansa lui Mazilu de Zița lui Caragiale!), personajul are totuși un contur scenic apăsat și ne poate convinge. Ceea ce nu se mai întîmplă, din păcate, cu Clementina, care nu-i mai aparține nici lui Mazilu, nici lui Aureliu Manea, ci doar actriței Viorica Mischilea, a cărei interpretare e neaderentă la stilul reprezentației, părînd chiar alergică la o asemenea idee.

În lectura scenică a lui Aureliu Manea, Vasilica nu mai e străină de (și rătăcită în) lumea propriu-zisă a piesei, apropierea ei de condiția Ortansei și Clementinei fiind posibilă, de vreme ce Emilian vine

să-şi găsească refugiul la Vasilica şi tot aici îşi împrospătează forţele pentru plănuita-i răzbunare. Înviorat ca partitură actoricească, personajul nu va fi totuşi mai pregnant în interpretarea expeditivă a Mariei Seleş.

Mama şi Tatăl Ortansei, la un moment dat o singură fiinţă, cum sugerau indicaţiile autorului, sînt spiritual trataţi scenografic, purtînd acelaşi costum, dar cu elemente complementare, Ligia Moga şi Eugen Nagy argumentînd şi prin automatismul sincronizat al jocului lor aspiraţiile stilistice ale reprezentaţiei, chiar dacă nu-i sporesc strălucirea. E regretabil că o serie de replici sclipitoare, aforistice, maziliene prin excelenţă, se cam pierd în interpretarea acestui cuplu, cam amorţit, şi nu numai pe dinafară.

Replici importante se pierd însă şi în celelalte interpretări, fie pentru că nu sînt „date" cum trebuie, fie că nu mai sînt date deloc sau au suferit modificări inadmisibile în cazul unui autor clasic, preocupat ca puţini alţii de „tăietura" frazei şi rezonanţa particulară a fiecărui cuvînt. Un singur exemplu, din replicile Ortansei. Regretînd că nu-şi poate plasa splendoarea trupului la adevărata-i valoare, Ortansa spune la un moment dat: „Am sîni mici şi duc o viaţă monotonă". Adaptată probabil la fizicul sau la susceptibilităţile actriţei, replica devine: „Am sîni frumoşi şi duc o viaţă monotonă". Mai e nevoie de vreun comentariu?

În consens cu viziunea regizorală, subliniind simetriile construcţiei dramaturgice şi caracterul unitar al universului comic mazilian, scenografia lui T. Th. Ciupe propune un cadru scenic unic pentru defăşurarea reprezentaţiei, locurile acţiunii fiind marcate prin sugestive elemente de mobilier. Patul şi masa de restaurant revin simptomatic într-o lume care le preţuieşte prea mult ca să le poată ignora vreo clipă. Realizarea propriu-zisă a decorului e însă mai puţin izbutită decît ideile pe care le conţine.

Sînt, desigur, şi în realizarea concretă a viziunii regizorale lucruri discutabile sau neduse cu convingere pînă la capăt. (De exemplu, nu crêdem că replicile maziliene aveau nevoie de atîţia paşi dansanţi, dar şi dacă am dori să-i acceptăm, în principiu, nu sîntem lăsaţi de execuţia lor incertă, ca şi de caracterul lor pleonastic din punct de vedere al expresivităţii scenice.) Importanţa lor e însă minoră în raport cu calităţile reale ale acestei reprezentaţii de referinţă pentru exegeza scenică maziliană şi stilurile de interpretare actoricească pe care ea le poate prilejui. Drumul transfigurării concepţiei regizorale în interpretare actoricească pare uneori scurt-circuitat de un soi de neîncredere, dăunătoare spectacolului, dar păgubitoare în primul rînd pentru actori. Regizorul le-a dat o şansă şi cei care au ştiut să profite de ea au dreptul să li se recunoască saltul de la interpretare la creaţie. Iar dacă regizorul ne-a dat şi nouă şansa de a-l redescoperi pe Teodor Mazilu şi de a reflecta asupra mesajului profund şi generos al operei sale, am putea oare să nu-i fim recunoscători?

Victor PARHON

ALTE PREMIERE

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAŞOV

CUM VĂ PLACE

de Shakespeare

Cunoscut de-acum publicului şi criticilor ca un regizor cu apetit pentru comedie, gen în care a obţinut cîteva succese remarcabile cu piese contemporane româneşti, iată că Florin Fătulescu se lansează şi în repertoriul clasic universal, abordînd o celebră partitură shakespeareană, **Cum vă place**, comedie, în formă, gravă meditaţie, în fond, asupra fragilităţii făpturii umane ce încearcă jocul iluzoriu al fericirii, cu rol compensatoriu pentru substanţa sa pieritoare.

Credincios unui program estetic, cît încă, mai adînc, propriei sale firi, regizorul a estompat latura meditativă a piesei, eliberînd artificiul comicului shakespearean, pentru a-l transsubstanţializa în propria sa grafie scenică.

Pentru aceasta era nevoie de a slăbi pe cît se poate structura poematică a replicilor, aşa că regizorul a apelat la o traducere în proză, semnată de Lucia Demetrius; în al doilea rînd, de a da un aer de improvizaţie scenelor, cu tot ce implică aceasta — spontaneitate, sentiment ludic, libertate de expresie, climat emoţional etc. Acest din urmă fapt e semnificativ artisticeşte, şi se face remarcat încă de la începutul spectacolului. Ca în

...ducele dirijează un cor afon...

Data premierei : 5 octombrie 1985.
Regia : FLORIN FĂTULESCU.
Scenografia : ION CRISTODULO.
Traducerea : LUCIA DEMETRIUS.
Distribuția : VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN (Rosalinda) ; IOAN GEORGESCU (Orlando) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Celia) ; DORU ANA (Iscusitul) ; DAN SĂNDULESCU (Jacques Melancolicul) ; MIRCEA ANDREESCU (Ducele) ; ION JUGUREANU (Frederic) ; GABRIEL SĂNDULESCU (Silvius) ; PAULA IONESCU (Phebe) ; ANDREI RALEA (Amiens, Charles) ; NINA ZAINESCU (Audrey) ; MIHAI VASILE (Întîiul senior) ; GEORGE FERRA (Al doilea senior) ; NICOLAE C. NICOLAE (Adam) ; ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Corin) ; RADU NEGOESCU (Oliver) ; MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Le Beau) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Sir Oliver) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Doica) ; MIHAI VASILE, HORIA CARAȘCA (Alți seniori).

commedia dell'arte, trupa se revarsă dintr-o căruță în mijlocul scenei, disputîndu-și cu frenezie costumele ; și, în vreme ce Jacques Melancolicul, într-o manta verde, zdrențuită, anunță metafora gravă a piesei : „Întreaga lume e un teatru...", actorii parodiază, pe rînd, vîrstele omului. Sîntem așadar inițiați, prin semne teatrale, în tonalitatea spectacolului — aceea a parodiei.

Curtea ducelui uzurpator e înconjurată de o mulțime de steaguri cu însemnele unei heraldici ce simbolizează spiritul belicos al puterii. Un pian plin de praful neîntrebuințării este încuiat cu un lacăt uriaș, semn că la curtea ducelui artele au amuțit, în schimb întrecerile între luptători sînt prețuite. Scena luptei dintre Orlando și Charles e realizată cu grijă pentru acuratețe și e de o moderată spectaculozitate. Pandant parodic, grotesc, este demonstrația de forță a doicii, personaj introdus de regizor, care le instruiește pe cele două copile de la curte pentru lupta „corp la corp" cu dușmanul, mînuind o păpușă de cîrpe (scenă rezolvată viguros de Virginia Itta Marcu). Un singur moment de poezie nu și-l poate reprima regizorul : scena îmbrățișării dintre Rosalinda și Orlando. În fine, evadarea din lagărul ducelui e realizată foarte spectaculos : personajele lunecă pe un odgon aruncat în diagonală peste scenă către întunericul din fundal, în felul alpiniștilor sau vînătorilor de munte. Se insinuează astfel că între realitate și locul iluziilor (pădurea Ardenilor) există o prăpastie — un hiatus existențial. Pădurea Ardenilor se vădește a fi o himeră, căci ducele exilat a transformat-o într-un soi de parc de distracții în care vînătoarea e practicată cu ceremonial cabotin. La înviorarea de dimineață ducele dirijează un cor afon al seniorilor din slujba sa ; pentru a nu i se violenta urechea, cîntecul lor e suplinit de efluviile sonore ale unui gramofon. Jacques Melancolicul s-a autoschestrat într-un foișor cioplit grosolan, de unde — acoperit fiind de gramofon — încearcă, în mod derizoriu, să-și manifeste atitudinea, emițînd la trombon note false. Că nu participă direct la marea bufonadă a curții organizată de duce, aceasta e numai pentru păstrarea aparențelor. Ceremonialul vînătorii se resimte de pe urma obligativității, chiar dacă ducele cere ca acesta să se desfășoare cu grație. Grațiosul are aspectul grotesc al unui balet de urși.

Aci, în acest loc al libertății aparente, descind Rosalinda și Celia, Orlando și Adam, bufonul Tocilă, acesta din urmă trăgînd după sine un cufăr uriaș, dar nu într-atît încît să poată intra și ieși din el întreaga bandă de vînători ai ducelui, lucru care totuși se împlinește — ceea

ce pe Tocilă îl miră foarte, și într-o oarecare măsură și pe noi, care înțelegem că regizorul a confundat o clipă locul iluziei cu locul iluzoriului. De aici, gagurile încep să aibă și o valoare în sine, ba chiar capătă caracterul gratuitului. Pe niște picioruțe în cizmulițe trece prin fața scenei un butoi în care bufonul Tocilă se ascunde și el, aruncîndu-și vestmintele colorate, spre neliniștita curiozitate a lui Jacques Melancolicul, ce urmărește din foișor, cu luneta, baia îndrăgostiților; cina vrednicului și înfometatului slujitor Adam este într-atît promisă și amînată de duce, încît acesta leșină etc. Regizorul nu poate rezista debordantei sale inventivități, gagurile se succed în ritmul cursiv al benzilor de desen animat, pline de haz, dar nu toate investite cu demnitatea necesității. Așa fiind, semnificațiile se disting mai dificil. Poate că, dacă ar fi știut să-și filtreze propriile soluții, prin prisma criteriului mai sus pomenit, ar fi apărut mai clar intenția de a ne face să citim în Orlando nu atît pe îndrăgostit, cît pe poftitorul de a parveni în societatea ducelui exilat; și poate că ne-ar fi lovit sufletește mai puternic indiferența ducelui pentru fericirea Rosalindei, propria sa odraslă.

Finalul spectacolului închide cercul acestui carusel al bufoneriilor, ducele părăsind brusc corul abia încropit — ce intona un imn în cinstea Zeului Himeneu, ocrotitorul familiei — pentru a-și relua vechile demnități, înlocuit fiind la baghetă de către uzurpator, „convins" să renunțe la prerogativele puterii.

Acesta este, în racursiu, profilul spectacolului, în care actorii se arată în majoritatea lor dezinvolți, colaborînd în spirit de echipă pentru materializarea viziunii regizorale. Spectacolul are, cum se zice, nerv, chiar dacă, uneori, timpul scenic pare mai lung decît cel real.

În spiritul mucalit bufon al concepției regizorale se înscrie, de pildă, jocul lui Mircea Andreescu, care caricaturizează cabotineria frenetică a ducelui exilat. Gabriel Săndulescu și Paula Ionescu (cuplul pastoral Silvius-Phebe) fac, la rîndu-le, un balet de grații bufone, ridiculizînd tema „iubirii neîmpărtășite". Dar acela ce umple realmente scena este bufonul Tocilă, creație a tînărului actor Doru Ana, de un umor masiv, hohotitor. Nu cred că au fost întru totul în consens cu regizorul Dan Săndulescu în Jacques Melancolicul, rol care se cerea mai adîncit în sensul exprimării tocmai a existenței derizorii a înțelepciunii în preajma puterii, și Ion Jugureanu, numai marțial întunecat în rolul Ducelui uzurpator. Corect, Andrei Ralea în Amiens și în luptătorul Charles; de asemenea, Nicolae C. Nicolae în Adam, Mihai Bălaș-Jujucă în Oliver. Am lăsat la sfîrșit grupul Rosalinda-Celia-Orlando. Interpreta Rosalindei, Victoria Cociaș-Șerban, are mișcări ușoare, învăluitoare și grații de copil cu care își neagă silueta statuară (iată o performanță de expresivitate actoricească !), dar pe care ea le manifestă într-o oarecare singurătate, fără să intre psihologic în relație cu un Orlando mai degrabă indiferent, interpretat de Ioan Georgescu. În ce-o privește pe Celia, Luminița Blănaru nu i-a putut acorda prestanță, iar încercarea de a înviora personajul prin travesti e din pornire un eșec.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DRAMATIC „MARIA FILOTTI" DIN BRĂILA

■ MOȘ TEACĂ

de Valentina Teclici și Vlad Vasiliu după Bacalbașa

Punînd în scenă această dramatizare, teatrul brăilean a intenționat nu numai o apropiere a spectatorilor contemporani de una din valorile mai puțin frecventate ale literaturii noastre de la sfîrșitul secolului trecut, dar și un gest de omagiu, o „reverență" în fața memoriei acestui popular fiu al orașului de pe Dunăre, de la a cărui naștere s-au împlinit anul trecut 120 de ani. Desigur, nu este pentru prima dată cînd scena se întîlnește cu literatura lui Bacalbașa, căci schițele sale, ce-l au drept principal personaj pe Moș Teacă, au fost montate destul de des, aproape **telles-quelles**, mai ales în teatrul de amatori. Dar — nu cred să mă înșel — este pentru prima dată cînd ele sînt adunate, remontate de-a lungul unei intrigi de sine stătătoare, cu un conflict aproape unitar, și meritul acestei întreprinderi laborioase, făcute într-un evident respect pentru stilul și sfera de preocupări ale scriitorului, le revine unor... vecini de pe același mal al Dunării, gălățenilor Valentina Teclici și Vlad Vasiliu.

Este o dramatizare care — trebuie spus de la bun început — are vioiciune și fluență, și conservă în mare măsură umorul păstos, suculent al lui Bacalbașa. Apoi,

Data premierei: 8 februarie 1986. Regia: MARIUS POPESCU. Scenografia: GHEORGHE MOSORESCU

Distribuția: VICTOR IANCULESCU (Un ziarist, Hogea); GEORGE CUSTURĂ (Mihai Soreanu); MIRCEA VALENTIN (Un client, Colonelul); NICOLAE BUDESCU (Căpitanul Teacă); ROMEO MUȘEȚEANU (Chelnerul, Căpitanul Borceanu); FLORIN CHIRPAC (Gheorghe Aștefanei); NICOLAE ȚARANU (Năftică Gheorghe); MARIN BENEA (Vasile Țiganul); GEORGE ȘOFRAG (Ion Asultanei); GEORGE ȚOROPOC (Neculai Tănase); SORIN DINCULESCU (Marin Albu); MIHAI STOICESCU (Potroacă); NICOLAE CIOCOIU (Căprarul); GRETA MANTA (Caliopi Teacă); MARINELA CĂTĂLIN (Doamna Borceanu); ANCA OPRIȘAN (Fatme, tînără); MARILENA NEGRU (Fatme, bătrînă); LUMINIȚA DINULESCU (Fiica colonelului); DUMITRU ICONARU (Alt client, Bucătarul).

păstrează neștirbit portretul de neuitat al lui Moș Teacă, personaj care — fără să fie întru totul original (Călinescu îi depistează sorgintea în **Le colonel Ramollot** al lui Charles Leroy) — și-a cîștigat în timp o popularitate ce o întrece cu mult pe cea a creatorului său, intrînd, pe drept și definitiv, în mitologia noastră literară.

Acțiunea propriu-zisă a piesei astfel constituite urmărește două piste principale: încercarea ziaristului Mihai Soreanu de a demasca turpitudinile rău famatului Moș Teacă, cerînd înregimentarea sub comanda acestuia, și — dedusă din același punct de plecare — intriga amoroasă dintre același Soreanu și Caliopi Teacă, soția eroului titular, petrecută sub privirile binevoitoare și pline de grijă ale acestuia. În împletirea acestor fire sînt inserate cîteva din paginile celebre consacrate de Bacalbașa lui Moș Teacă (printre altele, binecunoscuta **Epizootia**), sau sînt inventate — cu grijă pentru culoarea epocii — episoade ale vieții cazone, petrecîndu-se fie în cazarmă, fie în campanie (vezi petrecerea „la iarbă verde" a ofițerilor). Mai apare un nou conflict, idila tragică între un militar român și o misterioasă Fatme, dar acesta rămîne adiacent și fără relevanță pentru evoluția personajelor principale. Dincolo de astfel de șubrezimi de construcție, ușor retușabile în spectacol, acest **Moș Teacă** se impune ca o dramatizare reușită, fidelă spiritului lui Bacalbașa și atentă, în mare parte, la adevărurile epocii.

O obiecție de principiu, care li se poate aduce însă celor doi autori ai dramatizării, este viziunea lor prea simplistă, prea uniformizatoare asupra armatei române, mai precis — asupra cadrelor ei superioare. Nimeni nu contestă veridicitatea unui Moș Teacă și nimeni nu a avut și nu are intenția de a invalida — drept exagerată — satira care i se aplică (mă refer la comentatorii serioși, nu la „apărătorii de profesie"). Dar Anton Bacalbașa, prin Moș Teacă, a creionat, a creat un tip și o atitudine posibilă în evantaiul larg al spiritului ofițeresc al timpului, fără să le generalizeze. Nici nu putea un Bacalbașa, contemporan cu Războiul de Independență, să arunce oprobriul său — singularizat prin Moș Teacă — asupra întregului corp ofițeresc român! Or, în dramatizarea Valentinei Teclici și a lui Vlad Vasiliu, toți ofițerii — inclusiv acel Mihai Soreanu, prezentat inițial ca un eventual justițiar — sînt atinși, într-o măsură mai mică sau mai mare, de „morbul" lui Moș Teacă. Ceea ce contrazice o întreagă realitate istorică, confirmată — după 1877 — de două războaie mondiale!

Era normal ca pilonul unei astfel de dramatizări — indiferent cît de vastă este galeria de personaje care îl înconjoară (și sînt vreo 22) — să continue a fi Moș Teacă și ca întreg spectacolul să se bizuie în primul rînd pe capacitățile interpretului principal. Și cred că regizorul Marius Popescu a avut o șansă însemnată avîndu-l la dispoziție pentru acest rol pe Nicolae Budescu, actor foarte apropiat — prin fizic și prin temperament — de imaginea noastră tradițională despre Moș Teacă. Grație lui, am avut în scenă un Moș Teacă plin de o infatuare tîmpă, belicos și slugarnic „după necesități", vanitos și ridicol, dar un ridicol senin, neîmpovărat de nici un gînd, absolut, un Moș Teacă burdușit de șmecherii cazone, înotînd în mitocănii și trivialități. Un Moș Teacă de un realism caricatural, într-o continuă și sterilă agitație, proliferînd acutele pînă la vacarm, specimen gregar, aflat într-un stadiu de umanitate îndoielnică.

Dintre cei care îl înconjoară se personalizează puține alte roluri, marea lor majoritate fiind simple pete de culoare pe un fundal pestriț și mereu mișcător. L-am reținut, în Mihai Soreanu, pe George Custură, mai ales în ipostaza lui de amorez versatil; de asemeni, în Caliopi Teacă, pe Greta Manta, ce desenează un portret „a la Mița", în bună tradiție caragialeană; și în Vasile Țiganul, pe Marin Benea, cu un umor trist, de mucalit cu lacrimi în ochi. Mircea Valentin (Colonelul), Romeo Mușețeanu (Căpitanul Bor-

ceanu), George Ţoropoc (Neculai Tănase), Marinela Cătălin (Doamna Borceanu), Mihai Stoicescu (Potroacă) şi alţii au fost, la rîndu-le, prezenţe utile.

Spectacolul lui Marius Popescu (în scenografia lipsită şi de străluciri şi de stridenţe, semnată de Gheorghe Mosorescu) este — pe mai tot parcursul lui — alert, pe alocuri chiar antrenant. Îl strică o serie de îngroşări şi divagaţii regizorale fără rost (spre exemplu petrecerea cîmpenească a ofiţerilor, cot la cot cu soţiile lor şi soldaţii, şi animată de un aiuritor **french-can-can**), după cum îi micşorează ambiţiile lipsa de măsură şi de rigoare.

Dinu KIVU

■ EVANTAIUL

de Carlo Goldoni

Data premierei : 5 octombrie 1985. Regia : MARIUS POPESCU. Scenografia : GABRIELA BONDĂRESCU-CATARGIU.

Distribuţia : SORIN DINCULESCU (Signor Evaristo) ; RODICA MUŞEŢEANU (Signora Gertruda) ; MARINELA CĂTĂLIN (Signora Candida) ; NICOLAE CIOCOIU (Baronul De Cedro) ; PETRE SIMIONESCU (Contele Di Rocca Marinna) ; MIHAI STOICESCU, MARIUS POPESCU (Timoteo) ; ANAMARIA PÎSLARU (Giannina) ; MARILENA NEGRU, ELENA ACIU (Signora Susanna) ; GEORGE ŢOROPOC (Coronato) ; GEORGE ŞOFRAG (Crespino) ; GEORGE MARIN (Moracchio) ; FLORIN CHIRPAC (Limoncino) ; MARIN BENEA (Tognino) ; NICOLAE ŢĂRANU (Scavezzo).

Teatrul lui Goldoni are pe scena brăileană o anume tradiţie — premierele **Mincinosul, Hangiţa, Bădăranii** —, care, atît prin formarea unui stil de joc adecvat al trupei, cît şi prin obişnuinţa creată în rîndul spectatorilor (toate cele trei montări menţionate s-au bucurat de succese trainice), a marcat, inevitabil, noua premieră, cu **Evantaiul** ; pe de altă parte, regizorul acesteia, Marius Popescu, este la rîndul său un iubitor declarat şi fervent al marelui autor italian, fapt atestat prin spectacolele realizate la Baia Mare şi la Brăila, dar mai ales prin prezenţa cu totul onorabilă a **Bădăranilor** săi, în 1982, la a doua întîlnire internaţională goldoniană de la Chioggia. Actualul **Evantai** al Teatrului Dramatic „Maria Filotti" avea, ca atare, din capul locului, şansa unei creaţii valide şi durabile.

Fără a se îndepărta de intenţia autorului, ideea regizorală — materializată, din punct de vedere scenografic, funcţional, într-o stilizare de bun-gust, cu umor şi culoare adriatică, sub semnătura Gabrielei Bondărescu-Catargiu — are calitatea de a trata piaţeta în care se desfăşoară avatarurile evantaiului nu numai ca **un loc** de întîlnire obligată a personajelor, ci ca o **personalitate** socială, ca un **univers teatral** cu o prezenţă vie, organică, şi cu o atmosferă foarte italienească, de natură să reliefeze pregnant, în sens comic şi optimist, sensul satiric-moralizator al piesei. „Teatrul — spunea Goldoni — a fost născut să îndrepte viciile, să ridiculizeze proastele obiceiuri", iar spectacolul lui Marius Popescu răspunde acestui scop cu claritate, dar şi cu farmec, cu virulenţă, dar fără excese, cu mijloace variate, dar în chip unitar, în acea stare de echilibru cu adevărat propice efectului educativ scontat.

Trupa excelentă care slujeşte în prezent teatrul brăilean — se cuvine spus, de altfel, că spectacolul nu şi-a alterat, după aproape 50 de reprezentaţii la sediu, prospeţimea ! — a intrat în jocul propus de regizor cu exactitate şi cu o plăcută detaşare ironică, compunînd, din personajele individuale, fără nici o discrepanţă, personajul „colectiv" al piaţetei, ca întruchipare a unui moment etern uman, cotidian (un băiat iubea o fată...), şi în acelaşi timp social (pledoaria pentru cinste şi adevăr în relaţiile interumane), cu răsfrîngeri de durată în conştiinţa spectatorului, activizată pe parcursul acţiunii de tribulaţiile unui evantai instrumentat de către autor ca obiect — fireşte, involuntar — al discordiei. **Întreaga distribuţie** merită, aşadar, felicitată. Dacă trebuie să remarcăm, totuşi, în mod deosebit, unele contribuţii la **succesul de echipă** al teatrului, atunci nu vor putea lipsi cel puţin cîteva nume : Petre Simionescu (un conte scăpătat, parodiindu-şi propria şiretenie elegantă), Rodica Muşeţeanu (care joacă impecabil demnitatea vicleană a văduvei Gertruda), Marilena Negru (pentru nervul italian prin care animă irezistibil orice moment scenic), Anamaria Pîslaru (neobosită victimă agresivă, cu farmec dezinvolt, a intrigilor dimprejur), George Ţoropoc (un hangiu ca toţi hangiii italieni, speculîndu-şi rolul în complicatul joc al evantaiului), Marin Benea (cu obişnuitul

său umor sec, totdeauna de calitate), Marius Popescu însuşi (expresiv şi pitoresc în nelipsitul spiţer).

Spectacolul Teatrului Dramatic „Maria Filotti" reafirmă încă şi încă o dată perenitatea dramaturgiei goldoniene şi vitalitatea comediei bine făcute.

Mihai VASILIU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA
— secţia maghiară —

■ JOC DUBLU

de Robert Thomas

Data premierei: 20 octombrie 1985.
Traducerea în limba maghiară, regia şi scenografia: SZOMBATI GILLE OTTÓ.
Distribuţia: VARGA VILMOS (Richard şi Michel); V. CSIKY IBOLYA (Françoise); KOVÁCS ENIKŐ (Louise); MEDGYESFALVY SÁNDOR (Sartoni); LACZO GUSZTÁV (Comisarul de poliţie); BALLA MIKLÓS (Agentul I); BELENYI FERENC (Agentul II).

Răspunzînd lui Jacques Chancel în cadrul unui interviu la Radiodifuziunea franceză, Robert Thomas afirma că nu vrea deloc să se compare cu Henri de Montherlant: „Montherlant este un om care spune lucruri grave, profunde şi importante, eu..., eu sînt un om care amuză. Nu facem acelaşi lucru". Şi cu adevărat Robert Thomas, om de teatru pînă în măduva oaselor, actor, regizor, autor dramatic, director de trupă, realizator de filme nu a făcut altceva, de la prima sa lucrare dramatică şi pînă astăzi, decît să amuze copios, să aducă zîmbet, voie-bună, destindere atît celor ce i-au interpretat piesele, cît şi publicului, mai ales publicului. „Eu nu scriu pentru mine, scriu pentru public" a adăugat el, în cursul aceluiaşi interviu. Este jucat pretutindeni în lume. Este jucat şi la noi. **Joc dublu** în frumoasa şi fluenta traducere a Dinei Cocea a văzut luminile rampei pe cîteva scene, la fel **Capcană pentru un om singur** sau **Opt femei**, dînd prilejul multor actori să realizeze cu plăcere roluri bogate în surprize, cu zeci de nuanţe, înţesate de replici spirituale, veritabile dueluri de inteligenţă, abilitate, rapiditate în gîndire, aşa cum cere genul poliţist, cultivat cu predilecţie de Robert Thomas.

Pentru cei ce se apucă s-o pună în scenă, totul pare uşor într-o piesă de Robert Thomas; dar nu este chiar aşa. Să interpretezi cu măiestrie şi mai ales cu tact şi simţ al ritmului toate „suspans"-urile unei piese perfect construite, unde nici un cuvînt şi nici un amănunt nu este inutil, presupune profesionalitate şi talent. Aceste date le au din plin actorii de la secţia maghiară din Oradea, care au realizat, în regia şi decorul lui Szombati Gille Ottó, un spectacol plăcut, de ţinută, alert şi inteligent.

Valoarea montării orădene constă în măiestria întregului colectiv, care a ştiut să joace „ascuns", să nu divulge prin nimic evenimentele ce urmează, lăsînd spectatorului plăcerea de a descoperi adevărul abia în final. Lupta dintre bandiţi, în cazul de faţă Richard, interpretat cu aplomb, siguranţă şi exactitate de Varga Vilmos (sadic în prima ipostază; complet diferit, modest, timid, naiv, atunci cînd îşi pune masca lui Michel, prezentîndu-se ca fratele geamăn al lui Richard), Sardoni şi Louise, de o parte, şi poliţişti, de cealaltă, (agenta Françoise şi Comisarul de poliţie), se termină, cum este firesc într-o piesă poliţistă, cu demascarea şi arestarea celor dintîi şi triumful inteligent, abil al reprezentanţilor ordinii. Spre deosebire însă de alte piese, unde poliţia intervine pe parcurs sau către final, aici ea este de la început în scenă, dar bandiţii nu ştiu, şi nu ştie nici publicul. Actriţa V. Csiky Ibolya, în rolul „naivei" Françoise (de fapt agenta Interpol B.28 Florence Stéphany), interpretează cu atîta naturaleţe rolul femeii bogate îndrăgostite de un escroc, devenită victima acestuia, încît răsturnarea situaţiei, din final, este uluitoare şi pentru acesta şi pentru spectatori. În Louise şi Sardoni au fost distribuiţi doi proaspăt absolvenţi, Kovács Enikő şi Medgyesfalvy Sándor, care debutează astfel pe scena orădeană. Cu abilitate, firesc sau impertinenţă — cea dintîi, cu aplomb şi sarcasm — cel de-al doilea, tinerii actori s-au integrat colectivului, iar plăcerea cu care joacă este molipsitoare; s-ar putea spune că lipsa lor de experienţă nu se observă deloc.

Semnînd şi scenografia, şi traducerea, regizorul Szombati Gille Ottó a urmărit

V. Csiky Ibolya, Kovacs Enikő și Varga Vilmos

în primul rînd să pună în lumină actorul; de aceea a creat un decor simplu, din cîteva panouri, sugerînd și nu reconstituind o vilă cu elemente de extravaganță și prost-gust, dominată de un bar improvizat într-o armură medievală, care nu supără, dar nici nu adaugă nimic acestui spectacol bine gîndit, cu momente frumos realizate de interpreți.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA
— secția păpuși —

CAPRA CU TREI IEZI

dramatizare de Vasile Hariton după Ion Creangă

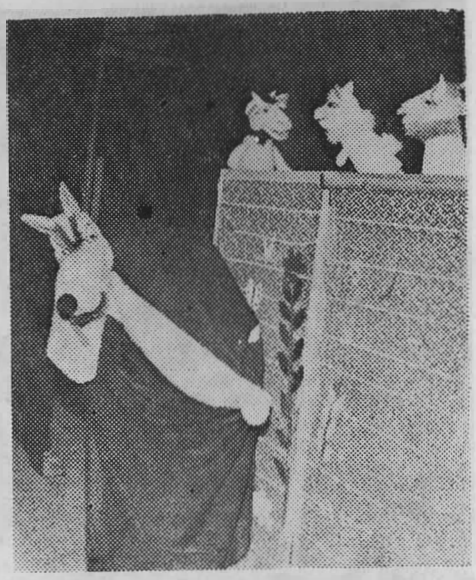
După o stagiune bogată în satisfacții artistice, cum s-a dovedit stagiunea 1984—1985 pentru teatrul de păpuși constănțean (spectacolele **Regele cerb**, după Gozzi, și **Sperietoarea de pițigoi** de Al. T. Popescu, ambele în regia lui Cristian Pepino, obținînd — în Festivalul național „Cîntarea României", la reuniunea păpușarilor de la Bacău și prin decernarea premiilor A.T.M. pe 1985 — nu mai puțin de 17 premii), colectivul acestei secții a Teatrului Dramatic pare hotărît să-și continue seria succeselor, diversificîndu-și totodată oferta reprezentațiilor pentru micii spectatori.

Problema aceasta, a diversificării formulelor și stilurilor de reprezentații pe care le oferă teatrele noastre de păpuși, merită toată atenția. (Poate chiar într-un cadru mai larg decît acela al unei cronici, cum ar fi, de pildă, o masă rotundă la redacție, pe această temă.) În ultimii douăzeci de ani s-a produs o inovare generală a **limbajului teatral** practicat în

teatrele de păpuşi, o creştere substanţială a aportului scenografic şi regizoral în realizarea spectacolelor, conducînd, concomitent, la o reconsiderare a valorii şi a funcţiilor artistului mînuitor de azi, faţă de cel de odinioară. Stăpînind tehnica şi arta mînuirii păpuşii şi însufleţirii marionetei (pentru care îşi exersase special şi vocea), artistul mînuitor a fost pus din ce în ce mai des în situaţia de a evolua la vedere, pe scenă, ca şi actorul teatrului zis de proză, chiar dacă el nu avea, de cele mai multe ori, pregătirea scenică necesară unei asemenea evoluţii. Regizori pricepuţi, unii şi talentaţi, dornici să se afirme şi mai ales să nu rămînă „în urmă" (într-o artă prin excelenţă tradiţională !), ajutaţi de scenografi şi ei pricepuţi, şi ei talentaţi, stăpîniţi de aceleaşi justificate ambiţii profesionale, au reuşit să „desăvîrşească" acest proces de inovare a limbajului păpuşăresc tradiţional, încît e aproape imposibil să mai găseşti astăzi, la noi, un spectacol de păpuşi care să nu fie „modern", adică aproape fără păpuşi, dar cu interpreţii pe scenă, chinuindu-se să treacă pe cît se poate mai repede prin ea şi să se ţină, de bine de rău, şi după „play-back" ! Am fi nedrepţi dacă n-am recunoaşte că există păpuşari care fac faţă cu succes noilor cerinţe, ale **scenicităţii** prezenţei lor **păpuşăreşti,** dar am fi la fel de nedrepţi dacă n-am observa că nu ei formează majoritatea interpreţilor din teatrele noastre **de păpuşi !**

Bineînţeles că nici autorii dramatizărilor şi adaptărilor nu s-au lăsat în genere mai prejos, „originalitatea" în domeniu părîndu-li-se a fi sinonimă şi direct proporţională cu întoarcerea poveştii pe dos. S-au ivit chiar şi specialişti ai acestui matrapazlîc literar, lipsit de farmec, pustiit de idei şi penibil în invenţie, sîrguincioşi să-şi mînuiască gloria, dar trăgîndu-i de fapt pe sfoară pe cei ce nu sînt încă la vîrsta cînd pot să se apere singuri de un astfel de teatru ! Ca şi cînd, dacă tot au televizor, copiii noştri nu s-ar mai putea bucura fără „distanţare" şi „stilizare", privind o păpuşă frumoasă şi reacţionînd **normal,** la **poveste,** în loc să se sperie în faţa unor stilizări literaro-regizoralo-scenografico-interpretative din care nici ei, nici părinţii lor nu mai înţeleg nimic !

Iată de ce am fost bucuroşi, că, măcar la Constanţa şi cel puţin de data aceasta, capra era tot capra lui Creangă şi iezii erau chiar ai caprei, nu ai nu ştiu cărui autor de poveşti vînătoreşti ! Ba, am fi fost şi mai bucuroşi dacă am fi văzut **numai** capra lui Creangă, tentaţia spectacolului aşa-zis „modern" fiind prea mare şi prea generalizată în epocă pentru ca realizatorii reprezentaţiei constănţene să fi putut a i se sustrage cu totul. Semnînd dramatizarea şi regia spectacolului, Vasile Hariton a imaginat plauzibil o clacă sau o şezătoare populară, la care oamenii puteau să muncească mai cu spor, trecîndu-şi vremea şi cu poveşti. Drept care prima poveste va fi cea a prostiei omeneşti, pe care interpreţii o vor juca fără păpuşi, dar cu măşti de inspiraţie folclorică, din păcate prea puţin hazlii în stilizarea lui Ion Tiţoiu. Mişcîndu-se în această primă poveste cu o lentoare greu explicabilă, făcînd şi un „play-back" destul de „aproximativ", nejustificat măcar de inserturi muzicale, interpreţii nu reuşesc să depăşească, aici, condiţia unui ilustrativism mediocru, plicticos chiar şi pentru copii. Lucrurile se schimbă însă imediat, şi în bine, odată cu cea de-a doua parte, a caprei şi a iezilor ei, pentru interpretarea căreia păpuşarii „găsesc" într-o ladă (precum cele de zestre) păpuşi minunate, cu haz (create tot de Ion Tiţoiu), pe care le vor însufleţi nu la vedere, ci după paravane, nemaifiind poate atît de moderni, dar desfătîndu-ne cu fantezia şi iscusinţa meşteşugului lor într-o artă tradiţională, la care se asociază o plăcută şi antrenantă coloană sonoră, datorată muzicii create de Dicran Asarian. E o plăcere să-i urmăreşti acum pe mînuitori, simţindu-se nu stînjeniţi în personajele unor actori, care aveau de interpretat nişte personaje, ci la largul lor, însufleţind păpuşi simpa-



...fantezia şi iscusinţa meşteşugarului...

tice și „inteligente", care ne cuceresc pe toți, indiferent de vîrstă, căci sînt mînuite cu dragoste și cu har, de Marinela Marinescu (Capra și Iedul mijlociu), Iulian Lincu (Lupul), Maria Zlotea (Iedul mic) și Traian Popescu (Iedul mare).

Dacă ne gîndim că, tot aici, la Constanța, a mai avut loc o premieră, cu **Povestea porcului**, după Ion Creangă, în regia colectivă a interpreților, coordonați de Aneta Forna Christu, că se află în repetiții, într-un stadiu avansat, **Vrăjitoarele** de Dimitrie Stelaru, în adaptarea și regia lui Cristian Pepino, care, pînă la sfîrșitul stagiunii, urmează să monteze și **O rază de soare** de Al. T. Popescu (scenografia ambelor reprezentații aparținînd Eugeniei Tărăsescu Jianu, iar muzica lui Dicran Asarian), am putea ajunge la concluzia că această diversificare stilistică a ofertei reprezentațiilor teatrale de păpuși este nu numai posibilă, ci și binevenită. Cum binevenită ar fi și la alte teatre (nu numai) de păpuși, din București și din țară.

V. P.

TEATRUL DE PĂPUȘI „VASILACHE" DIN BOTOȘANI

MUZICANȚII DIN BREMEN

după Frații Grimm

Frumoasa povestioară cu tîlc are o simplitate suavă și încîntătoare: un măgar, un cîine, un cocoș și o pisică, alungați din bătăturile lor de baștină pentru că sînt prea bătrîni pentru sarcinile ce le reveneau pe lîngă casa omului, pornesc în pribegie, indignați, speriați, amărîți de nerecunoștința și lipsa de suflet a stăpînilor.

Se întîlnesc, își spun reciproc povestea, se căinează și hotărăsc să rămînă împreună. Ideea măgarului — aceea de a alcătui o orchestră, ca astfel să-și asigure cîștigul existenței — este acceptată de toți, și o pornesc spre Bremen cu gîndul să se aciuce pe undeva ca muzicanți. După peripeții, ajung la un han în care își găsise sălaș o bandă de hoți (bandă formată dintr-un șef și un subaltern). Hangița care-i ascundea pe hoți și bunurile furate nici nu mai avea nevoie să țină hanul deschis. Cei patru „muzicanți de nevoie" ascultă „pe la uși, pe la ferești", și, cînd pîndeau ei mai atent, se prăbușește geamul pe care se cocoțaseră pentru a-i spiona pe hoți. Răufăcătorii și Hangița se sperie și fug. Degeaba vor mai încerca apoi tîlharii să reintre în han: „muzica" ocupanților îi convinge că locul a intrat pe mîna necuratului, astfel că renunță la cuibul lor. Muzicanții sînt fericiți! Și-au găsit sălașul și vor trăi lipsiți de griji.

Două lucruri sînt bine realizate în acest spectacol: muzica și textele cîntecelor. Ușor de reținut, melodia, interpretată vocal chiar de artiștii mînuitori, se mulează bine pe versurile care, în refren, adaugă după fiecare strofă silabele-semnal ce reprezintă animalul ce se alătură primului cîntăreț.

Prima dificultate, depășită cu succes, a acestui spectacol a fost sincronizarea păpușilor de tip „Muppets" cu sunetul. Ceea ce pare simplu — sincronizarea clămpănelii „maxilarului" inferior al păpușii cu succesiunea de silabe, unele dintre ele prelungite de faptul că sînt cîntate — se arată a fi greu de realizat, dat fiind că această mișcare trebuie să pară vie, cauză și efect al rostirii replicilor. A doua dificultate: obligația din partea a doi păpușari — Victor Luca și Ibica Leonte — de a mînui cîte două personaje-păpuși. Este evident că sarcina de a interpreta roluri duble este la fel de grea ca și pentru actori, caracter, temperament, gesturi și voce — toate acestea trebuie astfel diferențiate încît să pară realizate de interpreți diferiți. Ceea ce s-a realizat însă cu prețul cîtorva rezolvări convenționale de regie și scenotehnică. Soluțiile de minimă rezistență la care s-a ajuns lipsesc, în final, spectacolul de tensiune și spectaculozitate.

Ritmul alert de succesiune a scenelor, capacitatea de sugestie a scenografiei — în ciuda puținelor elemente din care e compusă —, vioiciunea păpușilor-personaje, sprinteneala și voioșia ce se degajă din „comportamentul" lor fac ca spectacolul **Muzicanții din Bremen** să fie urmărit cu plăcere de copii, care acompaniază cîntecele cu ropote de aplauze. Realizatorul regiei, scenografiei și construcției păpușilor, Valentin Dobrescu, a primit cu această primă montare a sa „botezul focului".

Paul Cornel CHITIC

VIITORUL ROL

WILHELMINA CÂTA

Deşi are de-acum la activ un număr de roluri şi este considerată printre actorii valoroşi ai trupei piteştene, tînăra actriţă Wilhelmina Câta păstrează încă în memorie, ca pe un punct de reper, „prima confruntare cu scena şi cu publicul, ca student-actor, petrecută în 1977, cînd mi-am susţinut examenul de diplomă cu rolul Ana din **Omul cu mirţoaga** de G. Ciprian. Abia apoi, plecînd de sub supravegherea atentă şi grijulie a profesorilor, am păşit cu adevărat în viaţă, ca actriţă la Teatrul «Mihai Eminescu». din Botoşani". Aici joacă timp de o stagiune, debutînd cu Emma din **Scene din viaţa unui bădăran** de Dumitru Solomon. Majoritatea rolurilor jucate în acest interval ascund, sub un aer de fragilitate şi gingăşie, o voinţă tenace; sînt ingenue oarecum reci, care surprind prin suplete şi abilitate, sau cochete care practică un fel aparte de seducţie, mai degrabă cerebrală: Nina (**Apartamentul 13** de Emil Poenaru), Wanda (**Gaiţele** de Al. Kiriţescu), Olia (**Roman sentimental** de Vl. Konstantinov şi B. Raţer), Mariana Pleşoianu (**Nota zero la purtare** de V. Stoenescu şi O. Sava), Mariana (**Măsură pentru măsură** de Shakespeare), Marianne (**Tartuffe** de Molière), Contesa, Fräulein (**Regele gol** de Ev. Şvarţ), Belissa (**Dragoste la Madrid** de Lope de Vega), Smeraldina (**Slugă la doi stăpîni** de Goldoni), Dora (**Jolly-Jocker** de Tudor Popescu), Alexandra Bertoux (**Operaţia lifting** de Pierre Chesnot), Alice (**Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu). Actriţă înzestrată cu sensibilitate şi cu fantezie, Wilhelmina Câta nu se mulţumeşte să schiţeze cu farmec, ci pune perseverenţă şi seriozitate, chiar pasiune în munca de cizelare a fiecărui rol.

Deocamdată, repetă în...

„...Femeia disperată din **Audienţă la consul** de Ion Brad. La început totul părea foarte simplu şi clar: o femeie ajunsă la disperare din propria-i vină. În fond, cine a pus-o să facă ceea ce a făcut? Dar... omul nu este numai prezent. Clipa trece cu iuţeala fulgerului; actorul e dator să aducă în scenă şi trecutul. Tot ceea ce gîndeşte şi face omul azi este rezultatul vieţii sale trecute. Ce-o determină pe femeia aceasta să procedeze astfel? Poate, mirajul călătoriilor? «Marea ei călătorie», pe care o tot visează, mă duce cu gîndul la personajele lui Sebastian sau chiar la Ana lui Ciprian. Toate visează cu ochii deschişi spre meleaguri imaginare şi sînt pline de iluzii, sînt «poleite». Dar, dincolo de poleială... Totuşi, cred că n-ar trebui s-o condamn prea tare prin interpretarea ce i-o voi da. Oare e vina ei că i-a pierit bărbatul, undeva departe, prin Pacific? Şi că a lăsat-o singură cu un copil mic?... O obscură funcţionară în port, un fel de «Chira Chiralina». Frumoasă era, marinarii o plăceau, în relaţia cu vicepreşedintele a fost, chiar dacă nu întru totul inocentă, o victimă. La un moment dat, cineva spune despre ea că «n-a avut noroc»; şi nu se poate spune că a avut. Pînă şi «soţul internaţional», ce părea să fie ultima şansă, a păcălit-o. Viaţa nu este deloc simplă, şi nici pentru fata aceasta, care decade pînă în pragul prăbuşirii definitive, nu e. La început aş fi fost tentată s-o privesc ca pe o gîsculiţă disperată din amor. Apoi i-am descoperit firea directă, deschisă, buna-credinţă şi mai cu seamă acel sentiment frumos şi care s-a păstrat pur în ciuda tuturor degradărilor — mîndria că-i româncă — şi care ţîşneşte vulcanic la cel mai mic prilej. Şi am început s-o privesc cu alţi ochi. Faptele rămîn fapte, bineînţeles, ispăşeşte pentru greşelile ei, dar vina îi aparţine oare în exclusivitate?"

VITORUL ROL

SORIN ZAVULOVICI

Sorin Zavulovici a absolvit I.A.T.C. în 1970, la clasa profesoarei Eugenia Popovici. Saltul tipologic de la rolul de diplomă (Tipătescu din **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale) la rolul de debut (Eminescu din piesa **Veronica Micle** de Claudia Millian Minulescu, realizat la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani, unde fusese repartizat) prevestea parcă o carieră dominată de imprevizibil, căci au urmat Catindatul și Nae Girimea **(D'ale carnavalului)**, Andrei **(Passacaglia** de Titus Popovici), Răzvan **(Răzvan și Vidra** de B. P. Hasdeu). Din 1972 face parte din colectivul Teatrului „A. Davila" din Pitești, unde se impune foarte repede interpretînd roluri importante și dificile. Dispunînd de generoase date naturale, actorul caută totodată să nu mizeze prea mult pe atuul unei prezențe scenice plăcute, ci se străduiește să-și cultive talentul, supunîndu-se cu suplețe efortului pe care-l presupune trecerea prin roluri atît de diferite cum sînt: Mircea Basarab **(Vlaicu-Vodă** de A. Davila); Bălcescu, eroul piesei lui Camil Petrescu; Dimitrie Cantemir **(Vodă Cantemir** de Dan Tărchilă); Petre Petrescu **(Puterea și Adevărul** de Titus Popovici); Rică Venturiano **(O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale); Nick **(Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de E. Albee); Alioșa **(Azilul de noapte** de M. Gorki); Carlos **(Maria și copiii** ei de Oswaldo Dragún); Happy **(Moartea unui comis-voiajor** de Arthur Miller); Callimacco **(Mandragora** de Machiavelli); Carlo di Nolli **(Henric al IV-lea** de Luigi Pirandello); Tartuffe din piesa cu același nume de Molière; Alexandru Andronic **(Ultima oră** de Mihail Sebastian); Florindo Aretuzzi și Truffaldino **(Slugă la doi stăpîni** de Carlo Goldoni); Angelo **(Măsură pentru măsură)**, Valentin **(Doi tineri din Verona)** de Shakespeare; Vagabondul **(Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu). În 1982, a primit premiul revistei „Argeș" pentru activitatea artistică din stagiunile 1980—82.

Iată ce ne spune actorul, în preajma următoarei premiere:

„Iubesc toate personajele pe care le interpretez, pentru că văd în ele ființe vii. Acum pregătesc, în regia lui Mihai Radoslavescu, rolul Consulului în **Audiență la consul** de Ion Brad. Deși am jucat destul de mult, este pentru prima oară cînd mă întîlnesc cu un rol de această factură. O sarcină scenică în aparență ușor de rezolvat: un profil conturat, o idee lipsită de echivoc. Dar nu-i ușor ceea ce pare ușor și nu e greu ceea ce pare greu. Astfel, Vagabondul din **Omul care a văzut moartea** era nevoit, în numele unui ideal nebulos, să schimbe mai multe măști pentru a lupta împotriva obtuzității și meschinăriei burgheze; practic, jucam trei roluri în aceeași piesă, ceea ce, paradoxal, mi s-a părut infinit mai ușor. În schimb, consulul din piesa lui Ion Brad acționează deschis, ferm, pentru ca principiile etice care guvernează viața noastră să fie aplicate corect și continuu. Din punct de vedere scenic, e mult mai greu... Omul este egal cu sine pe tot parcursul acțiunii: căldură umană, fermitate ideologică. Personaj pozitiv, cum s-ar fi spus altădată, inteligent, operativ, cu simțul umorului, «băiat bun la toate». Problemă de nuanțe, de semitonuri, ca ideea să fie vie, să se întrupeze într-un personaj adevărat, apropiat celor din sală, credibil".

Maria MARIN

Teatrul polonez contemporan*

Masa rotundă a revistei TEATRUL

Participă :

ILEANA BERLOGEA, prof. dr. docent, decanul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale"

CĂLIN FLORIAN, regizor, profesor la Institutul de teatru „Szentgyörgyi István"

MIHAI MANOLESCU, regizor la Teatrul Național din Craiova

PAUL CORNEL CHITIC, dramaturg

Din partea redacției
PAUL TUTUNGIU

PAUL TUTUNGIU : Stimați colegi, încercăm azi să prezentăm cititorilor noștri cîteva direcții, cîteva imagini, cîteva gînduri, urmare a călătoriilor de documentare în Polonia, asupra teatrului polonez contemporan.

Subiectul pe care îl propunem de data aceasta rubricii ATLAS TEATRAL este cu atît mai vast și mai greu de cuprins cu cît în ultimii patruzeci de ani teatrul polonez s-a afirmat pe plan european și chiar pe plan mondial cu expresii literare și scenice viabile și insolite, cu elemente care țin de — să-i spunem așa — o tradiție a modernității și în același timp o tradiție a împrospătării, dar care, după spusele unui critic polonez, ar însemna mai mult decît o simplă înnoire a teatrului, respectiv o nouă direcție.

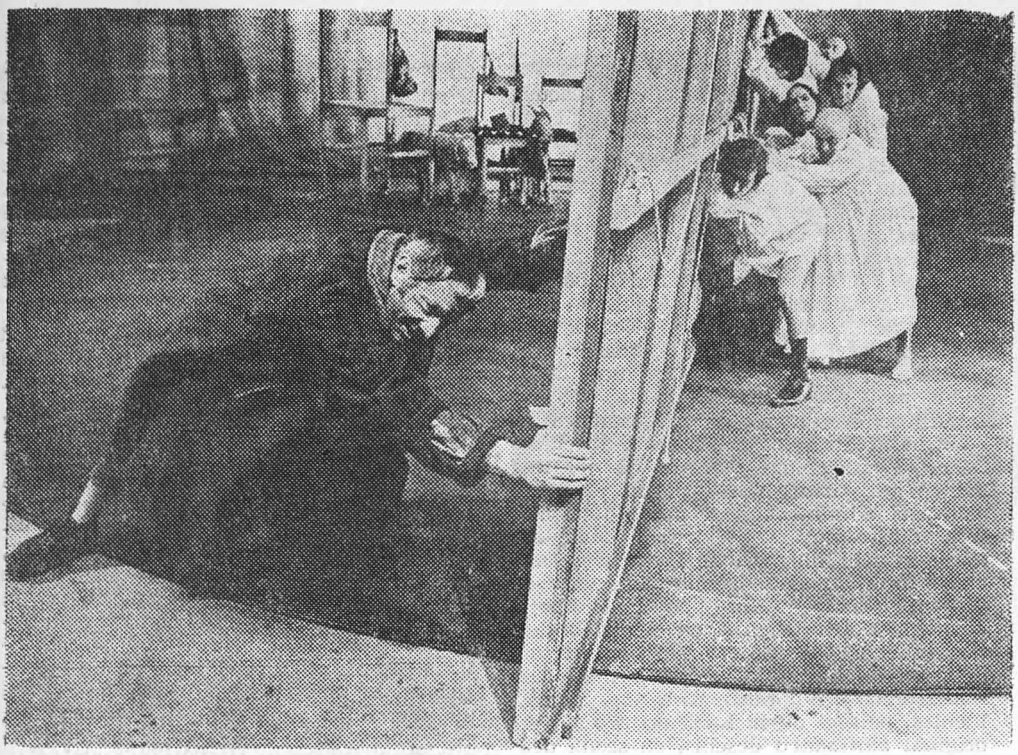
Vă propun să începem prin a ruga pe Ileana Berlogea să încerce o expunere sintetizatoare asupra istoriei teatrului polonez ; ce a fost și ce înseamnă el în Europa la ora actuală.

ILEANA BERLOGEA : Probabil că v-ați gîndit la mine avînd în vedere faptul că sînt istoric și istoria teatrului polonez joacă un rol însemnat în rezultatele admirabile înregistrate astăzi de creatorii contemporani din această țară. Nu este o relație obligatorie, și avem exemple convingătoare în legătură cu ridicarea unei culturi teatrale și fără o tradiție solidă sau fără un trecut strălucit, dar în cazul de față legătura dintre istorie și prezent este determinantă.

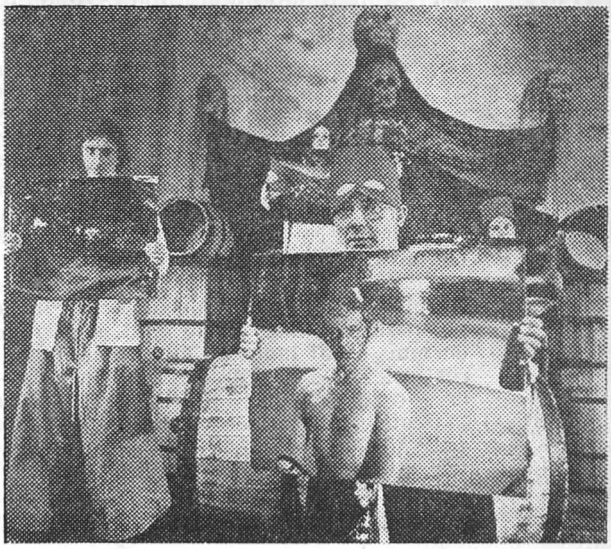
Încep cu perioada medievală, poate pentru că mă simt vinovată că nu am scris

---

* *Rubrica „Atlas teatral" a mai publicat : Teatrul american (7/8, 1982), Teatrul sovietic (11, 1982), Teatrul din RFG (3, 1983), Teatrul englez (7/8, 1983), Teatrul bulgar (4, 1984), Teatrul din R.D.G (6, 1985).*



Teatrul „Studio din Varșovia : „Cervantes" de Jozef Szajna, 1976



despre bogatele și amplele manifestări teatrale din Polonia de acum cîteva veacuri, în lucrările mele consacrate epocii de mijloc. Privesc înapoi și regret faptul că, preocupată de sinteze, trecînd de la un subiect la altul, am lăsat la o parte arta spectacolului medieval polonez, cu nimic mai prejos decît cea din apusul Europei. Pe linia unei continuități ascendente urmează Renașterea, cînd autorii polonezi au dat cîteva lucrări dramatice de un deosebit interes, în frunte cu **Respingerea solilor greci** de Jan Kochanowski, jucată în 1578. Cu cît ne apropiem de epoca noastră, cu atît se înmulțesc evenimentele, indiferent că ne referim la dramaturgie, la arta spectacolului, la arhitectura teatrală. Și noi toți, cei ce am vizitat Varșovia, nu se poate să nu fi admirat teatrul de la Lazienki, unul dintre puținele teatre de curte rămase intacte din veacul luminilor. Deschisă în 1788, această minunată sală cu plafonul reprezentîndu-l pe zeul Apollo conducînd o cvadrigă și cu candelabrele-i bogate, concepute de cei mai buni pictori ai veacului luminilor, se află printre cele mai frumoase din Europa. Alături de sala închisă, palatul de la Lazienki are și acel original amfiteatru deschis, cu scena despărțită de public printr-o „fosă" cu apă. Lăsînd la o parte însă fantezia arhitecților și întorcîndu-ne către dramaturgie, nu trebuie să uităm că printre cele mai bune și mai originale piese romantice se numără cele ale scriitorilor polonezi. **Străbunii** de Adam Mickiewicz, **Kordian** și **Lilla Weneda** de Juliusz Slowacki, **Irydion** și **Comedia nedivină** de Zygmunt Krasinski sînt lucrări ce întrec adeseori, prin înflăcărarea patriotică și tensiunea dramatică, operele lui Byron, după cum prin pitoresc, prin evenimentele excepționale și prin eroii ieșiți din comun, pe cele ale lui Victor Hugo. Dacă vorbim despre îmbinarea dintre lirism și dramatic în teatrul romantic, despre culoarea locală, despre atmosfera de epocă, despre capacitatea extraordinară de a aduce legendele, din zona lor de umbră și mister, pe scenă, atunci cele mai convingătoare exemple le găsim tot la autorii polonezi.

Teatrul polonez — așa cum am avut prilejul să-l cunosc din spectacolele venite la noi în turneu, din cele varșoviene, vizionate la ele acasă, din cele pe care le-am prins pe alte meridiane, (trupele poloneze circulînd foarte mult, străbătînd cu mult curaj lumea), din montările unor regizori polonezi invitați în alte țări — are, cert, trăsături proprii foarte bine marcate, pe prim plan fiind o vizualitate puternică, afișată. Este mai puțin un teatru al cuvîntului și mai mult unul al imaginilor scenice, al jocului pasionat ce nu ocolește exagerarea, după cum și al unei scenografii expresive, dinamice, într-un raport dialectic activ cu sensurile piesei.

Nicăieri nu am văzut o atît de pronunțată plasticitate și vizualitate ca în teatrul polonez. Toate ideile unei piese, trimiterile dialogului, uneori chiar sensul unei sintagme se transformă în element vizual, în gest, în mișcare, într-o corespondență cromatică inedită, într-un sunet straniu.

PAUL TUTUNGIU : Un rol important în fundamentarea acestei caracteristici l-a avut fără îndoială Stanislaw Wyspianski...

ILEANA BERLOGEA : Într-adevăr, acest mare poet, pictor, dramaturg și om de teatru de la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru a adus (în montările sale, îndeosebi în **Străbunii** de Mickiewicz sau în propriile sale piese — **Eliberarea, Nunta, Noaptea de noiembrie, Akropolis, Varșoviana** — realizate nu numai în viziunea sa scenică, ci și în propria-i scenografie) o imagistică supradimensionată în care lirismul neoromantic se îmbina cu grotescul, cu linii exagerate, cu strigăte de durere, precum și un pronunțat simbolism, fiecare culoare, gest, sunet sau mișcare avînd valoare de metaforă, dezvăluind gînduri, stări, neliniști, mult mai pronunțate decît cele exprimate cu ajutorul cuvîntului.

Există în teatrul polonez și actori care joacă realist, după cum există și piese și spectacole în care se reflectă viața cotidiană, nuanțele psihologice, dar ceea ce domină este o poezie violentă, o imagistică ce vizează nu identificarea realului, ci semnificația. Și această imagistică ostentativă, cu linii caricaturale sau cu rictusul durerii, exprimă viața lăuntrică, subiectivă, poziția personală a creatorilor, dorința de a ajunge la esențe, de a găsi mijloace pentru comunicarea și materializarea acestora.

PAUL TUTUNGIU : Cu toate că se arată a fi mereu la apogeul modernității, teatrul contemporan polonez este intim legat, cu lanțuri de aur, firește, de tradiții, de acele ispititoare moșteniri, unde, în afară de Wyspianski, îl vom întîlni pururea pe Stanislaw Ignacy Witkiewicz, acel ciudat și nerepetat Witkacy.

ILEANA BERLOGEA : Unul dintre cei mai îndrăzneți reprezentanți ai suprarealismului polonez, Witkacy este un adevărat precursor al farsei tragice, al rîsului sarcastic, al paradoxurilor amare și al grotescului funambulesc. Piesele sale, nejucate în timpul vieții, dar redescoperite după 1960, sînt alegorii grotești ale lipsei de valoare, ale ipocriziei societății burgheze, ale ascensiunii dictaturii fasciste. Ascensiunea hitlerismului a fost schițată cu o rablaisiană fantezie și o amărăciune

grotescă în **Gyubal Wahazar**. Continuînd și dezvoltînd tema **Strigoilor** de Ibsen și a **Sonatei spectrelor** de Strindberg, în piesa **Mama**, Witkiewicz a creat o parodie ironico-sarcastică a lumii burgheze, prezicîndu-i sfîrșitul. Refuzînd categoric orice asemănare cu realul, ignorînd orice obligație a verosimilului și posibilului, Witkiewicz a dat viață celor mai îndrăznețe parabole, aducînd personaje istorice alături de cele contemporane lui, unele inventate alături de cele cu existență reală. Witold Gombrowicz pare adeseori doar un cuminte ucenic al lui Witkiewicz, și, pe aceași linie, Slawomir Mrożek, un discipol al lui Gombrowicz.

Poesis-ul teatrului polonez, fantezia sa dezlănțuită, vizualitatea sa pronunțată, sincretismul său sînt legate și de influența Bauhaus-ului, de interesul manifestat de creatorii polonezi față de expresivitatea și puterea de comunicare a mișcării, muzicii, culorii, îmbinate organic. Nicăieri nu se pomenește atît de mult de Bauhaus și de influența sa ca în Polonia. Să nu uităm că și Józef Szajna și Tadeusz Kantor vorbesc despre tot ce au însemnat experimentele acestuia pentru crearea unui limbaj sincretic, complex.

PAUL TUTUNGIU : O contribuție distinctă, în definirea teatrului polonez de azi a adus-o și Leon Schiller, cunoscutul regizor din perioada interbelică...

ILEANA BERLOGEA : Discipol al lui Gordon Craig, emul lui Max Reinhardt, reprezentant al teatrului monumental, Leon Schiller face parte dintre acei creatori care au contribuit substanțial la întărirea autorității regizorului, la dreptul acestuia de a găsi o formulă scenică personală, care să-l exprime în primul rînd pe el, ca unic și indiscutabil creator al spectacolului.

Să reținem capacitatea cu totul deosebită de a merge către esențe a oamenilor de teatru polonezi, de a îmbina toate mijloacele de expresie teatrală, de a pune pe prim plan vizualul, teatrul ca artă ce trebuie simțită și percepută în primul rînd prin văz și apoi prin auz, cu dominante simbolistice, metaforice și alegorice.

În afara tradițiilor expresioniste și suprarealiste, foarte puternice, în Polonia, tradiții ce continuă romantismul, nu trebuie să uităm că dorința de a exprima esențe, de a trezi stări puternice, de a comunica violent, ostentativ, idei cu valoare de generalizare și nu cazuri particulare, este legată la oamenii de teatru polonezi și de experiența celui de-al doilea război mondial, de tragedia îngrozitoare prin care au trecut Lagărele de concentrare de pe teritoriul Poloniei, îndeosebi cel de la Auschwitz, politica sistematică de desnaționalizare a poporului

Teatrul „W. Horzyc" din Torun : „Cortegiul" de B. Drozdowski ; regia : M. Okopinski, scenografia : Antoni Tosta, 1984

polonez dusă de naziști, distrugerea Varșoviei, deci distrugerea deliberată a celor mai scumpe monumente istorice ce semnificau gloria de odinioară a țării, moartea a milioane de oameni — pentru că aceasta este realitatea cumplită, în Polonia aproape că nu a existat om care să nu fie marcat de ororile celui de-al doilea război mondial —, toate acestea au făcut ca artiștii polonezi să tindă mai mult decît creatorii de pe alte meleaguri către o artă capabilă să exprime dimensiunile cosmice ale durerii. În spectacolul realizat de Erwin Axer se simțea din plin intenția de a semnala primejdia permanentă a renașterii nazismului.

De la prima mea cunoștință cu un artist polonez (este vorba de Erwin Axer, invitat în 1962 de Tovstonogov, să monteze un Brecht la Leningrad) și pînă astăzi, am redescoperit mereu, în cele mai variate forme și modalități, tendința artiștilor polonezi de a dezvălui esențele, de a merge către ceea ce este dincolo de aparențe, către izvoarele binelui și răului din univers.

Teatrul polonez este cunoscut astăzi în lumea întreagă atît prin dramaturgii săi (lucrările lui Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, Rożewicz fiind parte integrantă din repertoriul multor teatre ale lumii) cît și prin reformatorii artei scenice, prin tot ceea ce au adus nou Jerzy Grotowski, considerat pe bună dreptate ca unul dintre cei mai îndrăzneți creatori de limbaj teatral, prin cei mai de seamă reprezentanți ai predominanței vizualului, Józef Szajna și Tadeusz Kantor. Spectacolele lor sînt un memento privind experiența tragică a celui de-al doilea război mondial.

Desigur, în ceea ce privește arta actorului și cele mai subtile probleme ale creației actoricești, Grotowski este cel care, prin principiile și metodele sale de lucru, a fundamentat noi direcții în arta interpretativă, complementare celor elaborate de Stanislavski. Fie că este de acord cu ele, fie că nu, este inadmisibil ca omul de teatru contemporan să nu cunoască și principiile lui Grotowski. În fond Stanislavski și Grotowski au fost cei care au descoperit și au definit procesul intim al creației actoricești, oferind, totodată, un sistem de exerciții care să-i ajute pe interpreți să-și rezolve sarcinile. Dacă metoda lui Stanislavski este obligatorie pentru actorul care vrea să ajungă la adevărul psihologic, la firescul relațiilor, metoda lui Grotowski este necesară actorului ce are de transmis tensiunea unei stări, de dezvăluit idei-șoc printr-o comunicare de tip emoțional.

PAUL TUTUNGIU: Să subliniem că Grotowski se trage din Stanislavski?

ILEANA BERLOGEA: Și din Stanislavski.

CĂLIN FLORIAN: În anii '50, Grotowski a urmat un curs de specializare la Moscova, chiar cu fostul meu profesor, marele regizor Iuri Zavadski.

El a cunoscut foarte bine principiile și „sistemul" lui Stanislavski, prin intermediul discipolilor acestuia, care, în perioada respectivă, încercau o apropiere a stanislavskianismului de tradiția poetică a teatrului polonez. Probabil că de aici, de la Stanislavski, a pornit și el, de la psihotehnica actorului, înainte de a se aborda problema acțiunilor fizice de care s-au ocupat ulterior Maria Knebel și alții. Vahtangov, cei de la MHAT, Zavadski ș.a. au dezvoltat creator aceste descoperiri pe linii mai apropiate de cerințele moderne, mai legate de expresivitatea spectacolului în general și nu numai de trăire. La Grotowski însă, problema trăirii sau retrăirii este un capitol cu totul aparte.

ILEANA BERLOGEA: Teoriile lui Grotowski, sistemul creat de acest mare om de teatru nici nu se puteau naște în altă parte decît în Polonia, fiind expresia specificului polonez. Și chiar dacă „Laboratorium" din Wroclaw s-a desființat, ideile lui Grotowski înseamnă dezvoltarea și continuarea a ceva ce aparține prin excelență Poloniei. L-am cunoscut pe Grotowski la Roma, în septembrie 1984, la Congresul „Teatrul occidental, teatrul oriental". Am stat de vorbă cu el și aș fi dorit să-i iau un interviu, dar intențiile sale nu erau încă definitivate și prefera să nu vorbească despre ele.

CĂLIN FLORIAN: Despre practica teatrului lui Grotowski se vorbește deja la timpul trecut. A fost un fenomen aparte, incitant la vremea lui, dar azi e privit ca o experiență încheiată. Grotowski continuă a se ocupa teoretic de problemele care au făcut obiectul experimentului său. E susținut sporadic de unii vechi admiratori, ca de pildă Kr. Sillecki, într-un articol din revista „Dialog" intitulat „De ce Grotowski continuă să fie un artist".

ILEANA BERLOGEA: Nu cred că fenomenul Grotowski aparține trecutului. El se ocupă în continuare de arta actorului, spunînd despre sine cu mîndrie că este un practician, nu un teoretician. Îl interesează problema energiei ce trebuie comunicată prin intermediul scenei, teatrul fiind, după el, energie; deci problema principală ar fi aceea de a găsi cele mai bune mijloace de comunicare a acestei energii.

PAUL CORNEL CHITIC: Constatarea dumneavoastră că teatrul polonez, arta lui interpretativă, ca și viziunile regizorale își au unul din fecundele și puternicele izvoare în Stanislavski vine în întîmpinarea unor observații ale mele.

O primă observație : teatrul polonez — este teatrul unei fabulații halucinatorii. Mi se pare a fi teatru nu psihologic, ci „psihist". Marea majoritate a spectacolelor pe care le-am văzut (peste 40), chiar cele ce respectau tradiția realismului, sînt expresia unei psihoze a posibilei, a virtualei vinovății, un fel de obsesie a „păcatului" colectiv, a greșelii, a ceva care pîndește, care planează asupra întregii umanități, și care poate fi detectat numai de către spiritualitatea poloneză. Cumplita lor istorie — de popor sfîșiat două secole de-a rîndul —, condiția de popor care și-a văzut trupul patriei — în întregimea lui — de puține ori și pentru scurte perioade i-a marcat profund, le-a modelat formele de exteriorizare spectaculară.

Un critic teatral polonez mi-a spus că polonezii au fost întotdeauna singuri : s-au ridicat tocmai cînd alții dădeau semne de renunțare la ripostă ori de amînare a ei și se vedeau a fi epuizați tocmai cînd cei din jurul lor, intrînd în confruntare, se vedeau îndreptățiți să-și împartă roadele victoriei. Și acel critic polonez și-a ilustrat afirmația cu momente din istoria Poloniei, de la Jan Sobieski pînă la cel de-al doilea război mondial.

De altfel, teatrul polonez — dramaturgie și artă a spectacolului — abundă în semne premonitorii.

Convulsiile spațiului scenic, predispoziția către montări în care actorilor li se cere să se lepede de identitate și fizionomie, arborescența de imagini care par a nu avea nici explicație nici semnificație, ci doar „stare" și „impuls al bănuielii, al profeției", mă trimit cu gîndul la Pythia și la spasmele trupului ei înainte de a spune cele cîteva cuvinte care nu pot fi înțelese decît dacă ești vizat și dacă asiști la tulburătoarea zvîrcolire care-ți ilustrează soarta.

Scenografia nu este, din punctul de vedere al tehnicilor de expresie, diferită de scenografia noastră sau de scenografia sovietică, sau de scenografia care se practică în Europa. Plecînd de la premisa că scenografia nu este altceva decît descrierea tuturor traiectoriilor, propuse ori pretinse de jocul actorilor, traiectorii marcate emblematic, alegoric și narativ, sce-

Teatrul Dramatic din Varșovia : „Superstițiosul sau cracovienii și muntenii" de J. N. Kaminski, regia : L. René, scenografia : A. Sadowski, 1977

Teatrul „I. Slowacki" din Cracovia: Krystyna Skoszanka, scenografia: Eva „Akropolis" de St. Wyspianski, regia: Tecza, 1978

nografia poloneză prezintă o izbitoare particularitate. Motiv pentru care ai impresia că fiecare spectacol vorbeşte despre un suflet pe care îl scoate la vedere dintr-un trup care se sfîşie. Oricare din imaginile luate din importantele spectacole poloneze argumentează constatarea mea.

Istoria Poloniei şi, mai ales, cumplita fărădelege pe care au suportat-o în cel de-al doilea război mondial fac ca polonezii să nu poată avea acces la distanţarea brechtiană şi nici la detaşarea ironică, din pricina sentimentului de singurătate pe care-l au în faţa imaginii despre ei înşişi.

MIHAI MANOLESCU: Am văzut un spectacol polonez în care distanţarea brechtiană era înţeleasă, asimilată şi realizată impecabil.

PAUL CORNEL CHITIC: Nu vorbesc despre un spectacol, ci despre dramaturgia poloneză jucată, de la Witkacy pînă la Boguslaw Schaefer, un dramaturg de vreo 40 de ani, ale cărui piese le-am văzut în 1985, şi care îşi păstrează aceeaşi crispare şi dorinţă de automăcinare. Faptul că teatrul polonez are ca principiu „întîi văd şi după aceea aud" naşte o anume caracteristică ce îl defineşte exact şi îl diferenţiază de alte forme teatrale europene.

Cred că în perimetrul est-european se pot stabili trei zone în care tendința dominantă este realizată în mod emblematic: spațiul teatrului românesc, spațiul teatrului polonez și spațiul teatrului din țările baltice, fiecare avînd alte dimensiuni, alte caracteristici.

PAUL TUTUNGIU: Delimitările lui Paul Cornel Chitic, privind aceste spații teatrale mi se par demne de interes. Regret că nu avem posibilitatea să ne oprim asupra lor, aici și acum.

Cît privește impresia că teatrul polonez stă sub semnul unei vini, al unui păcat de dimensiuni cosmice, cu rezonanță biblică, cred că este o speculație care nu se potrivește istoriei atît de frămîntate (reflex al contextului mondial?) a teatrului polonez. Cred că aici este vorba mai degrabă despre însăși istoria atît de zbuciumată a Poloniei, istorie care, a însemnat de fiecare dată implicarea acută a vieții și spiritualității unui întreg popor. Această istorie a început să capete dimensiuni fabuloase, de mit, și este o obsesie formidabilă care revine în diverse timpuri și în felurite grade.

Am impresia că dezvoltarea celor două școli scenografice, cea de la Cracovia și cea de la Varșovia (pentru că avem de-a face cu două școli de teatru, una care vine din direcția centrului varșovian, alta din direcția Cracoviei, la care se asimilează și centrul de la Wroclaw, școli de teatru în care arta plastică are un cuvînt fundamental) este neîndoios rezultatul consubstanțialității cu această istorie bogată în contraste și devenită legendă, devenită mit.

ILEANA BERLOGEA: Eu aș spune: un simț al responsabilității. Este atît de puternică la polonezi ideea de răspundere pentru ceea ce facem, este atît de chinuitor acest simț al răspunderii, încît se transformă într-o vină, vina că omul nu reușește să fie la înălțimea răspunderii. Această problemă este foarte complexă la ei.

PAUL TUTUNGIU: Deci ar fi de reținut în primul rînd acest principiu tutelar care înseamnă istorie și care nu este istorie nudă, ci este o anume istorie. Întotdeauna arta este expresia cea mai largă a cutezanței unui popor. La polonezi teatrul are o explicație aparte și un rol aparte în toate veacurile.

MIHAI MANOLESCU: Teatrul polonez dorește să fie o cercetare a limitelor acelei responsabilități de care vorbea tovarășa profesoară Berlogea și cred că tocmai în această frămîntată cercetare se găsesc rădăcinile originalității artei spectacolului.

Mi se pare că reprezentativ pentru acea școală de teatru poloneză — care acum un deceniu și jumătate a focalizat interesul oamenilor de teatru din toată lumea — este un tip cu totul special de relație între concepția și viziunea regizorală, care nu se subsumează primei, ci, prin complementaritate, îi lărgește zona de expresivitate. Concepția regizorală se bazează pe semnificația conceptuală a verbului — ca în toate mișcările teatrale din lume —, în vreme ce viziunea regizorală — și nu întîmplător marile inovații ale teatrului polonez aparțineau plasticienilor — provine dintr-o zonă infrarațională și se întemeiază pe un fel de amintire colectivă a erorilor și ororilor istoriei trăite de poporul polonez, amintire în aceeași măsură resuscitată și reprimată în conștiința fiecărui individ. Imagini din acest bagaj populează scena într-o compoziție dinamică de mare expresivitate. Avînd o forță de comunicare apropiată de cea a graficii expresioniste, beneficiind de ajutorul semnelor teatrale provenite din celelalte arte, imaginile teatrului polonez sînt adesea șocante, terifiante.

Teatrul „Juliusz Osterwa" din Lublin: „Tango" de Sl. Mrożek, regia: Marek Glinski, scenografia: Liliana Jankowska

ILEANA BERLOGEA: Sînt teribil de incomode pentru spectatorul obișnuit.

MIHAI MANOLESCU: Prima imagine este aceea a actorului. Ei bine, pînă și legitățile care stau la baza structurii trupului omenesc sînt negate, căci trupul actorului este adesea negat ca unitate, i

se refuză aspectul antropomorf, este încorsetat, chinuit prin diferite aparate, fărîmiţat.

PAUL CORNEL CHITIC: Şi nu are nimic din frumuseţea renascentistă, nu emană impresia de împlinire a unei evoluţii biologice. Trupul uman devine purtătorul involuntar al unor mulţimi de date care caracterizează lumea.

ILEANA BERLOGEA: Goliciunea înseamnă adeseori în teatrul polonez doar semn al neputinţei omului, al singurătăţii.

PAUL TUTUNGIU: Lucrurile nu stau chiar aşa. Să mă explic. În toamna anului 1985 am fost la Festivalul de teatru polonez contemporan de la Wroclaw. Eşantionul de spectacole prezentate aici, probabil antologic, cu ocazia a 40 de ani de la eliberarea Poloniei, mai ales cîteva dintre spectacole, au pus actorul, personajul, într-o altă lumină. Sînteţi de acord că spectacolul, în general, este provocat de text, de dramaturgie. Ei bine, această dramaturgie nu pedala pe imaginea histrionică propusă de dumneavoastră mai adineauri. Mai întîi că istoria apare aici nu în convulsiile ei lipsite de orizont. E, aş spune, o direcţie virilă în judecata istoriei; această direcţie o afirmă de pildă tînărul dramaturg Wladyslaw Zawustowski, care face din Wysocki, (care a rămas ca un reper important în perioada cînd în secolul trecut Polonia se afla sub stăpînirea prusacă şi ţaristă) un motiv de meditaţie asupra dreptului de a acţiona sau nu în istorie. Cîţiva studenţi vin la Wysocki şi îl roagă să preia conducerea unui guvern polonez neoficial şi el refuză tot timpul. Pe urmă va afla că unul din studenţi a fost arestat şi omorît şi, în momentul cînd este tentat să accepte, să se smulgă din inerţie, apare reprezentantul Ohranei. Prudenţa se arată a fi în favoarea existenţei biologice.

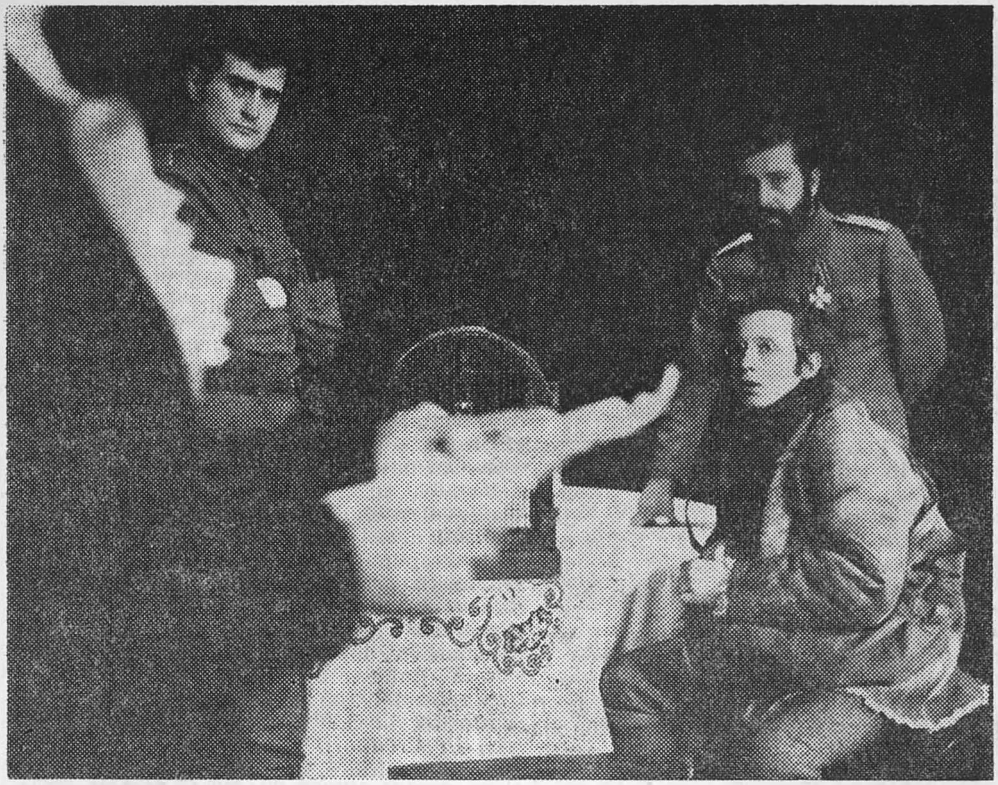
PAUL CORNEL CHITIC: Ofiţerul rus pleacă şi se confirmă că Wysocki nu era implicat, nu se găsise nici un „corp delict" asupra lui. Speranţa unei Polonii unite era salvată.

PAUL TUTUNGIU: Istoria contemporană a Poloniei este abil implicată în textul poetului Bogdan Drozdowski **Cortegiul** cu o metaforă integratoare foarte interesantă, care suprapune istoria legendară, nebuloasă, cu istoria concretă a Poloniei. În acelaşi timp, căutările expresive continuă: trupul uman pe scenă nu este arătat numai în starea lui descompusă, ci şi, dimpotrivă, în armonia lui sublimă, din antichitatea greacă, cum am avut prilejul să constatăm într-un spectacol intitulat **Pornografia** (dramatizare după Witold Gombrowicz). Fireşte, spectacolul nu este pornografic, este vorba de un apel la neorenascentism, sînt sondate aici adîncimile psihologice, imaginile nu sînt niciodată vulgare, chiar cînd personajul se manifestă demonic. În spectacolul **Ei** după S. I. Witkiewicz apare un cuplu de tineri pentru care a fi gol înseamnă şi această voluptate neorenascentistă de a spori frumuseţea umană. Desigur, aceste căutări nu ţin numai de expresiv şi nu devin reguli obligatorii; în spectacolul contemporan polonez asistăm aproape în permanenţă la o febrilă stare creatoare, în intenţia de a depăşi direcţiile deja afirmate.

CĂLIN FLORIAN: Totuşi, efervescenţa căutărilor s-a mai potolit... Şi pentru că s-a vorbit despre istorie, încerc să fac o precizare. Polonezii simt acut istoria, plasează omul în istorie, dar am impresia că fac acest lucru cum l-a făcut Shakespeare, adică nu extrăgînd istoria Poloniei din istoria generală. Nu se poate spune că dintr-un spectacol bine făcut şi în care apare relaţia omului cu istoria poţi trage unele învăţăminte sau concluzii legate strict de istoria lor. Această forţă de generalizare explică penetraţia şi situarea lor ca un model anume în toate punctele cardinale în această perioadă. Şi la întrebarea dacă am asistat sau nu la o reformă în teatru, nu aş găsi un răspuns categoric, pentru că etapa anilor '70 ar putea fi numai un reflex al celei precedente, determinat de faptul că începuseră să se plictisească de propriile lor găsiri. Axer a realizat una din primele montări moderne Cehov, făcînd o subtilă legătură între tradiţia poetică, cu înclinaţia sa către alegorie, şi teatrul psihologic.

În ce priveşte propensiunea spre imaginea plastică, ea izvorăşte din veneraţia lor pentru teatru, dintr-o pasiune cum am mai întîlnit numai la englezi, care nu întîmplător l-au dat pe Shakespeare. Şi, în legătură cu credinţa polonezilor în forţa de expresie şi de impresionare pe care o are imaginea, elocvent mi se pare faptul că şi atunci cînd e vorba de un modest afiş, cum ar fi „Intrarea după colţ", el nu se prezintă numai sub forma unei inscripţii, ci conţine o veritabilă imagine plastică. Poate că deprinderea provine din utilizarea unor forme de comunicare vizuală fără text şi este explicabilă prin anumite condiţii istorice. Se pare că şi teatrul „nou", şi teatrul „deschis", şi teatrul „contestatar", şi teatrul „tînăr", în perioada cînd am fost eu acolo, nu ajungeau să-i mai satisfacă, şi priveau aceste formule ca pe nişte decupări din peisajul social-politic al vremii, ca fenomene secundare derivate din acele prefaceri.

Dar prefacerile în teatru, aşa spuneau unii dintre interlocutorii mei, s-au dovedit a fi numai formale şi iluzorii, chiar dacă



Teatrul „Powszechny" din Varşovia: „Zilele Turbinilor" de M. Buthakov, regia: T. Zygadło, scenografia: Y. Banncha, 1977

prin unele formule noi de spectacol s-a menţinut o legătură cu publicul snob.

Nu toate căutările s-au soldat cu găsirea unor forme concludente. Au fost destule ocoluri, destule greşeli, mai ales cînd s-a mers numai pe ideea de negare, de compromitere a vechilor forme. În perioada anilor '60,teatrul a creat la ei valori importante în domeniul estetic, necercetate însă suficient cu instrumentele politologiei şi sociologiei. În anii '70 „noul teatru" dădea sentimentul unei epuizări, de pe urma căutărilor. Au venit la rînd teatrul „comuniunii", în care spectatorul este şi receptor, şi participant, şi coautor, actorul-poet, ieşirea teatrului din scenă, lărgirea undei, şi aşa mai departe, pînă la decăderea dialogului gen Foreman şi alţii, teatrul dezumanizării, în care actorul nu „joacă", ci îndeplineşte doar sarcini şi „arată situaţiile". Ei au trecut prin toate aceste faze, le-au practicat şi impulsionat pînă la un punct. Dar impresia mea de practician al teatrului este că, într-un fel (cel puţin în perioada cînd am fost eu ultima dată acolo), se întorceau tot mai mult spre teatrul **normal**, cum ziceau ei uneori, spre teatrul realist, fără a renunţa la nimic din ceea ce au obţinut pozitiv din experimentele care nu frizaseră numai extravaganţa. Bănuiesc că la ora actuală aceste tendinţe s-au accentuat.

PAUL TUTUNGIU: Nu trebuie să uităm că tot acest climat de experienţe din cultura teatrală poloneză s-a datorat şi unei deschideri publicistice corespunzătoare. În momentul în care la ei a apărut o experienţă nouă, o revistă cum este „Teatrul în Polonia" o şi popularizează în franceză şi engleză, fenomenul ca atare este difuzat imediat cel puţin la nivel european, adică, imediat ce experienţa s-a produs, ea este încifrată într-un limbaj critic şi anunţată, difuzată ca orice invenţie la sistemul internaţional de invenţii. Au, de asemenea, ca şi noi, românii, un sistem de festivaluri pe care încearcă să le menţină în metabolismul necesar generării faptelor de cultură.

ILEANA BERLOGEA: Sînt prezenţi în festivaluri internaţionale. Din 1962, cînd am văzut pentru prima dată — după cum vă spuneam — un spectacol montat de un regizor polonez, şi pînă anul trecut, la Stuttgart, la Săptămîna Artaud, unde am văzut de asemenea o trupă poloneză, trupa din Gardzienice, de lîngă Lublin, condusă de Włodek Staniewski, dedicată

reînvierii formelor dramatice străvechi de tip ritualistic, i-am întîlnit pe actorii polonezi pretutindeni. In 1970, cînd am ajuns la Helsinki, totul era dominat de puternica personalitate a lui Adam Hanuszkiewicz, care-l interpretase cu multă originalitate pe **Don Juan** de Molière. În Statele Unite, în 1975, am văzut o trupă de pantomimă, adevărați discipoli ai marelui Tomaszewski ș.a.m.d.

PAUL CORNEL CHITIC: Polonia este cunoscută în Europa și prin grafica afișului de teatru; graficienii lor sînt formidabili și dețin supremația în materie de degajare și de concizie, au vocație pentru afiș, pentru imaginea plastică din care poți să deslușești repede, de la prima vedere, exact despre ce este vorba.

PAUL TUTUNGIU: În Polonia s-a instituit în zilele noastre un cult al teatrului care se manifestă și în vitalizarea centrelor studențești, vitalizarea centrelor muncitorești. În urmă cu cîțiva ani, am cunoscut un student care își propunea să finalizeze o formulă nouă, a sa, de teatru. Își denumea formula de spectacol **teatrul fizic,** avînd în vedere acel sens grec al termenului: ceea ce rodește în germen, înflorirea prin sine însuși. Situația personajului din acest teatru ar fi exprimată printr-o „egalitate" orizontală a dialogului. Toți participanții, actanții, sînt egali și toți sînt creatori. Acest teatru este născut prin și pentru muncitori. La noi în țară, formula și-ar fi găsit corespondent în ceea ce numim **teatru vorbit.**

CĂLIN FLORIAN: Pentru că a venit vorba de deschiderea teatrului: la festivalul din 1979 de la Katowice a participat și clubul criticilor, iar după fiecare spectacol s-au făcut discuții tîrziu în noapte cu publicul, artiștii și unii dintre cei mai renumiți critici, ca Roman Szydlowski de la „Tribuna Ludu" și Jan Klosowicz de la „Dialog".

Eu consider că un rol deosebit ca for l-a avut critica dramatică. Ce m-a impresionat la aceste discuții? M-a impresionat această critică, care evidențiа fiecare act artistic, fiecare fapt de bravură, dar și greșelile teatrale. Nu am întîlnit niciodată la vreunul din critici tendința de a reproșa unor instituții sau persoane că nu fetișizează un anumit stil al unui regizor sau un mod de exprimare din care să facă prilej de anihilare a altor realizări meritorii. Critica nu împarte galoane, nu nivelează și nu creează ierarhii artificiale, generatoare de animozități. De altfel, o cultură în care diversitatea nu e stimulată nu ajunge niciodată să fie bogată. Rolul constructiv al criticii a făcut ca diversitatea atît de căutată într-un trecut relativ recent să cunoască azi direcții mai rodnice și limite mai clare. Nu este ușor să străbați marea cale a teatrului dintotdeauna.

ILEANA BERLOGEA: Cred că nu exagerez dacă vă rețin puțin atenția cu o scurtă prezentare a varietății stilistice a teatrului polonez, așa cum am descoperit-o la Varșovia, în octombrie 1984. Am mers în Polonia la un simpozion Strindberg pentru care au fost organizate și cîteva spectacole speciale cu piesele marelui scriitor suedez; în rest însă am avut prilejul să văd cum arată viața teatrală obișnuită, nelegată de nici un eveniment anume. Această viață este extrem de bogată. Varșovia are 27 de teatre, cu profiluri diferite: teatre de operă, de operetă, teatre muzicale, cabarete, studiouri experimentale — cum este cel condus de Józef Szajna —, teatre de tip tradițional, teatre cu un program categoric înnoitor; varietatea nu ține numai de cantitate, ci și de calitate, de dorința nu atît de a fi **altfel** decît ceilalți, cît de a fi personal, de a spune într-un mod propriu ceea ce dorești, prin intermediul limbajului scenic. Sînt de acord că au încetat experimentele violente, dar căutările nu au fost zadarnice, topite fiind astăzi într-o sinteză dintre cele mai interesante. Janusz Warminski este un regizor stanislavskian, sensibil la adevărul psihologic, și totuși și în **Creditorii** de Strindberg există, în afară de trăire, și o distanțare ironică pe care aș numi-o brechtiană. Între această distanțare și grotescul ce vine de la Witkiewicz și Gombrowicz l-aș situa pe Zygmunt Hübner. Am văzut în regia acestui interesant creator, unul dintre cei mai cunoscuți din Polonia, **În cuibul insectelor** de Per Olov Enquist, un discipol al lui Strindberg, dar mai necruțător decît maestrul său. Spectacolul lui Zygmunt Hübner a fost crud, sălbatic uneori, de o mare expresivitate, întărită și prin scenografia Barbarei Haniecka, cu valori simbolice, reprezentînd o lume răsturnată: o cameră cu uși și ferestre strîmbe, mai îngustă în partea de jos, deschizîndu-se precum o corolă spre înălțimi.

Universul lui Per Olov Enquist, în aparență un univers realist, în măsura în care personajele au identitate (Hans Christian Andersen și femeia iubită de el, actrița Johanne Luise Heiberg), s-a transformat la Zygmunt Hübner într-o parabolă a luptei dintre josnicie și puritate.

Janusz Warminski și Zygmunt Hübner aparțin, la fel ca și Adam Hanuskiewicz, Kazimierz Dejmek și Erwin Axer, generației trecute de cincizeci de ani, maeștrilor ajunși la maturitate, celor ce au știut să păstreze în întreaga lor creație echilibrul dintre text și spectacol, în contrast cu puternica tendință de autonomizare a actului scenic reprezentată de Tadeusz Kantor, Józef Szajna și Jerzy Grotowski.

Între aceste două tendințe se situează o bună parte dintre regizorii mai tineri, în frunte cu Jerzy Grzegorzewski, cel mai fidel discipol al lui Szajna, colaboratorul său de la Teatrul Studio, precum și Krzysztof Zaleski, tînăr director de scenă la Teatrul Wspolczesny, condus de peste treizeci de ani de Erwin Axer.

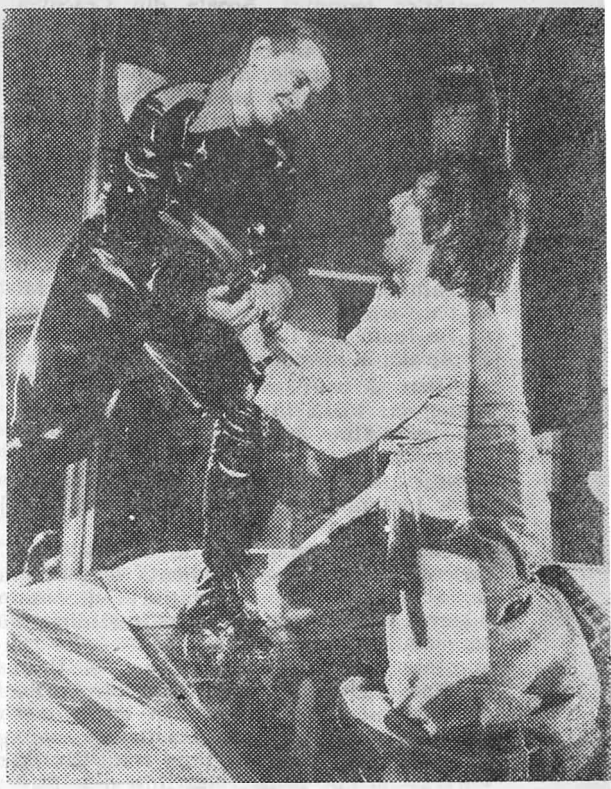
Cursa de Tadeusz Rożewicz, ultima piesă a acestui original dramaturg polonez, inspirată din biografia lui Franz Kafka, a fost montată de Jerzy Grzegorzewski la Teatrul Studio ca un colaj de imagini halucinante în care visul sau gîndurile prind viață în tablouri de sine-stătătoare, cu obiecte ce capătă valoare egală cu omul și oameni transformați în obiecte. Scenograf și regizor, Jerzy Grzegorzewski a știut să-și materializeze gîndurile în frapante forme și culori tari, oamenii devenind adeseori doar forme, și formele însuflețindu-se prin mișcare. Avînd patru interpreți pentru rolul lui Franz Kafka, deci patru ipostaze ale personajului, dedublat adeseori la vedere, observator și victimă în același timp, Jerzy Grzegorzewski a proiectat adeseori gîndurile acestuia în admirabile stop-cadre, alături de scene animate. Spectacolul era o juxtapunere de momente reale și coșmarești, cu oameni deveniți marionete, paturi ale lui Procust ce tăiau nemilos pe cei așezați în ele, cu ecrane transparente în spatele cărora se proiectau siluete de vis.

Dominată de negru (fundal negru, costume negre, draperii negre), scena nu avea decît o singură pată de culoare, în primplan, o canapea roșie, răsturnată, pe care nu stătea nimeni, ca o pată de sînge închegat peste o mlaștină de smoală.

Tot negrul domina și spectacolul lui Krzysztof Zaleski cu **Căsătoria** de Witold Gombrowicz, numai că de data aceasta era menit să ajute la reliefarea siluetelor actorilor, îngăduind să li se vadă mai bine mișcările caricaturale sau grimasele.

Sugerînd o încăpere, mai degrabă magazie de scînduri decît cameră, decorul, semnat de Wieslaw Olko și Krzysztof Baumiller, nu era altceva decît un cadru neutru pentru acțiune, îngăduind, tocmai prin neutralitatea sa, cele mai sugestive grupări ale eroilor: fanfaronada tatălui care se crede rege, spaima întregii familii în fața violenței, pregătirile pentru nunta lui Henryk cu Mania, o palidă umbră a Yvonnei, reluată de Gombrowicz în tușe groase și linii grotești.

Existau în ambele spectacole, și în **Cursa** de Rożewicz și în **Căsătoria** de Gombrowicz, creații actoricești remarcabile, momente interpretative unice, dar accentul nu cădea pe acestea, ci pe disponibilitățile actorilor de a lucra în grup,



Teatrul „Polski" din Wroclaw: „Ei" de St. I. Witkiewicz, regia: Jacek Bunsch, scenografia: Wojciech Jankowiak și Michal Jedrzejewski, 1984

pe rapiditatea cu care-și schimbau atitudinea, pe integrarea imediată în noile combinații plastice și vizuale.

V-am reținut atenția cu aceste spectacole doar pentru a arăta că în teatrul polonez există o căutare continuă, și chiar dacă a dispărut ostentația, nu au încetat neliniștile creatorilor și mai ales dorința de a fi ei înșiși, de a nu imita, de a se exprima total, sincer, deschis.

CĂLIN FLORIAN: Actorii au largi disponibilități pentru diversificarea mijloacelor de expresie. Aceste disponibilități sînt cultivate foarte serios în școlile lor de teatru. Au trei școli, la Lodz, Varșovia și Cracovia. Oricît de celebru ar fi un teatru și un regizor, dacă actorii nu se acomodează cu aceștia, ei beneficiază de o posibilitate de mișcare mai largă decît în alte părți. Fluctuația e stimulată fără îngrădiri administrative.

ILEANA BERLOGEA: Sînt și variate domeniile în care se pregătesc. De exemplu, școala din Varșovia are facultate de actorie, facultate de regie de teatru, facultate de regie de teatru muzical și de

pregătire teoretică. Școala din Cracovia are actorie, regie de teatru și regie de marionete, în timp ce școala din Lodz are facultate de actorie, de regie de film, de operatorie de film și televiziune, după cum și facultate de organizare a producției de film și televiziune.

MIHAI MANOLESCU : Mi se pare că în această întoarcere spre realism, întoarcere care uzează organic de mijloacele cucerite de experimentele de acum cîțiva ani, se întîmplă o schimbare de accent, o reevaluare a locului regiei și actoriei. Mi se pare că personalitatea actorului începe să fie luată altfel în considerație și altfel implicată în spectacol.

Vreau să vorbesc despre un actor pe care l-am văzut în două spectacole total diferite : **Altar înălțat sieși** de Ireneusz Iredynski și **O zi de vară** de Slawomir Mrożek ; este vorba de Jan Englert, un actor înclinat spre interpretarea analitică, ciudat de „rece" pentru teatrul care se practică în Polonia, dar de expresivitate ardentă și cu o mare audiență la public, un actor care găsește echilibrul dinamic adecvat între starea de empatie și distanțarea față de personaj, știe să se joace cu spectatorul impunîndu-i în același timp o stare de luciditate foarte ascuțită. Din cîte mi s-a spus, a reușit la televiziune realizarea unui spectacol **Hamlet** de mare ținută, jucînd în același timp rolul titular. Își regizează propriile roluri într-o măsură covîrșitoare, chiar și atunci cînd regia spectacolului are alt semnatar.

ILEANA BERLOGEA : Poate îl continuă pe Hanuszkiewicz.

MIHAI MANOLESCU : Deci implicarea intelectuală a actorilor începe să cîștige mult teren, de vreme ce i-am văzut pe ceilalți actori, chiar cînd aveau o vîrstă care presupunea o mult mai mare experiență, urmărindu-l cu aviditate de discipoli. Am văzut un spectacol cu **Baal** al lui Bertolt Brecht, în care jucau printre alții Zbigniew Zapasiewicz și Janusz Cajos, un spectacol în care ritmurile trăirilor actoricești erau atît de savant orchestrate de regizorul Piotr Cieslak încît aveai impresia că asiști la o simfonie. Spectacolul lăsa impresia că atinge perfecțiunea. Actorul Zbigniew Zapasiewicz, pe lîngă practicarea dezinvoltă a efectului de distanțare — care apărea bine încorporat și în jocul celorlalți interpreți —, interpreta songurile într-un mod desăvîrșit. „Acordarea" tuturor factorilor componenți ai spectacolului îi conferea acestuia statutul de cel mai bun spectacol al stagiunii.

PAUL TUTUNGIU : Poate vă referiți, în puține cuvinte, și la publicul polonez...

MIHAI MANOLESCU : Am văzut cîteva spectacole varșoviene foarte interesante : Genêt, Brecht, Beckett, Mrożek și Iredynski. Participarea afectivă a publicului atingea cote maxime la acesta din urmă, unde trăia drama și-și asuma responsabilitatea socială a situației propuse de o piesă cu problematică actuală. La celelalte spectacole, deși poate chiar mai picante, mai accesibile ca formă, participarea spectatorilor nu era aceeași, deși mi s-a părut că erau pregătiți psihic să asimileze orice.

Există o atitudine de conservare a valorilor teatrului polonez. Deși întoarcerea către un realism nuanțat este evidentă, practicienii acelor experimente ale anilor '70 sînt conștienți că ele nu au fost gratuite, că au însemnat și înseamnă în continuare un cîștig care nu trebuie uitat și, ca atare, chiar atunci cînd animatorii principali ai experimentelor se află pe meridiane îndepărtate, trupele respective continuă seria de reprezentații cu spectacolele esențiale, încercînd chiar să creeze altele noi, în același spirit. Cred că această coexistență a unor spectacole de tip experimental cu cele de factură realistă este cît se poate de benefică pentru menținerea stării de receptivitate maximă a publicului polonez.

CĂLIN FLORIAN : Mie publicul mi-a făcut impresia unui public cu un procent de „întîmplător" mult mai mic decît în alte părți. Există un spectator de teatru care urmărește reprezentațiile teatrelor, este foarte receptiv și în același timp foarte pretențios, și există un spectator întîmplător care merge de cîteva ori pe an la teatru. Fac această distincție între public „întîmplător" și public „inițiat" considerînd că regizorul e obligat să se gîndească la publicul căruia i se adresează. Spectatorul acesta neîntîmplător, la ei, este dornic de teatru și, într-adevăr, aș spune, inițiat în teatru, într-un fel chiar răsfățat de diversitatea stilistică „la alegere" pe care i-o oferă 67 de teatre. Și aleg. Spectacolul meu cu **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, la Lublin, a făcut peste cinzeci de reprezentații în mai puțin de două luni, adică a fost jucat în serie. Deci contactul publicului cu teatrul este foarte strîns și nu au a se plînge de lipsă de spectatori.

ILEANA BERLOGEA : În ceea ce privește publicul varșovian, mi se pare adevărat ceea ce spunea Călin Florian — publicul venit din întîmplare reprezintă un procent mult mai mic decît în altă parte.

Mai este ceva foarte interesant. Teatrele dramatice din Capitală sînt răspîndite în tot orașul, nu adunate într-un perimetru restrîns. Și toate sînt pline. La simpozionul Strindberg din octombrie 1984, a fost invitată și trupa din Lodz, cu un spectacol pregătit special. Cererea publicului a fost foarte mare. Toți doreau să vadă spectacolul. Acest interes real față

de tot ceea ce se întîmplă în viața teatrală, nu numai în Varșovia, ci și în provincie, este un lucru foarte bun.

PAUL CORNEL CHITIC: Am fost și eu varșovian pentru cîteva zile. La subsolul magazinului „Junior" se află Teatrul Mic. În contrast cu forfota de la intrările în magazin, în fața teatrului se observă un grup sobru, tăcut, calm, care intră în acel subsol extrem de sumar amenajat cu o scenă centrală, de tip arenă.

Cred că teatrul este pentru polonezi o necesitate reală și spectatorul, varșovian sau nu, merge la teatru cu dorința de a vedea o altă nuanță, o altă expresie a lucrului la care de fapt se gîndește el. Din acest punct de vedere, cred că publicul polonez seamănă cu publicul românesc; este un public care absoarbe teatrul cu o stare de tensiune, de atenție pe care nu i-o poate distruge nimic, și chiar picanteriile care în teatrul polonez nu sînt ocolite îl interesează numai dacă în spatele acestora există o semnificație de ordin social, moral, psihologic, într-un cuvînt, artistică. Nu acceptă atracțiosul în sine.

PAUL TUTUNGIU: Vă propun să încheiem aici incursiunea noastră. Spațiul rubricii nu ne-a permis să luăm în discuție și să adîncim opera artistică a unor regizori de talia lui Wajda ori Swinarski, creațiile unor actori de frunte ai scenei poloneze postbelice, precum Tadeusz Lomnicki, Ignacy Gogolowski, Andrzej Lapicka și mulți alții. Să reținem ideea că polonezii au creat valori teatrale durabile, care au intrat în patrimoniul cultural internațional, și că arta spectacolului cristalizată în Polonia se află într-un raport de osmoză cu arta din celelalte țări socialiste și din întreaga lume. Vă mulțumesc.

„Rampa", acum 50 de ani, iunie 1936

Gh. Petrașcu este întîiul pictor membru al Academiei Române. E. Lovinescu nu reușește nici de această dată să se așeze lîngă „nemuritori". Acest mare cărturar n-a putut fi nici profesor universitar... ● Se inaugurează **Muzeul satului.** La reconstituirea numeroaselor vetre țărănești a lucrat și Victor Ion Popa. A fost „scenograful" complexului muzeal. ● „Cărăbușul" pornește cu **Barca pe valuri,** comedie (sigur) muzicală de N. Kiriițescu, Tudor Mușatescu, Sică Alexandrescu. Tănase are o singură grijă, să nu plouă. Atunci... începe furtuna. ● Teatrul Vesel de la Grădina Marconi iese **La iarbă verde.** „Patronul", Sică Alexandrescu, iar mizează pe... Birlic. Răsfățatul comic pierde mereu... la curse, dar cîștigă pe scenă! ● Pentru 25 de minute, se transmite „pe viu" la teatrul radiofonic piesa **Marinarul smirniot** (din Smirna — n.n.) de... M. Davidoglu. Distinsul dramaturg are, iată, o jumătate de veac în slujba Thaliei... ● Legația sovietică din București invită oameni de cultură la vizionarea filmului **Ceapaev** al fraților H. și S. Vasiliev. **Rampa** e de acord că pelicula „exprimă în mod magnific perioada romantismului revoluționar". ● Marele premiu Hamangiu al Academiei Române este acordat lui G. Călinescu pentru cărțile sale privind viața și opera lui Eminescu. În schimb, același înalt for declanșează campania împotriva „poeziei pornografice" a lui T. Arghezi. Apăruse în Fundații ediția definitivă a poeziilor celui mai mare poet român de la Eminescu încoace. ● După 66 de ani, spectatorii pătrund din nou în sala Teatrului de la Fontainebleau al împăratului Napoleon III. Replicile piesei **Le Demi-Monde** de Dumas vor fi rostite de actori ai Comediei Franceze. ● Detectivii Hollywood-ului o păzesc de gangsteri pe fetița-minune Shirley Temple. Copilul se miră că e mereu înconjurat de „oameni serioși" și că n-are voie să se joace decît cu animalele. ● La Grădina Volta-Buzești, Elena Zamora, Aurel Munteanu, G. Groner, Lulu Savu („fugiți" de la Tănase), reamintesc bucureștenilor bucuriile estivale ale operetei. Dar vremea lui Leonard s-a dus... ● Pe stadionul O.N.E.F., actori ai Teatrului Național: Al. Critico, N. Bălțățeanu, Maria Filotti, Ion Manu, Nicu Dimitriu ajută la reconstituirea documentară a odiseii **Soldatului de la Mărășești.** Vom reveni. ● Moare Maxim Gorki, a cărui operă e binecunoscută la noi (în 1936!). Să nu uităm că, în 1915, Paul Gusty a realizat unul dintre marile spectacole ale vremii cu **Azilul de noapte.** ● Pentru istoria literară: La apariția romanului **Huliganii,** Mircea Eliade declară: „...l-am scris pentru criticul Șerban Cioculescu care susține că nu mă pot realiza în epică. Am înlăturat aici pe cît am putut discursivitatea ideilor și monologul interior — care-mi conveneau ca tehnică. A fost aici o concentrare a acestei «ambiții» și iată că toată lumea m-a recunoscut drept... epic".

I. N.

SCENOGRAFIA

■ DAN JITIANU

Relația scenograf — regizor tehnic

Scriam în articolul precedent cu titlul „Relația scenograf-șef de producție" despre triunghiul de relații *scenograf-producție-scenă* pe care îl comparam cu triunghiul din domeniul construcțiilor : *proiectant-executant-beneficiar.*

Tema articolului de față este altă latură a acestui triunghi care cuprinde sistemul de relații dintre *scenograful proiectant* și *scena-beneficiară* avînd ca reprezentant pe *regizorul tehnic,* ca șef al compartimentelor tehnice ale scenei. Termenul *beneficiar* asociat scenei mi se pare adecvat în măsura în care compartimentele artistice și tehnice ale scenei sînt cele care beneficiază de scenografia *executată* de producție și *proiectată* de scenograf. Complexul de compartimente ale scenei este cel care montează, manevrează, demontează scenografia, cel care asigură prin tehnicienii lui iluminarea și sonorizarea spectacolului, precum și îmbrăcarea, machierea și coafura actorilor participanți la spectacol.

Dacă rolul șefului de producție în procesul de pregătire al spectacolului pare destul de bine conturat, în schimb cel al regizorului tehnic este deseori un subiect de divergențe care își au originea pe de o parte în complexitatea atribuțiilor și în responsabilitățile ce îi revin, pe de altă parte în faptul că regizorul tehnic după premieră rămîne unicul coordonator al spectacolului în lipsa regizorului și scenografului cu care a colaborat. Regizorul tehnic nu este asistent de regie sau regizor secund, deși sarcina lui este de a nota *mișcarea actorilor,* nu este nici coordonator tehnic de scenă deși *comandă* compartimentelor scenei, ca să numesc două din confuziile curente. Să precizăm, în paranteză, că numirea unui membru al corpului artistic *responsabil de spectacol,* practică obișnuită în ultima vreme, reflectă tocmai încercarea de a degreva regizorul tehnic de luarea unor decizii de extremă importanță cum sînt, de exemplu, amînarea începerii spectacolului sau suspendarea lui.

Activitatea unui regizor tehnic are două faze distincte și calitativ diferite : prima este faza de pregătire a spectacolului, deci cea a *repetițiilor,* pe parcursul căreia se completează *caietul regiei tehnice* a spectacolului, și în care regizorul tehnic este subordonat regizorului artistic, și a doua fază, cea a *spectacolelor,* în care regizorul tehnic *coordonează spectacolul conform caietului de regie* întocmit în repetiții.

Dar regizorul tehnic are și funcția permanentă de dispecer al activității teatrului, în primul rînd el comunică zilnic direcției prin intermediul condicii de repetiții și spectacole situația acestor activități, în al doilea rînd conducerea teatrului comunică, prin intermediul regiei tehnice, tuturor compartimentelor planul de repetiții, spectacole, turnee, deplasări etc.

Fără a intra în detalii în privința caietului regiei tehnice, un fel de scenariu tehnic al spectacolului, aș vrea totuși să accentuez două categorii de probleme legate de acest caiet. Prima categorie se referă la relația din titlul articolului. Caietul de regie începe cu plantația scenografică, document ce folosește regizorului tehnic pentru verificarea montării atît la repetiții cît și la spectacole. Dacă pentru citirea și verificarea listelor de recuzită regizorul tehnic are nevoie de o pregătire sumară, pentru citirea schiței și verificarea conformității montării regizorul *tehnic* trebuie să posede o educație *tehnică* adecvată. De cele mai multe ori cu studii de cultură generală, regizorii tehnici tre-

buie să-și însușească cunoștințele de geometrie descriptivă necesare citirii schițelor, precum și cele de tehnologie a scenei, în teatru. Din această cauză pentru regizorii tehnici cursurile de perfecționare și reciclare ar trebui să capete aspectul unor cursuri de calificare și atestare.

A doua categorie de probleme este legată de acuratețea codului folosit în notațiile caietului și de precizia acestor notații. În legătură cu codul notațiilor în fiecare teatru este bine să se folosească un sistem unitar: intervenții lumină cu roșu, sonorizare cu verde, mașinărie cu albastru etc.

Folosirea cu precizie a aceluiași cod face posibilă evitarea accidentelor în cazul preluării caietului de către alt regizor tehnic, situație previzibilă de altfel în cadrul complexei activități a teatrelor cu mai multe săli și un program încărcat de deplasări.

Prezența activă a regizorului *tehnic* la repetițiile *tehnice* și de manevră constituie o obligație. La aceste repetiții compartimentele tehnice ale scenei iau contact pentru prima oară cu scenografia executată, o montează, o manevrează, o demontează „în premieră". La aceste repetiții scenograful predă stafeta decorului regizorului tehnic, cel care va trebui să coordoneze de acum încolo toate mișcările. Absența regizorului tehnic la repetițiile tehnice are efecte nedorite în repetițiile generale cînd timpul destinat creației artistice este măcinat de desele întreruperi rezultate din acrocuri tehnice. Dacă la repetițiile generale prezența regizorului artistic și scenografului „ajută" regia tehnică în depășirea unor momente dificile, după premieră regizorul tehnic rămîne la pupitrul de regie singurul responsabil pentru bunul mers al spectacolului.

Manevrarea corectă a comenzilor de la pupitru, conform notațiilor din caiet, presupune însă și cunoștințe de tehnologie a scenei, adică cele ce privesc instalațiile mecanice (turnante, contrabare etc.) electrice și de sonorizare. O comandă greșită îl descalifică pe regizorul tehnic ca *tehnician* în primul rînd în fața specialiștilor din diversele compartimente ale scenei, ca să nu mai menționăm efectul malign asupra spectacolului. Pe de altă parte numai aceste cunoștințe îl pot pune pe regizorul tehnic în poziția de a lua rapid cea mai bună decizie în cazul unei defecțiuni tehnice a instalațiilor de scenă în timpul spectacolului.

Relația scenograf-regizor tehnic nu încetează însă, după premieră.

Deplasările spectacolului presupun consultări între scenograf și regizorul tehnic, de obicei un bun cunoscător al scenelor de turneu (dimensiuni, dotări), în legătură cu plantația scenografică și elementele de decor care din cauza dimensiunilor reduse ale acestor scene nu trebuie transportate. Regizorul tehnic stabilește în urma acestei consultări capacitatea mijlocului de transport ce trebuie comandat în vederea deplasării, evident de acord cu compartimentele tehnice ale scenei (mașinărie, electrică, sonorizare, cabine).

Ca reprezentant al beneficiarului, adică al scenei, regizorul tehnic solicită după consumarea unui număr de spectacole intervenții ale scenografului și producției pentru refacerea unor elemente scenografice sau de costume deteriorate.

Dacă este adevărat că tehnicitatea persoanei ce ocupă această funcție este obligatorie, tot atît de adevărat este că știința comportamentului cu artiștii și tehnicienii, unii dintre ei de mare valoare, este un factor principal în instaurarea unui climat civilizat la repetiții și în special la spectacole, unde tonul vocii din difuzorul care cheamă actorii în scenă contează enorm în momentele de concentrare care urmează.

Regia tehnică este poate cea mai complicată și responsabilă funcție „de culise" din teatru.

Îndeplinită cu precizie, tehnică și educație, așa cum am văzut cîteodată, devine chiar artă.

1835-1985 150 de ani

de presă teatrală românească

1915

Cortina. Teatru. Literatură. Artă. Muzică. Bucureşti 23 ian. 1915 — apr. 1916. Apare vinerea. Format 43 × 25. Red. şi adm. Calea Călăraşi 42. Tip. Ion C. Văcărescu, str. Umbrei 4. Cota B.A.R. P. II. 4428.

În acest magazin teatral, scriu Al. T. Stamatiad, E. Lovinescu, A. De Herz (fragmente dramatice), Caton Theodorian (scene din **Bujoreştii**). Din „Cutia Pandorei" se scot numeroase informaţii, interviuri, note, reportaje.

Ion Manolescu, în plină glorie, spune: „Cu inteligenţă artistică, cu talent izbuteşti să înlocuieşti foarte bine în ochii publicului frumuseţea fizică cu o frumuseţe spirituală".

Teatrul „Eminescu". Botoşani. Martie 1915. Număr festiv. Format 44 × 33. Tip. Saidman. Cota B.A.R. P. III. 3934.

Număr închinat inaugurării clădirii teatrului din urbe, 21 dec. 1914. Foarte bune fotografii de interior şi exterior. Notele **Din trecutul teatrului botoşănean,** listele de subscripţie, istoricul aşezămîntului sînt surse documentare de primă mînă.

Rampa nouă ilustrată. Ziar cotidian. Bucureşti. 2 sept. 1915 — 16 aug. 1916. Format 47 × 32. Red. str. Sărindar 7. Tip. ziarului **Adevărul.** Cota B.A.R. P. IV. 4014.

Este seria a doua a gazetei, unică în mişcarea teatrală de pretutindeni prin apariţie cotidiană timp de 37 de ani (cu unele întreruperi). Colaborează toate condeiele de prestigiu ale momentului cultural.

Primul număr dă importanţa cuvenită („o premieră senzaţională la Teatrul Naţional") montării lui Paul Gusti cu drama gorkiană **Azilul de noapte.** Numai ruşii au aliniat o distribuţie de valoarea acesteia: Petre Sturdza (Luca), C. Radovici (Actorul), G. Storin (Vaska Pepel), Al. Mihalescu (Baronul), Sonia Cluceru (Kvaşnia), C-ţa Demetriade (Vasilisa), R. Bulfinski (Satin) şi I. Morţun, Ion Manu, Ana Luca, Agepsina Macri, Aurel Athanasescu...

1916

Revista teatrală. Galaţi. 8 ian. 1916. Format 33 × 24. Probabil unicul număr publicat de Agenţia teatrală Isidore Kauffmann, str. Domnească 12. Tip. „Moldova", str. Mare 67—69. Cota B.A.R. P. II. 40693.

Publicitate pentru spectacolele de turneu poposite în teatrul local „Papadopol". Soseşte în urbe un ansamblu de operă condus de Jean Athanasiu.

Doina. Artă. Muzică. Publicaţie periodică artistică-teatrală. Publică principalele şi interesantele ştiri artistice. Craiova. Ian. 1916. Probabil un număr. Format 33 × 24. Editura Agenţiei teatrale **Doina Olteniei** „peste drum de Minerva". Tip. Macavei. Cota B.A.R. P. II. 40638.

Menită să fie „sucursala agenţiei **Rampa**" din Capitală, publicaţia anunţă turnee şi face reclamă pentru instrumente muzicale.

Viaţa artistică. Revista tuturor artelor şi pentru apărarea intereselor artiştilor. Bucureşti. 1 mart. — 1 iun. 1916. Apare la 1 şi 15 ale fiecărei luni. Format 33 × 24. Director artistic Mircea Freamăt. Red., adm. şi tip. str. Lipscanii noi 12. 7 numere. Cota B.A.R. P. II. 4149.

Multe şi mărunte cronici, afişe, ilustraţii. La Teatrul Naţional din Bucureşti, **Scrisoarea pierdută** numără abia 100 de reprezentaţii (în 32 de ani !).

Aristizza Romanescu informează curioşii **Cum preparam eu rolurile**: „Citeam întîi piesa întreagă, de mai multe ori, pentru a pătrunde bine subiectul şi caracterele. Pe urmă, începeam să-mi învăţ rolul împărţindu-l nu în acte, ci în scene, sau, dacă n-aveam decît o scenă mare, în 3—4 părţi [şi] pînă n-o memoram bine fiecare în parte, nu mă avînturam la întreaga scenă sau la întregul act..."

Masca. Teatru. Literatură. Arte. Revistă săptămînală. Bucureşti. 7—14 aug. 1916. Format 32 × 23. Director D. Karnabett. Red., adm., tip. „Universala", str. Covaci 14. 2 numere. Cota B.A.R. P. II. 4424.

Colaboratorii sînt din anturajul poetului Al. Macedonski. Maestrul însuşi ono-

rează întîiul număr cu o inedită: „Romanța frunzei de chiparos". Ion Peretz dă un fragment din drama istorică **Bimbașa Sava,** dramă care trebuie să deschidă stagiunea. Dar, abia în 1919 vor reînvia scenic evenimentele anului 1821 din piesa distinsului jurist. Deocamdată, sună goarnele marii mobilizări...

Ecoul teatral. Brăila. Febr. 1916. Format 16 × 23. Editura Agenției teatrale **Ars.** Tip. **Dunărea.** Număr consacrat reprezentației cu **Strigoii** de H. Ibsen. Lipsește din fondurile publice.

Am consultat nr. 3 din anul I, febr. 1916, aflat în arhiva actorului Aristide Demetriade (acum, în posesia noastră). Se distribuie împreună cu programul de sală al turneului cu piesa ibseniană. Conține siluetele foto și portretele literare ale actorilor C-ța Demetriade, Ar. Demetriade, Olga Culitza, C. Belcot. Se reproduc paginile lui N. Iorga: **Un erou modern. H. Ibsen.** Cronici de Iosif Nădejde, Emil Fagure.

Probabil agenția teatrală brăileană tipărea revista la fiecare turneu al artiștilor capitalei, adaptînd numărul la repertoriu.

1917

Cronica Artistică și Literară [Iași, 1917] — 14 febr. 1918. Apare de două ori pe lună. Format 33 × 24. Directori Dinu Dumbravă și Mihail Sorbul. Red. și adm., str. Alecsandri 1. Nu indică tiparul. Cota B.A.R. P. II. 41321.

Se conservă doar nr. 11 din 14 februarie 1918. A apărut și nr. 12, anunțat în **Tribuna,** Iași, 12 apr. 1918. Revistă apărută în refugiul ieșean din vremea întîiului război mondial. Mihail Sorbul exclamă în cuvîntul-program: „Adevărul și realitatea. Nici că se poate două muze mai darnice în inspirații!"

Mircea Rădulescu imprimă un fragment din comedia istorică **Serenada din trecut.** Despre cele trei „societăți dramatice" din București, Iași, Craiova, reunite sub presiunea momentului, se dau utile informații.

Scena. Ziar zilnic de Teatru, Muzică, Literatură, Artă, Sport. București. 27 sept. 1917 — 11 nov. 1918. Format 46 × 32. Red. și adm. Pasajul Imobiliara. Editura I. Brănișteanu. 314 numere. Cota B.A.R. P. IV. 4614.

Periodic scos sub ocupația germană de dramaturgul A. De Herz. O vreme, colaborează Liviu Rebreanu, cronicarul dramatic al ziarului **Lumina** condus de C. Stere. Cel care noapte de noapte trudește la ctitorirea romanului românesc modern, era îndreptățit să scrie: „În fața cerințelor artei trebuie să dispară orice vanități mari sau mici. Iar ambiția adevăratului artist dramatic trebuie să fie neîncetat întruparea desăvîrșită a unor oameni noi".

Scriu reportaje, note, cronici A. De Herz, D. Karnabett, B. Nemțeanu, A. Davila, G. Galaction, V. Demetrius etc. Multe informații privind **Societatea Dramatică Română** condusă de Ar. Demetriade. O foarte bună revistă de teatru.

1918

Excelsior. Almanach de teatru, literatură, artă, muzică pe anul 1918. București. Format 19 × 13. Apare sub îngrijirea lui I. Tedescul și Eman Cerbu. Editura Agenției de publicitate și tipografiei I. Brănișteanu. Pasajul Imobiliara. Cota B.A.R. P. I. 4714.

Apare sub ocupația germană. Colaborează A. De Herz, D. Karnabett, poetul B. Nemțeanu etc. Al. Macedonski publică un fragment din „tragedia clasică" **Moartea lui Dante Alighieri.** Numeroși actori mărturisesc cum au debutat. Caricaturi de Gruia.

Cronicarul. București. 17 aug. — 31 dec. 1918. Apare marțea, joia și sîmbăta. Format 64 × 48. Red. Calea Victoriei 51 (Piața Teatrului). Tip. **Poporul,** str. Sărindar 17. Cota B.A.R. P. IV. 4469.

Ziarul reflectă frămîntările actoricești în București „păcii de la Buftea", apoi înregistrează etapele normalizării vieții sub reflectoare (întoarcerea actorilor din refugiu, constituirea trupelor, repertoriul etc.). Semnează cronici Gala Galaction, Tudor Vianu, D. Karnabett și... Caion (de această dată în interesanta postură de memorialist). Din reflecțiile lui Tudor Vianu privind statutul ziaristului (de teatru): „Cronicarul pornește de la un fapt al zilei sau de la o personalitate contemporană și se lasă dus de asociațiile sale. Sub amănuntul cotidian el descoperă perspectiva teoretică. El pune o contingență oarecare sub privirea eternității. Uneori, numai surprinde și înnobilează un aspect. Tratează cu grație și încheie cu spirit".

Cortina Brăilei. Teatrală, literară, artistică, muzicală, sportivă etc. Brăila. 3—10 nov. 1918. Apare în fiecare joi și duminică. Lipsește din fondurile publice. Este semnalată în **Istoricul presei brăilene de la 1859 pînă la 1926** de S. Semilian, Brăila 1927.

Revista critică. Literară. Teatrală. Artistică. Muzicală. București. Oct. 1918 — 1 mart .1919. Apare sîmbăta. Format 17 × 24. Director Paul I. Prodan. Red. și adm. B-dul Elisabeta 51. Tip. Profesionala D. C. Ionescu, str. Cîmpineanu 9. 21 de numere. Cota B.A.R. P. I. 4989. Colaboratori: T .Vianu, Paul I. Prodan, Al. T. Stamatiad, M. Sorbul, Al. Busuioceanu, Edgar Istraty etc.

„un răspuns în spirit comunist, unei probleme de etică comunistă“ (Sidonia Drăguşanu *despre piesă în caietul-program al spectacolului de la Bucureşti)*
„...încercarea de asezonare la date aparent actuale a formulelor teatrului de bulevard“ (Valeriu Râpeanu — *„Gazeta literară“, 14 decembrie 1961)*
„Şi triunghiul amoros, şi femeia fatală, şi bărbatul slab de înger, şi mama devotată care îşi regăseşte copiii pierduţi, şi junele salvator îşi reafirmă prezenţa într-o alcătuire cu pretenţii de actualitate, care nu justifică prin nimic intenţiile declarate ale dramaturgului“. (Dinu Săraru — *„Luceafărul“, 15 ianuarie 1962).*

Alte opinii: Mihnea Gheorghiu — „Contemporanul“, 17 noiembrie 1961; *Margareta Bărbuţă* — „Scînteia“, 25 februarie 1962; *Th. Pracsiu* — „Cronica“, 21 octombrie 1977.

1964, martie — *ZIZI ŞI FORMULA EI DE VIAŢĂ (JOCUL ADEVĂRULUI)*

Teatrul „C. I. Nottara“. Regia: Sanda Manu; scenografia: Lidia Radian. Cu: Rodica Sanda Ţuţuianu, Maria Gheorghiu-Săniuţă, Beatrice Petrescu, Mariana Oprescu, Tony Zaharian, Petru Popa, Dodi Caian, Lucian Dinu, Al. Clonaru, Coca Enescu, Niculescu-Cadet, Dorin Moga, Eugenia Bosînceanu şi alţii.

„Sidonia Drăguşanu polemizează în comedia sa cu o formulă de viaţă incompatibilă cu normele moralei socialiste. Zizi, eroina centrală a piesei — fără să şi-o fi formulat ca atare — are totuşi o formulă de viaţă compusă din suficientă inconştienţă, dintr-o perspectivă alterată asupra vieţii şi a oamenilor, dintr-o vinovată doză de uşurătate, dintr-o totală lipsă de respect pentru propria ei demnitate. (...) E meritul incontestabil al autoarei de a fi sesizat un aspect şi o formulă ce se cerea denunţată şi pusă în discuţia cetăţii, tocmai fiindcă — statistic vorbind — nu dă ponderea tineretului nostru, ci constituie o excepţie, dar o excepţie dăunătoare, care cere condamnarea publică. (...) Reeducarea tinerei, pusă în discuţia colectivităţii devine cauza altor fete, vagi cunoştinţe ale eroinei principale, dar care, crescute la lumina moralei noastre, consideră că e datoria lor primordială să nu treacă indiferente pe lîngă Zizi şi pe lîngă discutabila ei «formulă». Meritul dramaturgului este de a fi realizat o dezbatere, pe o temă cu o încărcătură morală majoră. Lucrarea e scrisă cu vervă, cu un umor tonic şi contagios.“ (Aurel Baranga — *„Gazeta literară“, 12 martie 1964).*

Alte opinii: Radu Popescu — „Magazinul“, 6 martie 1964; *Al. Popovici* — „Teatrul“ 6/1964.

1965, februarie — *ÎNTÎLNIRE CU ÎNGERUL*, comedie dramatică în trei acte (5 tablouri)

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“. Regia şi costumele: Mihai Berechet; scenografia: Gabriela Nazarie. Cu: Geo Barton, Simona Bondoc, Irina Răchiţeanu-Şirianu, Anca Şahighian, Coca Andronescu, Dan Tufaru, Draga Olteanu ş.a.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Baia Mare, Piteşti, Reşiţa.

„Cea de-a patra piesă a Sidoniei Drăguşanu ilustrează, ca şi lucrările anterioare, un caz intim: conduita conjugală a arhitectului Grigore Mîrza. Ca şi în celelalte lucrări, autoarea pledează aici pentru demnitatea dragostei, pentru sănătatea morală a familiei, pentru consolidarea unei etici noi, superioare, în raporturile dintre bărbat şi femeie. Aşadar, nu vom avea în Întîlnire cu îngerul *o înnoire sau o extindere a cîmpului de investigaţie dramatică, ci numai o schimbare a modalităţii concrete de investigaţie, adică a intrigii şi a identităţii sociale a personajelor. (...) Este o retranspunere în culori mai temperate, nu lipsite însă de o tentă ironică, a crizei conjugale care i-a inspirat autoarei atîtea* variaţiuni *în teatru şi în publicistică.“* (Constantin Paraschivescu — *„Contemporanul“, 2 aprilie 1965).*

Alte opinii: Radu Popescu — „Magazinul“, 6 martie 1965; *Valerian Sava* — „Contemporanul“, 18 martie 1965; *Manase Radnev* — „Informaţia Bucureştiului“, 31 martie 1965; *M. Djentemirov* — „Steagul roşu“, 10 aprilie 1965; *Sanda Faur* — „Flacăra“, 17/1965; *Dinu Săraru* — „Scînteia“, 24 mai 1965; *Călin Căliman* — „Teatrul“, 5/1965; *Mircea Braga* — „Tribuna“, 2 iunie 1966.

1980, 19 martie — *SENTIMENTE ŞI NAFTALINĂ* (apărută iniţial sub titlul VALSUL) —, comedie antisentimentală Teatrul „Nottara“. Regia: Mihai Berechet; decoruri: Elena Pătrăşcanu-Veakis; costume: Lidia Radian; muzica: H. Mălineanu. Cu: Margareta Pogonat, Lucia Mureşan, Val Săndulescu, Marga Barbu, Ion Porsilă, Ioana Crăciunescu, Constantin Brezeanu, Dorin Moga, Lucian Dinu,

Valeriu Arnăutu, Lia Șahighian, Ion Siminie.

„Sentimente și naftalină *este o satiră tristă, este o comedie scrîșnitoare, antisentimentală, în cazul în care sentimentele sînt retrograde, pulverizatoare de personalități, ucigătoare de etică, de forțe.* Sentimente și naftalină *este o parabolă tristă, parabolă cu «foste trăiri», cu rămășițe modice de mentalități trecute, cu resturi rizibile de «domni, doamne și domnișoare», lume care încearcă, fără rezultat, să facă viabile într-o societgte cu alte sensuri, cu alte opțiuni, sensuri de viață de mult apuse.* Sentimente și naftalină, *această ultimă lucrare a regretatei Sidonia Drăgușanu, este un strigăt stins în care se simte gîlgîitul de rîs, o alarmă deloc falsă, pentru false sentimente*". Mihai Berechet — „Sidi..." în caietul-program de la Teatrul „Nottara", 1980).

„Schema e a Micului infern — *însă fără carnația lui"* (Valentin Silvestru — *„România literară", 17 aprilie 1980)*

„Sentimente și naftalină *înaintează mai departe decît toate celelalte, pe linia care a fost singura a întregii opere a autoarei, linia de cercetare și ajutorare a sufletului feminin contemporan și românesc, suflet pe care îl iubea și îl cunoaștea bine, dar în a cărui analiză și asistență nu a ostenit niciodată*" (Radu Popescu — „România liberă", 14 aprilie 1980)

Alte opinii: Ileana Lucaciu — „Săptămîna", 6 aprilie 1980.

III. *LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE.*

- *Seara răspunsurilor.* Comedie în 3 acte și 5 tablouri. București, Fondul literar al Scriitorilor din RPR, 1958
- *Valsul.* Comedie dramatică. „Teatrul", 5/1970

„...ilustrează ideea că dragostea e o «pacoste» care, deși «consumă prea mult timp», uneori o viață întreagă, nu poate fi înlocuită cu nimic». *(A.P.* — „Ramuri", 1/1972).

- *Teatru.* București, Editura Eminescu, 1971.

Cuprinde: *Seara răspunsurilor, Fiicele, Intîlnire cu îngerul, Valsul.*

IV. *OPINII CRITICE GENERALE* (selectiv).

„[Autoarea] urmărește un adevăr activ, un adevăr operant în sensul perfecționării neîncetate a sufletului omenesc, un adevăr cu valoare de influențare și de rodnicie. Într-un cuvînt, un adevăr de ideal. Sensul profund, țelul ultim al dramaturgiei Sidoniei Drăgușanu sînt deci de domeniul moralei, ea este o scriitoare morală". (Radu Popescu, *în Caietul-program al spectacolului „Jocul adevărului" de la Teatrul „Nottara", 1964).*

„Teatrul Sidoniei Drăgușanu, de succes în epocă, analizează raporturile din viața de familie, năzuind, fără ostentație și ocolind cu grijă didacticismul, mai buna lor așezare, pe temeiul respectării unor comandamente etice". (A.P. *[Al. Piru]* — *„Ramuri", 1/1972).*

(Continuare de la p. 51)
voinic și merele de aur, *după Petre Ispirescu, versiunea scenică și regia de Constantin Brehnescu,* Prinț și cerșetor, *dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain, regia Natalia Dănăilă și Constantin Brehnescu,* Aventură în codru *de Pavel Grym, regia Constantin Brehnescu și — în premieră absolută* — Căluțul năzdrăvan *de Gabriela Popescu și Val Moldoveanu, regia Constantin Brehnescu), iar la Teatrul Național* — Homo Faber *de Max Frisch (regia Cristina Ioviță) și* Melodie varșoviană *de Leonid Zorin (regia Ion Mînzatu). Urmează un simpozion dedicat aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, cu tema „Teatrul — mijloc de educare și formare a generațiilor tinere în spiritul idealurilor de pace și progres ale epocii socialiste", la care iau cuvîntul Natalia Dănăilă, directoarea Teatrului pentru copii și tineret, Theodor Mănescu, Margareta Bărbuță, Sorana Coroamă Stanca și subsemnatul.*

George Uscătescu

teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Actualitatea lui Artaud

Credem că este necesar, din mai multe motive, să actualizăm ideile lui Antonin Artaud despre teatru, precum și experiența sa umană. Timp de aproape treizeci de ani, Artaud a desfășurat o activitate experimentală de un enorm interes, consacrînd teatrului și noilor sale forme nenumărate studii. Unele aspecte din aventura singulară a teatrului contemporan se găsesc, palpitante, vii, în opera de o mare subtilitate și tenacitate creatoare a acestui meridional identificat, practic, cu destinul unui nou teatru. Opera lui Artaud ne oferă un bogat material ilustrativ despre efortul lui, despre această pasiune de avangardă.

Oameni de teatru mai puțin talentați decît el au triumfat mai tîrziu într-un domeniu care era, pe drept, al lui, domeniu care, pentru el, a fost presărat cu un mare număr de dificultăți, începînd cu acele îndepărtate experiențe din anii '20, de la Teatrul Alfred Jarry și de la Nouvelle Revue Française, continuînd cu cele din cinema și cu experiențele sale de actor, pînă la punerea în mișcare a „teatrului cruzimii" și a teatrului ca „alchimie" și ca viață.

Actor, regizor, autor dramatic, scenarist, dar mai ales teoretician și critic al noului teatru, Antonin Artaud ne oferă, astăzi, în opera sa, nu numai imaginea unei bogate și fecunde experiențe teatrale, dar și sugestii de o enormă forță anticipatoare.

Dintre cele nouă volume ale operei sale complete, publicată la editura Gallimard, patru sînt consacrate în întregime problemelor de teatru. Eseuri ca **Teatrul și ciuma, Teatrul și dublul său, Teatrul cruzimii, Teatrul ca alchimie, Regia și metafizica, Teatrul oriental și cel occidental, Limbajul** sînt de o mare actualitate. Artaud scrie, de asemenea, scenarii, texte de dramaturgie și cinema, articole critice și o enormă corespondență dedicată experiențelor din teatru.

În centrul activității sale de teatru se află experiența metafizică. De asemenea, Artaud este preocupat, pînă la obsesie, de fenomenologia și metafizica limbajului.

În urma experienței acumulate ca director al teatrelor Alfred Jarry și Nouvelle Revue Française și a descoperirii esențelor teatrului oriental-metafizic, în anii '30 Artaud supune unei severe critici toată mentalitatea și filosofia teatrului european. De la Shakespeare și teatrul elisabetan încoace, afirmă Artaud, experiența teatrală s-a identificat cu experiența poetică, cu universul limbajului. În această situație, teatrul, în loc să fie un spectacol vital, profund, deschis mulțimilor, capabil de un mare impact asupra maselor pînă la a forma împreună cu ele un tot organic, a fost un spectacol destinat distracției cîtorva minorități. Afectat de principiile artei pentru artă, teatrul a fost mult timp „o idee decadentă", o activitate culturală circumscrisă domeniului psihologiei limbajului, incapabil prin el însuși de a se manifesta material. Dominat de textul poetic, teatrul s-a transformat de-a lungul timpului într-o „artă inutilă", incapabilă de a mai vorbi „propriul său limbaj". „Însuși Shakespeare este responsabil de această aberație și degradare, de această idee străină teatrului, prin care un spectacol teatral ar lăsa publicul pasiv, fără să-i provoace o trăire, fără să-i lase o puternică impresie care nu se va șterge niciodată" (**Le Théâtre et son double**, vol. IV, pag. 92). Antonin Artaud pune din nou problema fundamentală a teatrului. Acesta îi apare ca o totalitate umană, a cărei perspectivă metafizică i se relevă complet distinctă de uzul tradițional și de toată creația teatrală europeană. Acest lucru nu înseamnă că în concepția sa n-ar intra marea tragedie clasică, greacă și europeană, și că însăși această tragedie n-ar implica o receptivitate și o analiză distincte de cele de pînă acum.

Noua concepție despre teatru

După Artaud, limbajul poetic, care constituie universul exclusiv al tragediei clasice, nu poate avea, în continuare, autonomia sa în noua concepție de teatru. O concepție în care intră impactul pe care cinematograful l-a produs în universul dramatic, precum și atracția pe care o exercită asupra lui Artaud ideea unui teatru al tăcerii, a unui teatru de simboluri, magie, gesturi și dimensiuni speciale, idee revelată de contactul cu teatrul oriental.

Teatrul trebuie să posede un limbaj propriu, care nu este limbajul poetic. În acest limbaj propriu, cuvîntul poate fi un element între multe alte elemente.

Mai mult decît cuvîntul în sine, ceea ce posedă o „metafizică" este punerea în scenă, întregul complex al spectacolului. Pînă acum teatrul occidental exprima numai conflictele particulare ale omului și ale situării sale în actualitatea cotidiană, conflicte morale care nu sînt în mod specific teatrale. Dar nu este vorba de a suprima cuvîntul în teatru, ci de a-i schimba destinația, și, mai ales, „a-i reduce locul", considerîndu-l ca ceva de care ne putem folosi „într-un sens concret și spațial".

Artaud opune teatrului „psihologic" teatrul metafizic, după modelul oriental, dotat cu elemente plastice, fizice, concrete, magice. Teatrul metafizic este acel teatru care posedă „limbajul teatral pur", instinctiv și intelectual, magic și incandescent. Un teatru care se adresează unei mase de spectatori, iar aceștia se recunosc în el, se integrează în el, nu se limitează să fie doar o simplă „asistență", la un simplu prilej de distracție. Teatrul metafizic fundamentat pe ideea gravității unei trăiri magice a experienței dramatice, violent prin însăși această experiență. Un autentic teatru al cruzimii. Identificat cu această experiență, spectatorul trăiește momente de transă, se simte violentat în ființa sa, purtat parcă de un complex de forțe superioare. Este vorba de un „teatru grav care ne transmite magnetismul fierbinte al imaginilor și acționează asupra noastră ca o terapeutică a sufletului". (**Le théâtre et son double**, vol. IV, pag. 102).

Teatrul **cruzimii** este un spectacol de mase. El mobilizează intens obiecte, simboluri, imagini, sunete, spații, tăceri vaste. Spiritul colectiv al maselor este cîmpul ideal al acestui tip de spectacole, în care s-ar întîlni aspecte de cataclism, de mari neliniști umane.

Limbajul vizual și cel auditiv se integrează într-un vast limbaj în spațiu, generator de energii și forță. Expresia sa duce la o metafizică ce pune în cauză nu numai aspectele lumii obiective, ci tot universul lăuntric al omului. În acest nou teatru, limbajul nu poate avea mai multă importanță decît cuvintele pronunțate în vis. Acest teatru al cruzimii nu implică în mod necesar sadism, sînge, oroare. Este vorba de ruperea limitelor abstracte ale limbajului și de întoarcerea la elementele lui concrete.

„Din punct de vedere al spiritului, **cruzimea** semnifică rigoare, aplicare și decizie implacabile, determinare ireversibilă, absolută. Poftă de viață, rigoare cosmică și necesitate implacabilă". Teatrul **cruzimii** se supune unei necesități vitale devoratoare de neguri, așa cum se supun zeii tainici ai necesității **crude** a creației. În acest fel, teatrul este o creație continuă, o acțiune magică, o voință implacabilă de creație.

Protagoniștii acestui teatru sînt **Erosul, Destinul, Haosul, Devenirea.** Teatrul cruzimii este o necesitate profundă a vieții înseși în care totul este cruzime: eforturi, existența activă, dragostea, moartea, transfigurarea. Este un teatru născut și proiectat în natura lucrurilor.

Traducere de
Dorel Lucian FILIPESCU

Leny Caler

AMINTIRI DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

Sică Alexandrescu

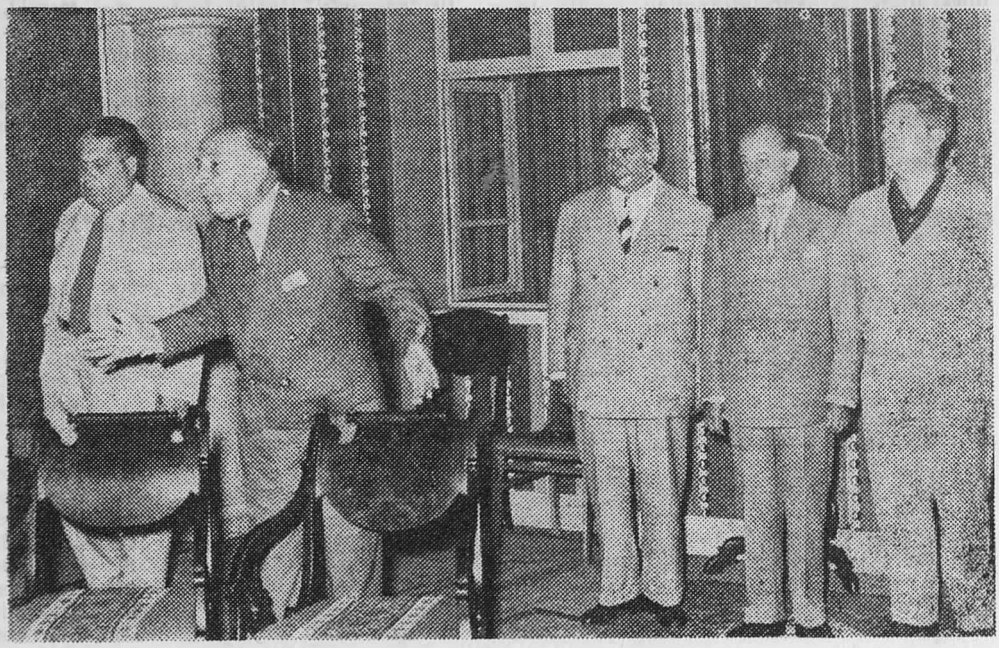
„Dragul meu Sică,

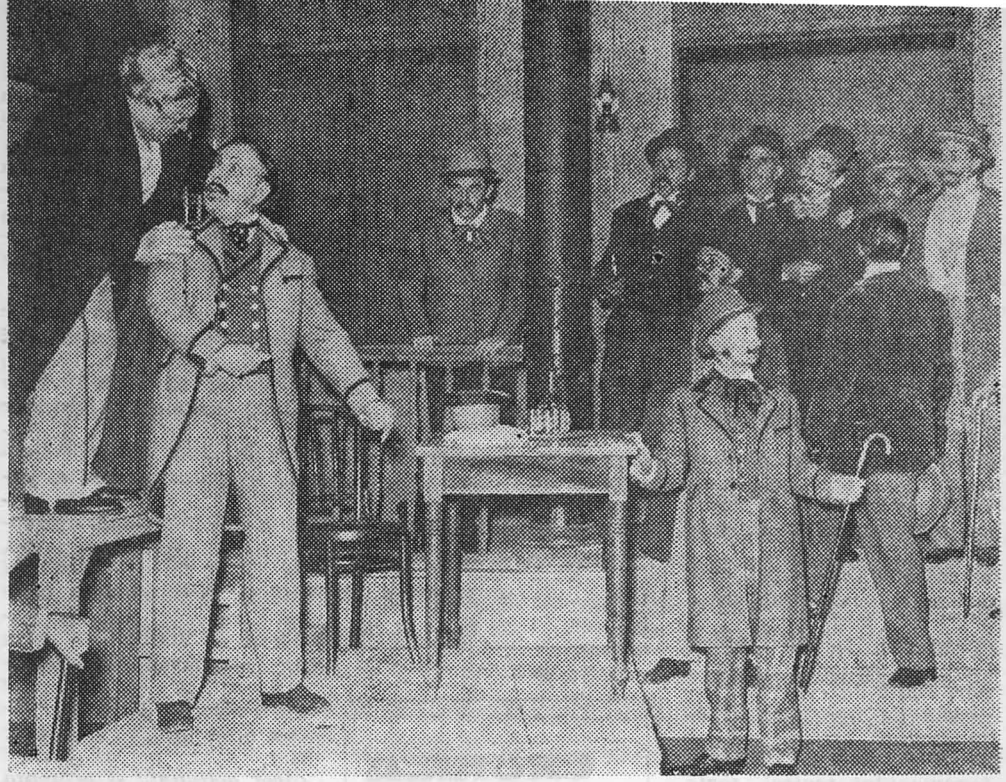
Am început această scrisoare la citirea cărților tale, scrisoare pe care n-am izbutit să ți-o trimit.

Am citit cu interes, cu emoție, sugestivele, evocatoarele întîmplări pe care le-ai povestit. Ai reușit să redai atît de viu, de pregnant atmosfera de teatru pe care ai trăit-o, ai cunoscut-o ca nimeni altul. Erai atît de mult tu în cartea asta, așa cum te-am cunoscut. Cu neîntrecutul tău talent de povestitor, ai evocat atîtea momente din colaborarea noastră!

Aș fi vrut să-ți mulțumesc pentru căldura, prietenia pe care am simțit-o în cuvintele pe care le-ai scris despre mine, despre colaborarea noastră, despre succesele noastre, despre anii de teatru pe care i-am petrecut împreună, despre relațiile noastre. Cartea ta mi-a readus în prezent începutul prieteniei noastre, cînd eram amîndoi tineri, amîndoi pasionați de teatru, amîndoi la începutul unei cariere care avea să se dezvolte mai tîrziu. Voiam să te întreb dacă-ți mai aduci aminte de odăița de lîngă Teatrul Mic, teatrul din fosta piață a palatului, pe care-l închiriaseși și unde am fost pentru

La repetiție, cu Al. Giugaru, George Calboreanu, Gr. Vasiliu Birlic, Marcel Anghelescu





Scenă din montarea Naționalului, devenită clasică, cu „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale

prima oară angajata ta și tu directorul meu. Ți-aduci aminte ? Tu veniseși proaspăt de la Cluj, plin de ambiții, de proiecte, iar eu făcusem primii pași în teatru în compania soților Bulandra. Ne petreceam zilele în acea odăiță făcînd planuri, citind și comentînd piese, iar ca să nu pierdem vremea, mîncam dejunul pe care tu îl aduceai în sufertașe de la club, mi se pare Jokey-club, care se afla la etaj deasupra teatrului, un dejun bun și mai ales ieftin. Voiam să-ți amintesc primii noștri ani de colaborare în care modest, sau poate preocupat mai mult de crearea de noi teatre, de alcătuirea de ansambluri și descoperitor de noi talente, lăsai pe alții să facă regia multor piese.

În evocarea pe care ai făcut-o în cartea ta, în una din cărțile tale, despre angajamentul meu la Teatrul Comedia pe care l-ai condus atîția ani, mi-ai adus aminte cu cîtă perseverență, abilitate și putere de convingere, fără să mai vorbesc de farmecul tău căruia puțini îi rezistau, m-ai determinat să renunț la proiectul de a deschide un teatru propriu împreună cu camarazii mei Timică și Țăranu. Programul Teatrului Comedia pe care mi l-ai expus, repertoriul de calitate, partenerii aleși cu care urma să joc și nu mai puțin fabulosul salariu pe care mi l-ai oferit, m-au decis să renunț la acel proiect de teatru, deși începusem primele reparații, îmi apăruse fotografia în ziare dînd prima lovitură de tîrnăcop.

Îmi mai aminteam, la citirea întîmplărilor din cărțile tale, cît de adînc cunoșteai tu mentalitatea și psihologia actorilor pe care te pricepeai atît de bine să-i atragi, să-i conduci, să-i cucerești, să obții de la ei tot ce doreai.

Mai doream să-ți spun cît m-a flatat galanteria, cavalerismul tău față de femei, omagiile pe care le primeam de la tine exprimate prin florile rare trimise seară de seară în cabina de la teatru, omagii care se adresau actriței ? femeii ?

Aș fi vrut să-ți mai amintesc că viața mea în teatru, cariera mea a fost atît de legată de personalitatea ta, încît ai fost și vei rămîne mereu, marea, permanenta prezență a celor mai frumoși ani ai tinereții mele, a succeselor noastre.

Voiam să-ți mai spun cît de mult am regretat și voi regreta că ai fost mai mult directorul meu și atît de puțin, mult prea puțin, regizorul de infinite resurse artistice, regizorul de rar talent, care ai fost.

Multe aș fi vrut să-ți mai spun, să adaug, să-ți povestesc, dar acum tu nu mai ești și cu tine se duce, se rupe, sfîșiată, o mare parte din viața mea de om și actriță, dar amintirea pe care o am despre tine va dăinui în sufletul meu totdeauna...

Adio, Sică..."

MOTTO :
„Frumusețea vine din metaforă, din imaginea inclusă și nu explicată..."

Alexandru Tocilescu

Ne e dat să citim uneori cronici teatrale din care absolut nimeni nu pricepe nimic. Ele par scrise chiar cu acest scop: ca nimeni să nu priceapă nimic, dar toată lumea să-și dea totuși seama că... „e scris adînc" !

Platitudinea de gîndire, inexistența unui punct de vedere propriu în legătură cu opera scenică, incapacitatea de a sesiza și de a înțelege noutatea unei concepții regizoral-scenografice, nesiguranța în aprecierea jocului actoricesc, impresionismul pauper, lipsit de criteriile generale de apreciere a fenomenului artistic ca și de cele specifice estimării fenomenului teatral, toate acestea, dublate de obicei de o crasă lipsă de modestie a autorilor investigației pretins critice, nu ezită să se drapeze în faldurile unui limbaj încifrat sau măcar epatant cu ostentație, menit să ascundă ceea ce s-ar putea numi, în ultimă instanță și fără teama de a greși, impostura *în critică.*

Cînd fenomenul se produce din partea unor persoane care „se trezesc vorbind" (adică scriind) — să zicem poeți, altfel oneşti, dar care-și mai dau ocazional cu părerea despre un spectacol sau altul, ca și cînd statutul lor, poetic, i-ar dispensa automat de condiția, atît de terestră, a obiectivității actului critic ! — impostura trece îndeobște nesancționată, nu pentru că n-ar fi în fond ceea ce este, ci pentru că a ajuns să nu mai surprindă pe nimeni. Dacă se mai întîmplă ca omul să aibă o nevastă, o iubită sau chiar o prietenă de familie în teatrul respectiv, lipsa de obiectivitate devine chiar... o cerință morală, care justifică și momentul artistic ca și intervenția în presă ! Uneori se încearcă și o splendidă teoretizare a dreptului la impostură, pretinzîndu-se că „e bine" ca în critică să-și dea cu părerea și alte persoane decît criticii !

Cînd însă fenomenul se produce chiar din partea unor așa-ziși critici teatrali, acreditați ca atare cel puțin de revistele la care scriu sau numai colaborează cu intermitență, impostura nu mai are nici măcar pseudo-justificarea „morală" a cazurilor benigne, ori scuza de a fi fost, pur și simplu, o opinie, ca oricare alta, a unui

CRONICA CRONICII TEATRALE

Platitudinea epatantă

nespecialist în domeniu ! Căci așa-zisul critic teatral poate să aibă o pregătire universitară de strictă specialitate, ba încă să mai fie și la curent cu ultimele teorii și metodologii critice de pe glob, din care să nu priceapă însă o iotă ! Important e să rețină doar cîțiva termeni, pe care să-i folosească fie și alandala — citește, cît mai aiuritor cu putință ! — numai să-și facă praf cititorii !

Ca să vă convingeți că nu am exagerat cu nimic, vom cita absolut exact un întreg paragraf dintr-o cronică teatrală la spectacolul Hamlet *de la Teatrul „Bulandra", în regia lui Alexandru Tocilescu, cronică semnată de Nicoleta Gherghel și apărută în revista „Luceafărul" (nr. 5/ 1986, pag. 4).*

„În contextul compușilor statici, compușii dinamici (pe lîngă muzică, ecleraj, zgomote) sînt, în același timp, dramatis personae încarnate pe scenă de actori la nivel abstract (cercul timpului prezent al parabolei) și la nivel concret, urmînd linia personajelor conturate, ab initio, de text (cercul timpului istoric) — niveluri între care regia și actorii trebuiau să stabilească, prin joc, interferențe și distanțări, pentru ca distincția între entități diferite și totuși apropiate, să fie netă ; sînt, apoi, personajele a căror activitate și prezență sînt precizate de dramatis personae (bătrînul rege Hamlet, prezent doar cu vocea, Fortinbras, bătrînul rege norveg) și care nu prind viață pe scenă (timpul trecut al prezentului istoric, ca idealizare) ; și mai sînt, totodată, comedianții dramei lui Gonzago (timpul prezent al trecutului), care trebuie să creeze revelația întoarcerii de sens a temporalității, prin racordarea la contemporaneitate (curte regală — guvernare tiranică), prin întîlnirea în afara timpului și a spațiului a celor două lumi, a celor două coordonate, a celor trei niveluri de reprezentare, conjugate spre obținerea timpilor tari *ai dublei înscenări."*

Nouă ni se pare cît se poate de clar ! Mai ales că, dacă această a treia parte a cronicii, din care am citat, se numește Dramatis personae, *prima se numea* Glisaj în întuneric...

MYOSOTIS

Redactor responsabil de număr: PAUL CORNEL CHITIC

Foto: ILEANA MUNCACIU

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5—7
Tel.: 14 35 58; 15 36 04 interior 173

I.P. Informația c. 2354

Lei 12