

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Valoarea timpului socialist



*Umanism și spirit revoluționar
în dramaturgia contemporană*

Valori ale teatrului
românesc

- PETRE GHEORGHIEU-DOLJ:
*„Cultura actorului
și cultura personajului”*

- SILVIU PURCĂRETE:
*„Creația, în teatru,
trebuie să fie o bucurie”*



LIVADA CU VIȘINI

de A. P. Cehov
la Teatrul Național din
Tîrgu Mureș

Promoția '86
a institutelor
de teatru
din București
și Tîrgu Mureș

Cronica dramatică: BUCUREȘTI ●
BRAȘOV ● CLUJ-NAPOCA ● CRAIOVA ●
IAȘI ● ORADEA ● PITEȘTI ● SATU MARE
● SFÎNTU GHEORGHE ● SIBIU ● TIMIȘOARA
● TÎRGU MUREȘ ● TURDA

Oaspeți de peste
hotare

- RUBEN SERGHEEVICI
AGAMIRZIAN
- RUSSEL
VANDENBROUKE

**Festivalul național
„CÎNTAREA ROMÂNIEI”**

- București: *Simpozion
„Rolul
Teatrelor Naționale”*
- Constanța: *Săptămîna
teatrelor de păpuși*
- Cluj-Napoca: *Zilele
teatrului scurt*
- Bistrița: *Concurs
interjudețean*

TUDOR POPESCU

S o r a n a

piesă în două părți

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

Colegiul de redacție

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

1944—1965—1986

* * * Valoarea timpului socialist p. 1
23 August 1944—23 August 1986

MIRCEA MANCAȘ : Umanism și spirit revoluționar
în dramaturgia contemporană p. 3

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

CONSTANTIN RADU-MARIA : Simpozion — „Rolul
Teatrelor Naționale în promovarea dramatur-
giei românești“ p. 6

MIHAI CRIȘAN, SANDA DIACONESCU : Două
opinii despre Săptămîna teatrelor de păpuși,
Constanța p. 8

VICTOR PARHON : Resurse ale realismului scenic
în teatrul de amatori p. 13

MIRCEA GHIȚULESCU : Zilele teatrului scurt,
Cluj-Napoca p. 15

V. P. : Concursul interjudețean „Oameni ai zilelor
noastre“, Bistrița p. 16

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

Cu PETRE GHEORGHIU-DOLJ despre... Convorbire
realizată de PAUL TUTUNGIU p. 18

SILVIU PURCĂRETE : „Creația în teatru trebuie
să fie o bucurie...“ Convorbire realizată de
LUDMILA PATLANJOGLU p. 48

TUDOR POPESCU

„SORANA“

piesă în două părți

. . . p. 27

Teatrul de păpuși — o școală pentru spectatorul de
mine. Semnează : BRÎNDUȘA ZAIȚA-SILVES-
TRU, CRISTIAN PEPINO, ILIE GYURCIK,
MARIA GORNIC, LIVIU BEREHOI p. 58

Carnet A.T.M. — Sibiu, Timișoara p. 65

Moment cultural sătmărean p. 66

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

IONUȚ NICULESCU : Un pionier al teatrului pen-
tru copii p. 67

CRONICA DRAMATICĂ : Spectacole din București
(Teatrul Foarte Mic, Teatrul „Nottara“, Tea-
trul Giulești-premiere absolute, Teatrul Națio-
nal, Teatrul „Ion Creangă“, Teatrul Mic, Tea-
trul „Bulandra“). Brașov, Cluj-Napoca (Tea-
trul Național, Opera Română, Teatrul de pă-
puși), Craiova (Teatrul Național, Teatrul de
păpuși), Iași (Teatrul Național, Teatrul pen-
tru copii și tineret), Oradea, Pitești, Satu
Mare, Sfîntu Gheorghe, Sibiu, Timișoara (Tea-
trul Național — premieră absolută, Teatrul
Maghiar de Stat), Tîrgu Mureș (Teatrul Națio-
nal), Turda. Semnează : MARGARETA BĂR-
BUTĂ, ILEANA BERLOGEA, DUMITRU CHI-
RILĂ, PAUL CORNEL CHITIC, LIANA CO-
JOCARU, IRINA COROIU, MIHAI CRIȘAN
VALERIA DUCEA, ALICE GFORGESCU,
MIRCEA GHIȚULESCU, DINU KIVU, MIR-
CEA EM. MORARIU, VIRGIL MUNTEANU,
CONSTANTIN PARASCHIVESCU, VICTOR
PARHON, LUDMILA PATLANJOGLU, CON-

1944—1965—1986

Anu 1986

Valoarea timpului socialist

Dimensiune fundamentală a istoriei, timpul — ca durată — măsoară curgerea necurmată a dezvoltării sociale, a progresului uman, a împlinirii speranțelor omenești într-o viață fericită, liberă și prosperă. La noi, românii, această dimensiune se exprimă prin două milenii și jumătate de când a prins ființă ideea de libertate și de apărare a libertății în fața unor agresiuni străine, se exprimă prin secole de luptă pentru dreptate socială și libertate națională, pentru împlinirea idealurilor noastre constructive și umaniste. Au fost necesare pentru aceasta lungile secole ale vremilor antice și medievale; a fost necesar pentru aceasta un singur secol, parcă mai scurt, al timpului istoric modern, în care România a evoluat relativ rapid, de la revoluția pașoptistă pînă la începutul revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944. Și iată, sînt acum doar 42 de ani de când revoluția socialistă poartă poporul român, sub flamura victorioasă a partidului, spre zorile comunismului! Și iată, sînt numai 21 de ani de când această revoluție socialistă a devenit, prin grandioasele și uimitoarele sale înfăptuiri, o epocă, o epocă de aur, o epocă ce poartă numele ctitorului său de geniu, Epoca Nicolae Ceaușescu! Timpul socialist românesc a căpătat, prin densitatea trăirii lui active, o nouă valoare și o nouă dimensiune: valoarea creației intensive, dimensiunea eroismului muncii!

Țara noastră a parcurs, așadar, într-o perioadă istorică scurtă, mai multe etape de dezvoltare. Așa cum sublinia secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în Cuvîntarea rostită cu prilejul aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, „dintr-o țară agrară, cu o industrie slab dezvoltată și o agricultură înapoiată — despre care cercurile conducătoare burghezo-moșierești spuneau că trebuie să rămînă o țară eminentamente agricolă — România s-a transformat într-o țară industrial-agrară, cu o industrie puternică, modernă, dotată în cea mai mare parte cu tehnica cea mai avansată, cu o agricultură socialistă în plin progres“. Această evoluție apare deosebit de evidentă în perioada care a trecut de la istoricul Congres al IX-lea al partidului, cînd întreaga dezvoltare economico-socială a atins parametri greu de imaginat cu puțină vreme în urmă, concretizați — dincolo de procente foarte mari realizate pe ansamblul producției, ele însele semnificative — în numeroase obiective care pot face mîndria oricărei națiuni prospere: Canalul Dunăre-Marea Neagră, Transfăgărășanul, metroul bucureștean, marile hidrocentrale electrice, peste 200 de zone și platforme industriale în toate orașele țării, aproape trei milioane de hectare amenajate prin irigații, 11.000.000 de persoane mutate în casă nouă. Și lista realizărilor e departe de a fi epuizată. Această extraordinară epopee exprimă însă, în același timp, amplitudinea fără precedent în istoria noastră a dezvoltării culturale, marcată atît prin însemnate realizări tehnico-materiale — să reținem, de pildă, că numărul teatrelor, caselor de cultură, cluburilor și instituțiilor muzicale a crescut de la 481 în 1965 la 677 în 1984 — cit și prin calitatea în permanentă creștere a creației științifice și cultural-artistice, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României“, prin continua perfecționare a învățămîntului de toate gradele.

Dacă 21 de ani înseamnă, desigur, la scara istoriei, un interval de timp foarte mic, acesta poartă, în schimb, pentru poporul român, semnul și semnificația unei întregi epoci, cea mai înfloritoare epocă din existența sa — Epoca Nicolae Ceaușescu — epocă în care România a dobîndit o putere economică, socială și politică de natură să-i asigure edificarea societății socialiste multilaterale dezvoltate și înaintarea hotărîtă spre comunism; epocă a democrației muncitorești-revoluționare în cadrul căreia, sub conducerea partidului, toți cetățenii, fără deosebire de naționalitate, participă, în deplină egalitate, la construcția și conducerea societății; epocă a unei politici interne și externe a partidului și a statului clarvizionară și creatoare, pusă consecvent și ferm în slujba dezvoltării libere a patriei, promovării păcii, colaborării și prieteniei între popoare; epocă a formării și perfecționării omului nou, în spirit revoluționar, patriotic, ca personalitate conștientă și activă în procesul de făurire a societății socialiste și comuniste, în procesul de făurire a noii spiritualități naționale românești.

Privindu-și epoca sa de aur cu justificată mândrie patriotică, poporul român — strâns unit în jurul Partidului Comunist Român, centrul vital al națiunii, în frunte cu ilustrul său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, înțitul președinte al țării — privește, totodată, spre viitor. Spre un viitor previzibil, întrucât el face obiectul unor programe de dezvoltare de o mare cutezanță revoluționară și al căror caracter profund științific le conferă certitudinea realizării neabătute. În anii de început ai revoluției socialiste, Partidul Comunist Român a făgăduit poporului din care s-a născut, și pe care îl exprimă plenar, un drum al transformărilor revoluționare spre visul de aur al omenirii, comunismul; acest drum a fost parcurs până acum, cu toate greutățile lui, pe o spirală ascendentă, care a făcut posibilă, din 1965 până în 1985 — ca să ne rezumăm numai la două exemple — realizarea a circa 80 la sută din creșterea de 100 de ori a producției industriale față de anul 1944 și realizarea a 82 la sută din cele 2 200 de miliarde lei care constituie fondurile fixe productive în 1985. Sint acestea, fără îndoială, semnul caracterului intensiv pe care Congresul al XIII-lea al partidului l-a preconizat pentru evoluția țării noastre până în 1990, evoluție al cărei obiectiv fundamental îl constituie, așa cum se prevede în Legea planului național unic de dezvoltare economico-socială a Republicii Socialiste România pe perioada 1986—1990, „dezvoltarea puternică, în continuare, a forțelor de producție, a bazei tehnico-materiale, accentuarea creșterii intensive, înfăptuirea în linii generale a Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, trecerea de la stadiul de țară în curs de dezvoltare într-un stadiu superior de țară mediu dezvoltată, afirmarea cu putere a noii revoluții tehnico-științifice și a noii revoluții agrare, continuarea cu fermitate a procesului de transformare revoluționară a societății, care să conducă la realizarea unei noi calități a muncii și a vieții, la ridicarea pe o treaptă mai înaltă a gradului de bunăstare și civilizație a întregului popor, întărirea independenței și suveranității României socialiste“. Obiective majore, obiective care au în vedere, din nou, scurtarea timpului istoric, prin intensificarea dezvoltării, în favoarea unei calități convertite finalmente în fericirea poporului român. Obiective a căror îndeplinire va marca o nouă etapă de dezvoltare economico-socială a patriei, în baza hotărârilor Congresului al XIII-lea al partidului și a prevederilor celui de-al optulea plan cincinal. România va atinge în anul 2000 stadiul de țară socialistă multilateral dezvoltată, în care principiile comuniste de muncă și de viață se vor manifesta cu tot mai multă putere. Înseamnă aceste mărețe programe ale Epocii Nicolae Ceaușescu, odată cu înfăptuirea coordonatelor materiale necesare, dezvoltarea spiritului revoluționar comunist, perfecționarea continuă a procesului revoluționar permanent, creșterea neîncetată a rolului conducător al partidului, întărirea statului națiunii noastre socialiste; înseamnă, aceste mărețe programe ale viitorului, dezvoltarea și perfecționarea democrației muncitorești-revoluționare, participarea poporului însuși — ca proprietar, producător și beneficiar — la conducerea tuturor domeniilor de activitate, a întregii țări.

„Socialismul este încă o orînduire tinăra — sublinia cel mai iubit fiu al României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în Cuvîntarea amintită. În drumul parcurs până acum s-au comis și o serie de greșeli, s-au manifestat lipsuri, abuzuri cîteodată; dar, cu toate acestea, el, socialismul, a reușit să soluționeze într-un timp scurt probleme care au necesitat, în alte orînduiri sociale, în trecut, secole întregi“. Demonstrînd forța și capacitatea de a asigura progresul accelerat al societății noastre socialiste, poporul român, strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, marele erou al patriei, a dovedit și va dovedi mereu că știe să transforme însăși clasică noțiune de timp într-o dimensiune nouă, a timpului socialist românesc. Biruitor în prezent, acest timp românesc al socialismului și comunismului justifică pe deplin încrederea poporului român în viitor, așa cum a exprimat-o, cu revoluționara sa clarviziune politică, de la înalta tribună sărbătorească a aniversării Partidului Comunist Român, secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Avem un program de largă perspectivă, până în anul 2000. Avem un puternic partid revoluționar și, mai presus de toate, avem un minunat popor, care, în întreaga sa istorie milenară, nu s-a plecat niciodată în fața asupritorilor, a luptat și a dat cele mai mari sacrificii pentru a-și păstra ființa, pentru a-și apăra existența, iar astăzi urmează cu încredere politica Partidului Comunist Român, care răspunde pe deplin intereselor vitale ale întregii națiuni, ale asigurării viitorului fericit al patriei noastre! Toate acestea ne dau tot dreptul să privim cu încredere viitorul patriei, victoria socialismului și comunismului pe pămîntul României!“



23 August 1944

23 August 1986

■ MIRCEA
MANCAȘ

Umanism și spirit revoluționar în dramaturgia contemporană

În milenara ei dezvoltare, istoria cuprinde unele epoci care — prin specificul și dinamica evenimentelor — constituie etape decisive de progres în viața popoarelor, de regenerare a conștiinței maselor, de afirmare a spiritului umanist. O asemenea epocă, caracterizată printr-un uriaș proces de transformare revoluționară, printr-un puternic sentiment al unității politico-ideologice, ca și prin indisolubila comunitate de ordin moral, este epoca construcției socialismului în țara noastră. Odată cu vasta operă de înnoire structurală a țării, are loc un imens proces de formare a omului nou, cu o nouă conștiință, generatoare de valori morale, artistice și literare. Factor al celor mai temerare împliniri și totodată obiect al multiplei condiționări sociale, considerat în ansamblul relațiilor interindividuale ca și în specificul său caracterologic, **omul** a devenit obiectivul central al literaturii contemporane. Un nou umanism — cel mai elevat: **umanismul socialist** — caracterizează literatura originală.

Dramaturgia nu a făcut excepție de la această orientare. Ea a cunoscut o perioadă de militantism direcționat potrivit coordonatelor proprii primilor ani ai revoluției, când ciocnirile aveau loc pe linia opoziției dintre două concepții de viață — spiritul nou, revoluționar întimpinind încă rezistența vechii mentalități (**Cumpăna, Cetatea de foc, Vlaicu și feciorii săi, Iarbă rea, Mielul turbat** etc.). Încep să apară în unele opere semnificative și ecurile începutului de schimbare a relațiilor sociale. Dramaturgia e acum marcată de modificările de situații și de conștiință ce au loc în urma istoricului act de la 23 August. Astfel, în piesa lui Horia Lo-

vinescu **Citadela sfărmată** sînt prezentate declinul inevitabil al burgheziei, dispariția ei din arena politică, precum și perspectiva afirmării unor noi forțe umane în lupta pentru progresul și înnoirea revoluționară a țării. O lume nouă se profilează, o acțiune constructivă incipientă definește momentul în care intelectualismul sec, inuman al lui Matei Dragomirescu se dovedește profund anacronic. Apoi, într-o dramă de ordin moral, ce reia tema cehoviană a celor **Trei surori**, intitulată **Surorile Boga**, același autor surprinde atmosfera tensionată a înfruntării armate pentru nimicirea fascismului, precum și schimbarea destinului celor trei surori (Valentina, Iulia, Ioana), care — sub influența exemplului comunistului Pavel Golea — descoperă un nou sens existenței lor, în ambianța construcției unei vieți noi. Istoricul eveniment, lupta împotriva ocupantului fascist în derută, cît și imaginea desfășurării procesului social înnoitor, pe care nici un complot armat nu îl mai poate opri, se degajă cu claritate.

Cea mai terifiantă față a terorii din ultimele momente ale dictaturii militariste o redă însă sumbrul tablou al contradicțiilor de atitudine și comportare în **Simfonia patetică** (autor: A. Baranga). O țesătură de acte criminale, violențe îndreptate împotriva oricui era bănuț de legături sau numai de simpatie față de partidul comunist, sau simplu partizan al libertății de opinie (intelectuali, muncitori, țărani) fixează atmosfera generală a dramei. Afacerismul se împletește aci cu negarea cinică a adevărului și cu crima legalizată, ascunzînd parvenitismul fără scrupule sub emblema patriotismului.

O dramă cu structură de poem liric, a lui Titus Popovici, **Passacaglia**, evocă de asemenea un moment din lupta pentru nimicirea fascismului. Axată pe acțiunea revoluționară a comuniștilor, ea relevă caracterul eronat al apolitismului, căruia îi cade victimă un tânăr pianist. În timp ce, odată cu izgonirea dușmanului, viața își reia cursul normal, oamenii își recapătă încrederea în puterile lor. Și această transformare are loc ca efect al exemplului eroic al unui tânăr voluntar în lupta pentru eliberarea țării.

Din aceeași sursă dramatică se inspiră și piesa lui Iosif Naghiu **Valiza cu fluturi**, care relevă înfruntarea comuniștilor în ilegalitate cu aparatul polițienesc al statului burghez. Utecistul Alin cunoaște dramatica situație în care se găsește, refugiat în casa soților Șandru (intelectuali comozi care nu-și vor risca situația pentru salvarea lui); dar atitudinea sa are valoare de simbol, atestă tăria convingerilor revoluționare.

În seria pieselor care evocă lupta partidului împotriva dictaturii fasciste, **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu dezvăluie semnificațiile sacrificiului eroic în slujba acțiunii revoluționare, constituindu-se și ca o denunțare a moravurilor unei societăți în plină dezagregare morală și conturînd, totodată, profilul uman al luptătorilor antifasciști. În acest poem, în care tinăra comunistă Maria e torturată și condamnată la moarte pentru vina de a nu-și fi divulgat tovarășii de luptă, se definește acest tip uman în integritatea esenței lui morale. D. R. Popescu realizează aci — cu virtuțile metaforei poetice — un verdict de condamnare a unui regim sortit să dispară de pe scena istoriei, explorînd nuanțat psihologia personajelor și evocînd faza finală a unui proces istoric azi încheiat.

Asemănător în liniile lui de structurare este și poemul dramatic al lui Dan Tărchilă **Mareje fluviu își adună apele**, în care sînt redate dimensiunile luptei antifasciste, avînd în centru o eroină ce concentrează exemplar curajul luptătorilor în ilegalitate. Caterița, personaj-cheie al acțiunii, trăiește clipe de înspăimîntătoare tensiune fizică și morală, rezistența ei avînd la bază conștiința angajării în lupta pentru idealul revoluționar.

E momentul să amintim și trilogia lui Al. Voitin **Oameni în luptă (Oameni care tac, Oamenii înving, Oamenii sînt oameni)**, ce evocă, printr-o reprezentativă serie de episoade zguduitoare, tabloul întunecat al crimei și inumanelor torturi din timpul dictaturii fasciste, ca și marea forță morală a luptătorilor comuniști (Axinte, Rada, Maria, Ștefan), cei ce pregătesc zorile unei lumi noi. Cea mai expresivă din

această suită. piesa **Oameni care tac** prezintă nu numai abuzurile autorităților represive. ci și un început de solidarizare între oameni total deosebiți prin poziția lor socială (de la profesorul Banu, inițial apolitic, la negustorul ambulant Zigu sau cîntăreața de local Flora) împotriva fascismului. Un fond profund uman îi apropie.

Evoluția dramaturgiei noi implică o diversitate a modalităților de tratare, mergînd de la înfruntarea directă la transpunerea interiorizată a conflictului politic pe planul contradicțiilor morale și la sugerarea situațiilor dramatice indirect determinate de evoluția social-politică generală. E cazul piesei lui Romulus Guga **Speranța nu moare în zori**, care prezintă — învăluit în simboluri — un moment fundamental: rezistența împotriva unor acuzații nedrepte și apărarea adevărului. Acțiunea se petrece într-un mic grup de călători izolați de înzăpezirea trenurilor într-o gară provincială. Deși oamenii aparțin unor categorii sociale deosebite — de la moșierul cu o tinăra soție înclinată spre aventură, omorît de un tânăr ofițer (amantul ei), pînă la țăranul acuzat pe nedrept de a fi înfăptuit crima —, sentimentul solidarității reușește a impune actul justițiar, salvînd victima inocentă de gravele consecințe ale acuzației.

★

Eroismul antifascist nu este însă singura sursă tematică a dramaturgiei contemporane. Problema morală, căutarea adevărului, confruntarea în scopul depășirii unor conflicte sau erori ce creează stări de excepțională tensiune psihică reprezintă, în egală măsură, o preocupare frecventă a autorilor de teatru. Aci apare direct legătura dintre elementul etic și valoarea estetică; acestea — departe de a exista separat — se interferează în însăși substanța creației.

Conștiința de rolul formativ al dramaturgiei pe plan caracterologic și atenția la ritmul creator al elanului maselor, dramaturgii zilelor noastre au urmărit o explorare nuanțată, intimă și adîncă a stărilor sufletești, surprinzînd conflictele de conștiință și evaluînd pozițiile celor aflați în conflict în lumina umanismului revoluționar, considerat ca un criteriu esențial. Ei au căutat să asigure infuzia celor mai înalte valori spirituale în viața concretă, fără a pierde din vedere examenul comportării în raporturile interindividuale. De aceea au promovat dezbaterea de idei și atitudini, au urmărit descoperirea resurselor psihice pentru lichidarea rezii-

duurilor unei mentalități perimate și pentru justa înțelegere a spiritului nou, revoluționar, ferment activ în orice inițiativă creatoare, în sensul eticii socialiste. De aci, prezența autoanalizei, a confruntării directe a actelor și a atitudinilor personale cu normele eticii revoluționare, a scrutării atente pentru descoperirea eventualelor erori de cunoaștere și interpretare. O autentică efervescență psihică, ce generează conflicte interioare, opoziții și înfruntări de opinii, se convertește treptat în actul final de clarificare.

Explorarea psihologică în scopul cunoașterii raportului adevăr-existență e prezentă pe scară întinsă. Exemplele nu lipsesc. O veche și pe nedrept uitată piesă a lui Paul Everac, **Ștăfeta nevăzută**, aduce în discuție problema conștiinței morale în sensul concepției de viață și al practicii muncii în societatea socialistă. Cazul unui director de întreprindere (Anghel Dobrian), care are puterea să-și revizuiască o hotărâre eronată, în sensul spiritului justițiar al omului nou, dezvăluie de fapt un adânc sentiment de echitate, în care conștiința revoluționară și-a spus cu hotărâre cuvântul.

Pe linia aceluiași obiectiv etic-social apare pregnant procesul opoziției de opinii, cu sincera intenție de rezolvare a impasului unor contradicții chinuitoare, în piesa lui Titus Popovici **Puterea și Adevărul**. Problema esențială e aci relația dintre forța morală și puterea politică, a asigurării perfecte coordonări între proiecția ideală a actului creator și adecvarea acestuia la realitatea concretă. Asistăm la o lungă serie de frământări ale erou-

lui (activistul de partid Pavel Stoian, care determinase sancționarea — fără a fi avut o motivație suficientă — unui inginer capabil) până la recunoașterea erorii sale. Concluzia care se degajă cu claritate din lunga dezbateră implicată în acțiunea piesei e acea afirmație a unui personaj că „elanul creației trebuie să țină seamă de dreptul de a afla și a spune cu curaj adevărul“.

Este evident că aria dramaturgiei contemporane e mult mai întinsă decât a fost conturată în schița de față. Pe lângă piesele lui Teodor Mazilu (**O sărbătoare princiară**) și ale lui Paul Everac (**Un fluture pe lampă**, **Cartea lui Ioviță**, **Drumuri și răscruci**), să menționăm în continuare încă o dată pe D. R. Popescu (**Acești îngeri triști**, **Pasărea Shakespeare**, **Muntele**, **Mormintul călărețului avar**, **Hoțul de vulturi**), pe Tudor Popescu, I. Brad, V. Anania, M. R. Iacoban, Radu F. Alexandru, Adrian Dohotaru, Theodor Mănescu, care s-a impus cu trilogia sa (**Politica**, **Trestia gânditoare**, **Aventura unei arhive**), incluzînd un bogat fond documentar și constituind o adevărată mărturie a evenimentelor revoluționare ale epocii contemporane.

Dramaturgia a abordat cu curaj unele probleme cruciale ale contemporaneității, a redat îndeosebi dezbaterăa unor procese de conștiință, denunțînd persistența izolată a unor practici perimate. Certitudinea valorilor umaniste și confirmarea uriașului elan creator se întîlnesc într-un comentariu al condiției umane în contemporaneitatea socialistă, avînd ca temelie umanismul și spiritul revoluționar.

Simpozion :

„Rolul Teatrelor Naționale în promovarea dramaturgiei românești”

În programul complex al ultimei ediții a **Primăverii culturale bucureștene** (26 mai—1 iunie) s-a înscris la loc de frunte inițiativa Comitetului de cultură și educație socialistă al Municipiului București de a invita Teatrele Naționale din țară, spre a îmbogăți cu spectacole reprezentative afișul teatral.

Au onorat invitația Naționalele din Iași, Cluj-Napoca, Craiova și Tîrgu Mureș. Teatrul craiovean a prezentat **Paznicul de la depozitul de nisip** de D. R. Popescu, Naționalul ieșean, **Melodie varșoviană** de Leonid Zorin, cel din Cluj-Napoca — **Seară cu dans** de Sorana Co-roamă-Stanca, iar colectivel tirgumureșean, Ion, dramatizare de Mihail Sorbul după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu. Au fost spectacole interesante, asupra cărora revista noastră s-a oprit în cuvenitele cronici. Alături de montările Naționalului bucureștean **Vlaicu-Vodă** de A. Davila și **Ionești** de Platon Pardău, ele au sporit strălucirea săptămîinii consacrate teatrului, în contextul manifestărilor culturale bucureștene.

Întîlnirea acestor instituții artistice de prim rang a culminat cu un simpozion pe tema **Rolul Teatrelor Naționale în promovarea dramaturgiei românești**, care a întrunit personalități ale vieții noastre teatrale. Vorbitorii au căutat să reformuleze funcțiile culturale ale Teatrelor Naționale potrivit exigențelor actuale. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de artistul poporului Radu Beligan, care s-a referit la activitatea artistică a Teatrului Național bucureștean, prin perspectiva idealurilor politico-sociale ale epocii, arta teatrală fiind fapt de politică pentru propășirea națională, iar artistul, factor modelator de conștiințe. Chemat să continue tradiția școlii de teatru românești, Teatrul Național este deopotrivă apt pentru inovație. Dar o inovație, cum sublinia vorbitorul, în matca tradiției, din care mesajul să parvină direct, ferm din punct de vedere ideo-

logic și estetic, rostit într-o limbă neșcilciată, o limbă vie, bogată, elevată.

Teatrul Național — ca păstrător al limbii române, aceasta a fost una dintre ideile centrale ale alocuțiunii lui Radu Beligan.

La rîndul său, prof. univ. dr. Ileana Berlogea a adîncit ideea raportului dintre tradiție și inovație ca factor de diferențiere între programul Teatrelor Naționale și acela al celorlalte teatre, căci dacă — după opinia vorbitoarei — un Teatrul Național își poate mai greu îngădui să mizeze pe originalitate, el nu trebuie nici să fie un fel de muzeu colecționînd montări osificate ale unor piese clasice, ci trebuie să realizeze echilibrul dinamic între elementele tradiționale și cele inovatoare în ce privește mijloacele de expresie, și cu atît mai mult echilibrul între repertoriul clasic și cel contemporan.

Tot o problemă de repertoriu a pus și prof. univ. dr. Ion Toboșaru, relevînd faptul că literatura se verifică în spectacol prin însăși cultura textului, de care depinde acea benefică receptare îngăduind spectatorilor să se redescopere ca ființe morale. Scriitorul Ion Brad a reamintit criteriul valorii în promovarea creațiilor contemporane, considerînd că scena ar trebui să propună versiuni validate de critică.

În intervenția sa, dramaturgul Th. Mănescu a criticat tendințele unor Teatre Naționale de a se cantona într-un perimetru repertorial care ține de împărțirea istorică revolută a României, tendințe care decurg din comoditate și dintr-un fel de spontaneism localist. Arătînd că I. L. Caragiale, Blaga, Camil Petrescu nu sînt autori doar ai unor zone ale țării, ci mari dramaturgi care, împreună au exprimat ceva esențial din totalitatea spiritualității românești, că D. R. Popescu, Sorescu, Mazilu, Anania, Iacoban, Sever ș.a. sînt autori cu valabilitate națională, ale căror opere trebuie să figu-

reze în repertoriile tuturor Naționalelor, după cum, ținând seama de caracterul național unitar al limbii române, operele unor Mircea Eliade sau Ion Druță trebuie de asemenea să fie prezente în aceste repertorii, vorbitorul a opinat că funcția, misiunea actuală a Naționalelor nu poate fi concepută și definită altfel decât în slujba caracterului național unitar al statului român, al limbii române, al culturii române, ținându-se seama și de marile mutații care au avut loc în dramaturgia și arta teatrală în ultimul secol. De asemenea, el a opinat că Teatrele Naționale pot întreține mai strânse legături cu publicul tânăr din licee și universități, oferind un repertoriu mai adecvat cerințelor intelectuale ale perioadei actuale, întrucât în societatea socialistă intelectualitatea a căpătat proporții de masă, fenomen firesc în contextul revoluției tehnico-științifice.

Aceeași temă a relației dintre teatru și publicul tânăr a făcut obiectul alocuțiunii rostite de Gigi Trif, director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, care a subliniat funcția educativă a Teatrelor Naționale.

Nu vom epuiza aici gama temelor tratate în cadrul simpozionului; important este că în esență el și-a atins scopul, nu numai de a fi o dezbatere vie asupra fenomenului teatral românesc contemporan, dar și de a fixa rolul și locul Teatrelor Naționale în mai largul, mai variat context al vieții social-politice și cultural-educative actuale.

E de dorit ca inițiativa să nu rămână fără urmări în viața artistică a teatrelor noastre. S-au emis idei care pot și trebuie să fie fructificate.

Așa, ideea îmbogățirii repertoriului clasic. Este adevărat că pe afișul Naționalului bucureștean (poate, cel mai bogat), putem vedea **Despot-Vodă** de Alecsandri sau **Vlaicu-Vodă** de A. Davila, **Jocul ielelor** de Camil Petrescu sau **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale. Tot Caragiale ne întâmpină prin **Năpasta** și **D'ale carnavalului** la Craiova, (unde — fapt meritoriu — s-a realizat și o integrală Caragiale), sau prin **D'ale carnavalului** la Tîrgu Mureș, unde se cuvine să mai consensem și ultima montare după **Ion** de Liviu Rebreanu.

Dar nu am constatat pînă azi, în activitatea Naționalelor noastre, un adevărat program de revalorificare scenică a dramaturgiei clasice. Așa se face că

V. Alecsandri se joacă rar, capodopera dramei romantice **Răzvan și Vidra** a lui Hasdeu nu a mai răsunit de mult pe scenele teatrelor, dramele expresioniste ale lui Blaga vor rămîne sortite, se pare, doar lecturii elevilor și studenților. Rămîne încă de dorit o colaborare între teatre și învățămîntul liceal și universitar. Nu preconizăm o integrare a activității teatrelor cu programele de învățămînt, dar ele și numai ele ar putea realiza prin spectacole o istorie vie a dramaturgiei românești clasice și moderne, prin marile ei valori, dînd publicului prilejul să compare noile montări cu patrimoniul constituit, pentru o mai dreaptă judecare estetică.

Teatrele Naționale sînt datorate nu numai trecutului, ci și prezentului. Rar sau deloc au fost reprezentați dramaturgi remarcabili de azi, ca: Marin Sorescu, D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Al Sever, Tudor Popescu sau Dumitru Solomon, lansați și consacrați de alte teatre, care s-au dovedit mult mai receptivi, mult mai dinamici și mult mai novatoare în ce privește valorificarea scenică a producțiilor dramaturgice noi, cu tot ceea ce implică noutatea — univers de idei, stil, tehnici de construcție etc.

Această situație încă nesatisfăcătoare se datorează slabei relații dintre Teatrele Naționale și celelalte teatre din țară. Se știe că regizorul este un factor important în ce privește realizarea stilului artistic al unui teatru. Avem o seamă de regizori de vîrstă mijlocie, unii încă tineri, a căror activitate i-ar îndritui să monteze măcar cîte un spectacol pe stagione și pe scenele Naționalelor, înviîrîndu-se astfel climatul artistic. N-ar fi mai puțin interesant și un schimb de invitații între regizorii Naționalelor, fapt care ar favoriza varietatea stilistică.

Acțiunea inițiată de Comitetul de cultură și educație socialistă al Municipiului București ar putea fi continuată în viitor. Ar fi, credem, utilă o întîlnire periodică a Naționalelor, anuală chiar, prin rotație la sediul fiecăruia dintre ele. Benefică pentru spectator, întîlnirea Naționalelor ar însemna și un stimul pentru activitatea acestora, mai cu seamă dacă ar fi însoțită de un simpozion al oamenilor de teatru, care să analizeze spectacolele, calitatea lor artistică, opțiunile repertoriale etc.

Constantin RADU-MARIA

Două opinii despre...

...Săptămâna teatrelor de păpuși

(ediția a IX-a)

● *O evaluare necesară*

La sfârșitul lunii mai, păpușarii din țara noastră s-au reîntâlnit la Constanța, cu prilejul „Săptămânii teatrelor de păpuși”. Desfășurată sub egida Festivalului național „Cintarea României”, cea mai veche și mai constantă reuniune a acestui gen, ajunsă la cea de-a IX-a ediție, a avut ca temă „Valori ale artei și culturii naționale și universale pe scenele teatrelor de păpuși”. Au răspuns invitației Teatrul „Țândărică” din București, colectivele de păpușari din Tirgu Mureș, Brașov, Craiova, Sibiu, Constanța, Ploiești, Galați, Teatrul pentru copii și tineret din Iași, precum și secția pentru copii și tineret a Teatrului „Fantasio” din Constanța, care au prezentat 14 spectacole. Au participat numeroși critici, ziariști, oameni de cultură și artă. Au avut loc dezbateri cu invitații și colectivele participante, pe marginea spectacolelor, a fost vernisată expoziția „Începuturile teatrului de păpuși din România”, realizată de Teatrul de păpuși din Sibiu, și a fost organizat un colocviu pe tema „Pacea, permanent simbol al copilăriei, în spectacolul pentru copii”.

Selecția spectacolelor a fost, în bună parte, corespunzătoare. Prezența unor autori români — Mihai Eminescu (*Făt-Frumos din lacrimă*), I. L. Caragiale (*Lungul nașului*), Petre Ispirescu (*Drum de stele*, după basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*), în prelucrări mai mult sau mai puțin libere, uneori servind doar ca punct de plecare pentru o re-interprețare dramatică — și a unor clasici universali — Frații Grimm (*Albă ca zăpada*), H. C. Andersen (*Amna-*

rul și Căluțul năzdrăvan), Collodi (*Cazul Pinocchio*, inspirată de celebrul său erou), Lewis Carroll (*Aventurile Alisei*, după *Alice în Țara minunilor*), Antoine de Saint-Exupéry (*Micul prinț*) — aduce în teatrul de păpuși valori certe. Li se adaugă scrieri ale unor autori contemporani în dramatizări și adaptări (precum *Vrăjitoarele* de Dimitrie Stelaru) sau preluate ca sursă de inspirație (*Poveștea unui an într-un geamantan* de Titel Constantinescu). Uneori dramatizatorii au dar și har, fiind ei înșiși scriitori (Nina Cassian, Al. T. Popescu, Nella Stroescu), alteleori oferă partituri utile, rezultat al experienței cîștigate în activitatea pe scena mică (Ștefan Lenkisch, Cristian Pepino, Kovács Ildikó); există firește și nechemăți, care dau cu dezinvoltură încercări precare, fără nici o legătură cu literatura, și cărora ar trebui să li se bazeze accesul către scenă.

„Săptămîna teatrelor de păpuși” tinde să fie în primul rînd un bilanț al activității creatoare, o evaluare a potențialului existent. Ea coincide și cu un „schimb de generații” în acest domeniu, intrucît mulți dintre interpreții, scenografii și regizorii care s-au afirmat de-a lungul anilor au dispărut ori s-au retras din activitate, în timp ce alții, mai tineri, le-au luat locul. Și, în pofida „marilor absenți” din competiție (regizori ca Ștefan Lenkisch, Horia Davidescu; scenografi ca Mioara Buescu, Ioana Constantinescu, Ella Conovici, precum și mulți foarte mulți dintre artiștii minuatori), se poate afirma că teatrul de păpuși reprezintă în continuare o forță în familia artelor spectacolului românesc. Chiar dacă în unele montări văzute sau revăzute la Constanța apar inadvertențe, stîngăcii sau neîmpliniri

iar altele puteau lipsi din program, întilnirea bienală a păpușarilor, în ansamblu, vădește interesante eforturi creatoare, căutarea unor noi mijloace de expresie, existența unor talente autentice.

Seria spectacolelor a fost deschisă de **Făt-Frumos din lacrimă**, în regia artistei emerite Margareta Niculescu, prezentat de Teatrul „Tândărică” din București; îndelungata carieră scenică îi certifică importanța în peisajul nostru teatral, așa încît nu vom mai insista asupra calităților evidente, de remarcabilă profesionalitate și fantezie. Au urmat Teatrul de păpuși din Tîrgu Mureș: **Lungul nasului** (**Făt-Frumos cel năsos**), la secția română, cu o remarcabilă cursivitate, cu momente comice bine exploatate, precum și cu un interpret excelent (Rudolf Moca, în Cloanța-Dădaca), dar cu unele ezitări în momentele-cheie, asupra cărora regizoarea Maria Mierluț n-a insistat suficient; și **Micul Prinț**, la secția maghiară, spectacol liric, cu o grațioasă înscriere a mișcării în spațiul scenic, cu lumini difuze, bine dozate, aducînd o stranie atmosferă de fantastic bine temperat. Doar că dramatizatorul Antal Pál l-a trădat pe apreciatul regizor Antal Pál, lipsindu-l de unul dintre eroii importanți — Aviatorul.

În nota de autoexigență cu care creatorul ne-a obișnuit, împletind filonul liric cu cel comic, ambele cenzurate cu inteligență, a fost spectacolul brașovean realizat de Liviu Steciuc, **Povestea unui an într-un geamantan**.

Nici cadrul scenic organizat cu inventivitate, nici păpușile deosebit de expresive create de Eustațiu Gregorian, nici verva interpreților, nici chiar generoasa sursă de inspirație — opera lui Lewis Carroll — nu au putut salva spectacolul Teatrului de păpuși din Craiova cu **Aventurile Alisei**, nu numai pentru că regizorul și semnatarul dramatizării, Mihai Manolescu, nu-și motivează incursiunea scenică prin trecerea din lumea reală în cea de basm, ci și pentru că acțiunea devine la un moment dat confuză.

Teatrul de păpuși din Sibiu, cu cele două secții, română și germană, ne-a oferit trei spectacole, deosebite ca stil și modalitate de expresie. **Alb... și negru?** **Aha!** este o montare de pantomimă, cu unele momente grăitoare (de pildă, **Indiferență**), cu interpreți care au dobîndit ușurința de a se exprima prin gest și mișcare (Dan Hîndoreanu, Günter Bock etc.), dar și cu secvențe forțate, prea lungi și complicate. Secția germană a încercat să abordeze **Albă ca zăpada** într-o formulă originală, povestind cu aplomb vechiul basm, prin intermediul a doar

trei interpreți (Johanna Bonfert, Renate Schneider și Harry Fleischer), dar cu păpuși mai puțin funcționale, minuscule, greu de urmărit. Oricum, o experiență inedită. În sfîrșit, secției române îi datorăm o încercare de teatru politic, **Păpușa de lemn** sau **Cazul Pinocchio**, pledoarie împotriva forței brutale, a agresiunii războinice, a nedreptății. Din povestirea lui Collodi au fost păstrați doar bătrînul Gepetto și eroul său de lemn, erou de o sfișietoare și expresivă tristețe în concepția scenografului Dan Frățiciu. Din păcate, nici scenariul, nici spectacolul nu au în întregime acoperire artistică, violența nefiind motivată, iar interpretarea, adesea ostentativă. Finalul propune însă o soluție interesantă, micii spectatori fiind invitați să reclădească așezările umane distruse, lucru pe care îl fac cu bucurie.

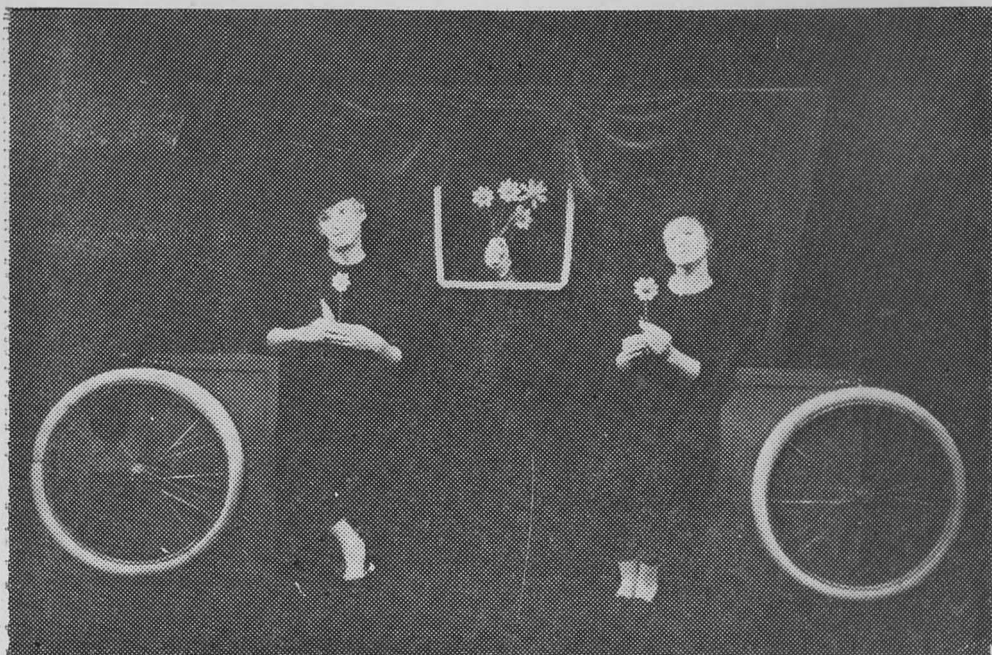
Piesa **Vrăjitoarele** de Dimitrie Stelaru ne prilejuiește întîlnirea cu un remarcabil regizor, Cristian Pepino, și cu interpreți valoroși ai Teatrului de păpuși din Constanța: Aneta Forna-Christu, Ioana Jora, Vasile Hariton și alții. Spectacolul este dinamic, plin de fantezie, acțiunea este cursivă, clară, accentele puse cu siguranță și dibăcie. Un text important, reinterpretat scenic cu acuratețe profesională.

Despre spectacolul Teatrului de păpuși din Ploiești **Drum de stele** purtînd semnătura aceluiași regizor, Cristian Pepino, realizat plastic de regretata Irina Borovski, s-a mai scris în paginile acestei reviste și cu alte prilejuri, spectacolul reconfirmînd bunele impresii.

În **Amnarul**, prezentat de Teatrul de păpuși din Galați, se remarcă în primul rînd funcționalitatea cadrului scenic și decorativele păpuși concepute de scenograful Mircea Nicolau. Deși mai rigide în unele momente, personajele reușesc să se încadreze în acțiune, să-i dea cursivitate, transmițînd limpede mesajul generos al vechiului basm.

După un spectacol îndoielnic cu piesa **Cocoșul și soarele**, în care noul Chantecler se frămîntă inutil în scenă, invinșînd sau ocolînd piedici nemotivate, Teatrul pentru copii și tineret din Iași ne-a adus satisfacția unei realizări pe măsura renumelui și succeselor anterioare, prezentînd **Căluțul năzdrăvan** (pe un scenariu de Gabriela Popescu și Val. Moldoveanu), în regia lui Constantin Brehnescu, în care se distinge Cristina Anca Ciubotaru. Textul sună frumos, vocile sînt expresive, spectacolul are tensiune și se urmărește cu interes.

În sfîrșit, **Avioanele de hîrtie** (Teatrul „Fantasio”) ne convinge, dacă mai era nevoie, că H. Mălineanu este un mare



Moment din „Povestea unui an într-un geamantan” — Teatrul de păpuși din Brașov

compozitor și că poate crea șlagăre și pentru copii, deși textul — sau pretextul — spectacolului este firav.

Ce concluzii se pot trage după această a IX-a ediție a săptămânii teatrelor de păpuși de la Constanța?

În primul rând, că există mulți interpreți, mai vîrstnici și mai tineri, care pot sluji teatrul copiilor prin talentul și pasiunea lor, prin efortul permanent de a căuta forme și mijloace de expresie spre înnoirea acestei arte.

...Că se confirmă și afirmă scenografia care descoperă modalități expresive în realizarea personajelor și a cadrului în care evoluează acestea: Eustațiu Gregorian, neobosit inovator de forme generoase, expresive, în modalități grotești, dar agreabile, cu un umor reținut; Mircea Nicolau, creatorul unei scenografii funcționale, viziune artistică dublată de competență tehnică; Dan Frățiciu, plin de fantezie, cu disponibilități pentru stiluri diverse; Haller József, deținătorul unei bogate experiențe și mereu dispus să-și reînnoiască limbajul; Eugenia Tărășescu-Jianu, dînd expresie cu dezinvoltură formelor în spațiu; Febus Ștefănescu, compunînd cu migală în cheia decorativului; Marfa Axenti, îmbinînd realismul cu fantezia.

...Că avem cîțiva regizori importanți care nu se închistează într-o manieră, ci experimentează noi și noi modalități de transpunere scenică a textului dra-

matic, precum Cristian Pepino, iubitor al mișcării ample, al formelor generoase, realizate cu mijloace simple, dar expresive, cu simț al ritmului, cu umor; Kovács Ildikó, păstrînd o viziune proaspătă asupra universului copilăriei, vădînd totodată seriozitate în organizarea spectacolului; Antal Pál, cu un deosebit simț al formei în acțiune, cu disponibilități pentru lirism și cu știința dozării efectelor de lumină; Maria Mierluț, cu tenacitate riguroasă, instaurînd libertatea supravegheată a interpretului, promovînd cu consecvență talentele tinere. Actorul-regizor Liviu Steciuc se afirmă printr-o modalitate personală de expresie artistică, iar Dan Ganea ne-a convins că știe să-și conducă colegii interpreți în realizarea unor producții interesante.

Săptămîna teatrelor de păpuși organizată la Constanța și-a atins scopul, contribuind la revigorarea artei păpușărești, la corecta evaluare a forțelor existente, și prilejuind un necesar schimb de experiență.

Toate acestea au fost discutate și dezbătute pe larg în colocviul „Pacea, permanent simbol al copilăriei în spectacol pentru copii”. Și este firesc să fie astfel, pentru că nu se poate vorbi despre valori ale artei și culturii naționale și universale adresate copiilor decît în climatul de siguranță pe care îl oferă pacea.

Mihai CRÎȘAN

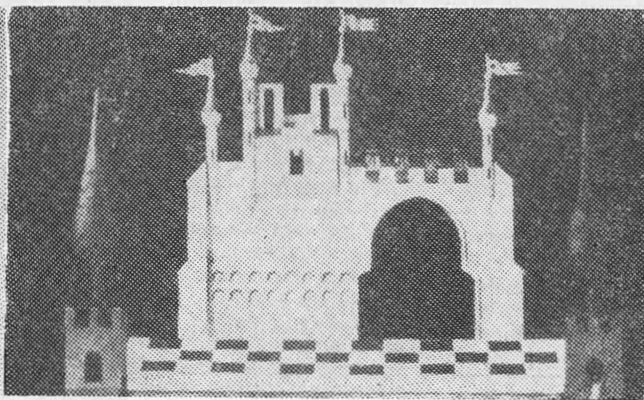
● Împliniri ...dar nu numai

„Săptămîna“ constănțeană, reuniune bienală a teatrelor de animație din țară, aflată la cea de-a IX-a ediție, a fost așteptată, ca de obicei, cu interes. De data aceasta însă, spre regretul nostru, balanța împliniri-neîmpliniri n-a mai înclinat categoric spre primul capitol.

Reușitele artistice au existat, desigur. Am aplaudat, din nou, imaginile scenice ce traduc atît de pregnant atmosfera poetică și semnificațiile basmului eminescian **Făt-Frumos din lacrimă**, spectacol care a pus, încă o dată, în lumină forța creatoare a regizoarei Margareta Niculescu și disponibilitățile colectivului actoricesc al Teatrului „Tândărică“. O împlinire dintre cele mai evidente este **Albă ca zăpada**, în viziunea teatrului din Sibiu. Conceput ca o joacă, spectacolul folosește figurine și elemente de decor miniaturale, gingașe, dar și comice, gîndite și pictate de Febus Ștefănescu. Minuirea

se realizează de sus printr-o singură tijă, sau de jos, pe degete, cu dexteritate profesională, în regia semnată de Kovács Ildikó.

Dintre celelalte producții prezentate la Constanța, unele, fără să fie realizări integrale, s-au distins printr-o trăsătură, printr-o însușire deosebită. Așa **Alb și negru**, reprezentația de pantomimă a teatrului din Sibiu, a impresonat prin seriozitatea studiului, prin valoarea interpretării — Dan Hândoreanu și colegii săi, sub îndrumarea aceleiași Kovács Ildikó. Realizarea Teatrului din Tîrgu Mureș, secția maghiară, **Micul Prinț**, după Antoine de Sainte-Exupéry (adaptarea și regia Antal Pál, scenografia Hállér József) a impus prin ținuta artistică, prin credința cu care realizatorii au slujit mesajul operei literare. Teatrul-gazdă a propus un text inedit — **Vrăjitoarele** de Dimitrie Stelaru —, pus în scenă de Cristian Pepino, avînd-o alături pe scenografa Eugenia Tărășescu-Jianu. Realizarea se bazează pe o mișcare scenică ingenioasă, diversă, pe un cadru ce se me-



Decor și păpuși la „Albă ca zăpada“ — Teatrul de păpuși din Sibiu



tamorfozează la vedere, pe minuirea inspirată din metoda Bunraku și pe creațiile actoricești ale recunoscuților profesioniști constănțeni. Pentru desăvîșire în arta în-suflețirii păpușii, memorabilă va rămîne producția teatrului din Tirgu Mureș, secția română — **Făt-Frumos cel năos**, după Caragiale, adaptare de Nella Stroescu — regia aparținînd Mariei Mierluț, iar scenografia lui Garda Aladár.

Un interes deosebit și discuții în contradictoriu a stîrnit spectacolul teatrului din Sibiu, **Cazul Pinocchio**. Cele două secții — română și germană —, conlucrind într-o perfectă armonie sub direcția artistică a regizorului Kovács Ildikó și beneficiind de un scenograf ingenios, Dan Frățiciu, încearcă un spectacol-manifest. Se recurge la o singură păpușă de lemn, întreg colectivul jucînd ca actori. Păpușa și păpușarul care a creat-o semnifică omenia, candoarea și puritatea copilăriei, toate celelalte personaje reprezentînd forța negativă, distrugătoare, războinică, într-o dezlănțuire de violență — recunoaștem — tulburătoare. Violența, agresivitatea, pe scenă, vindecă violența și agresivitatea reale, par a spune realizatorii, conform binecunoscutei teorii a teatrului cruzimii. Dar nu cumva — ne întrebăm noi — în cazul acestei producții care se adresează și copiilor, violența naște violență? Și oare n-ar fi fost necesar un surplus de măsură, de bun-gust, pentru a filtra artistic mesajul pe care vor să-l comunice creatorii? Un text al adaptării mai puțin schematic ar fi servit mai bine spectacolului. Așa cum se prezintă, producția sibiană ne dovedește doar că regizorarea Kovács Ildikó are idei îndrăznețe, că talentatul scenograf Dan Frățiciu a creat o păpușă cu o magică putere de fascinație, că interpreții sînt excelenți actori cu formație complexă.

Ce ne-a mai dovedit „Săptămîna” de la Constanța? Că scenografia destinată teatrului de animație se afirmă strălucit prin soluții noi și ingenioase, prin frumusețe și funcționalitate, prin stilizare artistică și mult bun-gust. Dintre admirabilele contribuții scenografice, am remarcat bijuteriile artistice create de Febus Ștefănescu (Sibiu), puntea dintre lumea reală și cea onirică imaginată de Eustatîu Gregorian (Craiova), arta coloristică a Irinei Borovski (Ploiești), păpușa de lemn, concepută și cioplită de Dan Frățiciu (Sibiu), simplitatea cadrului propus de Hállér József, expresivitatea păpușilor lui Garda Aladár (ambii de la Tirgu Mureș), „steagurile” cu fețe schimbătoare din care Mircea Nicolau compune burguri și lumi (Galați).

Și, ca de obicei, ne-au convîns actorii. Să lăudăm, în primul rînd, întregul colectiv al Teatrului „Tîndărlăc” și trupa

celor două secții, română și germană, ale teatrului din Sibiu. S-o remarcăm, din nou, pe excepționala Aneta Forna-Christu — în trei roluri de primă mărime —, pe Ioana Jora, pe Vasile Hariton și pe ceilalți păpușari ai scenei constănțene. Să subliniem talentul lui Rudolf Moca și al tovarășilor săi, Alexandrina Moldovan, Iuliu Popa și Cornel Iordache de la secția română a teatrului din Tirgu Mureș. Să subliniem interpretările Mioarei Mocanu, prezența „pe viu” a lui Anghel Enache, minuirea lui Mihai Păun (toți trei aparțin colectivului gălățean). Să evidențiem aportul actorilor Bakái István și Nagy Katalin din colectivul maghiar al teatrului din Tirgu Mureș. Să-i amintim pe cei trei actori plurivalenți — Liviu și Mihaela Steciuc, Theodor Gomboș — de la teatrul din Brașov. Să mulțumim excelențelor Marcela Fenato, Nicolae Drăghia, ca și mezinei trupei — și a festivalului —, debutanta Crenguța Hariton, pentru contribuția lor la reușita spectacolelor prezentate de teatrul din Ploiești.

Și-atunci, în ce-au constat neîmplinirile? În abateri de la legile care guvernează spectacolul de animație. Invazia pe scenă a păpușarilor în postura de actori. Adesea mișcîndu-se excelent (Sibiu și Brașov), dar de cele mai multe ori prilejuind demonstrații de diletantism (Craiova, Galați). Oricum, contribuind inutil la încălcarea spectacolului și alungînd păpușa la periferia jocului. Devenit doar recuzită sau element de butaforie, acest semn-cheie al teatrului de animație nu mai intră în relație cu animatorul, nici nu mai comunică nimic sălii. Iar dacă trece pe post de recuzită, firesc, arta animației, a minuirii apare în declin. Se constată, de asemenea, o tendință spre spectacolul baroc, încărcat, înzorzonat (Galați, Craiova), în pofida experienței, care dovedește că teatrul de animație se bizuie în primul rînd pe stilizare și pe esențializare, pentru a ajunge la metaforă și simbol. Cu ani în urmă, consemnam apariția unor spectacole complexe, în care se îmbinau organic și armonios arte diverse și cele mai variate procedee de animație, totul împlinit cu măsură, în slujba comunicării unui mesaj. În reuniunea de la Constanța însă am văzut defilînd și «alcătuiți» hibrizi (Galați, Craiova) în care se amestecă, la întîmplare, toate elementele posibile, care, neadresîndu-se nici unei vîrste, nu satisfac nici o categorie de spectatori (Sibiu).

Nădărdul totuși că aceste aspecte sînt trecătoare, și că semnele bune vor triumfa.

Sanda DIACONESCU

Resurse ale realismului scenic în teatrul de amatori

Impresionanta dezvoltare a mișcării teatrale de amatori, dispunând astăzi de formații reprezentative la nivelul fiecărui județ al țării, de săli de spectacole ce sînt în primul rînd săli de teatru, manifestările fiind urmărite de un public din ce în ce mai numeros, mai avizat și mai receptiv, dornic să participe și la reuniunile și colocviile pe care echipele teatrale de amatori și le-au dezvoltat într-un sistem propriu, cu sprijinul direct al artiștilor profesioniști și al asociației profesionale a acestora (A.T.M.), își are desigur explicația și în caracterul puternic stimulator al Festivalului național „Cîntarea României”, pentru acest gen de activitate artistică, de o mare eficiență educativă. Este și motivul pentru care evoluția formațiilor teatrale de amatori în cele cinci ediții de pînă acum ale festivalului s-a bucurat în general de o atenție corespunzătoare din partea publicațiilor noastre culturale, a radioului și televiziunii, sporirea numărului formațiilor teatrale, îmbunătățirea orientării lor repertoriale și sensibila creștere a calității spectacolelor găsindu-și nu o dată o reflectare adecvată și entuziastă în consemnările comentatorilor culturii de masă.

Prin specificul său, cît și prin performanțele de artă teatrală autentică la care accede tot mai des în ultima vreme, teatrul de amatori are nevoie însă și de o cercetare aplicată, specializată, a direcțiilor sale evolutive, critica noastră teatrală arătîndu-se de altfel receptivă în înregistrarea fenomenului și a implicațiilor sale socio-culturale. În context, nu ni se par deloc neglijabile nici strădaniile revistei „Teatrul” de a reflecta cu o mai mare comprehensiune dinamica fenomenului și a conexiunilor sale cu teatrul profesionist, consemnînd principalele manifestări competitive și colocviale ale amatorilor, o analiză a evoluției formațiilor teatrale de amatori în cea de-a cincea ediție a festivalului fiind găzduită în numerele 7—8 și 9/1985 ale revistei.

Dacă am avut posibilitatea să investim, cu acel prilej, coordonatele majore ale orientării repertoriale a amatorilor,

înregistrînd caracterul din ce în ce mai cuprinzător și mai substanțial al opțiunilor repertoriale, conducînd concomitent la o considerabilă creștere a nivelului calitativ al spectacolelor și la o mai atentă și sensibilă receptare a lor de către public, credem că au rămas mai puțin cercetate pînă acum principalele modalități spectaculare și direcții interpretative practicate în teatrul de amatori, așa cum s-au conturat ele în 1985, la ultima ediție a festivalului.

Vom încerca deci să vedem spre ce gen de teatru sînt înclinați cu predilecție regizorii spectacolelor teatrale de amatori, fie ei profesioniști sau neprofesioniști, și ce este caracteristic în jocul interpreților, pentru etapa actuală de evoluție a teatrului de amatori.

Atît la nivelul teatrelor populare și muncitorești, care beneficiază mai des de o îndrumare din partea profesioniștilor, de regizori și actori a căror prezență e vizibilă în conceperea și realizarea artistică a spectacolelor, cît și la nivelul masei formațiilor teatrale, care, în mod obiectiv, nu pot dispune de un sprijin direct din partea profesioniștilor, dar au deseori adevărați animatori teatrali, de vîrste și profesii diferite, se practică în general un teatru realist, de formulă stanislavskiană, accentul pus pe „trăirea” interpretării neexcluzînd însă sublinierea convenției teatrale, mai ales prin modalitățile scenografice folosite. Acestea au de multă vreme tendința de a părăsi o detaliată reconstituire de tip ambiental, în favoarea unui realism esențializat, bazat pe puterea de sugestie a cîtorva elemente de decor, capabile să stimuleze reflexivitatea spectatorului, fie pentru a completa imaginar o serie de detalii, fie pentru a realiza că, de fapt, teatrul modern nu mai are propriu-zis nevoie de ele.

În funcție de personalitatea regizorilor și animatorilor diverselor formații, asistăm și la tentative de depășire a realismului stanislavskian, multe dintre ele remarcabile prin originalitate și fantezie, capabile să configureze, treptat, o bine-

venită diversificare stilistică a modalităților interpretative. În spectacolul lui Alexa Visarion cu **Scene de carnaval**, după **D-ale carnavalului** de I. L. Caragiale, trupa Teatrului popular din Caracal se dovedește capabilă să materializeze scenic conceptul de „stare” formulat de acest regizor, evoluind cu siguranță și dezinvoltură într-o cu totul altă cheie stilistică decât cea a montărilor sale obișnuite. De la gestică la machiaj și de la relațiile dintre personaje la ritmul montării, totul se desfășoară în cheia unui grotesc halucinatoriu, în care personajele își exteriorizează parcă zonele încărcate ale subconștientului.

La Teatrul popular din Tîrgoviște, montînd **Speranța nu moare în zori** de Romulus Guga, Liudmila Szekely-Anton imprimă trupei tonalitatea unui realism metaforic, pe care îl vom regăsi, cu unele accente de nedisimulat sarcasm, și în jocul esențializat al trupei Teatrului muncitoresc din Tîrnăveni, transfigurînd scenic universul atît de bogat în semnificații al piesei **Chițimia** de Ion Băieșu.

Tinerete fără bătrînețe de Eduard Covali, după basmul lui Petre Ispirescu, îl determină pe actorul Constantin Fugașin să adopte, pentru spectacolul Teatrului popular din Drobeta-Turnu Severin, modalitatea unui realism poetic, cu bogate sugestii simbolice, jocul interpreților căpătînd deseori un hieratism mărturisitor pentru rafinamentul montării.

Construindu-și spectacolul „la vedere”, tînărul colectiv al Întreprinderii de aparație și mașini electrice din Sfîntu Gheorghe — județul Covasna e preocupat de sublinierea caracterului convențional al mijloacelor de interpretare teatrală, spectacolul **Dincolo de marea cea mare** de Bálint Tibór (în limba maghiară) distingîndu-se prin modernitatea și concizia expresiei scenice, situată aici la antipodul reconstituirilor tradiționaliste.

Tot Constantin Fugașin, în spectacolul **Rînduiești** de Marin Sorescu, montat la Grupul teatral „Eveniment” al Ansamblului artistic al U.T.C., găsește modalități de interpretare realistă un inedit ton confesiv, pe care îl alternează cu pitorești tablouri vivante, într-o textură scenică originală, capabilă să reînvie, odată cu atmosfera unor locuri și a unei vîrste a copilăriei, o întregă filozofie de viață.

De la suculența umorului popular, supralicitînd chiar pitorescul unor situații comice, la șarja acuzat caricaturală, cu unele accente expresioniste, practică în spectacolul-colaaj al brăilenilor, intitulat **Valurile vieții**, după piese de Ion Băieșu, și pînă la grotescul ticăloșiei, declarate cu



Șerban Chiosan (Iordache), Mișu Slătulescu (Crăcănel) și Ion Florica (Pampon), în „Scene de carnaval” după I. L. Caragiale la Teatrul popular din Caracal

patetism și orgoliu, din spectacolul piteștean al lui Val Dobrin, grupînd fragmente din piesele lui Teodor Mazilu, sub titlul **Taraba cu tandrețe**, jocul actoricesc al amatorilor refuză a se cantona într-un realism plat, reconstituitiv, pentru a se deschide unor modalități de interpretare diverse, bogat expresive, adecvate teatralității specifice a autorilor reprezentați și sensibilității contemporane a publicului.

Deloc întîmplătoare, apariția musicalului în teatrul de amatori răspunde și ea preferințelor publicului și poate conduce la spectacole de o remarcabilă tinută artistică. **Tache, Ianke și Cadîr**, după piesa lui Victor Ion Popa, beneficiînd de o inspirată muzică originală, creată și interpretată tot de amatori, la Teatrul popular din Lugoj, în regia lui Dan Radu Ionescu, e o dovadă concludentă a bogăției și diversității resurselor interpretative de care dispune teatrul de amatori. Valorificarea lor scenică, în reprezentații de reală performanță artistică, ține însă de priceperea și dăruirea cu care artistul profesionist colaborează cu amatorii.

Victor PARHON

Zilele teatrului scurt

Cea de-a opta ediție a **Zilelor teatrului scurt** (continuând Festivalul interjudețean de teatru „Zaharia Bârsan”) s-a desfășurat într-o animată atmosferă de competiție. Prin valoarea și omogenitatea formațiilor participante, a fost una dintre cele mai reușite ediții de până acum. Seria spectacolelor a fost precedată de o consfătuire metodică pe tema „Tradiție și inovație în teatrul de amatori”, în cursul căreia s-a făcut un schimb de opinii privind necesitatea creșterii exigenței în toate componentele spectacolului de amatori, la care și-au adus contribuția scriitori, oameni de teatru, instructori și artiști amatori din formațiile participante (Horia Bădescu, Ilie Călian, Constantin Cubleşan, Marin D. Aurelian, Radu Iordăchescu, Viorel Costea, Traian Săvinescu, Maria Ivan), operând distincții necesare între spectacolul de amatori și cel profesionist, subliniind rolul „inovației” înțeleasă ca atitudine creatoare în sensul cel mai larg, de la opțiunea repertorială până la cele mai mici detalii scenice. Ideea unui teatru de amatori „experimental” (înțelegând prin aceasta un mod liber, neconformist de a gândi asupra artei teatrului) a fost pusă în valoare, mai mult decât în discuțiile teoretice, în câteva dintre spectacole, motiv pentru care s-a și exprimat regretul că dezbaterea nu a avut loc după desfășurarea acestora, astfel încât discuțiile să beneficieze și de o bază concretă, foarte diversă stilistic, oferită de cele treisprezece montări ale unor formații din Alba Iulia, Botoșani, Bocșa, Cluj-Napoca, Dej, Piatra Neamț, Ploiești, Sighetul Marmăției, Tîrgu Jiu și Turda. Pentru că reglamentul competiției nu limitează participarea formațiilor în exclusivitate cu spectacole de teatru, în înțelesul tradițional al termenului, au fost incluse și **spectacole-colaj**, recitaluri de versuri și chiar recitări sau monologuri, susținându-se în felul acesta ideea de diversitate stilistică în domeniul artei spectacolului. Și trebuie să spunem că o reprezentare precum **Cealaltă parte a umbrei** (Casa municipală de cultură din Ploiești, instructor Mihai Vasile) s-a convertit prin dramatismul interpretării și prin coeren-

țai imaginii scenice într-un autentic spectacol teatral, deși în esență era vorba de ceea ce ne-am obișnuit să numim **montaj literar-muzical**. În același sens se poate cita spectacolul-colaj **Înțelepciunea mea e jocul** pe versuri de Lucian Blaga (Clujul C.F.R. din Cluj-Napoca, instructor Traian Săvinescu), conceput cu un lirism de bună calitate, dar cu imperfecțiuni în interpretare.

Performanța acestei ediții a **Zilelor teatrului scurt** pare să fi fost tocmai coexistența, la cote valorice foarte ridicate, a spectacolului tradițional cu aceste forme de graniță între recitare, coregrafie, muzică, pe care le numim „colaje”; de pildă, spectacolul cu **Fata Morgana** de Dumitru Solomon, în interpretarea unui foarte experimentat colectiv de artiști ai Casei municipale de cultură din Deva (instructor Maria Ivan), sau tulburătorul, prin simplitate și autenticitate, spectacol cu **Se face ziuă** de Zaharia Bârsan (instructor Dan Ioan) doveceau că spectacolul tradițional, atunci când este gândit cu bun-gust și talent, nu este cu nimic mai prejos decât formele ncvatoare de care vorbeam mai sus. De altfel, juriul s-a văzut silit să acorde premii pe genuri de spectacole, dată fiind, pe de o parte, diferența netă dintre stiluri și, pe de altă parte, valoarea artistică certă, dincolo de deosebirea stilistică. Premiul întâi a fost acordat spectacolului cu **Fata Morgana** (Casa de cultură din Deva) precum și colajului **Cealaltă față a umbrei** (Casa de cultură din Ploiești); premiul al doilea, spectacolului cu **Se face ziuă** de Zaharia Bârsan (Casa de cultură din Alba Iulia) și colajului **Înțelepciunea mea e jocul** (Clujul C.F.R. din Cluj-Napoca); premiul al treilea, Clubului Muncitoresc din Bocșa pentru spectacolul cu **Holul** de Dumitru Solomon, precum și recitalului de versuri **Avem timp pentru iubire**, remarcabil prin stilizarea expresiei și acuratețea rostirii (Casa de cultură din Deva). Un binemeritat premiu pentru prospețimea și dezinvoltura cu care a abordat **Piatra din casă** de Vasile Alecsandri a fost decernat Școlii populare de artă din Botoșani de către Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Cluj, iar Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Cluj a oferit premiul pentru creație dramatică originală lui Radu Zegreanu (Dej), pentru piesa **Colecționarul de frunze**.

Cu adevărat ieșită din comun a fost calitatea interpretării artiștilor amatori, mulți dintre ei vădind surprinzătoare disponibilități creatoare. Anunțându-i pe Carmen Ungureanu, din Botoșani, de o

certă expresivitate dramatică (într-un monolog din *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy) și pe Gheorghe Costea din Deva, impresionând printr-un lirism discret, nu lipsit de intensitate, nu facem decît să-i cităm pe laureații celor două premii de interpretare; un lung șir de nume li s-ar putea însă adăuga. O ediție de calitate a **Zilelor teatrului scurt** și, în ansamblul mișcării teatrale de amatori, un semnificativ moment de confruntare competițională, aflată sub semnul calității artistice și al eficienței educative.

Mircea GHIȚULESCU

Bistrița

18—20 aprilie

Concursul interjudețean „Oameni ai zilelor noastre“

Printre numeroasele reuniuni, concursuri și colocvii teatrale ale amatorilor, se află și Concursul interjudețean de teatru scurt „Oameni ai zilelor noastre“ de la Bistrița. Organizată din inițiativa Casei de cultură a sindicatelor și a Teatrului muncitoresc Bistrița, cu sprijinul gazetei „Munca“ și al Consiliului județean al sindicatelor Bistrița-Năsăud, reuniunea teatrală de amatori de la Bistrița a ajuns în acest an la a treia ediție, consolidându-și prestigiul de care s-a bucurat în rîndul publicului, al specialiștilor și al formațiilor teatrale de amatori din întreaga țară, încă de la prima ediție. Căci bistrițenii s-au dovedit de la început nu numai gazde ospitaliere, ci și organizatori pricepuți și exigenți ai unei manifestări culturale de amploare, cu scopuri educative multiple, însă bine precizate.

Desfășurîndu-se sub genericul „Oameni ai zilelor noastre“, concursul și-a propus să aducă în scenă, în primul rînd, chipurile de eroi contemporani ai dramaturgiei originale, care pot oferi modele de comportament în muncă și în viața socială, în

viața de familie și în cea personală, vorbind deslușit despre responsabilitatea individului în fața societății căreia îi aparține, urmînd a se dezvolta în conformitate cu idealurile ei morale și politice, revoluționare.

Dar adresîndu-se spectatorilor contemporani ca unor adevărați **oameni ai zilelor noastre**, care au nevoie de o educație estetică-formativă complexă și multilaterală, repertoriul competiției a inclus și titluri din dramaturgia clasică și contemporană, de inspirație istorică sau mitologico-legendară, care pot sluji, prin mesajul lor generos, umanismul revoluționar al epocii noastre.

Pentru ca stacheta competițională să fie de la început ridicată, iar manifestarea să devină stimulativă pentru creșterea calității artistice a spectacolelor și diversificarea modalităților scenice practicate în teatrul de amatori, au fost invitate să participe colective reprezentative ale teatrelor populare și muncitorești din țară și din Capitală, ba chiar și o formație teatrală studențească („Ludic“ — a studenților ieșeni), concursul de teatru scurt de la Bistrița fiind deschis participării tuturor genurilor de formații teatrale, aparținînd sistemului sindicatelor, așezămintelor de cultură, tineretului și studenților. Iar pentru că participanților li se asigură posibilitatea de a urmări, timp de trei zile, toate spectacolele colegilor lor, înaintea festivității de decernare a premiilor are loc un colocviu final, dedicat rolului educativ al teatrului și mijloacelor sale contemporane, cu aplicație la spectacolele vizionate, asupra cărora se pronunță dramaturgii, regizorii, scenograful și criticii de teatru prezenți în juriu, ca și instructorii de formații, amatori sau profesioniști, și interpreții înșiși, principalii beneficiari ai acestui schimb de experiență artistică, de o indiscutabilă utilitate. Se are în vedere remedierea eventualelor carențe în orientarea repertorială, în adecvarea titlurilor la posibilitățile interpretelor sau în adecvarea modalităților de transfigurare scenică la specificul textelor dramatice. Iată de ce, și la această ediție, punctele de vedere susținute de critica teatrală, de dramaturgul Tudor Popescu, președintele juriului, de regizorul Alexandru Tocilescu și scenograful Dan Jitianu, care, de asemenea, au făcut parte din juriu, au fost urmărite cu un real interes, profesioniștilor solicitîndu-li-se o serie de explicații suplimentare, menite să ducă la o mai adecvată înțelegere a

specificității artei teatrale, dar și a specificului teatrului de amatori.

Datoria instructorului formației de a nu altera simplitatea și sinceritatea artistului amator a fost de altfel bine subliniată în cuvîntul actorului George Gridănușu, îndrumătorul valorosului colectiv teatral al Intreprinderii de autocamioane Brașov, care și-a dublat efectul artistic cu tineri, în urma succesului de la ediția precedentă a reuniunii de la Bistrița, cînd a obținut Marele premiu, cu spectacolul **Iubirile de-atunci** de Paul Ioachim. Ne-am reamintit cu acest prilej și de un alt spectacol impresionant al ediției precedente, prezentat de Teatrul Muncitoresc din Cugir, cu piesa **Primăvara eroului** de Emil Poenaru, artiștii amatori dovedindu-se la înălțimea mesajului patriotic, revoluționar, al acestui text.

Întrînd într-o competiție valorică ridicată, învățînd deopotrivă din greșelile proprii ca și din succesele celorlalți, Teatrul muncitoresc Bistrița și-a îmbunătățit continuu calitatea spectacolelor, reușind să obțină, la actuala ediție, Premiul I și premiul revistei „Teatrul” cu piesa **Ana** de Paul Everac, reinterpretare modernă a legendei Meșterului Manole, slujită de tinerii interpreți bistrițeni cu credință și dăruire artistică, regia spectacolului aparținîndu-i animatorului formației, Dorel Cosma. Tot Premiul I și premiul revistei „Familia” a obținut spectacolul cu piesa **Zodia albastră** de C. Cojocaru, în interpretarea formației de teatru de la I.P.E.G. Cîmpulung Moldovenesc, juriul apreciînd actualitatea dezbaterii etice propuse de text și elocvența simplitate a montării.

Premiul special al juriului a revenit formației de teatru de la Casa de cultură a sectorului 5 din București, pentru spectacolul cu piesa **Vulturul zboară prea sus** de Tudor Popescu, în regia animatorului acestui colectiv, medicul Liviu Tufescu, deținător și al unuia dintre premiile de interpretare.

Printre spectacolele cele mai apreciate de public s-au aflat **Logodnicul** de Lucia Verona și H. Salem, în interpretarea Teatrului popular din Cugir, și **Dragoste la prima vedere** de Ion Băieșu, în interpretarea formației de teatru de la I.M.M.U.M. — Baia Mare, un binemeritat premiu de interpretare revenind lăcătușului Mihai

Nae, creatorul unui savuros rol comic în travesti (Mama).

A surprins de astă dată neplăcut evoluția formației studențești „Ludic”, cu un colaj din piesele scurte ale lui Teodor Mazilu, pentru care instructorul formației a recurs la mijloace scenice arbitrare, neadecvate spiritului dramaturgiei maziene. Trebuie să spunem că există printre unii instructori neprofesioniști ai teatrului de amatori tendința de a face cu orice preț „teatru modern”, dar după ureche, împrumutînd din teatrul profesionist de la noi și de aiurea mijloace și procedee care, scoase din contextul lor, se dovedesc neavenite și chiar dăunătoare în teatrul de amatori. Același lucru se întîmplă și cu textele unor autori nu lipsiți de înzestrare, dar care mimează procedee date din teatrul absurdului și chiar angoase străine, ajungînd la construcții hibride și artificiale, pe care amatorii sînt tentați să le ia drept noutăți absolute, investindu-și talentul în transfigurări scenice demne de o cauză mai bună. (E și cazul formației „Tespis” a Casei de cultură a tineretului din Timișoara, care a pus în scenă **Sufleurul fricii** de Matei Vișniec.)

Dacă orientarea repertorială a formațiilor teatrale de amatori a cunoscut în general o îmbunătățire continuă în timpul celor cinci ediții de pînă acum ale Festivalului național „Cîntarea României”, înregistrîndu-se, concomitent cu mai buna adecvare a textelor la posibilitățile interpretîtorilor, și o sensibilă creștere a calității spectacolelor, continuă totuși să apară în repertoriul unor formații și texte neavenite, pline de ciudătenii și straniețăți, dar lipsite de cele mai multe ori de valoare artistică, texte care nu-i mai derutează de mult pe artiștii profesioniști, dar îi pot deruta încă pe artiștii amatori. Cu atît mai mult se impune deci o creștere a exigenței față de orientarea repertorială a formațiilor teatrale de amatori care doresc să participe la manifestări de amploare, cu caracter interjudețean, așa cum este concursul de teatru scurt de la Bistrița. Iar dacă genericul său a fost bine găsit, e de datoria organizatorilor ca și a participanților să înțeleagă că acest generic obligă deopotrivă.

V. P

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC



Cu

Petre
Gheorghiu-
Dolj

despre

- cînd moare
și cînd trăiește
un personaj
- accidentele de pe scenă
nu trebuie să ucidă
spectacolul
- cultura actorului
și cultura personajului

O convorbire realizată
de Paul Tutungiu

— Să pornim de la un fapt care-i va interesa cu siguranță pe cititori : ați fost student la matematică și, brusc, în urma unui pariu, ați dat admiterea la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București, unde ați intrat printre primii și ați absolvit printre primii.

Azi, după douăzeci de ani de creație pe scena Naționalului craiovean, mă gîndesc că destinul dumneavoastră de actor aduce într-un plan anume cu destinul de poet al matematicianului Dan Barbilian, care a devenit Ion Barbu ca urmare a unui pariu cu Tudor Vianu.

— Pe Ion Barbu l-am avut profesor la Universitatea din București. Din păcate, numai un an.

— Acum, dacă tot am făcut publică proveniența dumneavoastră din rîndul celor familiarizați cu universul abstracțiunilor, îmi este mai ușor să afirm că, deși pe scenă păreți a vă lăsa în voia inspirației, de fapt puneți în aplicare un comandament formulat de enciclopediștii francezi — acela de a face din personaj un triumf al rațiunii.

— Cred, ca majoritatea colegilor mei, că pe scenă lucrurile trebuie să curgă firesc. Este vorba de firescul teatral, nu de firescul cotidian, firescul de pe stradă, firescul din intimitate... E vorba de întregul de pe scenă, care este făcut dintr-o infinitate de părți componente, este o mulțime.

— O mulțime, dar a întregurilor.

— A întregurilor din care să se constituie întregul personajului de pe scenă.

— Încă nu mi-ați răspuns : dumneavoastră abordați personajul cu metodă sau inspirat ?

— Poate este vorba de o îngemănare.

— Personajele complicate vă înspăimîntă ?

— Dimpotrivă, le doresc. Pentru că e mult mai ușor să-l interpretezi pe Iago decît pe Othello. Un personaj negativ are mult mai multe date de explorat ; personajul pozitiv are și el anumite contorsiuni, are necazuri, are suferințe, are traume, dar, „din păcate“, el este pozitiv și atunci e cumva blestemat să fie univoc. Dramaturgia, pînă acum, ne-a furnizat puține date interesante cu privire la eroii pozitivi. Un erou pozitiv nu bea bere, un erou pozitiv nu fumează (de cele mai multe ori), un erou pozitiv are o viață familială exemplară, nu lipsește de la serviciu, întotdeauna gîndește exact și cum trebuie, își compostează de fiecare dată biletul în autobuz și exact acolo unde trebuie, nu are dificultăți cu vecinii din bloc...

Ce personaj să faci dintr-o asemenea siluetă ? Trebuie să-l investești cu altceva, să-i descoperi și niște alte trăsături ale lui de viață, ca să poți să-l faci să trăiască.

— Totuși, cum reacționați dumneavoastră în fața unui astfel de personaj nemalefic ? Viața teatrului, mai ales în provincie, îl pune pe actor în situația



În rolul Voievodului Nenoroc din „Cocoșul negru“ de Victor Eftimiu, împreună cu Ion Pavlescu

să joace orice fel de personaj e nevoie, deci și pe reprezentanții Binelui. Și-atunci, ce măsuri de precauție vă luați ?

— Ca personajul pe scenă să fie credibil, el trebuie în primul rînd să fie normal, să fie convingător, să aibă viață, să aibă „carne“, adevărurile pe care le rostește să nu-i vină ca din carte, ci să fie urmarea unor frămîntări, a unor zbateri, a unor ruperi lăuntrice, aproape să-i fie jenă să proclame adevărurile care, pentru el, reprezintă însăși viața lui ; nu mai departe, în *Politica* de Theodor Mănescu principală mea dificultate în abordarea Bărbatului a fost tocmai descifrarea zbaterii lăuntrice a personajului. Acest om trăiește și moare cu fiecare cuvînt pe care îl spune, se luptă cu sine pentru a ajunge la adevăr ; lucrurile trebuie să se petreacă întîi în interiorul personajului și de-abia



În „Tărăncuța din Getafe” de Lope de Vega, Don Felix ; cu Dan Tufaru



Platonov în piesa omonimă de A. P. Cehov ; parteneră, Marina Bașta

după aceea să iasă vorba afară. Trebuie spuse replicile cu asemenea naturalețe, așa de firesc, încît cuvintele să fie de fiecare dată încărcate de noutate, chiar dacă le auzim de douăzeci de ori pe zi. Aici intervin personalitatea și meseria noastră. Personajul pozitiv trebuie abordat cu toată sinceritatea, cu toată simplitatea, dar și cu toată complexitatea lăuntrică ; cînd am adus un personaj pozitiv pe scenă, trebuie să-i vedem cumva sufletul, zbaterea de aripă a sufletului.

— Cum vă cultivați mijloacele de expresie ?

— O întrebare care mă descumpănește oricînd. Pot să răspund : nu-mi cultiv mijloacele de expresie ?

— Orgolioșii o spun, dar bineînțeles n-o practică.

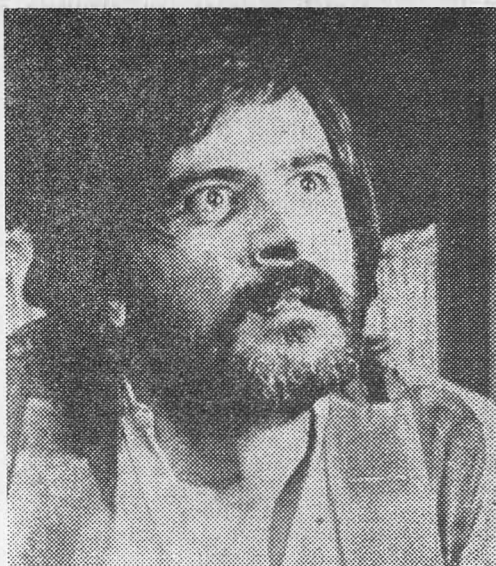
— Consider că un om care și-a ales meseria noastră e obligat să vadă foarte multe spectacole. Nu face prin asta un act special de școlarizare sau de reciclare ; trebuie să vadă cît mai multe filme, trebuie să citească foarte mult, trebuie să

fie la curent cu tot ce se întîmplă, să aibă o fire receptivă, să meargă pe stradă și să-l intereseze tot ce-l înconjoară. Dacă s-a întîmplat un accident sau cineva a ridicat vocea, să sesizeze inflexiunile, să-l intereseze totul — omul sănătos și omul bolnav. Să fie așa — cum să spun eu ? — ca un microfon plasat în natură, un microfon completat cu o cameră de luat vederi și care înregistrează totul și apoi filtrează.

— Deci considerați că actorul modern a dat deoparte practica exercițiilor zilnice în fața oglinzii, a exercițiilor vocale și așa mai departe...

— Nu i-am înțeles niciodată pe cei care (sînt convinși că și acum) procedează așa. Munca mea acasă constă în însușirea textului ; cum să spun eu ? — stau la o conversație cu textul, dar nu cu voce tare ; e o conversație intimă, un schimb de idei de la om la om, de la suflet la suflet, de la sufletul autorului la sufletul meu, de la text la mine. Asta este munca mea acasă.

Citesc foarte mult. Pot să spun că studiez ; mă interesează totul, inclusiv tehnica.



Mihai Viteazul, in „Capul” de Mihnea Gheorghiu ; Vulpașin, in „Domnișoara Nastasia” de G. M. Zamfirescu ; Nae Girimea, in „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale ; Ioniță Caloian, in „Greul pământului” de Valeriu Anania



Sînt un fotograf pasionat, cu rezultate certe, premiat la cîteva concursuri, cu participări la expoziții.

În materie de mecanică auto, mulți dintre prietenii și colegii mei îmi cer sfaturi și chiar ajutor tehnic; sînt „preferat” în depistarea cauzelor unor zgomete la motor sau a unor surse de virtuale accidente la autoturisme. Îmi place, mă interesează.

O altă pasiune a mea a fost și este în continuare aceea de a vedea lumea, de a cunoaște viața altor popoare. Pot să spun fără nici un fel de exagerare că am „călcat” Europa de la Cercul Polar pînă la Gibraltar, și din nordul extrem al Scoției pînă la Botoșani. (Dincolo de ocean încă n-am fost.) Am pornit astfel în cel puțin zece excursii studențești și mai am vîrsta la care pot să pretind că sînt în stare să fac excursii tot studențește, cu cortul, cu mîncare de acasă, cu tot ce-mi trebuie, cu o organizare deosebită. Am colindat astfel, cu soția și cu prietenii mei de familie, din doi în doi ani, țară cu țară.

— **În spectacolul Omul care a văzut moartea m-a interesat cum pregătiți momentul în care vagabondul exclamă: „Tată!”. E un moment-cheie în piesa lui Victor Eftimiu. La dumneavoastră a fost magistral.**

— Momentele importante se pregătesc. Așa s-a întîmplat mereu pe scenă. Spectacolul trebuie pregătit pentru ca acel moment important să capete valoare, să se pună în evidență. Nu putem lăsa la voia întîmplării trei-patru momente-cheie ale unui spectacol, pentru că atunci ele ies sau nu ies. Aici intervine flerul nostru inițial: în a simți momentele care jalonează rolul. Creștele și prăpăstiile unui rol trebuie simțite, trebuie înregistrate.

— **Poate să existe o divergență între regizor și actor în materie de depistare a momentelor-cheie?**

— Față de un regizor în care am încredere și cu care lucrez cu plăcere și pe care îl simt meserias nu pot să am secrete; trebuie să colaborăm la definirea spectacolului, spectacolul este copilul nostru, nu-l putem lăsa să se piardă; deci își definește și regizorul momentele-cheie ale spectacolului, ale unui personaj, îmi spun și eu punctul de vedere, cădem de acord și pornim la lucru.

— **În scenă apar accidente de diferite naturi. Ați avut parte de vreunul?**

— Chiar în **Omul care a văzut moartea**, la premieră, vocea mea n-a mai funcționat cum trebuie. A trebuit să improvizez o trecere între personaj, așa cum era pregătit, și starea fizică de moment pe care i-o transmiteam. Dacă jucam mai departe ca și cum personajul ar fi fost valid din punct de vedere vocal, ar fi fost o catastrofă; fără să vreau, a căpătat altă dezvoltare, mai estompată sau nu știu cum, dar a fost alta decît cea stabilită inițial.

— **Ce s-ar fi întîmplat dacă boala galopa și nu mai aveați voce?**

— Aș fi jucat personajul mut în continuare. Nu s-ar fi tras cortina. E poate incredibil, nu știu nici eu cum aș fi făcut, dar cortina ar fi căzut pe finalul spectacolului și nu pe pierderea mea de voce. V-o spun cu toată răspunderea.

— **Am impresia că acum ați reformulat un precept: în scenă actorul nu trebuie să cedeze în fața neprevăzutului, oricît de șocant ar fi el...**

— Tata a murit în timp ce jucam **O scrisoare pierdută**, iar vestea mi-a fost transmisă la pauză și eu l-am jucat în continuare pe Pristanda. Nimeni în sală nu trebuia să observe ce mi se întîmplase.

Consider că așa e normal. Publicul a venit să vadă spectacolul, nu starea mea îl interesează.

— **Simțiți sala, publicul, diferențiat sau ca pe un întreg distinct?**

— Este component esențial al spectacolului. Calitatea, compoziția publicului, felul lui de a reacționa modifică spectacolul. Nici o montare nu e aceeași de la o seară la alta. Reprezentația teatrală nu e același lucru cu filmul.

Simt publicul. Pot să vă spun că îl simt pînă la ultimul spectator din fundul sălii, și nu numai eu, majoritatea colegilor mei receptează publicul. Actorul își dă seama imediat cum ar trebui să joace în seara respectivă. Asta nu înseamnă că el schimbă personajul, dar aduce sau reduce nuanțe. Un spectacol este ceva irepetabil. Asta este frumusețea și tragedia teatrului — creația cea mai scînteietoare moare odată cu spectacolul.

Omul care stă în sală, pe respirația cărula te modelezi, din receptarea cărula înțelegi că trebuie să te oprești sau să continui, ții de fapt, în privirile sale, soarta spectacolului. Țin minte o seară

Cînd, în sala de nouăzeci de locuri, se aflau peste o sută de spectatori, mulți stăteau în picioare, ori pe ce nimereau. Fiecăruia care intra în sală i se atrăgea atenția: „Te rog, nu ride”. „Te rog, abține-te, nu te manifesta în nici un fel”. Și toți s-au abținut să ridă, înghițeau batiste, își mușcau buzele pentru că, efectiv, voiau să ne fie nouă pe plac. A fost o sală mută (dacă vă puteți imagina), în care se auzea musca, dar pe care noi actorii o simțeam cum ride cu hohote, cum bocăne mut cu picioarele pe trepte. Și eu și Tudor Gheorghe, care-mi era partener, eram molipsiți de risul lor tăcut și jucam în funcție de el. Nu este un mister, nu este ceva mistic; este vorba de un fluid care se transmite de la spectator către noi... Un public indiferent poate duce înspre catastrofă spectacolul, îl poate distruge.

— **Cît de mult, cît de des îl trimite personajul în bibliotecă pe actor?**

— De multe ori m-am simțit total descoperit și de multe ori n-am avut nevoie decât să caut în memorie pentru a fi perfect înarmat în legătură cu rolul respectiv. Deci depinde de rol, depinde de lecturile prealabile.

Sînt tentat totuși să cred că actorul, chiar dacă are cunoștințele necesare, lecturile necesare, are nevoie să mai caute. Zbuciumul, gîndurile rolului, gîndurile viitoare creații nu te lasă chiar să dormi liniștit. Plecînd la lucru pentru un rol, descoperi o nouă viață, încerci să te descoperi pe tine într-o nouă ipostază. Cîteodată te îngrozești, cîteodată îi simți haina, o pipăi și aproape că poți s-o tragi pe mîneci și să o iei în spinare.

— **Cînd interpretați mai bine un personaj? Atunci cînd știți despre el mult mai multe decît poate ști spectatorul, sau atunci cînd îi lăsați și personajului un mister, cînd nu-l elucidați total nici pentru dumneavoastră?**

— Personajul nu trebuie să aibă taine pentru mine. Dacă mie nu mi-e totul limpede, nu pot să-i las acea umbră de mister pentru spectator. Misterul i-l dau eu, îl confecționez eu, eu i-l „presar” în anumite locuri; profesional, tehnic, meșteșugărește, pentru că este un meșteșug și acesta, știu unde să-l pun, dar ca să știu trebuie să știu totul despre personaj, să-l am foarte aproape.

— **Cum v-ați pregătit pentru personajul Nae Gîrimea din D'ale carnavalului?**

— Eram deja în posesia multor cunoștințe despre piesă, despre autor, jucasem și alte personaje caragialeene, chiar rolul acesta îl mai jucasem acum 15 ani, în regia lui Valeriu Moisescu. Altele erau însă datele în atacarea rolului. Trebuia acum să readuc personajul spre mine, spre datele mele actuale, vîrsta, împlinirea fizică; nu i-am mai dat întîi ocol ca să știu de unde să-l apuc, ci de la început am știut exact punctele „de unde se poate sălta, ca să nu te frigi cu ceaul”.
Altfel s-au întîmplat lucrurile cu Ioniță Caloian, din **Greul pămîntului** de Valeriu Anania: acolo am fost total descoperit; nu numai eu, ci și majoritatea spectatorilor. Este vorba despre un spațiu și un timp despre care nici nu prea avem multe scrieri; putem să citim „Istoria Imperiului Bizantin”, putem să găsim cîteva referiri prin enciclopedia, mergem la izvoare în alte literaturi, în franceză, în engleză, mergem la un prieten să ne traducă din latină ceva. A fost greu, pentru că mulți oameni foarte bine pregătiți, cu un bagaj solid de cunoștințe, poate chiar de specialitate, după spectacol simțeau nevoia să-și reîmprospăteze memoria cu privire la evenimentele de acum 700 de ani. Despre imperiul Asaneștilor se știe puțin. A fost nevoie de un alt fel de bagaj de cunoștințe, a fost nevoie să imaginăm și imaginația să intre în schiță, să intre în conturul personajului.

— **Nu cred că s-a mai pus undeva pe scenă un text despre viața lui Ioniță Caloian. Faptul că vă aflați pe teren virgin vă creează o stare specială?**

— Da. Imaginația poate să lucreze mai mult; totodată, pericolul de a fantaza prea mult este mare.

— **Și totuși ați găsit excepționale corelări sufletești pentru a exprima metamorfozarea lui Ioniță, din conducător al imperiului româno-bulgar, în Caloian, adică într-o păpușă de lut, fiind astfel resorbit de pămîntul neamului său... Dumneavoastră știți să ieșiți din istorie și să intrați în mit. La ce formule histrionice ați apelat?**

— Ioniță Caloian are o scară a trăirilor, o scară a devenirii lungă, o scară, cum să spun?, cu multe fusteie, și le parcurge pe toate, pentru a se pierde în mit. Principala problemă pentru mine a fost de a face credibilă această traversare de stări, această traversare din ființă spre neființă a eroului; Ioniță pornește de la omul impersonal care era la



Șbiț, în „Patima roșie”
de Mihail Sorbul ; în ro-
lul Tofanei, Mihaela Ar-
senescu

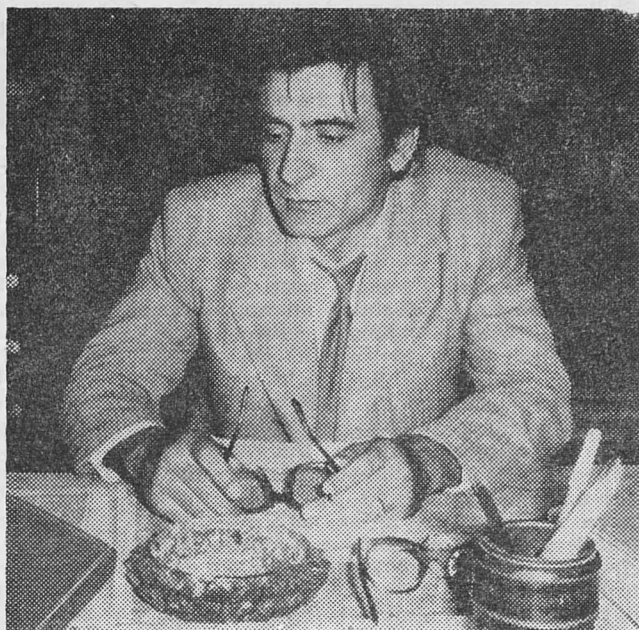
curtea Bizanțului, trece prin zviceri de conștiință, primele zviceri de cunoaștere, trăiește drama reînținerii cu pământul, cu frații lui care nu-l mai vor, trăiește ruptura cu el însuși (pentru că acel personaj minunat, acea fetiță reprezintă o parte din el). Își dă seama că și cel mai bun prieten al lui l-a trădat, ceea ce îl marchează pentru tot restul vieții. Este persecutat, ostracizat de frați, pentru că istoria să-l împingă în fruntea Imperiului româno-bulgar, iar acolo să aibă revelația menirii lui, și în final să se mute în mit.

— În timpul desfășurării spectacolului, vă identificați total cu personajul sau păstrați, între dumneavoastră

și personaj, o distanță, un spațiu de securitate, pe care spectatorul nu poate să-l observe ?

— Recunosc, fac parte din categoria actorilor care țin personajul în mână și nu se lasă dominați de el : nu pot să las personajul să meargă unde vrea el ; trebuie să-l controlez în permanență. Cum ? Metoda este a mea. Asta nu înseamnă că nu am stările sale emoționale, dar, undeva, într-un colțisor, într-un punct, rămâne o parte din mine, acea parte mă privește și îmi dă măsura lucrului bine făcut. Cred că este o caracteristică a meseriei ; majoritatea actorilor o au. Nu se poate altfel. Nu putem să ne omorâm partenerul sau partenera în scenă, strângînd-o

**Bărbatul, în „Politica”
de Theodor Mănescu**



de gît într-un acces de gelozie furibundă, dar interpretînd cu credință un personaj negativ putem să-i producem repulsie spectatorului. Și am avut această ocazie.

— Dacă ați preda într-o zi despre practica supunerii personajului, cum ce le-ați spune studenților? Pentru că învățăceii parcă așteaptă de la maestru să-i învețe cum se intră în pielea personajului și cum se închide „fermoarul” pe dinăuntru...

— Ei, dacă ar fi ca la o salopetă, ce plăcut ar fi drumul în teatru! Am tras fermoarul, am intrat înăuntru, am trecut prin scenă, l-am tras la loc, sintem iar afară, fără nici un risc... Chiar dacă se aruncă din sală cu ouă clocite, învelișul impermeabil ne apără, e plăcut. Dar nu e așa, e greu, mai ales că dacă le spui ceva studenților și studenții te și cred... Ceea ce fac eu cu un personaj nu poate fi valabil pentru toată lumea, procedeul este adaptat la o anumită construcție sufletească, la o anumită structură psihică, la o anumită labilitate mentală.

Mi se întîmplă, de pildă, să joc mai bine cînd sînt obosit, cînd sînt zdrobit după o zi de muncă; oricît ar părea de ciudat, o parte din personalitatea mea nu mai există, sînt ca o pastă care a fost deja lucrată, și personajul se mulează pe mine mai ușor. Să nu credeți acum că pledez pentru ca actorul să intre în scenă gata obosit...

Am fost de multe ori supărat că n-am putut să mă odihnesc înaintea unui spectacol de anvergură, a unui spectacol care mă solicita foarte tare, și am avut și prima dată, și a doua oară, și de n ori surpriza să mă regăsesc, după spectacol, sub privirile admirative ale unor colegi care să-mi spună: „Dragă, astă-seară ai jucat foarte bine”!

— E foarte interesant ce spuneți. Cum s-ar putea explica asta? Cînd sinteți obosit, personalitatea dumneavoastră, fiind mai puțin accentuată, îi dați și personajului dreptul să vă modeleze intrucitva?

— De altfel, principala dificultate în realizarea unui personaj ar fi lupta împotriva propriului tău fel de a fi. Mă refer, în primul rînd, la modul de joc pe care îl practic eu. La metoda mea... Nu-mi aduc personajul la mine, ci mă duc la fiecare personaj. Sînt mari actori, și la noi în țară, și în lume, cure trag personajul spre ei, investesc adică personajele cu puternica lor personalitate și poate din cauza asta și sînt foarte buni și foarte mari. E și acesta un mod de a supune personajul. În ceea ce mă privește, eu mă duc de fiecare dată la rol, caut să mă strecor în el, să mă subțiez, să încap acolo, și după aceea să mă dezvolt.

— Tehnica dumneavoastră e diabolică... Apropo: vi s-a întîmplat vreodată să uitați de personaj?

— Nu, niciodată.

— Trecerile acestea, dintr-o stare în alta, de la un caracter la altul, ca și cum te-ai muta din Marea Mediterană pe un ghetar, cum se săvârșesc în dumneavoastră, cum le simțiți?

— Ca un superb joc al sufletului și al memoriei; am fost de multe ori întrebat: cum faci tu să ții minte pogoane de texte? Ce fel de memorie aveți voi, actorii? De ce nu poți reține un număr de telefon, cum de uiți numele celui cu care te-ai întâlnit acum cinci minute pe stradă, de ce nu-ți aduci aminte unde ți-ai pus șireturile de la pantofi, și în schimb ții minte cu anii textele?

În fond, e foarte simplu. Noi nu învățăm texte „papagalicește“, le învățăm într-un anumit context. Noi nu „știm“ texte. Dacă cineva mi-ar cere să spun textul din *Politica* acum, n-aș putea, dar când încep spectacolul, faptul că am intrat într-o anumită situație, într-un anumit decor, într-o anumită relație umană cu partenerul, cu personajul meu, toate acestea îmi readuc instantaneu în minte textul.

S-a întâmplat, după trei-patru luni de întrerupere fără repetiție, să-mi aduc perfect aminte nu numai mizanscena, dar și textul integral al spectacolului. Avem un anumit tip de memorie, specifică, — o memorie afectivă, vizuală. Aici trebuie subliniat ceva: nu pot să spun că vin la teatru de acasă, stau două minute și gata, am intrat în personaj. Nu se poate așa. Trebuie să vii la teatru cu o oră înainte, mai ales când ai un rol important, să te aduni, să încerci ca această transformare să se facă treptat și cu folos pentru personaj.

— Nu vi s-a întâmplat, când sînteți în afara teatrului, să vă treziți spunînd replicile unui personaj?

— Nu, niciodată.

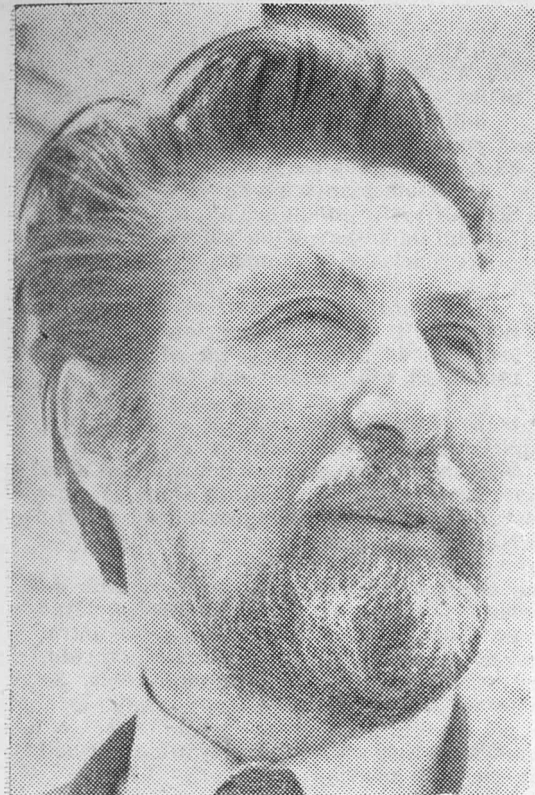
— Ați avut în cariera dumneavoastră roluri dificile și se pare că, pe măsură ce ne apropiem de anul în care discutăm, numărul lor s-a înmulțit.

Un rol dificil a fost *Bărbatul din Politica* și *Trestia* gînditoare de Theodor Mănescu, personaj pentru care ați primit două premii de interpretare: premiul întâi la Festivalul național „Cîntarea României“ și premiul întâi la Gala teatrului istoric, ediția 1986; un rol dificil a fost Ioniță Caloian, din *Greul pămîntului de Valeriu Anania*, pentru care ați primit premiul de interpretare, pe 1984, al A.T.M. În legătură cu aceste două personaje, m-ar interesa ceva: mi se pare că, îndeosebi în interpretarea dumneavoastră, și *Bărbatul*, și Ioniță Caloian sînt personaje istorice cu o adîncime filogenetică specială: Ioniță Caloian, trăind pe la începutul veacului XIII, ascunde în el un simbul contemporan, iar *Bărbatul*, făcînd parte din timpul nostru imediat, are în el un aer de demult: în felul în care ni l-ați arătat, pareă să fie un caracter care repetă marile caractere ale lumii.

Această îmbinare plastică între trecut, prezent și viitor, pe care dumneavoastră o realizați, este un rezultat deliberat al muncii actorului?

— Da, orice om, indiferent ce meserie ar practica, trebuie să aibă o credință a lui, trebuie să știe pentru ce trăiește. Fără asta nu se poate. Vorbele mult folosite riscă să se cam demonetizeze, dar nu găsesc altă expresie mai potrivită: omul trebuie să știe pentru ce trăiește, care este misiunea, scopul lui în viață. Indiferent dacă ești tinichigiu, dacă ești actor, dacă ești cosmonaut, dacă ești scafandru, în măsura în care știi pentru ce-ți practici meseria și iubești ceea ce știi să practici, ești salvat.

Eu știu de ce îmi fac meseria. Știu ce vreau să spun cu meseria mea.



TUDOR
POPESCU

Sorana

piesă în două părți*

Personajele

SORANA
NICA
PETRU
DRIDEA

PARTEA I

O cameră modestă, dar curată. Mobilă de serie. Un pat într-un colț. Pe masă, o statueta de bronz : o femeie... O ușă spre afară, o ușă spre dependențe. Fereastră acoperită cu o pînză neagră: camuflaj. Camera luminată de becurile unei lustre ce atîrnă din tavan. Peste fiecare bec s-a pus cîte un cornet de jurnal, ca să nu bată lumina spre fereastră.

Vară, cald. Pe un scaun, la masă, stă Nica în cămașă. De spătarul scaunului atîrnă haina și cravata lui. Sorana stă pe marginea patului. Tac amîndoi. Bărbatul își ține coatele pe masă și capul în palme. Dintr-un mic aparat de radio se aude, în surdina, o melodie a anilor '940.

SORANA : De ce taci ?

NICA (*după un timp*) : Tu nu taci ? Ore în șir. Vin aici... mi se pare că mă aștepți... și deodată te schimbi... nu mă lași să m-apropii de tine... De ce treci atît de repede de la o extremă la alta ?

SORANA (*își acoperă fața cu mîinile*) : Nu mai vorbi ! Mi-e rușine !

NICA : De ce să-ți fie rușine ? Ești o femeie tînără...

SORANA : Te rog ! (*Se ridică.*) Știu ce vrei să spui !

NICA : Știi ! N-am dreptate ? Ești o femeie tînără. Te chinuiești, singură, de-atîta timp !

SORANA (*refuză să-l asculte*) : Taci ! Taci !

* Prima piesă a trilogiei „Goi în fața destinului“.

NICA (*se ridică, vine spre ea, din ce în ce mai pasionat*): Cît timp o să fugi de adevărul ăsta? Și de ce? Cît timp o să te simți vinovată în fața unui bărbat care te-a părăsit?

SORANA (*răstit*): Taci!

NICA (*ridică și el tonul*): Pînă cînd o să fugi de adevărul ăsta? Ne chinuim amîndoi!

SORANA (*se ridică, îi întoarce spatele*): Nu vreau să te mai ascult! Pleacă!

NICA: Întotdeauna, cînd ajungem să discutăm serios situația noastră, mă oprești să vorbesc! (*Cu alt ton.*) Ești o femeie singură! (*Sorana își astupă urechile cu palmele.*) De luni de zile ești singură. Abandonată! (*Schimbă brusc tonul.*) Eu te iubesc, Sorana! Ești o femeie minunată. N-am întîlnit niciodată, în viața mea, o femeie ca tine... Cît să-l mai aștepti? Dacă ar fi fost un bărbat serios, cumsecade, aș fi înțeles. Vine, stă cît stă, dispăre. Știi unde pleacă?

SORANA: Nu știu!

NICA (*o întoarce cu fața la el, îi prinde umerii*): Te minți! Știi că e plecat la altă femeie.

SORANA: Nu-i adevărat! Lucrează într-un oraș de provincie.

NICA: Cite scrisori ai primit pînă acum, în opt luni, de cînd a dispărut iar? (*Sorana tace, acceptă adevărul cuvintelor lui.*) De cite ori ți-a telefonat? Măcar să-ți telefoneze, dacă nu-i place să scrie! (*Cald, înțelegător.*) De ce nu vrei să recunoști realitatea? Cît timp o să stai cu un bărbat care nu te prețuiește? Cînd e acasă... niciodată nu ești sigură dacă vine la opt seara, la cinci dimineața, sau apare peste două-trei zile! Habar n-ai pe unde umblă! (*Sorana vrea să plece de lingă el, o reține.*) Sorana! Știi ce mă îndeamnă să-ți vorbesc așa. Te iubesc.

SORANA: Să vorbim despre altceva.

(*Se aude, nu prea departe, sirena sunînd alarma. Un sunet puternic și neliniștitor.*)

NICA: Hai în adăpost!

SORANA: Nu merg! Crezi că țin să trăiesc?

NICA: Abia acum o să începi să trăiești. Ești o femeie tină. Ai treizeci de ani! Viața e înaintea ta!... Te iubesc, Sorana! Vreau să fii fericită... Aș face orice pentru asta!

(*Se aud, la început mai discrete, apoi mai tare, citeva bătăi în geam. În clipa în care aude, Sorana tresare, fulgerată de o presimțire.*)

SORANA: Petru! Soțul meu!

NICA: De unde știi?

SORANA: Presimt eu! (*Au paralizat amîndoi, cu ochii pe fereastră. Se măz bate o dată.*) El este!

NICA: A plecat de aproape un an, și s-a înapoiat chiar acum?

SORANA: El este!

NICA: De fiecare dată, cînd ne întîlnim, tresari la orice zgomot...

(*Sorana rămîne cu ochii pe clanța ușii, i-o arată și lui. Clanța se lasă de citeva ori: cel de afară încearcă să intre. Se repetă, în ușă, bătăile din fereastră.*)

SORANA: El bate așa!

NICA: Nu-i deschide!

SORANA: Cum să nu-i deschid? (*Ca în transă, se duce la ușă.*) Cum să nu-i deschid? S-a întors soțul meu acasă!

NICA: Nu!

(*Sorana deschide brusc ușa, rămîne de piatră în fața ei. Cel de-afară l-a văzut pe Nica, nu mai îndrăznește să intre. Nica ia, de pe spătarul scaunului, cravata, și-o pune la gît, apoi îmbracă haina. Se privesc toți trei.*)

SORANA (*șoptit*): Intră! Intră, Petrule! E casa ta!

(*Nica a încremenit, lingă pat. Șovăind, Petru intră, cu o valijoară în mînă. E foarte obosit. Rămîne lingă ușă.*)

PETRU (*privindu-l pe Nica*): De ce mi-ai deschis?

SORANA: Cum să nu-ți deschid? E casa ta! (*Se aruncă în brațele lui Petru, îl sărută, de o sută de ori.*) E casa ta, Petrule! Casa ta! De ce să nu-ți deschid? Poți să mă omori, tot îți deschid! Te-așteptam! (*Se întoarce spre Nica.*) El este Petru, soțul meu! Ți-am spus că-l aștept!

NICA: O iubesc!

PETRU (*aspru, lui Nica*): N-am venit acasă ca să-ți ascult declarațiile de dragoste!

NICA: Aș vrea să știi că nu e vorba despre o aventură oarecare... Ai plecat de-atîta timp...

PETRU: Asta nu te privește pe tine!

NICA: Dar...

PETRU: Pleacă! Repede și fără nici o explicație!

(*Nica iese, umilit, căutînd privirea Soranei, dar ea privește în pămînt.*)

SORANA (*izbucnește în plîns*): Petru! (*Se aruncă în genunchi, îi îmbrățișează picioarele.*) Te iubesc! De ce fugi tu

de mine? De ce mori și înviezi numai
cînd vrei tu?...

PETRU (*fără asprime*): Ridică-te!

SORANA (*plîngînd*): Nu vreau! Lovește-mă! Calcă-mă în picioare! O să-mi fie mai bine! (*Privindu-l, așa cum stă, la picioarele lui.*) Te rog să mă bați, Petrule! Nu mă mai iubești deloc? Ți-e atît de indiferent că ai găsit un bărbat în casa ta? Descarcă-ți nervii! Țipă la mine! Calcă-mă-n picioare! Ia-mi și zilele! Numai atît de liniștit nu suport să te văd! (*Sare în picioare, amenințîndu-l.*) Să știi că eu nu te-aș ierta! Dacă te-aș găsi lîngă o femeie, aș înfige cuțitul în tine! Treaba ta ce faci, pe unde umbli, dar dacă te-aș vedea, de mîna mea ai muri! (*Se aruncă în brațele lui, îl sărută, îi vorbește în scurte fraze întretăiate.*) Te iubesc, Petru! De ce nu mă iubești și tu un pic? De ce fugi de mine? Sint o nenorocită care mă perpelesc nopțile! Sint tinărară. Înnebunesc! Și tu nu apari de nicăieri. Ești mort! Nu-mi trimiți o amărită de scrisoare, în care să mă minți, în două-trei cuvinte, că ți-e dor de mine, și să-mi dai putere să lupt cu mine! De ce dispari și mă lași cu gîndul răzbunării?! Cînd stau noaptea, singură, mă gîndesc la tine, pe unde ești, și te urăsc!... Și-mi pun în gînd să răzbun toate nopțile mele de singurătate... Și nu pot s-o fac... Nu-l iubesc pe omul ăsta, deși ar merita. E un om bun...

PETRU (*răstit*): Taci din gură!

SORANA (*crede că vorbele lui răstite sînt un semn de sentiment*): Petru! Poate ții și tu un pic la mine? Poți să-ți ieși puțin din fire, dacă-ți vorbesc despre un alt bărbat? Vreau să te văd o dată furios, Petru! Să dai în mine! (*Vorbește ca să-l provoace.*) De ce te superi dacă-ți spun că e un om cumsecade? Pentru că este, Petru! Și se ține după mine! Eu îl alung. Ar sta la ușă tot timpul, dacă nu l-aș gonit eu! Îi deschid numai cînd urlu de singurătate.

(*Petru nu mai poate suporta și o lovește. Speriat de propriul lui gest, se întoarce cu spatele la ea, se trîntește apoi pe un scaun, își lasă fruntea pe masă și plînge. Sorana îl privește cu nesfîrșită dragoste. Trage un scaun, își pune capul pe spatele lui. Sună încetarea alarmei.*)

PETRU: Trebuie să ne despărțim, Sorana!

SORANA (*speriată*): Nu!

PETRU: Te fac să suferi!

SORANA (*îl strînge mai tare în brațe*): Nu! Te rog să nu mă părăsești! Omoară-mă, da' nu mă părăsi!

PETRU: Nu pot să-mi schimb felul de viață. Mereu voi veni și voi pleca!

SORANA: Te-aștept! Dacă o să-mi trimiți măcar o scrisoare, o să te-aștept credincioasă! (*Lipindu-se mai tare de el.*) Vreau un copil, Petru! Poate că simțurile mele cer un copil, ca să se potolească!

PETRU: Cu viața pe care o duc eu, nu-ți mai trebuie și un copil. Viața mea nu e normală!

SORANA: Ce patimă ai tu? Ce-ți dau celelalte? (*Pătimașă.*) Nu există nici o femeie care să te iubească așa cum te iubesc eu! De ce fugi de mine?... Vreau un copil, Petrule! Un copil ți-ar ține locul! N-aș mai suferi atîta, cînd te-apucă nebunia ta și dispari. Poate că o să te schimbi și tu. O să fii iar cel de-acum cîțiva ani, cînd mă iubeai... Te-ai schimbat deodată... Vreau un copil, Petrule! Te rog să nu te-mpotrivești! Chiar dacă mă părăsești, eu tot vreau un copil de la tine!

PETRU (*izbucnește*): Nu pot să am un copil, dacă mă îndoiesc! Să mă-ntrebtoată viața dacă e copilul meu? (*Sorana îl privește aproape cu ură.*) Sau ești gravidă și...

SORANA (*sare de lîngă el*): Ești un prost!

PETRU (*schimbă tonul*): Dacă o să ai un copil, o să-l recunosc. O să-i fiu tată... Dar o să știu că nu este al meu, și gestul recunoașterii ar fi unul de omenie!

SORANA: Prostule!

PETRU: Copilul n-ar simți niciodată că nu este al meu. L-aș iubi! Dar trebuie să știu asta! (*Se apropie de ea, îi vorbește înțelegător.*) Dacă o să ai un copil, nu mă interesează cu cine, o să fiu tatăl lui, da' nu trebuie să mă minți!

SORANA: Nu înțelegi că vreau un copil de la tine? Al tău! Al nostru... Al nostru, Petrule! Un copil care să semene cu tine! La fel de frumos! (*Dezvăluindu-și patima.*) La fel de frumos! Să aibă ochii blînzi ca ai tăi. Și gura ca a ta... Și glasul tău de bărbat!... Și puterea ta. Cînd o prinde femeia în brațe, pătimaș, să-i taie răsufierea! (*Petru se întoarce cu spatele la ea, care, încet, încet vorbește ca în transă.*) Să simtă că se pierde. Că e mică și neînsemnată în brațele lui... Și să-i simtă buzele arzînd de parcă cineva îi pune țigara aprinsă pe piele...

PETRU: Încetează, Sorana!

SORANA (*il ia în brațe, din spate*): De ce să tac, Petrule? Nu simți cât te-am așteptat? Știi câte nopți te-am visat? Mă uitam cu scîrbă la alți bărbați, pe stradă... Și tu nu veneai, nu veneai, nu veneai... Nu-ți păsa de mine. Și te uram că nu-ți pasă de mine și stai în brațele alteia... Într-o zi a apărut omul ăsta cumsecade, care mă iubește. Stă în genunchi și mă roagă să divorțez, ca să se însoare cu mine! Și să avem copii!

PETRU (*răstit*): Poate că o să-i aveți!

SORANA (*răstit, se îndepărtează de el*):

Prostule! Prostule! (*Șoptit.*) Prostule! De ce ți-e teamă că-ți arunc în brațe copilul altuia?

PETRU: Mi-e teamă de minciună. Copilul îl voi recunoaște, ți-am promis.

SORANA: Copil vreau de la tine! (*Il îmbrățișează tulburată.*) Tu vreau să mă iubești... De tine mi-a fost dor...

PETRU: Nu pot. (*Ridică tonul.*) Nu pot! Ești inconștientă? Nu pricepi un lucru atît de elementar? Uită cum te-am găsit? Ce crezi că sînt eu? Ce crezi?

SORANA (*cu enormă bună-credință*): Dar te iubesc, Petru! (*Se lasă în genunchi.*) Jur că te iubesc! Dacă ți s-ar întîmpla o nenorocire, ți-ai da seama că te iubesc! Ți-aș da tot sîngele meu, ca să te salvez! (*El nu schițează nici un gest de apropiere, ea continuă, dezamăgită.*) Nu mă crezi...

PETRU: De ce ți se pare curios că nu te cred?

SORANA (*șoptit*): Nu simți în glasul meu adevărul. Pentru tine sînt o femeiușcă ușuratică! O femeiușcă pusă pe aventuri! Da!? Asta crezi? Noaptea și bărbatul!

PETRU (*se întoarce cu spatele la ea*): Te rog să nu mai continui! Lasă-mă cu gîndurile mele!

SORANA: Asta crezi? (*Ironie, dură la adresa ei.*) Poate că am și ceva ciștig bănesc din aventurile astea! Da? Așa crezi? (*Așteaptă răspunsul, acesta nu vine, reia cu tristețe.*) O, Petrule, ce puțin cunoști tu sufletul femeii! (*Vorbește așezînd farfuriile pe masă, tăind piine, punînd de mîncare.*) Să știi că eu, cînd îți jur în genunchi că te iubesc... înseamnă că te iubesc! Dacă nu te-aș fi iubit, ai fi găsit ușa încuiată! (*Suspînînd.*) Numai că pentru tine ea a fost în orice clipă deschisă. Te așteapta dată de perete... (*Se oprește, reia pe alt ton, uimită de neînțelegerea lui.*) Nu mă crezi, Petrule?... (*Mai tristă.*) Nu mă crezi! Să știi că nu mai vreau să te apropii de mine! (*El tresare.*) Nu te mai primesc lîngă mine, pentru că n-o să vii ca un bărbat care mă iubește.

PETRU: De ce mă chinuiești? Nu-mi ajunge? Consideri că nu-mi ajunge?...

SORANA (*după un timp*): Vino la masă!... Ai sosit de pe drum... Ești flămînd?

PETRU: Da.

SORANA: Stai și mîncîncă!...

(*Petru se așază la masă, mîncîncă pe gînduri, ea îl asistă în liniște. Sorana își amintește ceva, iese din cameră, pentru cîteva clipe, revine cu o sticlă de vin, o destupă, îi toarnă.*)

PETRU (*zimbînd amar*): Nu-i pentru cine se pregătește!...

(*Într-un gest de revoltă, Sorana aruncă paharul, cu vin cu tot. Ia sticla, o pune undeva, departe de masă, apoi rămîne în picioare, în fața lui. El nu mai poate mîncă.*)

SORANA: Mîncîncă! Mîncarea era pregătită pentru mine! (*Ridică puțin tonul.*) Eu nu mîncînc? Și vinul... îți jur că l-am cumpărat pentru tine. Îl păstrez de cîteva luni! Mai la începutul verii... nu știu de ce... poate pentru că doream eu foarte mult... am început să visez că te întorci acasă. Te visam aproape în fiecare seară, în pragul ușii... privindu-mă cu ochii tăi albaștri. Voiam să sar înaintea ta, da' nu puteam să mă ridic din pat... De bucurie și de surpriză, mi se tăiau picioarele, și oricît mă străduiam eu să ajung pînă în pragul ușii, să te îmbrățișez și să simt sîrutul ca jarul, nu puteam să mă mișc. Parcă eram paralizată... (*După o scurtă ezitare.*) Cînd reușeam să cobor din pat, și ajungeam la ușă, tu nu erai, și mă apuca o disperare fără margini. Țipam după tine, nu-mi păsa că trezesc vecinii, nu mă interesa nimic altceva decît disperarea mea că nu mai ești. Mă trezeam transpirată, cu inima bătîndu-mi nebunește, și cu o dorință nestăvilită de bărbat... Turnam apă rece pe mine și mă înforceam în pat, da' nu mai puteam să dorm, pînă la ziuă!... Atunci am început să cred, din ce în ce mai mult, că într-o seară — nu știu de ce te așteptam numai seara —, într-o seară o să apari în prag și eu o să pot ajunge pînă la tine! Am cumpărat sticla asta de vin... Mă gîndeam că o să se îplinească bucuria mea de a fi iar împreună! (*Petru trîntește tacîmul, se ridică de la masă, tulburat de povestea ei. Ea așteaptă un cuvînt, acesta nu vine, reia copleșită.*) Tot nu mă crezi, Petrule? Tu... chiar nu mă crezi? Pleci în lume, stai pe unde

stai, ții în brațe pe cine vrei tu să ții, și când te-ntorci acasă, nu crezi nimic din tot ce-ți spun eu?...

PETRU (*emoționat*): Poate că te cred... Poate că te cred. (*Cu glasul nesigur.*) Și ce dacă te cred?... Poate că am avut și eu nopțile mele, în care te vedeam dormind în patul nostru... Visam că mă întorc acasă, tiptil, să nu te trezesc, să aprind lumina fără să mă simți, să te trezești deodată cu mine lângă pat și să leșini de bucurie și surpriză. (*Schimbă tonul.*) Te vedeam dormind singură în patul alb ca floarea crinului... cum îți place ție așternutul... (*Ea vine spre el.*) Te rog să nu te apropii!... Te rog! (*Ea renunță, se apucă să strângă masa.*) Nu te supăra, dar în clipa asta nu pot să te simt lângă mine...

(*Sorana duce farfuriile în camera vecină, revine, ia sticla cu vin, îl privește o clipă, duce și sticla. Revine mai tristă.*)

SORANA: Ești obosit? Vrei să te culci? PETRU: Aș vrea.

(*Sorana trage cearșaful de pe pat, scoate fața de pe pernă, pune lenjerie nouă, albă, ca floarea crinului. Face asta în tăcere, asistată de el.*)

SORANA (*a terminat treaba*): Poți să te culci! (*Îi dă o pijama nouă, el o privește, apoi o pune pe masă.*) Pentru tine am cumpărat-o!

PETRU: Dă-mi pijamaua mea!

(*Sorana îi dă pijamaua purtată, dar proaspăt spălată și călcată. El ia pijamaua, iese. Sorana se așază pe marginea patului. Petru revine, îmbrăcat în pijama, se urcă în pat, se culcă. Sorana ia un pled, îl întinde pe jos, pune peste el un cearșaf, o pernă și un alt pled, apoi iese. Cum iese, Petru se ridică, privește după ea. Afară, undeva departe, se aude un țambalagiu cîntînd, cu glas hîrîit, o melodie de dragoste, acompaniîndu-se discret. O melodie de cartier despre o dragoste nefericită. Cînd o aude revenind, se trîntește pe pernă, ca un om care doarme și sforăie ușor. Sorana apare într-o frumoasă cămașă de noapte. Rămîne cîteva clipe în picioare, privindu-l. Se aștepta ca el s-o întîmpine, totuși. Stinge lumina și se culcă.*)

Melodia de dragoste, afară, continuă.

Petru se ridică încet, să nu facă nici un zgomot, rămîne lângă pat, o privește pe Sorana, care doarme. Cu mari precauții, își ia hainele pe braț, valiza, și iese în camera vecină, să se îmbrace.

După un timp, se aude ușa de afară a locuinței, sau poarta, apoi urmează un nou moment de liniște.

Din camera vecină, se aud, exagerat de tare, bătăile unei pendule: e ora 12 noaptea. Trezită de bătăile ceasului, sau de presimțire, Sorana sare drept în picioare. Ascultă ultimele bătăi.)

SORANA (*cu spatele la pat*): Cît o să ne mai chinuim, Petrule? (*Mai tare.*) Cît o să ne chinuim? Și de ce? Tremură carnea pe mine, de dorul tău! (*Se aruncă în pat, dar patul e gol. Se ridică, parcă beată de surpriză, și țîpă spre ușă, ca și cînd Petru tocmai acum ar ieși.*) Prostule! Prostule! Te iubesc... (*Se așază pe marginea patului, plîngînd dezlănțuit, aproape bocit, ca și cînd ar sta în fața propriului său mormînt. Cineva bate în geam. Sorana sare în picioare, ascultă. Bătăile se repetă. Ștergîndu-și ochii, se repede la ușă. O deschide larg și în prag apare Nica, trist, vinovat. Dezamăgită în așteptarea ei, Sorana țîpă la el.*) Ce cauți tu aici? Pleacă! Pleacă! (*El nu se mișcă, ea continuă, în plină criză de nervi.*) De ce-ai venit? Aici e casa lui!... Trebuie să se-ntoarcă! O să te omoare! (*Aruncă în el cu ce-i cade în mînă, el se ferește, dar nu pleacă.*) Îl rog eu să te omoare! Eu îl rog să te omoare! Vrei să-i furi nevasta! Vrei să-i furi ce are el mai scump în lumea asta! (*Copleșită de furie și efort, se lasă în genunchi și plîngînd ca un copil, continuă aproape șoptit.*) Mă iubește! Simt eu că mă iubește!... L-a prins vreuna în mrejele ei, și nu-l lasă să plece! Vrea să mi-l ia!

(*Nica așteaptă să se liniștească, îi șterge lacrimile. Ea nu reacționează în nici un fel.*)

NICA (*firesc, se explică, în timp ce îi șterge lacrimile*): N-am putut să plec... Am pîndit în fața casei, să nu ți se-ntîmple ceva. Aș fi stat toată noaptea... L-am văzut plecînd, cu valiza, și mi-am dat seama că s-a petrecut ceva. Aproape că fugea... M-am temut că... mi-a fost teamă că s-a răzbunat pe tine... Altfel, m-aș fi luat după el...

SORANA: De ce să te iei după el?

NICA (*încurcat*): Să văd unde se duce... SORANA: Ce te privește pe tine unde se duce el?

NICA: Să-ți spun... Să-l vezi acolo și să te convingi că...

SORANA: Nu te privește pe tine! De ce-ai bătut în geam ca el? Ai auzit cum a bătut el și...

NICA : Dacă băteam altfel, nu-mi deschideai.

SORANA : Nu trebuia să bați în geam ca el.

NICA : Voiam neapărat să știu ce-i cu tine ! Dacă nu mi-ai fi deschis, aș fi crezut că ți s-a întâmplat ceva grav și aș fi spart ușa. Trebuia să știu ce s-a întâmplat ! Acum, dacă m-am convins că ești bine, plec. *(Se îndreaptă spre ieșire. Lingă ușă, se oprește.)* Te simți în stare să rămiți singură ? Ai nevoie de ceva ?

SORANA *(șoptit)* : Nu pleca. Mi-e frică să rămân singură. Sînt în stare de orice. *(Nica revine, se apucă, liniștit, să strîngă așternutul de jos. Sorana se așază pe marginea patului și-i vorbește ca și cînd el ar putea fi cu totul indiferent la tot ce-i spune.)* De ce-o fi fugit iar ? I-am mărturisit că-l iubesc. I-am jurat că-l iubesc și el nu m-a crezut ! N-a simțit cît sînt de sinceră... *(Nica se oprește din treabă, șocat de vorbele ei.)* E un om extraordinar. La începutul căsătoriei noastre, mi se părea soțul ideal. Și deodată... Știi cît e de bun ? Și nu suportă nedreptatea... Odată, un tipograf mai în vîrstă s-a certat cu patronul... I-a cerut sporul de periclitare, că lucra cu plumb... Patronul era un haidamac de doi metri. S-a repezit la el. Petru i-a pus mîna-n piept : „Dacă-l lovești, ai de-a face cu mine !”. I-a concediat pe amîndoi. A trebuit să-l întrețin eu, cîteva luni. *(În șoptă.)* Eram fericită că-l puteam ține eu... Îl iubeam și nu-mi păsa... Îl iubeam ca și acum...

NICA *(fîreș și cu înțelegere)* : Cred că ești nebulă, Sorana.

SORANA *(fîreșc)* : Așa crezi tu ?

NICA : Nu te porți ca un om normal. De cîte ori am venit la tine, ți-a plăcut să vorbești despre el. Să-l lauzi. *(Din ce în ce mai enervat.)* Cred că n-am venit o singură dată aici, ca să nu-mi spui ce grozav este ! Pînă cînd crezi că o să suport tortura asta ? La mine nu te gîndești deloc ? Sînt și eu bărbat... De ce ai acceptat să vin aici ? *(Vine în fața ei, o privește în ochi.)* De ce n-ai curajul să mergi pînă la capăt, Sorana ? Ești sadică ? Te-ai gîndit vreodată ce se întîmplă în sufletul unui bărbat în situația mea ?

SORANA *(cu surprinzătoare răutate)* : Să suferi și tu ! Și el suferă !

NICA : El suferă că vrea să sufere ! A fugit la o altă femeie ! Ar fi putut rămîne lingă tine. Îl iubești, ești o femeie minunată, orice bărbat ar fi fericit să-ți stea la picioare ! El a fugit și suferă ! Și tu ne urăști pe toți și ai vrea să suferim ca și el ! E drept

asta, Sorana ? E drept ?... *(După un timp.)* Eu nu m-aș dezlipi o clipă de lingă tine. Tot timpul, parcă sînt năuc, numai la tine mă gîndesc. Viața fără tine nu mă interesează... Adineauri, cînd pîndeam afară, mă gîndeam : dacă aud că e rău cu ea, dau buzna în casă și fac o crimă ! Mă urăști ?

SORANA : Uneori... Uneori te urăsc !

NICA : Acum mă urăști ?

SORANA : Acum, da.

NICA : De ce ?

SORANA : Pentru că tu ești fericit și el nu...

NICA *(amar)* : Fericirea mea !...

SORANA *(ca să îndulcească mărturisirea dinainte)* : Ești un om cumsecade. Eu sînt rea...

NICA : Nu știi ce-i cu tine.

SORANA : Poate că nu știu. *(Ostează.)* Nici eu nu mă mai înțeleg... Nu mă mai suport. Îmi vine să dau cu mine de-a azvirlita, și să termin odată. Și tu, nu știu cum de nu te-ai săturat de hachițele mele ! Într-o zi, n-o să mai vrei să mă vezi. Și bine o să faci ! Îți găsești o femeie liniștită, care să nu-ți facă viața iad.

NICA : Fără tine ar fi mai rău.

SORANA *(prietenește)* : De ce mă iubești atîta ? Știi, măcar ?

NICA : Știu.

SORANA : Ești sigur că nu te înșeli ? Ești convins că merit ?

NICA : Sînt.

SORANA : De ce nu-i spui și prostului ăluia, care mă lasă pentru cine știe ce pațachină !

NICA : Poate că este o femeie cumsecade. *(Sorana tresare, el a prins momentul să-i strecoare îndoiala în suflet.)* N-au toate femeile hachițe. Sînt și femei liniștite. Lingă ele, bărbatul se simte sigur pe el... Poate că și-a găsit și el o femeie...

SORANA *(răstit)* : Pleacă acasă ! Lasă-mă-n pace, așa rea cum sînt ! *(Undă de gelozie.)* Găsește-ți și tu o femeie liniștită, care să nu-ți iasă din vorbă !

NICA : N-am spus că-mi place o femeie liniștită. Poate că lui îi place așa...

SORANA *(răstit)* : El mă iubește pe mine ! Înțelegi ? Mă iubește ! *(El vrea să spună ceva, ea îl întîmpină.)* Vrei să mă-ntrebi de ce pleacă de-acasă ? Așa-i firea lui ! Da' să nu crezi că mă uită ! A mai plecat o dată, o lună, și cînd s-a înapoiat, mi-a jurat că i-a fost dor de mine. Am simțit eu că i-a fost dor de mine... Cînd îi este cu adevărat dor, din prag îi simt arsura buzelor... Nici nu se apropie de mine și mi se taie picioarele.

NICA : Ești prea pătimașă, Sorana. Asta-i bucuria și nenorocirea vieții tale. Strigă carnea pe tine, cînd ți-e dor de-un

‘bărbat. Altfel, n-aş fi ajuns eu aici!
Te-am prins într-un moment de chin
şi mi-ai dat voie să intru.

SORANA : Te urăsc !

NICA (*liniștit, constatănd doar*) : Eşti
ne bună, Sorana ! Spre ghinionul meu,
am nimerit peste nebulia ta, şi tre-
buie să sufăr şi eu.

SORANA : Vezi-ţi de viaţa ta !

NICA : Crezi că eu nu m-am jurat nicio-
dată că n-o să mai trec pe aici ?
Aproape de cîte ori plec, jur să nu
mai revin. Mă blestem... Şi după o
zi, după două, nu-mi mai ieşi din
minte, şi mă trezesc iar la poartă.

SORANA (*impresionată*) : Mă iubeşti atît
de tare ?

NICA : Pînă cînd te-am întîlnit, nu-mi
închipuiam că pot să iubesc atîta. Mă
sfîrşesc, dacă nu te văd. (*Vorbeşte
simplu, firesc, deloc melodramatic.*) De
multe ori, mă gîndesc la moarte, ca
la o bucurie... da' sînt prea las.

SORANA (*mîngîindu-i părul*) : Ce om bun
eşti tu ! Străduieşte-te şi uită-mă ! La-
să-mă cu necazurile mele ! Sînt atî-
tea femei care abia aşteaptă un băr-
bat. Războiul a umplut ţara de văduve
şi de femei singure. Nu mai fi neferi-
cit din cauza mea ! Crezi că-mi place
să te văd chinuindu-te ?

NICA : Eşti o femeie minunată, Sorana !

SORANA (*ridică brusc tonul*) : Nimic
nu-i normal, din tot ce fac. Am noro-
cul să întîlnesc bărbaţi buni, ca tine,
şi-mi iartă hachiţele ! (*Revine la domi-
nanta vieţii ei.*) Şi prostul ăla e prea
bun. Crezi că a pus vreodată mîna pe
mine, să-mi tragă o mamă de bătaie ?

NICA : Te-a părăsit !

SORANA : Ce dacă ? E bărbatul meu !
S-ar cuveni să-l aştept. Să stau la
fereastră şi să pîndesc întoarcerea lui.
El, treaba lui ce face ! Aşa m-a-nvăţat
mama ! A fost o femeie care a trăit
pentru mine şi pentru tata. Nu mîncă,
pînă nu sosea el acasă. Noaptea ajun-
gea el acasă, noaptea mîncă. Dacă ar
fi dispărut, ca Petru, şi n-ar fi ştiut
unde este, ar fi murit de foame în
casă, şi n-ar fi pus gura pe mîncare.
Mi-ar fi plăcut să fiu o femeie care
să mor de dorul lui ! Să vină, să mă
găsească moartă, şi să-nţeleagă, pros-
tul, cît de mult l-am iubit !

(*Mărturisirea ei produce o lungă tăcere.*)

NICA : E chiar atît de bun ?

SORANA (*răstit*) : Şi prost, şi prost, şi
prost ! Bun şi prost ! (*Se linişteşte,
îşi coboară glasul.*) Nu e în stare să
omoare un şoarece. (*Furată de amin-*

ture.) Odată, se pripăşise la noi în
magazie un şoricel. Cînd ne-am dus
după cartofi, şoricelul — sub sac.
Zvic ! printre picioarele noastre. Omoa-
ră-l ! ăp la el. „Nu-l omor !” Şi ăpă-
ia, să nu-l calce. M-a oprit să-l lovesc
cu papucul. „Lasă-l ! Cîţi cartofi o să-ţi
mănînce ?” (*Ride.*) Auzi ? „Cîţi cartofi
o să-ţi mănînce ?” (*Izbucneşte în plîns.*)
N-a fost în stare să-l omoare ! (*Vio-
lentă.*) Ah ! N-o prind eu pe-aia care
mi l-a furat ! N-o aflu eu ! De mîna
mea moare ! Pe urmă, nu mă mai in-
teresează ce-o să pătesc ! Să sufere şi
ea ! (*Plînge, resemnat.*) O urăsc ! O
urăsc !

NICA : Eşti şi tu o femeie nefericită,
Sorana ! (*O prinde de umeri, într-un
gest prietenesc. Sorana se aruncă la
pieptul lui, plîngînd mai violent. El îi
mîngîie patern părul.*) Se joacă soarta
cu noi cum vrea. Ne purtăm firea, aşa
cum ne purtăm chipul. Nu le-am ales
noi ! Sîntem aşa cum a hotărît întîm-
plarea ! Unii sînt născuţi să se chinu-
iască, alţii parcă au fost pupaţi în
frunte de noroc ! Nu ne-alegem noi
nici cum să fim, nici cînd să fim. Am
avut ghinionul să trăim acum, în tim-
pul acestui război cumplit.

SORANA : Tu te plîngi ? Ştii unde sînt
alţii.

NICA : Cînd spun că e rău, nu mă gîn-
desc la mine. Ghinionul de a fi bol-
nav s-a schimbat în norocul de a fi
bolnav, pentru că am scăpat de ar-
mată... El, cum a scăpat ? La vîrsta
lui s-ar fi convenit să fie pe front.

SORANA : Tipografii sînt mobilizaţi pe
loc.

NICA : Mai lucrează ?

SORANA : Cred că da. Mi-a spus că
pleacă să lucreze într-un alt oraş.

NICA : Şi n-a mai dat el un semn de
viaţă, de-atîta timp ?

SORANA : Nu. O fi lucrînd acolo, îm-
preună cu paţachina lui !

(*Cineva bate puternic în fereastră.
Sorana tresare violent.*)

NICA (*înnebunit*) : Iar ! Iar !

SORANA : El e ! (*Bătăi, din ce în ce mai
nerăbdătoare.*) El bate aşa ! Ascun-
de-te ! Nu vreau să te mai vadă.
Suferă din cauza ta... Te ascund în
cămară... În cămară n-a intrat nicio-
dată. (*Nica pare că se împotriveşte,
ea se răsteşte la el.*) Ascultă-mă ! Nu
vreau să mai suferi din cauza mea !
(*Nica înţelege că nu se poate împo-
trivi şi se lasă împins afară.*) Nu ieşi
de-acolo ! Oricît ar sta !

(Îl scoate din cameră, apoi se duce să deschidă. Revine cu Petru.)

PETRU (din ușă, ca valijoara lui în mână): Ești singură?

SORANA (trece peste întrebarea lui): Intră Petrule! Intră! Înseamnă că mă iubești puțin! (Îl îmbrățișează, îl sărută, e fericită de revenirea lui.) Ți-a părut rău că ai fugit de lângă mine? Nu trebuia să fugi din casa ta. (Îl sărută.) De lângă femeia ta!... Mi-a fost dor de tine! Cît timp ai lipsit, mi-a fost dor. Hai, dezbracă-te! (Se agită prin cameră, aranjează patul, pune două tacimuri.) Stai să mănânci ceva. Mîncăm împreună. Adineauri te-ai supărat, n-ai terminat mîncarea. De cînd n-am mai mîncat noi împreună! (Vine iar lângă el, îl sărută.) Sînt fericită, Petru, că n-ai plecat de lângă mine... Nu te iubește nici o altă femeie cît te iubesc eu. Fără tine, viața mea e un chin!

(Tace, obosită de explozia ei sentimentală, așteaptă cuvintele lui, dar acestea nu vin, deoarece Petru aproape că n-a ascultat-o, atent la zgomotele de afară. Cît timp ea a făcut patul, el a dat un colț al pînzei de la fereastră la o parte și a privit.)

PETRU (cu totul de neînțeles pentru ea): Ești singură?

SORANA: Petru! Uită întîmplarea aia nefericită! Îți jur că voi fi întotdeauna singură!

PETRU: Stinge lumina, dă camuflajul la o parte, și stăm de vorbă la lumina lunii!

SORANA: Dacă-ți place ție așa! (Stinge lumina, dă camuflajul într-o parte, de afară se strecoară o lumină blîndă.) Ce lună frumoasă! De cînd nu ne-am mai plimbat noi prin parc? Îți amîntești că ne plimbam prin parc, pînă spre ziuă?... Ne sărutam pe alei, ca doi îndrăgostiți care n-au unde să-și adăpostească dragostea. (Petru e la fereastră, privește afară.) Rîdeai la gîndul că polițaiul o să rămină cu gura căscată, cînd o să-i arătăm actele și o să vadă că sîntem căsătoriți. Ți-amîntești?... Petru! (El nu răspunde, ea ridică tonul.) Petru! (El tresare.) Ce-i cu tine?

PETRU: Ce să fie? Priveam afară.

SORANA (liniștindu-se): Te-au furat și tu pe tine gîndurile? Ți-ai amîntit și tu plimbările noastre prin parc?

PETRU: Mi-am amîntit.

SORANA: Mă iubeai, Petru. Doamne, cît mă iubeai! O dată ai fugit de la tipografie și ai venit pînă acasă, doar ca

să mă vezi. Mi-ai mărturisit că ți-a fost atît de dor încît n-ai mai putut să rabzi. M-ai văzut pe fereastră și ai fugit înapoi la lucru. Atunci nu ți-am spus că mi s-au tăiat picioarele de bucurie. Am simțit o sfîrșeală și m-am așezat pe pat, să nu cad... Ce fericită eram, Petrule! Nu invidiam nici o femeie din lume. Putea să stea într-un palat poleit cu aur, nu era mai fericită decît mine!

(Afară se aude, apropiindu-se, o mașină. Petru se ferește din dreptul ferestrei. Sorana îi surprinde gestul, el trebuie să-și mărturisească.)

PETRU: Sorana! Dacă o să mă caute... dacă vine cineva aici...

SORANA: Cine să te caute?...

PETRU (nu-i răspunde): Vor insista și vor amenința că intră cu forța. Trebuie să m-ascund.

SORANA: Ce-ai făcut, Petrule? De ce te-ascunzi?

PETRU (de fapt, nu-i răspunde): Aici e ultimul loc unde s-ar fi cuvenit să mă caute. Pe asta am mizat: că n-o să le dea prin cap că m-ascund chiar acasă!

SORANA (speriată): Ce-ai făcut, Petrule?! Ai fost tu în stare de-o faptă rea?

PETRU: N-am făcut nimic rău.

SORANA: Atunci, de ce te cauți?

PETRU: Sorana, ai încredere în mine... Ai?

SORANA: Am.

PETRU: Acum, nu mă întreba mai mult! Nu trebuie să mă găsească!

SORANA (dezamăgită): De-asta ai venit acasă! Ca să te-ascunzi!

PETRU: Și pentru tine, Sorana! (O prinde de umeri.) Și pentru tine. Mi-era dor de tine.

SORANA (nu crede): N-ai venit pentru mine, Petrule! Acum pricep ce te-a adus acasă.

PETRU: Voiam să te văd! Îți jur!

SORANA: Opt luni, nu ți-a fost dor de mine? De opt luni n-ai mai dat pe-acasă! Ți s-a făcut dor deodată, cînd te cauți aștia.

PETRU: Sorana!

SORANA: Nu-mi mai spune nimic! O să te ascund! Ești bărbatul meu și orice ai fi făcut, se cuvine să fiu lângă tine...

PETRU: Sorana, ce crezi tu despre mine?

SORANA: Dacă aș ști, Petrule, ce să cred!...

(Motorul mașinii se aude mai aproape, el sare la fereastră, privește afară.)

PETRU : Vin ! *(Își ia valijoara, rămâne în mijlocul camerei, așteaptă verdictul ei.)* Dacă mă prind...

SORANA : N-o să te prindă ! În podul magaziei avem patul ăla vechi. Sub saltea e o ladă, pentru plapumă. E loc destul să se ascundă un om ! Nu caută ei acolo ! Hai, vino !

PETRU *(ezită)* : Sorana ! S-ar putea să se poarte urît cu tine...

SORANA : Acum te gîndești ? Cînd ai făcut ce-ai făcut, nu te-ai gîndit că se vor purta urît cu mine ? Și ce-o să-mi facă ? Poate c-o să mă placă vreunul și eu n-o să-i pot da peste mină ! Da ?

PETRU : Nu la asta mă gîndeam.

SORANA : Știi ce gîndești despre mine !

PETRU : Sorana ! S-ar putea să se poarte rău cu tine, ca să le spui unde sint... S-ar putea să te lovească...

SORANA : Pe mine ? Nu s-a născut bărbatul ăla ! Numai tu, Petrule, poți să mă calci și-n picioare. Altul... *(Mașina s-a oprit, se aud doi bărbați alergînd. Pașii lor se aud foarte tare, în liniștea nopții.)* Vino !

(Ies amîndoi. Camera rămîne goală cîțva timp. La fereastră apare Dridea, comisar al Siguranței, care privește înăuntru, apoi bate. Așteaptă, bate mai tare. Din camera vecină, intră Sorana, cu un capot peste cămașa de noapte. Ascultă bătăile care au devenit violente. Deschide fereastra cu un gest brusc.)

DRIDEA : Bună seara !

SORANA : Ce vrei, mă, la ora asta ? Nu ți-e rușine ? Vezi că ai greșit adresa ! O cauți pe-aia de peste drum ? Treci strada și-o găsești !

(Îi trîntește fereastra în nas, trage camuflajul, aprinde lumina. Bărbatul bate iar.)

DRIDEA : Deschide !

SORANA *(dă un colț al camuflajului la o parte)* : Ce mai vrei ?

DRIDEA : Mă iei tare ? Deschide ușa !

SORANA : I-auzi ! Mi-o fi teamă !

DRIDEA : Unde-i bărbat-tu ?

SORANA : Bărbat-miu ? ! Poate vrei să-mi spui tu unde este. Cine l-a mai văzut, de opt luni ?

DRIDEA : Minți !

SORANA *(schimbă tonul)* : Va să zică, de-asta ai venit la mine, în toiul nopții ! Știi că bărbatul meu nu este acasă și te-ai gîndit să-ți încerci norocul !

DRIDEA : Deschide ușa ! *(Se adresează cuiva la poartă.)* Nu lăsați pe nimeni să intre sau să iasă ! Dacă nu stă, trageți ! *(Soranei.)* Sînt de la Siguranța statului ! Deschide ușa !

(Sorana închide fereastra, lasă camuflajul, iese, revine cu Dridea.)

SORANA : Poftim ! Caută ! Răscolește ! *(Cum a intrat, privirea lui Dridea a căzut pe cele două tacîmuri de pe masă.)* Convinge-te că nu-i nimeni !

DRIDEA : Nu mai e nevoie să caut. M-am convins că ești singură. *(Arată farfuriile.)* Mîncinci cu două tacîmuri deodată ? Cu ambele miini ? *(Își scoate revolverul.)* Hai ! Gata mascarada ! Unde e ? V-am deranjat de la masă ?

SORANA : N-am voie să-mi petrec noaptea cu un bărbat ? Soțul mi-e plecat de-atîtea luni ! Pe unde-o umbla, nu-i el chiar ușă de biserică... *(Scurt.)* Aștept un bărbat ! Mai vrei ceva ?

DRIDEA : Mai vreau. Să te cred ! Să cred că aștepți, la miezul nopții, un bărbat.

SORANA : A fixat cineva ora pînă la care am voie să aștept ? Lucrează în schimbul de noapte și dă o fugă pînă la mine.

DRIDEA : Cine e ?

SORANA *(sigură pe ea)* : Acum o să aflui. Abia ne-am cunoscut, ieri. Nu m-am apucat să-l descos cine e și ce hram poartă. O să am timp destul, în noaptea asta.

DRIDEA *(zimbînd, privind-o fix)* : Există prejudecata că toți cei de la Siguranță sînt cam tîmpiți ! Le înșiri, așa, orice poveste îți trece prin cap, și ei o înghit ! Adică „ăla” mi-a fugit de sub nas, eu vin aici și găsesc tacîmuri pe masă, știu că era flămînd, și vrei să te cred că n-a călcat pe-acasă de opt luni ! De ce mă crezi mai prost decît sint ?... Să știi că nu are pe unde să iasă. Casa e înconjurată. Unde e ?

SORANA : Habar n-am pe unde umblă !

DRIDEA : Chem oamenii și-ți scot și dușumelele ! Ce rost are să mai provocăm toată tevatura asta ? *(Schimbă tonul.)* Hai, spune-i să iasă din ascunzătoare și să vină cu noi ! Cînd s-a apucat de prostiile pe care le-a făcut, știa ce riscă !

SORANA *(sincer)* : Da' ce-a făcut ? Doar n-a făcut moarte de om !

DRIDEA *(surprins de tonul ei sincer)* : Ce-a făcut ?

SORANA : Da, ce-a făcut ? Ce putea să facă ? A furat ceva ? Vreți să recupe-rați paguba ?

DRIDEA : Poate că nu știi. Nu cred, da' admit, de dragul demonstrației, că nu știi. Ei bine, a făcut mai multe. Și-a vîndut sufletul ! Sîntem în război, și el face jocul dușmanului ! Tipărește tot felul de prostii ! Incită la sabotaje împotriva armatei germane. Activitatea lui dăunează alianței

noastre cu Germania. *(Copleșită de veste, Sorana se așază pe marginea patului.)* De aproape un an umblu după el! Apare ici și colo. Acum, când i-am descoperit birlogul, a reușit să fugă...

SORANA *(inconștientă în gelozia ei)*: Era la o femeie?

DRIDEA: Hai, nu face pe proasta! Știi că nu-i arde lui de femeii! Era într-un pod zidit. Acolo își tipărea calomniile la adresa statului! Afișele instigatoare! *(Schimbă tonul.)* Spune și tu, dacă nu-i nebun! Te lasă atîta timp singură, femeie tinăra și frumoasă, aș spune că te aruncă în brațele altui bărbat, și el stă ascuns și doarme pe un pat de rogojină. Dacă i-ar păsa, măcar un pic, de tine, ar sta la casa lui, și-ar vedea de treburile lui, nu s-ar ascunde prin toate cotloanele, amenințat cu pușcări. S-ar gîndi că te bagă și pe tine-n belea. Merită să stai la pîrnaie, pentru un bărbat căruia nu i-a păsat de tine? Nu merită! Dacă-l găsim aici, intri în pușcărie. Ani mulți. Dacă-l dai în gît, te iertăm! Hai, scoate-l din ascunzătoare!

SORANA *(abia șoptit)*: Așteaptă! *(Pleacă spre ușă, el vrea s-o urmeze, ea reia, mai energic.)* Așteaptă!

DRIDEA: Bine. Îți acord încrederea asta! Să nu faci vreo prostie. Casa e înconjurată.

SORANA: Mi-ai mai spus.

(Sorana iese. Dridea deschide fereastra, dă instrucțiuni.)

DRIDEA: Tu! Treci în spatele casei! Tu stai cu ochii pe acoperiș! E foarte abil! O singură somație și trageți!

(Închide fereastra, se plimbă prin cameră, cînd intră Sorana și Nica.)

SORANA *(firesc)*: Cu el eram în casă. Pusesem să mîncăm. Pe el îl căutați?

DRIDEA: Cine ești și ce cauți aici?

SORANA *(izbucnește în rîs ironic)*: Ce caută!... Ce caută un bărbat la o femeie?...

DRIDEA: Cum te cheamă?

NICA: Nica George... Am venit...

SORANA *(cu tupeu)*: Să spargă lemne! *(Ride.)* Să măture puțin prin curte!

DRIDEA: Dă-mi actele!

NICA *(îi dă actele)*: E și legitimația de serviciu. N-am făcut armata. Sint reformat din cauza...

DRIDEA *(citind)*: Văd din ce cauză. De cît timp ești aici?

NICA: De-aseară.

DRIDEA: De ce te-ai ascuns de mine?

NICA: Păi... Credeam că e...

SORANA: Chiar nu bănuiești de ce se ascunde un bărbat surprins în casa unei femei măritate? Dacă vrei să știi, era să leșin, cînd ai bătut în geam. Credeam că-i bărbată-miu!

DRIDEA *(lui Nica)*: N-a mai intrat nimeni, aici, de-aseară?

NICA: Nimeni. Cine să intre?

DRIDEA: Eu întreb. *(Îi înapoiază actele.)* Vii cu mine.

SORANA: Ce-aveți cu el? N-are voie să înnopteze la o femeie? *(Lui Nica.)* Nu te duce! Să arate mandatul de arestare!

DRIDEA: E prins asupra faptei! Flagrante delict!

SORANA *(obraznică)*: Dacă nu bătea așa de tare în geam, și intrai pe furiș, aveai toate șansele să-l prinzi asupra faptei, da' așa? *(Lui Nica.)* Nu fi prost! N-are de ce să te aresteze. *(Lui Dridea.)* Lasă omul în pace! Ce ți-a căsunat pe el? Cu ce-a greșit în fața legii?

NICA *(a prins curaj)*: Ce-am greșit? Nu merg!

DRIDEA: Nu mă obliga să te forțez. Ești în casa unui individ din rezistență activă împotriva nemților. Știi cum se pedepsește asta, în timp de război? Am toate motivele să cred că nu ești străin de activitatea lui.

NICA: Nu știu nimic! *(Soranei.)* Mi-a fost spus că lucrează la o tipografie din provincie.

SORANA: E plecat în provincie, da' după o muiere.

DRIDEA: S-o crezi tu că mă duci! Ești la curent cu toate acțiunile lui.

SORANA: Jur că nu. Acum aflu și nu cred nimic! O fi făcut altceva. Numai asta cu lupta împotriva nemților n-o cred.

NICA: E convinsă că bărbatul ei a plecat să lucreze în provincie, ca să fie lîngă o femeie.

DRIDEA: O să vedem noi ce știe și ce nu știe. Îmbrăcați-vă! Mergeți amîndoi cu mine!

SORANA: Eu? S-o crezi!

DRIDEA: De ce mă obligați să fiu violent?

NICA *(Soranei)*: În fond, hai să mergem, Sorana! N-avem de ce să ne temem! Dăm o declarație și... În cîteva ore sintem acasă. *(Sorana cedează, își ia balonzaidul pe ea.)* Pierdeți timpul degeaba cu noi... Cine știe pe unde e el ascuns.

DRIDEA: Vrei să spui că nu bănuiești pe unde ar putea să fie?

NICA: Eu?! Habar n-am cum arată, măcar!

DRIDEA: Gata? *(Sorana e cu geanta în mînă.)* Să mergem! *(Lui Nica.)* Să știi că afară sint oamenii mei. Nu încerca să fugi. Au ordin să tragă.

NICA : De ce-aș face-o ?

SORANA : Ce ameninți atîta ? Poftim, mergem. Ce-o să afli ? *(Îi arată cotul.)* Asta o să afli.

DRIDEA *(își schimbă brusc atitudinea)* : Bine, nu mai mergem ! Am vrut să văd dacă vă opuneți pînă la capăt. *(Lui Nica.)* S-ar putea să nu știi nimic.

NICA : V-am spus că nu l-am văzut în viața mea. Aș vrea să nu mai apară niciodată în casa asta. Nici ea n-are habar de tot ce-ai vorbit dumneata. Îl credea la o femeie. Și poate că așa e.

DRIDEA *(ironic)* : Stă agățat de gîtul ei și tipărește articole instigatoare. Ai auzit de acțiunea de protest a muncitorilor de la Vulcan ? Cum s-a petrecut, cum a apărut un reportaj despre ea. Ai auzit de trenul german care a sărit în aer ? Cum s-a petrecut, a și apărut un articol care chema la lupta împotriva nemților ! El a tipărit articolele în presa ilegală. De cînd s-a apropiat frontul de granița noastră, a prins mai mult curaj.

NICA : Ea nu știe nimic despre toate astea. Îl credea la o altă femeie.

DRIDEA *(îl ia deoparte)* : Îți dau un sfat : nu te băga. Să știi că nu este un oarecare. E printre cei care pun la cale răsturnarea guvernului. Ai motive să-l vezi priponit. Dă-mi o mînă de ajutor. Dacă apare pe-aici... telefonează-mi la Siguranță. Mă ajută ?

NICA : N-aș putea spune că mor de dragul lui ! Dacă apare...

DRIDEA : Bine. *(Soranei.)* Văd că ți-ai găsit un bărbat serios. Un om de casă. Lasă-l pe-ăla în seama noastră. Dacă trece pe-aici *(îi pune o carte de vizită pe masă)*, telefonează-mi la numărul ăsta, și te scap de el. *(Îi dă și lui Nica o carte de vizită.)* Poftim ! E bine să ai la îndemînă numărul meu de telefon... La revedere !

(Dridea iese. Se aude mașina îndepăr-tîndu-se. Nica a rămas cu cartea de vizită în mînă. Ușa se deschide încet și apare Petru. Nu se aștepta să-l vadă pe Nica, și nici Nica pe el.)

NICA : Te-ai întors ? !

PETRU : Tu de ce te-ai întors ? Eu am dreptul să-nreb.

SORANA : Te-a văzut plecînd, Petrule ! Pîndea, în stradă. *(Nica bagă în buzunar cartea de vizită primită de la Dridea.)* Cînd te-a văzut plecînd, a crezut că mi-ai făcut ceva, poate că m-ai omorît. A intrat să vadă ce-i cu mine.

NICA : N-am știut că ești acasă ! Te văzusem plecînd. Cînd m-a scos Sorana din ascunzătoare și m-a adus aici, l-am

văzut pe-asta de la Siguranță. Am crezut că el a bătut în fereastră. Ea a simțit mai bine. A fost convinsă că ești tu...

PETRU : N-am putut pleca. Tot cartierul e încercuit.

NICA : Eu nu mai am ce căuta în casa asta ! Plec...

PETRU *(energic)* : Nu ! *(Nica se oprește, nedumerit.)* Nu poți să mai pleci !

NICA : De ce să nu plec ? !

PETRU : N-o să fie deloc plăcut să rămînem împreună aici, da' n-avem în-cotro ! Trebuie să rămîi.

NICA : Ți-e teamă că te trădez ?

PETRU : Trebuie să rămîi !

SORANA *(izbucnește isteric)* : Lasă-l să plece ! *(Lui Nica.)* Pleacă, pleacă, pleacă !

PETRU *(cînd Nica se hotărăște să plece, scoate revolverul)* : Nu ieși de-aici ! *(Nica și Sorana s-au trezit, uimiți, în fața revolverului.)* Nu ieși viu de-aici ! Trebuie să rămîi !

SORANA *(în aceeași stare)* : Lasă-l să plece, Petru ! Nu-l suport aici ! N-o să te trădeze ! Îl cunosc ! Știu sigur că n-o să te trădeze ! *(Lui Nica.)* Spune-i că nu-l trădezi ! Jură-i că nu-l trădezi ! Eu jur, Petrule, că n-o să te trădeze. Nu ai încredere în mine ? *(Petru tace.)* Nu ai încredere în mine ?... Acum, cînd știu că nu m-ai părăsit pentru o altă femeie, te iubesc de o mie de ori mai mult. Lasă-l să plece, Petrule ! Vreau să rămînem numai noi doi ! Tu nu vii de la altă femeie ! Lasă-l să plece ! *(Lui Nica.)* Pleacă ! Ești un om cumsecade, știu că n-o să-l trădezi ! Pleacă ! Pleacă !

(Nica face un pas spre ușă, Petru ar-mează revolverul. Se oprește.)

PETRU : Nu ieși din camera asta ! *(Explicîndu-i, destul de calm.)* Nu este vorba numai despre mine, să știi. Este vorba despre lucruri mult prea mari, și nu am dreptul să risc. Sînt cîteva reguli pe care nu le pot călca. Poate că nu vrei să mă trădezi, da !...

SORANA : Nu vrea, nu vrea ! Sint sigură !

PETRU : Poate că nu m-ar trăda ! Eu tot nu pot să-i dau drumul din casa asta. *(Firesc, lui Nica.)* Dacă încerci să ieși, te împușc !

SORANA *(întelege în felul ei)* : Nu trebuie să fii gelos pe el, Petrule ! Nu...

PETRU *(pentru prima dată se răstește la ea)* : Taci, Sorana ! Spui prostii ! Nu este vorba despre așa ceva !

NICA *(ride ironic)* : Da' despre ce este vorba ?... Crezi că vorbele mari mă fac să cred altceva ? Știu că mă urăști. E firesc să mă urăști. Recunoști ?

PETRU : Recunosc !

NICA : Atunci, e limpede ! Vrei să-mi faci de petrecanie ! Nu mai ai nevoie de nici un pretext ! Trage ! Să știi că nu mi-ar părea prea rău. (Schimbă tonul.) Eu nu pot să trăiesc fără femeia asta. Acum sînt convins că pe tine te iubește !... De trădat, nu te trădez, că n-am de ce. Eu am intrat aici, în casa ta. Eu sînt cel vinovat. Tu ai dreptul să mă urăști. De-asta, nici eu nu suport să rămîn sub același acoperiș cu tine, nici o clipă ! (Hotărîndu-se să plece.) Poți să tragi ! Chiar te rog !

(Se îndreaptă spre ușă. Petru ridică revolverul, Sorana se aruncă peste brațul lui, îl împinge, îl dezechilibrează, revolverul îi cade din mînă. Nica profită de această intervenție neașteptată a Soranei și iese.)

Petru ridică arma, vrea să fugă după el, dar Sorana se agață de el și îl oprește, disperată.)

SORANA : Nu, Petrule ! Nu omori ! Te descoperă ăia de-afară !

(Petru pricepe că nu-l mai poate urmări. Se eliberează de Sorana.)

PETRU : Nu mai pot să rămîn aici nici o clipă !

SORANA : Unde să pleci ? Cum să pleci ?

PETRU : Tu nu înțelegi, Sorana ? N-am dreptul să risc nimic ! Stinge lumina !

(Sorana stinge lumina, el privește afară, scapă o înjurătură.) Mama lui !

SORANA (se repede la fereastră, privește și ea afară) : Ți-a de la Siguranță n-a plecat ! De ce l-a luat cu el pe Nica ?

PETRU : Casa e înconjurată ! Sînt ca-ntr-o cușcă ! Soarta mea depinde acum de tăcerea lui !

SORANA : N-o să te trădeze, Petrule ! Jur că n-o să te trădeze !

PETRU (privind revolverul) : Dacă mă trădează, nu vor afla nimic de la mine... Vor veni prea tîrziu !

SORANA : Petrule ! Te iubesc, Petrule ! Te iubesc !

PARTEA a II-a

Același decor. Partea a doua începe în timpul unei alarme. Sirena sună înainte de ridicarea cortinei. Cînd se ridică, cei doi ascultă, apoi Petru, care a așezat pe masă un vas mare, continuă să ardă în el hirtile pe care le scoate din valijoară. De fapt, sînt diferite numere de ziare, afișe cu : „Moarte fascismului !”, pe care le vedem înainte de a le da foc. La puțin timp după ce nu se mai aude sirena, se vor auzi, în depărtare, primele tunuri. Petru continuă să ardă tot ce are în valijoara lui, într-o liniște desăvîrșită, de parcă s-ar oficia un ritual. În cameră e aprinsă lumina, pinza de camuflaj este trasă în dreptul ferestrei. Afară, cînd se va vedea, va fi lună plină. Sorana stă la masă, privește ce face el, plînge resemnat.

SORANA : Mie nu-mi pasă de ceilalți oameni ! A venit vreunul să mă întrebe ce fac ? Dacă-mi lipsește ceva ? S-a interesat vreunul unde mi-e bărbatul și cum mă descurc singură ? N-a interesat pe nimeni ce-i în sufletul meu de femeie părăsită. Ce-ți pasă atîta de oameni ? Să-ți spun eu unde-l doare pe ei, dacă lupți tu pentru fericirea lor ? (Își arată cotul.) Aici îi doare !

Fericirea mea nu te interesează ? De ea nu-ți pasă ? (Petru, arzînd hirtii, o privește lung, în tăcere.) Tu ești mulțumit, acum ? Fiecare om caută să-și facă viața mai frumoasă, numai tu alergi nebun pentru fericirea altora. Ești sigur că oamenii vor fericirea pe care vrei să le-o dai tu ? Eu nu o vreau ! Mie mi-a făcut praf viața... Și viața ta e la fel. Recunoști ? (El tace.)

Hei! Tu, care ești atât de preocupat de fericirea lumii, tu cum o duci cu fericirea? În clipa asta, cred că îți dă fericirea pe nas!

(Sorana continuă să plîngă, reținut. Petru își lasă pentru puțin treaba, o mîngîie pe cap și ea începe să plîngă mai tare.)

PETRU: Eu nu fac parte dintre fericiții lumii, Sorana. Eu mi-am dăruit viața unei idei. (*Zîmbește amar.*) Mi se pare că am fost născut cu adresă precisă: „Tu ai să faci asta în viața ta!”

SORANA (*zîmbind în plîns*): A venit la patul tău o ursitoare și ți-a spus: Tu te-ai născut ca să te lupți cu Hitler! (*Petru ride.*) Și tu, gata, te-ai apucat să te lupți, că așa ți-e scris în frunte. Nu putea să-ți spună: „Du-te și fii bărbat la casa ta! Ține-te de coada nevestei, să n-o ia razna, de-atîta singurătate! Fă-i un copil, ca să-i dai de lucru! Ai grijă de tipografie, ca să le poți cumpăra mîncare!” Asta nu ți-a spus?

PETRU: Mi-a spus, Sorana! Cînd te-am întîlnit, credeam că voi trăi ținîndu-mă de fusta ta. Mai tîrziu, am descoperit că trăiesc în interiorul unei idei, înghițit de ea. Am avut norocul să-mi aleg meseria asta de tipograf, care mi-a dat posibilitatea să citesc. Așa am aflat că mulți scriitori, filosofi, oameni tobi de carte cred că lumea trebuie schimbată, și noi, muncitorii, avem misiunea s-o dărimăm pe-asta și să înălțăm alta.

SORANA (*speriată*): Petrule! Asta vrei tu?! (*Ia din valigioară o foaie de ziar și citește, fără ca el s-o oprească.*) „Români! Trebuie să punem capăt acestui război! Nu este un război al poporului nostru! Cea mai mică pagubă produsă mașinii de război hitleriste grăbește distrugerea ei!” (*Tulburată și înfricoșată.*) Petrule! Ești nebun? Asta tipărești tu? Dacă te prind, o să te omoare. (*Îl îmbrățișează.*) Nu vreau să te pierd! De ce te-ai băgat tu în politică? Ești mai fericit așa? (*Îl zgîlție, privindu-l în ochi.*) Ești mai fericit?

PETRU: Lumea n-au împins-o înainte fericiții!

SORANA: Tu vrei să fii nefericit?

PETRU: Eu vreau să fiu fericit. Orice om vrea să fie fericit. Numai că lumea au împins-o înainte nefericiții care au crăpat prin laboratoare, prin biblioteci, prin revoluții. Nici ei, nici cei din jurul lor, n-au fost fericiți. Gîndește-te la revoluționarii cunoscuți de istorie. Toți, sau aproape toți, au sfinșit

în ștreang, sau în fața plutonului de execuție. Uneori aduși acolo de priii lor tovarăși de luptă. Eu am știut ce mă așteaptă, cînd m-am hotărît la viața mea de-acuma.

SORANA: Merită, Petrule, să trăiești așa hăituit?... Și de ce? De ce?

PETRU: Am copilărit pe cheiul portului. Cînd am crescut ceva mai mare, am început să mă gîndesc la viața mea. M-am întrebat: ce să fac eu, ca să nu treacă viața degeaba pe lîngă mine, cum trecea pe lîngă mulți alții din cartierul meu? Cum terminau școala primară, se duceau în port, la cîrcă... Viitori hamali... Din port, intrau în cîrciumă... Viața lor trecea între port și cîrciumă... Eu nu voiam să las viața să treacă pe lîngă mine. Îmi închipuiam că dorința asta de a nu lăsa viața să treacă degeaba pe lîngă tine dă unui savant puterea să muncească douăzeci de ore pe zi. Îi dă tăria să trăiască și să privească zile și nopți în microscop, uitînd de el și de ai lui! Citeam cărți despre viețile oamenilor de seamă, îi admiram, mă simțeam umilit de puterea lor de muncă... Voiam să fac și eu ceva, ca să-mi fac viața demnă de trăit... Lîngă noi, locuia un pensionar, fost învățător... El îmi dădea cărți să citesc și îmi ațîța ambiția de a nu lăsa viața să treacă pe lîngă mine. „Om — îmi spunea —, omul nu este o vietate, ca să nu se întrebe cum trăiește și de ce trăiește. Ești un copil sărac, dar să trăiești demn! Eu mi-am păstrat demnitatea, și m-au aruncat!” Era un revoltat... Soarta lui mă aștepta și pe mine... Așa am ajuns să fac ceea ce fac.

SORANA: Nu te-ai gîndit că n-o să mai ai o clipă de liniște?

PETRU (*cu un ton de glumă*): Acum, cît timp ține alarma, sîntem liniștiți. Profit și... stăm de vorbă. Parcă acum ne-am cunoscut.

SORANA: Nu trebuia să renunți la liniștea noastră, Petrule!

PETRU: Așa-i firea mea. (*Glumește, prinzîndu-i capul în palme.*) Dacă aș fi trăit pe timpuri, cu un suflător ca al meu, m-aș fi făcut misionar. Aș fi plecat în lume să aduc oamenilor bucuria pe care ți-o dă suflul liniștit.

SORANA: Știu că ești bun, Petrule! Da' trebuie să-ți vezi mai întîi de viața ta. De ce te-ai apucat tocmai tu să îndrepti lumea? S-o facă alții!

PETRU: Știi că am fost un copil sărman. Da' îmi plăcea să-nvăț. Tata muncea prin port, abia reușea să-mi cumpere cărțile de școală. Cînd am trecut în clasa a cincea, în cursul su-

perior al liceului, tata a făcut rost de un costum de haine, de la un fost plutonier. Costum din postav militar, gros, dar încă bun... L-a modificat pe mine un croitor vecin, și a doua zi, mîndru de primul meu costum de haine, deși mă rodea groaznic la gît și pe pulpe, m-am dus glonț la o colegă... o colegă pe care o iubeam în taină, și care mă plăcea pentru că eram cel mai bun elev din clasă. Am stat de vorbă la poartă. Cînd ne-am despărțit, obosit de fericire, m-am rezemat de un copac mare, de lîngă gard, să mai întîrzii cîteva clipe în apropierea ei. Am auzit-o pe maică-sa, certînd-o: „Cine mai e și amărîtul ăsta? Parcă-i copil de trupă. Să nu te mai prind cu el! Vrei să ne faci de rîs?“... Acasă, am aruncat hainele de pe mine, și nici rugămintele, nici amenințările tatei nu m-au convins să le mai îmbrac vreodată. Peste vreo zece ani, ne-am trezit față-n față. Ieșeam de la film. Era cu soțul ei. Se făcuse o femeie frumoasă. Am rămas o clipă singuri, m-a luat de mînă, și m-a întrebat de ce am ocolit-o atîta timp. Mi-a ținut mîna în mîna ei și...

SORANA (geloasă): Fir-ar a dracului! (Izbucnirea ei neașteptată îl face să ridă.) De ce rizi? De ce te-a strîns de mînă, cu bărbatu' lîngă ea? Cînd ai mai văzut-o?

PETRU: Niciodată! (O sărută.) Niciodată!

SORANA: Minți! Te-ai mai întîlnit cu ea! Nu le cunosc eu pe-astea? Au tot ce le trebuie, și umblă cu ochii după bărbați. (Petrul rîde.) Ia nu te mai hlizi! Crezi că nu știu? Era frumoasă, nu?

PETRU: Era.

SORANA (se smulge de lîngă el): Du-te la ea! Poate că te-așteaptă! I-o fi dor de tine, săraca!

PETRU (rîde): I-o fi!

SORANA (se repede la el, îi dă pumni, el rîde): I-o fi! I-o fi! Îți arăt eu ție! (Lovindu-l.) E luxoasă! Elegantă! N-a pus osul la treabă, ca mine! Să muncească și ea, de dimineată pînă seara, să văd dacă-i mai arde de lux!

PETRU (o prinde în brațe): Ești nebună, Sórana! Ești cea mai nebună femeie pe care am întîlnit-o în viața mea!

SORANA (simte căldura glasului, îl îmbrățișează): Te iubesc, Petrule! Cînd nu ești lîngă mine, îmi vine să mor! Pe tine nu te roade singurătatea, ca pe mine! (Străbătută de un gînd.) Nu cumva ai fost prin Constanța, în timpul ăsta?

PETRU (pricepe unde bate ea): Ea nu mai locuiește în Constanța. E pe-aici,

prin București. (Furat de amintiri.) Mă plăcea pentru că citeam mult. Toată ziua citeam...

SORANA: Asta am admirat și eu, mai întîi, la tine.. Orice vorbeam, tu știai! (Rîde iar, neașteptat.) După ce ne-am întîlnit prima dată, și mi-am dat seama cît ești de căpos, și că le știi pe toate, am venit acasă, mîndră, și m-am gîndit: „Mă, capu' ăsta a mai fost la un fund de babă, că prea le știe pe toate!“ Și nu mi-a mai părut rău că te-am lăsat să intri în vorbă cu mine.

PETRU (glumind): Eu am intrat în vorbă cu tine? Tu ai intrat în vorbă cu mine.

SORANA: Eu? Nu ți-e rușine? (Aducîndu-și aminte.) „Domnișoară, vreau să vă cunosc“. Pardon, domnule, mai la vale! „N-are rost să nu cedați din prima clipă! Sînt specialist în făcut cunoștințe întîmplătoare!“ Și eu sînt specialistă.

PETRU (întră în jocul amintirii, dă răspunsul de odinioară): În ce?

SORANA: În palmuit specialiști!

(Ca să scape de tensiunea așteptării, se joacă, retrăind o clipă frumoasă, dar pe dedesubt se simte tensiunea.)

PETRU: Am înfruntat situații și mai crunte. Sînt bucuros că te-am constrîns să accepți dialogul. Ai fost învinsă. Atîta doream... Sînt un luptător căruia îi place victoria... Mă interesează vinatul doar pînă-l răpun!

SORANA: Eu răpusă?

PETRU: Masa propriu-zisă nu mă interesează. Tot ce urmează, după aceea, e banal. Bem ceva? Dansăm undeva? Mergem la mine să ascultăm muzică... Plictisitor. Chiar dacă te dezamăgesc, nu sînt dispus să-ți fac o invitație.

SORANA: Du-te dracului!

PETRU: Nu știu în ce direcție.

SORANA: În orice direcție, tot acolo ajungi.

PETRU: Vrei să-i transmiți ceva prin mine?

SORANA: Să te arunce în cazanul cel mai fierbinte.

PETRU: Nu vrei să mă-nsoțești? Comunici personal rugămintea.

SORANA: Nu călătoresc niciodată în compania bărbaților necunoscuți! (Rîd, dar risul se topește pe fețele lor. Sorana oftează.) Ești căpos, tu, Petrule, multe știi tu, numai să-ți faci viața ta liniștită, nu știi! Să fii fericit lîngă femeia ta. Ți-a intrat ție în cap să faci lumea dreaptă și frumoasă. N-o să fie niciodată așa. Lumea e făcută strîmb, și strîmbă o să rămînă, pînă o să dispară!

PETRU : N-o să fie mereu așa, Sorana.
SORANA : Așa o să fie, Petrule ! Crezi
că lumea se schimbă, așa, bătînd din
palme ?

PETRU : Știu că se schimbă greu.

SORANA : Sinteți o mîină de oameni,
ăștia care visați altă lume.

PETRU : Sintem puțini, e adevărat. Și
dintre noi, și mai puțini vor fi pînă
la capăt cinstiți, da' uite că istoria
pare să vină spre noi. O aduce frontul
care se apropie. Și o să fim din ce în
ce mai mulți. Mai întii trebuie să ter-
minăm războiul !

*(Se nude, din ce în ce mai tare, zgo-
motul infundat al unor avioane care se
apropie.)*

SORANA : Iar bombardează !

PETRU : Trec spre Ploiești.

*(Petru stinge lumina, dă puțin camu-
flajul la o parte, privește afară. Sorana
il trage din dreptul ferestrei.)*

SORANA : Petru !

PETRU : Nu mă vede nimeni. Stau și ei
ascunși. Se tem să nu le scape vreo
bombă-n cap.

*(Le atrage atenția zgomotul unor pași,
care se suprapun zgomotului avioanelor,
acum puternic. Cineva se apropie în fugă.
Petru se ferește în dreptul peretelui.)*

SORANA (privind afară) : E Nica !

PETRU : Singur ?

SORANA : Singur. Nu te-a trădat, Pe-
trule ! E un om cumsecade.

PETRU : Prea cumsecade.

SORANA : Vine să te scape.

PETRU : De ce-și riscă libertatea pentru
mine ? Are mai multe motive să-mi
vină de hac decît să mă salveze.

SORANA : Petru ! Dacă-ți face vreun rău,
din cauza mea, îl string de gît ! El
știe asta !

*(Pașii lui Nica se aud foarte aproape.
Avioanele se îndepărtează. Sorana stă
nemîșcată în mijlocul camerei. Petru se
ferește mai bine, lipindu-se de perete.
Prin fereastră, apare capul lui Nica.)*

NICA : Sorana !

SORANA : De ce-ai venit ?

NICA : Să-l conving că nu i-am făcut nici
un rău. Și să-i spun că strada e pă-
zită.

SORANA : Ce te-au întreat, cînd ai
plecat ?

NICA : Ești singură ?

SORANA : Nu. (Îl arată pe Petru.) E și
Petru.

NICA : Eram sigur că n-ai fugit. Trebuie
să fii o pradă importantă, dacă nici
bombardamentul nu i-a făcut să plece.
SORANA : Intră ! Îți deschid ușa.

*(Nica dispăre din fereastră. Sorana iese
să deschidă. Petru trage camuflajul, a-
prinde lumina, vine în mijlocul camerei,
îi așteaptă să intre. Intră Nica și Sorana.)*

NICA : Bună seara !

PETRU : Bună seara !

*(Spre surpriza celor doi, Petru se re-
pede la Nica, îi trage haina spre spate,
pînă în dreptul coatelor, ca să-i imobili-
zeze mîinile, îl amenință cu revolverul.)*

SORANA (speriată) : Petrule !

PETRU : Caută-l sub braț ! Și în buzunar ! Scoate tot ce are ! (Lui Nica,
ferm.) La cea mai mică mișcare, trag !
(Soranei, care asistă uluită.) Caută-l !

*(Sorana îl caută pe Nica și, spre stu-
pefacția ei, de sub brațul lui scoate un
revolver.)*

SORANA (privind arma) : Nica !

PETRU (poruncind) : Vezi ce are în bu-
zunare ! (Sorana scoate ce are Nica
în buzunare. Cu un gest ferm, Petru
il aruncă pe Nica la perete.) Ridică
mîinile ! (Nica se supune.) Am bănuit
eu ceva necurat la mijloc, domnule
Nica ! (Arătînd spre obiectele găsite în
buzunarele lui.) Agent al Siguranței !
(Sorana dă un mic țipăt de spaimă.)
Probabil, unul dintre cei mai capabili.
Ai știut cum să te infiltrezi aici, fă-
cînd pe motanul îndrăgostit. Ai avut
și răbdarea să aștepti întoarcerea mea.
Bănuiai că, odată și-odată, o să ajung
și acasă.

*(Speriîndu-i pe cei doi, Sorana, într-un
acces de furie, aruncă în Nica tot ce-î
cade în mîină.)*

SORANA (țipînd la el) : Agent ! Agent !
Te omor ! Te omor !

(Petru nu o lasă să se apropie de Nica.)

PETRU : Sorana !

SORANA : Lasă-mă ! Vreau să-l omor !

PETRU : Liniștește-te !

SORANA : Dacă aș ști cum să trag cu
asta... (Îa revolverul găsit la Nica și
amenință cu el. Petru i-l smulge din
mîină.) Vreau să-l omor ! (Izbucnește
în plîns, murmurînd.) Vreau să-l omor !
Și-a bătut joc de mine !...

*(Urmează un lung moment de liniște,
după care vine mărturisirea, cu totul
neșteptată, a lui Nica.)*

NICA : Te iubesc, Sorana !... Nu știi tu cât de mult te iubesc !

SORANA : De-asta ai venit aici, și te-ai băgat în sufletul meu ?

NICA : Când te-am cunoscut, nu știam că o să te iubesc cu adevărat... Am avut ghinionul să te cunosc așa cum ești... și n-am vrut, cu adevărat, să plec de lângă tine.

SORANA : Tu l-ai chemat pe-ăla de la Siguranță ! Știai că Petru e în casă și l-ai pus să păzească afară, ca să nu scape ! Da' o să mori tu mai întâi !

PETRU : Leagă-i minile la spate ! (*Sorana ia cordonul unei rochii și-i leagă minile la spate, cu destulă ură ca să-l doară.*) O să fii ostaticul meu. Dacă intră după mine, murim amândoi.

NICA : Nu vor intra atita timp cât vor fi convinși că nu ești înăuntru... Asta le-am spus eu.

PETRU : Atunci, de ce pîndesc în jurul casei ?

NICA : Să te surprindă venind.

PETRU : De ce vor neapărat să pună mîna pe mine ? (*Nica tace.*) Știu că sînt în București ? (*Nica tace, el schimbă tonul.*) Ascultă ! Îți cunoști interesele. Înțelegi că situația asta n-o să mai dureze mult. Rușii au spart frontul în Moldova. Zilele regimului lui Antonescu sînt numărate.

NICA (*scapă*) : Știi tu mai bine.

PETRU (*surprins*) : Mi se pare că și tu știi foarte multe despre mine. Ce rost are să taci ? Nu vrei o circumstanță atenuantă, pentru mai târziu ?

NICA : Mai târziu ? O să se ducă dracului totul ! Nu mă interesează un aranjament cu cei care vor veni. Pentru mine, viitorul nu mai există. Eu sînt omul prezentului, pe care l-am trădat pentru un viitor care nu poate fi și al meu. Nu mai sînt al nimănui ! Sînt destul de lucid ca să-mi dau seama de-asta.

PETRU : De ce ți-ai trădat prezentul ?

NICA : Dintr-o nebulie ! Am avut ghinionul s-o-nțlesc pe femeia asta care mi-a răsucit viața ! O iubesc !... Acum, știu că n-o să fie niciodată a mea. (*Sîncer.*) Nu te-am trădat. Nu pentru că aș crăpa de dragul tău. Știu cât de mult te iubește, și dacă ai fi pățit ceva din cauza mea, n-aș mai fi avut nici o șansă. M-ar fi urît... Dacă intr-o zi o să ți se-nfunde, și n-o să aibă ce să-mi reproșeze... poate că...

SORANA (*izbucnește*) : Niciodată !

PETRU (*liniștind-o*) : Sorana !

SORANA : Te urăsc !

NICA : Nu i-am făcut nici un rău, Sorana ! Jur ! O să te convingi !

SORANA : Aștepti să dea ăia buzna, să-l prindă. și tu să rămii cu mine ? Îți

jur, Petrule, că o să-l urăsc toată viața !

NICA : Nu l-am trădat... Nimeni, în afară de mine, nu știe că este în casă. Ar năvăli aici și cei de la Siguranță, și cei de la Gestapo. Și nemții sînt pe urmele lui.

PETRU : De ce ? (*Nica tace.*) De ce și nemții ?

SORANA : Răspunde, Nica, dacă vrei să te cred cinstit cu mine ! (*Nica tace, ea continuă, oarecum dezamăgită.*) Vezi că minți tot timpul ? Și cînd stă-teai în genunchi, și mă cereai de nevastă, mințai.

NICA : Nu mințeam, da' nu-mi cere să trădez mai mult decît am făcut-o.

SORANA : N-ai trădat nimic.

NICA : Le-am ascuns că știu unde este el. Pentru tine am făcut-o !

SORANA : Dacă-l prind, eu mor, odată cu el !

NICA : De ce să mori și tu ? El are nebulnia lui ! Se luptă cu o mașină de război perfectă... Pentru nebulnia asta, n-a ezitat să te părăsească... Eu te iubesc. Am trădat de dragul tău. El n-a fost în stare să renunțe, ca să rămînă lângă tine. Tu trebuie să-ți trăiești viața.

SORANA : Fără el ?

NICA : El n-o să poată scăpa de-aici.

PETRU : De ce sînt căutat atît de insistenț ?

NICA (*după cîteva clipe de ezitare*) : Era să punem mîna pe tine acum cîteva luni. Aflasem ceva despre o întîlnire a comuniștilor cu reprezentanții palatului, ca să redacteze o proclamație către popor, care urma să fie publicată, imediat după ce se declara ieșirea din război.

PETRU : De la cine ați primit informația asta ?

NICA : Ne-a trimis-o Gestapoul. O consideră de extremă importanță. Îți închipui cît sînt ei de interesați să prindă o dovadă că pregătim ieșirea din război.

PETRU : De ce să am eu dovada asta ?

NICA : Ești tipograf. Știm că tu tipărești materialele instigatoare ! S-ar putea să ai la tine textul proclamației, ca să-l tipărești. Cînd ți-au luat urma, te îndreptai spre tipografie... Așa e ?... Nu recunoști, da' eu știu că e așa. Era să pun mîna pe tine încă din iunie, dacă n-ai fi avut norocul să cred că ești mort.

SORANA : Tu l-ai urmărit, Nica ? !

NICA : Eu. Știam că reprezentanții comuniștilor și reprezentanții celorlalte partide urmau să se întîlnească în vederea constituirii unui bloc de salvare națională, și să se pună la

cale insurecția armată. Am aflat în ultima clipă că întâlnirea are loc într-o casă conspirativă de pe strada Vasile Lascăr. A sunat alarma, și am întârziat puțin... Când am ajuns acolo, casa tocmai fusese dărâmată de-o bombă. Încă se mai ridica praful din dărâmături... Au fost peste treizeci de morți. Credeam că ești și tu printre ei.

SORANA : Tu știai că Petru este în București, și te prefăceai că-l crezi în provincie.

NICA : Știam.

PETRU : De ce ai început iar să mă cauți, dacă mă credeai mort?

NICA : Au apărut iar tipărituri. Aceleași caractere de literă, aceeași paginație... Am început să cred că nu erai în blocul bombardat. M-am hotărât să te aștept aici. Am fost convins că, odată și-odată, constrâns sau prea sigur de tine, o să apari pe-acasă. Nu m-am înșelat.

PETRU (*schimbă discuția*) : Ascultă, Nica ! Nu ești omul care să nu-nțeleagă că sfârșitul lui Antonescu este aproape. Îți dai seama că politica lui a pus în cauză însăși existența României, ca stat. Te întreb, ca român : te interesează soarta acestei țări ? Chiar partidele burgheze au acceptat să facă parte dintr-un bloc cu noi și cu partidul social-democrat.

NICA (*ride ironic*) : Dragoste de ochii lumii ! Rușii sînt prea aproape, ca să nu vă iubească. Dar cît timp va dura idila asta ? Ești convins că va ține ?

PETRU : Nu. Au venit lîngă noi pentru că doresc eliminarea dictaturii fasciste și alăturarea la Națiunile Unite.

NICA : O să vă mulțumiți voi cu atîta ?

PETRU : Cît timp vom înlătura din viața publică elementele fasciste, vom fi împreună.

NICA : Dar mai tîrziu ? Ei nu știu ce-i așteaptă mai tîrziu, cînd veți pune la ordine zilei problema revoluției comuniste. Atunci, dragostea va deveni ură ! Toți știți asta ! Și voi, și ei ! Căsătoria de-acum e o simplă mezalitanță ! Fiecare speră că viitorul divorț se va pronunța în favoarea lui. Ei îi așteaptă pe americani să dea verdicțul, voi îi așteptați pe ruși, să-l dea în favoarea voastră.

PETRU : Va fi în favoarea noastră.

NICA : Și eu înclin să cred asta.

PETRU : Atunci, vino alături de noi. Poți să mă ajuți într-o problemă foarte importantă. Nu vom uita.

NICA : Singurul ajutor pe care accept să-l dau este să nu-ți fac nici un rău. Ți-am mărturisit de ce. Nu va scăpa de-aici, Sorana. Amîndoi îi vom închide ochii, dar să știi că eu nu am nici o vină.

SORANA : De unde știi tu că n-o să scape ?

NICA : Cît o să stea ascuns aici ?

SORANA : Pînă trece totul.

NICA : Celor care pîndesc afară o să li se pară ciudat că am intrat în casă, și nu mai ies. Vor veni să vadă ce s-a întîmplat. Dacă ai avea încredere în mine, și m-ai lăsa să plec, ai putea rămîne ascuns aici... Nu te trădez.

PETRU : Ajută-mă să ies, pînă vin ei.

SORANA (*rugîndu-l, de data asta*) : Ajută-l, Nica ! Te rog eu !

NICA (*tulburat*) : N-am cum, Sorana ! Uită-te pe fereastră, să-i vezi ! Sînt cu ochii pe casă. Singura lui salvare ar fi să-mi dezlege mîinile și să mă lase să plec. Să mă vadă ieșind. Dar el n-o să mă dezlege, pentru că nu are încredere în mine.

SORANA : Ai încredere în el, Petrule ! Lasă-l să plece !

PETRU : Nu pot.

NICA : Într-adevăr, nu poate. Neîncrederea este prima lecție a ilegalității. Să nu creadă în nimeni devine a doua natură a celui care se ascunde. Mulți nu vor scăpa de ea nici mai tîrziu. Vor dovedi o continuă suspiciune față de toți ceilalți. Vorbesc așa, gîndindu-mă și la noi. Urmăritul și urmăritorul ajung să gîndească la fel ! Și pentru mine, lumea e plină de neîncredere. (*Lui Petru.*) Nu m-am așteptat nici o clipă să crezi în mine. În ciuda faptului că nu te-am trădat... Nu ne rămîne decît să așteptăm toți trei sfîrșitul.

(Tac toți trei, un timp. Scuturată de spaimă, Sorana se repede și-l îmbrățișează pe Petru, de parcă ar vrea să-l ferească de o primejdie. Nica nu suportă gestul ei, se întoarce cu fața la perete. Sorana îl trage pe Petru ceva mai departe, îi vorbește în șoaptă.)

SORANA : Petrule ! Vrei să te-ajut ? Dacă ai la tine ce spune el, și trebuie

dus la tipografie, mă duc eu în locul tău. Pe mine nu mă pîndește nimeni.

PETRU : E primejdios, Sorana. N-ai nici un pic de experiență.

SORANA : Nu știi tu, Petrule, cît de tare poate să fie o femeie cînd iubește ! Dacă mă taie și pune sare, nu scoate nimic de la mine.

PETRU : Ar fi mai greu să suport asta decît să mă tortureze pe mine.

SORANA : Mă duc eu, Petrule ! Te rog să mă lași !

PETRU : Nu știi ce ți se poate întîmpla. N-o să rezisti.

SORANA : Te iubesc ! Există ceva mai tare decît dragostea mea ? Te rog să ai încredere în mine. Vreau să mă

vezi iar cum sint... Te iubesc. Unde să mă duc?... Îți jur, Petrule, că o să mor, dacă n-o să mai suport, da' nu vor afla nimic. O să mor cu gândul că tu ești mîndru de mine!

PETRU (*hotărîndu-se, îi arată o foaie de hîrtie*): Da, m-a la mine declarația care urmează să apară a doua zi după ieșirea noastră din război. Mă îndreptam spre tipografie, cînd am simțit că e cineva pe urmele mele. Ieșirea noastră din război se poate petrece din clipă în clipă. Dacă această declarație nu apare la timp, degeaba a fost scrisă. (*Citește.*) „Consecvent cu punctul său de vedere că aruncarea României în războiul antisovietic a însemnat o adevărată catastrofă națională și primejduiește grav interesele vitale ale poporului român, Partidul Comunist Român a participat activ, din prima zi, la pregătirea și răsturnarea dictaturii lui Antonescuț.

SORANA: Asta ai făcut tu, Petrule?

PETRU: Trebuie să ne salvăm țara, Sorana! Tăvălugul războiului să nu treacă peste noi. Ți-am citit, ca să știi despre ce e vorba și să capeți dirzenie! Să știi și tu de ce n-am fost acasă... Ești atît de dirză, încît să înfrunți orice primejdie?

SORANA: De la mine nu vor afla nimic!

PETRU: Dacă simți că ești urmărită, înghiți hîrtia!

SORANA: O înghit!

PETRU (*oftînd*): Bine, Sorana! 'Am încredere în tine! Te duci la adresa asta. (*Îi scrie adresa pe o hîrtie, apoi o rupe.*) Trebuie s-o ții minte. În cel mult o oră, te întorci. (*Scrie.*) Ține minte și parola asta. Suni și o spui celui care îți deschide...

SORANA: Ai grijă de tine, Petrule!

PETRU: Tu ești în primejdie. Dacă te întîmpină și te întreabă unde ai plecat, spune-le că te duci la o prietenă... O prietenă adevărată. S-ar putea să meargă împreună cu tine la ea, ca să verifice.

SORANA (*pune foaia de hîrtie în sin*): Ai grijă de tine, Petrule!

(*Iese, după ce îl privește lung pe Nica. Petru o privește pe fereastră. Se aude poarta. Petru devine mai atent: probabil că Sorana a trecut de cei care pîndesc.*)

PETRU (*amenințînd cu revolverul*): Dacă îi fac ceva!...

NICA (*se întoarce cu fața la el*): N-am să-nțeleg niciodată nebunia ta. Pleci de lîngă o femeie ca asta, care te iubeste, și alergi după o himeră!

PETRU: Himeră? În curînd va fi rea-

litată!... (*Se relaxează.*) Cred că n-o urmăresc.

NICA: Pe tine te așteaptă ei. Acum, de cînd te cunosc și mi-am dat seama că ești un om echilibrat, mă întreb cum de ai ajuns în rîndul comuniștilor.

PETRU: A fost evenimentul cel mai firesc din viața mea... Fiecare avem o viață care ne îndreptățește să ne aflăm de o parte sau de alta. (*Ca și cînd ar justifica afirmația făcută.*) Murise tata... Mama muncea la o tăbăcărie. Am crescut în mirosul de tăbăcărie pe care-l aducea mama acasă... Pînă te-nveți cu el, icnești și-ți vine să-ți verși și sufletul... Într-o zi, m-am dus cu mama la tăbăcărie, s-o ajut să curețe părul de pe niște piei. În iad cred că e mai plăcut. Duhoarea mi s-a îmbibat în haine, în piele... La școală, cînd am intrat în clasă, Liviu a început să strige la mine: „Ieși afară, că puți! Fugiți de lîngă el! Pute! Deschideți ferestrele, că vârs!” Ca să-l fac să tacă, m-am repezit la el. Cred că i-am spart nasul, pentru că l-am văzut plin de sînge pe față. M-am speriat și am fugit din clasă... O dată și pentru totdeauna... Așa am terminat școala... Atunci cred că m-am gîndit, pentru prima dată, că lumea e nedreaptă cu mine... Am început să văd altfel situația mea și a mamei. Am observat că locuim în casa cea mai mică din cartier... Că o vecină cumsecade îmi aducea, din cînd în cînd, mîncare, cînd gătea ceva bun... A început să mă doară asta, și n-am mai mîncat niciodată din mîncarea ei, chiar dacă-mi era foame... Mă simțeam nedreptățit... Nu înțelegi, probabil, sentimentul ăsta... Dacă n-ai fost niciodată umilit, nu mocnește în tine atît de stăruitor sentimentul nevoii de dreptate. De ce? Te persecută întrebarea asta... Ești copil, ești nevinovat... nu înțelegi de ce unii pot să te umilească... De ce? Cînd mi s-a spus prima dată: „Lumea e întocmită strîmb: prea bună pentru unii, prea rea pentru alții!”, știam asta pe pielea mea... A fost firesc să doresc o lume dreaptă pentru toți, în care averea să nu mai umilească pe nimeni... Cu mine se vorbea de prea multe ori urît... Nea Velican, un vecin, de teamă să n-apuc pe căi greșite, m-a dus la un tipograf, să-nvăt o meserie... Într-o zi, am surprins un tipograf în vîrstă culegînd o poezie fără știrea patronului. Era în ajunul zilei de 1 Mai. Poezia era „Împărat și proletar”. Urma să fie împărțită muncitorilor, la o serbare cîmpească... M-a rugat s-o învăț și s-o recit. Am învățat-o. A fost prima poe-

zie de Eminescu pe care am învățat-o... Când am recitat-o, nu mi-am dat seama că particip la prima mea acțiune socială... *(Recită primele trei-patru strofe din „Împărat și proletar“.)* În ziua aia am simțit că în viața mea s-a petrecut ceva deosebit... Și, de fapt, se petrecuse... Tu chiar crezi că lumea în care trăim e ideală?

NICA: Nu.

PETRU: Atunci, ar trebui să-nțelegi dorința mea de-a o schimba...

NICA: Mie mi-e frică de revoluții.

PETRU: Cum s-o schimbăm altfel?

NICA: O revoluție este o furtună. Virtețul ei ridică multe gunoaie... Dacă veți reuși, și mi se pare că o să reușiți, cine o să vină alături de voi?

PETRU: Toți oamenii de bine, care cred în necesitatea dreptății sociale.

NICA: Ești sigur că o să fie așa? Că vor veni numai ei? Cunoscut bine oamenii... Ca la orice revoluție, vor veni lângă voi și cei care vor simți că e rost de o viață mai bună... și însetații de putere, și cei care au de ascuns ceva, sau au de încheiat conturi personale. Unii vor veni lângă voi dezinteresați, din simplă generozitate umană, dar vor veni și cei pe care îi va împinge invidia și dorința de a avea și ei cât au cei împotriva cărora v-ați ridicat... Ești un om foarte corect. Mă tem că o să-i stingherești pe friptuștii ridicați de furtuna revoluției. Vor fi necruțători cu tine...

PETRU: Vorbești privind la lumea asta. Eu vorbesc privind la cea care va fi.

NICA: Ești un visător. Poate că și de-asta nu te-am trădat. Păcat că n-o să apuci să vezi lumea frumoasă pe care o vizezi.

PETRU: O voi vedea!

NICA: Când? În câteva minute, vor intra în casă... *(Petrul își privește ceasul, apoi pe fereastră.)* Mai ales acum, după plecarea Soranei, o să li se pară și mai inexplicabil faptul că am rămas aici. De ce a plecat ea, acum, noaptea? De ce am rămas eu, singur, într-o casă străină, după plecarea femeii? *(Petrul îi face semn să tacă. Ceva i-a atras atenția afară.)* Se agită? Vin?

PETRU *(mai mult pentru el)*: Se agită! *(Își arde revolverul.)* N-o să le fie ușor...

NICA: Mie n-o să-mi fie prea bine.

PETRU: Depinde cum o să-i convingi să-mi dea drumul.

NICA *(ride)*: Ești naiv. Dridea abia așteaptă să scape de mine. Se teme că aş putea să-i iau locul. O să fie fericit

dacă o să-mi zbori creierii. *(Constată, zîmbind.)* Ce de motive am avut să nu-i spun că ești aici! N-am vrut să te aresteze el! S-ar mai fi lăudat cu un succes! E un grobian pe care nu l-am suportat niciodată.

(Le atrage atenția zgomotul pașilor cuiva care se apropie în fugă.)

PETRU *(emoționat)*: Sorana!

(Se aude poarta trîntită, apoi ușa camerei sale din clanță. Apare Sorana, care se repede la aparatul de radio și îi dă drumul. Se aude un marș militar.)

SORANA: E pace, Petrule! Pace! *(Se repede la Petru, îl sărută, ride și plînge, trăiește cu frenezie bucuria păcii.)* Doamne, e pace! O să avem un copil al nostru! *(În bucuria ei, se duce la Nica, îl prinde de braț, îi vorbește, privindu-l în ochi.)* E pace! Am auzit un bătrîn răcnind la fereastra unei case. Tipa că îl țineau puterile: „E pace! Băiatul meu o să vină acasă! E pace, fraților!” Răcnea că un animal... *(Îl îmbrățișează iar pe Petru.)* N-o să te mai ascunzi, Petrule! O să avem un copil. Tu n-o să mai pleci. Nu-i așa că n-o să mai pleci?

(Marșul încetează și se aude Crainicul, solemn.)

CRAINICUL: România a acceptat armistițiul oferit de Uniunea Sovietică, Marea Britanie și Statele Unite ale Americii. Din acest moment, încetează lupta și orice act de ostilitate împotriva armatei sovietice, precum și starea de război cu Marea Britanie și Statele Unite. Puterile aliate ne-au garantat independența... Dictatura a luat sfârșit și cu ea încetează toate asupririle! Noul guvern înseamnă începutul unei ere noi în care drepturile și libertățile vor fi respectate. Cu deplină încredere în viitorul neamului românesc, să pășim hotărâți pe drumul înfăptuirii României de mâine, a unei Româнії libere, puternice și fericite.

(În a doua parte a textului, înțelegînd că pacea îl scoate din primejdie, Petru își bagă revolverul în buzunar. La radio se transmite iar un marș. Toți cei trei tac, sînt copleșiți de surpriză, Sorana murmură: „E pace!” cum a făcut și pe textul Crainicului. Nica se aude în șoaptă, vorbind, de fapt, cu el însuși.)

NICA: Va să zică... s-a terminat! Inevitabilul s-a produs. Nu mai era de suportat!... Nu mai era de suportat!

(*Cei doi își întorc privirile spre el, cum stă cu capul plecat și își vorbeste.*) Un eșec magnific, pe toate planurile... (*Autoironie cruntă.*) Acum, pot să mă duc la mama și să-i spun: „Ți-am îndeplinit toate dorințele! Sînt un avocat mare!... Apăr oamenii, așa cum ai visat tu! Poți să fii mîndră... Să-ți privești în față vecinii”... (*Cu glasul schimbat, sec.*) Am eșuat, mamă! Și tu ești atît de singură... Ce-o să te faci tu, singură, atîta timp?...

SORANA : Nica !

NICA (*tresare, se adună, îi privește*) : Totul se plătește !... Ambițiile ! Eram un băiat sărac... Am intrat în viață, am vrut să fiu și eu cineva... Am vrut ca mama să fie mîndră de mine. Am fost jignit. (*Îl privește pe Petru.*) Și eu știu cum e cînd te jignește cineva. Crezi că nu știu, da' știu... Am învățat, am învățat, am vrut să am și eu puterea de a decide... Am cedat... Cred că am pornit amîndoi din același punct... Eu am fost mai orgolios... Un copil umilit și orgolios... Cel mai ușor mijloc de a parveni e să slujești puterea... Am slujit-o. Tu ai pornit împotriva ei... Eu am pierdut !

(*Ușa se deschide, lovită cu piciorul, și în prag apare Dridea, cu revolverul în mînă.*)

DRIDEA : Am priceput imediat că se-nîmplă ceva necurat pe-aici ! (*Soranei.*) Am crezut că vrei să m-atragi departe de casă... Cînd te-am văzut revenind fericită, am înțeles că ai avut o treabă importantă, și ești mulțumită de ce-ai făcut !

SORANA : E pace ! Nu mai ai nimic cu el. La radio, s-a anunțat pacea !

DRIDEA : Pace ? O lovitură de stat care n-o să țină. (*Soranei, arătîndu-l pe Nica.*) Dezleagă-l ! (*Lui Nica, în timp ce Sorana îl dezleagă.*) Am bănuț că ești la strîmtoare !

NICA (*zimbînd subțire*) : Îți părea rău.

DRIDEA (*cu același zîmbet*) : Îmi părea... Da' astea sînt treburile noastre.

SORANA (*obsedată de ceea ce a auzit la radio*) : E pace ! Nu mai ai nimic cu Petru !

DRIDEA : Abia acum începe lupta pe viață și pe moarte ! (*Arătîndu-l pe Petru.*) Intre noi ! După ce ne-am jucat de-a „uliii și porumbeii” ani de zile, vrei să ne îmbrățișăm, în cîteva minute ? (*Lui Nica.*) Ia-l !

SORANA (*se apropie de Petru, să-l apere*) : E pace !

DRIDEA : Ia-l ! Avem nevoie de el, mai ales acum, în perioada asta tulbură, pînă vor pune nemții stăpînire pe noi !

PETRU : Te bucură asta ?

DRIDEA : E o prostie să crezi că nemții vor sta cu mîinile-n sîn ! În cîteva ore, sîntem ocupați !

PETRU : Să nu-i lăsăm ! Destinul țării e-n joc !

DRIDEA : Îți convine să apelezi la vorbe mari. Destinul țării ! Sună frumos ! Da' destinul meu ? Cum rămîne cu el ? Eu trebuie să dispar odată cu nemții, dacă nu reușesc să pună repede mîna pe noi ! Le ofer unul dintre oamenii la curent cu toate unelțirile care ne-au scos din război. De la el vor afla pe cine să pedepsească, imediat după ce vor restabili ordinea.

PETRU : Ordinea lor ne desființează !

DRIDEA : Iar vorbe bombastice ! Tu ești moneda mea forte. Cu tine îmi voi plăti călătoria în Germania. Dacă ne vom încăpățîna să rezistăm, Bucureștiul va fi un morman de ruine.

PETRU : Armata noastră se va opune. Tot poporul va pune mîna pe arme, să-și apere orașul. Vîno alături de el, în acest moment de răscurce, și n-o să mai fie nevoie să fugi !

DRIDEA : Eu cunosc bine viața. Știu ce-m-așteaptă ! Punțile mele spre viitor sînt tăiate. Ești la ananghie și e firesc să încerci să mă convingi !

PETRU : Viitorul țării nu te interesează ? O vrei zdrobită sub șenilele tancurilor ?

DRIDEA : Acum, nu mă interesează decît viitorul meu. Vreau să scap ! Cea mai omenească dorință a unui om la strîmtoare. Orice vorbă mare nu face doi bani. (*Lui Nica.*) Ia-l ! Am pierdut destul timp !

PETRU : Îți joci viitorul pe-o singură carte !

DRIDEA : N-am alta ! Eu nu sînt copil ! Voi ați cîștigat. Ai tot dreptul să fii fericit !

PETRU (*privește lung la Sorana, la Nica, oftează, răspunde șoptit*) : Da, niciodată n-am fost atît de fericit.

SORANA (*a priceput durerea lui, șoptește*) : Petru !

DRIDEA : În jocul ăsta, cînd crezi că ai potul în buzunar, te trezești lefter. (*Se aud cîteva împușcături îndepărtate.*) Hai, Nica, ia-l !

NICA (*ascultă împușcăturile*) : Să jucăm și cartea asta, Dridea !

DRIDEA : De-asta nu ne-am înțeles niciodată. Întotdeauna ai fost pentru căile oculte. Subțile ! Pe cartea asta n-avem voie să mizăm ! E o cacialma, pentru noi !

NICA : N-avem de ales. Omul ăsta nu ne mai trebuie acum !

DRIDEA : Dimpotrivă ! Acum ne trebuie ! M-ai scotit întotdeauna prea simplu în reacții ! Uneori, poate că ai avut dreptate. Ca în cazul ăsta. Nu așa fi

avut răbdarea și subtilitatea să mă strecor aici și să aștept. *(Îl arată pe Petru.)* Când l-am văzut, m-am gândit că ai avut dreptate.

NICA : Renunț la acest merit. Omul ăsta nu ne mai folosește. *(Se aude împușcături.)* Afară, lumea se întoarce cu o sută optzeci de grade!

DRIDEA : Se întoarce, într-adevăr, dar nu pentru noi!

NICA : Să salvăm ce se mai poate salva.

DRIDEA (categoric) : Nimic! Nu mai putem salva nimic! Pentru noi, el nu mai are decât o valoare de schimb! Și nici timp de pierdut nu mai avem! Ia-l!

NICA : Să nu comitem ultima noastră prostie!

DRIDEA (se întoarce amenințător spre el) : Vrei să sari în altă barcă, Nica? O trădezi pe-asta în care navighezi de-atâția ani?

NICA : E prea veche, se scufundă! Vreau să scape omul ăsta!

DRIDEA : Nu cumva vorbește motanul din tine? Femeiușca nu e de lepădat și tu ai venit cam des pe-aici. *(Sorana se lipește de Petru.)* Nu cumva...

NICA : Ești vulgar. Explicațiile tale sînt întotdeauna primitive.

DRIDEA (ironic) : De-asta nu mi-au plăcut niciodată intelectualii. Sînt inclinați să complice inutil totul, din considerente umane, filozofice, psihologice, sociale, sentimentale. Găsesc întotdeauna ceva care să-i abată de la acțiune. Numai că în luptă meditațiile umaniste complică lucrurile.

PETRU : În luptă să nu mai fim oameni?

DRIDEA : În lupta de orice fel, nu există decât scopul. Faci ce-ți dictează drumul spre el. Nici un general care s-ar lăsa copleșit de gânduri umanitare n-ar mai putea ordona: „Atacați!”, dacă s-ar gândi că în clipa următoare mii de femei vor deveni văduve și mii de copii vor deveni orfani. În luptă, oamenii duc lupta, ei nu contează decât ca luptători. E lecția neplăcută a tutu-

ror războaielor, revoluțiilor, înclăștrărilor umane. *(Afară se aude trecînd avioanele, căzînd bombe.)* Auzi? Ei știu să meargă la țintă! Au și trecut la atac... Au început mai repede decât m-așteptam! Ești prost, Nica! Trădezi în ceasul al doisprezecelea! Vei sta lângă el. *(Strigă spre fereastră.)* Plutonier! Plutonier!... Plutonier!

(Nimeni de afară nu aude, pentru că trece un avion. Poate că au și fugit să se aseundă. Petru pricepe că nu poate scăpa de Dridea. Cu un gest repede, profitînd de neatenția acestuia, cînd strigă, încearcă să-și scoată revolverul. Dridea îl surprinde și trage. Sorana, care e lângă Petru, sare în fața glonțului. Nica se repede și îl lovește în cap pe Dridea cu statueta de pe masă. Dridea cade la pămînt. Sorana pare că nu a pățit nimic, e încă în picioare, dar, încet, încet, deși o susține Petru, se prelinge la pămînt. Pe pieptul ei apare o floare roșie.)

Petru o întinde pe dușumea, se ridică, privește cu ochii răătăciți în jur, apoi, urlă, pur și simplu.)

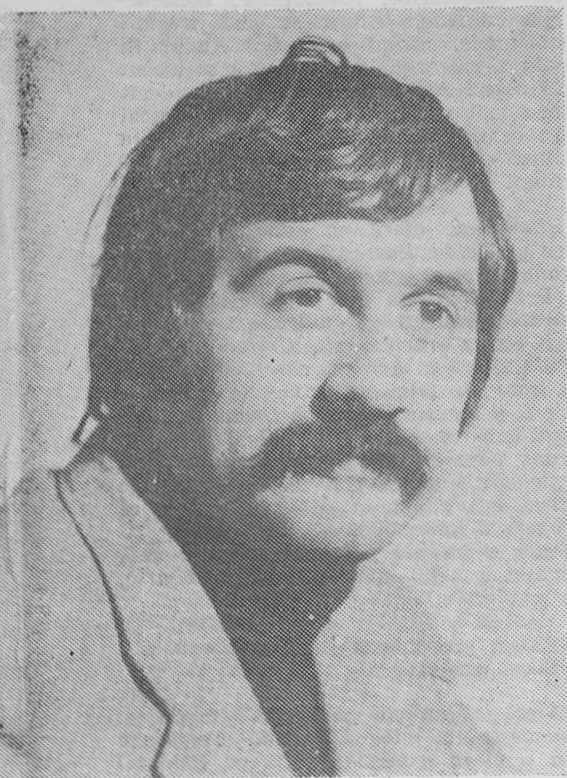
PETRU : Soranaaaaaa!... Soranaaaaaa!... Soranaaaaaa!...

(Nica se lasă în genunchi, lângă ea, izbucnește în plîns resemnat. Petru se lasă și el în genunchi. Între ei, Sorana.)

PETRU (murmură, pentru el, frămîntîndu-și mîinile) : Sorana! Te iubesc!... Nu te-am înșelat niciodată!... Eu n-am fost plecat după o femeie. Mi-era dor de tine... Îmi venea să vin pe jos, să te privesc o clipă doar, pe fereastră, ca atunci cînd am fugit de la tipografie... Te iubesc!... Vreau să avem un copil! Un copil al nostru! O fată care să semene cu tine..., la fel de aprigă și de credincioasă, și pe care s-o iubim amîndoi!

(Lumina se stinge încet. Marșul se aude din ce în ce mai puternic, în întineric.)

S F Î R Ș I T



VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

Silviu
Purcărete:

*„Creația, în teatru,
trebuie să fie
o bucurie...”*

— Care sînt primele impresii legate de întîlnirea cu teatrul? În ce împrejurări ai ales profesia de regizor?

— În copilărie îmi amintesc că am făcut în curtea casei un spectacol *Macbeth*. Eram în clasa a doua. Ascultasem piesa cu o seară înainte la radio și mă impresionase foarte mult. Reprezentația mea a durat patru minute, pentru că singurul spectator, un cîine, a rupt decorurile, erau din hîrtie. Părinții îmi prevedeau o carieră de arhitect și m-au încurajat să urmez liceul de arte plastice. Aici am participat la realizarea unor spectacole de poezie. La unul, pe versuri de Blaga, am fost coregizor, alături de o fostă asistentă a lui Ion Sava, Rucsandra Oteteleșeanu Ureche. Discuțiile cu ea mi-au deschis un orizont cultural. Avea o formație enciclopedică. Îmi vorbea de Mircea Eliade, Emil Cioran, Camil Petrescu, Ion Sava, pe care îi cunoscuse în tinerețe. Avea o bibliotecă foarte valoroasă, din care mi-a oferit cărți spre lectură. M-a îndemnat să citesc operele lui Tairov, Reinhardt, Meyerhold, Brecht.

Sub impresia acestor cărți, într-o tabără de creație, am improvizat un spectacol pe trei poeme chinezești și am încercat să pun în scenă *Ubu rege*.

Tot în perioada liceului am văzut cîteva mari montări: *Omul cel bun din Siciuan* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Livada cu vișini*, *D'ale carnavalului*, *Nepotul lui Rameau* de la Teatrul „Bulandra”. Pe vremea aceea nu aveam capacitate analitică și critică, impresia era globală. Dar am înțeles din ele ce înseamnă o personalitate regizorală, și deosebita semnificație culturală, artistică, a unui spectacol susținut de o concepție. Atunci am dobîndit sentimentul că *arta teatrului* este un lucru important și util pentru om.

— Cînd ai intrat în Institutul de teatru se mai practica o formulă originală de învățămînt — *atelierul de regie*. Cum a rămas această perioadă în conștiința învățăcelilor?

— Am participat și eu, în primii doi ani de studii, la acea experiență fericită. În cadrul atelierelor era abolită împărțirea pe ani. Ni se oferea posibilitatea să asistăm la cursurile practice ale tuturor anilor, să ne implicăm creator în experiențele studenților mai mari. Ni se propunea o modalitate de lucru colectiv.

După anul doi, a venit la clasă profesorul Valeriu Moisescu. S-a întîmplat

„Ceea ce m-a impresionat în spectacolul lui Purcărete (Jurnalul unui nebun la Studioul de teatru al Institutului — n.n.) a fost măsura pe care și-a impus-o. De la jobenul ros de molii, protejat cu tifon, care străjuiește subterana, pînă la colivia care îl închide în cele din urmă pe nebun, tinărul artist s-a străduit să lucreze numai cu esențialități. Aproape strict, fantezia sa servește atmosferei, rezistînd găsirilor de moment, superficialităților exuberante. Înclinat spre soluțiile simple, sobre, dirijînd practic un singur actor — Constantin Nedelcu — (de altfel foarte bun în rol, meritînd pe deplin elogiile noastre), Silviu Purcărete îndreptățește, în viitor, oricîte speranțe. Cu atît mai mult, cu cît decupajul textului, realizat cu discernămint, îi aparține“.

Marius Robescu („România literară“, 16 mai 1974)

atunci un fenomen. Cei doi ani ne dăduseră impresia că teatrul are o deschidere nelimitată, că se poate face teatru oricum și în orice fel. Aveam deci teorii nemaipomenite, principii, caiete de regie zguduitoare. Nu prea știam însă cum să rezolvăm practic o situație scenică. De la Valeriu Moiescu, colegii mei și cu mine am învățat „bucătăria“: cum se construiește piatră cu piatră un moment de teatru. Și, ceea ce era extraordinar, am deprins acest lucru fără ca Moiescu să instaureze atmosfera unui învățămînt scolastic. Fără să ne simțim ca tinărul

„Rolul «contesei» Aurélie este parcă anume ales pentru a prilejui un strălucit solo actriței Olga Tudorache. Spectacolul, plin de o vie teatralitate, de fantezie și expresivitate, integrează acest solo într-un amplu concert, foarte bine orchestrat... Regizorul împreună cu Olga Tudorache aprofundează una din cele mai răspindite teme ale artei occidentale a secolului XX, anormalitatea, nebunia ca modalitate de înțelegere lucidă a existenței, de manifestare a binelui și dreptății. Această temă se pare că îl preocupă de mult pe Silviu Purcărete, dat fiind că și-a susținut examenul de diplomă în 1974 cu Jurnalul unui nebun de N. Gogol.“

Maria Sedih („Teatr“ nr. 9, septembrie 1979)



„Jurnalul unui nebun“ de Gogol pe scena Studioului de teatru I.A.T.C.

„Nebuna din Chailot“ de Giraudoux la Teatrul Mic



care învață pianul și vrea să cînte concertul nr. 5 de Beethoven. Iar profesorul îi dă peste mină, să exerseze game. Valeriu Moisescu ne-a indus plăcerea studiului de bază, ne-a creat nevoia rigorii în lucru, în conformitate cu principiul de a fi consecvent cu tine însuși, cu ideea pe care o emiți. Dacă cineva ar fi spus că Falstaff este o domnișoară de 14 ani, nu se opunea, dar te obliga s-o demonstrezi, s-o faci viabilă scenic. Profesorul era o personalitate absolut socratică. Nu se exprima decît prin întrebări. Am continuat colaborarea cu el și după absolvire, ca asistent la clasa sa de regie. Este nu numai un dascăl foarte bun, dar și un om interesant, foarte inteligent, care știe în profunzime ce este teatrul, de la care am învățat multe din tainele meseriei. Are un gust precis. Privitor la spectacolele mele, țin la opiniile sale, cred în ele, le-am verificat. Un artist deosebit, cuceritor. Și cînd spun asta nu mă gîndesc numai la cele mai bune montări ale sale; cred că cel mai grăitor este să-l vezi în repetiții. Cînd repetam cu studenții și venea Valeriu Moisescu, totul devenea strălucitor. Răsturna o situație de nenumărate ori și oferea de fiecare dată soluții neașteptate. Are o fantezie debordantă.

Și totul părea simplu, ușor, aparent un joc de artificii. Descumpănitoare experiență.

— Dintre încercările pe care le-ai făcut în Institut, cea mai semnificativă mi se pare montarea piesei lui Jarry *Ubu înlănțuit*. Spectacolul era de o teatralitate frustă, construit cu mijloace elementare. Cred că această experiență stă la originea căutărilor de mai tîrziu, întreprinse prin înscenări de teatru antic, sau prin reprezentatii păpușărești, care, oricît de neasemănătoare, urmăreau reconsiderarea unor forme teatrale primare. Sub semnul unei convenții teatrale de sorginte populară ai interpretat scenic în mod original și piesa lui Sartre *Diavolul și bunul Dumnezeu*...

— Spectacolul cu *Ubu înlănțuit* era bazat pe un soi de paradox intelectual existent în text — piesa este o teorie bufă despre libertate. După ce a străbătut experiența despotismului, în *Ubu-rege*, eroul vrea să-și caute suprema libertate ca sclav. În spectacolul meu totul se întîmpla într-o gură de canal colector. Intrările și ieșirile de sub practicabile dădeau la un moment dat impresia de arenă. O

Fișă provizorie

Data și locul nașterii : 5 aprilie 1950, București. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, clasa prof. Valeriu Moisescu, promoția 1974.

Examen de diplomă : *Jurnalul unui nebun* de Gogol (Studioul de teatru I.A.T.C.).

Spectacole : *Baltagul*, adaptare după Mihail Sadoveanu (fragment) — 1971, *Ubu înlănțuit* de Jarry — 1972, *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov (fragment), *Hamlet* de Shakespeare (fragment) — 1973, (Institutul de teatru); *Romeo și Julieta* de Shakespeare — 1974, *Piațeta* de Goldoni — 1986 (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); *Marie Octobre* de Henri Jeanson și Julien Duvivier — 1975, *Soldatul fanfaron* de Plaut — 1976, *Legende Atriziilor*, scenariu dramatic după Eschil, Sofocle, Euripide — 1978, *Hecuba* de Euripide — 1981 (Teatrul Dramatic din Constanța); *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux — 1978, *Diavolul și bunul Dumnezeu* de J. P. Sartre — 1981, *Richard al III-lea* de Shakespeare — 1983, *Mielul turbat* de Aurel Baranga — 1986 (Teatrul

Mic); *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru — 1979, *Stop pe autostradă* de Aldo Nicolaj — 1980, *Ciclul Politică* de Theodor Mănescu (Politica — 1982, *Trestia gînditoare* — 1984, *Aventura unei arhive* — 1986) (Teatrul Foarte Mic); *Călin Făt Frumos* de Victoria Gavrilescu — 1975, *Insula pe din două* de Peter Ustinov — 1978, (Teatrul de păpuși din Constanța); *Omulețul de puf* de Al. T. Popescu — 1978 (Teatrul „Tîndărică“); *Treptele visului* de Vladimir Simon — 1980 (Teatrul de păpuși din Brașov); *Piațeta* de Goldoni — 1985 (Teatrul Popular din Rîmnicu Vilcea); *Mizantropul* de Molière — 1985 (Teatrul Municipal din Beer Sheva).

A fost profesor asociat la catedra de regie I.A.T.C. „I. L. Caragiale“ între anii 1979—1985.

Distincții : Premiul A.T.M. pentru regie — 1981 (*Diavolul și bunul Dumnezeu* — Teatrul Mic, *Hecuba* — Teatrul Dramatic din Constanța).

Călătorii în străinătate în schimb cultural : R.F.G. — 1973, Italia — 1979, U.R.S.S. — 1984.

„E o mare bucurie artistică și ome-nească să lucrezi cu un regizor ca Silviu Purcărete, care știe ce să dea și cum să ceară. Echilibrat ca fire, extrem de civilizat în relația cu actorul, și cu toată lumea dealtfel, stăpînindu-și impulsurile, controlîndu-și ideile, întotdeauna foarte bine pregătît cînd se apucă de lucru, niciodată descoperit în propuneri (pentru că are o minte ascuțită și e cultivat) — toate astea constituie, cred, forța lui. Silviu a venit între valorile regiei românești contemporane fără zgomot prea mare, fără agitația care uneori e proprie anumitor momente din teatrul nostru, dar puternic și cert.“

Ștefan Iordache

roabă era și tron, și caleașcă regală. Personajele erau infantile, îmbrăcate în clovni. Totul era ca un joc de copii, însă terifiant. Atunci am realizat că teatrul este fundamental legat de structurile copilăriei din om, la toate nivelurile: spectatori, realizatori. Principiul convenției teatrale ține de natura noastră copilărească.

Și poate în asta constă unicitatea teatrului printre celelalte arte...

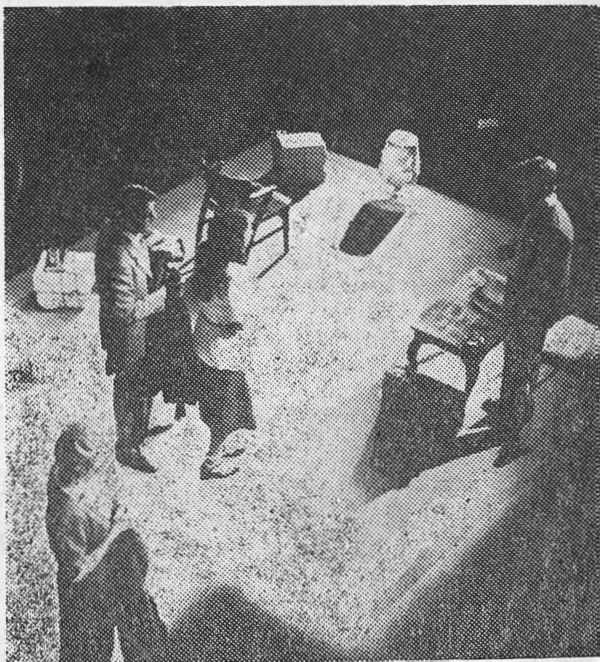
În ultimul timp, toate experiențele importante de căutare în teatru în această direcție au fost îndreptate — către copilărie, către esențializare, către formele primare. Ele te apropie de teatralitatea autentică. De exemplu, teatrul de păpuși este o probă deosebit de interesantă și de solicitantă pentru un regizor. Posibilitățile sînt aici practic nelimitate. M-ar interesa de pildă să montez un Cehov cu păpuși.

Teatrul de păpuși te conduce către straturile primare ale invenției teatrale. Aici poți să descoperi ce importanță teatrală covârșitoare are de pildă faptul că un șoricel îl bate cu bățul pe motan, sau descoperi tragedia iepurașului mîncat de vulpe. Într-un teatru mai complex, în **Richard al III-lea**, evenimentele de bază sînt aceleași. Lucrurile simple sînt cărămizile. Cele mai importante evenimente sînt durerea, moartea, iubirea. Dincolo de ele sînt exerciții de stil, vocalize, mai mult sau mai puțin reușite. Psihicul spectatorului este cel care răspunde, dovadă resurrecția melodramei; astăzi teatrul riscă uneori să se usuce prin hiperintelectualizare. În cazul piesei **Diavolul și bunul Dumnezeu**, am încercat să găsim acțiunilor elementul ultim, celula de bază, care să aibă atributul vieții și care să se

„Manifestărilor uneori zgomotoase, alteori mocnite, ale tensiunii absolut necesare în relația regizor-actor, Silviu Purcărete le opune întotdeauna o atitudine de reală evaluare a posibilităților scenice, o atentă, calmă, dar deloc liniștitoare căutare a adevărului scenic, element devorator în timpul lucrului la un spectacol. Silviu Purcărete face parte dintre acei regizori care iubesc actorul, iubesc jocul, cu o candoare de invidiat. Se spune că repetiția este sublimă pentru actor, iar spectacolul un supliciu. Silviu Purcărete este în stare să menajeze la maximum acea stare plină de frămîntări, de îndoieli, și de ce să nu recunoaștem, de criză, necesară actorului în elaborarea unui rol. Complicitatea sa cu actorul, zbuciumul real, dar fără ostentație, alături de acesta, iată un element, dacă nu cel mai important, în orice caz de rafinament artistic al personalității regizorului Silviu Purcărete.“

Dan Condurache

Spectacolul inaugural al Teatrului Foarte Mic — „O șansă pentru fiecare“ de Radu F. Alexandru





„Cea mai interesantă experiență de teatru în aer liber, în decor monumental, și cea mai fertilă recreare scenică a unor poeme dramatice străvechi, a constituit-o, în «Serile antice» de la Constanța, Legende Atrizilor, compunere de regizorul Silviu Purcărete, amplasată în ruinele de la Histria.

S-au colat fragmente din tragi-diile lui Eschil, Sofocle, Euripide, întregind istoria lui Agamemnon, Clitemnestrei, Electrei, a lui Egist și Oreste, formula convolută fiind întru totul posibilă — și practică. Ne-am așezat pe lespezile unui fost cartier de locuințe al cetății de demult. În lumina de miere a amurgului, cu fața spre întinsa pînză de apă, realizînd că se reînnoadă un fir rupt acum un mileniu și jumătate.

Locul s-a dovedit un admirabil spațiu teatral, folosit de altminteri cu iscusință și apropiere de tînărul regizor, de scenografa Eugenia Tă-rășescu-Jianu și de destoinicia trupă constănțeană, simbolurile crescînd, la sugestiile textului, din absidiolele de piatră năpădite de ierburi te-poase, din valuri, din ruguri și cor-tegii ale dadoforilor, purtători de torțe.

S-au creat intermedii (inserate parțial în acțiune) cu jocuri, cîn-tece, obiceiuri românești străvechi, plămîindu-se confluente care par plauzibile în antichitatea elenă, atît de frecvent evocatoare a unor in-terferențe cu lumea tracică și poate cu o obîrșie a artei dramatice și muzicale în această geografie spi-rituală. (...) Vocile actorilor au su-nat limpede și pătrunzător în aerul pur al locului... artiști ai teatrului dramatic, ai teatrului liric, ai tea-trului de păpuși, reunind multiplele posibilități ale genurilor convocate, au izbutit un spectacol de veritabilă coralitate, nu lipsit de măreție, im-perfect desigur, dar relevabil prin noutate și cultură, modern în esență, cuceritor. Uriașa mască arzînd în apă în inserarea viorie, ca un final definitiv al urgisitei familii atride, a fost o insolită cortină de flacără a merituosului spectacol, care n-ar trebui în nici un caz să rămînă unicat.“

Valentin Silvestru („România li-terară“, 7 septembrie 1978)

Imagini din spectacolul „Legende Atrizilor“

„...politicizarea figurii lui Richard este făcută în sensul foarte modern al împletirii politicului cu eroticul. A cucerii și a stăpîni este o altă fațetă a seducției erotice. Sangvinarul duce de Gloucester este, în ciuda infirmității, un seducător. Are un farmec pervers, ca alțiia din Don Juanii moderni, și chipul lui de a răpi inimile nu e străin de strategia unui personaj ca Grobei al lui Nicolae Breban: provoacă uimire și stupeoare înainte de a asigura victimelor pe care și le alege confort sufletesc. Este o strategie a perplexității. În fine și derivind din aceasta, spectacolul imaginat de Silviu Purcărete se sprijină pe trei scene, dintre care doar una înfățișează o acțiune pur politică, celelalte imbinînd calculul politicianului cu farmecul viril al corupătorului. Aceste trei scene alcătuiesc un triunghi care structurează piesa.“

Nicolae Manolescu („România literară“, 30 iunie 1983)

Ștefan Iordache în „Richard al III-lea“ de Shakespeare



poată constitui într-un argument filozofic.

Dincolo de sistemul intelectual, demonstrativ, tezigat aproape, propus de text, am încercat să găsim și acele elemente care să-l facă pe spectator să-i fie milă, să-i pară rău că se întîmplă un lucru sau altul. În piesă se discută probleme filozofice, și curge sînge de-adevăratalea.

Această observație m-a făcut să gîndesc într-un anume mod spectacolul. Totul se petrecea într-un imens circ, în care filozofia era expusă de eroi cu elemente de recuzită grosiere. Patosul intelectual devenea total, fizic, îi implica și carnal.

— În sensul celor discutate pînă acum despre tipul de teatru care te interesează, în ce măsură ți-a fost utilă artistic înțîlnirea cu colectivul de amatori de la Teatrul Popular din Rîmnicu Vilcea, unde ai montat de curînd Piațeta de Goldoni ?

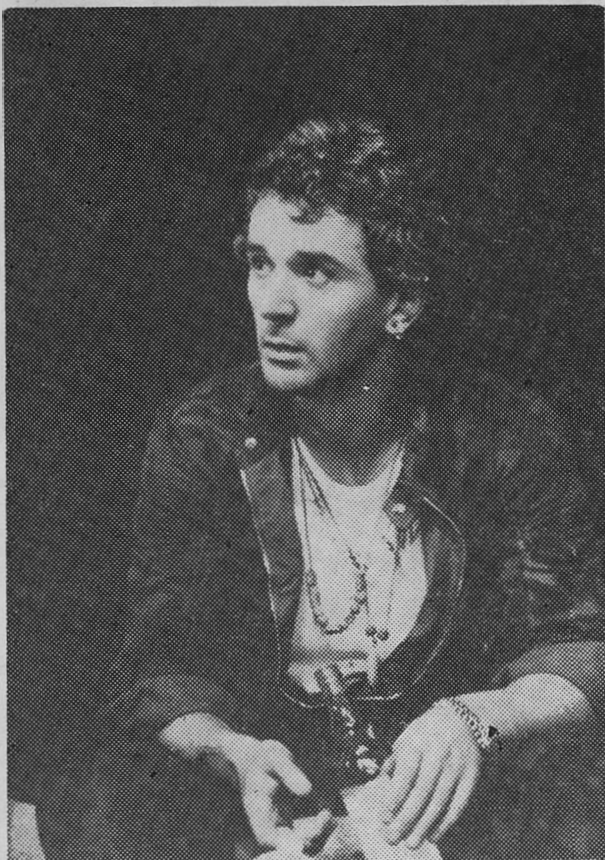
— Țin foarte mult la acest spectacol. E unul dintre textele de teatru cele mai bogate pe care le cunosc. O capodoperă. Una dintre piesele realiste ale lui Goldoni, fără intrigă, un tablou de gen care descrie viața dintr-o piațetă venețiană săracă.

La Rîmnicu Vilcea este un climat deosebit. Teatrul popular are o trupă formată din medici, arhitecți, muncitori, mari iubitori de teatru. Animatorul, Gheorghe

Marinescu, regizor, este un om admirabil. Repertoriul este ambițios : Woyzeck, Emigranții. Acolo a lucrat Dan Micu Lăpușneanu. Actorii amatori vădesc o plăcere a jocului contaminantă, un devotament copleșitor. E foarte tonic și e bine din cînd în cînd să ai o asemenea experiență. Entuziasmul lor compensează lipsa unei educații profesionale specializate. Am încercat să fac cu ei un fel de școală, care mi-a prins bine și mie, și lor. Premiera a fost o adevărată sărbătoare. Cea mai satisfăcătoare premieră din cariera mea. Eu cred că teatrul este un lucru care, dincolo de meșteșug și de sudoare, trebuie făcut și cu foarte multă bucurie. E important ca momentele de creație, orele de repetiții să fie momente de bucurie. Atunci e autentică și creația pe scenă, și disponibilitatea interpretului crește. Din punctul ăsta de vedere, lucrul cu amatorii mi-a folosit. Să lucrezi opt ore pe zi, și să nu știi cînd a trecut timpul ! Deși la sfîrșit atît eu cît și actorii eram epuizați, aveam o stare de mare mulțumire față de munca noastră.

Un fapt demn de relevat este că trupele de amatori își concentrează efortul lor comun în unicul scop al reușitei artistice. Nu au experiența orgoliilor și a ambițiilor personale.

— Ești autorul unei premiere absolute în teatrul românesc : ai montat în



Dan Condurache în „Diavolul și bunul Dumnezeu” de J. P. Sartre

aer liber, în cadrul Festivalului de teatru antic de la Constanța, Hecuba de Euripide și Legende de Atriziilor, un scenariu dramatic format din texte de Eschil, Sofocle, Euripide. Ce a însemnat contactul cu spiritualitatea teatrului antic?

— Este o experiență pe care mi-ar plăcea să o repet periodic. Teatrul antic este un univers spiritual dens, în care problemele fundamentale ale omului sînt concentrate pînă la chintesență. Lucrul pe textele antice este fascinant. Acolo se află în simbul toată substanța teatrului european. În drama antică e mai puțin evidentă stratificarea experiențelor intelectual-istorice, sînt mai puțin prezente conotațiile istorice, politice și mai mult subliniate atitudinile etice primordiale. Teatrul antic este mai aproape de structura mitului. Se raportează la experiențele radicale ale individului. Pornind de la orice text mare de Shakespeare, Cervantes, Ionescu, ajungi printr-o reducere

„Spectacolul e foarte bun la toate nivelurile, al coerenței viziunii regizorale ca și al interpretării, dar, înainte de toate, un spectacol care modifică esențial semnificația textului sartrian... Spectacolul, păstrînd situațiile, a schimbat identitatea eroului și traseul său. Goetz — văzut acum prin ochii (și ochelarii) lui Heinrich, «democratul» viscos și indecis, primitiv și opac, înger de clasat — este un măscărici, drama lui e o mascaradă, drumul lui e un cerc de la Rău la Bine și înapoi la Rău, comportîndu-se în toate aceste ipostaze ca un cabotin, care, cum «vedea» Heinrich, «joacă o piesă în fața unei pinze vopsite» (acesta este și decorul, semn că regizorul a «mers» consecvent pe ipoteza unui Goetz văzut de Heinrich); pentru ca acest traseu circular, reprezentînd fără îndoială eșuarea totală a eroului, să fie evident, regizorul a transformat, în spiritul opiniei lui Boisdeffre, crima din final în măcel, deturnîndu-i astfel sensul, sugerînd în schimb că Răului nu i se poate opune nimeni, nici chiar lucidul Nasty. O astfel de modificare a textului literar se cuvine a fi admisă chiar și în cazul unui regizor al situațiilor și al coerenței semnificării, cum este Sartre, dacă dă unitate întregului spectacol de la Teatrul Mic... Diavolul și bunul Dumnezeu e un spectacol ce trebuie văzut pentru trei motive: textul lui Sartre, concepția regizorală ca distanță semantică de acest text și interpretarea actorilor ca vizualizare a concepției regizorale.”

Laurențiu Ulici („Contemporanul” nr. 9, 1981)

succesivă la teatrul antic. În ciclul Atriziilor, un rege și un tată este ucis de o regină-mamă și de amantul ei. Un fiu vine să-l răzbune și se izbește de dilema morală. Aceeași schemă este în Hamlet. În Oedip, un rege face o introspecție pornind de la moartea altui rege. Ceva asemănător se întîmplă în Hamlet. Mă sensibilizează în mod deosebit și legătura teatrului antic cu muzica. Teatrul a evoluat de la o expunere mai muzicală către una epică, or, epicul este subsidiar dramei. Anumite stări emoționale ale omului nu pot fi exprimate decît prin muzică sau prin teatru și nu pot fi altfel analizate. Epicul ordonează evenimentele într-o anumită structură logică, căutîndu-le un



La Teatrul Foarte Mic, primul spectacol din ciclul „Politica”. Interpreți: Nicolae Pomoje, Tatiana Iekel, Mariana Cerchel, Jean Lorin Florescu.

„Sub conducerea lui Silviu Purcărete, care s-a impus ca o personalitate regizorală de autentică înzestrare și vocație prin spectacole de ținută și valoare, actorii în frunte cu Nicolae Pomoje recrează o foarte densă atmosferă de solilocviu, delimitând cu subtilitate și finețe un spațiu al trăirii mai pronunțat afectiv și un altul al gândirii, al dezbaterii de idei, al autodefinirii în raport cu evenimentele și poziția etică și ideologică a fiecăruia. Ele corespund la două tonalități, intensități ale rostirii și chiar stiluri ale mișcării scenice, bine armonizate. Prima mizează pe firesc, a doua — pe o fină detașare contemplativă, reflexivă... Politica a îmbrăcat, la Teatrul Foarte Mic, haina unui spectacol de idei pasionant, de o mare efervescență și actualitate.”

Natalia Stancu („Scînteia”, 9 iulie 1982)

„Silviu Purcărete a regizat acest spectacol cu exactitate, cu metronomul pe masă, cu eleganță, fără stridente, fără excese de orgoliu și crize de personalitate. El a servit în primul rînd textul, a servit ideile textului, nu a construit un spectacol împotriva textului, împotriva cursului vieții. Politica impune încă o dată un regizor matur, stăpîn pe uneltele sale, un regizor de câmbu greu.”

Adrian Dohotaru („Flacăra”, 4 iunie 1982).

decoruri formate mai mult din elemente naturale (apa, pămîntul, piatra), și mai puțin din repere culturale. Cum ai parcurs experiența ieșirii din spațiul scenei tradiționale, cum s-au adaptat uneltele obișnuite ale regizorului?

sens. Dar, mai mult decît atît, teatrul articulează stările abisale ale omului. Starea de catharsis, de neliniște și ușurare în același timp, de milă și spaimă, este definitorie pentru muzică și pentru teatru. Subiectul unei piese antice încapă în trei rînduri, povestea e simplă; dar limbajul teatral este extrem de concentrat, radicalitatea sentimentelor și puritatea trăirilor impresionează profund.

— Legendele Atrizilor ai montat-o în cetatea de la Histria, Hecuba — pe o plajă între Constanța și Mamaia, în

— Sînt spectacole în urma cărora te îmbogățești, ai revelația unor legături esențiale cu arta spectacolului pe care le descoperi mai greu cînd ești constrîns de limitele unei scene. Altfel privești apoi spațiul convențional, care rămîne fundamental. Pentru că teatrul se face în mod curent într-un cadru limitat și cît mai neutru. Are loc un fenomen de acumulare profesională, aceste mijloace, odată descoperite, le poți folosi și în alte condiții. În Legendele Atrizilor foloseam o mască tragică în relief, de 8 m, căreia în final i se dădea foc. Pentru Hecuba construiseam sub apă o punte, astfel încît



„Mizantropul“ de Molière la Teatrul Municipal din Beer Sheva

Polixenia păşeşte la sfîrşit pe mare. Se schimbă raportul şi relaţia dintre actor şi regizor. Interpretul este mai puţin sigur pe sine, elementele de rutină, de dibăcie cîştigate pe scenă se pierd, el devine mai creator. Acest tip de spectacole impune o anume expresivitate. Decorul la **Legende Atrizilor** era ruina unei cetăţi. Senzaţia era că în acest cadru nu actori vin să interpreteze o poveste, ci bîntuie fantome care halucinează o întîmplare. Importante sînt formele, nu detaliile. Costumele eroilor erau violente pete de culoare, cu excepţia celui al lui Agamemnon, care purta veşminte aurii. **Hecuba** era gîndit ca un spectacol din perioada tîrzie a teatrului antic. Spaţiul de joc era o plajă cu gunoaie, delimitată de un deal argilos şi de mare, costumele erau din cirpe, cu elemente stilizate din acea epocă, actorii nu foloseau masca, ci o grimă aproape de clown.

În asemenea montări, recuzita este primitivă, sunetul — pe viu. În **Legende Atrizilor**, şi sub influenţa filmului lui Pasolini, am folosit muzică arhaică românească. În **Hecuba**, pentru a sublinia manierismul perioadei cînd a fost scrisă piesa, am adăugat şi muzică de cameră. Lumina era naturală, cea de zi pînă la apusul soarelui, cînd se aprindeau făclii. Munca la un astfel de spectacol este ex-

trem de grea. Am repetat ore în şir în soare. În ziua premierei a plouat, totuşi ne-am dus la 60 de kilometri de Constanţa. Cînd am ajuns, ploaia s-a oprit, apăsării era ca oglinda, o asemenea acustică în nici o sală de teatru nu există. Pescăruşii zburau. Începeau să concure la realizarea spectacolului elemente neprevăzute, care în loc să perturbe, căpătau sens. Un lucru important pe care îl înveţi este că poţi negocia cu hazardul. O avalanşă de pietre, un stol de păsări, un apus de soare deveneau elemente aproape regizate.

— Teatru antic întîlnim foarte rar pe scene. Regizorii se apropie cu mare prudenţă şi greutate de acest gen de spectacole. Cum îţi explici acest fapt ?

— Teatrul antic este foarte pretenţios, o montare făcută din şabloane de scenă este cel mai plicticos şi mai ridicol lucru. Apoi, e mai uşor pentru un actor să joace într-o piesă de Shaw, de exemplu, să se gîndească cum trebuie purtată o cravată elegantă, decît să se gîndească cum este cînd îţi mor toţi copiii, ca în **Hecuba**.

— În repetiţii acorzi o mare importanţă expresivităţii plastice. Am văzut, pe afişul spectacolului *Aventura unei arhive*, semnătura ta, la scenografie (alături de Viorica Petrovici). Ştiu că eşti absolut al unui liceu de arte plastice. Înseamnă aceasta că pe viitor ai de gînd să realizezi şi scenografia unor spectacole ?

— Cînd gîndesc o reprezentaţie, primele imagini sînt vizuale, spaţiale. Îmi văd spectacolul în decor, pînă la amănunt. La un moment dat, acest lucru poate deveni un fel de inhibiţie, o constrîngere. Prezenţa unui scenograf, a unui alt artist, creează acea stare dialectică ce te ajută să te detaşezi. Apare cineva cu care trebuie să te confrunţi, să te lupţi. Datele noii personalităţi te incită mai departe. Cred că mi-ar plăcea să fac scenografie alături de un alt regizor.

În cazul meu, în construirea unui spectacol sînt vitale problematizarea, naşterea obstacolelor prin dialogul cu partenerul, fie el scenograf, autor al textului sau actor. La **Diavolul şi bunul Dumnezeu**, întîlnirea cu Dan Condurache a fost un astfel de exemplu. Aveam personajul în datele lui fundamentale, dar forma lui scenică adevărată, carnală nu s-a putut naşte decît în prezenţa unui anumit actor. Acesta poate fi determinant pentru stilul întregului. Maniera de joc a lui Condurache m-a incitat, m-a provocat să fac spectacolul năvalnic, furtunos, mai puţin geometric. După cum stilul mai elaborat, centrat pe prim-plan, cu montaj egal, ritmic, fără clarobscururi, din **Richard al**

III-lea, s-a născut din personalitatea lui Ștefan Iordache.

— **Spectacolele Politica, Trestia gînditoare, Aventura unei arhive — părți ale unui roman dramatic politic de Theodor Mănescu, oferă o viziune complexă și problematizantă asupra istoriei și a prezentului. O întreprindere scenică inedită în peisajul teatral românesc, prin amplexarea informațiilor și prin anvergura ideilor aduse la rampă. Cum s-a născut acest proiect teatral, validat de critică și de public ca valoros ?**

— **Politica mi s-a părut încă de la prima lectură interesantă și importantă, datorită atât problematicei cît și capacității autorului de a o trata cu curaj și franchețe, ocolind șabloanele și ideile preconceptuate. Sînt investigate evenimente social-politice ale ultimului secol, și în special ale ultimelor decenii, privite dintr-o perspectivă contemporană.**

Textul însă părea antiteatral, dramaturgul însuși avea dubii declarate că ar putea căpăta formă scenică. Acțiunea se desfășura într-un arc larg de timp, în structura textului ficțiunea se îmbina cu documentul istoric și cu ample comentarii.

Intuind că publicul este însetat să înțeleagă și să descifreze mecanismele istoriei, am optat pentru o formulă scenică simplă. Am evitat artificiile spectaculare, compunînd un fel de reprezentatie-lectură, mai complexă. Am căutat mijloace teatrale care să ofere spectatorilor cele mai fericite condiții de auditiie. Eforturile au mers exclusiv în sensul adîncirii textului și al percepției tuturor nuanțelor acestuia. Soluția s-a dovedit bună. Succesul **Politicii** a fost un imbold atât pentru mine, cît și pentru Theodor Mănescu să continuăm experiența și cu celelalte două părți: **Trestia gînditoare și Aventura unei arhive.**

— **La Teatrul Municipal din Beer Sheva ai pus în scenă Mizantropul de Molière. Trupa din Israel avea deja experiența lucrului cu regizorii români Cătălina Buzoianu și Dinu Cernescu. Cum ai colaborat cu interpreții ?**

— **Cătălina Buzoianu și Dinu Cernescu sînt foarte apreciați la Beer Sheva, astfel că am fost primit și eu cu toată încrederea. Echipa de actori este foarte bună,**

extrem de disciplinată, obișnuită cu un ritm de lucru susținut și rapid. Disponibilitatea lor față de viziunea mea regizorală a fost foarte mare, deși era departe de modul cum înțelegeau ei textul. Considerau **Mizantropul** o comedie simplă, și a trebuit să-i conving că are dimensiuni mult mai profunde, adîncimi nebănuite. Am vorbit pe larg despre acest spectacol într-un interviu publicat în „Teatrul“ nr. 9/1985. Vestile după premieră au fost bune. Mi s-a scris că spectacolul a fost bine primit de critică și de public.

— **S-au împlinit 11 ani de cînd ai absolvit Institutul. De șapte ani faci parte din colectivul Teatrului Mic. Ce sentiment trăiește cel care lucrează într-un teatru care s-a impus printre fruntașii mișcării teatrale ?**

— **A fost șocul venirii în București și, într-un fel, experiența consacrării într-un teatru unde se nășteau mari ambiții artistice și intelectuale. Se forma o trupă nouă : alături de mari actori ca Leopoldina Bălănuță, Olga Tudorache, Mitică Popescu au venit personalități de prim rang, ca Valeria Seciu și Ștefan Iordache, se afirmau din rîndul vechii echipe personalități care stătuseră „în germinație“, ca Dan Condurache, Carmen Galin, Monica Ghiuță, Mihai Dinvale. Colectivul se îmbogățea și cu noi forțe regizorale — Cătălina Buzoianu și Cristian Hadji-Culea.**

Pe afiș figurau opțiuni repertoriale majore din dramaturgia românească și universală. Această nouă față a Teatrului Mic s-a născut din ambiția și energia noului său director, Dinu Săraru, care a avut ideea, de altfel simplă și firească, de a propune un program estetic coerent și fertil și de a-l urmări cu tenacitate. Personal am o anume nemulțumire că nu am avut timp să fac toate spectacolele pe care mi le-am dorit. În ultimă instanță, este un sentiment de insatisfacție că viața e scurtă, viața teatrului e și mai scurtă, și nu am reușit în reprezentații importante să exploatez deplin calitățile cu totul excepționale ale acestui colectiv.

Sigur că există și o stare de stress, dar nici un teatru serios și cu ambiții artistice nu poate evita stress-ul. Infarctul și stress-ul sînt condiții ale unui teatru bun.

**Convorbire realizată de
Ludmila PATLANJOGLU**

Teatrul de păpuși — o școală pentru spectatorul de mâine

Dezvoltarea actuală a teatrului nostru de animație, diversificarea continuă a formelor și modalităților sale de expresie, tot mai frecventul „dialog” scenic al artistului mînuitor cu păpușa ridică o serie de probleme, de ordin teoretic și practic, care trezesc deopotrivă interesul esteticienilor și al criticilor de teatru, ca și al realizatorilor acestui gen de spectacole, preocupați să-și conștientizeze și să-și finalizeze efortul lor creator la cote artistice superioare. Găzduind, pe lângă obișnuitele cronici, un prim set de opinii ale creatorilor teatrului de păpuși și marionete, revista noastră își propune să acorde și în viitor un spațiu adecvat dezbaterii acestor probleme, formării spectatorului de mâine al teatrului românesc.

■ **BRÎNDUȘA
ZAIȚA-SILVESTRU**

Păpușa. artistul și copilul

Istoricii avizați ne spun că mii de ani înainte de era noastră chinezii manipula cu o perfecțiune care n-a fost niciodată depășită păpușile din pai și lac, ce îi îndemneau la înțelepciune.

Hindușii aveau un personaj pitic, cecosat, chel, trivial, lubric, dar truculent, în timp ce egiptenii se bițiau plictisiți în spatele coloanelor din templele lor privind la micile statuete ce erau animate pentru a plînge moartea zeului Osiris. În Java sau Bali s-au inventat marionetele care se puteau desfășura în cadru familial, la un moment dat, ca un desen animat, pictat pe o pînză-rulou. Sigur, dacă vrem, putem afirma că în teatrul Greciei antice actorii cu coturni înalți, cu vestimentele lor în falduri largi și cu măștile enorme, nu erau altceva decît marionete de o talie neobișnuită. Roma le-a inventat la rîndul ei. Evul mediu le-a deschis porțile bisericilor. Personajul va purta în Turcia numele de Karagöz, debînd textele licențioase, iar în Japonia, în formulele de teatru Nô și Kabuki, va povesti poeme istorice grave. Mult mai



tîrziu, în Anglia, Punch, în alte locuri, Pulcinella, în Franța, Guignol, cu atribuții profane sau sacre — păpușile rămîn cei mai vechi actori ai lumii. Printre ele, desigur, Mărioara și Vasilache. Au fost și sînt mulți care consideră mînuirea lor drept o artă minoră. Unii le acordă doar un suris indulgent. Că aceste păpuși au devenit pe toate meridianele o modalitate de educare a celor mici, și de recreare a adulților, nu este nici o îndoială.

Rolul păpușii în lumea copiilor este extrem de important și ar trebui examinat din două puncte de vedere: 1) Copilul (sau preadolescentul) este un spectator care primește senzațiile și are percepțiile ce declanșează emoțiile și reflexele artistice. 2) Copilul (sau preadolescentul) este un creator și un animator care-și exprimă în mediul înconjurător, prin păpușă, inteligența educată, dar totodată și cea nativă.

Îmbogățirea sufletească a copilului creator de păpuși începe cu însușirea păpu-

șilor de către el însuși, într-un mic spectacol dat pentru prietenii familiei, sau prezentat în cercuri închegate de păpușari, unde fiecare își poate aduce contribuția (în a desena decorul, a picta păpuși, executa costumul, apoi interpreta vocal, alege textul). În acest mod începe fașonarea gustului artistic și desfășurarea energiei individuale, a sensibilității și fanteziei.

★

Cel ce prezintă un spectacol cu păpuși sau marionete, copiilor, trebuie să aibă însușiri etice și simț estetic; să țină cont de categoriile de vîrstă ale spectatorilor prin: alegerea temei, morala ce o degajă, claritatea intrigii, psihologia personajelor, aspectul păpușii și decorului, concizia textului, durata spectacolului.

★

Se pot face studii foarte interesante asupra spectatorului-copil de vîrstă diferite — cu cei ce participă la un spectacol montat cu mulți ani în urmă și la care au participat chiar și părinții acestor copii, cînd au fost, la rîndul lor, copii. Pare un paradox, dar să nu uităm că păpușa nu îmbătrînește și același spectacol poate fi vizionat de generații întregi. Dar, mă refeream la studiul psihologic care se poate efectua. Într-un fel au reacționat la una dintre premiere copii în 1963, și altele sînt comentariile și reacțiile copilului din 1986 la același spectacol.

Noua generație are altă putere de cunoaștere, forță de pătrundere, alte informații cîmpătate prin intermediul grădiniței, al televiziunii, al altor preocupări în familie sau școală.

Noua generație nu se mai sperie cînd crocodilul se repede asupra elefăntelului, ci îi strigă „fugi, prostuțule, că te mănîncă!”, spre deosebire de acum douăzeci de ani, cînd jumătate de sală plîngea, strigînd: „Vai, săracul! Au! Vai!”

Cu **Arvinte și Pepelea** de V. Alecsandri, recital pentru școlari, am făcut un experiment, înfățișîndu-l unor copii de grădiniță. Desigur, cadrul e important și el, uneori chiar decisiv, în relația cu spectatorul. Spectacolul la care mă refer a avut loc într-o sală de numai o sută de locuri, cu băncile apropiate de scenă și de păpuși, ceea ce a generat o relație specială între artist, păpușile-personaje și copii, creîndu-se o stare de emoție în receptare și bucuria de a dărui și primi artă.

Au înțeles povestea, deoarece pe loc am improvizat noi relații între personaje, cu alt joc de scenă, reducînd părțile mai complicate ale textului, ținînd seama tocmai de categoria de vîrstă. Am fost răsplătită cu deplina lor participare, cu aplauzele micuțelor mîini, dar mai ales cu înțelegerea textului, a situațiilor și, în final, cu a spectacolului întreg.

Copilul este cea mai fină bijuterie, pe care noi, artiștii, trebuie să știm s-o cizelăm. Prin arta noastră, noi îi modelăm sufletul și poate îi păstrăm adeziunea pentru teatrul de păpuși, și pentru teatru în genere, și peste ani.

În linii mari, teatrul de păpuși și-a atins menirea, de educare și stimulare a inteligenței și sensibilității, a descoperirii eului individual prin reacțiile spontane și neconstrînse — decît, uneori, de acei educatori care greșit interzic copiilor să reacționeze pe parcursul acțiunii spectacolului, rîzînd, aplaudînd, sau chiar vorbind cu eroii.

Constatînd atracția spectatorului pentru serial — de film sau de televiziune — și amintindu-mi de începuturile teatrului „Tăndărică”, de la personajul căruia și-a preluat numele, cred în continuitatea unui personaj prezent în mai multe episoade (spectacole) în care-și poate schimba caracterul, funcția, comportamentul, dar nu aspectul fizic (păpușa rămînînd aceeași), pe care-l putem denumi personaj leit-motiv. Eroul episoadelor poate fi tandru, naiv, făcînd să urle sala, să se cutremure pereții, să se sperie fetele, să tropăie băieții.

Cred în spectacolele care oferă copiilor valori naționale și universale, de la poezie pînă la metafore filozofice pe înțelesul tuturor. Totul depinde de prospețimea inspirației, de tema ce-o oferim, de partea formativă a subiectului care să-i intereseze pe micii spectatori, dar în același grad să capteze și atenția celor ce-i însoțesc (educatori, profesori, părinți, bunici).

Răspunderea noastră este mare față de educația ce-o primește copilul prin șocul afectiv produs în relația cu personajul-păpușă, cu tema dezbătută, cu influența directă sau indirectă asupra conștiinței sale și a formării sale de viitor om.

Teatrul nostru „Tăndărică”, mereu preocupat de împlinirea acestor deziderate, se deplasează în orașe și în cele mai îndepărtate sate, încercînd să cuprindă în acest act programatic un număr cît mai mare de copii, din cele mai diverse locuri.

Care este reacția acestora? Sînt naivi față de artă? Din contra, teribil de exigenți. Atunci cînd o scenă nu e suficient realizată, discută între ei; dacă piesa nu-i interesează din cauza denaturării poveștii, ies din sală, se joacă, iar revin, și tot așa...

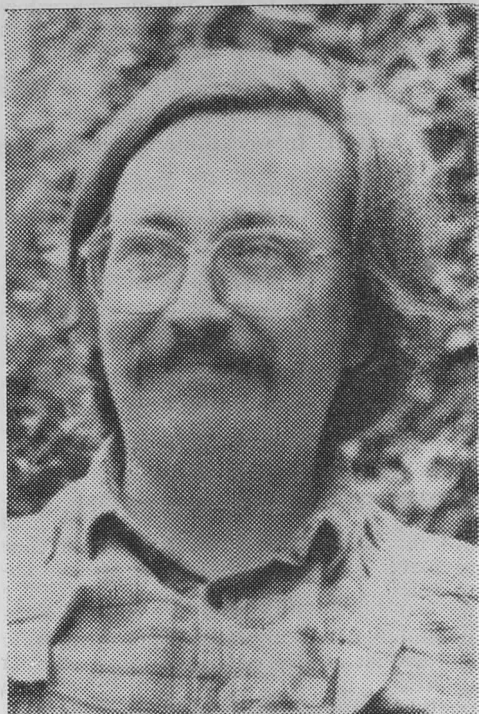
Însă nu rareori sîntem așteptați după spectacol și ni se mulțumește, sîntem rugați să revenim. Ce satisfacție mai mare poate avea un artist?

Și aceea, desigur, de a crea cu toată ardoarea și talentul său spectacole și roluri care să nu aibă nimic banal, pe care spectatorii să le îndrăgească.

Teatrul de păpuși și teatrul pentru copii

Am pus acest titlu rîndurilor care urmează pentru a sublinia faptul că nici teatrul de păpuși nu este neapărat un teatru pentru copii, după cum nici teatrul pentru copii nu se face obligatoriu cu păpuși. Acest lucru nu ne este clar de multe ori nici nouă, celor care activăm în cadrul teatrelor de păpuși. Obiectul animat, masca, păpușa de teatru nu s-au născut pentru a-i distra pe copii, deși există o prejudecată care le pune în aceeași categorie cu zornăitoarea, gogoșa, trenulețul și ciocănelul muzical. Teatrul de păpuși este o artă străveche destinată inițial în exclusivitate adulților. Această artă a fost la început un teatru ritual (cum mai este și acum în Extremul Orient). Treptat a devenit un divertisment laic în care satira, parodia, pamfletul politic și grotescul defineau repertoriul acestui teatru. Preocuparea de a face spectacole destinate copiilor a apărut în teatrul de păpuși în secolul nostru. Teatrul de păpuși românesc a avut o contribuție remarcabilă la înflorirea mondială a acestei arte în ultimii treizeci de ani. La ora actuală putem vorbi despre teatrul de păpuși ca despre o artă de sine stătătoare. Există o serie de spectacole, de creatori, care au deschis noi drumuri, au descoperit noi modalități de expresie și au lărgit aria tematică a repertoriului acestui gen. După părerea mea, orice spectacol de păpuși bun poate avea orice fel de spectatori, indiferent de vîrstă sau nivel cultural (ca de altfel oricare operă de artă; muzica lui Mozart, pictura lui Breughel, piesele lui Shakespeare nu sînt rezervate unei categorii de vîrstă; ele „vorbesc” oricui). Toată lumea se uită cu plăcere la filmele de desene animate. Și de multe ori nivelul estetic al acestor filme este foarte ridicat. Consider că este o datorie a creatorilor din teatrele de păpuși să aducă pe scenă în primul rînd literatura de bună calitate, națională și universală. În același timp trebuie să căutăm modalități de expresie care să corespundă nivelului estetic al omului contemporan.

Realitatea este că publicul nostru „de bază” sînt copiii. Copiii sînt un public



excellent. Un public receptiv, un public ce acceptă orice convenție (cum puțini adulți știu s-o facă). Copilul este entuziast, sensibil, receptiv, curios, avid să cunoască și avid să trăiască o experiență de viață extraordinară. El nu vrea să „se copilărească”, ci vrea să devină cît mai repede adult. E păcat să-i dăm un surrogat în loc de un spectacol adevărat. E păcat să-l ținem într-o sală de spectacol timp de o oră ca să-i spunem doar că trebuie să se spele pe dinți sau pe gît. Orice basm (și basmul popular este literatură de cea mai bună calitate) îi oferă copilului un model al lumii, un model fabulos, mirific, dar care dă ocazia micului spectator să trăiască o experiență de viață, îl pune în fața unor probleme ale vieții dintotdeauna, îl învață că lumea poate și trebuie să fie perfecționată, îi spune că viața are un sens pe care fiecare om trebuie să-l caute. Dacă izbutеști să dai o formă scenică acestei literaturi, dacă îl apropii pe virtualul spectator de valorile culturii universale, atunci cred că faci teatru atît pentru copii, cît și pentru cei vîrstnici. Dar poate că lucrul cel mai important este să învățăm noi înșine de la micii noștri spectatori să punem întrebări, să constatăm și absurditățile lumii înconjurătoare, să le numim, și, cu glas limpede și cuget curat, să întrebăm și noi alături de ei de ce mai există pe lume războaie, nedreptate, asuprire și ură.

„Hainele noi“ ale teatrului de păpuși

Cine nu cunoaște povestea lui Hans Christian Andersen **Hainele noi ale împăratului**? Atît pentru creatorii, cît și pentru teoreticienii artei teatrale păpușărești, celebra replică din poveste — „Împăratul e gol!“ — poate fi semnificativă.

Înainte de a fi pătruns în miezul complexelor probleme teoretice și practice ale acestei arte sincretice (cum numește M. S. Kogan teatrul de păpuși), eram tentat să contest „morală“ replicii lui Andersen. Consideram că Andersen, tribut ar fiind unui Weltanschauung romantic potrivit căruia copilul, ca simbol al inocenței native și al adevărului metafizic, se opune minciunii convenției sociale, Andersen, deci, supralicitează poziția copilului, deformînd realitatea. Copilul este prin excelență o ființă imaginativă, un model aproape pur de homo ludens, nimic mai firesc, deci, decît de a putea prelua orice „joc“, orice „convenție“. Deci Andersen, — îmi spuneam, satisfăcut de a-l fi prins pe picior greșit —, n-are dreptate, copilul nu putea să nu se fi prins în joc. Ba mai mult, el i-ar fi întrecut și pe cei mai inventivi dintre linguiștii împăratului, imaginîndu-și că vede niște „haine“ pur și simplu fantastice.

Practica teatrală, precum și un șir de experiențe mai mult sau mai puțin reușite, urmărirea atentă a modului în care copiii receptează spectacolele teatrului de păpuși — toate acestea mi-au dat o necesară și oportună lecție de modestie: nu, Andersen n-a greșit. Copilul din poveste nu putea să preia o convenție pe care n-a elaborat-o sau nu și-a însușit-o din pro-



prie necesitate. Necesitățile sau motivările celor două atitudini opuse sînt de asemenea precis sesizate de povestitor: în timp ce „jocul social“ a fost determinat de nevoia de a „ascunde“ ceva (propria prostie și incapacitate a împăratului și a curtenilor săi), demersul copilului implică rațiuni epistemologice: nevoia de a „revela“ conținutul unei cunoașteri. Se știe faptul că jocurile copiilor sînt, de cele mai multe ori, forme specifice de activitate, „serioasă“, în procesul cunoașterii lumii și al autocunoașterii. Cunoaștere și autocunoaștere ce se fac prin limbaj și acțiune. Copilul explorează neconștient, trecînd, treptat, de la forme abstracte, nediferențiate, simple, spre configurații tot mai complexe, cu care nădăjduiește să-și aproprieze lumea, să devină, cît mai repede, „om mare“. În jocurile sale, copilul experimentează și inventează diverse modalități de a gîndi și a vorbi despre lume. Or, spectacolul păpușăresc, implicînd existența simultană a diferite lim-

baje — literatură, arte plastice, joc actoricesc, muzică ș.a. —, într-un tip de convenție ludică, apropiată organic de capacitățile creatoare, inventive, ale copiilor, este perceput de copii ca o necesitate. Pentru a răspunde acestei necesități, creatorii noștri se străduiesc să cunoască, și aceasta nu la un mod superficial-empiric, felul în care mijloacele expresive ale teatrului pot să fie puse în slujba copiilor. Spectacolul pentru copii trebuie să țină „haine noi” pentru teatrul de păpuși.

Există două cazuri-limită, în care arta spectacolului pentru copii își contrazice exigențele.

Pornind de la faptul că teatrul de păpuși este, din punctul de vedere al morfologiei artei, un gen autonom, complex, și nu neapărat o artă destinată doar copiilor, unii creatori proiectează „spectacole pentru toate vîrstele”. În absența spectatorului adult, adeseori dispus să vadă în „păpușă” doar o jucărie, astfel de spectacole ajung să fie oferite în mod exclusiv copiilor. Complexitatea inerentă oricărui spectacol păpușăresc se accentuează aici prin abundența formelor expresive neobișnuite, ce oferă puține elemente de recunoaștere pentru percepția copiilor. Copiii reacționează doar la o mică parte din stimulii unui astfel de spectacol, perioadele de atenție, de recuperare a sensurilor, fiind urmate de... plictiseală. Într-egii „galaxii de expresie” (cum ar spune Umberto Eco) nu mai comunică decât o singură „unitate de conținut”: sensul de „neinteresant”. Spectacolul dispăre în îaldurile hainelor sale opace: „Teatrul e gol!”. Dar, generoși, copiii aplaudă.

La polul opus se găsesc acele spectacole, pe care le dorim „educative” sau chiar programatic „didactice”, gândite ca fiind total adecvate naturii, presupus „simple”, a copiilor. Adesea, sărăcia formelor de expresie (textul banal, monotonia cromatică și figurativă a păpușilor și decorurilor, mînuirea rutinieră, ilustrația muzicală întîmplătoare ș.a.) face ca acest tip de spectacol să nu se deosebească prea mult de activitățile obișnuite în care este angrenat copilul la grădiniță și la școală, nu mai produce senzația necesară, de „eveniment”. Creatorii au oferit un

model artistic redundant, care nu mai comunică nimic. Haina spectacolului a devenit străvezie, dincolo de ea sînt percepute că fiind, poate, mai interesante alte „evenimente”: drumul pînă la teatru, desenele expoziției sau fotografiile din holul teatrului, ambianța sălii ș.a. Și în acest caz: „Teatrul e gol!”, deși copiii, ca întotdeauna, aplaudă.

Dar teatrul de păpuși n-a rămas și nu rămîne „gol” niciodată. În cei aproape patruzeci de ani de existență profesională, teatrul de păpuși românesc a știut întotdeauna, la timp, să-și facă „haine noi”, miraculoase, spre încîntarea generațiilor de copii. Teatrul poate rămîne „gol” doar temporar, accidental, cînd, din diferite motive, n-a putut răspunde exigențelor unui bun spectacol: exigența unui **text literar**, creat, în cazul nostru, de scriitori care să cunoască atît posibilitățile expresive ale artei păpușărești, cît și particularitățile cognitive și de receptare artistică ale copiilor; efort creator de **proiectare și realizare a unei structuri artistice unitare**, în care componentele expresive să fie astfel alese, încît ponderea elementelor noi, față de cele deja cunoscute copiilor, să fie optimă, astfel încît să se evite atît „opacizarea” comunicării artistice prin aglomerarea de elemente noi, cît și banalizarea lor, care face comunicarea redundantă; în acest sens se reconfirmă importanța **cunoașterii nivelului de vîrstă** (dacă nu și de cultură teatrală) al copiilor cărora le este destinat spectacolul; **finalizarea estetică a spectacolului** — ca unica modalitate într-adevăr „didactică” și „educativă”, prin munca, din nou înalt profesionistă, de realizare optimă a fiecărui segment al cîmpului expresiv (cuvînt, culoare, formă, lumină, sunet) în vederea producerii unor „galaxii de expresie” cărora să le corespundă nu simple „unități de conținut”, ci tot „galaxii” de sensuri.

Interesul tot mai mare al unor tineri și talentați regizori față de teatrul de păpuși, profesionalizarea tot mai înaltă a colectivelor artistice, exigența sporită față de toate componentele artistice ale spectacolului păpușăresc — toate acestea produc astăzi roade din ce în ce mai interesante, la nivelul marilor realizări cu care s-a înscris teatrul de păpuși românesc în istoria artei păpușărești universale.



■ MARIA GORNIC

A trăi în lumea păpușilor

Lumea păpușilor și a poveștilor pentru copii este o lume de mister. Îmi place grozav această „penumbră”, în care nu se vede prea bine, dar se simte acut. Penumbră în care ghicești sufletul și ochii.

Păpușarul creează pentru copilul-spectator o lume cu : **păpușa** — instrumentul, **mina** — pîrghia care pune în mișcare instrumentul, și **ochii** — care transmit ceea ce simte păpușa. Tot ce simți, redai cu mina, și prin ochi : bucurie, ură, dragoste, antipatie...

Trebuie să știi să te joci mereu, în fiecare spectacol, și să te joci în așa fel încît spectatorul-copil să suprapună jocului tău propriile sale imagini despre joc. Există profesionalism și la noi, pentru că nu e totul să simți profund, ci

să poți transmite. Publicul, partenerul de joc, te influențează. Depinde de propria ta flexibilitate să reușești să dai jocului sensul dorit.

Mijloacele teatrului de păpuși sînt cel puțin la fel de bogate ca și ale teatrului dramatic, dacă nu chiar mai bogate, pentru că păpușa poate deveni instrument nu numai pentru jocul copiilor, ci și pentru jocurile periculoase, dure, înscenate de maturi.

La Teatrul de păpuși din orașul nostru s-a montat în anii trecuți un spectacol cu **Ivan Turbincă**, o dramatizare semnată de Șerban Foarță, de mare actualitate și forță, recomandabilă oricărei scene mari ; tot cam atunci, pe scena mare „a Teatrului Național, în lumina reflectoarelor a apărut **Mary Poppins**, musical pentru toate vîrstele, cum pentru toate vîrstele (cu precădere pentru adolescenți) a fost pusă în scenă — la păpuși — **Ivan Turbincă**.

Deci, teatrul „mare” și cel „mic” pot face și schimb de texte, dacă există profesionalism ! Nu trebuie să trasăm o limită rigidă între piesa „pentru adulți” și cea „pentru copii”. Există capodopere clasice care — prelucrate scenic de regizori inspirați, cu contribuția unor scenografi talentați și inventivi și a unor actori ce joacă cu convingere și cu suflet, devin modalitatea ideală de inițiere a copiilor în arta teatrală.

La păpușari, în modestia gestului cultural, eficacitatea este promptă și cu rezonanțe de lungă durată. Se pare că spectacolul cu păpuși pentru copii e o știință, și e nevoie de timp pentru a o învăța temeinic.

Datorită spectacolelor pe care le susținem în grădinițe și școli, am ajuns să cunoaștem și să ne traducem reacția copiilor — ei fiind cei mai sinceri spectatori. Dacă le-a plăcut, sînt foarte dezamăgiți la sfîrșit : „s-a și terminat spectacolul ?” Dacă reprezentația trenea, ei nu se sfîșesc să întoarcă spatele, discutînd „probleme arzătoare la ordinea zilei”, sau chiar să iasă din sală.

În ultima vreme, păpușarul apare tot mai des la vedere, jucînd și jucîndu-se : mînuiește păpușa, dansează, montează decorul, vorbește cu sala, cîntă, încercînd mereu să fie la diapazonul copilului căruia i se adresează, și care nicio dată nu se face că se joacă, ci trăiește în acest orizont al jocului. (Oare cum s-ar defini starea de neajoc ?)

În **Noua poveste a Scufiței roșii**, copiii îl adoră pe lup — acesta fiind un caraghios lung și slab, căruia i se face rău la gîndul că trebuie să o mănînce pe bunică sau pe Scufiță — ba chiar îl

și ajută să joace o farsă eroinei vechiului basm.

Un spectacol mai nou este **Giovanino fără frică**, în care Ioana Rauschan, noua regizoare a teatrului nostru, încearcă prin text, mizanscenă, scenografie, ilustrație muzicală (care îi aparțin) un spectacol gen *commedia dell'arte*, în care păpușarii devin actori totali, montare ce aduce un plus de calitate, de profunzime actului creator. Modalitatea spectacolului permite eliberarea copiilor de sugestia magică, convenția teatrală fiind denunțată de actorii-păpușari, care invită cu vervă publicul la o reprezentație păpușărească.



LIVIU BEREHOI

Actorul și partenerul său, marioneta

Lupul se ascunde în așteptarea celor trei iezi care, de la cumpărături (așa e în povestea „răsturnată” de Mihai Crișan)

vor veni unul cîte unul la locul stabilit pentru întîlnire

În sală, copiii, mai întîi timid, apoi într-un glas încearcă să-i prevină de primejdia ce-i amenință. Dar textul trebuie urmat cu strictețe. Reacțiile personajelor sînt cele stabilite în multele repetiții ce preced premiera. Spectacolul își urmează firul. La Teatrul de păpuși relația dintre actor și publicul în pantaloni scurți este directă și imediată. Răul trebuie sancționat pe loc — binele trebuie să triumfe, dacă se poate cu mult înainte de deznodămîntul final.

În urmă cu mai bine de zece ani, cînd am urcat pe scena acestui teatru minunat, care este Teatrul de păpuși, și mai ales pe scena acestui teatru de excepție, care este Teatrul „Țăndărică”, aproape toate spectacolele se jucau cu textul imprimat pe bandă de magnetofon, iar actorii păpușari dădeau viață personajelor-păpuși sau marionete ascunși de privirile spectatorilor. Astăzi, din ce în ce mai des, actorii ies alături de personajele lor pe scenă, sub privirile mirate dar nu mai puțin fascinate ale spectatorilor copii. Actorul și prelungirea mîinii sale — marioneta — devin parteneri.

Desigur, este foarte greu să crezi iluzia că marioneta se mișcă singură. Copiii însă au o disponibilitate, poate mai mare decît a adulților, de a accepta convenția. De la joaca lor cu păpușile-jucării pînă la jocul scenic al păpușilor-actori nu este decît un pas.

Mărturisesc că la început îmi era puțin teamă de copiii din sală. Nu le cunoșteam reacțiile și mai ales nu-mi dădeam seama dacă ceea ce văd înțeleg și le place. Alături de cîțiva colegi, am fost distribuit în două spectacole experimentale, cu care am vizitat mai toate grădinițele din București. Am învățat foarte mult atunci. Jucam pur și simplu în mijlocul copiilor, care, dacă doreau, ne puteau atinge —, pe noi și marionetele noastre. Reacțiile lor, imprevizibile la început, cu timpul ne-au devenit familiare. Cît despre diversitatea lor, se poate scrie un volum întreg.

Această experiență mi-a ajutat foarte mult mai tîrziu, cînd a trebuit să ies, alături de personajele interpretate, pe scenă, sub privirile directe ale spectatorilor.

● Timișoara

Între 19 și 21 aprilie 1986, sub egida A.T.M., un grup de oameni de teatru a vizionat la Timișoara o suită de premiere recente.

Au participat Dina Cocea, artistă emerită, președinta Asociației, criticii Valentin Silvestru, Ludmila Patlanjoglu, Ileana Lucaciu, Julieta Țintea, Miruna Ionescu, prof. univ. dr. Ileana Berlogea, decan al I.A.T.C., prof. univ. dr. Ion Toboșaru, dramaturgul Theodor Mănescu, Ana Toboșaru, secretar al A.T.M.

Oaspeții au fost primiți de Eugen Florescu secretar cu problemele de propagandă al Comitetului județean de partid Timiș al P.C.R.

În cursul convorbirii, au fost relevate diferite aspecte ale dezvoltării culturale a județului, inițiativele privind organizarea unor manifestări artistice, importante nu numai pentru viața culturală locală, ci cu reverberație în întreaga țară. Au fost trecute în revistă câteva dintre trăsăturile ce caracterizează evoluția fenomenului teatral actual, cu accent asupra eficienței sistemului de reuniuni profesionale, insistându-se în acest context asupra Galei dramaturgiei actuale, organizată bienal la Timișoara, care a întrunit montări reprezentând mărturii ale valorii teatrului contemporan românesc, cu un înalt nivel de angajare ideologică.

Teatrul Național timișorean a prezentat în cursul acelor zile satira **Domide contra-atacă** de Tudor Popescu, în regia lui Ioan Ieremia, **Neînsemnații (Geniul și zeița)** de Terry Johnson, pusă în scenă de Magdalena Klein, și adaptarea colectivă după basmul **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum, montată de tânărul regizor Șt. Iordănescu.

Au fost remarcate atât maturitatea gândirii artistice a celor trei regizori, cât și talentul și profesionalitatea, în buna tradiție a actorilor români, de care au dat dovadă interpreții, dintre care se cuvin menționați în mod special: Irene Flammann-Catalina în partitura Actriței, precum și în aceea a tovarăsei Stoica din piesa lui Tudor Popescu; Daniel Petrescu, în rolul lui Domide; Alexandru Ternovici (Profesorul — **Geniul și zeița**); Adela Radin-Ianto

(Vrăjitoarea bună) și Alina Secuianu (Vrăjitoarea rea) din basmul lui Baum. Au fost apreciate ca diverse și interesante atitudinile celor trei regizori față de actul scenic, precum și complexitatea modalităților lor de exprimare. O surpriză a fost tratarea textului lui Adrian Dohotaru, **Anchetă asupra unui tinăr care nu a făcut nimic**, în formula de musical aleasă de Teatrul Maghiar de Stat (**Legenda unui neisprăvit**, regia Magdalena Klein).

Zilele petrecute la Timișoara au fost instructive atât pentru invitați cât și pentru gazde. Schimburile de impresii directe, vii, chiar atunci când nu au caracter de dezbateri sau de colocvii, au o neîndoielnică eficacitate culturală.

Din programul acestor zile a făcut parte și vizitarea unor obiective de interes economic și cultural; rămân în memoria participanților întâlnirile cu oamenii muncii de la Întreprinderea Electro-Timiș și cu amatorii de cultură din orașul Lugoj, unde a fost vizitată și casa-muzeu consacrată personalităților născute pe aceste meleaguri.

Liana COJOCARU

● Sibiu

Unele teatre din provincie par să ducă o viață retrasă, aproape secretă. Această impresie are și o pricină obiectivă: marile distanțe la care se află ele față de capitală. Depărtarea de viața teatrală a țării crește însă îngrijorător dintr-o pricină subiectivă: acele teatre se țin la distanță de importante momente de focalizare a prilejului de Festivalul național „Cîntarea României”, momente care se numesc gale, decade, colocvii teatrale.

Teatrul de Stat din Sibiu a șovăit, a evitat ori și-a amînat confruntarea activității sale cu a altor teatre. Refuzînd șansa de a intra în competiție, de a participa la întîlnirile artistice, neprezentarea îi este pusă pe seama nesiguranței ori a neîncrederii pe care o manifestă față de propria sa producție artistică.

Care e cauza reală pentru care, alături de teatrul din Sibiu, colective cum sînt, de pildă, acelea din Baia Mare, Arad, Satu Mare par a se strădui să-și păstreze activitatea într-un prudent și lesne suportabil anonim?

Căci, după atîția ani, se știe că întru-

nirile teatrale de genul celor mai sus-amintite nu ambiționează nici să eternizeze solemne ierarhii valorice, și nici să condamne drastic și definitiv vreo trupă pentru câte o realizare artistică mai puțin izbutită. Dintr-o asemenea competiție, toți participanții ies cu inestimabilul câștig al unei cât mai juste imagini despre sine.

Desigur, participarea teatrelor la astfel de evenimente culturale nu este obligatorie; dar absența lor repetată produce inevitabila alunecare spre zona obscură a vieții artistice.

Așadar, ce face teatrul din Sibiu? Care e cauza izolării sale? Iată întrebări pentru al căror răspuns A.T.M. a organizat, pentru un grup de critici, vizionarea citorva dintre spectacolele aflate pe afiș: **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghiu, **Cadrilul** de Liviu Rebreanu și **Ziua cea mai nebună** de Peter Turrini (la secția română); **Prinz în patru** de Wolfgang Kohlhaase și Rita Zimmer și **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu (la secția germană).

Atitudinea ironică și abundența de simboluri teatrale în lucrarea regizorului Mihai Constantin Ranin; spumoasa dansetelă de truiauuri actoricești și regizorale prilejuită de un vodevil — **Cadrilul**; voio-

șia, pofta de joc, risipa de energie actoricească dintr-un spectacol cu multe mize artistice disipate în semne, tablouri și acte, dar fără o miză globală, integratoare (**Ziua cea mai nebună**); acuratețea unei lecturi scenice limitate, din prudență sau grabă, la corecta descifrare a primului nivel oferit de textul comediei polițiste (**Prinz în patru**); forța, expresivitatea și tensiunea din spectacolul **Dresoarea de fantome**: iată, în câteva cuvinte, consemnată disponibilitatea artistică a colectivului teatral sibian.

Un fapt evident: colectivul teatral din Sibiu are capacitatea și forțele actoricești necesare pentru a aborda orice text din dramaturgia românească și universală.

Acuta problemă rămâne, în acest caz, numai atragerea spre colaborare a unor regizori care, prin spectacolele ce le vor monta, să pună cele două trupe în starea de maximă capacitate creatoare.

Acesta este, de fapt, și principalul punct în agenda de lucru a directorului Ilie Moise, a cărui rezolvare, desigur, este îndeajuns de dificilă.

P. C. C.

Moment cultural sătmărean

Cu ocazia a două evenimente din viața artistică a orașului de pe Someș — premiera piesei Simple coincidențe de Paul Everac și Săptămîna muzicală sătmăreană — un grup de scriitori, critici și muzicieni, împreună cu membrii colectivelor artistice locale, au participat la un simpozion încadrat într-o suită de manifestări dedicate ce-

lei de-a 65-a aniversări a făuririi P.C.R.

În prezența tovarășei Maria Brodea, prim-secretar al Comitetului județean P.C.R., și a tovarășului Constantin Stanca, secretar al Comitetului județean P.C.R., simpozionul s-a desfășurat în ambianța amfiteatrului amenajat în turnul noului palat administrativ sătmărean, edificiu dominant al unui complex urbanistic de excepțională valoare arhitectonică.

Au luat cuvîntul dramaturgul Paul Everac, criticul și istoricul de teatru Virgil Brădățeanu și muzico-

logul Dumitru Avachian, care au adus în discuție cele mai reprezentative realizări ale dramaturgiei și muzicii din ultimele două decenii, subliniind prezența eroului emblematic pentru această perioadă istorică. Lucrările simpozionului au fost conduse de tovarășul Titu Onea, președintele Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă. Satu Mare.

D. C.

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

Un pionier al teatrului pentru copii

Regizor, actor, dramaturg, poet, romanțier, pictor, scenograf, Victor Ion Popa a avut mai ales vocația citoriei. A inițiat teatru pentru săteni, teatru pentru muncitori și pentru ostași, scriind un repertoriu adecvat; a pătruns în cele mai obscure atene populare din anii interbelici, cu trupe actricești formate de el, reprezentând piese pe înțelesul tuturor.

Un astfel de creator, clocotind de idei și dornic de lucru roditor, a plăcut lui Nicolae Iorga. Savantul patrona, în cadrul Ligii culturale, Teatrul Popular, înființat în toamna anului 1921, într-o clădire de pe actualul bulevard bucureștean Gh. Gheorghiu-Dej, peste drum de Cișmigiu.

În acest teatru este angajat Victor Ion Popa, ca regizor, în stagiunea 1925—1926. Paralel, era secretar de redacție la *Revista copiilor* și tinerimii și desenator la „pagina copiilor” din ziarul *Dimineața*. Ilustrase destule volume dedicate copiilor.

Pedagog înăscut (a format numeroși actori care și azi dau strălucire scenei naționale), V. I. Popa a înțeles marele rol educativ al teatrului în viața copiilor. Literatura dramatică pentru cei mici era ca

și inexistentă. De aceea, ca în atâtea alte împrejurări, el își asumă misiunea pionieratului prin articole teoretice și prin creații originale.

Nu există, spune V. I. Popa „nici repertor de piese pentru copii. Acest repertor trebuie creat. (...) Copiilor li se cuvine — și înțeleg mai ușor — versul popular, scurt, muzical. Pantomimă foarte multă, cîntece și jocuri aplicate regiunilor, vocabular special de la loc la loc, iată câteva recomandări pe care cred că ni le putem îngădui”.

Și, pentru a-și traduce în fapt ideile, scrie două piese: *Păpușa cu piciorul rupt* și *Pufușor și Mustăcioară*, cu care deschide, pe scena *Teatrului Popular*, acum șase decenii, în primăvara anului 1926, seria matineelor teatrale pentru copii. În manuscrise, i-au rămas pînă azi netipărite și nereprezentate piesele pentru copii *Ciinele-cîrciumar*, *Țușcă, pușcă, pițigoi*, feeria *Basm sau povestea poveștilor din lumea basmelor*.

Începutul făcut în 1926 de V. I. Popa a dovedit că o literatură teatrală pentru copii este foarte necesară. Afișele teatrelor vor chema pe cei mici la spectacole pentru ei. *Rodie de aur*, feeria poezilor Adrian Maniu și Păstori Teodoreanu, s-a reprezentat pe prima scenă a țării. Pentru Naționalul ieșean, Adrian Pascu scrie feeria dramatică *Domnița Zăpădița*. A plăcut și povestea scenică a lui George Silviu, *Ciufulici*. Un răsunător succes a obținut la Iași și București, în 1935, dramatizarea Nellei Stroescu, *Harap-Alb...*

Astfel s-a statornicit o tradiție de a cărei strălucire, astăzi, dau seamă profesioniști desăvîrșiți.

Ionuț NICULESCU

FOTOCRONICĂ

„Prinț și cerșetor” pe scena Teatrului pentru copii și tineret din Iași, stagiunea 1985—1986



CRONICA DRAMATICA

Înainte de a răsfoi paginile următoare, care alcătuiesc cuprinsul rubricii noastre de cronică dramatică, sugerăm cititorului să-și proiecteze în minte bine-cunoscuta imagine a hărții României; suprapunându-i lista teatrelor vizitate de cronicari și urmărind titlurile premierelor, el va obține o „hartă teatrală” vie, pe suprafața căreia ies în relief câteva importante centre de cultură, și va putea lua pulsul unui mare număr de instituții teatrale.

Desigur, viața scenei este un proces fără întreruperi și timpi morți; dar intră în deprinderile revistei ca, la tradiționalul „hotar” dinaintea vacanței de vară, să ofere un bilanț al anului teatral încheiat. Iată, deci, în continuare: cinci premiere absolute recente; un „circuit” de ultimă oră prin cele șase Teatre Naționale (11 montări); 18 cronici diverse la premiere curente, pe afișele a 13 teatre, dintre care două teatre pentru copii și două teatre de păpuși; un spectacol de poezie și muzică, un spectacol de balet, o reprezentație nr....; zece cronici ale spectacolelor de producție în învățământul teatral. În total, 47 de spectacole, în 26 de instituții (dintre care două de învățământ).

Însoțindu-ne prin aceste 13 orașe, selectându-și repertoriul care-l interesează, comparînd judecățile de valoare formulate de echipa noastră de critici de teatru, cititorul va dobîndi, sperăm, în sprijinul interesului său pentru dinamica fenomenului teatral, informații și argumente.

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL FOARTE MIC

AVENTURA UNEI ARHIVE (PRACTICA)

de Theodor Mănescu

Data premierei: 8 mai 1986.

Regia: SILVIU PURCĂRETE.

Scenografia: VIORICA PETROVICI
și SILVIU PURCĂRETE.

Distribuția: NICOLAE POMOJE (Bărbatul); TATIANA IEKEL (Bătrîna); NICOLAE DINICĂ (Bătrînul); MARIANA CERCEL (Sora); SORIN MEDELENI (Tînărul); LIANA CETERCHI (Doina); PETRE MORARU (Al doilea tînăr).

Acum, cînd cea de-a treia parte, *Pracți*ca sau *Aventura unei arhive*, din romanul dramatic *Politica* a văzut lumina rampei (la Teatrul Foarte Mic, în mai 1986) și a tiparului (în revista „Teatrul” nr. 5/1986), edificiul acestei scrieri singulare se înalță impunător (prin propria-i statură) și sfidător (față de obișnuințe, reguli), adăugînd dramaturgiei originale de azi, bogată și diversă în ceea ce are ea mai valoros, nu doar un titlu, ci și o operă de referință cu trăsături distincte, foarte personale, continuatoare a unor vechi tradiții pe plan național și universal (Camil Petrescu, Horia Lovinescu la noi, Peter Weiss, Rolf Hochhuth în lume). Roman dramatic? Să-l considerăm așa, dacă ne-o spune autorul, deși o încercare de definire a „romanului dramatic” ne-ar împinge la considerații dilematice aproape fără ieșire. Mai aproape de adevăr, este teatrul de o factură deosebită, profund original și foarte consecvent în particularitatea lui, un teatru care

se cere citit sau jucat în cadru restrîns, pentru că, sustras conflictului exterior și zgomotos, este împins pînă la marginile (sau înălțimile) ciocnirilor de idei, în atmosfera pură a dezbaterii, atmosferă pe care autorul o solicită lectorului sau spectatorului și o obține imediat. Un teatru al înfruntării, al meditației, al mișcărilor lăuntrice, al perspectivelor largi, al sintezelor.

Un teatru scris, parcă, la persoana întîi singular, sugestie provenită din înșiruirea de monologuri ale Bărbatului, de fapt lung monolog, de la un cap la altul al tetralogiei, întretăiat, mai exact spus, amplificat, comentat de intervenții ale altor cîteva personaje, completat de fapte, întîmplări, evenimente simple sau ample pînă la cuprinderea perspectivei istorice. (De aici și deruta unor comentatori, care s-au lăsat ispiți să atribuie scrierii, fără folos pentru comentariul lor, tente autobiografice.) Un teatru cu personaje puține, a căror prezentă în acțiune devine tot mai accentuat pretextuală, pentru că biografia lor, departe de a fi neinteresantă, secundară, lăaturalnică, reprezintă doar rampa de lansare către conflicte esențiale. Bărbatul, Bătrînul, Bătrîna, Tînărul, ceilalți cîțiva sînt în scenă, dar îi împresoară zeci de oameni care nu apar și care, fapt mai mult decît meritoriu, există, cu un chip propriu. Cu unii dintre ei, personajele piesei sînt sau au fost în relație directă. Cu alții, ne întîlnim (sau ne reîntîlnim), evocați fiind în legătură cu un eveniment sau altul. Sînt personalități ale istoriei, din istoria poporului nostru sau din istoria lumii. Sînt destine umane care si-au pus pecetea pe anumite momente, în arcul atît de cuprinzătoare investigații la care sîntem îndemnați, cei care ne-am aventurat în arhiva inițiată de Bătrîn, prelucrată de Bărbat, preluată de Tînăr. De fapt, toate cele trei (patru) părți alcătuitoare ale romanului dramatic **Politica** reprezintă, într-o ordine cronologică aparent derutantă, analiza exhaustivă, de pe o platformă ferm și declarat comunistă, a unei arhive; a unei bănci de date, de informații privitoare la istoria revoluționară a unui popor și a partidului său exponențial, partidul clasei muncitoare. Cum spuneam și în alte împrejurări, cu prilejul apariției primelor părți din **Politica** (v. cronicile din revista „Teatrul” nr. 6/1982 și 5/1984), scrierea abordează dinăuntru, din chiar miezul ei, problema politicii, ca problemă fundamentală a existenței sociale.

Ce înseamnă, însă, în înțelesul pe care-l dă ideii Theodor Mănescu — înțeles, de altfel, cu valoare generală, și substanțială, „a face politică”? A face politică înseamnă, în primul rînd, a fi în linia întîi pe

frontul revoluției, cu arma în mînă, a participa nemijlocit la lupta pentru cucerirea, apoi pentru consolidarea puterii, așa cum a făcut-o Bărbatul în anii tinereții sale. A face politică înseamnă a te dăruir cu totul cauzei revoluționare, cum au făcut-o Bătrînul și credincioasa lui soție, renunțînd la viața personală, izolați de lume (cum îi regăsim, în **Practica**, de astă dată în anii tinereții lor, cînd Bătrînul și Bătrîna, îndeplinind o sarcină de partid, transmiteau din clandestinitate, prin radio, mesaje cifrate, în vreme ce Bărbatul și Sora, copii fiind, creșteau departe de părinții lor, sub supravegherea enigmaticei fräulein Hirsch). Și toate astea, ani în șir. A face politică înseamnă a încerca să deslușești, în noianul de evenimente, direcțiile principale de evoluție a forțelor sociale, și a le determina cursul. A face politică înseamnă a-ți închina viața (și ce greutate au aceste cuvinte!) transformării revoluționare a societății. În sfîrșit, a face politică înseamnă, într-un plan superior, a examina de pe poziții neclintit revoluționare, în numele celor mai înalte idealuri ale umanității, fiecare faptă a ta și a celor din jurul tău, pentru a vedea, dincolo de faptă, semnificația și deci justițea sau, dacă și cînd e cazul, injustețea unei atitudini, unei acțiuni. A face politică înseamnă a fi nu numai martor, ci și părtaș la lupta partidului, care este totodată lupta poporului tău, a fi făuritorul istoriei, dar și judecătorul ei necruțător, care-și exprimă deschis și răspicat punctul de vedere. Aici intervine elementul cel mai de preț din întreaga scriere: luptătorul revoluționar de astăzi, cu biografia lui mai mult sau mai puțin spectaculoasă, cu existența lui mai mult sau mai puțin deschisă, făuritorul idealului revoluționar al construcției socialiste a națiunii noastre, nu se poate desprinde de istorie, de întreaga istorie revoluționară, nu conține să examineze întreg noianul de informații care-l călăuzesc prin timp în deslușirea căilor pe care le-a străbătut revoluția. Suma ideilor puse în dezbateră este copleșitoare. Abordarea lor se face din unghiuri surprinzătoare, astfel că adevăruri uitate, ignorate, știute doar pe jumătate, dinadins ascunse, ies la iveală cu o limpezime de cristal, dînd istoriei înțelesuri noi, nebănuite. La aceasta se mai adaugă un fapt: mai abundent decît în precedentele părți, ultima parte a scrierii folosește informația în stare pură. Arhiva devine personaj care se exprimă; și se exprimă în modul cel mai elocvent, documentul pur, informația lipsită de comentariu înfățișîndu-se direct, cu o forță de șoc remarcabilă. Avem revelația acestei „manevre” scriitoricești, de un carat deosebit, ascultînd ultima replică a piesei,

replica Tinăruului, cu care se încheie * scrierea **Aventura unei arhive** și, cu ea, **Politica**: „...Informațiile sînt tragediile, dramele, comediiile epocii noastre. Informațiile sînt teatrul modern, Theatrum mundi. Cuvintele sună sec, uscat și totuși, ce valoare de șoc !“.

Teatrul Mic, credincios unui contract moral cu publicul său și îndatoritor cu autorul pieselor care au stat la baza remarcabilelor spectacole **Politica** și **Trestia gînditoare**, este din nou cel dintîi care vine în întîmpinarea noii piese a lui Theodor Mănescu. Regia spectacolului aparține, firesc, tot lui Silviu Purcărete (care semnează, alături de Viorica Petrovici, și scenografia). Este o întîlnire fericită între un regizor cu evidente inclinații pentru spectacolul-dezbateri și un text a cărui punere în scenă nu presupune altceva „decît“ rigoare, inteligență, echilibru și simțul măsurii. Spectacolul

* Într-o notă pe care o găsim în *exce-lenta* foaie-program a Teatrului Mic (redactor-responsabil: Adriana Popescu), Theodor Mănescu lasă să se înțeleagă că a pus capăt scrierii.

Pentru o clipă am fost tentat, ca și alții, să-i dau crezare și să consider romanul dramatic **Politica** încheiat.

Două sînt motivele pentru care acum mă îndoiesc că lucrurile se vor opri aici. Mai întîi, zona de investigație și așa nemăsurat de cuprinzătoare, lasă destule teritorii și etape nestrăbătute. Cu sau fără voia lui Theodor Mănescu, interesul pentru acestea din urmă este stîrnit în asemenea măsură încît „la capătul scrierii“, cum spune autorul, nu putem pune punct, ci numeroase semne de întrebare. Problematika abordată și modul fierbinte de tratare a materiei cer, ca pe o necesitate, continuarea elucidării (și) pe această cale a unor interogații de care omul contemporan nu poate fi străin.

Pe de altă parte, cum Bărbatul poate că nu a murit (cine ne garantează că Sora are dreptate? că racla sigilată în care se presupune a fi adus în țară nu e goală?), cum Tinăruul abia preia cu adevărat arhiva, cum autorul însuși știe toate astea și, împătimit de temă (așa l-am deslușit cu fiecare replică a scrierii), nu se poate desprinde de ea înainte de a fi convins că a epuizat-o, sau măcar înainte de a fi încercat s-o facă, am credința că romanul dramatic **Politica** va continua.

Bineînțeles, este o părere prea subiectivă pentru a-și găsi loc altundeva decît într-o notă de subsol.

este realmente incitant prin simplitatea, cursivitatea, limpezimea expresiei, prin claritatea expunerii, prin savanta alternanță a ritmurilor impusă de piesă, prin solicitarea discretă și totuși stăruitoare a participării spectatorilor.

Excelează, ca și în celelalte montări, Nicolae Pomoje, despre care am spus și repet acum cu aceeași convingere că inscrie în biografia sa artistică o realizare de prestigiu. Interpretul pare și mai interiorizat, aduce cu sine un plus de maturitate, de echilibru lăuntric — rezultat al nestrămutatelor convingeri intime ale eroului său exemplar —, de spiritualitate, de gravitate înțeleaptă. Nicolae Pomoje șade mai tot timpul la masa de lucru — sarcină ingrată pentru un actor — și rostește cu o vorbire abia auzită dar perfect inteligibilă monologurile personajului său, convins de forța lor dramatică și convingător prin propria-i forță dramatică. Sînt momente în care interpretul pare a se topi, a se destrăma ca un abur, a se ascunde îndărătul vorbelor, atîta farmec, savoare, greutate dă replicilor. Cu gesturi puține, echilibrate, cu glas cald, cu o privire deschisă, inteligentă, cu o mișcare elegantă în simplitatea ei majestuoasă, Nicolae Pomoje străbate drumul greu al creației sale sigur de sine și biruitor.

Sorin Medeleni demarează tumultuos, abrupt, aproape brutal, în rolul Tinăruului, pentru a dobîndi pe parcurs echilibru și maturitate, atingînd spre final cota înaltă de ardere lăuntrică și asemănîndu-se tatălui său în chip izbitor în clipa în care îi preia locul la masa de lucru — deci arhiva, deci idealurile de o viață.

Mi-a lăsat o impresie deosebită interpretarea pe care Nicolae Dinică o dă Bătrînului. O febră interioară, dublată de o inteligență mereu iscoditoare caracterizează personajul așa cum îl concepe Nicolae Dinică. Credința nestrămutată în rostul condiției pe care și-a asumat-o se împletește cu preocuparea tandră pentru Bătrîna care-i stă mereu alături și, din cînd în cînd, discret, cu spaima morții, ca una dintre perspectivele eșecului. Caldă, inteligentă, voluntară, dar și structural disciplinată, ca o adevărată luptătoare într-un post de sacrificiu, o înfățișează Tatiana Iekel pe Bătrîna; iar Mariana Cercel, în Sora, este sigură pe sine, echilibrată. Cu profesionalism, în rolurile mai zgîrcite cu interpretii ale Doinei și celui de-Al doilea tînăr, evoluează Liana Ceterchi și Petre Moraru.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

DOMIDE CONTRAATACĂ

de Tudor Popescu

Data premierei: 27 martie 1986.
Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: AURORA SIMIONICĂ (Viorica); ESTERA NEACȘU (Geta); IRENE FLAMANN (Stoica); VICTORIA SUCHICI (Maria); VLADIMIR JURĂSCU (Cato); TRAIAN BUZOIANU (Borcea); DANIEL PETRESCU (Domide).

Titlul comediei comentează ironic universul spiritual al protagoniștilor. Corectori într-o editură, ei duc o existență searbădă și cenușie, animați de preocupări și idealuri mărunte. Leneși, superficiali, flecari, cu o atitudine retrogradă față de muncă, de rostul ei în viața individului și în societate, eroii satirizați de Tudor Popescu își consumă timpul și energia angajându-se în dispute fotbalistice, făcând pronosticuri, birfind, discutând despre rețete culinare sau îngurgitând prânzul pregătit după un adevărat ritual. Locul acțiunii amplifică semnificațiile conflictului, subliniind, prin contrast, derizoriul personajelor. Într-un lă-

caș al spiritului, marginalitatea lor capătă proporții hiperbolice. Eroii sînt incapabili să termine corectura unei cărți care evocă bătălia lui Napoleon la Austerlitz. Frînturi de fraze din acest volum, risipite printre conversațiile fotbalistice sau culinare, sînt de un mare haz. Cadrul, inspirat găsit de autor, ca și replica unuia dintre personajele pozitive, sînt elemente generatoare de situații comice. Chiulul și nepriceperea paraziților din editură sînt amendate de Domide, funcționar modest, serios și conștiincios. Străin de agitația și de ocupațiile extraprofesionale ale celorlalți, fiind de bună credință în relațiile cu semenii, Domide neliniștește și incomodează prin simpla sa prezență. Într-o proiecție onirică, în imaginația înfierbîntată a mediocrilor din editură, personajul se travestește în Napoleon, amenințîndu-le pozițiile și traiul comod. Eroul face parte din aceeași categorie cu Andronic din *Ultima oră*, Spiridon Biserică din *Mielul turbat* sau Mitică Blajinu din *Sfîntul Mitică Blajinu*. Împotriva sa se declanșează o adevărată conspirație a imposturii. Satira capătă un ton grav. Editura devine o faună periculoasă peste care tronează principiala tovarășă Stoica, monument de prostie și obtuzitate. Asistăm la procesul de defăimare și anihilare fizică și psihică a lui Domide. Supraîncărcat cu sarcini de serviciu, personajul este în cele din urmă calomniat, acuzat de incapacitate profesională și obligat să se transfere în alt loc de muncă, unde însă intrigile colegilor continuă să-l urmărească. Într-un final situat la intersecția dintre real și vis, răbdătorul Domide se revoltă, pune capăt complotului, infierînd „morală” acestei umanități alenate. O rezolvare precipitată care soluționează conflictul ca un *deus ex machina*. Textul debutează în forță, legăturile funcțio-

Irene Flamann-
Catalina și Daniel
Petrescu



nează, dialogul este viu, replica are nerv. Impactul cu spectatorul se stabilește repede, piesa fiind rodul unor observații critice ale autorului față de fenomene probabilabile ale realității cotidiene. În ansamblu, impresia artistică este favorabilă. Remarcăm totuși că mai ales în partea a doua a piesei trama se diluează, amplitudinea satirei începe să scadă, complexitatea discursului dramatic este grevată de caracterizarea monocordă a unor personaje, ca și de unele pasaje unde demonstrația este evidentă.

Montarea are fluentă și dinamism. Cu excepția unor momente când devine prea zgomotoasă, subliniem că lectura scenică a lui Ioan Ieremia funcționează creator în raport cu piesa, potențându-i semnificațiile. Fauna minciunoșilor, impostorilor și incompetenților este realizată de regizor printr-un decupaj realist, minuțios. Acționând în grup sau individual, interpreții Aurora Simionică, Estera Neacșu, Vladimir Jurăscu, Traian Buzoianu portretizează reliefat, cu aplomb. Intervențiile femeii de serviciu, purtătoare de cuvânt a omului de bun-simț care sancționează comportarea corectorilor, sînt, în interpretarea Victoriei Suchici, echilibrate. Spectacolul prilejuiește două recitaluri actoricești. Irene Flamann o întruchipează admirabil pe „tovarășa Stoica”. Cu un mers dezechilibrat, cu mișcări de marionetă, un glas sugrumat, actrița compune imaginea ridicolului și prostiei ridicată la rang de autoritate intelectuală. Deosebit de expresiv în dialog ca și în momentele de tăcere este Daniel Petrescu în rolul Domide. Maska inocenței, întipărită pe figură, aerul absent, mereu preocupat, departe de meschinăriile și disputele celor din jur, este de mare efect comic. Scenografia Emiliei Jivanov creează un cadru metaforic. Chipurile clasice dominînd încăperea, profilul lui Napoleon schițat pe pereți, comentează cu sarcasm existența mărunț-pedestră a eroilor.

Ludmila PATLANJOGLU

TEATRUL „NOTTARA“

CONCURS DE ÎMPREJURĂRI

de Adrian Dohotaru

Fidel, în continuare, preocupării — mai de mult curtate — de a încuraja dramaturgia originală de „ultimă oră” (tendință care, dacă e să amintim fie și un singur debut semnificativ — Mihai

Data premierei: 17 mai 1986.
Regia: NICOLAE SCARLAT.
Scenografia: NADINA SCRIBA.
Distribuția: EMIL HOSSU (Ion); ANCA BEJENARU (Nana); MIRCEA ANGHELESCU (Profesorul Țarbu); ION PUNEA (Prorectorul); DINU LUCIAN (Manase); CRISTINA TACOI (Celina); CATRINEL PARASCHIVESCU (Cora); ION POPA (Un euforic); GRIGORE CONSTANTIN (Un ospătar).

Ispirescu — s-a vădit efectiv rodnică), Teatrul „Nottara” propune de astă dată în premieră absolută un text al lui Adrian Dohotaru. Autorul nu mai are, de-a-cum, nevoie de prezentări, titluri ca *Insomnie* (ce se află în continuare pe afiș, chiar la „Nottara”) și, mai ales, *Anchetă asupra unui tinăr care nu a făcut nimic recomandîndu-l, încă de cîțiva ani, ca pe un scriitor permanent interesat de viața cotidiană, cu ale sale „lumini și umbre”*. Acestea sînt surprinse, cu un antrenat fier reportericesc, în clipa dramatică (la propriu și la figurat) a transformării din *tapt divers în eveniment*, autorul ambiționînd să evidențieze și posibilele lor dimensiuni de *fenomen*. În această din urmă tentativă Adrian Dohotaru a reușit n-ai mult (*Anchetă...*) sau mai puțin (piesa de față). **Concurs de împrejurări*** narrează peripecțiile unei tinere profesoare (aflată în fericita situație de viitoare mamă), care dorește să obțină un post de cercetător într-un institut de lingvistică; dar, deși meritele personale și profesionale îi îndreptățesc cu prisosință intenția, Nana nu poate nici măcar să se înscrie la concurs (care e, de fapt, tocmai unul „de împrejurări”) din cauza unor meschine manevre de culise al căror „cap” e Prorectorul și care au ca scop angajarea cuiva mai bine „plasat”. În final, dreptatea (instaurată, de altfel, cam abrupt) pare să triumfe — Prorectorul demisionează, concursul se revizuieste și Nana e anunțată că se poate prezenta oricînd cu șanse imense etc., etc. —, dar, și această soluție constituie partea cea mai incitantă și de incontestabilă originalitate a piesei, ea refuză „oferta”: va rămîne, cu lucrările ei publicate, cu cele n limbi străine cunoscute, cu visul ei de ani de zile de a face cercetare, o mamă iubitoare și o profesoară conștiincioasă... Aceasta este trama, din punct de vedere — ca să zic așa — teoretic. Practic, pe scenă se petrec multe alte întîmplări, al căror erou e, în general, Ion, soțul Nanei (un teiestru și entuziast inginer), și apar cîteva alte personaje (maniheist împărțite în „buni” și „răi”): profesorul

* „Teatrul” nr. 6/1986.



Anca Bejenaru și Emil Hossu



Dinu Lucian și Ion Punea

Parbu — „dascăl“ ideal și idealist; Manase — universitar „de duminică“ eșuat în munci administrative; Celina — amor din tinerețe al Prorectorului, căutînd post pentru o fiică navetistă; Cora — predecesora Nanei în inima lui Ion, *femme fatale* de proporții curente; Un ospătar cu vecni studii juridice; în fine, Un euforic — foarte drag autorului, dacă e să ne luăm după amplasarea partiturii sale —, un fel de *raisonneur* „pe dos“, profesorînd, cu veselie lugubră, cugetări în același timp subtile și banale, figură atît de „dostoievskiană“ încît nu mai știi ce să crezi... Toate aceste personaje au în comun faptul — oarecum paradoxal — că îmbogățesc și, concomitent, parazitează acțiunea piesei. O posibilă explicație ar fi aceea că, toate, se află cumva la jumătatea drumului dintre autenticitate (artistică, dar și existențială) și clișeu. Impresia e produsă, în bună măsură, de limbajul utilizat, în a cărui elaborare Dohotaru-ziaristul și dramaturgul a fost trădat de... greu de spus de cine: ercii vorbesc „ca din carte“ (deși nu s-ar putea preciza care carte anume), iar majoritatea replicilor (și nu numai anecdotile de — vorba lui Caragiale — „notorietate publică“, transcrise mai cu ghilimele, mai fără) ne sună supărător de familiar. Sînt scăderi ce umbresc îndeștul, din păcate, o lucrare altminteri nu lipsită de unele dintre calitățile recunoscute ale dramaturgiei lui Dohotaru — acuitatea observației și, în altă ordine de idei, curajul civic — și care spune cel puțin un lucru important: suprema demnitate constă în a renunța la un ideal, dacă împlinirea lui implică intrarea într-un joc măsluit.

Viziunea regizorală a lui Nicolae Scarlat a încercat să dea rezonanță plusurilor și să pună surdina minusurilor textului, izbutind mai net — cu ajutorul echipei de interpreți — în prima direcție. Momentul cel mai înalt al spectacolului este finalul, în care profesorul Parbu (schițat cu ardentă dăruire, dar și cu oarecare retorism de Mircea Anghelescu) se învîrte, cu o inutilă sticlă de șampanie în mînă, printre mașiniștii care demontează agresiv-nepăsători decorul, încercînd să-i convingă pe Nana (Anca Bejenaru — precisă, reținută și cu o binevenită ironie subtextuală) și pe Ion (Emil Hossu — dezinvolt și perfect firesc într-un rol dificil) că totul va fi bine și frumos, pe cînd aceștia — cuprinși de un fel de exuberanță disperată pe care numai libertatea interioară greu și scump cîștigată o poate dezlănțui — îl ascultă distrați și pleacă apoi, lăsîndu-l singur în scenă. E un moment crud, amar și totuși tonifiant, rezumînd expresiv ceea ce s-ar putea numi „o lecție de viață“. În rest, sesizînd punctul slab al piesei — convenționalismul replicilor și al unor situații —, Nicolae Scarlat a decis să aplice zicala „cui pe cui se scoate“, recurgînd, adică, tocmai la sublinierea lui apăsătoare. În primul rînd, prin decor, conceput de Nadina Scriba (creatoare, în stagiunile trecute, la Piatra Neamț, a unor scenografii originale și pline de fantezie — „Pragul albastru ori Pescărușul, de pildă“) pe baza simbolismului cromatic încetățenit, dar nu, prin asta, mai puțin — să zicem, eufemistic — naiv: panouri vopsite, ca și mobilierul, în roz-bombon pentru camera tinerei perechi, în galben-bilibos pentru biroul Prorectorului și în

verde-brotac pentru „în natură”. Ideea nu e, în sine, de respins, dar nu cred că ea a dat în practică rezultatul scontat, procedeul apărind simultan ca derutant și simplist. În același sens, al accentuării artificiozității, au fost dirijați și actorii care-i joacă pe „negativi”, operațiune înfinit delicată și cituș de puțin lesnicioasă, căci pretinde, în mod necesar, ca fiecare interpret să aibă conștiința diferenței dintre ostentația controlată și ostentația ca atare (sau — **horribile dictu** — cabotinism). Între aceste extreme evoluează: Cristina Tacoi (cu distincție și sobrietate), Dinu Lucian (cu naturalețe și umor de calitate), Catrinel Paraschivescu fără stridențe, într-un rol strident), Ion Popa (cu o bună intuiție a ambiguității personajului, dar „trăgînd de timp” peste măsură) și Ion Punea (cu evidentă hotărîre de a-și face eroul mai detestabil și mult mai ridicol decît era nevoie). O eficientă apariție cvasi-mută — Grigore Constantin.

În ciuda deficiențelor semnalate, **Curs de împrejurări** va face, cred, pe scena Teatrului „Nottara”, o serie lungă de reprezentații și, dacă spectatorii vor medita la măcar una dintre întrebările cărora piesa și spectacolul le oferă o variantă de răspuns, scopul realizatorilor va fi fost, în definitiv, atins.

Alice GEORGESCU

TEATRUL GIULEȘTI

■ AȘTEPTAM PE ALTCINEVA

de Paul Ioachim

Data premierei : 7 iunie 1986.

Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘ-MARU.

Distribuția : SEBASTIAN PAPA-
IANI (Marcel) ; GELU NIȚU, COR-
NELIU DUMITRAȘ (Victor) ; IRI-
NA MAZANITIS (Marcela) ; RODI-
CA MANDACHE (Valentina) ; ANA
CIONTEA (Tinăra) ; BOGDAN
STANOEVICI (Tinărul).

Piesa **Așteptam pe altcineva** * de Paul Ioachim, reprezentată, ca și anterioara sa scriere, **Goana**, tot de Teatrul Giulești,

* „Teatrul”, nr. 11—12/1985.

atestă ascensiunea autorului pe unul dintre făgașele dramaturgiei presărat cu cele mai multe capcane : comedia.

Povestea lui Marcel — bărbat între două vîrste, care ajunge, din situația sigură de viitor mire, în aceea de virtuală candidată la căsătorie — este veridică și vie ; în țesătura momentelor comice se simte un gînd poetic și dramatic care o face convingătoare.

Pendulînd prea mult între polii unei alternative sentimentale (pe de o parte, datoria și simțul onoarei, care-i cer s-o facă fericită pe Valentina, vechea și credincioasa lui prietenă, oferindu-i mult rîvnitul certificat de căsătorie ; pe de alta, tresărirea de sentiment pe care i-o inspiră reportera Marcela, intrată întempestiv în casa și în viața lui), eroul rămîne pînă la urmă părăsit și mofluz, în obișnuita lui singurătate de sîmbătă seara, cu valsul de Chopin maltratată la pian de fetița vecinei, cu floarea Mirabela și cu păpușa-clovn Fane.

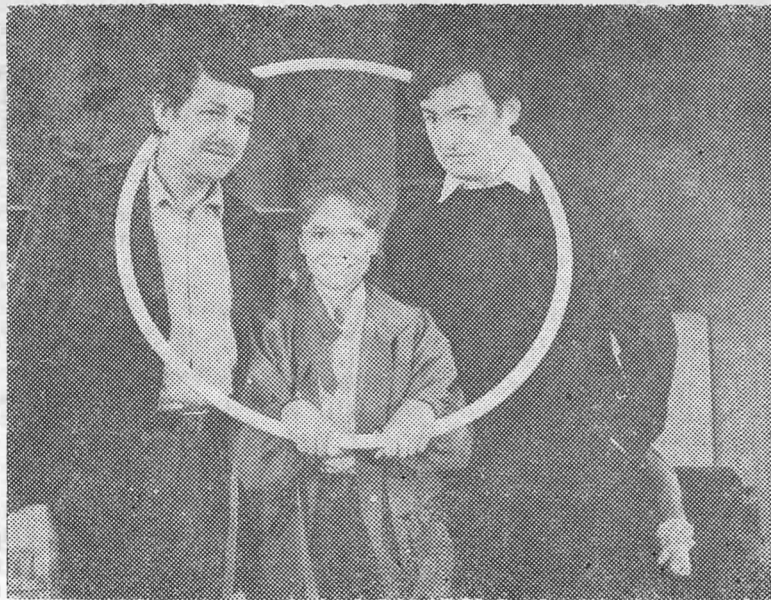
În amuzanta agitație de la suprafața întâmplărilor se ascunde o mică (mare) dramă de interior : singurătatea „alergătorului de cursă lungă”, căruia „marea familie” a petroliștilor îi oferă sprijin material și moral, dar nu și fericirea personală pe măsură, bucuria „miciei familii”, a unui cămin normal, cu nevastă și copii, cu aniversări stropite cu șampanie, cu sau fără... eterna omletă, mîncarea tradițională a burlacilor.

Cauzele acestei nefericiri vesele nu sînt cercetate pînă la capăt. Autorul nici nu-și propune să facă incizii sociale și psihologice de profunzime. El oferă publicului un divertisment deconectant ; numai că în suita premiselor și surprizelor comice strecoară adevăruri despre viață, despre cum ar trebui ea să fie trăită în ziua de azi...

...Adică fără compromisuri, în deplină libertate de sentiment, pe care insul e dator să și-o asigure singur, fără intermediul sau ajutorul prietenilor. Farsa — cu vădite intenții moralizatoare — pe care i-o joacă eroului cel mai bun prieten, trimițîndu-i doi studenți la teatru să joace comedia copiilor părăsiți, urmărește demolarea iluziilor și construirea unei perspective mobilizatoare, deși are în substrat o doză de cruzime și de ironie. Amintind de „omul care aduce ploaia”, omul de bine al comediei lui Paul Ioachim nu aduce însă cu sine binefăcătoria „ploaie”. El vine doar s-o anunțe.

În acest anunț tonic stă rezistența întregului eșafodaj scenic. Pledoaria autorului pentru o căsnicie „de suflet” și nu de conveniență, apelul său la comunicare între semeni au un statut artistic original și se bucură de o rețea de transmisie bine și solid ancorată pe două personaje,

Sebastian Papaiani, Ana Ciontea și Gelu Nițu



Marcel și Valentina. Aflate în momentul de criză al unei iubiri eșuate, cele două caractere, desenate viguros în culori tari, pitorești, dezvăluie o incompatibilitate de mentalități care interzice speranța unei conviețuiri fericite: mentalitatea proprie femeii „de tip vechi”, care se crede romanticoasă, dar de fapt este plângăreată, egoistă și pisăloagă, și cea a unui bărbat profund și generos, în aparență excentric, în fond timid, ținând după o femeie în pas cu vremea, în stare să gândească realist și să-și trăiască spontan și autentic sentimentele.

Din păcate, „femeia de tip nou”, fermecătoarea comentatoare a emisiunilor de radio, la mîna căreia aspiră Marcel, are, ca și celelalte personaje angrenate în conflict (actorul Victor și cei doi prezumtivi copii abandonați), un profil schematic. Dar chiar așa, inconsistente și fără individualitate, în stadiul de enunț și de simbol, aceste personaje contribuie la dezvoltarea ideii comice atît prin avalanșa situațiilor burlești, cît și prin dialogul plin de vervă, alimentat de un limbaj extras din cotidian.

Pe aceste calități ale textului a mizat trupa giuleșteană cînd s-a hotărît să-l lanseze în premieră absolută, ca o expresie a consecvenței cu care încurajează dramaturgia de actualitate.

Regizorul Tudor Mărăscu a construit un spectacol cursiv și alert, în tonul și stilul piesei. Un spectacol agreabil, în care totul se desfășoară firesc, fără exagerări,

ca într-o călătorie plăcută, actorii povestind teatral, cu mare plăcere atît pentru ei cît și pentru spectatori, o suită de întâmplări năstrușnice.

Performanța acestei duble plăceri o deține Sebastian Papaiani. Actorul se dăruiește integral personajului, realizînd un portret viu de om superior, muncitor de înaltă calificare, aflat într-o dilemă comică (pentru ceilalți!). Însingurarea, șovăielile, bunătatea funciară a eroului și slăbiciunile sale... bărbătești, stările de spirit contradictorii sînt susținute cu haz, dar și cu doza de seriozitate impusă de sensul moral al „dilemelor” cărora trebuie să le găsească soluție.

Excelentă, pagina autobiografică a Valentinei scrisă în spectacol de Rodica Mandache. O compoziție colorată și succulentă, în care obsesia căsătoriei capătă dimensiuni simbolice.

În sfera tipurilor umane reprezentative pentru zilele noastre s-au străduit să ajungă și Irina Mazanitis și Gelu Nițu. Jocul lor este spontan și sincer, dar personajele respective, lăsate de către autor în stadiu embrionar, se risipesc în acțiuni fizice, în prea multe intrări și ieșiri pe uși și pe ferestre.

Cuplul tinerilor interpreți, Ana Ciontea și Bogdan Stanoevici, a marcat cu farmec și candoare „substituirile de persoană”: studenți serioși pe post de copii zurbagii în căutare de familie.

Valeria DUCEA

■ IARNA CÎND AU MURIT CANGURII

de Sorin Holban

Data premierei: 15 iunie 1986.

Regia: CRISTIAN MUNTEANU.

Scenografia: MIHAI TOFAN

Distribuția: ILEANA CERNAT (Dana Rogoz); GEO COSTINIU (Ludvig Voicilă); AGATHA NICOLAU (Bătrina doamnă); MIHAIL STAN (Generalul); MARIA PATRAȘCU (Carolina); ATHENA DEMETRIAD (Axinia); ANA TROFIN (Ioana Viziru); NICOLAE IVĂNESCU (Xenofonte Viziru); SABIN FĂGĂRAȘANU (Dim); VALENTIN IOAN STAN (Flavius); DAN NĂSTASE (Un fotograf).

Sorin Holban nu este un debutant, nici măcar în dramaturgie, căci — împreună cu (fratele său ?) Nicolae Holban — a mai semnat și piesa *Apă vie*, jucată pe câteva scene (aflăm din programul de sală). Dar el are mai ales o pre-existență literară, jalonată în publicistică, poezie și proză (un roman omonim), care îl recomandă drept un autor nu numai informat, dar și versat în ale uneltelor scriitoricești. Romanul său — bine primit de critică — a devenit deci, cu același nume (*Iarna cînd au murit cangurii*), o piesă, pe care o botează astăzi scenic Teatrul Giulești.

Iarna cînd au murit cangurii nu este o capodoperă în istoria dramaturgiei universale, dar este o piesă care își rezervă dreptul ei independent la existență, la viabilitate teatrală, în contextul unei avalanșe de opere informale, conforme și diforme, care asaltează neconținut secretariatele literare. Iarna cînd au murit cangurii (titlu frumos, dar fără nici o legătură cu semnificațiile textului) este o melodramă, dar o melodramă care nu poate fi recuzată de realitate, o melodramă posibilă, un „love story” care merită să fie ascultat. Pentru că pășește — potrivit și sfios pasul — pe urma unor situații posibile.

Este vorba, deci, despre el (Ludvig !), îndrăgostit de ea (Dana, care este văduvă și are un copil, pe Flavius). Este vorba despre posibilitatea (reală) de a exista mai departe împreună a celor doi și despre imposibilitatea (teoretică) de a concilia

mentalitatea lui (de chitarist într-o formație de muzică ușoară, dar și absolvent de conservator) cu a ei (provenită dintr-un cu totul alt mediu). Este vorba și despre capacitatea lui de a înlocui (de a neutraliza ?) în fața copilului un mit — cel al tatălui adevărat, și despre rezerva cu care ea privește această substituție, pe care — în fond —, și-o dorește.

Nodul gordian al problemei este Flavius (personaj-capcană, între ris și plîns, între dezinvoltură și opacitate), care — după toate regulile melodramei — îi iubește pe amîndoi, îi va aduce — spre final — spre un numitor comun și care — în același final — va fi victima unui accident grav. Cu sau fără șanse de scăpare. Final în care cei doi se îndreaptă spre o poartă numită ieșire, speranță sau eșec, final „deschis”, cum se spune de obicei.

Intriga propriu-zisă, din Iarna cînd au murit cangurii, nu mi se pare importantă. Există în ea o doză de „dêja vu”, „dêja lu”, care mă lasă indiferent, în ciuda autenticității ei. În schimb, am fost sensibilizat de o altă zonă a textului, deloc neînsemnată: aceea a amintirilor Danei, cîmp al unor flash-back-uri despre o lume revolută dar pitorească, ridicolă și plină de farmec. O lume care justifică, pînă la un punct, incompatibilitatea relației Dana-Ludvig, invocînd mereu mezialianța. Distanța dintre Dana și această lume este evidentă; dar nostalgia ei nu este mai puțin reală și — în ultimă instanță — inhibitoare.

În spectacolul Teatrului Giulești — regizat de Cristian Munteanu — trio-ul motor este, cum se și cuvenea, cel format de Dana, Ludvig și Flavius. Flavius (Valentin Ioan Stan) este încîntător prin prospețimea și spontaneitatea sa. El devine, volens-nolens, un handicap pentru partenerii săi. Handicap pe care Ileana Cernat (Dana) îl depășește cu calm și siguranță profesională. Rezerva ei este jucată mereu între căldură și teamă, ea atinge cu o finețe extraordinară momentele de comuniune cu Ludvig, păstrîndu-și o mască reticentă în cele în care se confruntă cu umbrele familiei ei. Nu l-am înțeles pînă la un punct — în Ludvig — pe Geo Costiniu. Acest actor, atît de disponibil pentru tot ce înseamnă „de-a jocal”, histriionismul, atît de indicat rolului „greierului” îndrăgostit de „furnică”, a simțit aici nevoia să forțeze, să pluseze, și a fost doar neconvîgător, pînă la un punct: pînă acolo unde jocul (cu copiii, cu viața) rămîne doar exterior, și începe drama, drama noastră care poate fi de toate zilele. Din acest punct, Geo Costiniu a fost ceea ce trebuia să fie de la început, adică un Ludvig chinuit de îndoială, obsedat de risc, pentru care salturile (de piază ?

de acrobat ?) nu sînt decît exerciții pasagere.

Alte reușite actricești sînt de consemnat în secvențele „familiei”. Aici, Mihai Stan (Generalul) și Athena Demetriad (Axinia) dezvoltă partituri comice savuroase, primul proferînd cu succes un „distacco” foarte condescendent asupra lumii înconjurătoare. Un rol de referință pentru Maria Pătrașcu este Carolina, pe care îl interpretează cu pondere și — cînd e nevoie — personalitate agresivă. Agatha Nicolau (Bătrîna doamnă) realizează — iarăși — un portret excelent (mai bine zis, o „mască excelentă”), cum era și cel din Să nu-ți faci prăvălie cu scară ; dar și aici, potențialul ei comic mi se pare întrebuintat într-o variantă minoră.

Alături de cei citați mai sus, regizorul Cristian Munteanu a mai beneficiat de contribuțiile Anei Trofin (Ioana Viziru), lui Nicolai Ivănescu (Xenofonte Viziru) și Sabin Făgărășanu (Dinu), pentru a construi un spectacol atașant, dar și fără complicații.

Dinu KIVU

Ileana Cernat, Geo Costiniu și copilul Valentin Ioan Stan



PE HARTA TEATRALĂ A ȚĂRII

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI**

FALEZA

de Julius Edlis

Data premierei : 19 mai 1986.

Regia : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO. Traducerea : DENISA FEJES.

Distribuția : ILEANA-STANA IONESCUL (Tușa Zina) ; RODICA POPESCU-BITĂNESCU (Liuba) ; VIVIANA ALIVIZACHE (Zoia) ; OLGA-DELIA MATEESCU (Aliona) ; LAMIA BELIGAN (Liuska).

Acest titlu sobru ne poate trezi în amintire ceva din aerul înghețat și din relieful aspru-întunecat al pieselor lui

O'Neill, dar odată intrați în Sala Atelier a Teatrului Național impresia ne va fi ștearsă încă de la început de decor. În față ne zîmbește cu toată culoarea roșie a firmei sale barul „Espagnola”, improvizat pe un vas eșuat aici lîngă faleză ; în spatele său se ghicește marea, în față este puntea-terasă, cu mese peste care se ridică umbrelele albe, menite să apere de soarele dogoritor eventualii clienți. Dar aceștia nu vin. La mesele goale se așază pe rînd doar trei tinere. Din discuția lor înțelegem că sezonul estival s-a sfîrșit. Fetele sînt localnice și-și fac un fel de bilanț moral al viselor lor zădărnice, ce par să renască în fiecare sezon. Printre ele trebăluiește tușa Zina, responsabilă „Espagnolei” — acest chioșc meschin cu firmă pretentioasă. Ea nu mai visează. Multele veri petrecute ca bufetiерă la „Espagnola” au dus-o în toamna vîrstei. Nu, pînza sufletului ei nu mai e înfiorată de boarea nici unei speranțe. E și ea o ființă eșuată, dar ar vrea să-și ferească unica fiică de zădărniciia visării — căci fata vine uneori sus pe faleză, singură, timidă, pășind ca-n transă, cu ochii țintă către visul ei, poate încă neclar, încă țesîndu-se din



O piesă sentimentală, un spectacol cu rezonanțe grave...

năluciri și umbre, pînă să ia forma scenariului-tip al celorlalte fete, care știu că numai o adevărată dragoste cu un vilegiaturist le va smulge din acest loc unde nu se întîmplă nimic, dînd vieții lor un sens, și umplînd-o cu viața oricărui mare oraș, poate chiar Moscova. Acesta e visul care nu trebuie să fie visat, pentru că e numai himeră. Tușa Zina știe bine asta. Fetele, clientele și prietenele ei, care o mai ajută la strînsul umbrelor, la întinderea foilor de polietilenă peste mese cînd vine vremea rea, aceste biete fete l-au încercat și îl încearcă fără noroc, distrugîndu-și viața, amînîndu-l realitatea de la un an la al-

tul, între promisiunile verii și deziluziile toamnei. Simte tușa Zina că e ceva bovaric în această dorință de a evada din locul și timpul tău către un loc și un timp iluzorii, și mai simte că faleza e pricina răului, cu tot ce insinuează ea despre lumea cea largă, strecurîndu-se, așa cum se află între uscat și mare, pînă în sufletul omului, spre a-l scinda ireversibil. De asta își alungă cu asprime copila de pe faleză și-și varsă mînia pe obloanele „Espagnolei“.

După cum se poate vedea, avem de-a face cu o piesă sentimentală, nu lipsită și de unele accente de lirism mai profund, iar în stratul său mai superficial frizînd și melodrama, de n-am aminti decît neprevăzuta și ratata încercare de sinucidere cu pistolul a Liubei — act mai degrabă exhibiționist, așadar fără o motivație serioasă. Ca tonalitate psihologică și etică, piesa e un ecou tîrziu din „Trei surori a lui Cehov“.

Regizorarea Anca Ovanetz-Doroșenco a estompat oarecum cele cîteva stridente melodramatice, îndrumînd spectacolul spre rezonanțele grave, și izbutînd astfel să realizeze scene care nu se pot uita ușor: așa, durerea, disperarea mută, în îmbrățișarea dintre mamă și fiică (interprete: Ileana-Stana Ionescu — Tușa Zina și Lamia Beligan — Liuska, al căror joc expresiv l-am sugerat prin descrierea de mai sus), nu mai puțin, scena apariției Zoiei, în costum de... viitoare actriță, așa cum se crede ea în ajunul plecării la Moscova. E locul să spunem că cele trei fete sînt bine individualizate de Viviana Alivizache (Zoia), făptură sentimentală și naivă, Rodica Popescu-Bitănescu (Liuba), energică, temerară, demonstrativă și exhibitivă, Olga Delia Mateescu (Aliona), tenace, tăcută, încăpățînată, fată bătrînă care vrea să ajungă la Moscova prin propriile ei forțe, dînd examen la institut — pentru a cîta oară? Toate compun cu grație rolurile lor oarecum nătînge; de aici, impresia de fermecător sui generis. Grație adevărului jocului actoricesc, spectacolul se urmărește cu simpatie.

Constantin RADU-MARIA

■ UN PAHAR CU SIFON

de Paul Everac

**Data premierei: 22 decembrie
1985.**

**Regia: DOREL VIȘAN. Sceno-
grafia: T. TH. CIUPE.**

**Distribuția: SILVIA GHELAN
(Magda Mărculescu); DOREL VI-
ȘAN (Nuțu Văleanu).**

După câteva versiuni scenice — între care aceea de la Teatrul Mic, cu Leopoldina Bălănuță și Nicolae Dinică, rămîne una de referință — apare cu mai multă claritate faptul că „dialogul” lui Paul Everac oferă o excelentă partitură pentru o tragediană. Idee de la care a pornit și actorul Dorel Vișan cînd s-a hotărît s-o acompanieze pe Silvia Ghelan, ca regizor și interpret, în spectacolul Naționalului clujean. Inutil să mai parcurgem subiectul piesei lui Paul Everac, pentru că nu „subiectul”, ci criza morală, afectivă, politică a Magdei Mărculescu este semnificativă. Tocmai forța dramatică a acestei crize face din textul lui Everac o piatră de încercare pentru o actriță. Paul Everac a gîndit și de data aceasta „actoricește”, mai exact pe pla-

cul actorilor, pentru că și celălalt personaj (Nuțu Văleanu), deși pare inactiv, secondează cu o forță interioară nicio-dată risipită în prea multe cuvinte personajul feminin, care se macină între speranțe și reproșuri, între acuzații și regrete. Între aceste contraste, dragostea Magdei pentru Nuțu Văleanu apare tot pe atît de profundă pe cît a fost de iresponsabilă hotărîrea ei de a-l părăsi pentru o viață ușoară purtată prin marile orașe europene.

Și totuși, nu despre dragoste ne vorbește în primul rînd autorul, ci despre diferența morală dintre cele două personaje, despre statornicie în raport cu nestatornicia, despre răbdarea creației și nerăbdarea trăirii. Drama Magdei Mărculescu este un fel de „imposibilă întoarcere”. Nu caracterul „incoruptibil” (ușor ostentativ) al lui Nuțu Văleanu (care refuză cu un amestec de fermitate și ignoranță, de placiditate și inocență ofertele occidentale ale Magdei) îi provoacă eroinei criza psihică în urma căreia se sinucide, ci încercarea ei disperată de a face posibilă întoarcerea.

Acestea fiind detaliile tipologice ale personajelor, este lesne de înțeles că Dorel Vișan și Silvia Ghelan au optat pentru partituri foarte apropiate de ceea ce înțelegem prin „genul” lor actoricesc. Silvia Ghelan se simte ca într-un recital, cu toate riscurile și avantajele unei asemenea situări. Actrița febricitează, este excesivă, cum excesive sînt și reacțiile eroinei, consemnate de autor. Aceste „excese” sînt uneori foarte expresive; alteori rămîn doar la stadiul de ticuri pitorești, care, la urma urmelor, țin de un fel de a fi al actriței. Ruperile de ritm, accelerarea sau, dimpotrivă, legă-

Silvia Ghelan și Dorel Vișan



narea replicilor, comunicînd labilitatea psihică a eroinei, trecerile imprevizibile de la umilință la orgoliu, de la dispreț la tandrețe, de la cea mai vanitoasă siguranță de sine la cea mai amară exasperare, sînt cîteva dintre contrastele pe baza cărora Silvia Ghelan constituie portretul eroinei. Dorel Vișan își impune o alură constantă, o timiditate pătrunsă de autoritate interioară, de certitudinea unui destin asumat, aflat în contrast cu bijbierea existențială, cu orbecăiala printre false soluții de viață, a partenerei sale. Este vorba, desigur, de ceea ce înțelegem prin „spectacol de actori”. Cîtă regie se poate aplica asupra unui asemenea gen de spectacol? Dorel Vișan, din nou în ipostază de regizor, a plasat spectacolul într-un cadru convențional de sugestii simbolice, incluzînd locurile de desfășurare a acțiunii într-un chenar de becuri sugerînd în răstimpuri, prin intensificarea luminii, fie fervoarea dezbaterei, fie fervoarea crizei. (Decorul și costumele, simplificate, îi aparțin lui T. Th. Ciupe.)

Un spectacol captivant, realizat de doi actori cu personalitate.

Mircea GHITULESCU

■ ANUNȚ LA MICA PUBLICITATE de Al. Sever

Data premierei : 8 mai 1986.

Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : T. TH. CIUPE.

Distribuția : ANTON TAUF (Ion Aureliu Rebedea); MIRIAM CUIBUȘ (Gabi); MARIA SELEȘ (Monica Hanganu); MARIANA POPOVICI (Doamna Mălăncioiu); GELU BOGDAN IVAȘCU (Inspectorul de poliție).

Dintre lucrările dramatice ale lui Alexandru Sever, cel mai frecvent pe afișele teatrelor apare **Menajera (Anunț la mica publicitate)** și, o singură dată, **Descăpăținarea. Anunț la mica publicitate** se înscrie în literatura inspirată de o pe-

rioadă istorică relativ recentă (sfîrșitul celui de-al doilea război mondial), cu o notă de originalitate, pentru că autorul deplasează accentul de pe drama colectivă pe drama individuală, pe răsunetul evenimentului istoric în conștiința însului. Este o „dramă de interior” la propriu și la figurat, autorul avînd grijă să nu modifice locul de joc, să nu scoată acțiunea în afara apartamentului profesorului universitar Rebedea. Lumea exterioară pătrunde în acest „turn de fildeș” prin semnale mereu mai presante. Este o lume bulversată de seisme pe care profesorul le ignoră, dar de care nu este ignorat, o lume ale cărei cutremure vor stîrni și în viața lui convulsii. Este o dramă a conflictului dintre acțiune și contemplație, ce provoacă necesitatea opțiunii. Al. Sever conduce cu arta ambiguității această dramă a opțiunii, astfel încît e dificil să discerni cîtă lașitate și cîtă inocență vădește Rebedea în denunțarea tinerei luptătoare antifasciste Gabi, care își căutase refugiu în apartamentul lui. Învăluită în farmecul ei feminin, purtînd nimbul iubirii de care profesorul fusese, de asemenea, străin, Gabi reprezintă în joncțiunea supremă pentru opțiune.

Regizorul Mihai Măniuțiu se arată mai radical, propunînd, împotriva textului, sinuciderea lui Rebedea, fără a se atinge de amintita ambiguitate a situației lui Rebedea de o parte sau de alta a baricadei. În nici un caz, eroul nu se sinucide din cauza remușcărilor pe care i le produce executarea tinerei Gabi, pentru că „vina” lui își păstrează întreaga ambiguitate din text. Mihai Măniuțiu îl susține pe profesorul Rebedea disputei dintre contemplarea vinovată a evenimentelor și activitatea insurgentă. Sinuciderea lui se află în afara acestei dispute, fiind a treia, imprevizibilă, soluție pe care și-o oferă. Dincolo de angajare sau dezertare, Rebedea se autosuprimă, și gestul său are semnificația unui refuz al opțiunii. Firește, în acest punct toată literatura existențialistă ne poate oferi fundamente teoretice. Cert este că drama opțiunii se transformă, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, într-o tragedie a refuzului opțiunii.

Vizual, spectacolul are o tentă „cubistă”, datorită decorului creat de Teodor Th. Ciupe în culori contrastante, decupat în panouri cu contururi cromatice nete, cu minimum de recuzită, cu excepția unui obiect central cu funcții bizare — pat înclinat și aparat de gimnastică (vor-



Gelu Bogdan Ivașcu, Anton Tauf și Miriam Cuibuș

bind despre tabieturile sportive ale unui solitar sau despre crucificarea unui damnat?) — și a unui „ascensor“ lateral, ce aduce la suprafață din subsolul scenei, pe vizitatorii profesorului. În această ambianță scenografică, ce seduce prin simplitate și eficiență, spectacolul se desfășoară cu o distincție elaborată, fiind stilizat până la hieratism. Un prolog în care Anton Tauf (Rebedea) se mișcă într-un ritm de o gravitate lentă, parcă imponderabil, te introduce în atmosfera unui spectacol plutind într-un aer de irealitate, în care singurele apariții aparținând speciei contingentului sînt cea a proprietăresei (amestec de vioiciune falsă și concupiscentă, de curiozitate vulgară și afabilitate de mahala, rol în care se remarcă Mariana Popovici) și cea a Monicăi Hanganu (cu un aer ferm și justitiar în interpretarea Mariei Seleş), celelalte personaje (profesorul și Gabi, mai ales, dar și Inspectorul de poliție) fiind desprinse de real, de imediat prin nu știu ce fascinație a disputei în lumea cauzisticii și a ideilor. Mai cu seamă că partea a doua este constituită aproape în întregime ca o proiecție în imaginar a remușcărilor lui Rebedea, proiecție al cărei personaj emblematic este Gabi. Miriam Cuibuș (Gabi) compune o prezență enigmatică, desfășurînd, alături de o discretă forță de seducție, excelente însușiri coregrafice. În afara faptului că rolul profesorului Rebedea este văzut de regizor oarecum diferit în raport cu textul (nu un savant solitar și stingaci în

căutarea unei menajere, ci un om puternic, stăpîn pe opțiunile sale), în interpretarea lui Anton Tauf, eroul are contururi decise, e taciturn și neliniștit, în ciuda unei aparente stăpîniiri de sine. Expresiv și exact, Gelu Bogdan Ivașcu, în scurta sa apariție în Inspectorul de poliție.

M. G.

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

■ TRESTIA GÎNDITOARE

de Theodor Mănescu

Conform unei tradiții care a și început să se instaureze, iată că și la Craiova (după București — regia Silviu Purcărete), partea a II-a a **Politicii** lui Theodor Mănescu este realizată de aceeași echipă — cu neînsemnate modificări — care conlucrase, sub conducerea regizorului Mircea Cornișteanu, la lansarea primei părți. Este de presupus că și ultima parte a acestei trilogii va beneficia de același tratament (cum s-a și întîmplat, în cazul Teatrului Mic), situație de altfel perfect logică, ce nu poate decît să marcheze — o dată în plus — unitatea acestui de-



Foarte aproape de spectatori, protagonistul spectacolului, Petre Gheorghiu-Dolj

mers dramaturgic, continuitatea în evoluție a subiectului, consecvența tipologiilor.

Romanul dramatic *Politica** își continuă deci progresia în timp cu această a doua parte a sa, intitulată *Trestia gânditoare* (sau *Dialectica*). Dar, dacă sfera problematicii, caracterele, structura construcției sînt și aici, cum spuneam, în linii mari asemănătoare cu cele din prima sa parte, există și diferențe notabile între ele, ceea ce conferă o anumită independență fiecărei secțiuni, îngăduindu-le să fie reprezentate separat. Aș semnala — printre alte deosebiri — o mai pronunțată înclinare a intrigii spre conflictul de tip polițist, prin aglomerarea de „mistere” care contribuie la crearea unui permanent suspans al acțiunii (conspirațiile care îl înconjoară pe fiu în străinătate, moartea „trucată” a bărbatului, redimensionarea unui personaj, nepotul bărbatului, însărcinat și el cu o misiune detectivistă etc.). Dar, chiar și în cazul acestei redistribuiri a accentelor, esențială în *Trestia gânditoare* rămîne dezbaterea de idei — tensionată, sinceră, lucidă —, disputa lor dialectică, prin care se conturează chipul adevărat al unui erou revo-

luționar comunist, aflat într-un dialog democratic și responsabil cu unicul, permanentul său mentor: partidul.

Și este semnificativ faptul că — deși acțiunea propriu-zisă din *Trestia gânditoare* are numeroase ramificații spre epoci istorice mai mult sau mai puțin îndepărtate — timpul ei prezent este cel al anilor imediat următori Congresului al IX-lea, ani de profunde transformări revoluționare în societatea românească, ani în care „limpezirea apelor”, pe care o caută cu atîta încăpăținare Bărbatul, devine tot mai mult o realitate cotidiană, chiar dacă acest proces nu este — nici acum — simplu și linear. Fascinantă este și aici (ca, de altfel, pe întreg parcursul trilogiei *Politica*) stringența demonstrației, logica implacabilă a argumentelor aduse în discuție; o discuție care nicio dată nu „trage concluzii”, care invită la

Data premierei: 8 mai 1986.

Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.
Scenografia: VIOREL PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția: PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Bărbatul); IANCU GOANȚĂ (Bătrînul); ELENA GHEORGHIU (Bătrîna); MARIA CIOCHINA-GOANȚĂ (Sora); MIRELA CIOABĂ (Doina); VALENTIN MIHALI (Tînărul I); ANDREI PENIUC (Tînărul II).

* Pe care acum, la data scrierii acestei cronici, îl putem considera încheiat, dat fiind că între timp a avut loc și premiera cu *Aventura unei arhive*, la Teatrul Mic.

reflecție, implicându-l pe spectator într-o subtilă operație de conștientizare, de asumare responsabilă a dialecticii universului în mijlocul căruia trăiește. Și, în ultimă analiză, adevărata forță dramatică a acestui text singular în dramaturgia noastră (și nu doar a noastră) constă tocmai în capacitatea lui de a nu lăsa nici un moment indiferent pe cel care îl urmărește, de a-l obliga permanent să analizeze, să se autoanalizeze, să se implice în acest vast tablou al edificării conștiinței comuniste.

La Naționalul craiovean, Mircea Cornișteanu, împreună cu scenograful Viorel Penișoară-Stegaru, au amplasat — în spațiul transformabil al „Studioului” — spectatorii de o parte și de alta a locului de joc, situat pe toată lungimea încăperii. La un capăt — biroul Bărbatului, cadrul celor mai multe dintre solilocviile sale, la celălalt — două firide iluminate în care vor sta uneori Bătrînul și Bătrîna (cînd nu participă direct la acțiune). Între aceste extreme se derulează „convorbirile” între cei prezenți și viii și morții unui capitol important din istoria mișcării muncitorești din România, extinse adeseori la arena vastă a politicii și conjuncturilor internaționale. Regizorul a condus mișcărilor interpretelor cu discreție, dar și cu grijă pentru evitarea monotoniei, asigurînd întregii mizanscene o cursivitate remarcabilă. În rolul Bărbatului — detașat prin amploare de restul partiturilor — Petre Gheorghiu-Dolj se distinge prin sobrietate și căldură interioară, nuanțîndu-și cu finețe stările dubitative și coerența meditației. El se impune — după Nicolae Pomoje și Constantin Codrescu, cronologic vorbind — printre creatorii memorabili ai acestui rol dificil și complex. O altă creație importantă este cea a lui Iancu Goanță (Bătrînul), în care se regăsesc — schițate cu un zîmbet inteligent — și excentricitatea amuzantă și înflăcărarea ușor exagerată a personajului. Două compoziții delicate, reținute, desenează Elena Gheorghiu (Bătrîna) și Maria Ciochină-Goanță (Sora). Un cuplu vivace, cu intervenții prompte și convingătoare. îl formează Mirela Cioabă (Doina) și Valentin Mihali (Tînărul I). Mai impersonal — dar integrat și necesar totuși spectacolului — Andrei Peniuc (Tînărul II).

Spectacolul regizat de Mircea Cornișteanu a cucerit pe merit mai multe premii la recent încheiata gală a teatrului istoric de la Craiova.

Dinu KIVU

■ NU NE NAȘTEM TOȚI LA ACEEAȘI VÎRSTĂ

de Tudor Popescu

Data premierei: 29 noiembrie 1985.

Regia: **MIRCEA CORNIȘTEANU**.
Scenografia: **VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU**.

Distribuția: **ILIE GHEORGHE** (Ștefan); **TANIA FILIP** (Doina); **ȘTEFAN MIREA** (Cristian); **RODICA RADU** (Suzana); **NAE GH. MAZILU** (Tudor); **LUCIAN ALBANEZU** (Stroe); **SMARAGDA OLTEANU** (Maria).

În atît de bogata, inegala, prodigioasă și viguroasă creație dramaturgică a lui Tudor Popescu există de toate. Comedii amare, de o excepțională virulență satirică și de o remarcabilă forță de generalizare, drame existențiale puternice, punînd în discuție degradarea condiției umane în absența aspirațiilor spirituale, piese ale vîrstei a treia, ale vîrstei de mijloc și ale căutării drumului în viață, de multe ori oscilînd între comedie și dramă sau căzînd pur și simplu în melodrama lacrimogenă ori, dimpotrivă, în comedioara facilă, cu naivități surprinzătoare chiar și pentru o farsă, tentative de parabolă filosofică, aspirînd să interfereze miturile antice cu cele moderne, lucrări dramatice de o incontestabilă originalitate și prin ceea ce spun și prin felul în care spun, alături de evocări tematiche de un schematism revoluționar, bijuterii de piese într-un act și chiar parodii teatrale de o vervă încîntătoare, comunicînd un adevăr propriu. Enumerarea e, desigur, incompletă, și nici n-ar putea să fie altfel, de vreme ce autorul se află în plinătatea forțelor sale creatoare și are cu siguranță cîteva piese ne jucate și chiar nepublicate încă. Pe de altă parte nu trebuie să uităm că Tudor Popescu este printre puținii autori care și rescriu piesele, astfel încît este posibil ca recitirea unui text, în ultima sa variantă, să producă impresii sensibil diferite de cele avute la cunoașterea primei variante a piesei. Ceea ce nu va afecta însă esențial nici diversitatea registrului dramaturgic și problematic al



Smaragda Olteanu și Ilie Gheorghe

acestei opere, nici frapanta ei inegalitate valorică, de la o piesă la alta. Semnificativ ni se pare faptul că există un consens al opiniilor critice în privința textelor sale importante și substanțiale, considerate piese de referință pentru valoarea dramaturgiei lui Tudor Popescu, în care critica noastră teatrală n-a încetat să creadă nici un moment, pretinzându-i în schimb autorului să fie la înălțimea acestei valori cu fiecare dintre piesele sale. Un lucru pe care nu l-ar fi izbutit desigur nici Shakespeare, dar către care nu-i strică să tindă nici lui Tudor Popescu.

▲ Poate nu atât de bine construită dramaturgic, câtă vreme planul rememorațiilor cu greu poate intra în osmoza și fluenta necesară actului scenic, iar unele personaje (Stroe, Cristian, Doina) sînt tratate destul de simplist, Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă face totuși parte dintre piesele importante și reprezentative ale dramaturgiei lui Tudor Popescu. Departe de a fi o piesă tezistă, schematică, de a se resimți de pe urma vreunei dogme, această piesă a lui Tudor Popescu este prin excelență antidogmatică și antideclarativă, convingîndu-ne prin simplitatea și adevărul dramei personajului principal, Ștefan, care nu este altul decît un fost activist de partid, ce și-a îndeplinit cu credință și conștiinciozitate sarcinile primite, neglijîndu-se chiar pe sine, ca om, dar neglijîndu-i și pe ceilalți, ca oameni. Înțelegîndu-și tardiv greșeala și drama de a nu mai putea

fi altfel decît a fost, chiar și atunci cînd nu i se mai cere să fie dogmatic, personajul lui Tudor Popescu are revelația faptului că „întotdeauna trebuie să stai cu fața la oameni, să privești în ochii lor“. Tudor — nume generic pentru personajele pozitive ale autorului Tudor Popescu — reprezintă nu numai bunul-simț, moralitatea aproape instinctivă și omenia poporului român, ci și o altă trăsătură a sa definitorie, constînd în respingerea extremismelor de orice fel, într-o toleranță prielnică viețuirii firești și simple, în acord cu firea și ființa omului, înțilîndu-se pe acest plan cu personajul Maria, care are și el o vădită dar neostentativă încălătură simbolică. Nu va fi greu să observăm că alte personaje, în special Stroe și Cristian, ne atrag atenția că pericolul dogmatismului n-a trecut, că acesta mai poate încerca să se infiltreze în viața oamenilor, riscînd s-o conducă spre drame similare aceleia a lui Ștefan.

Am insistat asupra acestui aspect al problematicii piesei întrucît ni se pare a fi unul mai puțin remarcat de comentariile critice de pînă acum, precum și pentru faptul că spectacolul Naționalului craiovean, realizat cu înalt profesionalism și certă sensibilitate artistică de regizorul Mircea Cornișteanu, a avut darul de a ni-l releva mai pregnant decît alte montări. Că piesa lui Tudor Popescu e finalmente o dramă nu încape nici o îndoială, nici chiar în spectacolul lui Mircea Cornișteanu, care nu și-a refuzat cituși de puțin accentele satirice, pline de haz, înțelegînd că drama de fond și de substanță a piesei poate să nu excludă o savuroasă dezlănțuire comică, atîta vreme cît aceasta nu se dovedește păgubitoare pentru tensiunea ideatică a spectacolului, pe care publicul o receptează cu o nedezmîntită emoție. Se rîde copios, dar se și poate lăcrima cînstit la acest spectacol și la această piesă adevărată, care, mai ales prin personajul Maria, ne sensibilizează la alte drame, nu numai posibile ci și reale, pe lângă care poate că trecem aproape indiferenți, deși ele nu încetează să fie în fond ale noastre, ale tuturor. Pledoaria subiacentă pentru valoare și apărarea valorii e una dintre cele mai impresionante pagini ale acestei piese și spectacolul știe s-o transfigureze scenic emoționant și convingător, sporindu-și rezonanța în sufletul spectatorilor.

Personajul principal al piesei, Ștefan, e interpretat de excelentul actor craiovean Ilie Gheorghe, cu o tensiune lăuntrică exemplară, nepărăsită nici în scenele comice, care, de-abia astfel, nu devin excentrice dramei sale și dezbaterii etice de fond, ce structurează reprezentația.

Aflat de vreo șapte-opt stagioni într-o strălucită formă profesională, Ilie Gheorghe este astăzi unul dintre actorii de frunte pe care i-a dat Teatrul Național din Craiova în decursul întregii sale istorii și ne bucură că, la Craiova, regizorii teatrului își gîndesc efectiv repertoriul și în funcție de obligațiile morale pe care le au față de valorificarea personalităților actricești.

Un alt actor important al scenei craiovene, Nae Gh. Mazilu, ne contrariașe în ultima vreme cu evoluții surprinzătoare de neconcludente pentru posibilitățile sale, față de care manifesta chiar o păgubitoare neglijență. Îl regăsim acum din nou în formă (și în glas), dînd strălucire artistică și pondere morală personajului Tudor, jucînd curat, fără forțarea efectelor comice, jucînd simplu, fără să apeleze la stratageme cu care să-și „prindă” publicul, jucînd cu credință în adevărul personajului său, prin a cărui noblete spirituală ne cucerește și ne emoționează.

Smaragda Olteanu, actriță serioasă și muncitoare, lucrîndu-și cu mîgală și conștiinciozitate rolurile, străduindu-se să le dea de fiecare dată relief și prestanță scenică, izbuteste acum, în Maria, o remarcabilă creație artistică, jucînd concentrat, strîns, fiecare intrare în scenă fiind parcă făcută cu suflul la gură, dorînd și reușînd să impună complexitatea unui integru profil moral, efigie a sacrificiului matern, de o tulburătoare demnitate umană.

În Stroe, Lucian Albanezu îi conferă personajului un soi de sinceră bună-credință, care îl face cu atît mai primejdios prin efectele de durată ale intervențiilor sale „oneste”; Ștefan Mirea compune cu haz, în tușe atent dozate, portretul unui tînar venit de la țară (Cristian), fără a ocoli comicul suculent, pentru care pare a avea disponibilități reale; Rodica Radu, în Suzana, știe să-și facă remarcată prezența scenică, chiar dacă nu întotdeauna în stilul și în „nota” spectacolului; nu distonează nici o clipă Tania Filip, în mai sărăcuțul rol al Doinei, participă actricească la care autorul pare să se fi gîndit totuși prea puțin.

Scenografia spectacolului ar merita o discuție aparte, căci e fără îndoială un act de temeritate artistică din partea lui Viorel Penișoară Stegaru să explicitizeze gri-ul existenței personajului în tot ceea ce-l înconjoară, în pereții camerei de bloc ca și în culoarea mobilierului sărac și parcă de pripas, în costumele lui Ștefan care s-au adunat sau au rămas de mult și la împlinire într-un dulap ponosit, sau în mizeriile draperiei care țin loc de uși, atît de ușor de dat la o parte tocmai pentru că, în felul lor, nu

îngăduie nici o ieșire. Adevărata ieșire, adevărata deschidere spirituală a lui Ștefan s-a consumat în trecut, în tinerețea dragostei lui pentru Maria, planul amintirilor personajului căpătînd un halou poetic de o rară frumusețe părelnică, grație unui ingenios sistem de oglinzi, ce proiectează și reverberează imaginile tinerilor îndrăgostiți de odinioară în aura sigurei lor neîntoarceri. Încă o dată, Viorel Penișoară Stegaru se dovedește un artist al scenografiei, pîndit poate și aici (în imaginile retrospective) de o calofilie teatrală compensatorie, pentru care se cuvine totuși mai degrabă să-i mulțumim, decît să-i aducem vreun reproș.

Victor PARHON

■ IARNA LUPULUI CENUȘIU

de I. D. Sîrbu

Data premierei: 7 martie 1986.

Regia: MIHAI MANOLESCU.

Scenografia: VIOREL PENIȘOARĂ-
STEGARU.

Distribuția: TUDOR GHEORGHE (Andrei Rudeanu); MIRELA CIOABĂ (Elena Rudeanu); VALER DELLAKEZA (Abdul Hamdi); VASILE COSMA (Iusuf); LENI PINTEA-HOMEAG (Esmé); TANIA FILIP (Fatimé); LUCIAN ALBANEZU (Ali); TUDOREL PETRESCU (Husein Akabian); MIHAI CONSTANTINESCU (Lisieux); ANDREI PENIUC (Tudor Luncanu); NEA GH. MAZILU, EMIL BORGHINA (Ismail Hamdi).

Scrisă și reprezentată în premieră absolută în 1977, cu prilejul centenarului Independenței naționale (la Teatrul Național din Timișoara și la Teatrul Dramatic din Brașov), *Iarna lupului cenușiu* se dovedește astăzi a fi una dintre acele piese care-și depășesc condiția „ocazională”. Noul spectacol, al Teatrului Național din Craiova, pus în scenă de Mihai Manolescu, îi relevă atît substanța ideatică, înscriind-o în perimetrul eseului de filosofie a istoriei, cît și valențele de atractivitate izvorînd dintr-o intrigă complicat țesută, frizînd pe alocuri senzaționalul piesei poli-



**Valer Dellakeza Lucian Albanezu
și Tudor Gheorghe**

țiste, cu surprize și dezvăluiri succesive. Nu mai puțin, calitatea literară a textului, înflorit cu proverbe, parabole și metafore luxuriante, savuroase la lectură, dar riscind uneori să îngreuneze cursul acțiunii dramatice și să creeze în scenă digresiuni păgubitoare.

Într-o construcție abilă, autorul concentrează acțiunea propriu-zisă într-o singură zi — ziua de 10 decembrie 1877, înscrisă în istorie ca ziua în care Osman Pașa s-a predat românilor, la Plevna. Dar în acest scurt interval de timp sîntem confrunțați cu o mare bogăție de informații și de reflecții, nu despre războiul propriu-zis, a cărui soartă se hotărăște pe cîmpurile de luptă, în înfruntarea directă dintre armate, ci despre condițiile istorice ale acestui război, în care erau în joc destinele unor popoare, privite de dramaturg în perspectivă filozofică, și totodată destinele unor oameni, în strînsă legătură cu coliziunea generală.

În planul acțiunii concrete, dramatismul se instalează din primele scene, în care cei doi buni prieteni — românul Andrei Rudeanu, istoric aflat la Istanbul cu o misiune, și turcul Abdul Hamdi, acum șef al Siguranței Imperiului otoman — se regăsesc pe poziții adverse, într-o situație

ce pune în primele viața neca una. Acest conflict direct, de natură corneille-iană, alimentat de intriga urzită cu iscusință de autor, în care lacomul Ismail Hamdi, fratele lui Abdul, deține, pînă la un anumit punct, toate firele, crește pînă la înfruntarea ideatică, de amploare și profunzime filozofică, din tabloul al treilea, temei substanțial al întregii piese. Aceasta este și scena fundamentală a spectacolului, realizat de Mihai Manolescu cu un fin simț al echilibrului, subordonînd intriga semnificațiilor și dînd substanță umană, sensibilă, înfruntării de idei. Este scena în care Tudor Gheorghe — apariție elegantă, și plină de farmecul jovialității în primul tablou, cu o figură de intelectual pașoptist aducînd cu Vasile Alecsandri — desfășoară cu virtuozitate o adevărată demonstrație de filozofie a istoriei, încălzită la flacăra patriotismului, înnobilită de apărarea demnității naționale, învigorată de patetismul gîndirii lucide, cuccerind și convingînd publicul fără urmă de grandilocvență.

Îi este un bun partener de dialog și opozant ideatic Valer Dellakeza, în rolul lui Abdul, personaj complex, pus de autor în situația contradictorie ofensiv-defensivă, care ar fi avut însă nevoie de o mai profundă vibrație interioară din partea actorului pentru desăvîrșirea profilului dramatic.

Sînt bine venite, de fiecare dată, intervențiile sfătoase, pline de umor, de poezie și înțelepciune, ale bătrînului Iusuf, căruia Vasile Cosma i-a dat culoarea bogată și nuanțele necesare unui rol ce nu se limitează la pitoresc, ci se integrează în țesătura dramatică a textului.

Inteligență ascuțită, sensibilitate dramatică și eleganță sînt atribute ce definesc interpretarea Mirelei Cioabă în rolul Elenei Rudeanu. Gravitate, dramatism ce atinge pe alocuri unda tragică, vigoare ce se impune prin siguranță a tonurilor și gesturilor atent controlate conturează chipul lui Esmé creat de Leni Pințea-Homeag, în timp ce gingășia, frumusețea diafană, candoarea adolescenței se concentrează în personajul Fatimé realizat de Tania Filip.

Deși are o singură apariție, soldatul Tudor se impune nu numai datorită textului bogat, ci și jocului convingător, amestec de comic și patetic, de emoție reținută și firesc popular al lui Andrei Peniuc.

Lucian Albanezu (dramaticul Ali), Tudorel Petrescu (Husein), Mihai Constantinescu (căpitanul Lisieux), Emil Boroghina (Ismail Hamdi, personaj-cheie, sumar conturat în scurta apariție finală) contribuie, în lumina textului, la realizarea unui spectacol, în ansamblu, viu și colorat, căruia scenografia expresivă a lui Viorel Penișoară-Stegaru, îmbinare de concret istoric și simbol stilizat, pe fundalul unei hărți uriașe, îi conferă imaginea plastică adecvată.

Margareta BĂRBUȚĂ

**TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI**

■ VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ

de Shakespeare

Data premierei : 9 mai 1986.

Regia : CRISTINA IOVIȚĂ. Scenografia : DOINA RÂPEANU. Coregrafia : ION RUSU. Muzica : CRISTIAN CIOMU.

Distribuția : EMIL COȘERU (Tezeu); ADRIAN TUCA (Egeu); RADU DUDA (Lysander); ADRIAN PĂDURARU (Demetrius); FLO-RIN MIRCEA (Philostrat); THEO-DOR DAN ACIOBĂNIȚEI (Gutuie); DORU ZAHARIA (Blindu); PETRU CIUBOTARU (Jurubiță); GELU ZAHARIA (Flaut); CON-STANTIN AVĂDANEI (Botișor); GHEORGHE MARINCA (Subțirelu); MIHAELA ARSENEȘCU WERNER (Hipolita); DOINA DE-LEANU (Hermia); MONICA BOR-DELEANU (Helena); SERGIU TU-DOSE (Oberon); VIOLETA PO-PESCU (Titania); ADI CARAU-LEANU (Puck); PUȘA DARIE (Zîna); DOINA CRISTEA (Măzări-che); DANIELA COȘA (Fluturaș); OTILIA ACARU (Bob de muștar).

Regizoarea Cristina Ioviță vede în *Visul unei nopți de vară* o teribilă aventură a spiritului însetat de cunoaștere. Oberon devine un Faust elisabetan, stăpânind lumea prin puterea magică a cărții și nu prin magie mistică. „*Visul*” este declanșat de știința și fantezia nemărginită ale unui Oberon demiurg. Puck însuși este plămădirea sa, rodul unei subtile științe, după cum demonstrează regizoarea într-o scenă-prolog în care asistăm la animarea trupului lui Puck și, de asemenea, într-o scenă finală, în care se risipește plămădirea și Puck cade în starea amorfă, neînsuflețită, de la începutul spectacolului. Nici nu se putea găsi o mai bună soluție pentru ideea de transparență, de imaterialitate a acestui personaj pe care doar limitele scenei ne obligă să-l vedem interpretat de un actor în carne și oase.

Perspectiva faustică ce încadrează astfel spectacolul, deși neașteptată, nu este lipsită de coerență, ba, uneori, demonstra-

ția regizorală pare chiar ostentativă. Se pot descifra, desigur, surse de inspirație dintre cele mai diferite, unele declarate, altele presupuse. Între acestea, mai pregnantă apare analogia cu *Furtuna*, cu care *Visul unei nopți de vară* se înrudește nu numai prin atmosferă, ci și prin structura unor personaje, analogie pe care regizoarea o preia din perspectiva spectacolului realizat de Liviu Ciulei la „*Bulandra*” în urmă cu aproape un deceniu, unde Prospero era un cărturar ce domina prin forța spiritului materialitatea brutală a unui Caliban.

Cristina Ioviță își întemeiază lectura sa shakespeariană pe coexistența în operă a trei planuri distincte, ce devin trei moduri de raportare față de lumea materială : suprarcalitatea imaterială reprezentată de Oberon și de Titania cu suitorii lor de zîne și duhuri, realitatea stilizată reprezentată de regele Tezeu și de curtea sa, realitatea în formele ei nefinite reprezentată de meșterii care pregătesc spectacolul cu piesa despre iubirea dintre Pyram și Thisbe. Ideea se poate urmări cu oarecare claritate și în compoziția scenografică a Doiniei Râpeanu, distribuită pe înălțime, în care altitudinea lumii lui Oberon (inclusiv biblioteca în care acesta își petrece timpul) este foarte bine marcată. Peripețiile celor patru cupluri ale piesei (Oberon-Titania, Tezeu-Hipolita, Demetrius-Helena, Lysander-Hermia) se argumentează și ele ca niște jocuri ale spiritului, mai exact ca născociri ale unui Puck ce este și el, la rîndul lui, o născocire a lui Oberon. Nu mai este un „joc al dragostei și al întîmplării”, ci coșmarul unei minți înfierbîntate (Oberon), care urzește răzbunări rafinate și, cu apetitul enormului, își imaginează iubita (Titania) îmbrățișînd un măgar.

Dincolo de aceste „noutăți”, se păstrează nealterate în spectacolul ieșean, disimulate în țesătura foarte complicată a intrigii, în constituirea și reconstituirea cuplurilor, marile și mereu schimbătoarele adevăruri despre dragoste. Pentru că *Visul unei nopți de vară* rămîne o comedie a nunților și o lecție de înțelepciune pe marginea dragostei. Lumea de feerie a piesei, fără să dispară cu totul, pierde culorile decorative tradiționale, fiind subordonată intențiilor regizorale de a explica opera lui Shakespeare ca pe o aventură a spiritului. Feeria este susținută nu printr-o ornamentație exterioară, ci prin dinamismul lui Puck. În acest sens, se cer consemnate mișcarea scenică (precis coordonată de coregraful Ion Rusu) precum și banda sonoră creată de Cristian Ciomu, o muzică modernă cu însușiri teatrale. Grupul zînelor (Pușa Darie — cu o expresivă plastică corporală, Doina Cristea, Daniela Coșa și Otilia Acaru — balerine de profesie) asigură, atît cît era necesar, partea de „feerie”.

O contribuție însemnată la dinamica spectacolului o aduce Adi Carauleanu (Puck) prin remarcabila sa agilitate, dar și prin inteligența cu care se adaptează noilor semnificații ale personajului. Pentru că una dintre ipotezele pe care le avansează regizoarea este și aceea că „încurcăturile” pe care le provoacă Puck nu sînt doar amuzamentele unui spiriduș pus pe șotii, ci stîngăciile unui „uce-nic vrăjitor” care încearcă să-și imite maestrul fără a-l putea egala. În acest punct începe să capete semnificații și sinuciderea inocentului personaj Philostrate (totuși abuzivă, prin raportare la text), pe cadavrul căruia Puck își va exersa fără succes disponibilitățile demurgice, încercînd să-i insuflă viață, după exemplul lui Oberon.

Unitar în ideea de bază și încadrat simetric între un prolog și un epilog vorbind despre puterea creatoare a spiritului, spectacolul Cristinei Ioviță se dezechilibrează în scenele de teatru în teatru (repetițiile meșterilor pentru spectacol), care nu fuzionează nici prin idei, nici stilistic cu restul spectacolului. Adevărul este că nici în text episoadele respective nu fac corp comun cu piesa, fiind mai curînd intermediu comice a căror funcție imediată pare a fi fost expunerea unor idei teoretice despre teatru. Poate că singura soluție pentru includerea scenelor respective într-o viziune armonioasă și unitară a întregului spectacol este aceea oferită de Jan Kott, care vede în povestea de un tragic naiv a iubirii dintre Pyram și Thisbe, pe care o joacă meseriașii, o alternativă la nestatornicia cuplurilor din piesa propriu-zisă. Nu este mai puțin adevărat că interpreții (Teodor Dan Acioabăniței, Doru Zaharia, Gelu Zaharia, Constantin Avădanei, Gheorghe Marinca, dar mai ales Petru Ciubotaru) au prea multă disponibilitate pentru parodia caricaturală.

Din echipa de actori care a pus în mișcare acest spectacol, nu neapărat novator, dar nu lipsit de îndrăznețe asocieri culturale, am remarcat, în afara lui Adi Carauleanu, pe Emil Coșeru — un Tezeu bine dispus, de o autoritate baritonală, mobil și divers, pe Sergiu Tudose — un Oberon interiorizat și fantasmatic, pe Violeta Popescu — distinsă și energică în Titania, pe Mihaela Arsenescu Werner — cu o ținută nobilă în Hipolita. Cuplurile tinerilor (Lysander-Hermia și Demetrius-Helena) sînt interpretate cu o vivacitate cucuitoare de Monica Bordeianu, Doina Deleanu, Radu Duda și Adrian Păduraru. O pondere aparte capătă personajul Philostrate, interpretat cu o mină elegiacă de Florin Mircea. Adrian Tuca ni s-a părut exterior în accesele sale de mînie paternă. În ansamblu, un spectacol demn de tot interesul, dar cu

o anume lipsă de cursivitate narativă ce poate produce uneori dificultăți și confuzii în receptare.

Mircea GHITULESCU

• HOMO FABER

dramatizare

după Max Frisch

Data premierei: 10 aprilie 1986.
Regia: CRISTINA IOVIȚĂ. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU.
Distribuția: RADU DUDA (Homo Faber).

Domnul Faber este o ființă ale cărei însușiri psihofizice și ale cărui date sociale satisfac definiția termenului „tehnocrat”. Gîndește corect, exact, prompt, înțelege numai ceea ce poate fi explicat și verificat, e energic, eficient și cum-pătat, de origine germană, iar de profesie inginer. Acum are în jur de 50 de ani, e bolnav de cancer la stomac, dar nu contează, căci, iată, ia niște hapuri care-l alungă durerea. Ceea ce nu înțelege — chiar vrea, dar nu poate! — este legea statistică: de ce? Cum a fost posibil ca el să întâlnească o fată de care să se îndrăgostească, cu care să se iubească, care să moară într-un accident stupid, căzînd de pe o stîncă, și despre care să afle mai apoi că este propria sa fiică? Cînd o lege statistică stabilește că, în mod constant, dintr-un număr de molecule, cu 40% dintre ele trebuie să se petreacă o reacție, o transformare obligatorie, totul este limpede, clar, acceptabil, chiar imperios necesar. Dar la nivelul de trăire al „moleculelor”? Faptul că uneia, și nu celeilalte, i se întîmplă să intre în reacție se poate numi accident? Domnului Faber i se întîmplă ceea ce i s-a întîmplat de mult de tot mai tînărului domn Oedip, dar faptul cum se numește: fatalitate? Lege statistică sau destin? Față de cum gîdea, ceea ce îi e dat să trăiască îl transformă pe Faber în om (homo). În scenariul realizat după romanul lui Frisch, totul se petrece într-un singur spațiu: cel al întrebării. Semnul de punctuație al întîr-gării încheie propoziții ce exprimă îndoiala, spaima, curiozitatea, stupoarea, îngrijorarea, uimirea, neștiința dar, în cazul acestui text, cel mai adesea, în

îrligul semnului de întrebare stă suspendat, deasupra minților noastre, refuzul de a accepta destinul.

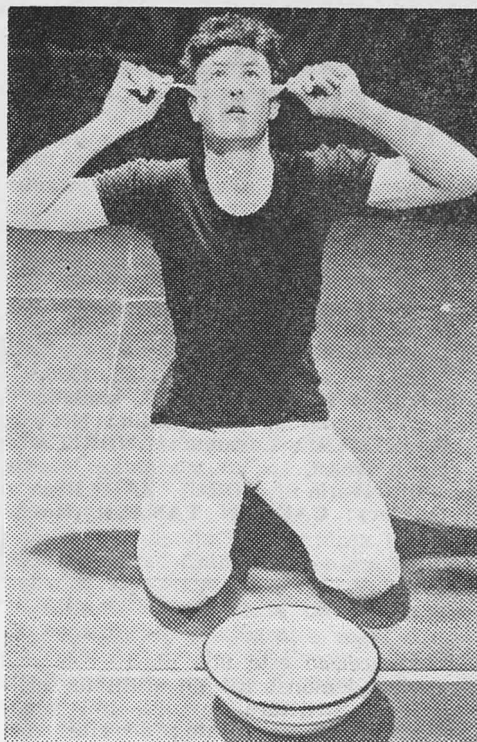
Spațiul întrebărilor la care răspunsurile sînt alte întrebări nu poate fi decît cenușiu și moale (**morbido**), loc în care dubiul și bezna te îmbrățișează, indiferent ce poziție ai lua față de ele. Faptul a fost pe deplin înțeles. Scenografia Andreei Iovănescu este nictomorfă: personajul prins în întunericul ei nu e împiedicat să se miște, ci doar să vadă. Să se priceapă. În sala Studio a Naționalului ieșean, scenografia obligă publicul să facă parte din decor, căci pînza neagră ce se prelinge în falduri pe zidul de fundal și apoi pe podea se continuă cu trupurile și cu ochii noștri de spectatori, care, nefiind în pielea domnului Faber, sîntem, în ciuda binevoitoare și chiar înduioșatei noastre participări afective, la fel de înapți de a-l salva pe acest l'aber-Oedip c_a și noaptea întrebărilor lui.

Spectacolul, pe acest scenariu și în acest spațiu, și-a dorit a fi recital actoricesc. Recitalul poate fi ținta unor ambiții artistice ori prilejul etalării unor virtuozități. În prima postură, actorul **se propune** spre a-și încerca șansa; în cea de-a doua, actorul **acceptă** să ne ofere ocazia de a-l vedea.

Personajul Homo (omul) Faber are vîrsta celei de-a doua presupuse tinereți. Actorul Radu Duda este tînăr de-a binelea. S-ar putea spune că vîrsta fizică a interpretului este vîrsta sufletească a personajului. Numai sub semnul acestui surplus de convenție teatrală „cuplul” Homo Faber — Radu Duda pare a fi viabil. Traînicia acestei perechi stă în exhibare, în exteriorizarea prin orice mijloace și cu orice ocazie. Radu Duda închipuie pe scenă o felină; sufletul personajului, putînd să ia orice înfățișare, deduce-m că, de această dată, a voit să ni se arate sub înfățișarea unui gimnast tînăr căruia îi este dat să vorbească și să gesticuleze în numele unei experiențe de viață pe care, am putea zice, a parcurs-o fără să-i dea importanță. O experiență neglijată, atunci cînd te obligă să o rememorezi și să o califici, te împinge spre retorică.

Radu Duda este retorul personajului, un avocat al apărării care e obligat, din cînd în cînd, să resimtă pe propria-i piele numai una din condamnările în curs de executare ale domnului Faber: durerea de stomac canceros.

Cutremurătoarea pedanterie a refuzului de a admite inexplicabilul — din pricina căreia personajul ne apare ca fiind deseori stupid și orb — rămîne un simplu tegument verbal, seacă formulare a unei teme de pantomimă. Domnul Faber nu apare deloc în scenă, iar de acolo



Singur în scenă, Radu Duda

unde se ascunde doar îi înmîinează lui Radu Duda textul său: acesta îl ia, îl rostește și încearcă să-i vizualizeze, cu amabilitate, secretele.

Retorica acestei transferări din regnul emoțiilor în cel al semnelor este muzicală: choreograma lui Radu Duda, întocmai ca partitura unei melodii, poate suporta și un alt text, dacă acesta-i respectă, prin numărul de silabe, cadența și măsurile.

Radu Duda este însă un **bun tînăr actor**. El știe să joace orice rol își propune, știe să transforme cuvintele și încărcătura lor în gesturi.

Acest spectacol, în care interpretul este locuitor de personaj, iar starea de spirit și conștiință — temă de exercițiu corporal, neizbutind să fie răscolitor, este plăcut ca o problemă de enigmatică căreia-i descoperi soluția dacă ai asistat la reprezentație.

Cui aparține această caracteristică imprimată spectacolului? Interpretului sau regizoarei Cristina Ioviță?

Paul Cornel CHITIC

■ MELODIE VARȘOVIANĂ

de Leonid Zorin

Data premierei: 5 aprilie 1986.
Regia: ION MÂNZATU, student
I.A.T.C. anul I. Scenografia: NIC.
MUNTEANU. Costume: ANDREEA
IOVĂNESCU.
Distribuția: DORU ZAHARIA
(Viktor); CARMEN TĂNASE (He-
lea).



Carmen Tănase și Doru Zaharia

Piesa aceasta este una dintre cele mai expresive demonstrații de abilitate scriitoricească. Structura textului îmi sugerează o poezie pe furate; de câte ori „vine vorba” de o problemă gravă, scriitorul schimbă pașii, schimbă traseul, schimbă timpul acțiunii; așa zice că textul emană o îndrăzneală bine temperată. Toate câte se întâmplă sînt tratate cu un oftat nostalgic, iar comentariile sînt făcute din punct de vedere strict sentimental.

Povestea e atât de bine condusă pe suprafața bîntuită de furtuni a evenimentelor sociale și politice, iar personajele — bine ticluite din nu prea profunde reflecții afective — sînt strecurate alît de prudent pe sub zbuciumul acelor aprige tălăzuiri, încît cred că în curînd se va schimba și definiția melodramei; textul lui Zorin pare a se monta pe scenă ca de la sine; în orice caz, rolul regizorului este acela al unui farmacist homeopat: dozarea infinitezimală a semitonurilor (sau, ceea ce se numește în pictură, valorare).

Faptul că un student din anul I de la I.A.T.C. secția regie — Ion Mînzatu — și-a propus să ridice pe scenă această piesă stîrnește desigur interes și curiozitate. Deocamdată este greu de făcut presupuneri asupra evoluției sale viitoare, cu atît mai mult cu cît din punct de vedere regizoral spectacolul este „curat”. Ușoara monotonie, absența unor soluții strălucitoare le pun, din stimă pentru profesia de regizor, pe seama unui respect,

prea insistent arătat de Ion Mînzatu, față de ideea de recital actoricesc.

Un recital în care Doru Zaharia (Viktor), întrupînd blîndețea imperturbabilă și de-a dreptul plicticoasă a atîtor personaje ce se vor de sorginte cehoviană, plus supușenia bonomă și o patimă molcomă de suflat abătut, s-a mulțumit cu bucuria de a da replica tinerei actrițe Carmen Tănase în rolul Helea.

În complicatul și pretențiosul spectacol *Deșteptarea primăverii*, Carmen Tănase dovedea hărnicie și disciplină în respectarea programului regizoral, dar prea puțină convingere în ceea ce trebuia să facă. În *Melodie varșoviană*, partitura Helei este nu ușoară, ci lejeră, în perimetrul ei actrița putînd să se miște comod; ea joacă dezinvolt, cu plăcerea interpretului care și-a descoperit *emploi*-ul. Helea este o tînără poloneză venită la studii la Moscova în primii ani după război. Carmen Tănase se îmbracă în acest personaj, înzestrîndu-l cu dramul de frivolitate persiflatoare, cu mîndria și disprețul femeii inabordabile, din partea căreia faptul de a te accepta devine o favoare, cu acea detașare ce transformă orice inițiativă amoroasă din partea ei într-un privilegiu acordat.

Farmecul străinei care vorbește stîlcit limba iubitului e realizat printr-o grațioasă performanță de dicțiune: într-o mulțime de cuvinte, vocala *i* este înlocuită cu *i* sau accentul e deplasat de pe o silabă pe alta.

Dar cele două personaje se întâlnesc, în timp, de trei ori, la cîte zece ani distanță. Trecerea de la o vîrstă la alta presupune un rol de compoziție pe care Doru Zaharia îl rezolvă discret. Carmen Tănase doar schițează cîteva din semnele trecerii timpului, prea evidentă ei tinerețe neîngăduindu-i nici consumarea, nici asumarea unor vîrste și a inevitabilelor lor zațuri.

Spectacolul are o pilpiire delicată și egală pe toată durata sa și e atractiv ca o glumă decentă, spusă politicos și cu o morală convenabilă pentru toți cei prezenți.

Inițiativa Naționalului ieșean de a oferi tinerilor săi actori posibilitatea de a lucra cu mai mulți regizori, pe texte pe care și le aleg singuri, astfel ca, în „recreația mare” dintre două montări pe scena principală, să-și consolideze apetitul de joc și încrederea în ei înșiși, e semnul unei generozități în spatele căreia se află o strategie artistică mizînd tocmai pe câștigarea încrederii în propriile capacități.

P. C. C.

TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

NEÎNSEMNAȚII

de Terry Johnson

Data premierei : 16 decembrie 1984.

Regia : MAGDALENA KLEIN.

Scenografia : EMILIA JIVANOV.

Traducerea : BEATRICE STAIU.

Distribuția : IRENE FLAMANN-

CATALINA (Actrița) ; ALEXAN-

DRU TERNOVICI (Profesorul) ;

MIRON ȘUVĂGĂU (Senatorul) ;

IOAN HAIDUC (Sportivul) ; OVI-

DIU GRIGORESCU (Gorila).

Una dintre preocupările stăruitoare ale teatrului contemporan ce ar trebui studiată cu mai multă atenție și perseverență este investigarea destinului unor personalități care au existat cu adevărat, viața, experiențele și gândurile acestora

oferind temei pentru înțelegerea din ce în ce mai nuanțată a sensurilor propriului nostru destin.

Printre cei ce devin eroi dramatici, artiștii, creatorii, savanții, cu neliniștita lor căutare de adevăr și sete de realizare, ocupă un loc central. Corespondența dintre G. B. Shaw și Stella Patrick Campbell, dramatizată de Jerome Kilty în **Dragă mincinosule**, se joacă de peste un sfert de veac pe multe scene ale lumii. Corespondența dintre A. P. Cehov și Olga Knipper-Cehov a fost și ea cercetată cu de-amănuntul de către oamenii de teatru. Molière a devenit un simbol al luptei creatorului cu o societate represivă. Galileo Galilei și Oppenheimer întruchipează scenic drama omului de știință care s-a abătut de la îndatoririle sale față de umanitate.

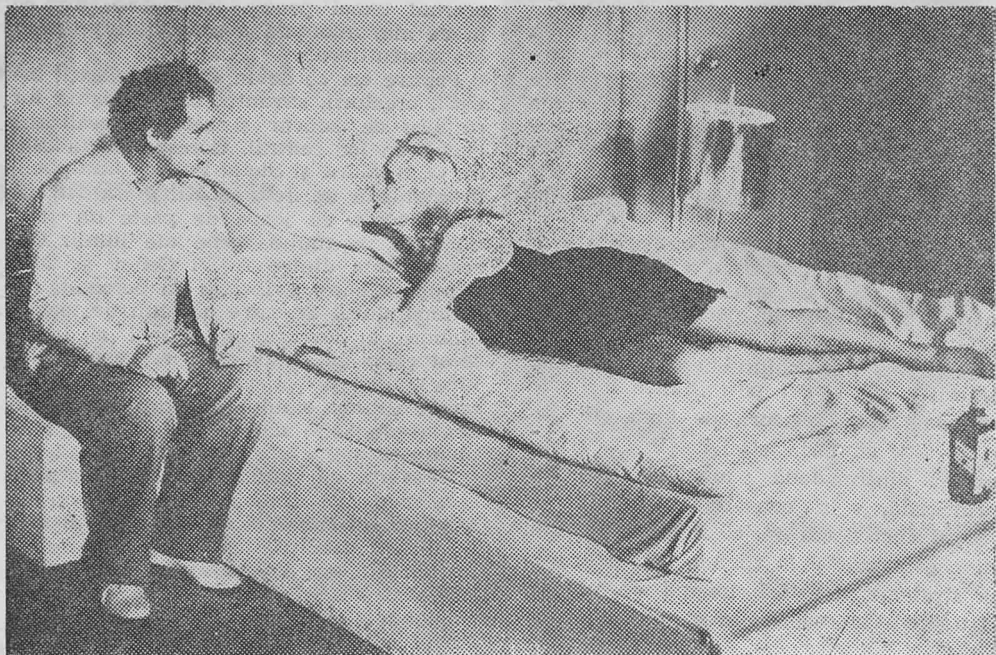
Adevărul de viață, experiența trăită de asemenea eroi dramatici conferă ficțiunii artistice un suport solid de credibilitate ; în ultimă analiză, toate piesele care au în centrul lor o biografie reală, fie că sînt semnate de Bertolt Brecht, de Mihail Bulgakov, de Heinar Kipphardt sau de autori mai puțin cunoscuți, fiind desigur rod al meditației creatorilor, invenție, propunere, și-au găsit și verificarea prin trăire și suferință.

Dacă **Neînsemnații** de Terry Johnson, jucată pentru prima oară la Londra în 1982 și montată de Teatrul Național din Timișoara sub titlul **Geniul și zeița**, se înscrie sau nu în această categorie este mai greu de stabilit, tinărul dramaturg englez ferindu-se să precizeze că personajele sale sînt cu adevărat Einstein, Marilyn Monroe, McCarthy și DiMaggio, dar lăsînd să se înțeleagă aceasta.

Întîlnirea lor aparține în mod cert ficțiunii, petrecîndu-se doar în universul de iluzii al scenei, însă e ispîitoare prin insolit și prin posibilitățile oferite actorilor. Ipotetica discuție dintre cele patru personaje pune în lumină condiția savantului, a vedetei, a politicianului reacționar și a sportivului adulat de public.

După premiera pe țară, realizată de Ion Caramitru la Teatrul „Bulandra”, iată că Naționalul timișorean îi încredințează Magdalenei Klein regia. Tinăra regizoare, cunoscută mai ales prin interesul pentru reînvierea ritualurilor teatrale originare, precum și pentru personaje exponențiale, investite cu valoare de semn, sesizează faptul că eseu dramatic al lui Terry Johnson, cu eroi-simbol, poate genera o reușită teatrală numai dacă este lucrat împotriva datelor sale literare, și anume, prin individualizarea generalului.

Reușita spectacolului **Geniul și zeița** (este greu de spus de ce s-a schimbat titlul, în original acesta fiind **Insigni-**



Irene Flamann-Catalina și Alexandru Ternovici

ficance, lipsă de importanță) constă tocmai în munca cu actorul. Irene Flamann-Catalina, în rolul actriței, excelează prin sensibilitatea și adevărul jocului ei, întruchipînd o făptură chinuită, dornică de realizare, dar mai ales de adevăr. Mai puțin preocupată de asemănarea cu imaginea consacrată a lui Marilyn Monroe, interpreta a fost receptivă la frământările lăuntrice ale personajului, între nevoia de glorie și succes și fuga de acestea.

Cu pondere, măsură, subtilă ironie și înțelepciune plină de umor, uneori prea egal cu el însuși, neîngăduindu-și nici o izbucnire, l-a realizat Alexandru Ternovici pe Profesor. La el, asemănarea cu silueta lui Einstein a fost firească, fără eforturi, dacă vrem — o simplă coincidență, transformată de actor într-o caracteristică verosimilă. Sigur pe sine, răutăcios, de o cruzime primejdioasă. l-a jucat Miron Șuvăgău pe Senator. Ioan Haiduc, interpret cu mari disponibilități de metamorfozare, a dat o imagine convingătoare sportivului obligat de fama sa și de gustul publicului să facă pe ignoranțul.

Neînsemnații la Naționalul timișorean este un spectacol curat, cu bune momente actoricești, cu un decor cuminte (chiar surprinzător de cuminte, pentru fantezia debordantă a Emiliei Jivănov), ce reliefează sugestiv încărcătura ideatică (modestă, de altfel) a piesei.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

ION

de Mihail Sorbul
după Liviu Rebreanu

Data premierei: 12 decembrie 1985.

Regia: DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia: TRAIAN NIȚESCU.

Distribuția: ION RIȚIU (Ion al Glanetașului); MARINELA POPESCU (Ana); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Vasile Baciuc); IOLANDA DAIN (Zenobia); DAN CIOBANU (Glanetașu); DAN GLASU (George); MONICA RISTEA (Florica); TRAIAN COSTEA (Învățătorul Herdelea); ELENA JITCOV (Doamna Herdelea); DOINA PREDA (Laura); CARMEN PRICOPI (Ghigbi); EDUARD MARINESCU (Titu Herdelea); VASILE VASILIU (Preotul Belciug); ALEXANDRU FĂGĂRĂȘAN (Lungu); LIDIA MARINESCU (Firoaia).

Ion, „carte de faimă mare, universală“ (N. Iorga), care prezintă „o figură mă-

reață a cîmpului“ (G. Călinescu), un personaj „simplu, frust și masiv, crescut din pămîntul iubit cu ferocitate“ (E. Lovinescu), a urcat pe scenă, în dramatizarea lui Mihail Sorbul și regia lui Soare Z. Soare, la 5 decembrie 1932. Atunci, în spectacolul Teatrului Național din București, se remarcaseră creațiile realizate de Nicolae Bălățeanu (Ion) și Aura Buzescu (Ana), în bună măsură și ale lui G. Ciprian (Baciu), V. Antonescu (Belciug), Marieta Anca (Florica). La cuvintele de apreciere adresate autorului dramatizării, pentru știința lui de a reda „esențialul dramatic“ al romanului în „scene repezi de film“, cu „realismul și seva dialogurilor“, se adaugă elogii aproape generale interpretilor și regiei, din care rezultă că pentru majoritatea comentatorilor obiectivi spectacolul a însemnat un eveniment în desfășurarea stagiunii și un examen notabil în afirmarea valorilor autentice ale realismului teatral. În această ordine de idei, e de reținut mai cu seamă observația că „stilizarea modernistă“ a montării a putut avea „ceva carnavalesc, de carton și paie“ (Cicerone Theodorescu) și că „Ion trebuie jucat afară, la cîmp. E aproape paradoxal să vezi drama pămîntului jucată în casă“ (Dragoș Protopopescu). Cu această observație atingem un punct esențial de viziune specifică și ni se pare demn de reținut că cineva a sesizat-o atunci, luînd în considerare, în termenii dramei, pămîntul ca „eroul principal, mut și amenințător, al operei“.

Desigur, nu pămîntul este eroul operei, dar el rămîne și trebuie să fie o prezență determinantă în desfășurarea dramei. Și ni se pare că una din însușirile principale ale montării lui Dan Alecsandrescu la Tîrgu Mureș este tocmai vizualizarea acestei prezențe covârșitoare. Drama se petrece pe un spațiu îngust, o ridicătură de teren în mijlocul scenei, intersectată de garduri segmentate — dar orizontul e larg, larg și necuprins, ca o mare aspirație. În tonuri de gri și bronz, el parcă ademenește și apasă, e o imensitate a pămîntului la îndemînă și totuși inaccesibilă, pașii personajelor se pierd parcă pe acolo în anonimat și nedefinit (excepțională sugestie scenografică a lui Traian Nițescu). Se regăsesc numai pe spațiul îngust, înălușitor și stingheritor în mișcări, din centrul scenei — spațiul zbuciumului omenesc și al dramei. Întrețărirea segmentelor de garduri dă o idee de drumurile înguste, strângulate, pe care puteau umbra eroii satului de odinioară — rotirea acestui centru de joc prilejuiește treceri lesnicioase de la un episod la altul, toate în spațiul deschis al orizontului determinant.

A doua însușire principală a montării ni se pare a fi atitudinea selec-



Marinela Popescu și Ion Rițiu

tivă față de dramatizarea lui Mihail Sorbul. Dacă în 1932 i se releva măiestria de a reda esențialul dramatic al romanului, citite astăzi, cele 16 scene de atunci mai suportă modificări, îmbunătățiri, eliminări și adaosuri, după particularitatea artistică a realizatorului. Pentru că sînt lungimi, momente ilustrative, personaje pur pitorești, ieșiri din ritm, de la un moment dat, dacă ne gîndim la traiectoria strictă a destinului lui Ion. Dar sînt și reprezentări palide ale unor evoluții complementare, cea a familiei Herdelea de pildă, schematizată și, cel puțin în privința rosturilor mai adînci ale unui personaj, Titu Herdelea, redusă la insignifiant. Dan Alecsandrescu a selectat decis din cele 16 scene numai ceea ce putea servi ca ilustrare dramatică pentru cei doi factori dominanți: pămîntul și banul. „Am mers pe două linii paralele ale acestor dominante: destinul lui Ion și cel al Laurei Herdelea, desigur mult mai palid decît primul“ (citad dintr-un interviu publicat în caietul-program). A reușit foarte bine în delimitarea primei

linii — cea de a doua, complementară de altfel, nici nu sîntem convinși că putea fi delimitată, dar avînd oricum nevoie de unele elemente dramatice pentru a se putea apropia de ceea ce reprezintă în roman cristalizarea unei conștiințe istorice. Urmărind conturarea dramei fundamentale a romanului în destinul lui Ion, regizorul a fost inspirat și sigur, valorificînd esența într-o austeritate aproape tragică, fără sonorități de prisos și pitoresc. A eliminat, de altfel, nouă personaje, a renunțat la tot ceea ce pulsa ca viață obișnuită a satului, stringînd firele pe îndirjirea obsesivă a lui Ion și pe încăpăținarea ostilă a lui Baciuc, care-l refuză. A aprofundat drama, căutîndu-i tensiunea interioară — și, după o primă parte de tatonări în această direcție, cînd se aud semnele mai aprige sau mai mocnite ale viitoare crize, obține această tensiune în partea a doua, realizată la un înalt carat dramatic și cu un final excepțional, de amplă sugestie. În posesia pămînturilor rîvnite, Ion smulge gardurile și le aruncă, rămînînd singur pe imensitatea orizontului visat. Sărută pămîntul, dar tocmai atunci apare Florica, dragostea lui veche, „de inimă”. Ion rîvnind și la împlinirea acestei patimi, George îl omoară — un George tăcut, muncit, săreoi. Pe ridicătura de pămînt a rămas numai Ion, prăbușit ca o taină a durerii și patimii omenеști, în spațiul imens care acum se împurpurează, trist, copleșitor, implacabil.

Trei interpreți se detașază cu autoritate în definirea personajelor dramei — Ion Rîțiu (un Ion dirz, aprig, cu vitalitate marcată în susținerea dreptului său), Constantin Săsăreanu (aprig la rîndul lui în conturarea încăpăținării lui Baciuc, cu viclenie și aere de autocrat), Marinela Popescu (trista Ana, victima lui Baciuc și a lui Ion deopotrivă, cu nostalgii reprimite în ochi și în zîmbet, cu dureri înăbușite în imobilitate). Le alăturăm alte trei portrete realizate cu real simț al sugestiei în termenii ambianței create — preotul Belciug, în interpretarea lui Vasile Vasiliu, George — Dan Glasu, Florica — Monica Ristea. Alte interpretări sînt notabile ca profil — Iolanda Dain (Zenobia), Doina Preda (Laura), Carmen Pricopi (Ghișhi) — sau șterse și inconsecvente — Traian Costea (Învățătorul Herdelea), Eduard Marinescu (Titu Herdelea), Alexandru Făgărășan (Lungu). Mereu cu un ton mai sus, la limita ostentativului, ni s-a părut Elena Jitcov (doamna Herdelea).

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

HANGIȚA

de Carlo Goldoni

Data premierei: 29 ianuarie 1986.

Regia: EUGEN MERCUS. Scenografia: DOINA ANTEMIR.

Distribuția: PAULA IONESCU (Mirandolina); DORU ANA (Cavalerul de Ripafratta); E. MIHĂILĂ BRASOVEANU (Marchizul de Forlipopoli); RADU NEGOESCU (Contele d'Albafiorita); MAYA INDRIȘ (Ortensia); LUMINIȚA BLĂNARU (Dejanira); IOAN GEORGESCU (Fabricio); GEORGE TUDOR (Servitorul cavalerului, Trubadurul); MIHAI VASILE (Servitorul contelui).

Uimitoare este vitalitatea acestei Mirandoline, hangița florentină care de mai bine de două sute de ani (s-a născut în 1753, pe scena Teatrului Sant-Angelo din Veneția) încîntă publicul de pretutindeni cu farmecul și istețimea ei. Omenirea a evoluat, femeile au luptat pentru drepturi egale cu ale bărbatului și, pe alocuri, le-au și dobîndit, preocupările și problematica lor au devenit mai complexe, mai profunde, teatrul încearcă din cînd în cînd să le sondeze abisurile, și totuși...

...și totuși, publicul se lasă cucerit de fiecare dată de farmecul misterios al acestei comedii de Goldoni, în care nu găsim nici încurcături sau peripeții extraordinare, nici o intrigă complicată, nici un spectaculos joc de situații, de paradoxuri sau qui pro quo-uri, ci o poveste simplă, o acțiune ce se petrece la nivelul cotidianului, în care sînt angajate cîteva personaje, limpede caracterizate, între care două au un rol preponderent, determinant chiar: cavalerul de Ripafratta, misogin declarat, și hangița Mirandolina, irezistibilă exponentă a feminității cuceritoare. Sub această aparență de cotidian, însă, Goldoni a izbutit să surprindă ceva din eterna esență umană, și tocmai acest ceva, exprimat într-o formă teatrală bine încheată, curgătoare și voioasă, a făcut din *Hangița* o comedie ce străbate veacurile.

A fost, așadar, bine inspirat Teatrul Dramatic din Brașov cînd a înscris în

Un joc
deschis,
o joacă...



repertoriul său această capodoperă goldoniană, mai ales ținând seama de condiția esențială a realizării unui bun spectacol: distribuția. În primul rînd interpreta rolului titular. Paula Ionescu are toate datele necesare personajului: farmec, temperament, priză la public.

Pentru a capta de la început bunăvoința spectatorilor, regizorul Eugen Mercurus a deschis spectacolul cu o prefață muzicală, care rezumă acțiunea în versuri cam ca acestea „ah, Mirandolina / numai a ei e vina...” (muzică și texte de Rodica Lungu), pe o melodie veselă, pe care o prezintă Trubadurul (George Tudor, actor tînăr, cu o voce plăcută) venind din sală. Tot el prezintă și personajele comediei, pe rînd, devenind el însuși, apoi, Servitorul cavalerului.

Scenografia economicoasă a Doinei Antemir, suplă, mobilă, constă dintr-un spațiu delimitat de draperii ușoare, a căror schimbare rapidă modifică fără dificultate locul de joc. În acest cadru convențional, acțiunea comediei se desfășoară alert, într-o tonalitate veselă, actorii participînd cu bună dispoziție și antrenînd participarea publicului. Se joacă deschis la public și cu publicul, luat ca martor și confidant în joaca generală. Pentru că, ceea ce se petrece pe scenă e, din ce în ce mai mult, pe măsură ce spectacolul înaintează, o joacă. Mirandolina-Paula Ionescu, nostimă, isteată, veselă, rîzînd mult și des, în triluri, degajată, de o fermecătoare naturalețe — e mereu cu ochii în sală, luîndu-și-o confidantă și complice în fiecare moment al temerarei ei încercări de a-l seduce pe

ursuzul cavalier; Cavalerul, la rîndul său, impozant, viguros și puțin bătăran (Doru Ana, cu aplomb și siguranță), se confesează publicului cînd simte că începe să cedeze farmecului hangîței, dar cînd se infurie și e gata să dea în foc pare că nu se ia nici el în serios.

Două tipuri comice creionează cu precizie E. Mihăilă Brașoveanu (marchizul de Forlipopoli, decrepit, zgîrcit, nobil scăpătat dar cu maniere cam necioplite) și Radu Negoescu (contele d'Albafiorita, elegant pînă la prețiozitate, gesticulînd mereu cu batista albă de dantelă). Maya Indrieș și Luminița Blănaru schițează cele două actrițe, șarjînd pe alocuri.

Un relief deosebit capătă un personaj care, de obicei, nu face prea mare impresie: Fabricio, în interpretarea lui Ioan Georgescu. Moliu și năting, trăgînd un picior, vorbind cu o ușoară gîngăveală, dar cu ochii scîlpind de o șiretenie ascunsă, Fabrizio aruncă o nouă lumină asupra Mirandolinei înseși, care îl ia de bărbat în final. E o accentuare a comicului, dar, în același timp, lasă drum deschis unor variate interpretări. Oricum, e o realizare actricească ce merită atenție.

Sigur, întregul spectacol — pe care-l încheie același Trubadur — reprezintă un punct de vedere detașat, ușor bagatelizant, asupra a ceea ce ar fi putut avea o mai densă substanță. Dacă acceptăm acest punct de vedere, putem considera spectacolul reușit.

Margareta BĂRBUȚĂ

PASĂREA DE FOC

de Zilahy Lajos

Data premierei: 13 decembrie 1985.

Regia: FARKAS ISTVÁN. Scenografia: VIOARA BARA.

Distribuția: MISKE LÁSZLÓ (Lovasdy); BANYAI IREN (Karola); DEMETER KATI (Mariet); MEDGYESFALVY SÁNDOR (Balkányi); LACZÓ GUSZTÁV (Comisarul); SZENTMIKLOSI JÓZSEF (Detectivul); F. MÁRTON ERZSÉBET (Jólan); FÖLDES LÁSZLÓ (Portarul); HAJDU GÉZA (Administatorul); KAKASSY AGNES (Doamna Aranyoss); BORSOS BARNA (Croitorul); BELÉNYI FERENC (Medicul); KOVACS ENIKŐ (Camerista); FEKETE KAROLY (Martorul); KÖRNER ANNA (Aliz); BRENCIU LUCIA (Femeia în vîrstă); SZATMÁRI MONIKA (Fetița); KOVÁCS IMRE (Fotograful); DOMBI JÓZSEF (Flășnetarul).

Budapesta anilor '30. Într-una dintre casele locuite de așa-numita „lume bună” a epocii se comite un asasinat. Victima, un cunoscut și apreciat actor pe nume Balkányi, se mutase în respectiva casă cu puțină vreme înainte, îndrăgostit de frumoasa Karola, soția unui fost funcționar de rang înalt în poliție. La locul crimei apare inspectorul de poliție, cu întreg aparatul de urmărire. Împrejurările exclud de la bun început posibilitatea unui omor al cărui mobil să fi fost jaful, iar toate indiciile conduc spre o crimă pasională. Și totuși...

Dar cum nici măcar cronicarului nu îi este îngăduit să dezvăluie conținutul și surpriza deznodământului unei intrigi polițiste, ne oprim aici cu istorisirea subiectului piesei *Pasărea de foc* de Zilahy Lajos, pusă în scenă de colectivul secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea în regia lui Farkas István. Ca autor de piese polițiste, Zilahy Lajos dovedește că stăpînește cu abilitate întreg arsenalul genului — lovături de teatru, bună gradare a materialului faptic,

suspansuri bine marcate, anchete detectiviste inteligent conduse, aglomerări de fapte ce se înlănțuie înspre un deznodământ insolit, individualizare a tipurilor. Să mai remarcăm că piesa nu se limitează la înfățișarea unei intrigi polițiste, ci propune și investigații cu caracter moral și social ce au scopul de a motiva și explicita evenimentele. Autorul utilizează cu succes tehnica dublei anchete sau a anchetelor paralele, una întreprinsă de organele de poliție, cealaltă de fostul polițist Lovasdy, soțul Karolei, anchetă mult mai interesantă atît prin desfășurare cît și prin dramatismul psihologic pe care-l implică descoperirea faptului că suspectii se găsesc chiar în interiorul imobilului locuit de cei doi soți.

Dacă în primul act substanța dramatică e mai diluată, ea sporește în densitate în cel de-al doilea, confruntarea dintre Lovasdy și Karola apărîndu-ne intensă, tensionată, condusă cu știința efectelor, motivației psihologice a faptelor și acțiunilor adăugîndu-i-se una de natură socială și morală. Autorul știe să manevreze bine acțiunea și numeroasele personaje misterioase ivite parcă anume pentru a complica misiunea anchetatorilor, comisari precipitați care, după toate canoanele genului și după toate „clișeele” sale, nu pornesc în acțiune înainte de a citi ziarul și de a bea o cafea, neapărat „mare”.

Am apreciat talentul regizorului Farkas István de a organiza într-un ansamblu scenic coerent și unitar substanța dramatică a textului lui Zilahy Lajos, de a sublinia relațiile dintre personaje. Se remarcă știința dozării evenimentelor și efectelor, a stăpînirii și controlării prin rafinament și nuanțe a unei modalități de spectacol cu legi proprii. Materialul literar nu atît de dens din primul act a făcut ca și din punct de vedere spectacular acesta să fie mai puțin convingător. Ne-am fi așteptat ca voltajul interogatoriului de la poliție să fie mai ridicat. Cea de-a doua parte a spectacolului are necesara încrîncenare și izbutește să-l implice pe spectator în acțiune. Ar mai fi de sesizat o anumită izolare a scenelor, izolare datorată unor racorduri deficitare din punct de vedere regizoral.

Scenografia semnată de Vioara Bara, aerată, simplă, esențializată, din compunerea căreia nu lipsește tradiționala scară cu atît de precise funcții în economia genului, servește intențiile spectacolului. Continuă însă să-mi rămînă neclar motivul pentru care în vreme ce toate personajele poartă costume specifice primei jumătăți a secolului nostru (costume de altfel bine alese și de bun-gust), unul dintre detectivi este îmbrăcat în cel mai pur stil al anilor '80. Oricum, nu cred că este

vorba despre o nouă fațetă a utilizării anacronismului.

Cu fine nuanțe și susținută ardere lăuntrică, parcurgînd fără greș un rol dificil prin multitudinea stărilor și trăirilor, interpretează rolul Karolei Bányai Iren. Miské László în rolul Lovasdy s-a dovedit din nou un interpret inteligent, inventiv, sobru, cu distincție și prestanță, impunînd printr-un joc interiorizat, rostire atent individualizată și crescînd convingător. Precis lucrat, cu vigoare și ritm, a fost rolul Comisarului, susținut de Laczó Gusztáv, în vreme ce Medgyesfálvy Sándor a introdus o poză teatrală de bună factură în conturarea portretului seducătorului actor Balkány, iar Szentmiklosi József evoluează exact în rolul detectivului. Din numeroasa distribuție a acestei noi premiere orădene i-am mai reținut pe Demeter Kati, tînără artistă amatoare ce debutează cu succes pe o scenă profesionistă în rolul Mariet, pe F. Marton Erszébet, cu o prezentă de efect în rolul cochetei amante părăsite, pe Kakassi Ágnes, ce se impune prin pitorescul cu care compune rolul, Kovacs Enikő, Borsos Barna, Fekete Karoly.

Mircea Em. MORARIU

TEATRUL „A. DAVILA“
DIN PITEȘTI

DIVORȚ ÎN STIL ENGLEZESC

de Marc-Gilbert Sauvajon

Data premierei: 15 noiembrie 1985.

Regia: CONSTANTIN ZĂRNEȘCU. Scenografia: EMIL MOISE-SZALLA. În românește de ANGELA PLATI.

Distribuția: ION ROXIN (Hugh Preston); ILEANA ZĂRNEȘCU, CARMEN ROXIN (Liz Preston); ANDREEA RAICU (Doamna Gray); ION LUPU (John Brownlow); MIHAELA MITRACHE (Patricia Forsyth); ȘTEFAN DUMITRESCU (Domnul Gray).

Piesa Divorț în stil englezesc, pusă în scenă la începutul stagiunii la Teatrul „A. Davila“ din Pitești și oferită, într-un

recent turneu de succes, publicului bucu-reștean, are o „fișă de identitate“ a cărei reconstituire ține de enigmatică și de arheologie. Textul este o adaptare de Marc-Gilbert Sauvajon, intitulată **Rată pe portocale**, după **The Secretary Bird** a englezului W. D. Home. Versiunea românească, denumită de autoarea ei, Angela Plati, **Un week-end de adio**, este la rîndul ei o prelucrare, „pentru a elimina prea multe picanterii pe care publicul nostru nu le gustă, cu bunul lui simț recunoscut“.

Desigur, după atîtea adaptări și prelucrări, putem face doar presupuneri asupra calității scrierii originare. Așa cum se prezintă acum, are fluentă și nerv, întrunind premisele unui divertisment agreabil. Situația unui cuplu aflat în pragul divorțului este exploatată comic cu o bună cunoaștere a legilor scenei. Dialogul e alert, replica are umor. Intriga, în schimb, e destul de banală. Amenințat cu despărțirea, după 15 ani de viață conjugală, de către soția sa, Liz, care-și declară intenția de a se recăsători cu un agent de bursă divorțat de trei ori, eroul piesei, Hugh Preston, redactor la B.B.C., se hotărăște să dezlănțuie o energică acțiune pentru a-și salva căsnicia. Organizînd o petrecere de adio la care-și invită rivalul, precum și pe virtuala viitoare doamnă Preston, o nostimă și foarte tînără secretară dispusă să-și ofere grațiile și fără un statut matrimonial, Hugh îi face moralmente knock-out pe toți și-și recucerește nevasta, pentru ca împreună să-i alunge pe cei doi musafiri. Extravagantul duel verbal, susținut de Hugh cu o vervă în pur stil... franțuzesc, scoate la lumină ceea ce a rămas tragic în tre soți, dincolo de uzura cotidiană: dragostea și responsabilitatea pentru destinul celor doi copii.

Încredințat actorului Ion Roxin, rolul lui Hugh a căpătat strălucire, personajul conturîndu-se ca un floretist al spiritului. Intuind stilul de joc adecvat paritului, interpretul a impus cu farmec și cu rafinament personalitatea unui bărbat animat de febră lăuntrică, deși teribilist, plin de ciudățenii și adeseori de un egoism exacerbat.

I-au fost parteneri Ileana Zărnescu, o Liz Preston convingătoare și sinceră în manifestările contradictorii ale feminității; Mihaela Mitache, teribil de ispititoare în secretara dornică de căpătuală; Ion Lupu, instalat în conveniențele sociale susținute de agentul de bursă John Brownlow, cu accentul bine pus pe automatismele mediului funcționaresc mic-burghez.



Ileana Zărnescu și Ion Roxin

Alunecînd uneori către pitorescul unui comic neenglezesc, Andreea Raicu și Ștefan Dumitrescu au întregit imaginea spectacolului cu devotamentul nedezmîțit al celor doi slujitori ai familiei Preston.

În ipostaza de regizor, actorul Constantin Zărnescu a apreciat textul la justa lui valoare, tălmăcindu-l scenic cu prospețime, atent la relații, la definirea situațiilor și a caracterelor.

Valeria DUCEA

**TEATRUL DE NORD
DIN SATU MARE**

SIMPLE COINCIDENȚE

de Paul Everac

La apariție, piesa *Simple coincidențe* a fost primită favorabil pentru actualitatea ei, critica fiind unanimă în a subli-

Data premierei: 15 mai 1986.

Regia: PAUL EVERAC. Scenografia: GORGÉNYI GABRIELLA.

Distribuția: MARCEL MIREA (Emil Vlăsceanu); VIORICA SUCIU (Teodora Vlăsceanu); RADU AMZULESCU, CORNELIU JIPA (Sorin Vlăsceanu); ION TIFOR (Profesorul Coman); MARINA PROCOPIE (Daniela Buzura); OLIMPIA ION NICULESCU (Cecilia Epure); CONSTANTIN MIRON (Florică Predoiu); PETRE NICOLAE, CONSTANTIN DUMITRA (Inginerul Buzura); CORNELIU JIPA, COSTIN ANGHEL (Vicki Miclescu); CARMEN FRĂȚILĂ (Mia Caraman).

În alte roluri: ECATERINA BORDAȘ, VASILE BLAGA, RODICA GHIRAN, MONICA HUZĂU.

nia capacitatea dramaturgului Paul Everac — pe atunci încă în curs de configurare a unei opere ce avea să devină prodigioasă — de a surprinde tipuri definitorii pentru societatea noastră, prin preocupări, prin substanță morală și prin destin. Astăzi, după douăzeci de ani, fi evaluăm perenitatea, constatăm că ea continuă să consume cu sensibilitatea noastră, că multe dintre întrebările pe care le punea spectatorului de atunci și-au păstrat — în ordine morală și ideatică — valabilitatea și sînt (cu perspective de a rămîne) capabile încă să alerteze conștiințele. Ba, într-o oarecare măsură, timpul a dat mai multă consistență personajelor problematizante, ca Emil Vlăsceanu, Daniela Buzura sau Dănilă Coman, validînd modul lor de a înțelege și de a se înțelege cu semenii drept expresii ale unei responsabilități în acțiune, ale unei filozofii de viață sănătoase sau ale aspirației spre o existență străină de compromisurile de orice fel. Nu-i mai puțin adevărat că timpul a și învederat tenta schematică a unor personaje sau momente ale piesei, a pus în evidență tonalitatea expozitiv-didactică ce o pîndește uneori, tonalitate abil disimulată printr-un patos al discursului dramaturgic în care Paul Everac excelează. Toate aceste considerații ne-au fost prilejuite de o recentă reîntîlnire cu piesa, într-un spectacol pe scena teatrului din Satu Mare, realizat în chiar regia autorului. O reîntîlnire din multe puncte de vedere plăcută, pentru că *Simple coincidențe* degajă prospețime în expresie și nerv al dezbaterii și pentru că ideile sale cardinale își conservă justetea.

În esență, *Simple coincidențe* este o

piesă despre necesitatea dialogului între oameni. „Ancheta” întreprinsă de Emil Vlăsceanu pe urmele unor atitudini contrariante ale fiului său nu conduce la elucidarea unui (de altfel fals) conflict între generații, ci la cristalizarea convingerii că în viață nu poți lua decizii fără a cunoaște punctul de vedere al celui-lalt, indiferent de natura dezacordului ce poate interveni. Surprins poate că unele dintre convingerile sale nu sînt chiar atît de infailibile, Emil Vlăsceanu descoperă funcția terapeutică a dialogului în societate; întîlnirile și controversele cu cei din jur, începînd cu chiar membrii neglijatei sale familii — fiul și soția —, continuînd cu surprinzătoarea adolescentă Daniela (care își apără teritoriul de puritate și ingenuitate, chiar dacă trăiește sentimentul premonitoriu al pierderii acestui teritoriu), sau cu tatăl acesteia, aridul și excesiv tehnicizatul inginer Buzura, cu Cecilia Epure, mai vechea și pasagera lui legătură sentimentală, care, deși poartă o crustă de egoism, trăiește o dramă autentică și cit se poate de umană, cu personajul contradictoriu care este profesorul Dănilă Coman, cînd dezabuzat și mizantrop, cînd generos și încrezător, îl fac să înțeleagă că pentru a-și formula o părere este absolut obligatoriu să o cunoască pe cea a preopinentului, că nu poate fi rezolut decît în perfectă cunoștință de cauză. Dintr-un perpetuu călător prin locuri mai mult sau mai puțin cunoscute (este un activist cu multă „muncă de teren”), Emil Vlăsceanu se descoperă călător printre necunoscutele planete numite suflete omenești, toate dorindu-se cercetate și înțelese. Fiecare dintre aceste întîlniri înseamnă pentru el o experiență, dacă nu decisivă, oricîr importantă, din fiecare iese îmbogățit cu elemente noi despre diversitatea sufletului uman și despre complexitatea vieții, care refuză categorisirile arbitrare, sentințele peremptorii și în general orice prejudecată, dar — ceea ce e mai important — fiecare obligă la introspecție, la o analiză critică a propriilor fapte și atitudini.

Spre evidențierea acestei naturi problematizante a personajului-pivot, spre definirea statutului său moral și a mutațiilor determinate de apropierea de semeni a tîns Paul Everac și în cea de-a doua calitate a sa legată de spectacolul sătmărean, cea de regizor. Reputat și prin felul în care își apără textele, pînă la replică, pînă la virgulă chiar, e de la sine înțeles că n-a făcut ceea ce le interzice regizorilor profesioniști: intervenții în text,

deși — între noi fie vorba — unele reducții erau nu numai posibile, dar chiar indicate. Trăsătura dominantă a regiei practicate de autor este tendința de a explica textul, uneori într-un mod mai sagace și mai aplicat, alături mai tern, mai neutru, dar e cert că i se refuză acestuia șansa de a intra — fie și ca element predominant — într-un aliaj nou, gîndit de un creator cu unele drepturi la autonomie, care este regizorul. Este de fapt principalul risc al dramaturgilor-regizori, pe care Paul Everac și l-a asumat în deplină cunoștință de cauză. În aceste condiții actorii sînt conduși spre o interpretare veristă, cu nimic blamabilă dacă cei în cauză o slujesc cum se cuvine. Întruchipînd rolul central, Marcel Mirea a căutat, evident, autenticitatea consubstanțială personajului și revendicată de modalitatea regizorală. Uneori a reușit, impunînd prin patosul nedisimulat dar reținut cu care Emil Vlăsceanu își cercetează semenii, alături însă lasă impresia că e cu un pas în urma personajului, că nu e sincron cu revelațiile și frămîntările acestuia. Ingenuă prin excelență, Marina Procopie a sesizat uimirea adolescentei atît față de feminitatea care o invadează cit și față de reacțiile celor din jur, fără însă să epuizeze personajul, căruia i-au rămas destule adîncimi neexplorate. Un stil de joc nervos, concentrat, uneori insuficient nuanțat, i-a permis lui Radu Amzulescu un portret concludent al tînărului Sorin Vlăsceanu; ceea ce a realizat și Olimpia Ion Niculescu în rolul Ceciliei Epure, personaj pluridimensional, veridic în afirmarea drepturilor sale la împlinire. Relativ aproape de personaj, Ion Tîfor s-a străduit să contureze condiția dramatică a lui Dănilă Coman, cel ce se dorește util, dar e terorizat de gîndul marginalizării sociale. Un personaj am spune emblematic pentru dramaturgia lui Paul Everac este bătrînul Florică Predoiu (ipostaze ale acestuia apar în **Patimi**, în **Ape și oglinzi**, în alte din bunele drame psihosociale ale autorului), dezrădăcinatul trăiește din expediente la oraș, dar poartă în sine un ethos de extracție ancestrală, dimensiune pierdută de Constantin Miron, concentrat exclusiv pe pitorescul suburban al personajului. Evoluții meritorii marchează Viorica Suciu (Teodora Vlăsceanu), Petre Nicolae (inginerul Buzura), Corneliu Jipa (Vicki Miclescu), Carmen Frățilă (Mia Caraman).

Dumitru CHIRILĂ



Csapó György și Nemes Levente

**TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN SFÎNTU GHEORGHE**

TIMP ȘI ADEVĂR

de Eugenia Busuioceanu

Data premierei: 8 mai 1986.

Regia și scenografia: **CONSTAN-
TIN CODRESCU.**

Distribuția: **NEMES LEVENTE** (Laurențiu Sturzu); **LÁSZLÓ KAROLY** (Constantin Dumitriu); **KALAMÁR GYÖRGY** (Mihai Rotaru); **CSAPÓ GYÖRGY** (Victor Dumbravă); **ROZSNYAI JULIA** (Anca Cernat); **NÁSZTA KATALIN** (Magda); **VÁRADY MARIA** (Rodica); **GYÖRY ANDRÁS** (Vasiliu); **CSERGÖFFY LÁSZLÓ** (Neacșu); **SIMON ANDRÁS** (Marin); **FÜLÖP KLÁRA** (Maria); **MÁRTON ÁRPÁD** (Necunoscutul).

Reprezentată pe scena Teatrului Mic în urmă cu un deceniu și jumătate, piesa *Timp și adevăr* de Eugenia Busuioceanu își justifică azi prezența în repertoriu prin surprinzătoarea ei actualitate, prin conflictul puternic, prin rezolvarea neostentativă a situațiilor, prin umanismul dezbaterii. Autoarea și-a plasat acțiunea în mediul cercetării științifice, unde pasiunea și abnegația unor tineri ingineri se

confruntă cu mentalitățile depășite ale unor inși lipsiți de scrupule, care acaparează poziții de vîrf și uzează de orice mijloace pentru a și le păstra. Aceste confruntări se împletesc, firesc, cu relațiile sentimentale ce intervin în viața tinerilor, creîndu-se o unitate organică între sfera sentimentală și preocupările profesionale ale eroilor, fapt ce conferă acțiunii un plus de veridicitate. Finalul poartă un mesaj tonic: vechile suferințe ale victimelor incorectitudinii nu sînt uitate, dar instaurarea legalității și aplicarea principiilor de etică și echitate socialistă în perioada de după cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. creează o perspectivă optimistă. Este vorba, deci, de un teatru politic, de un teatru de anchetă socială, care investighează conștiința omului contemporan, nu numai prin felul în care sînt urmărite destinele eroilor, ci și prin dezbaterea problemelor lor de muncă și de viață, prin modul de rezolvare a conflictului.

Regizorul Constantin Codrescu nu este la prima sa întîlnire cu teatrul din Sfîntu Gheorghe. A mai montat aici, cu rezultate remarcabile, piese de Paul Everac (*Cine ești tu?* și *Un pahar cu sifon*), de Tudor Mușatescu (*Sosesc deseară*), de Theodor Mănescu (*Noaptea pe asfalt*). Nu este unicul caz în care între colectiv și directorul de scenă se creează o comuniune stimulatorie pentru creația artistică; ideile se completează reciproc, intențiile se concretizează într-o reală împlinire. Montînd *Timp și adevăr*, regizorul reliefează momentele-cheie, sporînd astfel tensiunea dramatică.

În această întreprindere, regizorul s-a sprijinit pe un colectiv talentat, receptiv și entuziasmat și, nu în ultimă instanță, foarte disciplinat. Csapó György, tînar absolvent al Institutului de teatru din Tîrgu Mureș, interpretul inginerului Victor Dumbravă, aflat la prima întîlnire cu un rol de anvergură, dă dovadă de o surprinzătoare maturitate, străbătînd cu nerv și aplomb meandrele acțiunii, trecînd cu discreție și siguranță de la exuberanța juvenilă la resemnare și de la amărăciune la optimism. Îl secondează, cu sobrietate, Rozsnyai Julia (Anca Cernat), păstrînd nota de încredere și seriozitate în fața grelelor încercări la care este supus personajul. În Mihai Rotaru, actorul Kalamár György ne înfățișează trecerea de la un tînar sincer, plin de viață, la carieristul care acceptă orice compromis în vederea unei rapide ascensiuni. Nemes Levente se remarcă prin ținută scenică și prin frumoasa rostire, într-un personaj (Laurențiu Sturzu) caracterizat prin demnitate și spirit justițiar. László Karoly (Constantin Dumitriu), afîșînd lipsa de scrupule a incompetentului care își apără feuda prin procedee necinstite, ne con-

vinge mai ales în scenele finale, în momentele de degingoladă, de panică în fața adevărului cu care se confruntă. Cinismul femeii care-și exploatează frumusețea și jocul dublu practicat de Magda Dumitriu își găsesc o traducere exactă în interpretarea actriței Nászta Katalin. Varady Maria (Rodica), în efortul de a acoperi dubla funcție, de raisonneur și de acuzator, a adolescenței care nu înțelege mobilul întâmplărilor tragice la care a fost martoră, apasă pe o singură pedală, cu oarecare stridență. Mai simplă a fost sarcina scenică a lui Csörgöffy Laszlo (Neacșu), într-un ziarist amoral, impertinent și slugarnic, rezolvată corect, dar fără strălucire. Györy András (Doctorul Vasiliu), Simon András (Marin), Marton Árpád (Necunoscutul) și, mai ales, Fülöp Klára, într-o foarte reușită compoziție (Maria), își aduc contribuția, cu bune rezultate, la unitatea și culoarea întregului.

Cursiva transpunere a textului în limba maghiară, semnată de Ferencz Imre, și discretă, dar utilă ilustrație muzicală a lui Csiki Csaba, concură la realizarea unui spectacol remarcabil.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

CADRILUL

de **Liviu Rebreanu**

Data premierei: 14 decembrie 1985.

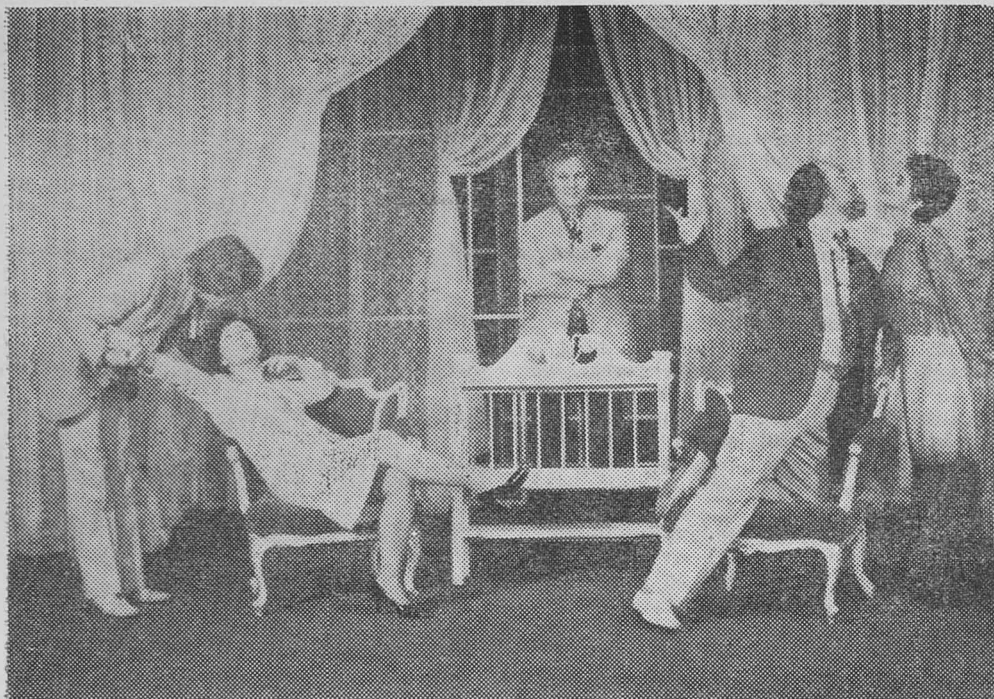
Regia: MATEI VARODI. Scenografia: MUGUR PASCU.

Distribuția: RADU BASARAB (Manole Stelian); BENEDICT DUMITRESCU (Victor Grozea); ION BULEANDRĂ (Toma Tulbure); RODICA MĂRGĂRIT (Tina Stelian); GABRIELA NEAGU, CAMELIA CIOBANU (Anișoara).

Ca mulți dintre prozatorii și poeții importanți, Liviu Rebreanu s-a lăsat și el prins, vremelnic, în mrejele teatrului, „comișind” câteva piese (aceasta, scrisă în 1919, pare a fi prima, anunțând, într-un fel, *Plicul*, socotită de comentatori cea mai izbutită). Afla departe

de valoarea romanelor — cel puțin, a marilor romane — lucrările dramatice sînt interesante în primul rînd ca documente privitoare la fizionomia spirituală a autorului. Într-adevăr, cred că puțini dintre cititorii lui „Ion”, ai „Pădurii spînzuraților” ori ai „Răscoalei” și-l pot imagina pe ctitorul romanului românesc modern folosindu-și condeilul pentru a descrie — în replici pline de vervă și, nu o dată, scilicitor-spumoase — avatarurile unui dreptunghi sentimental. Căci aceasta e trama *Cadrilului*, piesă aflată, ca specie, undeva între farsa de moravuri și comedia de bulevard (chiar dacă acțiunea se petrece într-un „salon” ori altul): Tina, soția pictorului Manole Stelian, îl iubește (sau crede că-l iubește) pe amicul și colegul de profesiune al soțului ei, Victor Grozea, care, la rîndu-i, o iubește (sau crede c-o iubește). Pentru a adormi bănuielele teribile ale gelosului soț, Tina plănuiește să-l însoare „de formă” pe Victor cu verișoara ei, Anișoara, care îl iubește (sau crede că-l iubește) pe acesta din urmă. Dar — surpriză! — odată cei doi căsătorii, situația se schimbă simetric, adică: Manole Stelian se îndrăgostește (sau crede... etc.) de Anișoara, iar ea, de el (sau... etc.), în timp ce „respectivii” ceilalți se lecuiesc subit și suferă corespunzător. Dar, cum „totul e bine cînd se sfîrșește cu bine”, în final morala curentă reintră în drepturi și fiecare se întoarce (sau pare că o face) unde-i era locul legiuit. Rolul de pivot al conflictului îi revine criticului (!) Toma Tulbure, nume simbolic pentru un fel de Iago de anvergură modestă — de fapt, cel mai interesant personaj al piesei —, care contribuie, cu insinuări perfide și îndemnuri deschise, la facerea, desfacerea ori refacerea uneia sau alteia dintre figurile „cadrilului”. Includerea unui astfel de text, astăzi, în repertoriu, are îndeosebi semnificația unei restituiri culturale; am privit-o ca atare.

În scenografia aerată și elegantă a lui Mugur Pascu, montarea sibiană semnată de Matei Varodi se derulează în general vioi și „curat”, cu unele accidente de gust a căror responsabilitate nu cred, însă, că-i revine regizorului. Acesta și-a îndreptat atenția în special asupra lucrului cu actorii, reușind în două cazuri performanțe notabile. Este vorba de Gabriela Neagu și, mai ales, de Rodica Mărgărit (ambele, „corp-ansamblu”). Prima schițează convingător metamorfoza gîscu-liței înamorate (Anișoara) în soție autoritară și plictisită, cu gesturi scurte și intonații metalice; cu timpul îi va dispărea, probabil, ușoara crispă corporală. Cea de-a doua (Tina Stelian) sur-



Scenă din „Cadrilul”

prinde plăcut prin dezinvoltura ținutei și firescul rostirii, neafectată de ticuri „meșteșugărești”; printr-un studiu susținut, va putea aspira, peste o vreme, cu îndreptățire, la roluri mai substanțiale. Alături de ele, Ion Buleandră (cinicul Tulbure) — aflat cel mai aproape de spiritul textului, pe care-l transmite cu sarcasm amabil — menține „pe linie” ritmul reprezentației. Benedict Dumitrescu (Victor Grozea), într-un rol cu contururi cam labile, încearcă să se adapteze stilului celorlalți, dar cum, din nefericire, nu s-a putut crea un stil unitar, și evoluția sa e inegală. L-am lăsat intenționat la sfârșit pe Radu Basarab (Manole Stelian), pentru că jocul său uluiește, pur și simplu. Ce anume îl face pe acest actor realmente talentat, realmente stăpîn pe meserie (cu o voce frumos timbrată și — lucru mai rar — bine impostată, cu o mimică și o mișcare scenică perfect controlate — atunci cînd vrea —, cu posibilități vădite de a alterna rapid și corect diferitele registre interpretative), ce anume îl face, (mă) întreb, să „scape caii” pînă la a deveni de-a dreptul inoportun, pînă la a cădea aproape în bufonerie? Este, fără alte cuvinte mari, păcat...

Alice GEORGESCU

■ VALIZA CU FLUTURI

de Iosif Naghiu

Data premierei : 10 martie 1986.
Regia : **MIHAI CONSTANTIN RANIN**
Scenografia : **MUGUR PASCU.**

Distribuția : **WOLFGANG ERNST** (Alin); **GERALDINA BASARAB** (Ana); **BEN DUMITRESCU** (San).

Tînărul regizor Mihai Constantin Ranin, la primul său spectacol pe o scenă profesionistă (după „producția” de la I.A.T.C. cu **Capul de rățoi** de Gh. Ciprian) nu manifestă deloc timiditatea unui începător. El a citit în piesa lui Iosif Naghiu elementele unui spectacol cu caracter de ritual, care „se vrea o privire adîncă în interiorul ființei umane — o cale spre PURITATE și o eliberare de

INTUNERIC". În lumina acestei intenții, tânărul regizor a restrâns și a restructurat textul, mutînd acțiunea din planul concret al unei realități social-politice în planul general-simbolic al unei realități umane interioare, convertind drama psihologică într-o metaforă a culpabilității, a muștrărilor de conștiință. Întregul spectacol este conceput și se desfășoară ca o proiecție a conștiinței culpabile a celor doi soți, Ana și San (și numele acestuia, modificat, urmează aceeași intenție a reducerii la esență), care retrăiesc, mereu și mereu, luînd-o de la capăt, scenele întîlnirii lor cu Alin, fapta lor abominabilă, gestul trădării. Poemul în proză din finalul piesei lui Naghiu, monologul vizionar al lui Alin, pare să fi servit drept argument regizorului, motivîndu-i în bună măsură concepția, fără a justifica întru totul amalgamul de semne și mijloace teatrale folosite în dorința, proprie tinerelui, de a spune și a demonstra dintr-o dată totul, fără o selecție riguroasă.

Scenografia esențializată, rafinat concepută de Mugur Pascu, constînd dintr-un spațiu gol de formă trapezoidală, deschis în fundal spre marea involburată, cu candelabre de-a lungul rampei marcînd intenția de ceremonial și cu foarte puține elemente de mobilier, favorizează desfășurarea spectacolului ca o succesiune de stări — stări de coșmar intensificate de imagini plastice proiectate pe pereții transparenți, stări de euforie, de tortură fizică și psihică, stări amplificate și de efectele sonore ale ilustrației muzicale realizate de Dorin Anastasof.

În ambianța sonoră-vizuală de mare în furtună, își fac apariția dintr-o trapă (adîncurile conștiinței ?) Ana și San, imagini spectrale ale unor ființe în costume negre de seară (ceremonialul), cu mîinile prinse într-un lanț. Imaginea lui Alin — un domn în costum alb și cu pălărie, mai matur decît îl propune textul, ceea ce schimbă întrucîtva datele situației — contrastează evident, prin calm, prin pondere, prin gravitatea rostirii, reverberate, cu neliniștea permanentă, agitația febrilă a celor doi, a căror rostire artificială e golită parcă de substanță umană.

Viziuni de coșmar, reprezentînd momente ale interogatoriului lui Alin la Siguranță, torturarea lui de către San sau de către ambii soți, care învîrtesc scau-



Drama psihologică e convertită într-o metaforă...

nul-pat într-o frenezie aproape sadică, alternează cu scene de dezinvoltă teatralitate, în care cei doi joacă comedia dramei conjugale, adevărați saltimbanci ai mimării sentimentelor, în timp ce Alin răspunde cu simpiitate, rostindu-și cu căldură și convingere crezul despre viață, credința în viitor, în victoria revoluției. În această succesiune de viziuni și stări paroxistice, în amalgamul de imagini, unele referiri concrete la realitate, la lupta politică, sună paradoxal, straniu, iar simbolurile se înțețosează adesea din pricina îngrămădirii mijloacelor.

Ca într-un ritual cu rol de exorcism, finalul reia imaginea și replicile începutului, în timp ce pe fondul mării involburate din fundal se profilează statuia lui Alin, statuia biruitoare a eroului, dominînd zbaterile neputincioase ale inovațiilor.

În ciuda exceselor și a rătăcirilor într-o imagistică insuficient decantată, spectacolul anunță un regizor. Cei trei actori maturi — Geraldina Basarab (Ana), Ben Dumitrescu (San) și Wolfgang Ernst (Alin) i-au urmat cu fidelitate propunerile.

Margareta BĂRBUȚĂ

■ ZIUA CEA MAI NEBUNĂ

de Peter Turrini

Data premierei : 5 iunie 1986.

Regia : RADU BASARAB. Scenografia : FEKETE KOTAY JUDIT. Traducerea : WOLFGANG WITTSTOCK și MONA ONU.

Distribuția : NAE FLOCA-ACILENI (Contele); CAMELIA CIOBANU (Contesa); VIRGIL FLONDA (Figaro); DANA TALOȘ (Suzanne); CONSTANTIN CHIRIAC (Cherubino); KITTY STROESCU (Marcelline); ION BULEANDRĂ (Bartolo); RADU CIOBANU (Basilio); WOLFGANG ERNST (Guzmán); BENEDICT DUMITRESCU (Rangă; Dublu-Mam); RADU BASARAB (Antonio).

Problema actorilor care „fac pe regizorii” a suscitat nu puține controverse și, fără îndoială, e o temă pe care se poate discuta la nesfârșit, cu argumente pro și contra — eventual, la fel de valabile, în principiu — extrase din teoria și practica spectacolologică. Îndeobște, apărătorii fenomenului se recrutează din rândul, tocmai, al actorilor, care susțin că regizorul, ca funcție cu statut autonom, nici n-a existat inițial, că el, actorul, e începutul și sfârșitul teatrului etc. Personal, mă întreb ce-ar zice respectivul actor, dacă, de pildă, unui critic dramatic (profesiune activă cel puțin de la Aristotel încoace) — altfel unanim prețuit în această postură — i-ar veni într-o bună zi ideea să urce pe o scenă (instituționalizată), și nu ca să spună o poezie-doră, ci ca să joace, nu chiar Hamlet, dar să zicem, Figaro! Desigur că primii care s-ar revolta ar fi tocmai interpreții „cu acte în regulă”, pe care nu i-ar convinge motivări de genul „a văzut atâtea spectacole încît a învățat și el ce trebuie să facă” ori „păi dacă nu s-a găsit altul...”. Dar, nu e aici locul să încercăm a tranșa chestiunea; faptul odată împlinit, rămîne să-l judecăm în raport cu rezultatele sale palpabile.

Am pomenit mai sus de Figaro nu întruimplător, ci fiindcă el este eroul piesei austriacului Peter Turrini, dramaturg

frecvent jucat, în ultima vreme, pe diverse meridiane, cunoscut și la noi din spectacolul Teatrului Foarte Mic cu Romanță tîrzie. Ziua cea mai nebună — în premieră pe țară la Sibiu —, „prelucrare liberă după Beaumarchais”, a apărut în 1972, fiind așadar o creație de tinerețe a unui autor care, și la ora actuală, e considerat „încă tînăr”. În acest context, piesa se dovedea foarte promițătoare (și promisiunea, de altfel, s-a realizat). Acțiunea și personajele urmează destul de pedestru modelul celebru, dar numai pînă la un punct: înțîlnirea din parc, de la miezul nopții, se soldează cu uciderea Contelui de către Figaro, care dispare apoi împreună cu Suzanne („— Încotro, Figaro?”, „— Nu știu. Nu știu.”); Contesa pare a-și pierde mințile; Don Basilio, descoperind cadavrul Contelui, strigă: „Crimă! Omor! Revoluție! Revoluție?”. Acestea sînt ultimele replici ale textului. În plus, autorul ne avertizează că asistăm la o reprezentare de „teatru în teatru”: pe scenă se află o imensă cutie de lemn, din care actorii ies, la început, și în care reintră, la sfîrșit. Așadar, o meditație pe marginea — și chiar în spiritul — unei capodopere, o meditație, cum vedem, amară și lipsită de iluzii; nu din cale-afară de originală, în fond, dar abil întocmită și de o pregnantă teatralitate, grație și limbajului colorat, suficient de frust (chiar crud, pe alocuri), uînd de calambur amuzant și de paradox scînteietor (remarcabilă, s-o spunem de îndată, traducerea semnată de Wolfgang Wittstock și Mona Onu); o piesă tentantă, cu roluri generoase, meritînd efortul regizoral al ridicării ei pe scenă. (Deși, îți vine să te întrebi, de ce un „după Beaumarchais”, și nu un Beaumarchais? Dar asta-i altceva...)

Acest efort a fost luat asupra-și de actorul sibian Radu Basarab cu vizibilă încredere în forțele proprii, probabil stimulată, dacă nu chiar furnizată, de numărul relativ mare de reprezentații la care a ajuns o producție de-a sa anterioară, cu o piesă de Marc Gilbert Sauvageon, premieră a stagiunii trecute. N-am văzut-o, așa că nu-mi pot da seama întrucît putea constitui temeiul unei asemenea încredere. Ceea ce am văzut acum ar trebui să îndemne însă la moderarea acestui sentiment, la îndoială (virtual creatoare, în sensul adagiului *dubito, ergo cogito*). Spectacolul începe cu intrarea din sală a actorilor, îmbrăcați în haine de stradă, Figaro costumîndu-se apoi la vedere într-o frumoasă „uniformă” de toreador, și se termină cu ieșirea prin sală a acelorași, reluîndu-și hainele de stradă — inspirat și eficient ca su-

gestie a amintitului „teatru în teatru“. Dar, între aceste paranteze, pe scenă se întâmplă lucruri atât de stranii și de lipsite de vreo logică oarecare — Don Basilio face, la un moment dat, *jogging*; în alt moment, Figaro irumpe printr-un cerc tapetat cu hîrtie; Contesa suspină în atitudinea și costumul din „Maja vestida“ a lui Goya; Marcelline chico-tește și hohotește în falsetul marionetelor de bilci; Cherubino e silit să se dezbrace sub amenințarea unor pistoale gangsterești etc., etc., totul culminînd cu apariția unui sportiv culturist (nimic de zis, admirabil ca privește și admirat în consecință) — încît, literalmente, nu-ți vine să-ți crezi ochilor. E adevărat că Serghei Eisenstein — care, înainte de a ajunge un mare regizor de film, a practicat o vreme și regia de teatru — preconiza, în scopul captivării publicului, așa-numitul „montaj de atracții“, constînd în agrementarea spectacolului cu numere de circ, dar, presupunînd că asta a fost intenția directorului nostru de scenă, să nu uităm că Eisenstein avea în vedere spectatorii proaspăt cîștigați pentru teatru, în majoritate — ingenui culturalmente... Pe scurt, întreprinderea lui Radu Basarab ne trimite cu gîndul la faimoasa și, totuși, prea adesea ignorata poveste a Ucenicului vrăjitor.

Cum despre examinarea „concepției“ nu poate fi vorba — neexistînd una, deși, spre finalul montării, se insinuează, prin preluarea de către Cherubino a prerogativelor Contelui, caracterul imuabil, în epocă, al tiraniei —, mă voi limita să trec succint în revistă evoluțiile actricești, observînd că interpreții au răspuns cu — în sine, lăudabilă — dăruire îndrumărilor colegului lor (care joacă el însuși — foarte bine, cu profesionalism indiscutabil — rolul episodic al grădinarului Antonio). Să-i amintim mai întîi pe Dana Talos — pentru măsura jocului și naturalețe, nu mai puțin pentru dramatismul concentrat din scena ultimă Suzanne-Contele — și pe Virgil Flonda — pentru mobilitate și prestanță scenică (atenție, însă, la dicțiune!). Apoi, pe Nae Floca-Acileni și pe Ion Buleandră, pentru siguranța cu care-și domină rolurile. Constantin Chiriac, mișcîndu-se dezinvolt în Cherubino, cîștigă în siguranță pe parcursul reprezentației. Radu Cioroianu și Benedict Dumitrescu fac, cum se spune, tot ce pot, dar cu oscilații de ton. Supără, prin exagerări, Kitty Stroescu și Wolfgang Ernst — pe care i-am admirat nu o dată pentru seriozitate profesională —, dar vina e a lor doar în prea mică parte. Camelia Ciobanu este evident depășită de rol.

Se reține, din spectacol, imaginea scenografică — autoare, Fekete Kotay Judit: o arenă de *corrida*, cu parapetul vopsit



O meditație lipsită de iluzii pe marginea unei capodopere

în roșu-sînge, deasupra căreia se profilează, în *contre-jour*, siluetele turnurilor unei sumbre și melancolice Sevillii.

Alice GEORGESCU

— secția germană

■ DRESOAREA DE FANTOME de Ion Băieșu

Data premierei: 3 iulie 1986.

Regia: CHRISTIAN MAURER.

Scenografia: MARIA BODOR. Traducerea în limba germană: WOLFGANG WITTSTOCK.

Distribuția: ROSEMARIE MÜLLER (Dresoarea); CHRISTIAN MAURER (Paznicul).

Piesă cu un destin insolit (premierea absolută a avut loc acum 15 ani pe



Rosemarie Müller și Christian Maurer

o scenă londoneză, iar în țară s-a jucat, în stagiunea trecută, la secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea, și acum, la Sibiu), **Dresoarea de fantome** este una dintre cele mai solide scrieri dramatice ale lui Ion Băieșu, autor deloc lipsit de prolificitate literară, urmărit însă de „fatalitatea” serialului TV „Tanța și Costel” și, mai apoi, a **Preșului**, până într-atît încît o lucrare purtînd semnătura sa, dar neînscriindu-se în zona — să-i zicem — comicului suculent, pare a trezi neîncredere. E, cine știe, una dintre explicațiile „conului de umbră” în care s-a păstrat atîta vreme **Dresoarea...** Parabolă cu ample virtualități generalizatoare (într-un castel dărăpănat ce urmează a fi inclus în „circuitul turistic” sosește o energică doamnă însărcinată cu antrenarea fantomelor aferente clădirii, în vederea efectuării de servicii domestice și distractive pentru vizitatori; dresoarea trece la instruirea nălucilor pe biciul și reteveiul, spre indignarea bătrînului paznic, pus însă repede cu botul pe labe; într-un tîrziu, fantelele se revoltă și-și ucid torționara; paznicul se culcă liniștit, dar a doua zi „la castel în poartă” bate o nouă dresoare...), piesa are o densitate și o forță dramatică, o acuratețe stilistică întru totul remarcabile, meritînd oricînd atenția oricărui teatru. Poate, de-acum încolo...

Textul a prilejuit celor doi interpreți — Rosemarie Müller și Christian Maurer —, în mizanscena sensibilă la nuanțe și milimetric organizată tensional a celui din urmă, veritabile creații de referință în

carieră. Rosemarie Müller joacă în forță rolul Dresoarei. Actrița nu mimează nici o clipă blîndețea ori măcar bunele intenții, căci personajul se poate dispensa fără probleme de astfel de prefăcătorii: puterile cu care e investită — de cine?, în ce scop? (aluzia la nazism, prezentă în montarea sibiană, e transparentă) — sînt discreționare, ea poate face oricui orice, fără teamă de represalii; și are, bineînțeles, dreptate, căci glonțul justițiar al unor biete fantome e la fel de ineficient ca și protestele lor plîngărețe. Rosemarie Müller „acoperă” impecabil acest rol, care reclamă un consum fizic și nervos ieșit din comun.

Îi dă replica, într-o tonalitate mai puțin pregnantă, dar mai variată expresiv — mulțumită și partiturii —, Christian Maurer, a cărui mască de clovn nedumerește în primul moment. Semnificația subtilă a deghizamentului se revelează treptat: Paznicul — inițial, mediator între Dresoare și fantome — nu e în fond decît un personaj din „circ”, și anume, cel mai ridicol. I se îngăduie, e drept, a rosti adevăruri esențiale (și Christian Maurer o face, cu emoție strict controlată, către public), dar cine ia în serios o figură atît de caraghioasă? Mandatarul Dresoarei, în nici un caz.

Decorul Mariei Bodor — cu o bine găsită tentă expresionistă, dar puțin prea încărcat — întregeste vizual un spectacol de certă ținută artistică.

A. G.

■ PRÎNZ ÎN PATRU

de Wolfgang Kohlhaase
și Rita Zimmer

Data premierei: 25 mai 1986.
Regia: CHRISTIAN MAURER.
Scenografia: MARIA BODOR.
Distribuția: ROSEMARIE MÜLLER (Charlotte); MONIKA BARABAS (Căcilie); RITTA APFELBACH (Clementine); KURT CONRADT (Rudolf).

Scrisă în 1969, mai întâi în forma unui scenariu radiofonic, pentru a fi apoi transformată în piesă TV și, în fine, în piesă propriu-zisă, **Prinz în patru** (titlul original — **Fisch zu viert**) a fost jucată la noi în premieră de Teatrul German de Stat din Timișoara, acum vreo patru ani. Textul autorilor din R.D.G. parodiază, în gustul secolului trecut (epocă în care e și plasată acțiunea), un gen aparte de reprezentare parateatrală, datînd încă din veacul al XVII-lea și avînd o largă răspîndire în aria germanofonă: **Moritat** sau **Bänkelsang** era un fel de spectacol de bîlci, al cărui text (strict „de actualitate”) istorisea diverse întîmplări înspăimîntătoare (crime, catastrofe naturale etc.), cu intenții declarat „educative”; povestea — declamată monoton și patetic — era ilustrată cu panouri pictate și acompaniată de flășnetă. De toate aceste detalii am luat cunoștință din substanțiala și interesanta foaie-program „Thespiskarren” (redactor, Wolfgang Wittstock) și le reproduc cu regretul că montarea concepută de Christian Maurer nu s-a inspirat mai mult din această inedită tradiție de spectacol (lucru cu atît mai surprinzător cu cît regizorul a realizat în 1970 — aflăm tot din program — o reprezentare bazată tocmai pe astfel de motive). Piesa s-ar fi „prestat” din plin la un astfel de tratament. Iată pe scurt subiectul ei: după 30 de ani de „servicii complete” aduse celor trei domnișoare Heckendorf, în perspectiva unor legate testamentare, servitorul Rudolf își anunță intenția de a părăsi slujba „pe caz de boală”, cerîndu-și totodată, în avans, răsplată promisă; altfel, amenință el, va divulga totul. Speriate, surorile hotărăsc, fiecare în parte, să-l otrăvească, ceea ce și reușesc pînă la urmă; la rîndul lui însă, bănuindu-le planul, Rudolf



Trioul surorilor...

le servise la masă un pește otrăvit, așa că, bineînțeles, vor muri cu toții. Departate de a fi o capodoperă, textul este, cum se spune, o mică bijuterie: impecabil construit dramaturgic, cu suspans inteligent dozat și dialog spiritual, calități distinct relevate de direcția de scenă a lui Christian Maurer, deși, poate, un plus de distanțare ironică ar fi fost binevenit. În decorul Mariei Bodor, funcțional prin exploatarea complexă — și pe verticală — a spațiului de joc și agreeabil prin reconstituirea ponderată a epocii, în etericele acorduri mozartiene — avînd rol de contrapunct tandru-persiflant —, spectacolul se desfășoară (cu mici sincope ritmice) cursiv și elegant, fără note false.

În interpretarea celor patru actori, desenul personajelor apare net și expresiv. Rosemarie Müller (la care am admirat dicțiunea îngrijită) e sora cea mare — dură, voluntară, mereu preocupată de afaceri, capul familiei și al urzelilor. Monika Barabas redă cu aplomb și vigoare nostalgia după uniforme și maniere cazzone a surorii mijlocii, iar Ritta Apfelbach împrumută surorii mezină un aer vag abulic, romanțios și inocent, deosebit de eficace prin contrast cu întreprinderile personajului. Kurt Conradt face din Rudolf, inițial, o victimă aproape simpatcă (oricum, demnă de compătimire), demascîndu-l abia la sfîrșit ca pe un discipol al Diavolului.

A. G.

ANCHETĂ ASUPRA UNUI TÎNĂR CARE NU A FĂCUT NIMIC

de Adrian Dohotaru

Data premierei: 17 aprilie 1986.
Regia: MAGDALENA KLEIN.
Scenografia: BERECKZY PÉTER.
Coregrafia: VALKAY FERENC.
Muzica: ELEKES CSABA. Versu-
rile: NAGY ISTVÁN.

Distribuția: HIGYED IMRE, MÁ-
TRAY LÁSZLÓ (Tatăl); BER-
TALAN MAGDA (Mama); NA-
GY ISTVÁN (Robert, Paul);
GÁSPÁR IMOLA (Eva); PUSZ-
TAI EDIT (Olga); DUKÁSZ PÉ-
TER (Vadim, Secretarul de re-
dacție); BIRÓ JÓZSEF (P. G.);
BARTA ÉNIKŐ (Anna, Doamna
Fodor); BERECKZY PÉTER (Re-
porterul); NEMES PÉTER (Doc-
torul); SIMON GÁBOR (Profe-
sorul); KOCZKA ILDIKÓ (In-
firmiera, O soție). În alte roluri:
BÓSY ANNA, PÉTER AGNES,
PUHALA ERNŐ, SZABŐ KÁ-
ROLY.

La șase ani după premiera absolută a piesei care l-a făcut cunoscut pe Adrian Dohotaru și ca dramaturg, situându-l printre autorii cei mai sensibili față de problemele tinerilor, iată că *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* vede luminile rampei și sub formă de musical. Cu o distribuție alcătuită în mod covârșitor din tineri (și este extraordinar să vezi atîția tineri entuziaști, cu mari disponibilități, adunați la un loc), Magdalena Klein a realizat un spectacol de echipă, bine sudat și bine ritmat, un spectacol de atitudine în care ideile și întrebările lui Adrian Dohotaru privind destinul tinerilor își găsesc un răspuns al generației pentru care a scris, ferm definit prin spirit critic și autocritic.

Modestă, Magdalena Klein s-a mulțumit să figureze pe afiș ca regizor, nu și ca adaptator al textului; însă musicalul creat pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara este o afirmare de poziție, uneori mai aspră decât a autorului, față de tinerii care nu știu ce vor, care bravează, de dragul de a ieși din comun, și cărora cotidianul lipsit de strălucire li se pare demn de dispreț, dar nu sînt în stare să aducă în loc nimic creator.

Titlul nou al musicalului *Legenda unui neisprăvit* indică o schimbare a centrului de greutate al piesei, regizoarea fiind interesată de mecanismul formării unei legende, fie ea admirativă sau negatoare. Temele muzicale moderne, pe ritmurile de rock și de folk, create de Elekes Csaba pe versurile lui Nagy István (interpret al rolurilor lui Robert și Paul), asociază sugestiv și organic cele două atitudini, dîndu-ne prilejul să vedem cum se înfiripă o legendă; căci P. G. (Patriciu Grigorescu în textul original, Potra Gábor, în varianta musical) a devenit un astfel de erou de legendă, criticat, alungat, condamnat de vecini, adulat și lăudat peste măsură de prieteni. Cele două ipostaze-limită se conturează în scenele de masă, spectacolul devenind astfel și un avertisment și un apel la o mai nuanțată înțelegere a tot ceea ce înseamnă incertitudine în adolescență. După cum arătam, condamnarea lui P.G. este mai categorică decît în textul original; fronda și nonconformismul său sînt asimilate manifestărilor de derută ale acelor tineri care, neștiind să răspundă cerințelor vieții, se frîng și dispar, așa cum se frînge P.G., speriat și gata să fugă cînd află că iubita sa este însărcinată. Rănirea sa, în final (frîngerea șirei spinării), simbolizează prăbușirea celor ce refuză să se integreze în realitate.

În linia mari, musicalul urmărește acțiunea și destinele eroilor piesei; momentele de proză îi aparțin lui Adrian Dohotaru, dar ele sînt montate în ansamblul comentariilor muzicale și coregrafice, mulți dintre interpreții rolurilor intrînd în mod firesc în scenele de masă. Trecherile între comentariul muzical-coregrafic și momentele de proză se fac pe nesimțite. Se remarcă prin puterea de caracterizare rapidă Mátray László în Tatăl, Bertalan Magda în Mama, Gáspár Imola în Eva, cumnata capricioasă, Pusztai Edit în Olga, sora actriță, ambițioasă și plină de anxietăți. P.G. și Reporterul, interpretați de Bíró József și Bereckzy Péter (cel din urmă, și scenograful spectacolului) sînt în egală măsură și eroi și reprezentanți ai condiției tînărului, chinuți de dorința de a cunoaște adevărul,

trăindu-l printr-o implicare directă, pătimasă. Magdalena Klein le-a pus dramele personale pe același plan, subliniind chiar că cea a ziaristului este adeseori mai profundă și mai tulburătoare decât a tânărului revoltat.

Alert, ironic, tineresc, fără să ocolească tonalitatea gravă, ba chiar încordarea dramei, musicalul **Legenda unui neisprăvit** este un spectacol ce vorbește convingător tinerilor despre ei înșiși, încercând să sporească simțul responsabilității față de viață și de oameni.

Ileana BERLOGEA

**TEATRUL DE STAT
DIN TURDA**

FARSA JUPÎNULUI PATHELIN

**versiune românească
de Tudor Arghezi**

**Data premierei : 9 martie 1986.
Regia : TEODOR TH. CIUPE și
TRAIAN SĂVINESCU. Scenografia :
TEODOR TH. CIUPE.**

**Distribuția : EMIL SCHMIDT
(Pierre Pathelin); LILIANA GHI-
ȚĂ (Guillemette); VASILE IUȘAN
(Postăvarul Guillaume); SERGIU
IVA (Judecătorul); GABRIEL COS-
TEA (Păstorul Agnelet).**

Farsa jupinului Pierre Pathelin rămîne, după o jumătate de mileniu, un text de referință al teatrului comic european, prin ingeniozitatea construcției dramatice, dar, mai cu seamă, prin semnificația sa de verigă între comedia antică a lui Plaut și Terențiu și comedia modernă. Întîlnim arhetipurile comice principale (păcălitorul păcălit, judecătorul corupt, scrvitorul viclean etc.), o atitudine satirică vehementă, caricaturală și atotcuprinzătoare. Nimic mai naiv, desigur, decât scenariul acestei farse medievale, care ne-ar reține atenția doar ca obiect de studiu specializat, dacă n-ar fi vorba de o naivitate de-

Scenă din spectacol. În prim-plan, Emil Schmidt



venită stil printr-o lungă și glorioasă tradiție.

Doi oameni de teatru clujeni, Teodor Th. Ciupe și Traian Săvinescu (ultimul, mai puțin cunoscut, dar nu mai puțin pasionat), urmați de un grup de entuziaști actori de la teatrul din Turda s-au apropiat cu prospețime și bună-dispoziție de textul clasic, în savuroasă versiune românească a lui Tudor Arghezi. Soluția de bază aplicată a fost îmbogățirea spectacolului cu acțiuni scenice suplimentare, într-o suită de gag-uri fan-teziste, regizorii mizând, cu bune rezultate, pe un comic al anacronismelor, ca, de pildă, în scena boxului, când Pathelin îl face knock-out pe Guillaume postăvarul, care își cerea prea insistent banii pentru stofa vindută. Sînt numeroase momentele de haz. Între ele, cel mai ingenios ni s-a părut proiectarea în scenă a visurilor postăvarului, care adoarme cu gîndul la banii lui Pathelin și la masa bogată cu care acesta îl ademenise. Alteori, spectacolul suferă de o anume deta-lieră analitică, încît unele componente comice apar abstractizate și nu trec rampa. Este, astfel, un mod de a împinge farsa la ultima limită să pretinzi că postăvarul însuși duce lipsă de postavuri (cum sugerează scenele de la începutul spectacolului), dacă în felul acesta nu

s-ar pierde, prin exces de convenție, sin-gura miză a intrigii.

Dinamizat cu „cortine” dansante, alte-ori cu scene de bilci zgomotoase, cu un desen foarte animat al mișcării scenice, spectacolul se desfășoară alert și colorat, solicitînd din plin energia actorilor. Emil Schmidt este de o surprinzătoare mobili-tate, mereu în ofensivă și inepuizabil, dar pe unele porțiuni efortul dinamic pulve-rizează efectul comic și pare că actorul e pe punctul să ia farsa în serios. Desi-gur, pe parcursul contactului cu publicul, actorii își vor da mai bine seama ce să păstreze și la ce să renunțe. Liliana Ghiță evoluează cu dezinvoltură în peri-metrul parodiei și exultă în momentele muzicale, Vasile Iușan caricaturizează din abundență în rolul postăvarului, iar Ser-giu Iva inventează, uneori cu succes, trucuri comice inspirate de ebrietatea de-cătorului. Păstorul Agneet este inter-pretat de Gabriel Costea cu reacții spon-tane și dinamism. Un „personaj” simpa-tic (Măgarul) este acționat de Claudia Hartman.

Decorurile, sumare, reduse la strictul necesar, sînt inspirate de teatrul de bilci, iar costumele, fanteziste, trimit acțiunea într-o atemporalitate ce ne vorbește des-ore permanența satirei.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRU PENTRU COPII

VRĂJITORUL DIN OZ

de Lyman Frank Baum

■ TEATRUL „ION CREANGĂ”

„Dincolo de cer, / dincolo de stele, / dincolo de dincolo, / de-a pururi există / o lume vrăjită / și nemărginită. / ... / Drumul ce duce într-acolo / nu-l vede oricine. / deși toți ar putea, / dacă ar ști / să nu uite să rămînă copii”.

Un preambul liric care se dovedește a fi însăși canavaua spectacolului gîndit de tinăra regizoare Liudmila Szekeley Anton pentru trupa Teatrului „Ion Creangă”. „Scenariul dramatic și întrucîtva fantas-tic” rezumă cele 24 de capitole ale cele-brei cărți a americanului Lyman Frank

Data premierei: 22 mai 1986.

Dramatizarea și regia: LIUD-MILA SZEKELY ANTON. Sceno-grafia: CONSTANTIN RUSSU. Mu-zica: NICU ALIFANTIS. Mișcarea scenică și coregrafia: ROXANA COLCEAG.

Distribuția: MARCELA ANDREI (Dorothy); CONSTANTIN FUGA-ȘIN (Omul de paie); CRISTIAN IRIMIA (Omul de tinichea); FLO-RINA LUICAN (Leul cel laș); DU-MITRU ANGHEL (Unchiul Henry, Vrajitorul din Oz); CORNELIA PAVLOVICI (Mătușa Em, Vrajitoa-rele); CICERONE IONESCU (Paz-nicul porților, Căpetenia maimuțe-lor înaripate); IULIA ISBĂȘOIU. CORNELIA ȚIGĂNOIU (Maimuțele înaripate și în alte roluri).



O pledoarie pentru victoria binelui, pentru prietenie...

Baum, povestire care a văzut lumina tiparului în primul an al acestui secol. Ca liant, autoarea dramatizării a scris textele cîntorva cîntecele cărora Nicu Alifantis le-a compus muzica — ușor exaltată, antrenantă. Materia epică, respectiv pasajele descriptive, n-au căpătat propriu-zis echivalențe dramatice, ci, în perimetrul unei moderne feerii, refrenele muzicale au preluat funcțiile deliberat didactice ale prozei originare. Perspectiva moralizatoare e deschisă acum la rampă, se pledează direct pentru victoria binelui împotriva răului, pentru prietenie și devotament, pentru recunoștință și tenacitate, pentru cinste. Dar relația afectivă dintre sală și scenă nu se menține constantă, eventual într-un necesar crescendo care să fi înlăturat pericolul monotoniei. La început, micii și chiar mai marii spectatori, fie că au citit, fie că n-au citit povestea, se lasă captivati de aventurile eroilor, dar repede se plictisesc, obosesc să urmărească inventarul tuturor peripețiilor. Scenografia lui Constantin Russu a respectat intenția regizorală a „imagineilor baroce”, care, „ca într-un vis, ca într-un joc de copii”, să permită alegoriei să prindă viață. Pe fundalul negru „se desenează”: o căsuță ca de turtă dulce, ținutul de o frumusețe fără seamăn, calea pietruită cu dale aurii spre minunatul Oraș de Smarald, pădurea întunecată și plină de capcane, Țara de porțelan. Personajele-actori și personajele-păpuși, în pași de șotron, în pași de dans, în zbor,

încearcă să recompună, cu mai mult sau mai puțin har, farmecul cînd bucolic, cînd terifiant al călătoriei în țara de basm a Vrăjitorului Oz. Pentru un nostim „travesti”, Florina Luican a îmbrăcat „haina” Leului ce se crede laș și jinduiește după un dram de curaj: gesturi feline și contururi rotunde, priviri intense naive. Simpatice, bonom, Constantin Fugașin evidențiază presupusele candori ale bietului Sperie Cîrî, Omul de paie deloc lipsit de minte. Încorsetat de „armura” Omului de tinichea, Cristian Irimia neglijează rostirea replicii, deși pare să fi avut intenția unei salutări detașări ironice față de personajul tăietorului de lemne fără de inimă. Cornelia Pavlovici își ascunde gingașa frumusețe sub boneta Mătușii Em sau sub masca Vrăjitoarei celei rele, ca să strălucească apoi în chip de zîna bună, fiind și caritabila Vrăjitoare de la Miazănoapte, și prietenoasa Glinda. Dumitru Anghel ratează ocazia de a reda mica-marea dramă a „omului ca toți oamenii” care este Oz: „Cum să nu fiu înșelător dacă toți mă silesc să fac lucruri despre care oricine știe că nu se pot face?” Marcela Andrei are agilitatea fetei-băieței care (în piesă) a luat locul micuței Dorothy, nu însă vioiciunea radioasă, frageda inocență a eroinei. Ii lipsește tocmai molipsitoarea exuberanță — de fapt motorul acțiunii întregi.

Stringînd sub braț programul-afis inspirat alcătuit de Mariana Ioan (textele cîntecelor, fișe de personaje din literatura

pentru copii — grafica F. E. Pârvulescu), te bucuri totuși de finalul mai animat și — plin de speranță — odată cu actorii și copiii îngini „Cîntecul de aplauze” :

„La Teatrul de copii totu-i vesel ! / La Teatrul de copii rizi ne-ncetat ! / Pe gînduri nu stați, / Fuga dați, alergați, / La Teatrul de copii veniți, intrați ! / Pe gînduri nu stați. / fuga dați, alergați ! / La Teatrul de copii veniți, intrați !”

Irina COROIU

TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

Data premierei : 20 februarie 1986.
Regia : ȘTEFAN IORDĂNESCU.
Decoruri și costume : EMILIA JIVANOV. **Muzica : ILIE STEPAN.**
Interpretează formația „Pro Musica”.

Distribuția : MARGARETA AVRAM (Dorothea) ; IOAN HAIDUC (Toto) ; HORIA IONESCU (Sperietoarea de ciori) ; ROBERT LINZ (Tăietorul de lemne) ; MIRON ȘUVĂGĂU (Leul) ; ADELA RADIN-IANTO (Vrăjitoarea bună) ; ALINA SECUIANU (Vrăjitoarea rea) ; SANDU SIMIONICĂ (Aghiotantul) , GHEORGHE STANA (Paznicul, Soldatul, Oz).

Ștefan Iordănescu a debutat proeminent pe scena Studioului „Cassandra” cu **Peer Gynt** de Ibsen, o montare care se impunea prin forță imaginativă în compunerea semnelor teatrale. Văzînd astăzi spectacolul Naționalului timișorean, observăm la tînărul regizor o continuitate în ceea ce privește explorarea universului idealic prin mijloace teatrale. Dramatizarea basmului lui Frank Baum **Vrăjitorul din Oz** este o creație colectivă, fiind rodul colaborării dintre regizor și trupa de interpreți. În spectacol, Ștefan Iordănescu este preocupat de aura de meditație a poveștii. Ca și în **Peer Gynt**, deși în alt context, asistăm la o saga a devenirii spirituale. Efortul personajelor lui Baum de a găsi răspuns la întrebările legate de rostul vieții și al lumii par să prefigureze natura dilematică a omului contemporan. Față de periplul inițiat parcurs de Dorothea și Toto (în viziunea regizorală, doi tineri), de Sperietoarea de ciori, Tăietorul de lemne, Leul, atitudinea regizorului și a interpreților, deși nu lipsită de gravitate și inflexiuni tragice, este în general detașată, filtrată prin umor și ironie. Lumea lui Oz este înșelătoare, deconcertindu-i mereu pe eroi, dar și pe spectatori : cînd misterioasă și fascinantă, cînd dezamăgitoare, prozaică, clădită din mucava și poleială. Imaginea finală este surprinzătoare — o lovitură de teatru :

Margareta Avram, Horia Ionescu,
Ion Haiduc



universul lui Oz și experiențele trăite de protagoniști — nu se sugerează — sînt iluzorii, fiind creația unei trupe de saltimbanci, care, la un moment dat, oboșiți și plictisiți de reprezentare, trimis cu brutalitate acasă atît actorii cît și publicul. Demersul regizorului este ambiguu, permițînd mai multe interpretări; astfel, el indică un spațiu care refuză lumea poveștilor, unde capacitatea omului de a visa, nevoia sa de ideal devin o afacere pentru vînzătorii de iluzii. Multiplele măști ale lui Oz, autoritatea spirituală supremă, dezvăluirea culiselor spectacolului său terifiant arată o degradare a sacralului. Apariția excentrică a Vrăjitoarei rele, practicile la care sînt invitați căutătorii de absolut, amintesc de ritualuri ale unor secte manipulate de afa- ceriști veroși. Este un prim strat de semnificații al montării. Sesizăm și aspirația spre un altul, mai profund. Prin aceste modalități, regizorul încearcă să evidențieze complexitatea procesului de cunoaștere, imposibilitatea fixării adevărului într-un pat al lui Procust, relativitatea antinomiilor bine-rău, real-ireal. Finalul amendează și risipirea pe parcursul procesului de devenire, și tendința de a făuri „chip cioplit“ pe calea spre iluminarea spirituală. Personajele lui Baum, dorînd să afle, să-și desăvîrșească personalitatea, se opresc la aparențe, ignorîndu-și propria interioritate. Împăcarea cu sine și cu lumea nu poate veni decît dinăuntru.

Lectura lui Ștefan Iordănescu și a actorilor nu este pe tot parcursul spectacolului coerentă. Există pasaje parazitare, momente retorice sau confuze, hiatusuri între secvențe. Montarea este deficitară și în ceea ce privește ritmul. În pofida carentelor, reprezentarea tinărului regizor este interesantă. Problematică în raport cu basmul, modernă în limbaj, ea arată maturitate în gîndire. În acest ne-riplu teatral foarte personal, Ștefan Iordănescu i-a avut coechipieri pe Ilie Ștepan, autorul muzicii, formația „Pro Musica“ și pe scenografa Emilia Jivanov.

Decorul, asimilînd creator influente ale artelor plastice contemporane, compune un cadru expresiv povestirii lui Baum. El sugerează splendoarea policromă și înșelătoare a lumii, deșertăciunea, vanitatea și efemeritatea obiectelor, fragilitatea ființei umane.

Apreciabil a fost lucrul regizorului cu trupa de actori, propunerea sa solicitîndu-i complex. Horia Ionescu, Miron Șu- văgău, Margareta Avram, Adela Radin Ianto, Ioan Haiduc, Sandu Simionică, Alina Secuianu, Gheorghe Stana răspund

îmaginativ, demonstrînd mobilitate psi- hică și fizică. Printr-un joc plurivalent amestec de duioșie, candoare, ironie disi- mulată, interpretii conturează cu farmec personajele lui Baum. Se remarcă actorul Robert Linz în Tăietorul de lemne; in- terpretarea sa îmbină mobilitatea trupu- lui, masca rigidă a chipului, mișcarea ex- presivă a ochilor și inflexiunile grave ale glasului, impunînd un personaj enigmatic.

Ștefan Iordănescu continuă să se anunțe ca un talent original al tinerei generații de regizori.

L. P.

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN CLUJ-NAPOCA

CARTEA CU APOLODOR

de Gellu Naum

Cartea cu Apolodor, această capodoperă literară a lui Gellu Naum, a fost scrisă spre a fi, pentru copiii mîci, un desăvîr- șit spectacol cinematografic povestit: sin- gurul personaj care se află permanent în fața ochilor noștri este micul pinguin ale cărui trăiri și emoții produc schimbări de spațiu geografic și timp. Un mare specta- col al tuturor dorințelor împlinite.

În carte, un vers, cel mult o strofă e îndeajuns pentru a schimba meridianele, continentele, vehiculul călătoriei, persoa- nele întîlnite și gîndurile lor, starea vre- mii, sentimentele lui Apolodor, sentimen- tele noastre etc., iar popasurile sînt pline de năstrușnice aventuri ori de prefăcut- înfricoșătoare peripeții în care personaje colorate îl împing pe Apolodor, din aproape în aproape, spre fericita desco- perire că locul de unde a plecat e cel mai bun de pe lume. Despre personaj ne sînt spuse toate cîte i se întîmplă, tot ce sîmte, gîndește și vrea, și toate cîte i se impo- trivesc.

Astfel că, dacă în fața ochilor avem, citind cartea, un singur personaj, în auz, prin fiecare cuvînt, îl avem pe Povestitor.

Prezența permanentă a acestui cuplu face extrem de dificilă punerea în scenă a Cărții cu Apolodor, căci versurile nu pot fi vizualizate renunțîndu-se la rostirea lor, iar vizualizarea simultană cu textul (scenografia: Walner Günter) nu se poate realiza pe scenă în ritmul și cu voioasa

nepăsare cu care verbul literar tratează spațiul și timpul.

Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca s-a încumetat la a monta **Cartea cu Apolodor**, asumându-și riscurile respective: de a utiliza o stingheritoare prescurtare literară și de a face un spectacol destul de ilustrativ (regia, Aureliu Manea). Virtuozitatea de minuitori a păpușarilor izbutește pe alocuri să estompeze pomenitele carențe. Trebuie spus însă că această minunată pagină de literatură pentru copii ar ridica dificultăți nebănuite și în cazul transunerii într-un film de animație.

Admirabilă în acest spectacol a fost muzica de scenă (compozitor, Harry Maiorovici, versurile cîntecelor, Eva și Harry Maiorovici), în a cărei structură am putut desluși secvențe de „muzică concretă” — lanț de sunete care redau ori simulează cîmpul de sonorități proprii personajului ori locului acțiunii — și un leit-motiv melodic, lesne de memorat, ce-l însoțește pe micul Apolodor. Tempoul muzical variază — de la lento cantabile la allegro — în raport cu viteza de desfășurare a acțiunii pe scenă și cu trecerea personajului prin spațiu și timp.

Demn de remarcat este faptul că micul colectiv din acest teatru izbutește să realizeze spectacole îndrăgite de copii, într-o sală și cu un instrumentar scenic ce incomodează întreprinderile artistice de amploare.

Paul Cornel CHITIC

**TEATRUL PENTRU COPII
ȘI TINERET DIN IAȘI**

CĂLUȚUL NĂZDRĂVAN

**de Gabriela Popescu
și Val Moldoveanu
după Andersen**

**Data premierei : 27 aprilie 1986.
Regia : CONSTANTIN BREHNESCU. Scenografia : MARFA AXENTII. Muzica : ANDA TÂBĂCARU.**

Interpreți : TOMA HOGEA, CRISTINA ANCA CIUBOTARU, ORTANSA STĂNESCU, SIMONA AGACHI, NICOLAE BREHNESCU, EMILIA PRAJINA, CONSTANTIN AMUNTENCII, CONSTANTIN CIOFU, ION AGACHI.

Prezentat în premieră absolută de colectivul Teatrului pentru copii și tineret ieșean, **Căluțul năzdrăvan** este, de fapt, un scenariu după o idee din basmul lui Andersen tradus în limba română sub titlul **Măruntica**, autorii introducînd elemente și personaje și din alte povestiri.

Scenă din „Căluțul năzdrăvan”



Rezultă o feerie în care fantasticul și realul coexistă.

Caracterologia personajelor este surprinzătoare și conferă piesei inedit. Încântător de aiurită, Baba Cloanța își încurcă formulele magice, reușind vrăjile pe jumătate și împăcându-se pînă la urmă cu situația. Broscoiul este cam neputincios și cam terorizat de o mamă autoritară. Fluturile, sub aparență fragilității, are curajul de a-și înfrunța dușmanii, de a-și ajuta prietenii și-n cele din urmă de a o salva pe Mărunțica. Nici iepurașul nu-i chiar un fricos. Lupul nu-i deloc fioros, mai mult morocănos și destul de stingaci.

Personajele care populează povestea, chiar și cele ce provoacă răul, sînt mai curînd amuzante. Mărunțica, fetița isteță și vitează, prietenoasă și bună, reușește să-și neutralizeze dușmanii și să lumineze întregul spațiu al poveștii.

Scenariul are unele sincope, din cauza tăieturilor cam neglijente, dar cîștigă mult prin modul în care este vizualizat și interpretat.

Inexplicabil devine în reprezentare titlul lucrării. Căluțul apare în spectacol la început, anunță tot ce se va întîmpla pe scenă și dispare; astfel că, nemaiimplicîndu-se în aventurile Mărunțicăi, nu înțelegi de ce fetița vorbește despre el, și nici de ce este atît de important încît dă titlul piesei. Mărunțica, în interpretarea Cristinei Ciubotaru, este o apariție diafană, plină de viață, veselă și fermecătoare. Stăpînindu-și admirabil mijloacele de expresie, actrița reușește un personaj care trăiește miraculosul cu naturalitatea impusă de cotidian. Frumos rezolvată este și scena zborului; în această scenă, ca și în cea a nașterii fetiței, ori în cea a izolării ei pe insula broscoiului, soluțiile scenografice sînt foarte sugestive și de mare funcționalitate.

Baba Cloanța este aproape amuzantă în interpretarea Simonei Agachi, Broscoiul (Nicolae Brehnescu) reușește, pe linia sugerată de autori, un personaj pregnant, Fluturile este, în formula actorului Constantin Amutencii, plin de candoare și de farmec, Iepurașul (Toma Hozea) și Lupul (Ion Agachi) realizează roluri epice notabile. Mama și Zîna ni s-au părut personajele cele mai slab conturate și a căror evoluție a fost pur ilustrativă.

Muzica originală a Andel Tăbăcaru întregeste sugestiv spectacolul.

Reprezentarea ar putea fi plasată în zona plăcutului, fără mari virtuți, dar și fără mari scăderi. O poveste la care copiii vor veni cu plăcere, pentru că le sînt necesare poveștile frumoase, senine, poveștile care le îngăduie să viseze.

Liana COJOCARU

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN CRAIOVA

■ CROCODILUL GHENA ȘI PRIETENII SĂI

după E. Uspenski

■ AVENTURILE ALISEI ÎN ȚARA MINUNILOR

după Lewis Carroll

■ DRUM DE STELE

după Petre Ispirescu

Un oricît de scurt popas la Teatrul de păpuși din Craiova este capabil să propună spectatorului o experiență teatrală interesantă. Cu atît mai mult, mărturisesc, îmi stăpîneam anevoie curiozitatea, știind că înzestratul colectiv craiovean, format la temeinică școală a lui Horia Davidescu, urma să se confrunte cu ideile și modalitățile de expresie diferite a doi regizori cu care se întîlnea la lucru pentru prima oară: Cristian Pepino și Mihai Manolescu. Modalitățile decurgînd, pe de o parte, din formația lor de regizori de teatru dramatic și, pe de altă parte, din grade diferite de experiență. Dacă Cristian Pepino are „la activ” numeroase spectacole păpușărești, care l-au impus într-un termen relativ scurt (cîțiva ani, doar!) pe unul din primele locuri în generația tinăra de regizori ai genului, Mihai Manolescu se află abia la începutul unei aventuri sentimentale cu teatrul de păpuși, aventură care nu este exclus să se transforme într-o veritabilă comuniune, căci un regizor care a probat în teatrul dramatic sensibilitatea și talentul lui Mihai Manolescu are șanse de a se lega pentru totdeauna și de lumea de fantezie și fior poetic a păpușii.

Curiozitatea mi-a fost pe deplin răsplătită de cele trei spectacole cu care Craiova se înscria la acea oră în seria pre-

mierelor stagiunii: **Crocodilul Ghena și prietenii săi**, dramatizare după E. Uspenski (text, regie, scenografie și ilustrație muzicală de Cristian Pepino, care nu-și dezmințe nici de această dată preferința pentru spectacolul de autor, formulă de lucru ce-i îngăduie să se miște nestingherit), **Aventurile Alisei în țara minunilor**, musical după Lewis Carroll în adaptarea și regia lui Mihai Manolescu (scenografia, Eustațiu Gregorian, muzica, Cristian Ciomu) și **Drum de stele**, poetica transpunere în registru dramatic a frumosului basm românesc **Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte** de Petre Ispirescu, text datorat experimentatului dramaturg Al. T. Popescu și încununat cu Premiul I la unul dintre concursurile de dramaturgie organizate de Consiliul Național al Pionierilor în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste (regia, Mihai Manolescu, scenografia, Eustațiu Gregorian).

Pericite opțiuni repertoriale, cele trei texte răspund tuturor categoriilor de vîrstă și de „interese” ale copiilor, care formează publicul teatrului de păpuși.

Crocodilul Ghena și prietenii săi este o foarte hazlie povestire despre prietenie, cu o morală abil mascată: excedat de singurătate, crocodilul-funcționar Ghena dă un anunț la Mica publicitate („Tînăr crocodil în vîrstă de 50 de ani dorește să aibă prieteni... Adresați-vă în strada... numărul... Sunați de trei ori și jumătate”), după care, împreună cu prietenii agonisiți în acest mod (fetița Galia și animaluțul-jucărie Hodoronc Troncovici, rebutat de fabrică numai ca înfățișare, întrucît dispune de o inimă bună și îndatoritoare), reușește să clădească un club al copiilor, dejucînd pe parcurs uneltirile și intrigile tenebroase ale bătrînei colecționare de fapte rele Madame Chapeau-claque.

Adresată copiilor de vîrstă mică, versiunea scenică a lui Cristian Pepino a reușit să selecteze din povestirea lui Uspenski întîmplările cele mai adecvate unui spectacol-recital, în care doi tineri actori de talent — Rodica și Mugur Prisăcaru — fac un adevărat tur de forță, jucînd cu ardoare, credință, aplomb și bună-dispoziție șase-șapte roluri, mînuind atît în fața cît și în spatele paravanului tot atîtea păpuși (excelent create de Georgeta Nicolau, de la Teatrul de păpuși din Constanța) și manevrîndu-și „deconspirat” decorul și recuzita, spre deplinul entuziasm al sălii. Un spectacol viu, alert și antrenant, ușor de transportat și de montat în orice spațiu cît de cît adecvat teatrului, care-și conduce pe neobservate spectatorii nu numai spre happy-end-ul neașteptat (malefica Madame Chapeau-claque pierе în văzduh, agățată cu disperare de un mănunchi de baloane colorate...), ci și spre ideea că

prietenia poate învinge orice împrejurări potrivnice.

Musicalul **Aventurile Alisei în țara minunilor** adaptează celebra povestire într-o formulă literară inspirată, reușind nu numai să păstreze spiritul scînteietor al operei originare, ci și să-i dezvolte unele latențe amplificînd atît satira socială cît și invenția verbală și calamburul (cu puține abateri de la calitate, în spectacol). Pornind de la fireasca premisă că publicul cunoaște opera lui Lewis Carroll (și incitîndu-l pe micul spectator să o citească imediat, în cazul în care celebra poveste i-a scăpat), Mihai Manolescu — ca autor și regizor — își construiește spectacolul în convenție declarată, asigurîndu-și „complicitatea” sălii și acceptarea formulei utilizate, potrivit căreia actorii recită, cîntă, mînuiesc păpușile, manevrează decorurile și comentează totodată detașat acțiunea și personajele. Un spectacol în care, deși eroina este, desigur, Alice (Rodica Prisăcaru), întreaga echipă — bine condusă, omogenă și sudată (Costache Ionescu, Mugur Prisăcaru, Mihai Brumă-Uzeanu, Adriana Stamate, Vsevolod Vrabie, Mircea Surdu, Iulia Pițigoi, Rodica Tudoroiu și Dan Dumitrescu) — devine **un personaj** important, oferind uneori sălii surprize de mare efect (de pildă, scurtul recital vocal al Rodicăi Tudoroiu). Un spectacol dinamic, în care uneori lipsa de antrenament scenic a mai tuturor actorilor răzbate totuși de sub efortul și ambiția lor nobilă, făcîndu-te să regreti că personajul-păpușă (categorial vorbind, desigur) este insuficient folosit. Cu atît mai mult cu cît scenografia inspirată a lui Eustațiu Gregorian oferea soluții ce puteau fi mai mult exploatate.

Observația se impune și mai pregnant la **Drum de stele**. Poeticul text al lui Al. T. Popescu (dramaturg care a dovedit că și copiii li se pot spune, de pe scenă, adevăruri profunde despre viață, nu numai dintre acelea „sprintare”) a fost, de-a lungul timpului, destul de jucat, dar și evitat, unii regizori sau conducători de teatru speriindu-se de „filozoful” Al. T. Popescu. Cîteva dintre pieșele lui grave au răzbătut, totuși, generînd spectacole de neuitat, între care **Magazinul cu jucării**, frumos realizat de Natalia Dănăilă la Teatrul pentru copii și tineret din Iași, **Omulețul de puf** („Țăndărică” și Cluj), **Drum de stele** (Ploiești și Sibiu), recenta **Sperietoare de pițigoi**, excelentă punere în scenă a lui Cristian Pepino la Constanța. Fără îndoială că opțiunea lui Mihai Manolescu este de natură a proba în primul rînd corespondențele de sensibilitate și profunzime între regizor și piesa abordată; însă într-o modalitate care lasă să se întrevadă încă insuficienta încredere a regizorului în posibi-

litățile păpușii. Spectacol poetic, realizat aproape numai cu actorul (păpușa rămâne un accesoriu adesea neconvincător), cu o mișcare de scenă minuțios desenată, cu costume sugestive, dar cu o lentoare „albă” care provine, poate, din fireasca formație de păpușari, nu de actori de teatru dramatic, a interpreților. Experiența ultimilor ani, când păpușa a fost cu rost sau fără rost eludată în unele spectacole (și nu este aici spațiul adecvat unei discuții care, totuși, nu mai poate fi mult timp evitată), a dovedit că păpușarul, intrând „în pielea” actorului dramatic, realizează mai ușor roluri de comedie sau musicaluri, decît partituri grave, de dramă, care cer o cu totul altă pregătire și experiență. Și mă gîndeam, urmărind evoluția lui Mugur Prisăcaru în rolul lui Ionuț, căutătorul tinereții veșnice, care ajunge în finalul traseului său inițiat la ideea eternității omului, nemuritor prin faptele sale, cît de bine s-ar fi exprimat el prin intermediul păpușii!

Chiar dacă puținele păpuși sînt uneori distonant concepute, spectacolul totuși

emoționează — ceea ce îmi întărește convingerea că prejudecata repertoriului vesel și „fără griji” rămîne ceea ce este, adică o simplă prejudecată. Întîlnirea dintre Mihai Manolescu și teatrul de păpuși din Craiova a început să dea roade despre care se va vorbi, poate, și în viitor. Dar, de fapt, pînă acum s-a vorbit oare suficient despre această artă a păpușii și despre creațiile scenografilor? Sau despre talentații păpușari care muncesc, mai mult sau mai puțin anonim, în atîtea teatre din țară? Despre o personalitate atît de complexă, ca artista emerită Dorina Tănăsescu? E timpul s-o facem, permanent și temeinic*.

Eugenia STOICA ZAIMU

** Invitație pe care, dealtfel, o face și revista noastră, chiar în acest număr (p. 58—64) — n. red.*

reprezentăția nr. --

...239

MENAJERIA DE STICLĂ de Tennessee Williams

TEATRUL „BULANDRA”

1 aprilie 1986

Un spectacol renăscut din propria-i cenușă, un spectacol cu gust amar și trist, înviorat pe alocuri de iluzorii raze de speranță, de groțesti izbucniri de veselie factice. Cele patru personaje — deopotrivă oameni comuni, dar și alegorice traiectorii existențiale chinute de zbateră între pereții strîmți ai complexelor personale — își etalează infirmitățile sufletești într-un flux de lente pulsații. Atmosfera ternă a universului lor,

reprezentăția nr. --

pe care încearcă să-l acorde cu strălucirea mult trimbițatului slogan al bunăstării („American Dream“...), sufocă și înduioșează în egală măsură. Patetismul gestului derizoriu este de fapt nota comună care-i unește — astăzi — pe interpreți. Disperarea mocnită este starea prin care se încheagă și se menține ritmul reprezentației; fără să atingă cota performanței, aceasta reușește să suscite interesul spectatorilor aflați la prima vizionare, ca și al criticului, ce vede reprezentația pentru a doua sau a treia oară. La șapte ani de la premieră, Ileana Predescu își păstrează intactă compoziția ce descrie cu accente apăsate și farmec desuet strădania de a supraviețui demn, într-un penibil și deznădăjduit refuz de a privi în față realitatea. Laura Violetei Andrei are aceeași frumusețe stranie de bibelou de porțelan; păpușa cu gesturi afectate e o ființă diafană și deza-

reprezentăția nr. --

xată. Virgil Ogășanu mimează fără efort dezinvoltura contrafăcută a insului ce se vrea veșnic tînăr, afișînd un incurabil optimism. Marcel Iureș, aflat la început de drum în acest spectacol, se dovedește un fertil liant al relațiilor dintre personaje. Tom al său este neputinciosul răzvrătit al oricăror vremi, un „înger damnat din spița fugarilor”, dintre cei care, după ce se zbat un timp în capcana prea strîmtă a căminului, evadează, fără să poată totuși scăpa de culpa morală a gestului laș. Lucid și prea puțin activ, căutînd să se dezvinovățească prin obsedante amintiri, martor și comentator al propriei drame ce-și are reverberații în conștiința mutilată a ființelor apropiate, eroul se înecă în mici revolte (cărora actorul le potențează hazul minor), păstrîndu-se însă permanent sub incidența stigmatului ratării.

Irina COROIU

OPERA ROMÂNĂ DIN CLUJ-NAPOCA

Seară de balet

NOAPTEA NOPTILOR FĂRĂ IUBIRE

Spectacolul montat de maestrul coregraf Constantin Duțu și de Emil Strugaru pe scena Operei Române din Cluj-Napoca este o demonstrație de virtuozitate susținută în egală măsură de autori și de interpreți. Stilul trupei a fost esențial modificat, într-un timp relativ scurt, reprezentarea în discuție fiind de dans modern, gen nemaiîncercat pînă acum de acest ansamblu; păstrîndu-se elemente ale dansului clasic și introducîndu-se masiv altele de music-hall și dans de caracter, nu se creează sincope, detournări de sens sau inadvertențe în raport cu scenariul muzical propus.

Pretextul acestuia este povestea a doi tineri emigranți rătăciți într-o metropolă occidentală. Conflictul este puternic între indivizi și societate, tensiunea se naște și crește treptat din momentul în care cei doi încearcă să se realizeze uman și profesional. Violenta, izolarea socială alterează relațiile dintre oameni, distrug cuplurile, indezirabile devenind într-astfel de lume speranța și visul. Revelația o reprezintă interpretii, care în momentele de mare dificultate artistică și tehnică par să dețină o îndelungată experiență scenică, deși în majoritate debutează în roluri de soliști, cum se întâmplă cu foarte tinerii protagoniști Monica Pîtea și Dan Orădeanu. Chiar din secvența de deschidere, scena de pe Broadway, pe muzică de Gershwin, dificultatea și complexitatea sînt evidente. Cei trei dansatori execută sincron elemente acrobatice grele, apoi scena se umple, dansatorii sînt împărțiți pe grupuri, tabloul este construit tridimensional, executîndu-se într-o rapidă înlanțuire și cu o cuceritoare naturalitate piruete, sărituri,

dansul modern la sol (foarte greu de lucrat), cu un permanent legato între parteneri, fie ei cupluri sau grupuri. Ca urmare, există aceeași intenție a gestului, aceeași atitudine în dans, iar acțiunea, uneori construită în planuri diferite și multiplicată, nu este niciodată tautologică, sporindu-i-se în permanență sensul. Un exemplu ar fi momentul final al primei părți a spectacolului, cel al răpirii protagonistei. Pe muzica lui Kount Basie, se alcătuieste grupul boss-ului, cu uriașele lui tentacule formate din trupurile fetelor corupte, care-l încercuiesc și ale căror brațe se zbat ca niște aripi neputincioase. Invadînd spațiul, tentaculele cuprind și paralizază totul, solista fiind tirată către lumea cabaretelor, fără a mai opune rezistență.

Partea a doua se petrece într-un cabaret; finalul tragic este prefigurat, de la ridicarea cortinei, de imensul păianjen care acoperă scena, la plafon, și care pe parcurs va coborî. Cadrul scenografic este folosit pentru evoluția cîtorva dansuri atractive, de o rafinată plastică scenică. În spectacolul vizionat, mai puțin finisat în interpretare a fost tocmai momentul „Faust și Faustina”, care anticipează finalul tragic al poveștii (interpreți, Stela Spermezan și Dan Sas), dans care i-a adus coregrafului Constantin Duțu, într-o altă formulă interpretativă, „Marele Premiu” la Festivalul TV de la Montreux.

Întorcîndu-ne la reprezentația clujeană, impresionant ni s-a părut dansul cuplului pe partitura „Preludiu la un sărut” de Kount Basie. Se dansează jazz pe poante, prizele sînt rapide și perfecte, ireproșabile sînt răsucirile în aer, cu elemente acrobatice împrumutate din patinajul artistic, care impresionează tocmai pentru că au fost executate cu aceeași unduitoare mișcare pe care ar fi avut-o dansatorii pe gheață. Finalul, simetric cu începutul, este sugestiv: tînărul își reia saxofonul și se înalță pe cadrul ferestrei sale către mansasarda mizeră și pus-tie de unde la începutul poveștii coborîse să-și încerce șansele de realizare.

Coloana sonoră, ea însăși o operă artistică remarcabilă, este alcătuită din piese cunoscute de jazz clasic semnate de Gershwin, Ace Cannon, Johnny Hodges, Duke Ellington, Kount Basie, în interpretări excepționale, predominante fiind solourile de saxofon care servesc ideea scenariului coregrafic.

Liana COJOCARU

TEATRUL MIC

ESENIN ȘI MUZICA RUȘĂ

O manifestare interesantă, dedicată lui Esenin și muzicii ruse, s-a desfășurat la sfârșitul lunii mai, cu concursul Teatrului Mic, sub genericul „Paralele literar-muzicale”. Specificitatea universului eseninian, rezonanța sa în sfera culturii, interdependența dintre poezie și muzică au oferit un incitant prilej de dezbatere — sub conducerea lui Iosif Sava — susținută cu prestanță profesională și apetit polemic de invitații serii — printre care notăm reprezentanți de autoritate ai literaturii și muzicii românești: Edgar Papu, Ioanichie Olteanu, Dan Grigore, alături de care, în calitate de gazde și interpreți, au evoluat Ioana Pavelescu, Petre Moraru și Monica Mihăescu.

„De ce ce este nevoie de Esenin?” îndeamnă retoric la discuție Iosif Sava, „pentru sinceritatea lui care ne copleșește” răspunde Edgar Papu, evaluând totodată unicitatea personalității și opereii acestuia. „Un poet al contrastelor tragice” adaugă profesorul Papu, „dar care practica, în prima sa perioadă, o poezie a jubilației” — precizează Ioanichie Olteanu. Odată lămurite premisele teoretice, s-au succedat recitalurile, susținute de Ioana Pavelescu — aducând cu sine vibra-

ția și fiorul autentic ale versurilor lui Esenin, de Petre Moraru — grav, căutând să exprime sensurile de dincolo de cuvinte, și de Monica Mihăescu — distinsă și plină de farmec, alternând cu demonstrațiile de virtuozitate ale lui Dan Grigore (Rahmaninov) și Luminiței Petre Rogacio, impetuoasă în redarea unor piese pentru vioară de Ceaikovski. Nu au lipsit nici surprizele: Petre Ghelmez, chemat din sală, s-a pronunțat asupra calității traducerilor textelor lui Esenin în limba română, declarând cu patos, în final, din creația acestuia. În replică, Ioanichie Olteanu și-a exemplificat opiniile critice, citind cu reală tensiune emoțională din același autor, iar mezzosoprana Ruxandra Donose și-a adus contribuția cîntînd cu aplicație și la pian.

Evenimentul, debutînd în acorduri din Rahmaninov, s-a petrecut într-o atmosferă nostalgică, generată de amintirea palpabilă a florilor uscate, culese cu ani în urmă de Iosif Sava de la mormîntul lui Esenin, culminînd, în cele din urmă, cu audierea vocii poetului, oferită într-o înregistrare pe casetă de către Petre Ghelmez. Publicul, exigent, avizat și entuziasmat, a apreciat un spectacol agreabil, o manifestare originală, necesară, un exemplu demn de urmat.

Dan VASILIU

NOTE

Remember

A trecut neobservat centenarul nașterii unei celebrități a teatrului nostru liric — Florica Cristoforeanu. A strălucit în generația care a militat pentru fundarea Operei Române, odată cu impunerea, în zorii veacului, a școlii interpretative românești de canto și dirijorat — Niculescu-Basu, N. Leonard, Gogu Georgescu, Maria Snejina, Ionel Perlea, Maria Cioacărescu, George Folescu, Elena Drăgulescu-Stinghe și încă destule nume populare la București, Milano, Paris, Roma, în America.

Florica Cristoforeanu s-a

născut la 16 mai 1886; în căminul ei părintesc se cultivau muzeele. Vocația și-a descoperit-o în tmeinicul institut Otetelesanu, de la Măgurele, condus de Ioan Slavici. Între 1904 și 1907, studiază canto, teoria solfegiului, compoziția, arta dramatică, la conservatorul milanez. Rolurile afirmării în Italia sînt **Lucia di Lammermoor** și **Traviata**. Din 1921 și pînă la retragerea din teatru, petrecută în 1940, repertoriul ei se îmbogățește cu **Boema**, **Tosca**, **Manon**, **Carmen**, **Madame Butterfly**, partituri obligatorii pentru o primadonă aplaudată pe marile scene europene și din America de Sud. În 1928, la Scala, va cînta sub bagheta lui Arturo Toscanini, în **Cavalleria rusticana**. La București,

colabora deseori cu dirijorul George Georgescu.

Trei stagioni, între 1910—1913, strălucește în trupa operetei burureștene, alături de Leonard, Maximilian, Carussy, Ciucurette, jucînd sub castanii de la Parcul Otetelesanu sau la rampa Teatrului Lyric în Compania Grigoriu.

Ultimii ani de viață și-i petrece în Brazilia, unde se stinge în 1959, cu ziare și cărți românești la căpății, alături cu scrisori din țară, cu multele semne ale legăturii de suflet cu patria. Primind un cald sprijin documentar din țară, și-a putut reconstitui, în scris, cariera lirică — exemplu de muncă și încredere în idealul artei.

I. N.



MIHAELA MURGU

Mihaela Murgu s-a făcut remarcată încă de la examenul de diplomă (1969), susținut cu rolul Clitemnestra din *Electra* de Sofocle (spectacol realizat de clasa prof. I. Fintesteanu). Interpretarea ei elevată și sobră anunța o actriță hărăzită marelui repertoriu — pronostic deocamdată parțial împlinit, din motive probabil independente de voința ei. „Repartizată la Teatrul Dramatic din Brașov, am avut norocul să învăț enorm de la regretatul Sică Alexandrescu. Consider că am făcut nu patru ani de facultate, ci șapte, adăugând cei trei de ucenicie în care am jucat sub îndrumarea acestui mare regizor al teatrului românesc”. În cele câteva roluri jucate aici (Manuela — *Travesti* de A. Baranga, Silvia — *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu, Margareta — *Gaițele* de Al. Kirîțescu, Getta — *Fintina Blanduziei* de V. Alecsandri), Mihaela Murgu se distinge prin capacitatea de a sesiza esența personajului, precum și printr-un joc sincer și curat, nealterat de efecte facile. Din 1972, joacă pe scena Teatrului Național din Timișoara: Pilar (*Piine amară* de Claude Spaak), Wanda (*Gaițele* de Al. Kirîțescu), Elena Nikolaevna (*Micii burghezi* de Gorki), Silvia (*Să nu-ți faci prăvălie*

cu scară de Eugen Barbu), Doamna Dudeon (*Discipolul diavolului* de G.B. Shaw), Mardare (*Piatră la rinichi*), Berta (*Cartea lui Ioviță* de Paul Everac), Aline Solness (*Constructorul Solness* de Ibsen), Catinca (Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână de Nelu Ionescu), Melania (*Mobilă și durere* de Teodor Mazilu), Veta (*O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale), Filofteia (*Preșul de Ion Băieșu*). E solicitată în emisiuni de versuri și de teatru TV, dintre care reținem: Mașa (*Malițioasa mea fericire* de Maliughin), Astrid (*Micul Eyolf* de Ibsen), Mașa (*Pescărușul* de Cehov), Eleonora Duplay (*Robespierre* de Romain Rolland), Livia (*Vremea sinzienelor* de Constantin Munteanu), Tanți (*Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu). Sfîrșitul stagiunii o găsește pe Mihaela Murgu repetînd în *Noțiunea de fericire* de Dumitru Solomon.

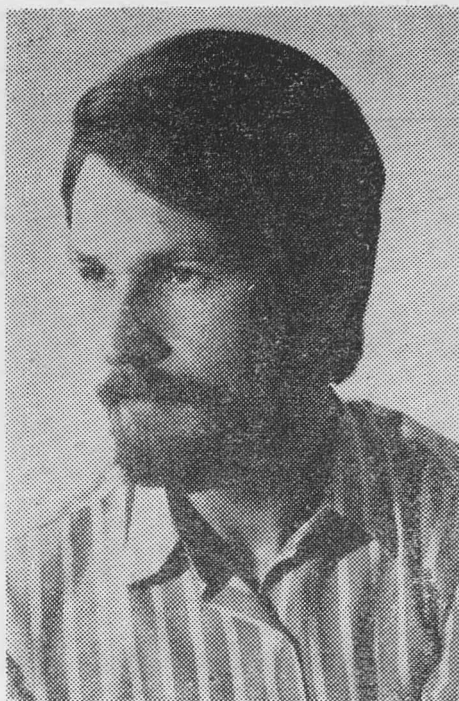
„Ștefania. Îmi face o deosebită plăcere distribuirea în acest rol, din două motive: pentru că am ocazia să lucrez din nou cu regizorul Ștefan Iordănescu, colaborare începută la piesa *Vrăjitorul din Oz*; și pentru că rolul, nefiind deloc schematic, solicită actorului investirea tuturor posibilităților sale artistice. Să recunoaștem că, din păcate, acest privilegiu îl avem destul de rar.

Ca destul de multe femei, nu neapărat lipsite de inteligență, căsătorite cu bărbați ce nu corespund portretului-robot de soț cazanier, gospodar și «atent», și care se simt «neglijate», Ștefania nu face nici un efort pentru a-și înțelege partenerul de viață, deoarece se fixează în mod egocentric asupra propriilor ei stări și preocupări. Într-un moment în care resimte acut nefericirea de a nu putea comunica, face greșeala de a-l părăsi, acuzîndu-l că aleargă după himere, deși, de fapt, n-a încetat să-l iubească. Regretul, din păcate, vine prea târziu, cînd nu se mai poate întoarce la ceea ce era frumos și armonios. Cînd își dă seama ce a pierdut, trece printr-o criză din care iese întărită, conștientă că pe viitor va trebui să fie un om independent, în stare să-și cucerească un alt loc, să-și reconstruiască fericirea. Cum va fi Ștefania pe scenă încă nu știu bine, dar mie, ca actriță, personajul îmi prilejuiește o experiență benefică, într-o formulă de echipă condusă de un regizor care știe să respecte actorul, care caută adevărul teatrului nu în artificii și noutăți formale, ci în însăși substanța textului”.

Gheorghe Stana a absolvit Institutul de teatru „I.L. Caragiale” în 1969. Examenul de diplomă l-a susținut cu rolul Busman din **R.U.R.** de K. Čapek. Deși timișorean, la repartiție alege Oradea, unde se impune prin câteva roluri de prim-plan, situate îndeobște în teritoriul comediei: **Algernon (Ce înseamnă să fii onest** de Oscar Wilde), **Wang (Galy-Gay** de B. Brecht), **Rică Venturiano (O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale), **Medvedenko (Pescărușul** de Cehov). În 1972, se transferă la Teatrul Național din Timișoara — „pe scena căruia am văzut primele spectacole; să mai spun ca m-am simțit onorat jucînd alături de actorii pe care-i urmăream cu sufletul la gură pe vremea cînd eram elev?”). Debutul timișorean și-l face cu **Garcia Morales din Piine amară** de Claude Spaak, apoi partiturile se diversifică, actorul dovedind forță dramatică, suplețe intelectuală, anvergură interpretativă care-l recomandă pentru roluri de protagonist: **Ștefăniță (Viforul** de B. Șt. Delavrancea), **Wirtz (Dosarul Andersonville** de Saul Levitt), **Mitruț (Un tinăr mult prea furios** de V. Stoenescu), **Dieter (Juriștii** de Rolf Hochhuth), **Ctesibios (Arma secretă a lui Arhimede** de D. Solomon), **Ștefan (Rugăciune pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu), **Gelu Ruscanu (Jocul ielelor** de Camil Petrescu), **Ioviță (Cartea lui Ioviță** de Paul Everac), **Oz (Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum). Actorul știe să extragă din lucrul asupra fiecărui rol ceea ce îi poate fi de folos pentru cultivarea talentului său și pentru rafinarea mijloacelor de expresie de care dispune.

Viitorul rol — **Tudor** din piesa **Noțiunea de fericire** de Dumitru Solomon. Regia : Ștefan Iordănescu.

„Poate că este prea devreme să vorbesc despre acest personaj. Sîntem în faza în care încercăm să ne punem de acord lecturile, să le integrăm concepției regizorale, în faza în care ne completăm unii pe alții. Ceea ce pot spune acum este doar o impresie legată de prima lectură : Tudor mă se pare un fel de meșter Manole la care însă Ana nu mai vine pe furtună, pentru că nu mai are



V I I T O R U L R O L

chef să fie zidită. Și atunci, desigur, piesa devine altceva. Eroul este un om plin de calitate. Are imaginație creatoare, o minte strălucită, un suflet bun, chipul său este plăcut și vorbirea frumoasă. Toate astea însă nu sînt date care asigură fericirea unui ins, chiar dacă el este cum nu se poate mai pregătit pentru a teoretiza în mod exhaustiv... noțiunea de fericire. Filozoful meu, deși trecut de prima tinerețe, își păstrează ingenuitatea ; el continuă să-și pună întrebări despre sensul vieții, despre condiția omului, despre relațiile cu cei din jur, despre raporturile dintre generații, despre autoritatea legii morale. Natural, ca orice teoretician care umblă nișel desprins de pămînt, faptul cotidian, cu aspectele sale uneori sordide, îl surprinde.

Probleme de interpretare ? Credibilitatea. Din păcate, asemenea personaje au partituri mai «sobre» și în general opoziții lor devin mai spectaculoși. E șansa negativilor de a avea mai multe posibilități de a fi... răi. Dar există vreun rol la care să nu iei totul de la capăt ?

VII TORUL ROL



NINA UDRESCU

Succesul Ninei Udrescu la examenul de diplomă, (1982, Institutul de teatru din Tîrgu Mureș) se datora, desigur, și întîlnirii cu cîteva roluri bine alese de profesorul ei, Constantin Codrescu (Nina Zarecinaia — **Pescărușul** de Cehov, Zoe — **O scrisoare pierdută** de Caragiale, Viktoria și Vasiuta — **Anecdote provinciale** de Vampilov, Helen — **Privește înapoi cu minie** de J. Osborne). Repartizată la teatrul din Baia Mare, tînăra actriță vădește un temperament exploziv, capacitate de caracterizare psihologică, instinct teatral, siguranță profesională — calități care îndreptătesc distribuirea ei în roluri importante: Lena (**Leonce și Lena** de Büchner), Margareta (**Gaițele** de Al Kirîțescu), Ana (**Îndrăgostiții de la 9 seara** de Adrian Dohotaru), Veronica Micle (**Eminescu și Veronica** de Eugenia Buiucioceanu), Luluța (**Chirița în provincie** de V. Alecsandri), Anca (**Vlaicu-Vodă** de A. Davila), Charlotte (**Noile suferințe ale**

tînărului W. de Ulrich Plenzdorf), Ani soara (**Sosesc deseară** de Tudor Mușatescu). La primul rol pe scena constănțeană, Silvia din **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu, Nina Udrescu a știut să descopere noi dimensiuni acestui personaj cu o cuprinzătoare exegeză scenică. Vor urma: Ea din **Nu sînt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu și, ceva mai tîrziu, Ofelia din **Hamlet** de Shakespeare, tot în regia lui Dominic Dębinski. Iată cîteva gînduri ale ei despre primul dintre aceste roluri:

„«Chiar și mie mi se poate întîmpla asta? 30 de ani! Este exclus să mi se întîmple tocmai mie...» Da, sînt eu față-n față cu personajul Ea din piesa **Nu sînt Turnul Eiffel**... Cînd mi s-a spus că sînt distribuită și am primit textul, am încercat sentimentul că nu-l voi putea realiza niciodată. Apoi, încă de la primele lecturi la masă, au dispărut ezitățile, mai ales că este stimulator să lucrezi sub conducerea lui Dominic Dębinski.

Mă găsesc, firește, într-o perioadă de tatonări, imaginea finală încă nu mi s-a clarificat. O caut pretutindeni și o găsesc sub o mulțime de chipuri, îi propun să încercăm să ajungem împreună acolo, departe, la ținta pe care și-a stabilit-o, «la șoseaua națională»... Ne-am mai propus să ne înșelăm cît mai puțin una pe alta, și dacă se poate, deloc. Am credea că vom reuși.

Mă fascinează această față, această tînără femeie aparținînd deopotrivă generațiilor trecute și celor viitoare, pornită să străbată drumul lung și greu al căutării de sine, al cunoașterii oamenilor, al integrării în viață; încerc să fiu seismograful stărilor ei, al sentimentelor contradictorii pe care le trăiește, al aspirațiilor ei către stabilitate, către certitudine. În raport cu idealurile pe care le proclamă El, orizontul ei pare mai limitat, gîndirea — mai prozaică. După părerea mea, este un personaj conștient de dramatismul condiției sale, captivant prin franchețe, prin vitalitate, prin vibrație la real, ale cărui slăbiciuni... feminine sînt compensate de inteligență și de simțul umorului.”

Debutind la Constanța, orașul său natal, Vasile Cojocaru „a pornit-o cu dreptul” în profesie, fiind repede îndrăgit de public. În cele douăsprezece stagii de la absolvire, a jucat neobișnuit de mult, cele câteva roluri citate mai jos fiind prin ele însele de natură să contureze personalitatea creatoare a unui tânăr actor chemat să interpreteze eroi al căror elan juvenil nu este străin de neliniște și a căror candoare poartă aura tragicului. Abel (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu), Andrei (*Passacaglia* de Titus Popovici), Oreste (*Andromaca* de Racine), Val Xavier (*Orfeu în infern* de Tennessee Williams). În montările de teatru antic de la Istria și de la Mamaia, *Legende Atrizilor* și *Hecuba*, a jucat în Oreste și, respectiv, Ulise. A fost distins cu premii de interpretare la ediția a V-a a Festivalului național „Cântarea României” (pentru rolul Andrei din *Passacaglia*), precum și la Colocviul de comedie de la Galați (pentru Papkin din *Răzbunarea* de Al. Fredro și Victor Lușășin din *Revelion la baia de aburi* de A. Braghinski și E. Riazanov). Împreună cu Liviu Manolache, a realizat un spectacol de poezie și muzică la Studio — *Lección de dragoste la prima vedere*.

Avind pasiunea cizelării rolului, Vasile Cojocaru își încearcă unelele și în arta șlefuirii cuvintului, fiind autorul a două volume de versuri: *Expediții în miniatură* (Ed. „Ion Creangă”, 1982) și *Imperfectele melancoliei* (Ed. „Albatros”, 1982).

Pregătind, în perspectivă, și rolul titular din *Hamlet* de Shakespeare, în regia lui Dominic Dembinski, repetă acum, cu același regizor, rolul El în viitoarea premieră a teatrului constănțean, musicalul *Nu sînt Turnul Eiffel* după piesa Ecaterinei Oproiu.

„El nu are o identitate precisă; poate fi eu, sau tu, fiind într-atît de apropiat fiecăruia dintre noi încît poți crede că autoarea a comis indiscreția de a ne observa pe furiș, de a ne citi în palmă. Versiunea scenică a lui Dominic Dembinski este concepută astfel încît nu numai să încinte, dar și să pună probleme. Va fi un musical grav, cum grave sînt problemele protagoniștilor, chiar dacă uneori tonul jucăuș al replicii te poate împinge pe o pistă falsă. Cred cu toată



V I I T O R U L R O L

convingerea că problemele lor sînt problemele noastre, și că, pornind de la această convingere, personajul meu, ca și spectacolul, va găsi calea către inima spectatorului, întrucît problematica nu este rămasă în urmă de douăzeci de ani, ci respiră în ritmul anului 1986. Nu sînt prea entuziasmat la gîndul că va trebui să cînt, dar în măsura în care muzica — foarte frumoasă, de altfel, aparținînd lui Ion Cristinoiu — doar va sublinia anumite momente, fără să dilueze substanța profund dramatică a textului, sînt mulțumit că am ocazia să încerc și așa ceva. Deocamdată, caut să mi-l apropiu pe El, despre care nu știu încă totul, dar știu că e activ, de multe ori nerăbdător, generos, încăpăținat, extrem de tînăr și neașteptat de matur, decis și «lasă-mă să te las». Om, cu alte cuvinte. Cred că va trebui să mă lupt serios cu rolul, pentru că pare atît de simplu și la îndemînă de «făcut» încît nu se poate să nu ascundă o mulțime de capcane (unele le și știu). Dar, vorba personajului: «oameni buni, partea grea e să ajungi la șosea!»

Maria MARIN

PROMOȚIA '86

Înstitutul de artă teatrală și cinematografică
din București

■ OPERA

DE TREI PARALE

de Bertolt Brecht

*...,Datoria voastră, actori, / Este /
Să fiți cercetători și învățători în
arta de a-i trata pe oameni. / Cu-
noscîndu-le firea și arătîndu-le-o, îi
învățați / Cum să se poarte între
dînșii. Îi învățați marea artă a /
Conviețuirii“.*

(B. Brecht)

Demonstrarea oportunității și eficacității înscrierii în repertoriul studioului studentesc a unui text brechtian nu-și mai are rostul... Rămîne de constatat cum au reușit tinerii ucenici ai Thaliei să se conformeze unui precept pe cît de lapidar, pe atît de complex: „Arta să promoveze instructivul în formă recreativă!”. Două obiective majore de realizat, în contextul unei literaturi dramatice clădite pe un complicat eșafodaj dialectic, uzînd de contradicții și paradoxuri într-un ingenios și subtil joc al ironiei și sarcasmului.

Rescriind după două secole „The Beggar's Opera” a englezului John Gay, Brecht s-a prevalat de pitorescul fabulei picaresce, conferindu-i semnificația de spațiu existențial limită: **substructura** unei societăți măcinate de ireconciliabile contradicții. În această imagine alegorică se reflectă „lumea ca junglă”, sint etalate legile absurde ale universului labirintic minat de rigide, stricte determinări și condamnat la autodistrugere. Prezentînd

prin metaforă (și hiperbolă chiar) „rădăcinile lucrurilor”, respectiv procesul de înstrăinare a omului de propria sa esență, iremediabilul optimist Bertolt Brecht spera într-un puternic șoc care să-i smulgă pe indivizi din inerția sistemului, din cercul aspirațiilor meschine, dezumanizante. Idee directoare esențială, suflul mobilizator este urmărit constant, cu egal și pregnant echilibru, pe deplin convingător, în montarea de la studioul Institutului. „Stilizarea să potențeze naturalul” se cere în **Micul Organon**. Și într-adevăr, spectacolul echipei conduse de profesorul și regizorul Ion Cojar, asistat de Gelu Colceag (avînd și sprijinul profesorilor de expresie vocală și corporală), se definește prin **elegantă, vigoare, grație** — trei atribute ale evoluției scenice fără de care distanțarea nu se produce. Căci elementele emoționale se cer nu eliminate, ci subordonate înțelegerii raționale, într-un efort de „emancipare”. Expresia mimată a raporturilor umane, adică acel „gestus social”, este asociată cu ritmul dictat atît de natura sentențios-didactică a replicilor, cît și de tempoul songurilor. Impuse din scriitură deci, atitudinea critică, implicarea activă, „libertatea calmă” (adică deliberată) devin stare comună și pentru actor, „cel ce arată”, și pentru spectator.

Antrenați în reprezentații de factură mai mult sau mai puțin similară (orice montare modernă implică un anume coeficient de „distanțare”), pregătiți prin exerciții complexe la orele de curs, actorii din diferiți ani de studiu fac față în mod meritoriu dificilului examen. Cum e și firesc, unii cu mai multă siguranță, alții încă timid, cu inerente șovăieli. Toți însă înscriși cu fermitate pe traiectoria rolurilor. Onerosului șef de poliție, George Alexandru ar trebui poate să-i accentueze nota terifiant-ridicolă, amplificînd sugestia inițială a penibilului travesti în care își face apariția temutul „tigrul de Brown”; eschiva lașă a „tovarășului de arme” (gata la profit, oricît de dubios, dar



„Opera de trei parale” — un dialog purtat la rampă cu spectatori...

uitînd de „prietenu de-o viață” la primul șantaj mai serios), stupiditatea scrupulului de conștiință la un astfel de ins se cer mai puternic evidențiate, deci mai „juocate”. Egal cu sine și egal față de talentul său cert, dar care trebuie stimulat și nu cantonat într-un singur **emploi**, Dan Aștilean este, ca și în **Rosencrantz și Guildenstern**, în compania unui personaj care-l solicită pe aceleași coordonate de compoziție. Caracterul caricatural al bătrînelui Peachum este prezentat clar și vehement — un inflexibil profitor, un abil speculant, persiflant fals îndurerat, întreprinzător și totuși lăsînd impresia unui neajutorat, umil și detestabil. Doru Bandol deschide reprezentația, „dă tonul”, în postura cîntărețului ambulant care afișează seninătatea cinică a primului refren: „...Și rechinul își arată / Colții aprigi, de temut /.../ Mackie-ucide cu mînușă, / Și-are-un pumn neprihănit... /.../ În mulțime ride Mackie: / Nimeni n-o să-l dea-n vileag...” Pînă la antracul următor el intră în forță și în pielea banditului recalitrant și nerecunoscător, Mathias. În interpretarea Ruxandrei Buceanu, Lucy este o scilfosită, dar și foarte maleabilă ființă care se adaptează (la propriu și la figurat) situației, în funcție de cerințele momentului, ale interesului personal mai ales, fiind calină sau vijelioasă, intrigantă versată sau bună cama-

radă de îndată ce e vorba să-și croiască viața „pe principii comerciale”. Acolit slugarnic și nătîng, cu inițiative pripite și izbucniri mucalite, Bogdan Ghelu, Jacob, speculează la maximum, într-un registru însă monocord, un umor burlesc ce pare a-i fi foarte la îndemînă. Carmen Ionescu este imprevizibilă așa cum personajul i-o cere: ca mireasă inocentă, stîngace și împiedicată, odată cu balada lui Jenny, logodnica piraților, începe să cîștige aplomb pînă la metamorfoza completă, cînd se dezvăluie matroană autoritară. Ochi lunguroși, cărare pe mijloc, Mircea Rusu, șarmant Mackie-Șiș, cu alura fantelii de mahala infatuat, sigur de ascensiunea rapidă („Ce înseamnă spargerea unei bănci pe lîngă fondarea unei bănci”), are eleganța pozată a gentlemanului cu mînuși glace, bălăcit însă prin „mocirla lumească”. Un plus de causticitate i-ar potența ridicolului erou morga de teribil blazat căruia destinul îi sare în ajutor. Deși în rolul antipaticei doamne Peachum, Cerasela Stan, simpatică, cuceritoare — ca de obicei — primește aplauze la scenă deschisă pentru că știe (și deocamdată păstrează măsura) să-și iște prilej de gaguri — multe și mărunte, dar care, laolaltă, caracterizează personajul: o jalnică și abjectă creatură ameteită mai tot timpul de băutură, mobilizîndu-se doar atunci cînd e convinsă că profitul e

pe cale să-i scape ; se redresează și trece la acțiune, iar gura-i ca o meliță nu iartă pe nimeni și nimic.

Acestor studenți din anul IV le sînt parteneri colegi mai mici care se descurcă bine, după disponibilitățile și posibilitățile fiecăruia. Oana Ștefănescu (anul III) irumpe spectaculos : o foarte agreabilă prezență scenică dublată de o personalitate artistică puternică. Dezinvoltă, realizează portretul dificil al cocotei și sentimentală și interesată, cu momente de regret lacrimogen, dar și cu tardive și profitabile vendete. Lui Ștefan Lenkisch (anul III) i-a revenit sarcina să individualizeze pe unul dintre cei ce formează gloata „cerșetorilor profesioniști” și o face în pedantă „manieră” englezească. Cornel Scripcaru (anul I) este și el un ireproșabil Smith, purtător de zîmbet flegmatic, astfel că, deși deocamdată doar polițist, se arată un demn „aspirant” la tagma justițiarilor „fără prihană” : „Judecătorii noștri sînt incoruptibili. Cu nici o sumă de bani nu-i poți convinge să facă dreptate”. Viorel Păunescu (anul I) debutează corect ca „nevinovat” pastor și cerșetor din mulțimea figurată simbolic. Mihai Bica (anul II) profită deocamdată de atuurile vocii și staturii pentru a fi borfașul Jimmy. Îl stondează Sandu Bindea (anul I) — Walter. Ilie Gilea (anul II), Aurelian Burtăa (anul III), Florin Busuioc (anul III) fac figurație onestă, animînd ambianța intenționat cenușie și strict funcțională — o uriașă cușcă — a decorului semnat de Diana Cupșa. Viu și colorat, senzual, dar neostentativ, este grupul fetelor purtînd stigmatul „robiei trupești” : Cecilia Birboră, Emilia Popescu, Raluca Penu, Mariana Petre (toate, anul II).

Muzica lui Kurt Weill, comentariu ironic cu pondere substanțială în expunerea persiflantă a acțiunii, reprezintă pentru tinerii interpreți antrenați în șarja comică un suport al dialogului purtat la rampă cu spectatorii. Songurile sînt totodată și un simbul polemic permanent adus în prim-plan. În plan secund, nevăzut (ascunse după o perdea) se păstrează pînă la final doar cele două instrumentiste, Sorina și Liana Creangă — o surpriză binevenită. Pentru că și datorită rigurozității fondului muzical, această montare izbutește să fie o autentică și modernă farsă tragică : amuză, incită, dar mai ales îngrijorează, provocînd demistificări etern revelatoare.

■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Tînăra regizoare Dana Dima (încă studentă în anul IV, clasa condusă de Cătălina Buzoianu) glosează îndrăzneț pe marginea operei marelui comediograf și incită întreaga echipă la o mereu necesară competiție întru originalitate. Avansînd puncte de vedere ferme, urmărește o severă analiză a ceea ce înseamnă degradarea fizică și psihică a omului. Scăpat de sub control, veleitarismul ia formele cele mai aberante. Este exact ceea ce se întîmplă cu personajele piesei, aceste creaturi pe cît de bizare, pe atît de comice, și care au suferit caricaturale hipertrofieri. Ele însele se plasează la marginea societății, compromise nu de apartenența lor suburbană, ci de condiția subumană în care s-au cantonat. În spațiul scenic inspirat creat de scenografa Doina Rîpeanu, simbolul supradimensionat al „lumii pe dos” își află o oglindire, inversîndu-se ; în fundal se întrezărește o imagine a lumii antice, estompată de trecerea vremii — un artificiu plastic ce-și propune să potențeze, prin contrast cu seninătatea așa-numitei vîrste de aur a omenirii, întunecata reprezentare a spiritului înstrăinat de sine.

Interpretarea regizoarei se sprijină pe o premoniție a autorului : „Nebunia va fi cîndva starea normală a minții omenestii ! Planeta noastră va fi un vast balamuc !”. Carnavalul provoacă impactul revelator : masca era destinată să ascundă identitatea personajelor dar lucrul acesta elementar nu mai e posibil, pentru că flagelul degradării i-a atins deopotrivă pe toți, nivelîndu-le personalitățile, anihilîndu-le voința. Eroii se complac în promiscuitate, în minciună, preferă să se prefacă ; ei nu văd și nu înțeleg decît ce le convine. Ajung chiar să fie convinși că totul este așa cum trebuie, astfel ca, la rîndul lor, cei din jur să nu le observe viciile, cusururile. Incapacitatea de a tranșa o situație ambiguă îi determină să se precipite în cele mai stupide acțiuni, grăbiți să-și treacă timpul într-o inconștientă uitare de sine. Traectoria lor existențială este definitiv închisă, orbita corupției fiind mereu aceeași. Nici în perimetrul prea strîmt al „frizeriei-model”, nici dincolo, nici dincoace de paravanele localului sau de ușa turnantă, personajele nu mai au scăpare. Vesel-dementa conciliere din final e schițată ca o pastişă



„D-ale carnavalului” — o manieră clownsască de interpretare

a „cinei de taină”, improvizată în curti-
cica din dos (sau din față?).

Intenția parodică, împinsă pînă la li-
mita grotescului, se menține permanent,
în perspectiva celebrei afirmații: „Simt
enorm și văd monstruos!”. Hazul amar
se naște din nonsensul relației aparen-
ță-esență. Jocul de lanterne din scena
balului — cea mai bine pusă la punct —
luminează în pulsații intermitente mani-
festările de generală și întrucitva disimu-
lată abulie.

Maniera clownsască de concepere a ro-
lurilor a dat interpreților prilejul să-și
exerseze atît inventivitatea, cît și agili-
tatea, solicitîndu-i la o caracterizare di-
rectă (printr-un limbaj riguros ce ține
de stăpînirea tehnicilor improvizației) și
indirectă (prin forță de sugestie). Fiecare
actor a fost stimulat să-și gîndească par-
titura ca pe o tentativă de oglindire de-
formată, burlescă, menită să evidenție-
ze o anume particularitate care inte-
grează personajul respectiv în mecanis-
mul circular al unei existențe absurde.

Deplasarea în scenă provoacă impresia
că eroii se află într-o uriașă centrifugă,
fiind foarte aproape de ipostaze bufone,
chiar marionetistice. Așa încît și perso-
najele secundare ajung în prim-plan, iar
profilul protagoniștilor pălește uneori
printr-o mai mult sau mai puțin delibe-
rată aplatizare. Pentru că a avut posi-

bilitatea să se implice în două posturi
diferite, George Alexandru le conferă o
notă comună: inerția. Chelnerul său e
— culmea! — beat, dar nu într-atît încît
să uite să boteze băutura și să „în-
caseze” toți clienții; ca agent de poliție,
printr-un gest și un detaliu de costum,
indică aspectul ridicol a ceea ce se înțe-
lege îndeobște prin „forța oarbă care lo-
vește” (el o face și cvasi-mută). Mircea
Rusu îl prezintă pe Ipistat ca pe un ins
apatic, interesat doar de „loteria” perso-
nală (afacere trucată pe care toți i-o trec
cu vederea, sacrificînd și francul de ri-
goare, pentru că au nevoie ca „autoritatea
publică” să le mușamalizeze propriile
matrapazficuri); imperturbabil, el pro-
fită, sau mai bine zis îi e suficient să
„se impună” doar „verbal”. Nae Girimea
în interpretarea lui Stelian Nistor este
un fante de mahala cam șifonat, cam
obosit, extenuat de asiduitatea amoreze-
lor; își face apariția, neașteptat, printr-o
intrare „secretă” — trapa pivniței din
prăvălie — și acționează mereu ca în
transă, față de Mița are automat o reac-
ție de respingere, în schimb de Didina e
irezistibil atras, oriunde și oricînd.
Constantin Cotimanis—Pampon are masi-
vitatea și deprinderile unui fost tist de
vardiști, ca și umorul și umoarea din to-
por a trișorului de meserie, căruia nu-i
convine să fie înșelat nici în amor, deși
s-ar zice că nu prea pune la inimă, con-

tinuind urmărirea mai mult ca să-și satisfacă orgoliul și să-și consume energia. Crăcănel al lui Mihai Sandu Gruia este un mic bufon al soartei, actorul detaliind copios fervoarea imbecilității ultragiante și voluptatea martiriului pentru indiferent ce cauză; în pragul celui de-al optulea „caz de traducere“, e disperat, dar întrevede soluția „salvatoare“ — mariajul care să-i oficializeze „coarnele“ pe deplin meritate. Cerasela Stan nu se lasă ispitită de efecte violente — cele mai la îndemână pentru portretizarea electricei ploieștence: zbuciumul eroinei se păstrează într-un registru reținut, avînd ca repere o durere mocnită (sporită și prin gagul luxației la gleznă), moțul războinic din creștet și gestul pasional cu care strînge la piept, în chip de scut, un capac de cratiță, ca o vajnic-lamentabilă lup-tătoare ce este Mița Baston. Nevricoasă, isterică, Didina Gabrielei Baci: într-o continuă agitație bolnăvicioasă, are crize, accese de ris straniu, dar și provocator.

Invitați în reprezentație, doi reputați tineri actori joacă plini de entuziasm, amintindu-și de primele lor afirmări. Marian Rîlea, după un remarcabil Iordache realizat nu de mult, atacă în vervă și rolul Catindatului: cu ochii tulburi și apucături de cleptoman, personajul său face echilibristică (la figurat, dar și la propriu), amestecînd perorațiile cu acrobațiile, delirul verbal cu aburii alcoolului. În viziunea lui Gheorghe Visu, Iordache e marcat de un teribil scepticism — formă de istețime a nulității ce viețuiește printre mai proști: hărțuit de mușterii, de damele jupînului, chinuit cînd de foame, cînd de somn, nu se ambalează prea mult, caută să se eschiveze, se retrage la timp, pregătește „banchetul“ final, dar preferă să rămînă deoparte, păstrîndu-se într-un fel de obscură complicitate cu „cel de sus“, și intervine prompt pentru a pune punct reprezentației. Tot el susține și vocal laitmotivul melodic, un șlagăr al anilor '30: „Dă-mi gurița s-o sărut...“. Aranjamentul muzical semnat de Mircea Florian imprimă culoare și ritm derizoriului.

Spectacolul acesta — examen de regie — certifică un nou talent ce face dovada unei serioase pregătiri profesionale, cu înclinații spre erudiție și capacitate de traducere a ideilor în metaforă scenică, tinăra regizoare urmînd să-și consolideze stilul de lucru cu actorii, pentru rafinarea expresiei originale.

■ REGINA BALULUI

de Nicolae Mateescu

Viața scenică a unui text dramatic poate uneori să influențeze și împlinirea lui literară. Este cazul piesei lui Nicolae Mateescu, readusă în atenția publicului la cinci ani de la premiera absolută, datorită entuziasmului echipei de studenți (curs de zi și seral), sub conducerea regizorală a lui Gelu Colceag. Au survenit în această nouă versiune schimbări de accente, nuanțări ale intrigii, acum centrată pe raportul dintre individ și mediul din care, mai mult sau mai puțin organic, facem parte fiecare. Constantă se menține o foarte discretă nedeterminare a planurilor de joc (scenografia Dianei Cupșa fiind concepută ca o pluralitate de locuri de acțiune), ce pregătește efectul-concluzie al montării. Există în reprezentație și deliberate caricaturizări (discutabilă modalitate de a puncta cu nerv, suplimentar, expozițiunea, de a sublinia satira). Subiectul — bineînțeles — a rămas același: unei tinere muncitoare i se propune să facă film. Propunerea vine din partea unui regizor secund, care speră să-și poată astfel dovedi în fine capacitatea profesională. El ar vrea să demonstreze că poezia există în stare brută peste tot în jurul nostru, iar eroi de film pot fi oricare dintre semenii noștri (ingenioasă, în acest sens, soluția regizorală a diapozitivelor, realizate de studentul-operator Dan Nanoveanu). Alegerea e determinată de o vorbă-n vînt a unui șef de a cărui părere depind multe pe platourile de filmare și care a remarcat-o pe fată, emițînd formula stereotipă „de astfel de chipuri avem nevoie în filmele noastre“. Simburele conflictual îl formează competiția dintre ambiție și aspirație, dintre posibilități și veleități. Interasant e faptul că eroii sînt handicapați nu atît de condiția lor, cît de lipsa de orizont, de mediocritate și mentalități obtuze. Și exemplificările pot începe chiar de la personajele secundare. Cu hazul său bolovănos, Bogdan Ghelu, căruia pe viitor îi sînt necesare și partituri de altă factură, înfățișează un chelner dintr-o circiumă amărită, care-și intimidează clienții povestindu-le despre trecutul său de ospătar la... Buzău. Dalila Gall (anul IV seral) intruchipează o fătucă ti-



O secvență cu fior dramatic : finalul la „Regina balului“

midă, dar atrasă de necunoscut, cu mici izbucniri de îndrăzneală reprimată la prima constrângere din afară ; actrița forțează însă nota de stângăcie a personajului. George Alexandru îl joacă exact pe băiatul șmecher, un pic invidios, cu pușuri de sinceritate și prea de timpuriu blazat. Carmen Ionescu colorează pitoresc hachițele unei machieze fandosite, dornică să-și manifeste „superioritatea“ față de o novice. Cerasela Stan, ca de obicei stăpână pe meserie, șarjează oarecum portretul șefei autoritare, obsedată să facă bine cu de-a sila, chinuită în fond că n-a urcat în ierarhia socială atât cât consideră ea că ar fi meritaț. O fină ironie transpare în compoziția lui Constantin Cotimanis, în rolul tatălui, cu gîndirea și gesturile lente specifice omului de la țară, căruia lucrurile i se par mult mai simple. Dan Aștilean, într-un rol care nu-i solicită prea mult imaginația, jonglează cu poza cabotină a regizorului nonconformist. Fermecător ca totdeauna, Ion Roxin evoluează cu dezinvoltură în postura de dandy afanisit. Mircea Rusu surprinde plăcut într-o ipostază inedită, aceea a soțului, șofer de autobuz, gelos nu din dragoste pentru nevastă, ci din teamă de gura lumii. E singurul personaj care-și reprimă orice aspirație, pentru că nu-i place să aibă probleme, nici la slujbă, nici în familie, mulțumindu-se cu micile comodități ale căminului, pijama, papucii, televizorul, eventual un

păhărel, o cafeluță. Atașant prin trăire sinceră, Doru Bandol convinge redînd fără exagerări, dar și fără suficientă forță neliniștea unui spirit animat de dorința afirmării. Ioana, în interpretarea Ruxandrei Bucescu, apare ca o ființă sensibilă, senzitivă, cu naivități și susceptibilități inerente, dar și cu momente fruste, proprii personajului. Nemulțumită de ea însăși, eroina și-a dorit să poată fi „mai ceva“ ca madame Vișoiu, vecina de bloc cu mașină și fără grija condiției, așa că „luată de val“ (vezi leitmotivul tandru-ironic „Barca pe valuri“), se agață de ocazia ivită și nu mai vrea să renunțe cu nici un preț la visul de a fi vedetă. Interpreta emoționează și în scena destăinuirii făcute tatălui care nu-i înțelege zbuciumul, și în scena deznodămîntului, cînd își strigă revolta neputincioasă. Spectacolul studentesc sugerează în final că protagonistă, asumîndu-și condiția, a reușit să se domine, izbutind chiar prin tentativa artistică să se detașeze de limitele mediului. Frumoasă și cu fior dramatic este secvența ce încheie reprezentația : reflectoarele sînt îndreptate spre sală, iar pe scenă se improvizează „o fotografie“ de grup a echipei „de filmare“ ce-i include pe toți actorii, personajele, solidare, invitîndu-ne, prin intermediul regizorului din „filmul în piesă“ la care am asistat, să încercăm și noi, spectatorii, să medităm asupra poziției noastre în societate.

Porniți la drum alături de iubiții actori și dascăli Amza Pellea și Octavian Cotescu, absolvenții de astăzi au fost preluați, cei de la cursurile de zi, în anul II, de către profesorul universitar Ion Cojar, șeful catedrei de arta actorului și regizorului de teatru, asistat de profesorul asociat Gelu Colceag, iar cei din prima promoție curs seral, în anul IV, de către profesorii asociați Mihai Mălaimare și Mircea Constantinescu. Spectacolele Studioului „Casandra” — reprogramate și în (de-acum tradiționala) microstagione de la Teatrul „Bulandra” — constituie o producție echilibrată, toate cinci montările în premieră* devenind chiar evenimente ale stagiunii teatrale bucureștene, cu ecou la un public larg. Poemul dramatic Miorița de Valeriu Anania a fost un bun prilej de a-i obliga pe studenți să se conformeze rigorilor versului și unui anume stil, sobru, dar și de vibrație emoțională. În Rosencrantz și Guildenstern, spectacol de diplomă al regizorului Radu Băieșu, echipa și-a asumat răspunderea de a impune în premieră absolută piesa lui Tom Stoppard, un text polemic prezentat într-o viziune modernă. O ambițioasă întreprindere a fost și Opera de trei parale, montarea avînd o acuratețe stilistică deosebită, în acord cu principiul brechtian al distanțării. O piesă de actualitate, Regina balului, a unui debutant în dramaturgie, Nicolae Mateescu, a fost readusă în atenție de Gelu Colceag, proaspăt diplomat în regie, conferindu-i-se, cu aportul entuziaștilor interpreți, o nouă dimensiune etică. Studentă a regizorarei Cătălina Buzoianu, Dana Dima și-a propus și a reușit ca, împreună cu întreaga trupă, să înscrie în seria versiunilor scenice actuale ale operei marelui Caragiale încă o montare incitantă cu D-ale carnavalului.

Alte două spectacole, în premieră anul trecut, au fost menținute pe afiș și în stagiunea aceasta, și datorită unui constant succes de public: Eunucul de Terențiu (jucat sub egida Teatrului „Bulandra”) — un scriitor exercițiu de stare ludică, un posibil mod de modernă abordare a clasicii — și Dragostea pusă la încercare — scenariu de Mihai Sandu Gruia după texte de commedia dell'arte, pus în scenă de lector universitar Sergiu Dan Pop și interpretat cu o debordantă fan-tezie de studenți ai ambelor clase (colaborarea aceasta funcționînd mereu și fiind extrem de benefică).

Absolvenții promoției '86, urmăriți și în reprezentații ale anilor anteriori, unii dintre ei și pe scenele teatrelor din Capitală sau în filme, anunță o dezvoltare armonioasă, datele talentului lor nativ căpătînd strălucire printr-un susținut antrenament profesional. Condiția fizică excelentă, tehnica vocală și a plasticii corporale, dobîndite prin disciplina exercițiului, le-au dezvoltat apetitul inventivității, disponibilitatea de joc. Procesul continuu de investigare, orientat atît către sine, cît și spre realitatea înconjurătoare, spre lumea personajelor studiate, apoi interpretate, s-a axat pe un principiu director: libertatea de creație. Înțelegînd prin aceasta libertatea de expresie estetică, dar și libertatea de gîndire, capacitatea de comunicare personală, inteligentă, susținută de un solid eșafodaj al motivațiilor logice. Cultivînd în egală măsură respectul tradiției și larga deschidere spre nou, spre experimentul de substanță, pedagogii au reușit să formeze — iată — nu mai puțin de 16 actori extrem de interesați: George Alexandru, Dan Aștilean, Doru Bandol, Ruxandra Bucescu, Radu Bogdan Ghelu, Carmen Ionescu, Mircea Rusu, Cerasela Stan; și Iuliana Ciugulea, Constantin Cotimanis, Mihai Sandu Gruia, Elena Manoliu, Stelian Nistor, Cristina Oprean, Petre Panait, Ion Roxin (curs seral). (Mai bine zis, 15 + 1, Ion Roxin fiind un actor format, care și-a încheiat studiile de specialitate și a obținut diploma după ce a acumulat multă experiență scenică.)

* Vezi și „Teatrul” nr. 1/1986.

— SECȚIA ROMÂNĂ

■ JOUL VIETII ȘI AL MORTII...

de Horia Lovinescu

Decor auster: un spațiu-capcană, un simulacru de bunker, refugiu relativ în care scara verticală indică o iluzorie deschidere către niciunde. Cîțiva saci cu nisip amintesc falimentul tradiționalei lupte în tranșee. Timpul pare oprit în loc. Sub „clopotul” de prelată își au adăpost cei cîțiva supraviețuitori ai cataclismului... Scenografia semnată de László Iláikó trebuie să fi constituit un bun punct de sprijin pentru studenți (clasa lector universitar Constantin Doljan, cosemnatar al regiei, alături de Kincses Elemér), în tentativa lor de a

încena piesa lui Horia Lovinescu. Fără inhibiții și chiar cu maturitate de gîndire, tinerii actori au purces la analiza substanței filozofice a dramei, propunîndu-și să dea chip viu simbolicele personaje. Imaginea răsturnată a genezei prinde contur în trei timpi exponențiali: eroii evocă trecutul, figurează prezentul și anticipează viitorul. Crîmpeie de biografie, ciocniri intempestive, efemere sau definitive alianțe converg spre a impune o concluzie: cauza tuturor re-
lelor se află în natura conflictuală a omului.

Fiecărui personaj îi e proprie o anume dilemă existențială. Pe apolonicul Abel, Dorin Presecan l-a conceput învăluit într-o aură de mister. Cu atuurile staturii dominante și timbrului baritonal frumos pus în valoare; interpretul sugerează cu precădere ambitusul reflexiv al eroului său: surîsul enigmatic trădează o înțeleaptă toleranță, „cel ce nu se plictisește niciodată” e un căutător neobosit (mereu adaugă fragmente noi la o oglindă spartă) și preferă să se mențină,



Dorin Presecan
și
Iosif Cojic

chiar cu prețul propriei fericiri, într-o prudentă expectativă. Pentru a se apropia de o posibilă întruchipare a lui Cain, Iosif Cojic a lucrat mai intens : i-a reușit un tip de extrovertit, nu atât dur, cât vulnerabil, un înrăit cu nervii uzați ; rictusul dezgustului adânc săpat pe obrazul încă adolescentin îl arată bîntuit de coșmarul genocidului la care a fost părtaş, obsedat de responsabilitatea actelor săvîrșite, probabil, într-un masacru colectiv ; trufia și cinismul nu sînt altceva decît pavăza împotriva „frigului” care-i bîntuie sufletul. Copilă și soră, soție și mamă, Ana a obligat-o pe studenta din anul III Mihaela Murgu la un tur de forță, interpreta urmînd a trece de la inocență la ispită, de la păcat la mîntuire. Exact controlată, gradația emancipării o transformă dintr-o ființă timidă, ce abia deschide ochii asupra realității înconjurătoare, într-o femeie posacă și autoritară, care și-a înțeles menirea ; sensibilitatea și-o va recăpăta poate la nașterea pruncului, rod al speranței. Jucînd cot la cot cu elevii săi, Constantin Doljan are siguranța actorului experimentat, care-și permite să se bucure de un rol cu multiple deschideri ludice : sfișiat între vitalitate și neputință, avînd conștiința eșecului lamentabil al omenirii, personajul său, Tatăl, se complăce în ipostaza de bufon abject, pentru care nu există nimic sfînt. Mai sever cu studenții decît cu sine, Constantin Doljan alunecă maiestuos dintr-o stare în alta, dar neglijează tocmai dimensiunea tragică a eroului, măreția sa. Din această cauză, tonusul reprezentației scade. Totuși aceasta reprezintă un examen serios, trecut cu notă bună de către interpreți.

■ MICUL INFERN

de Mircea Ștefănescu

Compoziția de vîrstă este „o lecție” pe care, desigur, studenții-actori nu trebuie să o ocolească. Piesa lui Mircea Ștefănescu poate fi, în acest sens, un bun pre-text, mai ales că textul ca atare continuă să-și verifice longevitatea scenică. Lectorul universitar Constantin Doljan, regizor al acestei montări, invi-

tînd-o în reprezentație pentru partitura de rezistență pe actrița Naționalului tirgumureșean Livia Doljan, a intenționat ca „teoria” să-și afle aplicația practică, spectacol de spectacol, într-o performanță exemplară. Savuroasa șarjă de umor, duios și galeș zăgăzuit prin evocarea nostalgică a vremurilor de altădată, se produce, într-adevăr : Soacra începe prin a fi o cochetă pe care o prind „elaturile militarești”, e o autoritară cu glas de miere și atitudini drastice, își „îndulcește” apoi firea, nu și năravurile, „îmbătrînind” la vedere pînă la faza unei agere senectuți. Neavînd, oricum, posibilitatea să concureze cu experiența și talentul actriței, studenții, cărora nu li s-au impus restricții profesionale prea severe, s-au amuzat să parcurgă cele trei etape ale acțiunii ce se desfășoară într-un interval de patruzeci de ani, recurgînd la gesturi apăsate, riduri desenate, mustăți și grizonarea de rigoare. Deși abia în anul I, Suzana Macovei, la al doilea rol pe scena studioului, înfruntă cu dezinvoltură sarcina dificilă de a „acumula” rapid cîteva decenii ; o ajută farmecul personal și stăpînirea de sine. Dorin Presecan, egal cu el însuși (mai bine zis, cu standardul în care a fost fixat pînă la ora absolvenței), trece și el cu bine „pragul” tinereții, depășește „vîrsta critică”, păstrîndu-și seninătatea afișată ca



Iosif Cojic, Suzana Macovei și Dorin Presecan

semn al capacității de a înțelege reala valoare a lucrurilor, întâmplărilor, oamenilor. Iosif Cojic își încearcă de astă dată forțele într-o compoziție nu în primul rînd de vîrstă, cît de caracter, în notă comică: prietenul familiei, îndrăgostit cu speranțe sporadice, doctorul care nu-i medic, ci jurist, dar veghează la sănătatea morală a trainicului cuplu; ascuns în spatele unor ochelari de miop, are aerul naiv al timidului iremediabil, care totuși nu se dă bătut. În rolul curtezanului repede pus pe fugă, Nicolae Cristache (anul II) joacă sobru și exact. Vasilica Stamatin (anul II) — secretara — este încă superficială în reacții, dar se păstrează în limitele corectitudinii. Dorin Andone (anul III) se dovedește deja un actor interesant: în postura ingrătă a ordonanței-fată în casă, trece cu finețe de la masca ridicolă la subtila indulgență complice a „omului de încredere”. În ansamblu, însă, montarea apare rectilinie, fără miză artistică limpede: o serbare școlară, cu elevi, altfel, premianți.

■ CREDITORII

de August Strindberg

A pătrunde în universul dens al dramaturgiei lui Strindberg nu e deloc ușor. În atmosfera în care echivocul e suveran și exaltarea simțurilor se împletește cu o maladiivă luciditate, personajele se devo-rează reciproc, într-o lentă sau precipitată exhibare a celor mai secrete sentimente, mai toate piesele scriitorului suedez fiind vivisechii ce detaliază premeditarea „omului psihic”. Nu face excepție nici **Creditorii**: după aproape o sută de ani, drama își păstrează intactă acuitatea observației psihologice. În acest „dans al morții” se prind de astă dată doi bărbați: fostul și actualul soț al unei femei frumoase și egoiste, care a știut totdeauna să profite de pe urma partenerilor. Ascunzîndu-și identitatea, Gustav se insinuează în intimitatea căminului lui Adolf — un om slab, hărțuit de capriciile și cochetăriile soției. E pictor și și-a epuizat toate resursele creatoare printr-un generos-transfer de sensibilitate artistică în fa-

voarea soției, devenită, cu ajutorul lui, scriitoare de mare vogă. Dezechilibrul sufletească îi grevează sănătatea. Lipsit de orice scrupul, Gustav, erijîndu-se în confident, procedează la devitalizarea preopinentului său: profitînd de naivitatea, de buna-credință a lui Adolf, îi spulberă iluziile în legătură cu relativa fericire a menajului său și îl incită la suspiciuni, furnizîndu-i alte și alte argumente spre a-i proba infidelitatea soției. Superficială, cu mici perversități feminine, Tekla își ridiculizează bărbatul, se disculpă, dar se și autoacuză, afectează sentimente materne, îl umilește ca apoi să-l consoleze, îl mîngîie și-l respinge aproape simultan. Brusca întîlnire cu fostul soț îi trezește atracție și totodată repulsie, simte o anumite teamă, dar intenția lui de a o recuceri o și măgulește.

Angajați în aceste trăiri contradictorii, tinerii interpreți încearcă să sugereze cu discreție complicatul hățiș al sufletului omenesc, evitînd unilaterală portretizare a personajelor. Mariana Miha Presecan, în dublă ipostază, de femeie diafană și diabolică, felină, irascibilă, suprasolicitînd jocul privirii prea plin de subînțeles, urmărește corect creșterea conflictului pînă în final, cînd îl respinge pe mîrșavul ex-soț și-l deplînge cu tardivă compasiune pe soțul devotat. Mai puțin indicat pentru rolul bărbatului hărțuit, Iosif Cojic este timorat de presiunea fluxului dramatic căruia trebuie să i se supună, are o evoluție relativ monocordă, nu lipsită însă de credibilitate. De un calm imperturbabil, Dorin Presecan, cu un surplus de ilustrativism, etalează o inteligență speculativă, ce se lansează cu voluptate într-o campanie de anihilare a personalității adversarilor săi. Astfel se face că misoginismul înveterat al autorului este atenuat printr-o mai echilibrată distribuie a însemnelor răului între cei trei eroi, ce-și au fiecare partea sa de vină în lamentabilul lor eșec, sentimental și existențial. Tensiunea nervoasă a triplei coliziuni, regizorul-pedagog Constantin Doljan (autor și al traducerii) s-a străduit să o ridice la nivelul investigației psihologice incandescente. Ceea ce nu este puțin.

■ UN WEEK-END

DE ADIO

de Marc Gilbert Sauvajon

Pe tema triumphiului conjugal, abilități de construcție, vervă în dialogul agrementat cu oarecare ironie, plus umor englezesc în infuzie slabă, antren cît cuprinde. Adică, atît cît izbutesc interpreții să obțină, entuziasmați foarte, după cum declară în programul de sală. În ce măsură „bunele” intenții sînt confirmate de spectacol? Montarea supravegheată de regizorul Călin Florian nu se abate de la poncifele genului, iar hazul nu depășește minima admisibilă în cazul comediilor așa-zis „spumoase”.

Neambitioși de perspectiva unor virtuale, posibile creații, studenții mimează conștiincios portretele-robot cerute de text. Gentlemanul perfect, cu aplomb, prezență de spirit și sînge rece în orice situație (pe care o rezolvă rapid și eficace, inclusiv problemele delicate, de ordin familial) e un rol care nu-i era neapărat necesar lui Dorin Presecan. Indiferent ce alt **emploi** ar fi fost mai profitabil pentru a-i stimula disponibilitățile interpretative, neîndoios mai variate. Cu tipul amantului superficial, Iosif Cojic nu-și îmbogățește nici el experiența scenică, mai ales că expediază personajul din două trăsături antagonice — „antipatic” bărbaților, „simpatic” femeilor. Avantajată de accentele pitorești ale frivolității de bunăvoie asumate, Rodica Baghiu (anul II) se prezintă la rampă cu pas ferm, dar rămîne să-și reafirme aptitudinile atunci cînd va fi solicitată de un repertoriu de calitate. Suzana Macovei (anul I) compune ca la clasă rolul bătrînei menajere intransigente și ia chiar aplauze la scenă des-



Mariana Miha Presecan și Iosif Cojic

chisă. Văzîndu-și personajul ca pe „o femeie adevărată, cu oscilațiile ei sufletești, dornică de iubire, de tandrețe, dar neuitînd pînă la urmă că există lucruri mult mai importante și iubiri mai adînci”, Mariana Miha Presecan s-a conformat propriei „definiții”, dar de fapt nu a făcut altceva decît să simuleze ad-hoc o viziune asupra convenționalismului mic-burghez. Impresia de efort inutil persistă, pentru că reprezentația nu depășește condiția unui surogat confecționat fără prea multă aplicație. „Infailibilul” criteriu al succesului comercial nu ar trebui să afecteze și sistemul învățămîntului teatral.

PATIMA ROȘIE

de Mihail Sorbul

Spectacolul pare segmentat de preluarea **ad litteram** a indicației autorului, care, anticipînd finalul, subintitula piesa „comedie tragică”. Dihotomia funcționează **tale-quale**, reprezentarea începînd ca farsă și terminîndu-se ca dramă expresionistă. Gîndită astfel de regizorul-pedagog Kovács Levente și de scenografa László Il-dikó, prima parte, o parodică expunere a subiectului, descrie un mediu mic-burghez în care figuri mai mult sau mai puțin bizare își complică existența din rațiuni meschine, cu toții avînd un dublu interes în fiecare acțiune pe care o întreprind: vor să-și satisfacă orgoliul (Tofana) sau vanitatea (Castrîș), să se păstreze în vecinătatea bunăstării (Crina), să capete moneda necesară viciului (Șbîlț) sau, pur și simplu, speră să-și schimbe felul de a fi (Rudy). Convergență către caricarea enunțată diverse elemente, începînd cu decorul în stil „liberty”, încărcat de draperii, perne și cu nelipsitul pian, și sfîrșind cu grima, gestică și costumația actorilor. În partea a doua se operează un viraj de 180°, de la efuziuni grotești se trece la tensiune emoțională paroxistică, criza eliberării instinctelor dînd adevărata dimensiune a agresivității iraționalului, care conduce spre o moarte stupidă. Acest ultim act se petrece în semiîntuneric, în mansarda Crinei, un spațiu parcă vidat de obiecte, ca o rezervă dintr-un spital de boli nervoase. Senzația este că în această „cameră obscură” se „developează” însuși subconștientul sumbru al personajelor. Székely Melinda se anunță o actriță de temperament, Tofana ei mai întîi e apatică, indiferentă în relațiile cu cei din jur; apoi, agasată de generozitatea aman-tului, devine brusc interesată de o nouă cucerire, pentru ca în final, cu intensitate maximă, să etaleze forța, dar și ridicolul unei Fedre dezlănțuite. Koncz István, în Șbîlț, exploatînd elegant valențele histri- nice ale rolului, se dovedește un actor expresiv, reușind să umple cu impetuo- zitate scena, într-o spectaculoasă evolu-



Székely Melinda și Sebesi Karen Attila

ție — tenebros și rufos, dinamic și inte- ligenț, cinic și ironic — dovedind și o bună plastică corporală. În interpretarea dată de Szász Anna, Crina arborează un aer de mică mironosiță, dovedindu-se o provincială antipatică și ierpelită, bucu- roasă să se încălzească la focurile de arti- ficii ale celor avuți. Lui Bács Miklós, machiajul îi impune o mască a suferinței și a gravității tîmpe, în propunerea sa Castrîș apărînd ca un ins anchilozat de convenții. Sebesi Karen Attila (anul III) îl înfățișează pe Rudy ca pe un tînăr fluș- turatic și extravagant, frizat și pomădat; treptat, renunță însă la fandoseli, pe mă- sură ce se vede prins în caruselul pasio- nalității de care tocmai fugise.

La șaptezeci de ani de la premiera ab- solută și la douăzeci de la o altă inci- tantă lectură studentescă la I.A.T.C., **Pa- tima roșie** își reconfirmă viabilitatea. În- scrierea acestui text în repertoriul stu- dioului a fost pe deplin validată: prin convecția burlescului în tragic s-a ur- mărit să se realizeze o dificilă schimbare de registru și un exercițiu de stil în care tinerii actori au înțeles să se angajeze cu interes, susținînd și un posibil punct de vedere actual asupra piesei lui Mihail Sorbul.

■ OFİTERUL DE GARDĂ de Molnar Ferenc

Probabil s-a vrut în mod expres ca spectacolul cu această piesă a cîndva foarte popularului dramaturg Molnár Ferenc să aibă acel parfum desuet care să evoce direct timpul real al acțiunii (sfîrșit de veac XIX). Comedia, vestită pentru partiturile actricești de virtuozitate și pentru comicul de replică și de situație, îi aduce la rampă pe cei trei viitori absolvenți ai promoției '86 (secondați de studenți din anii mai mici), dar fără ca autorii montării (regizorul Gergely Géza și scenografa Papp Judit) să le fi creat posibilitatea de a-și dezvolta virtualitățile, fără a le pune în valoare talentul. Maniera de interpretare este în general vetustă, tinerii actori jucînd descoperit, la vedere, cu afectări de pronunție și gesturi grandilocvente. Sînt supralicitate, fără vreo minimă tentativă de revigorare modernă, efectele umoristice generate de conflictul minor: un soț, de meserie actor, hotărăște să pună la încercare fidelitatea soției, drept care plănuiește să o seducă deghizat în chipeș ofițer de gardă; dar nu descoperă nici în final dacă soția, și ea actriță, a căzut în cursă sau, așa cum afirmă, l-a recunoscut imediat, dar s-a amuzat să-i accepte avansurile. Szász Anna e o prezență agreabilă, grațioasă, cu un farmec acidulat, însă tînăra actriță nu lasă impresia că s-ar fi preocupat de nuanțarea echivocului în idila pe care o trăiește mîmind frenezia. Koncz István, atîta vreme cît este „în pielea personajului“, acoperă datele rolului, e cînd nervos, cînd suspicios, cînd plictisit, cînd impulsiv, tracasat de faptul că pariul cu sine însuși ar voi și să-l piardă, și să-l cîștige. Însă actorul s-a mulțumit cu o soluție facilă de metamorfozare, de unde și diminuarea mizei acestei intrigi vodevilești. În schimb, Sebesi Karen Attila (anul III) și-a alcătuit din mici ticuri caracteristice morgană unui gentleman simpatic și bonom, prietenul familiei, cronicar dramatic și confident al ambilor soți. Székely Melinda, cu o figură palidă și o coafură simplă care o îmbătrînesc atît cît să se observe că a fost și ea o cochetă care acum, ca mamă, savurează complice aventura fiicei, se păstrează în planul doi.



Szász Anna, Koncz István și Székely Melinda

Într-o notă școlărească se prezintă și ceilalți interpreți: Buzogány M. Gabriella (anul III), într-o nostimă cameristă, Fekete István (anul III), ca decrepit creditor, László Zsuzsa (anul III), ca plasoatoare încovoiată de ani și umilintă, Buzogány Edit (anul I) și Gáspárik Attila (anul II), doi hamali.

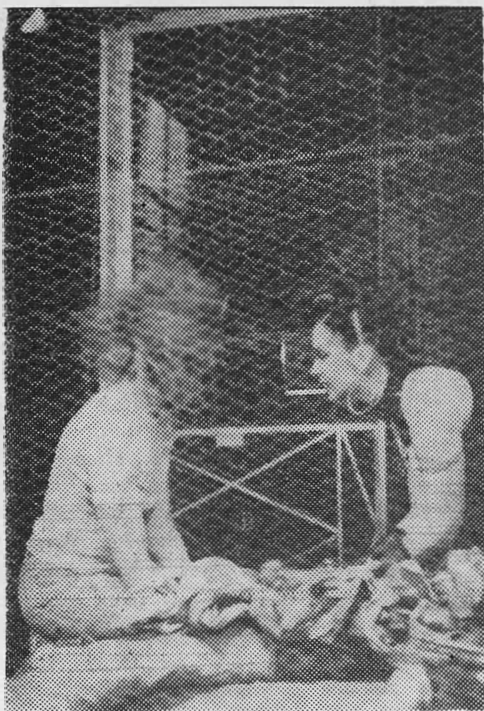
■ CITY SUGAR (CUM SE NUMEAU CEI PATRU BEATLES)

de Stephen Poliakoff

Piesa dramaturgului englez, scrisă în urmă cu zece ani, regîndită scenic de tînărul regizor Tompa Gábor, s-a metamorfozat într-o fabulă modernă. Tinerele mai mult sau mai puțin inocente ale

unui orașel de provincie sînt atrase ca de un magnet de personalitatea, nimbă de propria lor fantezie, a speaker-ului de la postul de radio local, care le furnizează drogul iluzionării zilnice. Și dacă este oarecum înduioșătoare pleava „dulcilor fetițe” prostuțe, nu prea greu de manipulat pe calea undelor — o vreme cel puțin, pînă cînd misterul se spulberă și survine disperarea neputincioasă —, în schimb sînt dramatice existențele celor ce-și duc viața în obscuritatea studioului (un hangar dezafectat, dominat de o schelărie imensă, ce figurează zborul frînt al unui ipotetic Icar). Oficianți ai unui cult derizoriu, trebuie să-și întrețină ei înșiși starea de euforică transă, autoamăgindu-se cu un erzaț de glorie. Această formă de mass-media și-a pierdut funcționalitatea inițială, devenind o modalitate de înstrăinare — de ceilalți, de sine. La pupitrele lor, disc-jockeyii nu mai reușesc de mult să comunice omeneste, iar fiecare dintre cele două prietene, în colivia locuinței strimte, caută de fapt să evadeze pe cont propriu. Desfășurîndu-se sub semnul paroxismului (nu doar al decibelilor), reprezentarea e dominată de o **suită de semne alegorice** (scenografia Nagy Árpád) ce converg spre a avertiza împotriva lipsei de măsură. Păpușile-manechine confecționate în febrila agitație a „concursului secolului” seamănă surprinzător cu personajele, la rîndul lor manevrate fără scrupul.

Interpreții-studenți sînt în situația de a juca eroi ai vîrstei lor, cu care sînt contemporani, dar la tensiunea și pe coordonatele unui alt meridian. Spulberarea falsei străluciri, dezvăluirea nocivității unui mod de viață sufocat de superficialitate se produc gradat, stările sufletești fiind particularizate într-o manieră violentă, cu mijloacele unui realism grotesc de sorginte expresionistă. Zalányi Gyula de la Teatrul Național din localitate îl prezintă pe cînicul Leonard Brazil într-o compoziție savantă. Partenerul său, Koncz István (Rex, acolit, dar și rival din umbră), face figură de „înger căzut”, călărind o motoretă — simbol și substituit al forței; costumul alb de prețins atlet, obrazul palid, ochii încercănați, docilitatea îndîrjită ascund o ferocitate abia stăpînită, amestecată cu o misterioasă tristețe. Nicola Davies — Szász Anna plutește în ritmul cînd mai trepidant, cînd mai



Szász Anna și Székely Melinda

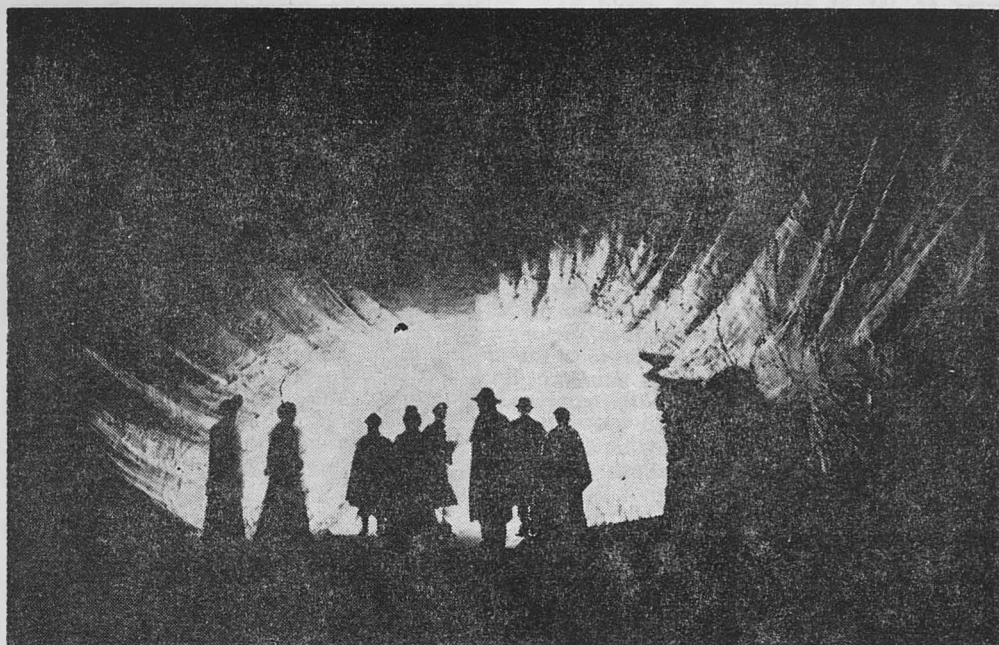
lent dictat de narcoticul în voia căruia se lasă: muzica. Șocul contactului direct cu lumea show-business-ului (în varianta ei miniaturală) o va doborî, deși ea înregistrează cu spaimă și dezgust doar nimicnicia sufletească a idolului adulat și infirmitatea lui fizică, nu și putreziciunea mecanismului. Modestă, sinceră, Nicola face pereche cu Susan, o ființă pe cît de circumspectă, pe atît de agresivă — Székely Melinda, machiată punk, cu un comportament de rapace senzualitate nediferențiată; în scena dansului lasciv, cele două fete par niște lebede prizoniere, marcate de stigmatul damnării acceptate. Din Jane, Buzogány M. Gabriella (anul III) face o gîscuță proaspăt emancipată, plină de ifose. Sebesi Karen Attila (anul III) — John, în exces pudrat și pistruiat, e un sclifosit aspirant la titlul de mare maestru într-ale gazetăriei. Li se alătură încă un prototip, Nick, băiatul la toate, Bács Miklós (anul II) înfățișîndu-l ca pe o caricatură a stupidității.

În cele șapte spectacole prezentate pe scena Studioului (cîteva dintre ele figurînd și în turneul — schimb de experiență, efectuat la București), cei șase absolvenți ai actualei promoții — trei la secția română, trei la secția maghiară, trei băieți și trei fete — și-au etalat talentul, probîndu-și aptitudinile în genuri diferite (dramă, comedie). Se impune totuși reluarea în discuție a criteriilor de alcătuire a repertoriului. Avînd în vedere că în anii mai mici există mai totdeauna studenți capabili să înfrunte luminile rampei, se poate evita limitarea la piese cu puține personaje (numărul mic al cursanților este impedimentul adesea invocat). Trebuie atacată cu mai mult curaj marea dramaturgie clasică și contemporană, autohtonă și universală. S-a văzut clar că atunci cînd studenții sînt supuși unor solicitări care le mobilizează resursele, succesele sînt pe măsura ambițiilor. În sprijinul acestei afirmații se cer din nou evidențiate spectacolele cu Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă și Creditorii — la secția română, Patima roșie și City Sugar — la secția maghiară. Printr-un repertoriu de calitate se cizelează gustul și se formează discernămintul în materie de autentică valoare estetică, implicit etică.

Pentru viitorii actori, fundamentală rămîne pregătirea la clasă desfășurată în cei patru ani de studii (îndrumătorii absolvenților acestei promoții sînt doi foarte buni pedagogi, profesorul universitar Csorba András și lectorul universitar Constantin Doljan); dar la fel de important se dovedește a fi și contactul cu directorul de scenă în vederea spectacolelor cu public, prime examene ale maturității profesionale. Seriozitatea propunerilor regizorale, modalitățile moderne de lucru, incitarea la o colaborare creatoare au favorizat, cum era și firesc, punerea în valoare a talentului studenților. Procesul de autocunoaștere început la orele de studiu continuă, dar în faza spectacolelor de absolvență intervin factori noi, care tind să finalizeze investiția creatoare — disciplinarea efortului, subordonarea elaborării individuale muncii de echipă, pentru reușita colectivă. Foarte de aceea, montările realizate de regizori interesați (inclusiv din tînăra generație) au fost rodnice și din punct de vedere teatral, și din punct de vedere strict pedagogic, deoarece au contribuit la dezvoltarea personalității artistice a fiecărui student în parte.

Absolvenții din '86 ai Institutului de teatru din Tîrgu Mureș, alcătuiesc o promoție omogenă, cu individualități deja conturate, dar care desigur pot oricînd furniza surprize în teatrele unde vor activa. Deocamdată memoria îi reține cu chipul cu care s-au definit în primele lor apariții scenice pe Iosif Cojic, Mariana Miha Presecan, Dorin Presecan (secția română) și Koncz István, Szász Anna, Székely Melinda (secția maghiară).

**Grupaj realizat de
Irina COROIU**



PREMIUL A.T.M.

PE ANUL

1985

Livada cu vișini

de A. P. CEHOV

la TEATRUL NAȚIONAL DIN ȚIRGU MUREȘ

„Un subtext tragicomic care te emoționează...”

Din convorbirile regizorului

GEORGHE HARAG

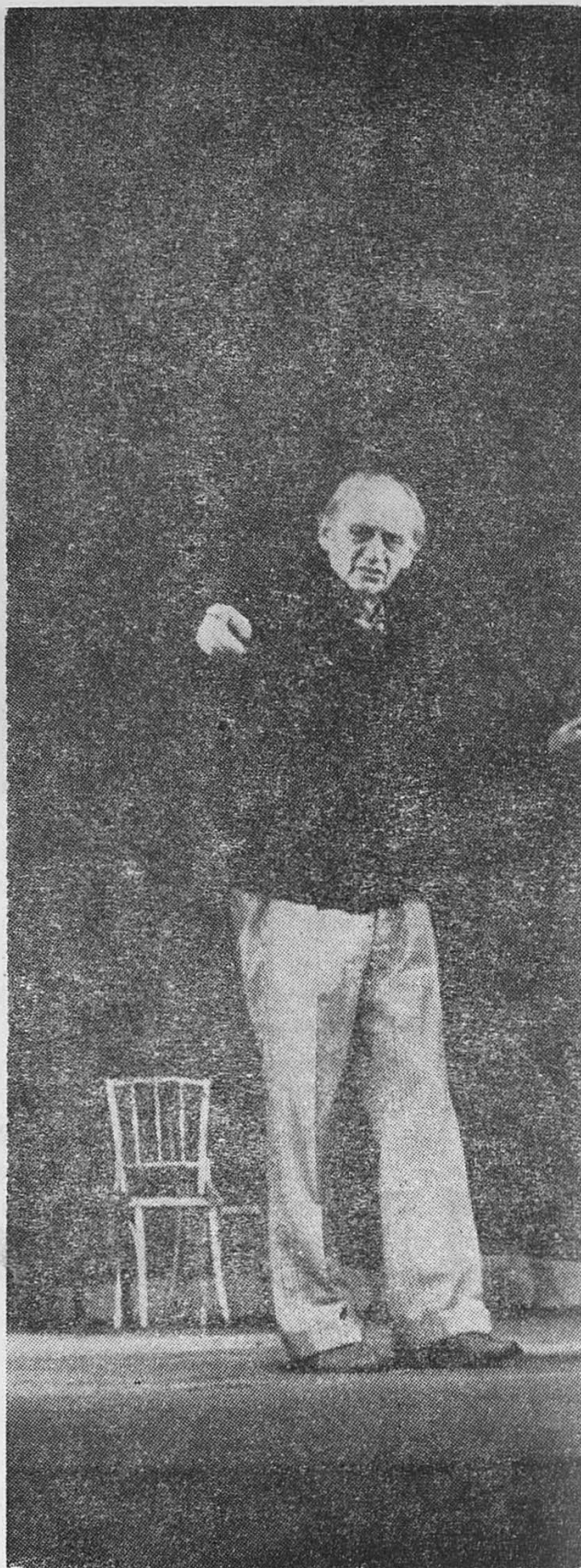
cu actorii *

E greu să vorbesc despre această piesă și despre poziția autorului față de ea. În primul rînd pentru că n-am fost niciodată „o forță” în dizertațiile teoretice. Eu simt instinctiv ideile, gîndurile autorului, deci voi fi subiectiv în ceea ce voi spune. Acum treizeci și ceva de ani, cînd am citit pentru prima oară piesele lui Cehov, nu m-am simțit atras de această literatură dramatică. Nu le-am găsit acea universalitate, acea frumusețe despre care citeam sau auzeam. Poate eram prea tînăr, poate așa era atmosfera atunci. Erau la modă piesele cu acțiune directă și concretă. Prin 1950 am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care, spre exemplu, cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani. Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pauzele lungi și inutile continuau să-mi dea un sentiment de insatisfacție estetică.

Abia mai tîrziu, prin 1967, cînd am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada cu vișini* de la Teatrul „Bulandra”, am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decît suferința unor personaje cu suflet frumos.

Întîmplător mi-a căzut în mînă în acea perioadă și cartea cu scrisorile lui Cehov,

* Consemnate în timpul repetițiilor de Valentin Marica, secretar literar al Teatrului Național din Tirgu Mureș.



adresate Teatrului de artă din Moscova, prietenilor, soției etc.

Dramaturgul scria că pur și simplu nu înțelege ce a făcut Stanislavski cu piesele sale; își arăta dezaprobarea că i-a transformat vodevilurile în drame sentimentale. „Nu vreau așa!” nota el. Cum

montările au avut totuși succes la public, regizorul fiind un mare artist și un spirit novator în epocă, Cehov a abdicat, de formă, în cele din urmă. Corespondența sa îi păstrează însă dezaprobarea și uimirea față de modul cum i-au înțeles contemporanii opera.

Reprezentările lui Stanislavski — lucru foarte interesant — au influențat timp de 50 de ani teatrele lumii. Am văzut **Trei surori** la New York, **Livada cu vișini** la Londra — ele erau făcute parcă pe tiparul acestui stanislavskianism nostalgic, sentimental. Eu începusem să-l văd și cu alți ochi pe Cehov. Astfel am pus în scenă întâi, în Iugoslavia, **Unchiul Vanea**, **Trei surori**, **Pescărușul**. Spectacolele au stîrnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă însă simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la **Livada cu vișini**. Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov) că personajele din **Livada cu vișini** nu sînt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sînt oameni inutili — cum scria Cehov. Acest lucru m-a șocat. Ei plîng, rîd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai Lopahin, țăranul care a devenit bogat, și parvenitul lacheu Ișa sînt tari, moderni, agresivi, fără scrupule.

Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens, și, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sînt trecătoare, existența — închisă, opacă la lumea realului.

M-am gîndit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin „Da” și „Nu”. Afirmarea e susținută de momentele de comedie ale piesei, negația, de propria mea formație, cenzură intelectuală sau tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin, care se epuizează în trei minute, la farsă. Aici găsesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la rîs la plîns, de la petrecere la tristețe. Liubovei Andreievna i se năzare de cîteva ori că trebuie

să plece, dar renunță la fel de repede, lăsînd totul la voia întîmplării. Eroii duc o viață ușuratică, sînt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. **Livada cu vișini** are o anume poezie. Eroii sînt oameni eleganți, unii au acces la cultură, dar și acest lucru e superficial. Gaev trăiește fără să facă nimic, jucînd biliard. Studentul Trofimov vorbește despre viitor, despre sensul umanității și despre filosofie, spune că trebuie să muncim și să mergem înainte, dar el nu muncește și nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sînt cinicul Ișa și Lopahin, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vișini. Reprezentația e un punct de vedere cu un unghi nou față de montările anterioare. Nu sînt sigur că e un spectacol desăvîrșit și nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume... cred că această plutire a eroilor, învîluiți într-o muzică ciudată, ruși de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic și grotesc, în timp ce Ișa și Lopahin trăiesc pe pămînt și fac ce vor din ei...

Am văzut așa-zise montări contemporane Cehov, unde totul era întors pe dos — personajele apăreau cu puști mitraliere, îmbrăcați în fasciști sau beți. Unor asemenea propuneri scenice nu le-am descoperit sensul, nu erau conduse de nici o idee majoră raportată la text și la lumea de azi. Teatrul modern, contemporan, este o noțiune foarte largă.

Reprezentarea de la Tîrgu Mureș am dorit-o un mod de citire contemporană a unui text clasic, păstrîndu-i toate datele, dar tratîndu-le scenic prin prisma epocii noastre.

Sînt convinși că lucrat după vechile tipare spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov.

Spectatorii sînt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În **Livada cu vișini**, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg.

Am lucrat intens alături de un colectiv receptiv, inimos și dotat, și cu mare dăruire în a-l înțelege și interpreta pe Cehov.

FILMUL SPECTACOLULUI

Prima impresie a spectacolului e predominant vizuală. Iar primul gest stîr-nește în forță magia teatrului întreață. Cînd lumina din sală păleşte, în fața solemnei cortine purpurii încărcată de fir și paiete a Teatrului din Tîrgu Mureș crește un culoar de lumină. În acest culoar pășește apăsător și precaut Lopahin-Fiscuteanu, prețîluind din privire opulența faldurilor de pluș. Se oprește în mijloc și ridică o mină care ar vrea să mîngîie, parcă, certitudinea valorii materiale. Dar, chiar în acea clipă, cortina pornește să se desfacă. Încet, cu voluptatea studiată a obiectului ce pare a fi devenit conștient de semnificația cu care s-a încărcat, alunecînd cu grație printre degetele pe care le bănuim aspre.

Dinapoia cortinei ni se arată o perdea de muselină vrîstată de fine broderii. În contra-lumină, un grup încremenit în așteptare. Umbra cernută a unui pat de alamă și proiecția cenușie a unui dulap. Lopahin rostogolește prima replică și



Din jurnalul repetițiilor

Repetiția a VII-a —
10 ianuarie 1985

GHEORGHE HARAG :
Așa ! Vreau să nu se rupă legătura de stil între actele unu și doi. La actul II, la început, să vedem — vă spun cîteva idei, absolut haotic și fără nici o hotărîre de a le aplica în spectacol. Ce am văzut eu azi-dimineață, cînd eram între somn și trezie : pe scena goală apare Charlotta.

CRISTIAN IOAN : Goala !

MIHAI GINGULESCU :
Cu o șarlotă !

GHEORGHE HARAG :
Am crezut că aici sînt poante mai... Cu flinta de vînătoare, începe să împuște în stînga și în dreapta. Am mai văzut un copac singuratic care e și naturalist, dar are și ceva straniu. Oricum, aș vrea să încep în felul următor actul doi, chiar dacă nu e

exact pe text : în șareta stau Ranevskaia și Gaev, toți ceilalți stau în jurul șaretei, împing, trag, cîntă, îmbrăcați ciudat, ca la o serbare cîmpenească. Chiar și Lopahin vine, dar nu participă. Se dansează în jurul șaretei, este o atmosferă de carnaval...

VASILE VASILIU : Și orchestra cîntă tango...

GHEORGHE HARAG :
Nu știu ce-i cu voi astăzi ! Au fost cinci glume... Această intrare ar exprima foarte mult. Petreci și dansezi uitînd de necazuri. Delir. După această scenă debordantă, ar urma o tăcere lungă. După grotesc — aducerea-aminte a realității. Parcă a ieșit toată energia din ei. Încep să se miște fiecare cu o stare de neputință. Se plimbă, se duc, se vede că nu mai au ce face... Momentul ăsta trebuie să aibă o ciudățenie logică. Nu știu să rezolv plastic... Cum să fie



dialogul se angajează de cele două părți ale perdelei. Singură Duniașa, roșie în obraji și plesnind de sănătate, va sfida o clipă bariera de muselină ridicând în creștetul capului poalele perdelei pentru a se imagina mireasa imposibilului Epihodov. Dar iată că, de undeva din dreapta prosceniumului, aproape din sală, sosește grupul exuberant al Ranevskaiei. Și începe timpul doi al miracolului de la Tîrgu Mureș: perdeaua de muselină dispare încet, ca o părere, dezvăluind ceea ce în termeni banali numim decorul. Dar nu e un decor. E un spațiu. Covârșitor ca amploare, uluitor prin simplitate, neașteptat ca propunere. Un trunchi de conculcat, cu baza înscriind rampa? Pîntecele chitului biblic? Un tunel al timpului fără de îndurare? Toate astea la un loc și poate mai mult încă. În textura neliniștitoare a materialului e albul florilor de vișin fosilizat în plasele a mii de păianjeni de apă. Personajele se risipesc și se pierd în această cavernă căreia discul de trei metri diametru de la capătul celor peste treizeci de metri adîncime nu pare a-i stabili vreo limită. Deschideri abia ghicite, de vizuină, aspiră sau expulzează fauna cehoviană în sau din interiorul acestui trup vegetal. Halucinante efecte de lumină înscriu pe orizontul antractelor imaginea unui Pămînt privit de pe Lună. Întreg spectacolul, realist în detaliu și fantastic în demers, e fructul maturat la frigul imaterial al acestui fenomenal spațiu scenografic semnat de Romulus Feneș.

O lume moare. Moare pentru că i-a sosit timpul să moară, pentru că nu înțelege și nu poate accepta schimbarea. Ceea ce numai Harag pare a fi desco-

toți pe scenă... Să fie ca niște stop-cadre... Sînt convins că modalitatea de tratare a piesei aici este, aici e cheia spectacolului... De fapt, cit de departe se poate merge în gîndirea unui spectacol? Nu există nici o limită a fanteziei. Dacă vorbesc doi în scenă, nu e absolut necesar să fie singuri. Astea sînt capcanele textului.

CORNEL POPESCU :
Mie asta cu trăsura nu mi se pare bună.

CORNEL RĂILEANU :
Să aducem un cal care cîntă !

LIVIA DOLJAN : Dar Charlotta ce a fost ? Nemțoaică, rusoaică ?

MONICA RISTEA : Mie-mi place ideea cu trăsura, cînd vin toți.

GHEORGHE HARAG :
Pauză opt minute.



Repetiția XI — 4 februarie 1985

GHEORGHE HARAG :
Considerăm Livada ca și teatrul ; instituție și clădire. Aș începe spectacolul cu o cortină imensă de dantelă. Această lume este o lume trecută, uzată, săracă, cu rămășițele unor obiecte care readuc amintiri, o sărăcire perpetuă, încetă dar sigură.

Repetiția XII — 6 martie 1985

GHEORGHE HARAG :
Hai să începem. Tache,* citește tu Lopahin. Dar nu ca Fiscuteanu, citește ca Săsăreanu. Actul doi trebuie să iasă cel mai bine... Actul ăsta rămîne pentru

* Constantin Săsăreanu.

perit este că această lume își dă prea bine seama că moare, dar nu e în stare să schițeze măcar un gest de împotrivire. Moare așa cum a trăit, bălăcindu-se în ridicol și derizoriu. Spectatori delectați de propria lor neputință și prăbușire. Cuvintele și gesturile nu mai au nici o acoperire în caracterele modelate în gelatină. Nici nu mai știu să trăiască; coregrafiază, doar, un palid ritual al vieții. Și poate că nici un moment din spectacol nu ilustrează mai pregnant această viziune ca scena balului din actul III. Cehov indică prezența unui funcționar de la poștă și a șefului de gară, invitați pentru a ține locul generalilor, baronilor și amiralilor de odinioară. Harag umple scena de argați, de țărani care habar n-au de cadrul și, în timp ce Pișcik se agită clamînd figurile de dans, perechile stau încremenite căutînd stingher în jur. Figurația se așază apoi pe scaune atent înșirate pe două rînduri, lăsînd între ele un spațiu în care vor evolua, în costume de Pierrot și într-un pas ce s-ar vrea de french-cancan, Charlotta Ivanovna, Varia și Ania, cîntînd toate trei la nesfîrșit „Oh, du lieber Augustin...”. (Mereu același vers! La naiba cu „Alles ist hin“!) Urmează Epihodov, hlizindu-se și fredonînd în falset o romanță din care nu-șt mai amintește decît un singur vers. Un bîlci al zădărniceii...

Revenit pe scena din Tîrgu Mureș pentru un prea timpuriu cîntec de lebedă, neuitatul meu prieten și profesor fără catedră i-a adunat încă o dată pe actorii secției române într-un superb act de bravură actoricească... Mai toate rolurile sînt notabile creații și nimic mai grăitor, poate, decît faptul că, pornind de la



nea livezii, discutînd fără pic de efect teatral sau fără pic de tendință spre teatralizare.

Aproape inocent lumea pălăvrăgește, aparent totul e loc comun, dar pe undeva exista o ciudată atmosferă de spaimă inconștientă, dar ei nu vor să știe asta. Mi-ar oferi surprize momentele care sînt de firesc, nu de teatru. M-ar surprinde ceea ce nu e șablonard în teatru.

Repetiția XIII — 7 martie 1985

mine o problemă deschisă, vorbind de transpunerea scenică a acestei părți ciudate. Trebuie să adîncesc anumite lucruri și să trec peste niște obstacole interioare ale mele. Actul doi trebuie să fie o cheie.

LUMINIȚA BORTA: Spuneți că aici un rol important l-ar avea scenografia.

GHEORGHE HARAG: Da, decorul poate să ajute. Mă chinuie. Eu știu și înțeleg prea bine că situația (și textul) dramatică din actul doi e genială.

Ca spectator, nu ca regizor, cum aș vedea actul doi?

Mi-ar plăcea să-i văd pe toți aflîndu-se la odihnă pe un cîmp sau la margi-

GHEORGHE HARAG: Cred că Romulus Feneș are o idee de decor foarte interesantă. Exact ceea ce ne trebuie și ne ajută. În orice caz, e un punct de plecare de la care putem începe mîine dimineață mișcarea. E o treabă ingenioasă. În spate ar fi un imens material care are la bază pînza; ar veni din

rolul unui Trecător cu numai trei replici, Constantin Săsăreanu creează momentul de neuitat al unui actor ajuns cerșetor, ce vine din sală pentru a se pierde, apoi, în adâncul spațiului. Le-am strâns cu căldură mâna foștilor mei colegi și îi asigur că n-am cum uita rolurile pe care le-au întipărit în ceva care e mai durabil ca marmora : memoria publică.

Nu pot încheia aceste rînduri care, alături de ale altora, se vor o mărturie în timp despre unul dintre cele mai mari spectacole pe care le-a dat Teatrul Românesc, fără să evoc copleșitorul final al spectacolului. Exilate în proscenium, așezate pe puținele lor bagaje, personajele par că așteaptă un tren ce nu va să vină. Lopahin trage un răcnet de țăpinar și spațiul se prăbușește. În scenă rămîne o cîrpă deasupra căreia unduiesc lianele sforilor ce i-au susținut măreția. Personajele se ridică și pornesc în ultima lor călătorie prin scenă. Sonoritatea hăului e alta. Vocile reverberează sec, dar prelung, între pereții cenuși. Drumul fiecăruia se oprește în fața unui zid. Din maldărul de cîrpă se ridică o clipă Firs (acest extraordinar Aurel Ștefănescu, al cărui imens talent a rămas mereu ilizibil pentru comisiile de admitere în Institut) apoi se prăvale încet spunîndu-și ultima replică. Doar că ultimele-i cuvinte nu sînt în textul lui Cehov : Firs-Ștefănescu-Harag bate cu palma în podeaua scenei, afirmînd „Eu am să rămîn aici ! !” Mergeți cu toții să vedeți acest spectacol ! Pentru ca să rămînă.

Nicolae SCARLAT

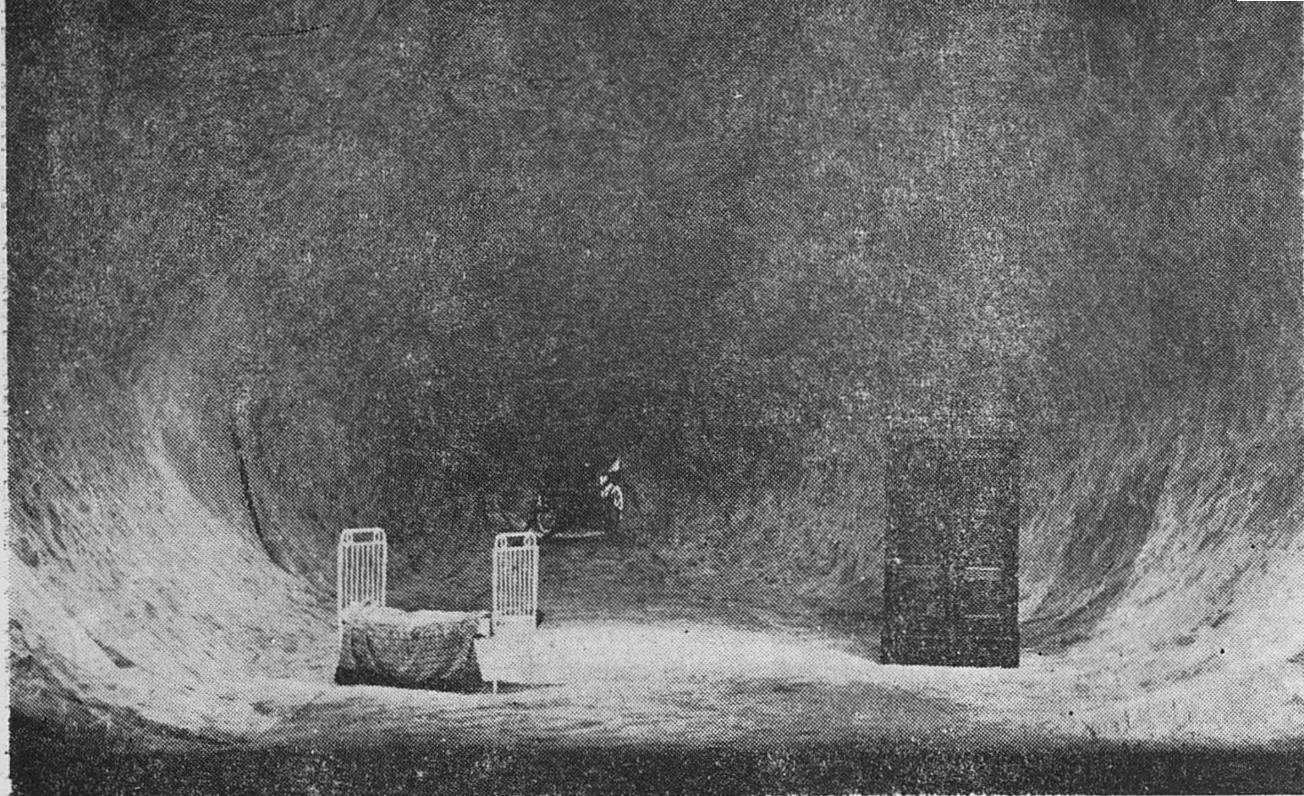
spate de sus de tot, primind diferite dimensiuni care se mișcă, partea de jos se lungește și pe acest material sînt aplicate mii de bucăți de frunze sau alt material asemănător pentru a se putea spune „iată livada mea”. Tehnic, nu e simplu. Spațiul care se creează nu te obligă la nici o convenție. Se schimbă lumina... Deci, mîine putem pleca cu toate forțele, depinde în ce măsură sînteți voi pregătiți pentru mișcare.

Am o problemă. Una de psihometodă. Mie nu-mi place să fac mișcarea marcată. Se obișnuiește de regulă să vină actorul să zică „acolo trebuie să mă duc ?” și merge neutru. Îmi place să încerc din

prima repetiție și stările, nu numai o repetiție topografică. Mie îmi plac repetițiile cu concentrare. Eu mă bag în priză și nu-mi place dacă ceilalți nu sînt. Cînd repet bine, după trei ore sînt epuizat. Că nu totdeauna rezultatul rămîne... Nu-mi place starea de zeflema care e în repetiție și e la modă... că dacă tot nu poți să redai starea, toată, mai bine faci o glumă sau altceva, ceea ce nu-mi place. Văd tot, știu, am îmbătrînit. Asta e foarte important pentru mine, crește și randamentul artistic. În 17 mai trebuie să dăm premiera.

(Consemnări de Cristian Ioan, asistent de regie)





Un decor abstract, populat de cîteva elemente de recuzită, ireale în concretețea lor, sugerează livada în floare, dar și un abis rece, gata să absoarbă ca un vîrtej personaje

Au cuvîntul realizatorii spectacolului:

ROMULUS FENEȘ :

„Starea de creație“

Acum, cînd acest spectacol a beneficiat de analize și investigații profunde ale celor mai autorizați critici, fixîndu-i-se locul meritat în producția anului 1985, ne punem întrebarea: „Cum s-a născut acest spectacol?“ și mai ales „Ce climat l-a generat?“.

Desigur, orice lucrare artistică de valoare este rezultatul talentului, viziunii, muncii și al tuturor trăsăturilor personalității creatorului, dar și al climatului în care este concepută și elaborată opera. Adevărații creatori nu produc numai lucrări finite, ci construiesc ambianțe stimulatoare, alcătuiesc și cultivă spiritul de echipă, concentrează valori, stimulează manifestarea fiecărei individualități, capacitatea de dăruire și aporțul de idei al fiecărui component al distribuției, influențează și animă toate celelalte compartimente ce alcătuiesc complexul dispozitiv creator care este teatrul. Acest fenomen fecund a funcționat în cîteva etape importante din existența artistică a Teatrului Național din Tîrgu Mureș, mai ales datorită prezenței, în aceste etape fericite, a unor mari regizori și scenografi.

La începutul anului 1985, în Teatrul Național din Tîrgu Mureș se căutau noi sensuri, noi căi de evoluție. L-am invitat pe Gheorghe Harag, să vină acasă (pentru el, a fi acasă însemnînd a fi la Tîrgu Mureș), spre a monta ce piesă dorește. În același timp, era invitată, tot de la Cluj-Napoca, și Silvia Ghelan, această mare doamnă a teatrului ardelean, spre a-și continua truda artistică alături de Harag și de noi, iar piesa ce urma să se monteze s-o aibă protagonistă.

După multe căutări, Harag mi-a comunicat într-o seară, fericit, că a găsit ceea ce trebuia: **Livada cu vișini** de Cehov. A urmat apoi o muncă laborioasă, în care farmecul și generozitatea, înțelegerea și răbdarea, strălucirea marelui artist și om aveau să se răsfrîngă asupra întregii distribuții. Cîțiva dintre maestrul pensionari s-au prezentat voluntar pentru a lucra în compania lui. Insufla încredere și o stare de entuziasm tuturor, de la actori și scenografi pînă la recuziter, mașinist, tîmplar. Cu fiecare zi, la fiecare repetiție, nu se monta doar un spectacol, se revitalizează spiritual o trupă, renăștea un teatru.

Scenografia spectacolului s-a născut în același climat și în aceleași împrejurări fecunde, în cadrul aceleiași echipe și nefiind altceva decît o parte a unui întreg.

Gheorghe Harag m-a îndemnat să inventez un spațiu-metăforă, dinamic, care să scoată reprezentăția din interioare și care să imprime evenimentelor o anumită tensiune dramatică.

Descrierea livezii am luat-o nu din indicațiile de decor, ci din spiritul operei lui Cehov, din discuțiile personajelor.

I-am prezentat lui Harag o machetă în care am mototolit o hîrtie mare, sugerînd posibilitatea realizării unui spațiu adînc, amplu, în stare să comunice senzația a ceva vegetal, viu, menit să moară odată cu distrugerea livezii din ordinul lui Lopahin, noul stăpîn. Harag a fost entuziasmat de propunere. Era un regizor-plastician, care picta cu actorii, lumina, sunetul, mizanscena fiind pentru el un mijloc de exprimare plasticodramatic.

Cînd a văzut decorul marcat, a simțit nevoia să-i completeze dimensiunea fizică propriu-zisă cu una sonoră, care să dea poezie ansamblului: strigăte auzite de departe, muzică.

În concepția regizorului, funcția luminii era foarte importantă: ea trebuia să neliniștească, să învâluie totul într-un halou straniu, să singularizeze clipele de comunicare cu eternitatea, cînd zbaterea eroilor era oprită în stop-cadre, aproape cinematografic.

Prin iluminarea fundalului apare soarele. Acest element subliniază faptul că ne aflăm în natură. Este un detaliu plastic care imprimă acțiunii tensiune cosmică, situînd-o totodată în cadrul eternului uman. De asemenea, sugerează prezența unui personaj esențial în teatrul lui Cehov: timpul.

Mobilierul plantat în decor este numai cel strict necesar, la care textul face referiri exprese cu valoare metaforică: dulapul de o sută de ani sau patul de copil în care doarme Ania.

Șareta a apărut la început ca un element plastic menit să dea un desen în

contre-jour pe fundalul soarelui, apoi Harag i-a dat acea formidabilă utilizare în actul II.

Costumele evidențiază relația eroilor cu livada. Patina și un subtil desen floral dau impresia că au fost ninse cu petalele vișinilor înfloriți. În dulapul de o sută de ani despre care se vorbește în monologul lui Gaev am pus niște pelerine viu colorate, un accent cromatic venit din alte timpuri, amintind de străbunii personajelor. I-am propus lui Harag ca scena de teatru în teatru din actul III, cînd are loc spectacolul regizat de Charlotta Ivanovna, să aibă tristețea clovnilor și saltimbancilor din picturile lui Picasso. Momentul e trist prin ridicol, căci la balul boierilor sărăciți, sosiți de la Paris, nu vin nici măcar funcționarii de la poștă, ci doar servitorii din casă. I-am îmbrăcat pe eroi în această scenă în costume care trimit la perioada roz-bleu a pictorului.

Există o voită orchestrație cromatică a spectacolului. La început domină costumele de călătorie colorate — se vine de la Paris; în actul II are loc o transfigurare spre alburii, doar cu o pată de negru marcată de trecerea artistului răătăcitor; actul III debutează într-o lumină de clarobscur care se accentuează spre actul IV, pînă la acel contre-jour sugerînd ultima înflorire de o clipă a livezii cu vișini. Urmează momentul culminant: prăbușirea decorului, prin care livada se dovedește o uriașă zdreanță. Harag a dorit ca „tăierea” să fie puternic vizualizată, pentru că prin gestul lui Lopahin se distruge și o speranță, o iluzie de fericire. Dintre rămășițele livezii apare uitatul servitor Firs, spre a muri odată cu livada, nu însă înainte de a spune: „Eu rămîn aici”. Dacă ar fi fost să mai montez încă o dată piesa cu Gheorghe Harag, știu acum că i-aș fi propus ca ultimul gest al lui Firs să fie acela de a încerca să coasă zdrențele livezii.

**Agonia unei lumi
inconștiente: Lo-
pahin pîndește, aș-
teaptă momentul
propice pentru a
cumpăra livada
(actul I)**





Scena din salon (actul III), tratată regizoral ca un moment de teatru în teatru...

FATYOL TIBÓR:

„Ca bătaia unei inimi...”

De la bun început Gheorghe Harag n-a acceptat ideea de ilustrație muzicală la spectacolul *Livada cu vișini*, dorind o muzică originală, „care să susțină valoarea textului cehovian”. De aici a început totul, întâlnirile, nopțile în șir în care vorbeam despre *Livada...* Regizorul își imagina un pedestal, undeva în spatele scenei, pe care să stea un cvartet de coarde, în frac și cu manșete albe, care la un moment dat, prin efecte de lumină, să dispară, rămânând în mișcare doar manșetele albe, în timp ce muzica se amplifică treptat. Această idee mi-a plăcut din punct de vedere vizual, însă am avut obiecții. În primul rînd regizorul ar fi vrut ca acest cvartet să stea tot timpul în scenă. Asta însemna trei ore. Apoi, tehnic era greu de realizat acele efecte de lumină care să facă să dispară la un moment dat cvartetul.

Am ținut mult, recitind piesa lui Cehov, la indicațiile autorului: trei vioi, un violoncel și un flaut. Ideea mea era ca instrumentele acestea să fie, dar numărul lor să fie dublat. Harag, cu receptivitatea lui recunoscută, a acceptat spunîndu-mi precis de ce material muzical avea nevoie.

Primea ceea ce i se părea bun de la colaboratorii cu care lucra, filtrînd totul prin geniul său. Așa s-a întîmplat și cu ideile propuse de mine în legătură cu muzica de scenă.

Paralel cu aceste „alegeri” ale materialului muzical, și-a schimbat și viziunea despre decoruri sau unele părți de mișcare.

O făcea cu o exigență artistică nemaiîntîlnită, la fiecare repetiție. Într-o zi s-a așezat alături de mine la pian, pentru a alege, în sfîrșit, muzica, dintre mai multe variante.

Acest moment a avut ceva ciudat. Mi-a spus că mama lui a fost profesoară de pian, dar că el nu se pricepe la muzică. A spus-o, cred, din modestie, de fapt a fost primul care a putut exprima prin cuvinte esența muzicii pe care o dorește. Cuvintele lui m-au inspirat și m-au urmărit tot timpul, chiar atunci cînd partitura era gata. Cînd am terminat, Harag mi-a spus că este ceea ce trebuie să fie în organismul spectacolului. Am imprimat muzica. N-o să uit niciodată cum Harag, emoționat ca un copil, se grăbea spre cabina tehnică să asculte înregistrarea. Ascultînd introducerea, mi-a spus: „Aceasta e melodia trecerii în lumea veșnică”.

Scheletul muzical al spectacolului odată construit, năștea în repetiții noi idei. Harag dorea ca muzica să intre în dialog cu cuvîntul cehovian, să accentueze sensurile tragice ale comediei, învăluindu-te de la primele acorduri, deschizînd parcă niște căi de acces într-un spațiu imens.

Melodia principală se reia la începutul fiecărui act, avînd acest rol, de poartă de intrare într-o lume bîntuită de seisme. În funcție de aceste melodii, regizorul a schimbat de mai multe ori mișcarea. Așa s-a întîmplat cu scena balului din actul al III-lea.

Aveam pentru final șase variante de muzică. I-am propus regizorului un mixaj din murmur de pădure, lovituri de topor și o melodie obsedantă, care să sugereze dispariția livezii. Harag mi-a spus că așa ar fi fost, poate, dacă aduceam muzica „acum trei zile”.

A optat, în cele din urmă, pentru bătaia pumnului lui Firs în scîndura scenei — un mesaj al artistului, transmis prin noi.

Colaborarea cu Gheorghe Harag a fost un moment fericit al existenței mele. Am înțeles că lucrurile adevărate sînt simple, că în spectacolul de teatru trebuie să comunici sincer, cu gîndul mereu la spectatori, la viața lor.

M-am gîndit să transcriu pentru concert această muzică ; ne vom putea aminti, astfel, de un mare spectacol de teatru, care, chiar și atunci cînd nu va mai fi pe afiș, va rămîne viu ca bătaia unei inimi.

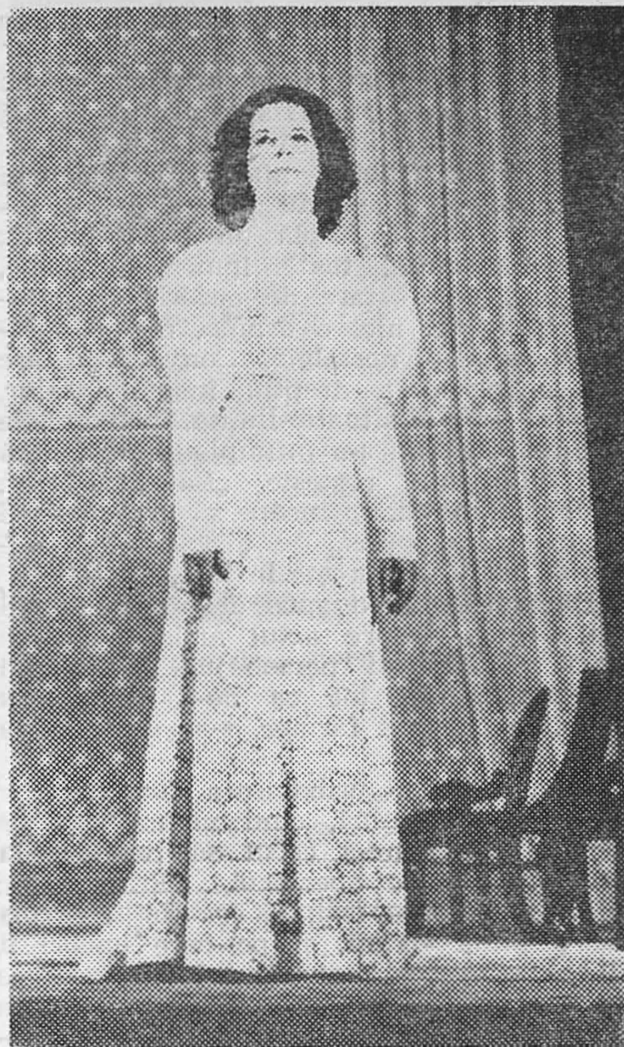
SILVIA GHELAN (Ranevskaja):

*„În situații-limită,
omul reacționează
neprevăzut...”*

Actorul depinde de regizorul cu care lucrează. Ani de-a rîndul, mi-am dorit să colaborez cu Gheorghe Harag. A fost să ne întîlnim aici, la Tîrgu Mureș. Vis împlinit ! De cîte ori în viață se împlinesc visele ? Întîlnirea cu acest regizor a fost unică, o asemenea experiență artistică nu am cunoscut în cariera mea. În timpul repetițiilor, am avut mereu public în sală. Erau prezenți actori, regizori, scenografi, critici, scriitori veniți din toată țara. La masă s-a lucrat puțin. Harag a renunțat la lecturi. În prezența întregii distribuții, a scenografului și a compozitorului, ne-a descris în imagini cum va arăta **Livada cu vișini**, moment cu moment.

Despre Ranevskaja spunea : „oameni ca ea îți dau o sută de ruble, dar peste două minute nu mai știu cine ești, aici este realismul de o necruțătoare cruzime al personajului”. Liubov Andreevna, revenită în ambianța copilăriei, e îndrăgostită de livadă, pare o femeie bună și generoasă, dar de fapt este egoistă și superficială, incapabilă să înțeleagă realitatea, cu reacții suprinzătoare, trecînd cu ușurință de la rîs la plîns.

Pentru a-mi sugera cum vede personajul, Harag mi-a povestit o scenă dintr-un spectacol cu **O lună la țară** montat de Efros. Acolo, o aristocrată ca și Ranevskaja are un lung monolog. În mîină ține o eșarfă. La un moment dat, mașiniștii încep să desfacă decorul, apare și recu-



...și „plan-detaliu” cu Silvia Ghelan

ziterul care ia eșarfa, dar eroina continuă cu disperare să vorbească.

Gheorghe Harag sublinia că mai ales actul II trebuie să ne scoată din capcanele textului. Esențialul se ascunde undeva în text, dar nu în litera sa, ci în subtext. Pentru a descoperi acel ceva care să transmită mai mult decît banalele conversații ale protagoniștilor, trebuie să căutăm în propria noastră personalitate. Ne spunea că omul este o creatură ciudată, care în majoritatea situațiilor-limită nu reacționează după regulile sau canoanele sociale sau după pronosticurile psihologilor. În fața prăpastiei, a falimentului pe care îl reprezintă vînzarea livezii, personajele lui Cehov se comportă într-un mod neașteptat. Pentru a ne ajuta să le înțelegem starea, Harag ne-a evocat o scenă pe care o trăise pe cînd era prizonier într-un lagăr nazist. Era noaptea de Anul Nou și era de așteptat ca deținuții să fie mai triști ca niciodată, cu toate acestea erau de o

veselie neînfrînată, se întreceau în glume și giumbușlucuri.

Această amintire ne-a urmărit mereu în timp ce construiam spectacolul și mai ales cînd a trebuit să rezolvăm finalul. Totul e împachetat, nimeni nu se mai agită. Personajele stau pe valize, ca într-o gară. Se întîmplă un lucru ciudat. Începe discuția, toată lumea e vioaie, cuprinsă de o stare de euforie exagerată. Nu există nici o dramă, nici o suferință, nici o nostalgie. Conversația are un antren de-a dreptul înspăimîntător. Ajunse într-o situație-limită, personajele se prefac că nu s-a întîmplat nimic, pînă cînd Lopahin rostește „La revedere“. Atunci, Ranevskaia începe să urle, ceilalți izbucnesc în plîns. De aici încolo, pentru ei, viața se oprește în loc...

Din tot ce ne-a spus despre universul lui Cehov, despre actul artistic, despre cum să gîndești personajul, lumea lui interioară, din tot ce ne-a vorbit cu știință și nespus farmec, s-ar putea scrie o carte.

Munca ce a urmat n-a fost ușoară. Peste o săptămînă, cînd ne-am suit pe scenă, Harag ne-a cerut să repetăm la temperatura de spectacol. Eram niște bieți cai a căror zăbală era ținută strîns de o mînă sigură, și pe care uneori îi durea atingerea pîntenilor. Îl simțeam ca pe un mare dirijor care cunoaște partitura și care îți pretinde să ți-o însușești perfect. Eu, apropiindu-mă întotdeauna cu timiditate de un rol, uneori îl enervam. Devenea dur, și atunci mă inhibam. Dar asta a durat puțin, pînă cînd am reușit să ne cunoaștem unul pe celălalt.

Metoda lui de a „biciui“ actorul m-a cucerit. Cerîndu-ne să ardem în repetiții, ardea și el odată cu noi, implicîndu-se total în fiecare clipă. De multe ori nu mai avea răbdare să explice și se urca pe scenă „să ne arate“. Era un actor desăvîrșit.

Avea o neliniște și o nerăbdare de a termina spectacolul. Mi-a mărturisit că trăiește o stare unică: întotdeauna a avut semne de întrebare, temeri, dar de data asta e convins că merge pe drumul bun.

Gheorghe Harag avea darul de a stimula trupa cu care lucra, de a provoca în colaboratorii săi o încălcare a spirituală specială. Este extraordinar pentru un actor să poată să spună, și după trei decenii de carieră, că a mai avut ceva de învățat. Eu am avut ce învăța de la Gheorghe Harag, colaborarea cu el a fost o mare lecție de teatru, o mare lecție de viață.



Incapabil de gesturile firești ale sensibilității...

ION FISCUTEANU (Lopahin) :

*„O forță care cumpără
nu numai livada...“*

Acest prim rol cehovian a fost un moment deosebit pentru mine. Conduc de mîiestria lui Gheorghe Harag, Lopahin m-a făcut să descopăr în Ion Fiscuteanu disponibilități interpretative necunoscute. În ridicarea unei reprezentări, deși avea de acasă foarte clară concepția mizanscenei, Harag obișnuia să colaboreze cu interpretul. Spunea că ființa acestuia îl inspiră. Repetam scena din actul III, cînd Lopahin cumpără livada. Harag m-a oprit și mi-a spus: „ăsta este Lopahin“ — și de acolo am început împreună, pe această linie, să descifrăm traiectoria personajului.

Eroul nu este capabil de gesturile firești ale sensibilității. Este neputincios în fața unui act elementar de realizare sufletească, cum este acela de a o cere în căsătorie pe Varia. Decorul îi sugerează un tunel al timpului în care se frămîntă

sufletele personajelor, un trunchi de copac vîrnănos în care se zbat acești cari umani. Lopahin le privește existența, la început în aparență destul de binevoitor, apoi, cinic și crud, își dă pe față gîndurile. El stă, îndește, îi „fotografiază” cu mintea, cu ochiul, și așteaptă momentul propice pentru a cumpăra acest trunchi care este livada și care semnifică viața.

L-am construit pe Lopahin împreună cu regizorul, cu o mare economie de mijloace. Nu e expansiv, privește imobil zbaterea celor din jur. I-am retezat toate posibilitățile de a se exterioriza. Harag m-a condus spre un Lopahin aproape diabolic, a cărui forță cumpără nu numai livada propriu-zisă, ci însăși orînduirea pe cale de dispariție, reprezentată de Ranevskaja și de ai ei.

Gheorghe Harag nu era un teoretician, ci un extraordinar practician — dacă putem spune așa —, cu o capacitate excepțională de a sugera și transmite interpretului. Cred că asta venea dintr-o bogată experiență de viață, din adîncimi sufletești, pe care le-a scos la iveală mai ales în acest ultim spectacol.

S-a descoperit pe sine cu o vervă extraordinară; parcă simțea că va fi cîntecul său de lebadă, testamentul său regizoral. Era fermecător... În fiecare dimineață bea o cafea și fuma o țigară, stătea de vorbă circa 15—20 de minute, după care începeam să lucrăm într-o stare de entuziasm. A doua zi, venea cu un rezumat a ceea ce repetasem cu o zi înainte. Obișnuia să spună: „Regia totuși nu e bună. Actul II la final trebuie ridicat, este mai slab decît începutul actului III. Și aici actorii sînt extraordinari, însă regia e slabă”. Evident că atunci cînd reluam scenele corecta și jocul actorului, și ceea ce socotea că nu i-a reușit regizoral.

Sînt o mare răspundere jucînd rolul Lopahin, responsabilitatea unui act de cultură. Reprezentațiile se desfășoară la o temperatură înaltă; deși în mod firesc nu pot fi egale, aidoma una cu cealaltă, spectacolul acesta are o cheie, așa spune, din care nu poate să iasă, cheia pe care a potrivit-o atît de bine meșterul Gheorghe Harag.



Plăcerea de a vorbi...

MIHAI GÎNGULESCU
(Gaev) :

*„Un mare naiv,
un dezarmat...”*

Gheorghe Harag rămîne pentru mine regizorul pe care l-am întîlnit cînd eram foarte tînăr și care m-a inițiat în profesie. Crea, în repetiții, un climat deosebit, știa să provoace acea bucurie specială a creației, pe care cineva a numit-o „stare de creație”. Chinul începea după repetiții, cînd plecai acasă. Pentru că Harag se arăta întodeauna nemulțumit, te obliga să te îndoiești mereu. În mod sigur, el a știut de la început ce vrea cu spectacolul, a știut cum trebuie să fie rolul Gaev. Dar niciodată nu mi-a spus-o direct. Nu avea obiceiul să-ți dea soluția „mură în gură”. Îți sugera, te plimba prin diverse posibilități, care te apropiu sau te îndepărtau de viziunea de ansamblu a reprezentației. Te lăsa să te zbați, să dibui. M-am zbatut, am căutat, am înțeles că îl vrea pe Gaev un mare naiv, un înconștient ce duce o existență inutilă fără să-și dea seama de ceva, un tip ridicol, dar în același timp înduioșător, în zbaterea lui care nu duce nicăieri, un om dezarmat; uneori crede că are soluțiile, deși sînt pur fanteziste, și renunță repede, realizînd că e infirm în fața complicațiilor realității.

Eroul resimte o stare de derută tragică în fața oamenilor activi. Pe Lopahin îl detestă, îl consideră grobian, vulgar,

În subconștient se teme de el, intuind că e omul care îl va distruge. În ramolismul lui progresiv Gaev își construiește o lume aparte în care se bucură de o lovitură la biliard, de o floare. Una dintre plăcerile lui este aceea de a vorbi, se crede un mare orator, când ține discursuri e încântat de el însuși, se simte viril, important. În fond e un tip inofensiv, într-un fel, o victimă sigură. Probabil că va muri în sărăcie, n-are scăpare, pentru că nu se poate descurca în concretul vieții. I-am găsit împreună cu Harag un ris stupid, jalnic, pentru a accentua că este, ca și Pișcik, un mic bufon printre ceilalți.

Sînt oameni care atît de puțin zăbovesc asupra unui gînd și atît de ușor trec de la o stare la alta, încît existența lor curge parcă de la sine. Gaev e din această categorie. Pentru mine, ca actor, lucrul la rol a fost o școală de teatru. La fel, pentru întreaga trupă, Harag invitînd pe fiecare interpret la o analiză lucidă a mijloacelor de expresie folosite pînă atunci, la părăsirea unor modalități revoluate, la un mod nou de a gîndi teatrul.

CORNEL POPESCU

(Trofimov) :

*„Un personaj comic
în neputința lui...”*



Intellectualul, în veșnica lui dispută cu lumea, cu alcătuirea umană. Notăm undeva pe text că Trofimov, în momentele lui de excitație verbală, devine incoerent, greu de urmărit și de înțeles. Acesta ni s-a părut a fi, simbolic, motivul pentru care intelectualitatea din Rusia (sau de pretutindeni) nu a fost sau nu s-a făcut înțeleasă de popor (popoare). Plauzibil. Și, pentru a susține această ipoteză, care ni s-a părut a nu fi numai afit, am situat „tiparul Trofimov” într-o zodie a pozițiilor de mijloc — nici prea limpede, dar nici confuz; revendicativ în vorbă, dar neputincios în faptă; visînd măreția și trăind într-un prezent obscur; nici util, dar, în nici un caz, inutil; complexat în dragoste, pătimaș și incisiv în susținerea teoriei, ironic, superior în dispute, un personaj comic în neputința lui.

Îi este hărăzit ca tot ceea ce face în viață să nu aibă concretețe. De aici a plecat întrebarea: cum se adaptează la real un astfel de om? Amănuntele au venit de la sine în timpul repetițiilor. Trăsătura care s-a impus ca o dominantă a caracterului său a fost agresivitatea. Este o formă de apărare a omului neputincios. Cînd tace, Petia Trofimov este umil, se simte handicapat, cînd vorbește devine vehement, violent. Și în dragoste, unde s-ar cere delicatețe, tonuri blînde, inițiativă, eroul este brutal. Există la el un filon de jubire pentru Ania, dar cînd acesta ajunge la suprafață, cuvintele îi fac sentimentele otova.

Mă surprind încercînd să transcriu teoretic ceea ce am făcut practic, și nu singur, ci împreună cu acest mare regizor care a fost Harag. Orice rol lucrat cu el înseamnă măcar o încercare, dar de regulă o reușită în autodepășire (noi mijloace, noi modalități, situații speciale etc.), o explozie de imagini (și ce imagini!) pe care le stîrnea în fiecare dintre noi. Cred că a fost cea mai „cinematografică” direcție de scenă ce am „trăit-o” pînă acum. Și cea mai rodnică, în încercarea de a găsi drumul spre arta autentică.

Agresivitatea — o formă de apărare...

CORNEL RĂILEANU:

(Iaşa)

„Un tip fără scrupule, mai periculos decît Lopahin...”

În timpul repetiţiilor ne-a vorbit mult despre Cehov şi falsul spirit cehovian — „cu pauze interminabile, ochii agăţaţi de pereţi, cu afişarea stării de plictis”. Dorca pe scenă viaţă, un univers viu sub un clopot de sticlă, care se poate repeta cu alte entităţi umane, indiferent de spaţiu şi de timp. În modul cum a gândit spectacolul, Gheorghe Harag a evitat orice formă de localizare. Împreună cu Romulus Feneş, a optat pentru un decor-metaforă, cu extrem de puţine elemente de mobilier, fiecare avînd o semnificaţie specială (dulapul de o sută de ani, patul de copil al Aniei, şareta). În acest scop, s-a consultat îndelung cu un fost recuziter al teatrului, o autoritate în materie — Nagy Sándor. Pentru a ne ajuta să intrăm în starea personajelor, în repetiţii Harag a folosit ca ilustraţie muzica filmului *O dramă la vinătoare*. Cînd a fost gata muzica de spectacol, compusă de Fatyol Tibór, am fost surprinşi, ne-am adaptat mai greu. Harag, în schimb, a fost entuziasmat de la început de acest comentariu muzical tragic, pur, eliberat de orice elemente folclorizante. Mai tîrziu ne-am convins şi noi cu toţii de justetea opţiunii regizorale şi de virtuţile dramatice remarcabile ale creaţiei lui Fatyol Tibór.

Multe discuţii în caracterizarea personajelor erau axate pe ceea ce trebuie să se vadă dincolo de cuvinte, în jocul actorilor.

Pe de-o parte, Harag ne cerea gesturi largi, starea şi vorbirea să fie explozive, penetrante. De multe ori, nemulţumit, spunea: „e Kammerspiel, nu doresc micorealism, vreau ca totul să se vadă mare”. Pe de altă parte, în rezolvarea unor momente a recurs la modalităţi ce ţin de film, de expresivitatea specifică prim-planului. Regizorul accentua că fiecare erou trebuie să aibă o viaţă a lui, străină de a celor din jur, şi aceasta să conducă la ideea lipsei de comunicare. O considera trăsătura dominantă a universului cehovian. Toţi discută, dar de fapt nu-şi vorbesc. Se uită unul la altul, dar nu se privesc. Niciodată nu ajung la un numitor comun. În şaretă, Ranevskaja îşi povesteşte drama, în timp ce Gaev ronţăie caramela. Lopahin li se adresează mereu: „Ascultaţi-mă, vă rog!”, dar nimeni nu-l ascultă. Atenţia este mimată, personajele fac gestul, dar lăuntric se află în altă parte. Aceste



...În stare de orice ca să-şi atingă scopul...

fiinţe superficiale şi însingurate, surde la suferinţa sau bucuria aproapelui, sînt victime sigure ale lui Iaşa şi Lopahin. Aceştia doi aparţin altei lumi, lipsită de poezie, sînt practici, cu picioarele pe pămînt, îşi urmăresc cu sînge rece ambiţiile de parvenire.

Iaşa este în concepţia regizorului un tip fără scrupule, fără urmă de sensibilitate, mult mai periculos decît Lopahin (pe care sufletul de mujic îl face să aibă o oarecare compasiune şi înţelegere pentru stăpînii livezii). Suprema lui ţintă este să se întoarcă la Paris, de unde a cules şi a adoptat mofturile celor din lumea bună. E în stare de orice ca să-şi atingă scopul. Jocul lui e perfid. Ştiind că poate conta pe indulgenţa stăpînei, îi sfidează pe cei din jur, îi tratează cu impertinenţă. Pe Gaev şi pe Ania, care îl numesc „lacheul doamnei”, îi terorizează. Faptul că Firs are în casă un statut aparte îl irită pe Iaşa, întrucît nu acceptă să împartă cu nimeni bunăvoinţa Liubovei Andreevna. Amalgamul respingător care-i compune caracterul răzbate nu numai din atitudini, din gesturi, din dispreţul şi răceala cu care vorbeşte de mama sa, dar şi din îmbrăcăminte. Harag a ţinut să-i sublinieze aroganţa afişată, natura grosieră, şi prin ţinută: pantofi jerpeliţi, pantaloni boţiţi atîrnînd, mănuşi „glacé”. În cristalizarea tuturor acestor nuanţe, Gheorghe Harag ştia să-ţi sugereze mijloacele, să te ajute să le descoperi singur, în opera lui Cehov sau în tine însuţi.



Victimă a propriei slăbiciuni...

MARINELA POPESCU

(Varia):

*„O fire
de cîine credincios...”*

Nu am colaborat cu Gheorghe Harag pînă la acest spectacol. Cît a lucrat la *Moartea lui Tarelkin* am asistat la repetiții. Cînd am aflat că am fost distribuită în *Livada cu vișini*, am simțit o mare emoție, spaimă amestecată cu bucurie. În timpul lecturii la masă ne-a povestit în imagini spectacolul. Erau secvențe de o deosebită expresivitate picturală. Ceea ce impresiona la Harag era nu numai fantezia debordantă, dar și ușurința cu care renunța la anumite rezolvări, exigența, căutarea obstinată pînă ajungea la acel miez simplu, dar incandescent al lucrului adevărat și profund.

Odată ne-a spus că lectura textului i-a sugerat imaginea unui candelabru imens într-o mizerie și o sărăcie lucie. Emblematică pentru această atmosferă dezolantă este scena balului, în care Ranevskaia trebuia să fie într-o rochie bo-

gată, fastuoasă, roșie, tivită cu aur; apariție ridicolă, printre servitorii casei, singurii invitați la petrecere, și momentele de teatru fals, scornite de Charlotta. Un bilci care năștea un sentiment tragicomic.

La actul II a meditat mult. Cu excepția ideii lui Lucian Pintilie, cu lanul de grîu, spunea că nu a întîlnit în alte reprezentații o rezolvare de esență a acestui moment. În prima fază optase pentru un copac imens în scena goală; în viif Semion urma să cînte, iar personajele să se aște adunate în jur.

Sînt soluții la care a renunțat, sau nu a avut timpul necesar să le finiseze. Dar ele ne-au adus în lumea piesei, ne-au apropiat de semnificațiile pe care dorea să le dezvăluie prin spectacol. Secvența din actul III de-a descris-o de la început, și a și rămas la ea: „văd un hău mare, pustiu, și o șaretă care merge singură, un element straniu, cu valoare de simbol pentru universul chehovian”.

În acest cadru, Gheorghe Harag a compus o scenă mută, de o deosebită plasticitate, pentru personajul Varia. După dezlănțuirea furioasă și neputincioasă împotriva lui Liubov Andreevna, care dăduse un ban de aur actorului-trecător, Varia rămîne singură. În șaretă, furată de gînduri, într-o stare melancolică, se leagănă ușor. Harag a dat prin această imagine expresie tragică visului ei de-o viață, și care nu va fi hărăzit să se îplinească, de a avea o familie.

Varia este victima atît a unor oameni inconștienți, risipitori, cît și a propriei ei slăbiciuni. Este o fire de cîine credincios, la care se adaugă iubirea nemărginită pentru Ranevskaia și supunerea față de familia care a adoptat-o. Ea își face un țel din a sluji. Deși profund nefericită, e în stare să-și reprime sentimentele, să renunțe la propria ei existență, pentru a-i sluji pe ceilalți. Cea mai dureroasă relație din piesă este cea dintre Varia și Lopahin. Ea culminează în ultimul act, cînd are loc „cererea în căsătorie”. Harag a cerut ca „celelalte personaje să plece în fundul scenei și să-i lase pe eroi în această penibilă situație”.

Scena trebuia să fie un summum al non-comunicării. Această omenească neputință de a se întîlni, cînd ei de fapt se privesc, se caută, chiar seamănă! Pe plan sentimental, conexiunile sînt perfecte, în plan real, ele nu se pot stabili.



Încărcat de vîrsta tuturor personajelor...

AUREL ȘTEFĂNESCU

(Firs):

*„Un element
de constanță...”*

Am mai colaborat cu Gheorghe Harag la realizarea unui mare spectacol: **Moartea lui Tarelkin** de Suhovo-Koblin. Cine nu era familiarizat cu maniera sa de lucru era ușor derutat de metoda sa de a demola tot ce știai despre meserie — știință care, la un moment dat, poate deveni rutină. În **Livada cu vișini** și-a dat întreaga lui măsură de creator.

Era preocupat să-și esențializeze experiența artistică și umană de-o viață și să ajungă la cele mai profunde semnificații prin mijloacele cele mai simple.

Pe Firs l-a văzut încărcat de vîrsta tuturor personajelor; el este elementul de constanță în această lume, pe care bătrînul lacheu nu o condamnă, o privește ușor detașat, cu oarecare nostalgie, simțindu-i ridicolul, superficialitatea și slăbiciunea ce o vor pierde. Străin de agitația celor din jur, el trăiește într-un univers al lui. În foarte multe scene, cînd se vorbește, se dezbate, Firs este absent. Participă direct doar cînd apar semne că se va distruge ceea ce pentru el reprezintă viața, adică livada cu vișini. Are o imensă dragoste, de animal domestic, față de Gaev și Ranevskaja. E instinctiv ostil față de noua existență, care pătrunde odată cu Lopahin și Iasha.

Dată fiind vîrsta sa înaintată, personajul mă obliga la compoziție. Ca actor, aveam nevoie de elemente care să mă ajute să intru în stare. Am găsit într-o cabină o haină neagră și mi-am pus niște mănuși, lucru care m-a stimulat. Harag m-a rugat să păstrez aceste detalii de îmbrăcăminte, le-a considerat sugestive. Mi-a cerut să nu exagerez mijloacele de a reda bătrînețea, să le folosesc cu economie, cu simplitate, să marchez acest lucru mai ales prin modul de a gîndi al eroului, greoi, pe anumite tipare. Considera ritmul lent ca foarte important în crearea personajului. Dorea ca vorbirea lui Firs să sune ciudat, ca dintr-o altă lume. La multe repetiții și-a exprimat dorința să nu particip, ca, la un moment dat, să mă cheme la una dintre repetiții.

Indicațiile sale ne-au paralizat pe toți. Mi-a spus să mă duc în spatele scenei, apoi să mă îndrept spre rampă, să cad în genunchi, să bat cît pot de tare cu pumnul în podea și să spun (schimbînd puțin replica pe răspunderea sa): „Eu am să rămîn aici“. În textul lui Cehov era: „Eu am să mă odihnesc puțin aici“.

Am înțeles că îl investise pe Firs cu ultimul său cuvînt, că făcuse din el purtătorul testamentului său artistic. Acest final încununa viziunea spectacolului asupra piesei lui Cehov. Harag vedea eroii **Livezii cu vișini** ca o trupă de actori pe scena unui teatru care este însăși viața; fără grija zilei de mîine, fără preocupări serioase, neputincioși să aprofundeze fenomenele existenței, ei se volatilizează prin incapacitatea de a exista în planul realității.

■ NATALIA STANCU

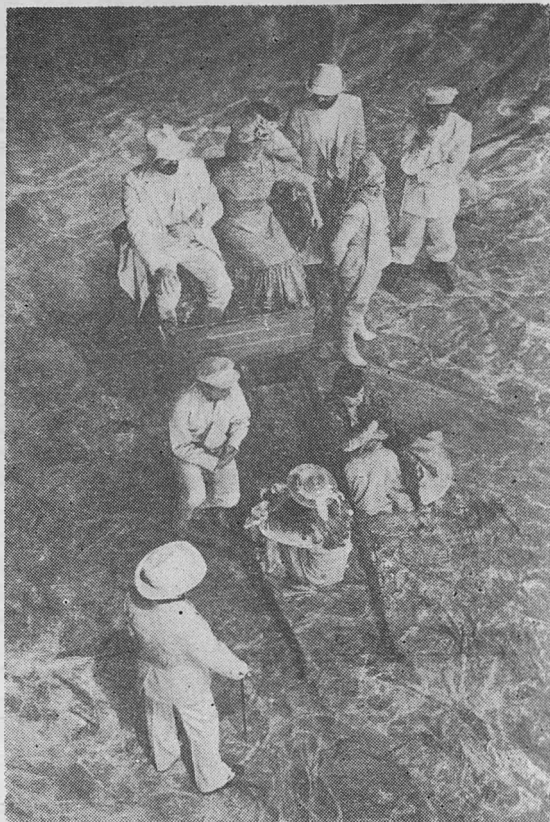
„Jocuri făcute” și „jocuri inițiate”

Lopahin (Ion Fiscuteanu) devine în spectacolul lui Gheorghe Harag „meneur” al jocului teatral. El apare în proscenium, pipăie cortina de catifea grea care, ca la un semn magic, începe să alunece încet, ușor, dezvăluind — filtrat printr-o pânză subțire, străvezie — un univers uman și teatral; un univers familiar și neobișnuit totuși, grație relativei obscurității și redimensionării siluetelor abia zărite.

Este, această cortină, s-ar putea spune, un posibil element de construcție al decorului, o posibilă „perdea” a casei Liubovei Andreevna, iar cei dinlăuntru pot fi imaginați pîndind venirea mult așteptată a acesteia (cu bucuria atît de mare a unui eveniment prea mult dorit încît frizează spaima, cum simțim din tonul Duniașei — Monica Ristea).

Este, mai ales, această cortină, extrem de fină și transparentă, un generos semn teatral lămuritor și inițiativ creat de Harag. O sugestie a timpului operei (lumea cehoviană este înscrisă, pentru început, într-un tablou vechi, patinat de vreme). O materializare a „cortinei” reale, totuși transparente, ce există între noi și universul cehovian. O sugestie a dificultății, dar și a posibilei comunicări dintre noi și creația clasică. Ori

Călători într-o gară pustie, unde niciodată trenul vieții nu se va mai opri (actul IV)



Charlotta își deplînge existența inutilă, în prezența unor spectatori surzi (actul II)

un semn marcînd (temă dezvoltată textual în opera cehoviană) „privirea” lumii cehoviene spre viitor — timpul în



care, iată, noi ne aflăm acum. După cum poate fi și un indicator al intensității cu care noi, cei din sală, iscodim pe cei care au fost înaintea noastră (oameni reflec- tați în personaje precum Ranevskia, Lopahin etc., scriitori precum Cehov), cău- tînd neostenit — pentru a ne ilumina pro- pria existență — valori ale continuității și negației, sensuri sau erori ale zbaterii umane.

Abordînd opera clasică, Gheorghe Harag va urmări reconstituirea „jocurilor făcu- te“ de Cehov, dar și iscodirea posibilelor noi semnificații revelate la o lectură con- temporană. Va iniția, de aceea, noi „jocuri“ scenice, purtătoare de noi înțe- lesuri. Astfel, restituirea Livezii cu vișini făcută de Gheorghe Harag — discurs sce- nic nemijlocit dar totodată și susținut dis- curs metateatral — începe, și, cum vom vedea, sfîrșește, prin a propune atenției o meditație despre relația dintre teatru și viață și dezvoltă pe tot parcursul specta- colului o reflecție despre resursele com- parațiilor prilejuite de timp în exami- narea valorilor și idealurilor.

În clipa cînd cortina începe să se ridi- ce — ceea ce tradițional era conacul Ra- nevskiaei ni se înfățișează ca un hău, spațiu evanescent și straniu, ca o plasă gigantică în care oamenii par prinși ca niște fluturi, prin excelență efemeri. Ima- ginea odată dezvăluită, impresia e în în- tregime stabilizată; decorul excepțional al lui Romulus Feneș reprezintă totuși alt- ceva: un tunel uriaș, o structură gigan- tică (dar mai degradă închisă), schimbă- toare, alburie, gri-verzui, galbenă, vag- segmentată se escală spre noi, îngustîndu-se treptat, prelungindu-se pînă departe, în mîntecile scenei (a cărei adîncime rea- lă este, prin felurite efecte optice de per- spectivă, mult amplificată). Un tunel in- terzicînd orice evadare pe laterale, dar orientînd, direcționînd parcă „mersul“ oamenilor într-un singur sens.

Un „drum al vieții“? Ce se află la ca- pătul lui? Ce înseamnă acel loc magic, aceea stranie „lumină“ galben-roșiatică (în direcția căreia s-ar afla și livada) care, cînd toate celelalte lumini se sting, arde în imensitatea scenei, ca o conștiin- ță neadormită, ca un ochi veșnic treaz, ca o planetă luminată de energiile corpu- rilor din jur, sau ca Soarele — forță cos- mică incandescentă. Misterul? O supre- mă revelație? Neantul?

Ce poate însemna șaretă ce așteaptă acolo, în acel „punct terminus“, scăldat în- tr-o lumină intensă și egală, mai ireal de- cît toate? O forță necunoscută polari- zează într-acolo, cum spuneam, miș-



Într-o șaretă trasă de Pișcik, Ra- nevskia și Gaev, furați de poezia înșelătoare a livezii cu vișini... (actul III)

care a personajelor. (Inclusiv cea a trecătorului în haine negre, cerșeto- rul misterios și insistent care pare, el în- suși, o premoniție, ori o întruchipare a morții ce „vămuiește“ oamenii în fel și chip.) Uneori personajele par a „vedea“ conturîndu-se tot acolo livada de vișini. O coincidență între iluzia fericirii și su- prema iluzie umană — cea a vieții? O coincidență tragică între aspirație umană și limitare?

Profund original, scenograful fructifică sugestii ale unor imagini artistice intrate în sensibilitatea contemporană — decorul său amintind ceva din unele filme sovie- tice după Cehov, dar mai ales de „zona interzisă“ (ca spațiu ireal al decantării sensurilor spirituale) din *Călăuza*.

Această universalizare, generalizare a spațiului și a timpului constituie un frapant element de noutate în lecturarea scenică a *Livezii cu vișini*.

Prin acest decor și prin tratarea în in- teriorul său a diferitelor scene, sub sem- nul dominantelor metaforice ale „căutării

timpului pierdut“, iluziei și iluzionării, melancoliei stărilor de alienare, **Livada cu vișini**, fără a înceta să fie o piesă cu evidente aspecte morale și sociale, capătă o profundă dimensiune existențială.

Fără a anula dimensiunea satirică specifică lui Cehov, fără a absorbi personajele de „vină“, spectacolul dezvoltă ideea de farsă a vieții înseși, care cheamă, atrage și nu împlinește, limitează, distruge.

Protagonisti ai unei „farse tragice“, eroii cehovieni devin tragici din punct de vedere ontologic și comici sau grotesci doar prin imposibilitatea de a-și depăși propriile limite ori contradicții, precum și de a rezolva dileme care sînt irezolubile în condițiile lumii lor.

În final, la ordinul aceluiași Lopahin, asistăm la tăierea „livezii cu vișini“ — prăbușirea dispozitivului scenic. Zărim, dincolo de universul iluziei teatrale, pereții reci ai culiselor, ștăngile, sforile decorului. O destrămare a iluziei existenței — pentru personaje. O destrămare a iluziei vieții solidare celei a teatrului — pentru interpreții care se lipsesc tăcuți de ziduri, rămînînd cu fața spre ele.

În acel moment, personajele tragice ale spectacolului nu mai par a fi eroii cehovieni, ci actorii înșiși. Căci plasarea în iluzie, existența în cutia magică a scenei este pentru ei însăși viața, fericirea, sensul.

Supremul erou tragic este însă **Firs**. Actorul care îl joacă, prăbușit aproape de scindura scenei, lovește în ea repetînd: „Eu am să rămîn aici...“

Nimic nu îl va putea desprinde pe **Firs** de casa căreia i-a închinat viața, **Harag** investindu-l pe acest valet credincios cu ceva din ființa sa de mare vrăjitor al scenei. Fidelitatea donquijotescă a lui **Firs** față de robia sa de-o viață, în raport cu care nu există eliberare, va deveni, prin moarte, destin. **Gheorghe Harag** a făcut din **Firs** un autoportret simbolic și din cîntecul său de lebadă, **Livada cu vișini**, un legat.

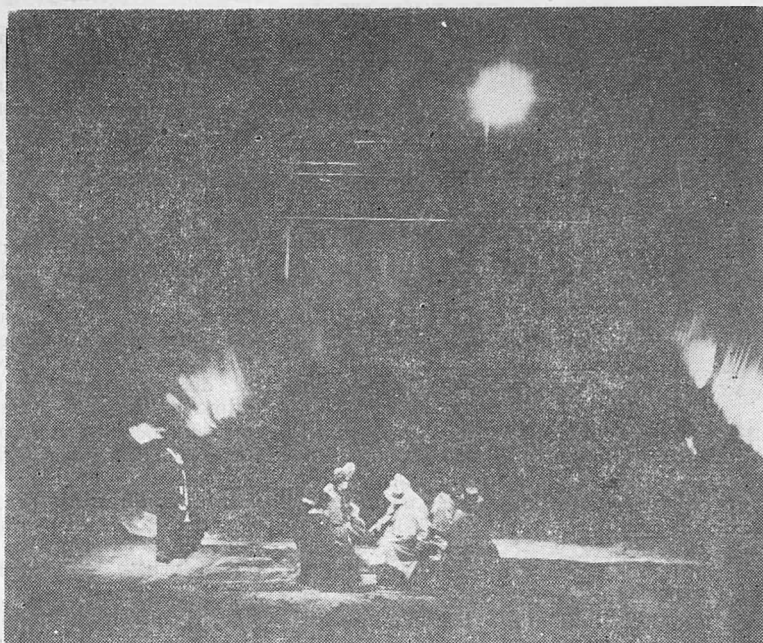
Spectacolul lui **Gheorghe Harag** propune nu o viziune amar-polemică, ci una lucidă, înțeleaptă și deci senină, o descifrare a sensurilor **Livezii cu vișini** neatinsă pînă acum, situînd-o la nivelul unei meditații ontologice.



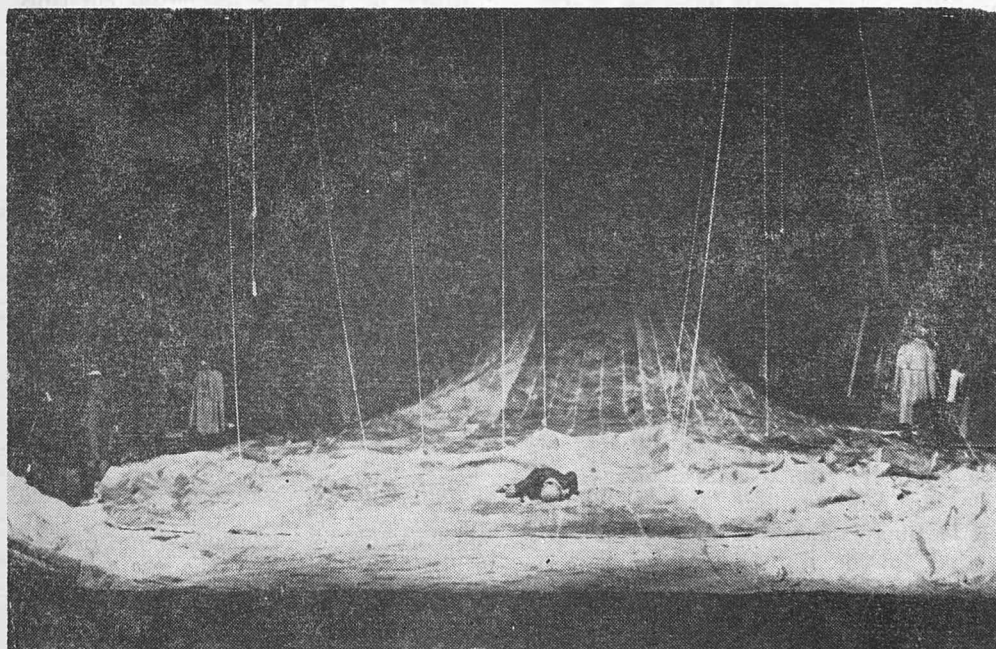
Stop-cadre, personaje paralizate de neputința comunicării... (scene din actele II și IV)



**Tăierea livezii cu
vișini: decorul se
prăbușește ca un
balon dezumflat
(actul IV)**



**Imagine cu valoare testamentară : Firs, relievă patetică a unei lumi apuse,
strigînd : „Eu am să rămîn aici !” (finalul spectacolului)**



Grupaj realizat de Ludmila PATLANJOGLU

MIRCEA DIACONU :

„Scaunul de pînă al actorului“

Între alte categorii intelectuale care oferă demni reprezentanți artei scrisului (medici, militari, oameni ai profesiilor tehnice) se înscriu și actorii, cu un pluton compact de condeieri, mai ales poeți, mai rar dramaturgi și rarisim prozatori sau publiciști. De la marele poet Emil Botta, în imediata contemporaneitate s-au afirmat în cîmpul literelor actori ca : Ștefan Ciubotărașu, Toma Caragiu, Amza Pellea, Cristina Tacoi, Ioana Crăciunescu, Ionescu Gion, Arcadie Donos, Ștefan Radof, Ion Lucian, Mircea Bellu, Paul Ioachim, Radu Beligan. Fără ca simpla enumerare să aibă pretenții de completitudine, observăm că numai ultimul a cultivat un fel de publicistică profesională ; lui i se alătură Mircea Diaconu, autor pînă acum a două volume de proză : *Șugubina*, Editura Albatros, 1977 și *La noi cînd vine iarna*, Editura Ion Creangă, 1980.

Chiar „după principiul de funcționare al amuzamentului“, crochiurile lui Mircea Diaconu nu sînt simple confesiuni ale unui actor de teatru, nici relatări de episoade extraordinare de la filmări, nici pilule anecdotice din culise, ci texte polemice scrise cu fină observație și vervă pamfletară. Cine s-ar aștepta ca în paginile cărții să descopere o apologie a artei histrionice va fi decepționat de mărturisirile crude, deloc concesive, ce demitizează universul scenei și al ecranului. Meseria de actor — pretinde autorul —, oricît de... spectaculoasă, ar rămîne, paradoxal, o artă efemeră și, în cele din urmă, minoră. După ce filmul s-a terminat, după ce s-au stins luminile rampei, puține s-ar mai păstra pe pelicula evanescentă și capricioasă a memoriei ; dimpotrivă, arta scrisului i se pare anticamera eternității. Iată un actor care elogiază literatura și nu se lasă deloc

furat de ficțiunile hagiografice ale scenei sau ecranului.

Astfel, în total, *Scaunul de pînă al actorului* nu este o carte de învățătură, ci de îndoieli, de interogații, nu de răspunsuri. Mircea Diaconu practică o publicistică profesională, cu „riscul punctului de vedere“, ocazionată și nu ocazională, ce consemnează mici întâmplări cu tilc din care ar putea ieși chiar niște povestiri hollywoodiene, cu acțiunea localizată la Buftea și cu protagoniști din arie autohtonă. Desigur, nu toate paginile au aceeași calitate și nici același statut literar. Cele mai multe se constituie într-un jurnal deghizat cu franchețe în tablete succinte care pornesc invariabil de la principiul iritabilității, care-i anima și pe primii cronicari munteni, în spiritul local și creator moștenit de autor : „...oricît m-aș strădui, știu sigur că voi cădea în capcana cuvintelor, neizbutind să spun exact ceea ce vreau să spun sau nefiind înțeles exact de cititor, care nu dorește nicidecum să fie deranjat cu opinii bruște. Așa că nu mi-aș fi propus să deranjez pe nimeni, dacă n-aș fi descoperit și eu principiul de funcționare al amuzamentului. Adică orice amuzament, ca să existe, trebuie să facă rău cuiva. În consecință, mie, făcîndu-mi rău foarte multe lucruri — și mai ales cele care mi se întâmplă chiar mie — nu mi-a rămas decît șansă amuzamentului“.

Alte pagini sînt simple însemnări de călătorie, altele, „momente“ caragialești (*Priceperi, Proiect de scenariu, Indicație regizorală*), cu semnificație de „fabule sociale“.

Actoria ca teritoriu de observație și reflecție îl conduce pe Mircea Diaconu nu la docte studii teatrologice, ci la literatură, în seria tipologică a *Amintirilor unui vechi sufleur* ale lui Nenea Iancu.

Ca Laurence Olivier, celebrul său confrate de scenă și de ecran, Mircea Diaconu pare să ne avertizeze, foarte simpatic și modest, cită vreme are pasiunea irepresibilă a scrisului : „Totdeauna am simțit nevoia s-o fac pe grozavul !“. În *Scaunul de pînă al actorului*, Mircea Diaconu este un publicist plin de vivacitate și, așa cum îi stă bine unui moralist al existenței, agresat, vindicativ și plin de aprehensiuni benigne, rezolvate ironic sau umoristic prin satira socială.

De publicist trebuie să se țină seamă, pentru că — așa cum îi promite unui tînăr admirator al său — ne privește scrutător... din filme ; iar prozatorul, deja afirmat, merită să fie așteptat în ipostaza de romancier — eventual, al efemridei actricești...

Aureliu GOCI

Cu

Ruben Sergheevici Agamirzian

artist al poporului al U.R.S.S.
laureat al Premiului de Stat

despre : ◆ ce poate învăța un
regizor de la război

◆ decizia în actul dis-
tribuției

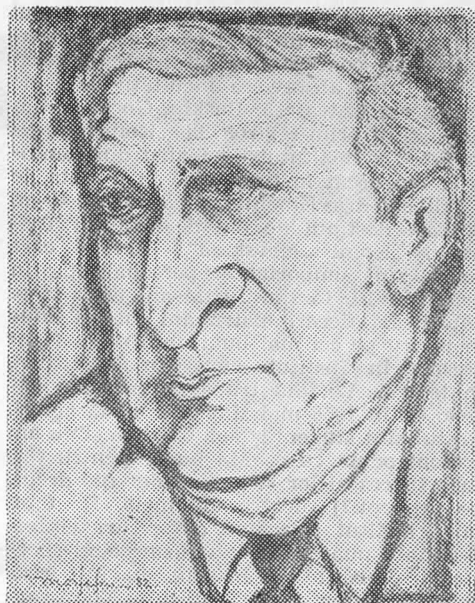
◆ arta de a dramatiza
un roman

◆ Tovstonogov și Ion
Druță

◆ mecanismul puterii
în artă și în viață

◆ sincretismul — un
destin al teatrului

o convorbire realizată de
Paul TUTUNGIU



Caricatură de Valeriu Moiescu

— Dumneavoastră, Ruben Sergheevici Agamirzian, faceți parte din generația care a participat efectiv la cel de-al doilea război mondial. Credeți că această experiență dramatică și-a pus amprenta pe felul dumneavoastră de a fi, ca om și ca profesionist în domeniul artei ?

— Sigur că războiul este lucrul cel mai rău de pe lume, dar cei patru ani de soldăție m-au făcut om. Am văzut cu ochii mei nenorociri de neînchipuit, am respirat în ceea ce unii numesc literar atmosferă de groază, am văzut durerea crescând ca iarba pe trupurile omenesci. Armata pe care am făcut-o eu, printre gropi de obuze și oameni deznădăjduiți, acel timp în care am învățat nu din cărți ce înseamnă durerea, poate că nu au nici o legătură cu regia de teatru, dar fără această experiență eu nu puteam deveni regizor ; ea mi-a dat spiritul de responsabilitate, chiar trăsăturile necesare unui meșter care se ocupă cu nașterea vieții pe scenă. Datorez atât de mult acestei experiențe mîrșave care este războiul, în care orice situație devine automat situație-limită, în care omul ți se arată în adevărata sa natură abisală, încît pot spune că ursitoarele mi-au oferit această școală a infernului tocmai pentru a mă pregăti pentru ceea ce aveam să săvîrșesc ca director de scenă.

— În ce fel este legat destinul dumneavoastră de om de destinul teatrului sovietic ?

— Ceea ce sînt eu azi datorez teatrului sovietic, după cum cred că și eu am contribuit la continua sa vitalizare și afirmare. După absolvirea facultății de regie am lucrat la teatrele Pușkin, Gorki și, din 1966, sînt prim-regizor la „Komissarjevskaja”. La Institutul de teatru din Lenin-grad am urcat în timp pînă la treapta de șef de catedră. Bineînțeles că nu pot să-mi despart destinul de om de destinul Teatrului „Komissarjevskaja”! Actorii care acum sînt importante personalități, în urmă cu 10, 15 sau 20 de ani erau începători. La fiecare patru ani mi-am adus în teatru pe cei mai buni absolvenți. I-am crescut în Institut dar și mai departe, în teatru. Azi, din trupa pe care am găsit-o eu în 1966 mai sînt doar nouă actori. Restul sînt studenții mei. Cred că și eu am crescut odată cu ei. Mă bucur pentru fiecare succes al lor și le consider (pe drept, pe nedrept?) succese ale mele. De fapt, între institut și teatru am păstrat întotdeauna o punte: au fost cazuri cînd spectacole pregătite la institut au fost readaptate pentru scena Teatrului „Komissarjevskaja”, în distribuția studențească fiind introduși și interpreți valoroși din teatru, în special în rolurile care ar fi solicitat tinerilor un prea mare efort de compoziție. Nici eu nu m-am născut cu experiența de prim-regizor. Am fost și eu mai întîi numai regizor, am cunoscut și eu „confruntarea” colegială cu primul regizor, care este organizatorul vieții teatrului, dar și „dădaca” acestuia. Avînd în răspundere personalitatea artistică a teatrului, primul regizor îi cere autorului de spectacol să-și prezinte premiera neapărat — de pildă — pe 1 ale lunii, dar acesta din urmă socotește că mai are nevoie de încă cinci săptămîni pentru definitivări. Asemenea frămîntări le-am trăit și eu.

— Faptul că sînteți, practic, părințele trupei, știindu-i pe actori în diferitele lor faze de evoluție, cunoscîndu-le puterile, voința și plăcerea de a interpreta un personaj, vă conferă, cred, o autoritate superioară, nu numai în actul distribuției, pe care l-am socotit întotdeauna unul dintre cele mai importante în crearea unui spectacol, dar și pe parcursul repetițiilor. Cred că atmosfera de lucru este deosebit de stimulatoare, pe parcursul unei montări semnate de dumneavoastră.

— Actorii de la „Komissarjevskaja” au toate motivele să aibă încredere în mine. Cînd vin să mă întîlnesc cu ei, știu foarte bine cum trebuie să arate viitorul spectacol: le vorbesc, le prezint machetele tablourilor... Cîteodată le arăt cum trebuie să evolueze, altă dată folosesc metoda antică a maieuticii, lăsîndu-l pe actor să creadă că, discutînd cu mine, el însuși

a descoperit drumul cel mai bun spre esența personajului... Atmosfera de repetiții este foarte destinsă. Declanșez, deliberat firește, o libertate absolută; fiecare face orice, este etapa de început, cînd nu țin neapărat să se cunoască cine este regizorul; particip alături de ei, alerg, mă distrez pînă ce spectacolul pe care l-am premeditat începe să se profileze. Vizez bineînțeles o asimilare organică a personajului, și nu „învățarea” acestuia după ureche. De la un moment dat, după ce socotesc că spectacolul s-a conturat. Îndeajuns, încep repetițiile propriu-zise. Ele sînt organizate ferm, nu mai sînt admise păreri. S-a ajuns la viziunea plastică pe care am dorit-o, acum ea trebuie fixată cu toată răspunderea conștiinței artistice.

— Vi s-a întîmplat să fiți nevoit să înlocuiți un actor fiindcă nu corespunde distribuției, fiindcă nu făcea față personajului?

— De două ori. În primul caz, actorul n-a fost distribuit corespunzător, vina a fost a mea și am recunoscut-o sincer: „iertăți-mă, am greșit”. În teatru nu este bine să vorbești una și să faci alta, ca în diplomatie. Actorului trebuie să-i arăți numai chipul tău adevărat, în simplitatea lui esențială, și atunci, el, interpretul, își deschide sufletul în fața ta, pentru că are încredere în tine. Nesinceritatea în munca de zi cu zi cu artiștii este foarte periculoasă pentru spectacolul care trebuie să se nască și în general pentru teatru. Nu se poate să greșești, actorul să-și dea seama că tu ai greșit și tu să nu-ți recunoști greșeala.

În al doilea caz a fost vorba de un actor căruia nu-i plăcea să muncească, venea nepregătit la repetiții, îi plăceau femeile și băutura atît cît să-l anuleze din punct de vedere profesional. Și atunci am luat această măsură extremă, anunțînd întreg colectivul că acest cutare nu a fost în stare să-și îndeplinească sarcinile de serviciu.

— În cită vreme ajungeți la stabilirea distribuției?

— Mă aflu în situația privilegiată de a-mi cunoaște foarte bine trupa. Despre acest avantaj am mai vorbit. Membrii trupei sînt forțele cu care eu, în cea mai deplină intimitate a meditației, atac partitura care va deveni spectacol. În momentul în care încep să privesc cu atenție un personaj, simultan cu descifrarea lui, automat chiar, apare în mintea mea și actorul apt să-l întrușipeze. În cazul meu, distribuția este un proces care merge paralel cu cristalizarea caietului de spectacol.

— La conferința de presă ați emis o idee foarte interesantă în legătură cu modul în care procedați la dramatizarea unui roman: înainte de a trece



**V. Osobik, protagonistul spectacolului „Țarul Feodor Ioannovici”
de A. K. Tolstoi**

la suita replicilor, gîndiți structura globală a spectacolului, structura tablourilor...

— Chiar și structura decorurilor ; caracterele sînt deja structurate în roman.

— ...și abia la urmă „umpleți” cu replici aceste structuri. Este o metodă nu atît de des întilnită în practica dramatizării romanelor ; vă aparține ?

— Metoda nu este obligatorie ; în cazul meu, ea se dovedește productivă. Ca și alți oameni de teatru, citesc mult și nu fără scop. Citesc povestirile, romanele care apar în reviste și în librării cu gîndul că-mi pot folosi în spectacole. În unele nu găsesc nimic interesant, în altele un tablou dramatic, în altele material pentru un scenariu dramaturgic de forță... Un roman cu metabolism dramatic mă face să-l parcurg gîndindu-mă la roluri, la actorii care trebuie urgent să-l citească pentru ca împreună cu ei să și încropesc o schiță pentru spectacol.

Un roman cu mai multe tablouri mă obligă să meditez la dinamica spectacolului : mă opresc din lectură și vizualizez îndelung această necesară mișcare a tablourilor.

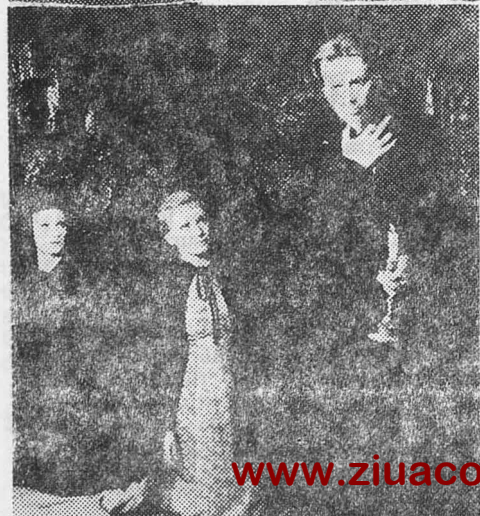
— Vrînd-nevrînd, am ajuns la problema relației regizorului cu textul piesei de teatru...

— Textul rămîne intact în măsura în care slujește ideea spectacolului. Scot fără jenă acele pasaje care nu sînt necesare întregului. Nu sînt sclavul textului. Ideea

trebuie să ajungă neciuntită la spectator, chiar dacă aceasta presupune pierderi concrete din text.

— Prin ce vă deosebiți de Tovstonogov ?

— Dumneavoastră puneți întrebările frontal, fără menajamente. Vă voi răspunde la această întrebare, dar nu înainte de a adăuga o alta : ce mă leagă de Tovstonogov ? Și iată-mă obligat să fac o incursiune în propria mea biografie, să mă văd adolescent, în clasa a opta de liceu, la Tbilisi, cînd, după ce mi-am dat seama că nu sînt dotat de la natură pentru actorie (nu eram chipeș, nu aveam voce și temperament de actor, nu aveam ceea ce se numește „prezență”) am hotărît să mă fac regizor. Am scris la Institutul „Lunacearski” din Moscova și am întrebât ce condiții se pun pentru a fi admis la regie. Ei mi-au răspuns (și azi păstrez scrisoarea) că trebuie să termin liceul și apoi să lucrez doi ani într-un colectiv dramatic. Ca urmare am început să învăț mai bine, spre bucuria mamei. În 1940, am terminat liceul. Fratele meu era student la matematici. Eram orfan de tată de la 12 ani, mama ne creștea singură. Am ținut o consfătuire de familie în care s-a hotărît că pînă termină fratele meu facultatea, eu să rămîn la Tbilisi. Locuiam nu departe de studioul cinematografic. M-am angajat la lumini, pentru filmul „Shchegolovskadze”. Dar cariera aceasta a mea n-a fost de lungă durată.



Plimbându-mă într-o zi prin oraș, am văzut un anunț: „Teatrul în limba rusă „Griboedov” primește elevi”. Se cereau șapte ani de învățămînt. Eu aveam zece. Vorbeam foarte bine rusa, armeană și gruzina. Profesorul care făcea selecția pentru „Griboedov”, pe atunci și el începător, a devenit astăzi Tovstonogov. Abia terminase facultatea și a vrut să constituie o școală de actorie. Și azi îl întreb: „De ce m-ați acceptat la școala de pe lângă „Griboedov”?” Cînd, după război, la absolvirea facultății de regie, am fost repartizat la teatrul „Pușkin”, primii opt ani din viața mea de regizor i-am petrecut alături de mari personalități ale regiei sovietice; printre acestea, alături de Vivien, profesorul meu din facultate, se număra și Tovstonogov, care a montat acolo celebrul său spectacol **Tragedia optimistă**.

După 1961, cînd m-am transferat la Teatrul Mare Dramatic „Maxim Gorki”, am realizat împreună cu Tovstonogov o serie de spectacole pe care le socotesc importante: **Sfîrșitul escadrei**, **Barbarii**, **Prea multă minte strică**.

Abia după acest preambul, pot să vă răspund la întrebare: într-adevăr, oamenii se aseamănă între ei, dar mai cu seamă se deosebesc. Ce mă deosebește pe mine de Tovstonogov? Poate această deosebire se vede mai bine de la distanță, nu atunci cînd faci parte din fenomen. Pe mine mă interesează în primul rînd teatrul politic, legăturile personalității morale cu societatea. Mă interesează piesele istorice în măsura în care raportul personalitate—putere—societate este actual pentru viața noastră de azi. Aș putea aminti că Tovstonogov nu are la dispoziție un colectiv de artiști creat de el. El întocmește distribuțiile cu actori din diferite teatre. Nu spun că e rău ceea ce face; vreau să subliniez însă că spectacolele mele au un evident spirit de echipă. Stelele spectacolelor mele s-au născut ca artiști în acest ansamblu condus de mine, sînt spirit din spiritul acestui ansamblu. Interesul publicului pentru teatrul lui Tovstonogov crește și datorită faptului că el folosește nume celebre, afirmate mai cu seamă în cinematografie. Spectatorii vin la spectacolele lui Tovstonogov (care sînt foarte bune!) și pentru a-l vedea în carne și oase pe cutare mare actor de film. Prezența la montările mele se bazează pe interesul pentru teatru pur și simplu.

Scene din spectacolul „Țarul Feodor Ioannovici”. Sus: T. Abrosimova (Țarina Irina) și S. Landgraf (Boris Godunov)

— Cum s-ar defini stilul dumneavoastră regizoral ?

— Eu sînt profesor la Facultatea de regie, și aici se practică un exercițiu : mai mulți studenți pun în scenă același fragment de text, cu aceiași actori. Ei bine, nici o montare nu seamănă cu cealaltă, rezultatul muncii dovedește că fiecare regizor are indiscutabil personalitatea lui estetică, izvorită, dacă vreți, și din profilul lui spiritual.

Mie personal mi se pare că fac ceea ce face și Tovstonogov, dar rezultatul este întotdeauna diferit. Mă întîlnesc des cu Efros, cu Efremov, discutăm aprins, ajungem la concluzii teoretice asemănătoare, dar produsele muncii noastre, spectacolele, se situează pe coordonate diferite. Poate că stilului meu regizoral îi aparține tendința de a sonda în adîncime psihologia omului, pînă la acea mișcare sufletească inefabilă care trebuie foarte clar definită de natura existenței actorului în spectacol. Cele două montări cu care am venit la București sînt diferite deoarece natura existenței actorilor este alta în fiecare dintre ele. În ambele, și în **Opțiune** și în **Țarul Feodor Ioannovici**, joacă aceiași actori, numai că în condiții diferite de existență : ei nu țin neapărat la afirmarea personală.

Un accent propriu în mizanscenele mele îl constituie poate comicul ; subliniez momentele comice ori de cîte ori textul o permite.

— Ce loc acordați scenografiei în întregul creației ?

— E foarte importantă natura vizuală a spectacolului. Eu pot să subliniez cu degetul arătător : iată, colo, sau dincolo ; pictorul îți arată, pe nerăsuflăte, structura universului, în culorile lui mirifice sau sumbre, aerul în care respiră o întreagă societate. Odată am făcut-o pe scenograful și, bineînțeles, a fost îngrozitor. Cu pictorul Sumbatașvili, actualul prim-scenograf la Teatrul „Vahtangov”, am lucrat 10—12 spectacole. Îl cunosc încă de pe timpul cînd locuiam la Tbilisi. El este Artist al Poporului al URSS și laureat al Premiului de Stat, deținătorul a importante premii internaționale. Scenografia la spectacolul **Opțiune** de Iuri Bondarev este semnată de acest Iosif Sumbatașvili.

Mult timp am lucrat cu Kocerghin, maestru emerit al artei al R.S.F.S.R., autorul scenografiei la spectacolul **Țarul Feodor Ioannovici**. Aș mai aminti aici pe pictorii Igor Ivanov și Agopol, cu care, de asemenea, am colaborat în cele mai bune condițiuni.

De asemenea, păstrez o legătură permanentă și cu dramaturgii cu care am colaborat. De la Ion Druță am primit de



Imagini din „Moartea lui Ivan cel Groaznic” (sus) și din „Țarul Boris” de A. K. Tolstoi

pildă un roman pe care am scris : „dacă îmi place, îmi place”.

— Am citit undeva că ați pus în scenă două dintre piesele lui Ion Druță. Dramaturgia lui reprezintă o piatră de încercare pentru regizori...

— În ce sens ?

— În sensul că această dramaturgie conturează un univers psihologic adînc, greu de explorat pentru un director de scenă neîncercat.

— Eu socotesc piesa Sfînta sfințelor pur și simplu ca pe o sărbătoare. Este literatură adevărată. A trebuit să înving materialul dramatic, a trebuit să mă apropii

de el. Scriitorul și dramaturgul este de o rară dăruire, are cuvîntul neobișnuit de exact și surprinde nuanțat firea omenescă; toate acestea îl definesc pe Druță ca pe o personalitate scriitoricească puternică. Eroi lui trăiesc fiecare după legile caracterului lui și nu după voia dramaturgului. Spectacolul *Sfînta sfintelor* l-am montat în stagiunea '77—'78 și deocamdată nu a cunoscut semne de oboseală.

A două piesă, *Ultimele zile din viața lui Tolstoi sau Întoarcerea spre sfera sinelui*, pe care probabil ați văzut-o la Teatrul Mic din Moscova (acolo nu se mai joacă, la Leningrad — da), am montat-o mai întîi la televiziune și abia după aceea am adus-o pe scena teatrului. În această partitură dramatică Druță ni se dezvăluie nu numai ca scriitor, ci și ca cercetător al creației lui Tolstoi. El analizează personalitatea, rădăcinile operei marelui scriitor rus și plămădește un caracter neobișnuit de viu, de autentic. Această piesă se joacă la noi de aproximativ șase ani.

Druță a văzut ambele spectacole. Pe cel dintîi l-a apreciat elogiis; despre al doilea s-a exprimat cu rezerve; cu siguranță că l-a cucerit viziunea Teatrului Mic din Moscova. Aș vrea să adaug că Druță însuși este foarte interesant ca om: ascuțit, dur în ceea ce privește aprecierile, este înclinat spre umor și are un fel de a fi foarte lunecos: cînd vorbești cu el, parcă pășești pe muchie de cuțit. Pare un tipic țăran moldovean, dar de la primul schimb de replici îți dai seama că ai în față un european foarte instruit, cu o imensă zestre de cultură și de gîndire. Este spiritualitatea moldovenească altoită pe orizonturi europene. Nu acceptă minciuna. Pentru lumea teatrului, această atitudine este ceva rar. Mie mi-a spus direct: „Spectacolul de la Teatrul Mic din Moscova mi-a plăcut mai mult”. Despre *Sfînta sfintelor* pe scena teatrului nostru a spus: „Această montare e cea mai fidelă dintre cele pe care le-am văzut”.

— Ați realizat performanța de a pune în scenă teatrul poetului Alexei Konstantinovici Tolstoi, cunoscut pentru finețea analizei psihologice. Este vorba de cele trei piese istorice, devenite tot atîtea spectacole: *Moartea lui Ivan cel Groaznic*, *Țarul Feodor Ioanovici* și *Țarul Boris*. Considerați aceste montări reprezentative pentru creația dumneavoastră?

— Cred că cel mai bun spectacol al meu (și asta mi-o spun și prietenii) este *Jurnalul Annei Frank*, montat pe scena Teatrului de dramă și comedie din Lenin-

grad. Acest spectacol n-a avut presă, n-a primit Premiul de Stat. Mie mi-a dat cea mai adîncă satisfacție estetică.

În ceea ce privește trilogia, pentru care trupa teatrului a primit numeroase distincții de valoare, lucrul care m-a interesat cel mai puțin era istoria. Mă interesau acei oameni nu fiindcă, în timp, au trăit atît de departe de noi, ci fiindcă prin psihologia lor ei ne sînt contemporani. Vizionarea acestor piese impune uimitoare asociații. Asistăm la o reconstituire fidelă a mecanismului puterii de stat, a partidelor, a relațiilor între oameni. Partidele acopereau cu cuvinte frumoase ceea ce de fapt le interesa: preluarea puterii. Toți afirmau că militează în numele poporului și pentru popor, dar în realitate acționau împotriva lui. Țelurile cele mai înalte le obțineau cu mijloace josnice.

Sigur, la „lumină” se petrece o mișcare: țarul despot, țarul pragmatic, țarul blînd. Dar mecanismul puterii de stat se mișcă după legile sale și aruncă indivizii la stînga și la dreapta. În spectacol se prăbușește un imens perete care îi zvîrle pe oameni la o parte. Participanții la acțiune comentează, ironizează, ca și cum ei, dispuși, ar trăi în zilele noastre.

— Nu pentru că Alexei Konstantinovici Tolstoi reconstitua în piesele de teatru și în romanele sale civilizația rusă medievală vă pun această întrebare: oare o serie de scriitori sovietici, între care și Druță, s-au inspirat din istoria nobilimii ruse pentru că spectatorul sovietic este azi interesat mai mult decît oricînd de cunoașterea acelei perioade istorice?

— Eu n-am observat un apetit special al dramaturgilor sovietici pentru universul nobilimii ruse. Dar interesul pentru istorie există, mai ales pentru momentele de răscruce.

— La conferința de presă ne spuneți că în timpul acela ucigător care a fost cel de-al II-lea război mondial oamenii au simțit nevoia de teatru. Este acesta un argument pentru afirmația că teatrul nu va muri niciodată?

— Neîndoios. Desigur, nu cred că teatrul va rămîne așa cum este azi. El va tinde să devină sincretic. De fapt, așa a și apărut pe pămînt: în teatrul grec, cîntecul și dansul mergeau mîna în mîna. După aceea dansul s-a separat, muzica s-a separat, drama a continuat să existe în stare nudă. În călătoriile mele prin lume am observat tendința netă de revitalizare a sincretismului artelor.

Cu

Russel Vandenbrouke

director artistic al Teatrului
de repertoriu din Saint Louis

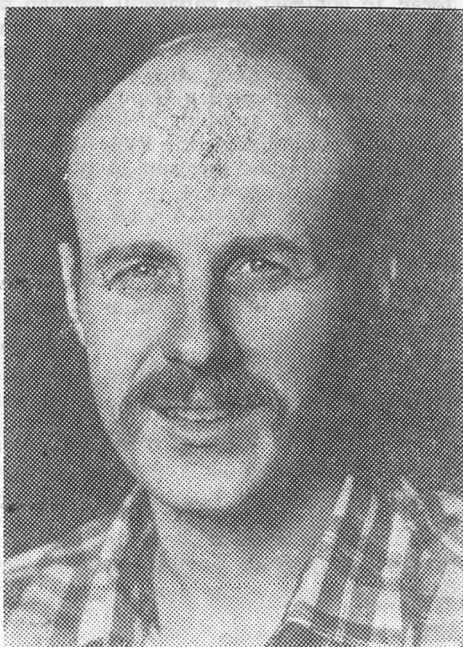
- despre : ◆ **statutul cabaretului literar**
◆ **repertoriul bogat și repertoriul sărac**
◆ **tinere dramaturgi americani**
◆ **Cercul de critică teatrală de la Los Angeles**
◆ **dramaturgia lui Athol Fugard**

o convorbire realizată de
Paul TUTUNGIU

Pe neobositul om de teatru american Russel Vandenbrouke l-am cunoscut cu ocazia scurtei sale vizite în România, între o întoarcere din provincie (venea, dacă nu mă înșel, de la Timișoara) și o întâlnire cu directorul unuia dintre teatrele bucureștene.

Russel Vandenbrouke n-are nimic dintr-un șoarece de bibliotecă: este un tânăr cu alură sportivă, cu privirea vie, nu neapărat iscoditoare, exprimând plăcerea reflecției. Născut la Chicago, este licențiat în arte al Universității din Illinois (secția Retorică și Compoziție), precum și al Școlii de artă dramatică de la Yale, unde și-a luat doctoratul. În 1985 devine asociatul lui David Chambers la conducerea Teatrului din St. Louis, ocupându-se, în calitate de director artistic, de stagiunea '85—86, ca și de conducerea programelor educaționale și a serviciilor literare.

A lucrat mai mulți ani ca producător, secretar literar, director literar și consultant în teatrele regionale, ca secretar literar al Teatrului Mark Taper Forum din Los Angeles și ca producător al cabaretului literar al acestuia, Itchy Food.



A contribuit la selectarea repertoriului teatrului Mark Taper Repertory, care, în consecință, a primit un premiu de un milion de dolari din partea Fundației Naționale pentru Artă. A participat la dezvoltarea unui proiect al Institutului Sundance fondat de Robert Redford.

În tot acest timp, Vandenbrouke a descoperit noi piese de teatru și a lucrat ca secretar literar, îngrijindu-se de textele de teatru care au primit premiile Tony, Obie și premiul Cercul de critică teatrală din Los Angeles.

Ca rezultat al muncii la cabaretul literar de la Taper a primit în 1984 Premiul special al Cercului de critică teatrală de la Los Angeles.

În aprilie 1985, Vandenbrouke semnează prima carte despre opera dramaturgului Athol Fugard: Adevăruri care pot fi atinse cu mîna. Este autorul a numeroase articole despre teatru, apărute în ziare, reviste și antologii din S.U.A.

— Vorbiți-ne, vă rugăm, pentru început, de cabaretul literar de la Mark Taper Forum. Dumneavoastră l-ați înființat ?

— Nu, altcineva. L-am condus apoi și eu, cîțiva ani. A fost intitulat cabaret li-

terar, în contrast cu cabaretul german sau cu cabaretul de comedie. Toate „scenariile” pe care le-am montat noi în acest miniteatru proveneau din alte surse, nu fuseseră scrise pentru a fi puse în scenă: desene animate, autobiografii, scrisori, istorie etc. De pildă, din **Povestirile din Canterbury** de Chaucer am făcut o seară de poezie de dragoste.

De multe ori exista o legătură directă între ceea ce se monta în teatrul Mark Taper Forum și inițiativele cabaretului literar. Astfel, în timp ce pe scena teatrului se juca **Adulții** de Julius Faser, noi prezentăm un spectacol de desene animate semnate de același autor. În timp ce pe scena teatrului se juca piesa **Geniul** de Howard Brenton, eu am scris un scenariu despre fabricarea primei bombe atomice la Los Alamos. Am avut doar trei-patru zile pentru repetiție și cițiva actori. Am adaptat-o la scenă, ajutat de alți confrăți. A fost spectacolul cel mai apropiat de o piesă de teatru pe care l-am prezentat cabaretul literar. Folosisem memorii, reportaje, declarații ale oamenilor care lucraseră la Los Alamos în 1943 și 1944.

Scena cabaretului este foarte mică. sala are 110 locuri. Acest spațiu este situat în spatele unui restaurant, de unde se intră direct în sala de spectacole. Publicul era la început același care frecventa spectacolele teatrului Mark Taper Forum. Ulterior, cabaretul literar și-a format propriul său public.

— Ce credeți astăzi, după ce a trecut o vreme, avea importanță pentru mișcarea teatrală acest miniteatru ?

— Desigur. Din mai multe motive: era simplu și extrem de amuzant. Se adresa direct și era apropiat publicului. De asemenea, oferea ocazia de a face un anumit tip de spectacol, care nu putea fi lucrat în mod obișnuit într-un teatru. Biletele de intrare — foarte ieftine pentru publicul american — cinci dolari, adică prețul unui bilet de cinematograf.

— Este cunoscută experiența dumneavoastră în îmbogățirea repertoriilor unor teatre. Ce înseamnă, în concepția dumneavoastră, un repertoriu bogat în raport cu un repertoriu sărac ? Reflectă această deosebire divergența dintre criteriile comerciale și cele estetice ?

— Bineînțeles. A juca un repertoriu în Statele Unite este extrem de costisitor. Acesta este și motivul pentru care există atât de puține teatre de repertoriu. Într-un astfel de teatru consider că sînt importante atât evoluția actorilor cît și formarea publicului.

— Ca să putem aprecia cum concepți repertoriile, vă rog să ne prezentați cîteva.

— Voi vorbi despre primele două stagioni ale teatrului Mark Taper. În prima stagiune am jucat Shakespeare — **A douăsprezecea noapte**, și o piesă nouă, care se intitula **Cehov la Ialta**, un text american (autori: Jeffrey Haddow și Jon Driver), în care este vorba despre Stanislavski și actorii săi, care se duc să-l viziteze pe Cehov la reședința sa de vară de la Ialta. Maniera satirică se apropie aici de cea a lui Bulgakov din **Noapți albe**. Piesa subliniază unele deosebiri de păreri între Cehov și Stanislavski și prezintă povestea de dragoste dintre Cehov și cea care i-a devenit soție, Olga Knipper.

În cea de-a doua stagiune, am făcut un repertoriu francez, cu **Mizantropul** lui Molière și **Puricele în ureche** de Georges Feydeau. Ne-am extins la trei piese, însă a fost destul de dificil, pentru că aveam puțini actori și nu dispuneam de suficient timp. În șapte ani am reușit să facem cinci stagioni de repertoriu.

— Să ne închipuim că se înființează azi un teatru nou (care n-are nici un fel de dificultăți financiare!) și că sînteți solicitat să propuneți pentru prima stagiune șapte piese...

— Este o încercare grea. Presupun că acest teatru nou este american. Ei bine: două piese clasice (dintre care una neapărat Shakespeare), două piese noi, două americane și una europeană, dar nu scrisă în limba engleză... Una dintre piesele clasice să aparțină mai degrabă unui clasic uitat... Bineînțeles, piesele celor doi clasici aș dori să fie interpretate într-o manieră modernă, iar pentru piesele noi ar trebui ca autorii să vină la repetiții, să stea în permanență în teatru și să lucreze cu actorii. Problematika a cel puțin două dintre cele șapte piese să fie politică și socială și să aibă ecou în populația Statelor Unite. Componenta companiei să fie plurirasială.

— Așadar, Shakespeare nu trebuie să lipsească, Europa trebuie să fie prezentă... Care ar fi cei doi dramaturgi americani, în această primă stagiune a convorbirii noastre ?

— Este vorba de generația tînă, necunoscută încă în Europa. Richard Nelson are 35—37 de ani. Un alt important autor american de teatru este Amlin Grey; de asemenea Erik Overmeyer, Philip Gotarda, un japonez care scrie în limba vorbită în S.U.A.

Unul dintre motivele pentru care îl prefer pe Richard Nelson: este un artist cu

mari ambiții, nu scrie mici piese „de familie”, a scris o piesă despre ziariști, nu atât despre activitatea acestora, cât despre felul cum înțeleg ei lumea. O altă piesă se numește **Rip van Winkle**, după o faimoasă povestire din secolul trecut, în care se oprește îndeosebi asupra creșterii industriei și a afacerilor în Statele Unite ale Americii. În **O comedie americană**, cam în stilul comediilor de bulevard din anii '30, este vorba despre un grup de dramaturgi împărțiți între preocuparea pentru artă și politică, pe de o parte, și criteriile comerciale ale succesului, pe de altă parte. Acum, la New York i se repetă piesa **Principia scriptoriae**, axată pe responsabilitatea scriitorului în societate.

— Vorbiți-ne, vă rog, despre Cercul de critică teatrală de la Los Angeles.

— Este o organizație a ziariștilor care scriu curent despre teatru. Membrii ei semnează în „Los Angeles Times”, „Los Angeles Herald”, „Drama Quarterly” — o publicație pentru actorii de la Hollywood, care acordă anual, prin vot direct, premii pentru cel mai bun spectacol, cea mai bună piesă etc. Nu este neapărat cea mai importantă și cea mai eficientă asociație de critică teatrală din Statele Unite ale Americii.

— Sinteți modest: acest Cerc de critică v-a acordat un premiu... Dar care este cel mai important for de critică teatrală din Statele Unite ale Americii ?

— Poate Cercul criticilor newyorkezi. Dar nici una dintre aceste asociații nu este deosebit de importantă. Spre deosebire de Europa, cei mai mulți critici teatrali americani nu sînt formați anume ca să scrie despre teatru.

— Ați publicat anul trecut un volum despre dramaturgia lui Athol Fugard...

— Este prima carte despre Athol Fugard. Cea de-a doua va apărea în Anglia. A mea este cel puțin mai cuprinzătoare, dacă nu și mai bună. Îl consider pe Athol Fugard unul dintre cei mai importanți autori dramatici contemporani. Este foarte des jucat în Statele Unite, Anglia și în unele țări europene. În fiecare toamnă, cînd se nominalizează candidații pentru

premiul Nobel, circulă și numele lui. Am făcut această paranteză nu numai pentru că am scris o carte despre Athol Fugard, ci pentru că efectiv este un scriitor important.

Păreră mea este că publicul și critica de specialitate au înțeles greșit tematica dramaturgiei lui Fugard. Cartea mea este deci un punct de vedere polemic. Societatea din Africa de Sud are dramele și problemele ei, dar este prea lesne să spui că dacă acțiunea unei piese este situată în Africa de Sud, piesa se referă la Africa de Sud. Eu cred că Africa de Sud reprezintă doar un punct de pornire pentru ceea ce vor piesele lui să spună. Multe dintre dramele lui pun întrebări existențiale universal valabile. Cartea mea este o analiză critică a operei lui Fugard, luînd în discuție datele biografice, cariera lui de actor, de regizor. A lucrat foarte des cu diverse companii de actori de culoare din țara sa. Cartea are în vedere toată opera, întrucît Fugard a scris nu numai dramaturgie, ci și scenarii de film, un roman.

**— În aceste zile, cînd îl priviți din-
spre Europa, cum vi se pare teatrul
american ?**

— Am observat că, în anumite domenii ale teatrului, americanii sînt foarte puternici : scenografia este de cea mai înaltă calitate, iar arta luminilor, încă neîntrecută ; acest din urmă domeniu nu mi se pare atât de avansat în Finlanda, de pildă, și în România. Avem foarte mulți scriitori de teatru, tineri autori dramatici. Nu sînt toți atât de buni pe cît aș dori eu ; există și piese proaste, dar din multe se aleg cele bune. În ultimii 25 de ani, s-a făcut foarte mult pentru încurajarea dramaturgiei noi ; acum tendința s-a schimbat — se acordă atenție mai ales operelor clasice. Regizorii noștri trebuie să facă față momentului : ei sînt mult mai versați în montarea pieselor noi decît a celor clasice, pentru dramaturgia clasică nu au acumulat suficientă experiență.

**— Cum definiți, în cîteva cuvinte,
critica teatrală americană ?**

— Cred că este foarte săracă. Teatrul în general nu are, în cultura americană, o pondere atât de mare ca în Europa. Această stare de lucruri se reflectă din plin în calitatea criticii de teatru.



■ MIHNEA
GHEORGHIU

Groparul din

„Hamlet“

O ipoteză

**Portretul celebrului Robert
Scarlett, groparul catedralei
din Peterborough**

În cele mai multe dintre operele dramatice ale lui Shakespeare, publicul său surprindea bucuros ecouri din evenimente, amintirile și eresurile vremii, așa cum ele circulau firesc între sat și oraș, trecut și prezent, odată cu zvonurile și vorbele de clacă și cu tipăriturile, admise ori sedicioase. Colportori favoriți ai acestora, beneficiind și de prea dese deplasări în turneele lor prin țară, în nobile castele și prin hanuri, la bălciuri și serbări de tot soiul, actorii erau „cronica

vie a timpului“ (Hamlet, II, 2). Omul de la Stratford avea în plus calitatea de a le înregistra cu un folos mai durabil, raportându-le direct sau indirect la acțiunea sau eroii pieselor lui de teatru.

Datarea unora dintre creațiile lui a fost deseori facilitată de cronologia întâmplărilor la care se referă. De exemplu, remarcă doicii cu privire la copilăria Julietei: „mi-aduc aminte bine, de la cutremurul de-acum unsprezece ani“ (Romeo și Julieta, I, 3), aluzie la cutremurul

din 1580 de la Londra. Locul și timpul, readaptate de autor, nu prezintă importanță, nici chiar în piesele istorice, contemporaneitatea shakespeariană avansând îndeobște pe criteriul scenic. Despre toate acestea s-a scris de ajuns de mult și continuă să se descopere noi detalii, uneori amuzante.

Unul dintre acestea apare și în scena grogarilor din **Hamlet** (V, 1), când starostele își trimite tovarășul să-i aducă un șip cu băutură de la Vaughan. Acel Johan era un neamț (sau un velș), care ținea o tavernă pe lângă teatrul „Globul”, unde se juca piesa. E greu de presupus că același cârciumar avusese o sucursală lângă Elsinore, cu patru secole în urmă!

În monografia lui clasică, E. K. Chambers plasează data posibilă a scrierii piesei „oricând între 1598 și săptămîna premierei din 1601”. Între execuția Mariei Stuart (1587), rămasă de pomină, și cea a contelui Essex (1601), grogarii englezi avuseseră puține prilejuri să lucreze cu leșuri princiare. În familia reginei Elizabeth Tudor, seria fusese inaugurată de prima soție a părintelui ei, Catherine de Aragon, a cărei repudiare făcuse loc la tron (pentru scurtă vreme) Annei Boleyn, nefericita mamă a Elizabethei, trimisă sub secură călăului în chiar anul morții Catherinei (1536).

Toate aceste întâmplări ieșite din comun și, de aceea, încărcate de legende, erau prezente în amintirea concetățenilor poetului dramatic, iar dacă se ține socoteală și de faptul că Shakespeare era catolic, iar Mary Stuart murise ca o martiră a credinței (atunci cînd el avea 23 de ani) și că divorțul ilegal al lui Henry VIII nu se putuse uita (așa cum e înfățișat, în ultima lui piesă istorică), moartea tragică și înmormîntarea grăbită a Ofeliei, mi-reasă nenunțată a viitorului rege al Danemarcei, aveau să ofere actorilor un subtext demn de „cronica vie” a publicului lor.

Umorul nu prea ortodox al perechii grogarilor care apare în ultimul act din **Hamlet** era explicabil prin simpla necesitate scenică a introducerii actorului comic (clown-ul, „nebulun” etc.) în orice spectacol elizabethan, iar Shakespeare a făcut-o întotdeauna cu multă abilitate, pentru plăcerea publicului său. Într-o epocă următoare, în perioada neoclasică, această scenă a fost omisă, ca jignitoare la adresa spectatorului serios; în secolul următor, și mai ales într-al nostru, a fost, dimpotrivă, pusă în valoare și chiar accentuată, rolul clownilor extinzîndu-se, pentru îmbogățirea spectacolului dramatic.

Întîiul Gropar e înfățișat de autor ca un bătrîn glumeț, sigur de filosofia profesiei lui și mîndru de ea, fiindcă edi-

ficiul lui durează „pînă la Judecata de Apoi”, pe cînd opera zidarilor de case și a dulgherilor de corăbii e supusă pieirii. El își mai instruește auditoriul comparînd soarta regilor cu a oamenilor simpli, aceleași pînă la urmă. Dar diferența de rang și privilegii se întinde pînă la marginea gropii, pentru că restricțiile impuse înmormîntării legiuite a unui păcătos de rînd nu sînt valabile și pentru unul princiar („cei suspuși pe lumea asta au mai mult drept să se înece sau să se spînzure decît bieții creștini de rînd”). Amicul lui Horațio a băgat bine de seamă că „de trei ani încoace lumea s-a ascuțit la minte într-atîta încît vîrfurile piciorului țaranului a ajuns atît de aproape de călcîiul curteanului, că-i zgîrie tocurele”.

Îmi permit deci să cred că modelul personajului cu lopată și hîrleț trebuie căutat printre cei care au frecventat lumea bună și au trăit de ajuns ca să-și facă din asta o faimă; și mi se pare că prototipul lor mai trăia încă, la o vîrstă înaintată, pe timpul lui Shakespeare. Cîți ani avea el atunci cînd l-a cunoscut pe grogar? Vîrsta lui Hamlet; și o confirmă clownul: „Am fost aici grogar încă de flăcău, de vreo treizeci de ani... M-am apucat de meseria asta chiar în ziua în care răposatul rege Hamlet l-a învins pe bătrînul Fortinbras... Era în ziua cînd s-a născut Hamlet cel tînăr”.

Idea și modelul aceluia pitoresc personaj i-au fost, probabil, inspirate de legenda vie a paracliserului-gropar al parohiei Peterborough, care a murit cu doi ani mai înainte de a fi centenar, în 1594, adică exact atunci cînd Shakespeare împlinea 30 de ani și ajunsese un nume cunoscut în lumea teatrului elizabethan.

Faima grogarului catedralei din Peterborough, Robert Scarlett, a constat în aceea că el înmormîntase acolo două regine: Catherine de Aragon și Maria Stuart, pe care regina Elizabeth I, buna ei verișoară, a trimis-o la decapitare pe eșafod. Cele două morminte din catedrală stau față-n față, în fundul bisericii, respectiv în aripile din dreapta și stînga altarului.

E înduioșător și senzațional să descoperi că celebrul grogar a fost și el înmormîntat în biserică, chiar lângă intrare. Deasupra lespezii este plasat portretul lui, pictat în „exercițiul funcțiunii”: cu lopata în mîna dreaptă și cu cheile locușului în cealaltă, avînd la picioare, în stînga, un craniu (care seamănă cu un ulcior), lîngă un tîrnăcop zdravăn, reze-mat de o coloană de templu. În dreptul capului, blazonul catedralei: un scut cu două săbii încrucișate, pe cîmp roșu, cu patru cruci de aur la colțuri, emblema

bisericii consacrate hramului sfinților Petru, Pavel și Andrei.

Și acum, câteva lămuriri despre craniul din tabloul amintit, pe care, în piesă, Shakespeare i-l atribuie bufonului casei regale. Adică, cine ar fi fost Yorick?

Groparul-paracliser din piesă ne-o dezvăluie atunci când, precizând odată mai mult vîrsta probabilă a lui Hamlet, îl informează că „hîrca asta a zăcut în pămînt douăzeci și trei de ani... e a lui Yorick, măscăriciul regelui”. Hamlet-Shakespeare evocă propriile-i amintiri și adaugă alte date biografice ale personajului: „Vai, bietul Yorick! L-am cunoscut... era un ins plin de haz și de-o fan-tezie nemaipomenită... Unde-ți sînt glumele tale răutăcioase? unde ți-s tumele, cîntecele? unde-s sclipirile de duh care stîrneau hohote de rîs pe la mese?... dacă ți-ai putea vedea mutra de-acum, ai ride primul de ea... Du-te-n iatacul acelei lady și spune-i că oricît și-ar sule-meni fața, așa ca tine va arăta pînă la urmă și fă-o să ridă de asta”...

Nu spunem o noutate (re)afirmînd că autorul piesei se referea la fostul lui coleg de breaslă, actorul comic Richard Tarlton (mort în 1588), care jucase mulți ani la curtea Elizabethiei, ca membru al trupei ei de actori (Queen's Men) și își păstrase celebritatea pentru că era singurul „nebun” care-și îngăduia să facă nepedepsit glume insolente în fața (și uneori la adresa) reginei. Readucerea insolentei sale vesele în scena groparilor din Hamlet nu făcea decît să omagieze postum o vedetă a teatrului comic elizabetan.

Bufonul preferat al reginei Elizabeth avea un stil personal al improvizăției — interpellîndu-și adeseori iluștrii spectatori —, fără a respecta totdeauna textul piesei, ceea ce pe autorul nostru îl obligă să-i critice histrionismul, în sfaturile prințului către actori: „iar cei care fac pe clownii să nu spună mai mult decît le e textul dat rolului lor; pentru că sînt unii dintre ei care rid așa ca să-i facă să ridă și pe spectatorii mai prostănaci, tocmai atunci cînd se joacă o scenă de seamă, care ar trebui să fie ascultată cu atenție; netrebnică îngîmfare din partea caraghiosului care recurge la asemenea trucuri” (III, 2).

Și-acum, să ne întoarcem în catedrala unde groapa și portretul groparului-prototip „calcă pe tocuri” mormintele ilustrei sale clientele.

Robert Scarlett arată ca un bărbat în puterea vîrstei, conștient de importanța lui de paznic al sfîntului lăcaș. Voinic și

îndesat, cu barbă și mustăți cărunte, pe cap cu o tichie de postav roșu, lăsîndu-i urechile descoperite, cu guler plisat și surtuc cărmăzîu cu nasturi, strîns în curea, cu un harapnic la brîu, pantaloni bufanți deasupra genunchilor, din stofa surtucului, ciorapi lungi de lînă vinătă, întinși pe picior, și încălțat cu botfori din piele neagră, cu tălpi roșii, legați cu o pereche de șireturi în bucle. Ochii ageri și scrutațori, fruntea încrețită, nasul puternic și gura cu buze groase dau chipului său tăbăcit o expresie de seriozitate, în același timp meditativă și netemătoare, a omului care a văzut multe la viața lui, într-o poziție de așteptare, de parcă ar vrea să spună vizitatorilor: „încă o groapă-șă cimitir e de-ajuns pentru acest musafir; căci bătrînețea cu pas mic în gheara ei m-a înhățat și sub pămînt m-a îngropat ca pe un lucru de nimic”.

Soarta leșurilor regale cărora „Old Scarlett” le-a săpat groapa nu a respectat legămîntul lui cu eternitatea, pentru că mormîntul Catherinei, din aripa de miazănoapte a presbiteriului, a fost devastat de soldații Parlamentului antimonarhic în 1643, rămășițele fiindu-i reasezate la baza coloanelor, unde locul vechiului sepulcru e marcat printr-o dală de marmură neagră, plasată abia în 1895, deasupra căreia atîrnă steagul Angliei și al Spaniei. Iar mormîntul Mariei Stuart, din aripa de miazăzi, e gol, indicat doar printr-o tăbliță de piatră încastrată în stîlpul de-alături, străjuită de două drăpele scoțiene prinse în peretele din față. Trupul decapitatei a fost scos în 1612 și reînmormînat la Westminster Abbey de fiul ei, Iacob I Stuart, în fine rege al Angliei și Scoției, atunci cînd Shakespeare (după Furtuna) își încheiase socotelile cu teatrul ca să se retragă, liniștit și „sătul de toate”, la Stratford pe Avon și să moară patru ani mai tîrziu.

Edificiul medieval din Peterborough, construit pe temelii saxone datînd din secolul al șaptelea, merită cel puțin o vizită de documentare. În definitiv, ce este o catedrală decît un simplu lăcaș de credință, în care un episcop și-a instalat „cathedra”, adică scaunul de învățător? Și ce a putut fi Shakespeare mai mult decît un dascăl genial al împăraților și al oamenilor de rînd și „prieteni blînd al sufletului” eminescian care-l salută ca atare în cunoscutul sonet din 1876:

„Ca Dumnezeu, te-arăți în mii de fețe / Și-nveți ce un ev nu poate să ne-nvețe”.



Val Mugur

Ne plăcea să-i spunem „Maestre“. Nu numai pentru că fusese distins cu titlul de Maestru Emerit al Artei, ci și pentru că-ți impunea aceasta cordialitatea cu care omul încărcat de atîta experiență știa să se apropie de toți aceia de care-l legau relații de muncă sau de amicitie.

Născut la începuturile acestui veac (în 1902, la Sinaia), ajunsese, cred, decanul de vîrstă al regizorilor artistici din țara noastră. Venea dintr-o familie de oameni de aleasă cultură, tatăl său, Gheorghe Mugur, aflîndu-se printre conducătorii Radiodifuziunii Române, de la înființarea ei, alături de Vasile Voiculescu, Horia Furtună, Al. Hodoș. A studiat dreptul la Liège și științele sociale și jurnalistice la Sorbona, și din anul 1926 s-a instalat ca avocat și gazetar în București. Dar foarte repede este atras de viața teatrală, atît de tumultuoasă în Capitala noastră din perioada interbelică, începînd s-o slujească pe diferite căi. Mai întîi în calitate de cronicar dramatic și estetician, fiind colaborator la mai multe publicații ce cuprindeau în sfera preocupărilor lor și teatrul, ca : „Adevărul literar“, „Vremea“, „Spectacolul“, „Rampa“, „Cortina“, „Realitatea ilustrată“, precum și la reviste din țară, ca „Ramuri“ de la Craiova și „Cultura poporului“ de la Cluj. Apoi ca dramaturg, fiind reprezentat și pe scena Teatrului Național din București încă din anul 1932, dar și de companiile particulare. Și mai apoi ca regizor la diferite companii teatrale, colaborînd și la conducerea unora dintre ele alături de Tudor Mușatescu, Iancovescu sau Dina Cocea. După război începe o activitate exclusiv regizorală, la diferite companii, îndeosebi la „Teatrul nostru“, condus de Dina Cocea, unde a pus și bazele unui studio pentru lansarea tinerilor actori, pentru ca, începînd din anul 1948, să se înscrie în rîndurile celor mai vajnici animatori ai teatrelor de stat ce au început să ființeze în marile orașe ale țării. La Brașov, la Reșița, la Botoșani, Bacău, Pitești sau la Teatrele Naționale din Iași și Cluj, ori la Petroșani, unde reușise să înjghebe un moment de referință în noua dezvoltare a teatrului, devenise una dintre personalitățile acestei arte, împletind repertoriul clasic (Shakespeare, Gogol, Goldoni, Cehov, Caragiale) cu operele noi ale dramaturgiei naționale.

Ultimii ani de activitate regizorală aveau să-l lege de teatrul din Constanța, unde a venit pentru a se așeza definitiv la malul Mării Negre. Primul său spectacol a fost de excepție : Ovidius, piesa în versuri a poetului constănțean Grigore Sălceanu, prezentată în premieră absolută cu prilejul serbărilor Bimileniului Ovidiu, în deschiderea stagiunii 1957—1958, avea să evidențieze în mod deosebit acest teatru prin întregul său colectiv ; în fruntea distribuției — în reprezentație — în rolul titular, juca Constantin Codrescu. Pînă în anul 1962, cînd s-a pensionat, a fost atras de înscenarea pieselor lui Shakespeare, Schiller, Caragiale, dar și, în egală măsură, de opere ale dramaturgiei contemporane, rămîbind în memoria publicului cu Anii negri sau Siciliana de Aurel Baranga, Surorile Boga de Horia Lovinescu — în premieră absolută —, Băieții veseli de H. Nicolaide.

Lucra cu o eleganță deosebită, fiind incapabil să jignească sau să ridice măcar tonul la actori sau la tehnicieni, și a dovedit în nenumărate rînduri cît de benefic poate fi condusă o muncă artistică printr-o atare stare de colaborare. Era

Romeo PROFIT

(Continuare la p. 175)



DAN JITIANU

Consultați scenografi!

După patru ani de la Colocviul internațional de arhitectură, la care am participat cu o comunicare cu titlul „Provizoriul scenografic și durabilul arhitectural”, revin asupra acestei teme, determinat de problemele cu care m-am confruntat recent și care aparțin domeniului concret al construcțiilor de teatre.

Comunicarea din 1982 era un fel de invitație adresată arhitecților de a lua cunoștință de modalitatea de gândire familiară scenografilor, aceea a concepției evolutive a spațiului, a proiectării în vedere schimbării și transformării. Premisa acestui apel era, și continuă să fie, rapida evoluție a programelor de arhitectură și tehnologiilor, a funcțiunilor deci, pentru care „pasul” arhitecturii este prea lent și cu bătaie prea lungă pentru a le putea face față. Pornind de la diferența dintre termenul de perimare al unei clădiri, zeci și uneori sute de ani, și cel al unei tehnologii, 15—20 de ani (uneori chiar mai puțin), apropierea arhitecților de modalitatea de gândire a scenografilor în sensul unei concepții evolutive a spațiului mi se părea una dintre soluțiile care putea rezolva anularea sau cel puțin micșorarea diferenței. Mi se pare la fel și astăzi, dar revenirea la această temă acum nu mai are caracterul general de atunci ci, după cum spuneam la început, se referă la cazul concret al spațiului teatral.

Am fost consultat de curind de către proiectanții a două clădiri ce adăpostesc săli de spectacole. Prima observație pe care îmi îngădui s-o fac se referă la relația necesară dintre proiectantul de teatru și scenograful de teatru. Ca specialiști competenți prin pregătire și experiență în domeniul scenei, scenograful, maestrul de lumini și maestrul de sunet sînt cei mai potriviți consultanți ai proiectantului de spații de spectacol.

Cele două clădiri teatrale pe care le-am vizitat și analizat cu proiectanții sînt

aceea destinată Teatrului pentru copii și tineret din Iași și Casa de cultură a studenților din Craiova.

Pentru prima dintre ele, arhitecții Tăușanu, Popovici și Vișan au meritul de a fi rezolvat nu numai problemele legate de spațiul de spectacol în general, ci și pe acelea care se referă la specificul spectacolului pentru copii și tineret. Spațiul proiectat, prin flexibilitatea și proporțiile lui, este **propriu** pentru acest gen de spectacole.

Autorul celei de-a doua clădiri, cea de la Craiova, arhitectul Florin Gorănescu, a reușit să rezolve cu inteligență dificila temă a unei Case de cultură, temă care presupune funcțiuni mult mai complexe decît un teatru. Ca și la Iași, soluția adoptată utilizează un spațiu transformabil care permite schimbarea diverselor funcțiuni (teatru, discotecă, video, cinematograf etc.), fără efort și într-un timp foarte scurt.

Mi se pare firesc, și nu cred că mai este nevoie să argumentez, că exigențele oamenilor de teatru și ale spectatorilor față de **clădirile teatrale noi** corespund nivelului ridicat al artei teatrale românești. Clădirile celor trei Teatre Naționale: București, Tîrgu Mureș și Craiova, construite în ultimele decenii, au ridicat simțitor cota calitativă generală, scăzută, trebuie s-o recunoaștem, a arhitecturii teatrale de la noi. Eforturilor de investiții organizate la scară națională a venit să li se adauge, pe de altă parte, amenajarea studiourilor teatrale, proiectate de arhitecți și scenografi din teatre și executate cu forțe proprii. Aceste studouri au diversificat peisajul arhitecturii de spectacol, satisfăcînd, cu mijloace simple și eforturi bănești relativ modeste, nevoia de flexibilitate a spațiului pe care o reclamă spectacolul contemporan.

Încercînd să fiu mai elocvent în argumentația mea cu privire la importanța

relației spațiu-spectacol, vreau să amintesc cititorilor că multe dintre marile realizări ale artei scenice nu ar fi fost de imaginat în afara spațiilor în care au fost concepute. Așa s-a întâmplat cu **Furtuna**, **Azilul de noapte**, **Tartuffe**, **Cabala bigoților** sau **Hamlet** la Sala Studio a Teatrului „Bulandra” sau cu **Danton** de Camil Petrescu pe scena Naționalului Bucureștean. Aceste spectacole și încă altele rămân legate în memoria noastră de spațiile în care au fost concepute și jucate. Potențialul spiritual, atunci când există, al spațiului teatral devine activ și pregnant în momentul valorificării lui inspirate prin spectacol. Mai mult decât atât, am senzația că diarele invizibile ale acestor spectacole creează cu timpul în spațiul sălii un fel de halou, pe care dacă ar fi să-l numesc, i-aș spune „Spiritul bun al sălii”.

Pentru arhitectul proiectant, tema teatrală mi se pare a fi una din cele mai dificile teme, în primul rând din cauza mizei spirituale a spațiului de conceput. În al doilea rând, dificultățile acestei teme sînt sporite de specificul actului teatral, în care relația de schimb biunivocă spectacol-spectator este esențială. Modul în care este rezolvată comunicarea dintre cele două elemente constitutive ale spectacolului — scena și sala — conferă spațiului calitate teatrală și în același timp personalitate.

În al treilea rând, puțini arhitecți reușesc să se întâlnească cu o asemenea temă de două ori în cariera lor. Specializarea strictă, în mod realist, nu este posibilă ca în alte domenii ale arhitecturii, din cauza frecvenței reduse a acestui gen de investiții. În schimb, lipsa acestei specializări presupune pentru arhitectul proiectant, novice în temă, o imensă muncă de documentare premergătoare actului creației. Indiscutabil, este meritul arhitecților autori ai Naționalelor din Tîrgu Mureș, Craiova și București de a fi reușit să transforme în succese întîlnirea cu această temă.

În al patrulea rând, spectacolul de teatru presupune astăzi o tehnologie meca-

nică, de iluminare și de sonorizare pe care o dorim cu toții, indiferent de ce parte a cortinei ne aflăm, adecvată atît nivelului artistic al teatrului cît și în acord cu tehnologiile avansate din alte domenii, tehnologii care, cel puțin pînă acum, nu au pătruns cu vigoare în teatrul nostru.

Nu sînt adeptul modelului german al „scenei uzină”, pe teritoriul căreia uneori tehnica devine un scop în sine; prefer să consider tehnica un instrument de realizare a creației artistice: spectacolul. Pe de altă parte, îi cer acestui instrument cea mai mare flexibilitate, astfel încît alegerea soluțiilor optime pentru un spectacol să nu fie stînjinită de echipamente de înaltă tehnicitate, e drept, dar greoaie și imposibil de mutat. Nu cred că e cazul să insist asupra calității aparatului și instalațiilor de scenă și nu cred, în același timp, că aceasta este problema cea mai importantă care i se pune arhitectului proiectant. Importantă mi se pare în primul rând amplasarea, localizarea adecvată a acestor tehnologii în spațiul destinat spectacolului, în sală și în scenă deci, pentru că, la urma urmei, un aparat prost oricînd poate fi înlocuit cu unul mai bun, evident însă cu condiția să se fi prevăzut în proiect spațiul fizic pentru a-l monta și circuitele de alimentare cu energia necesară. Pe de altă parte, importantă este flexibilitatea acestei aparaturii, folosirea ei diversă în funcție de cerințele spectacolului.

Mi se pare clar că un proiectant nu poate acoperi, uneori în termene prea scurte de predare a lucrării, această complexitate de probleme pe care le ridică tehnologia teatrului, alegerea soluțiilor optime de amplasare și flexibilitate. Din această cauză, consultarea scenografilor și arhitecților, care folosesc zi de zi în teatre aceste tehnologii, mi se pare firească. Așa cum pentru proiectarea unei fabrici arhitectul se consultă și colaborează cu tehnologul, nu văd de ce pentru proiectarea unui teatru arhitectul să nu se consulte și să nu colaboreze cu colegii lui din teatre, scenografii.

(Continuare de la p. 173)

un om deosebit de plăcut atît în raporturile profesionale cît și în suetele de după aceea, pe malul mării, în mirifica lume a Deltei, la Histria sau la Callatis, sau în alte locuri ale Dobrogei, peste tot simțindu-se în largul dorințelor sale de a se confunda cu acest tărîm încărcat de istorie, de mister și de înnoiri.

Și-a păstrat mereu vioiciunea spiritului, fiind surprins și obligat să treacă Styxul după ce încă ani de-a rîndul de la pensionare a fost prezent ca regizor pe diferite scene ale țării.

Și-a păstrat mereu dragostea de țărîmul mării, de Constanța și de oamenii ei, de teatrul de care se legase atît de mult...

Lăsînd în urmă regretul profund al celor care l-au cunoscut îndeaproape, al celor ce i-au primit îndrumările artistice, ca și al celor mulți ce au trăit, în serile de teatru, emoția participării la spectacolele sale.



1918

de presă teatrală românească

Teatrul de miine. Apare de două ori pe lună, sub direcțiunea unui comitet Iași, 15 mart. 1918—15 ian. 1920. Format 25×32. Director Const. Riuleț. Red. Str. Sf. Teodor 40. Tip. Comercială. Str. Cuza-Vodă 38. De la 1 ian. 1919, revista apare în București, neregulat, în total, 17 numere. Cota B.A.R. P II 4964.

Coloanele revistei reflectă întru totul atmosfera tulbure, pentru artă, de la finele războiului mondial. Ion Minulescu: „Că miine va exista și un teatru altfel decât cel de azi, nu mai începe îndoiială. Dar care anume va fi acest teatru, nu-l putem încă vedea, oricât de savante ar fi prorocirile celor care, în loc să scrie piese de teatru mai bune, își pierd timpul cu catalogarea și drămuirea celor pe care le găesc proaste“.

Rampa nouă ilustrată. Ziar zilnic de teatru, literatură, artă, muzică și sport. București, 15 (28) nov. 1918. Format 47×32. Director M. Faust-Mohr. Red. și adm. str. Sărindar 7. Tip. Adevărul. Cota B.A.R. P IV 4014. Repareare numerotată în continuare (an. II, nr. 338), după doi ani de întrerupere, în seria (a doua) condusă de criticul și memorialistul teatral M. Faust-Mohr. În numărul inaugural, semnează Al. Mavrodi, Al. Kirîțescu (portretul Mariei Ventura, pe frontul de la Iași), Radu Rosetti, Emil Nicolau.

Capitala României Mari are următoarele teatre: Național, Regina Maria (Comedie), Lyric, Eforiei, Trianon, Modern, Dacia, Alhambra, Regal, Sala Ateneului.

Două decenii va înregistra, neîntrerupt, viața cotidiană a scenei românești această mare gazetă de teatru, cu titlul devenit **Rampa** *. Direcția va fi preluată de Scarlat Froda. Ultimul număr al seriei apare luni, 20 iunie 1938. Revista era suprimată, împreună cu alte gazete democratice, ca

* Această publicație, care se distinge în istoria presei noastre teatrale prin longevitate și bogăție a informației, a inspirat o rubrică permanentă, **Rampa**, acum 50 de ani, rubrică pe care revista „Teatrul“ o publică lunar din iunie 1975.

urmare a instaurării dictaturii carliste. **Rampa** a apărut 27 de ani (1911—1938) cu întreruperi, în 6023 de numere.

1919

Turneul oficial al Teatrului Național din București sub auspiciile Consiliului Dirigent din Sibiu. Program. Format 22×14. Tip. G. Haiser. Sibiu. Cota B.A.R. F.V. XXXVI/139.

Început la Brașov în 27 aprilie 1919, primul turneu oficial al Teatrului Național din București prezintă în Ardeal și Banat repertoriul: **Poemul Unirii și Trandafirii roșii** de Zaharia Bârsan, **Răzvan și Vidra**, **Apus de soare**, **Fîntina Blanduziei**, **Bimbașa Sava** de I. Peretz. Programul, tipărit pentru toate orașele unde poposește trupa actricească în frunte cu C. Nottara, cuprinde fragmente din piesele reprezentate, rezumatele acestor piese, distribuțiile lor.

Cronica. Revistă socială săptămînală. Cluj, 15 mai 1919. Număr ocazional teatral. Format 18×25. Redactor responsabil V. I. Moldovanu. Cu concursul unui comitet de redacție. Inst. de Arte Grafice Alexandru Anca, Cluj. Cota B.A.R. P. I. 40072.

Caiet-program menit să răspîndească în Cluj informații despre primul turneu oficial al Teatrului Național din București în Ardeal și Banat. Se rezumă piesele din repertoriu, se dau distribuțiile. Calde fraze despre Zaharia Bârsan, peste câteva luni directorul primului Teatru Național din Ardeal.

Izvorașul. Revistă de muzică, artă națională, folclor și teatru sătesc. Comuna Bistrița, Județul Mehedinți. 1 iunie 1919—nov./dec. 1940. Lunar. Format variabil. Fondator Gh. N. Dumitrescu-Bistrița. Tip. întîiului an: București, Tip. Convorbiri literare, str. Cîmpineanu 17. Cota B.A.R. P I II 5023.

Este una dintre marile reviste românești de folclor, apărută prin osîrdia preotului de țară N. Dumitrescu-Bistrița. Colaborări din întreaga țară. Cu totul inexplicabil, cercetătorii teatrului nu acordă încă atenția cuvenită tezaurului de texte-

al secțiunii „teatru sătesc“, popular și cult.

Curierul artelor. Ziar artistic săptămînal pentru Teatru, Muzică, Pictură, Sculptură, Arhitectură, Coregrafie. Director Juarez Movilă. București, nov. 1919—aug. 1920. Format 32×47. Red. și adm. str. Știrbei Vodă 29. Tip. Mărășești, str. Pătrașcu Vodă 16. Cota B.A.R. P III IV 1738.

Este a doua serie a revistei *Gazeta arteilor* (27 oct. 1902—15 mai 1904) scoasă de criticul muzical Juarez Movilă (v. *Teatrul* nr. 2/1986).

1920

Anuarul Societății Lirice Române „Opera“ (...), pe anul 1919—1920. București, f.a. Format 15×23. Tip. Cultura, str. Cîmpineanu 15. Cota B.A.R. P I 5912.

Document fundamental pentru istoricul operei bucureștene. Primul comitet de direcție ales la 24 mai 1920 a fost format din: I. Nona Ottescu, președinte, George Folescu, Egizio Massini, Vasile Rabega, Romulus Vrabiescu, membri.

Stagiunea s-a deschis la 17 martie 1920 cu *Aida* de Verdi. S-au dat 45 de spectacole și zece concerte simfonice. Tabelul personalului artistic, repertoriu etc.

Rampa Rîmnicului. Ziar Artistic-Teatral și Literar. Rîmnicu-Sărat. 4 ian. 1920. Apare bilunar. Format 32×48. Sub conducerea unui comitet. Red. și adm. Agenția Cortina-Drogueria Vasiliu. Se conservă doar primul număr (unicul?). Cota B.A.R. P III 42070.

Publicație tipică pentru ambițiile agenților teatrali din provincie. Se deplînge soarta teatrului local, se promit inițiative generoase, se dau „anunțuri și reclame după învoială“.

Culisa. Ilustrată-Teatrală-Literară-Artistică. București, 15 iul. 1920—iun. 1921; 20 mart. 1927. Apare bilunar. Format 24×31. Sub direcția unui comitet. Red., adm. și tip. B-dul Elisabeta 51. Cota B.A.R. P I II 8700.

Popularizează artiști de varieteu, de circ, dansatori, acrobați — în trupe efemere. Cu vremea, atenția se îndreaptă și asupra teatrului de proză. Directoratul lui V. Eftimiu la Teatrul Național e salutat cu căldură. C. Tânase, R. Bulfinski, cu fotografii pe copertă. Foarte utile date despre trupele actoricești cu reprezentații la cinematografe.

1921

Cortina. Teatrală. Sportivă. Uморistică. Galați. 1 mai 1921. „Apare săptămînal, duminică, sub conducerea unui comitet“. Format 23×32. Red. str. Brăilei 61. Adm. str. Brașovului 1. Se conservă doar primul număr (unicul?). Cota B.A.R. P II 40767.

„Scopul nostru este de a ține în curent (sic!) pe cititorii doritori de artă, cu acti-

vitătea teatrală și sportivă din localitate“. În sala Teatrului Central, vor da reprezentații Ion Iancovescu și R. Bulfinski.

Revista Teatrului Național. București. Sept. 1921—ian. 1922. Lunar. Format 22×28. Fără date de tipar. 5 numere. Lipsește din fondurile publice. Am consultat colecția în arhiva actorului N. Brancimir.

Colaborează C. Nottara, V. Eftimiu, D. Nanu, I. Livescu, C. Moldovanu, Dem. Teodorescu cu articole de critică, memorialistică, reportaj scenic, poezii etc.

Întiul număr apare la deschiderea stațiunii, cu piesa *Moartea Cleopatrei* de Mihail Pașcanu. Inițiativa tipăririi o are V. Eftimiu, director general al teatrelor, poetul care așază în fruntea primului număr o vibrantă urare adresată spectatorului: „Bine-ai venit, dar, oaspe, în oaza fermecată! / Din lemne și din scînduri, din stambă colorată / Din sori apocaliptici hrăniți cu foc bengal / Din mări ce niciodată nu și-au clintit un val, / Din paseri de hîrtie, din flori de mucava, / Noi ți-am făcut o lume ca să ți-o uiți pe-a ta“.

1922

Curierul Operei. Cluj. 15 mart. 1922. Apare de două ori pe lună. Format 10×20. Redactor Ion Dan. Red. și adm. Secretariatul Operei Române, Piața Ștefan cel Mare 20. Tip. Curierul Justiției Militare, Calea Victoriei 20. Se conservă primul număr (unicul?). Cota B.A.R. P I 5784.

Pus „sub patronajul Operei Române“, *Curierul...* are „pretențiune de revistă muzicală și de artă“. Prima Operă românească a Transilvaniei s-a deschis în clădirea Naționalului la 25 mai 1920, cu *Aida* de Verdi.

Poetul Emil Isac cheamă entuziast în stalurile așezămîntului muzical pe „cei ce vor să vadă o Românie mare și cultă, oază a civilizației, a toleranței, a iubirii, a libertății!“

Curentul artelor. Ziar artistic săptămînal. București. 17 iun. 1922—8 apr. 1923. Format 42×55. Red. și adm. Calea Victoriei 54. Tip. Triumful str. Belvedere 6. Cota B.A.R. P IV 7206.

Un cumpănit magazin al teatrului de proză și liric. V. Eftimiu dă fragmente din noua sa dramă, *Don Juan*, sint înregistrate succese românești în străinătate (baritonul Jean Athanasiu la Roma, tenorul D. Onofrei la Milano). Actori de seamă sint chestionați cu privire la cariera lor (Maria Giurgea, G. Stărin), se dau informații corecte despre repertoriile teatrelor din București și din țară, cu multe ilustrații.

Viața și scena. Revistă literaro-teatrală. [Periodic bilingv, român-rus]. Chișinău, 28 oct. 1922—25 nov. 1922. Apare săptămî-

minal. Format 23×33. „Administrația temporar la tipografia fraților Munteanu Str. Cupecescaia 98“. 5 numere. Cota B.A.R. P II 38230.

Periodic destinat exclusiv informațiilor artistice. În sala „Orfeum“ a orașului a poposit trupa lui Tănase. „Asemeni în trecut la turneul trupelor românești, nemțești, rusești și evreiești, formate de artiști de mîna întâia, publicul local a dat tot concursul moral și material. (...) D. Tănase ne vizitează Kișinăul în fiecare an și este un oaspete dorit și așteptat mult, spectacolele lui fiind gustate de toate clasele sociale, fără deosebire de naționalitate“. Este așteptată și compania Marioarei Voiculescu, „mare tragediană“.

Cortina. Revistă teatrală. Oradea-Mare. 12 nov.—3 dec. 1922. [Periodic bilingv, român-maghiar]. Săptămînal. Format 15×22. „Pentru redactare e responsabil Luis Martinescu. Pentru administrație Frideric Rédey“. 4 numere. Cota B.A.R. P I 6128.

Este o revistă teatrală „în care scriitorii de acest gen, români și maghiari, într-o colaborare armonioasă, să poată reda marelui public evenimentele teatrale precum și a populariza scriitorii teatrale și operele lor de ambele naționalități“.

Un eveniment pe scena maghiară din Cluj: **O scrisoare pierdută** în traducerea lui Kádár Imre.

1923

Culisele. Cluj. Martie-aprilie/mai 1923. [Periodic bilingv. român-maghiar]. Lunar. Format 24×32. Director Leonor Paukerow. Tip. Inst. de Arte Grafice Cluj. Se conservă n-rele 6 și 7—8. Cota B.A.R. P II 7424.

Ziaristul L. Paukerow, corespondentul pentru Ardeal al ziarului bucureștean **Rampa**, dorește o revistă care să facă „apropierea prin cultură“ între români și unguri. Program onorat de numeroase cronici, informații, note privind scena română și cea maghiară din Cluj și din Oradea.

Dramaturgul Mircea Dem. Rădulescu observa, cu prilejul primei șezători a Societății Scriitorilor Români la Cluj: „...scriitorii și artiștii unguri vor să trăiască aici, să rămîie aici, să muncească aici, ca buni cetățeni ai patriei lor noi române (...). Și de aceea, noi, scriitorii români, stringem acum mîinile scriitorilor unguri din Ardeal“.

Ecoul. Organ de publicație al spectacolelor de Teatru și Cinema. Red. și adm. Teatrul Comunal. Brăila. 3 mai—23 dec. 1923. Săptămînal. Format 16×23. Fără indicații de tipar. 34 de numere. Cota B.A.R. P I 6825.

Continuă gazeta **Ecoul teatral**. Febr. 1916. (v. **Teatrul**, nr. 6/1986).

Prin coloanele publicației se face „publicitate asupra mișcării noastre filmistice și teatrală din localitate“.

Clipa teatrală, plastică, muzicală, literară și sportivă. București. 10 mai 1923—2 iunie 1929. Săptămînal. Format 30×43. Director Horia Igiroșanu. Red. și adm. Calea Griviței 56. Tip. Inst. de Arte Grafice Răsăritul, str. Sfinții Apostoli 22. Cota B.A.R. P III IV 7204.

Unul dintre cele mai izbutite magazine artistice care au apărut la noi. Mai multe inscripții tăioase așezate în frontispiciu (ex. „Clipa s-a născut pentru a menține cu demnitate prestigiul adevăratei arte“) indică o redacție de condeie însetate de ideal.

Tudor Arghezi, împotriva dramaturgiei imitate: „Dacă ne-am hotărî să scriem și niște teatru curat românesc, din comedia atît de complexă și de frumoasă a vieții noastre orășenești? (...) M-aș adresa mai ales tuturor aceluia care pot să vadă și văd, tuturor celor care se necăjesc de-a surda, tuturor celor care cer ceva mai bun și mai drept — adică oamenilor din publicul mare, de orice meserie, afară de aceea de scriitor celebri. Și le-aș spune: puneți pe hîrtie de-a dreptul, citiți, recitiți, îndreptați, fără sfială — și jucați piesele voastre, întîi mai proaste și din ce în ce mai bune, voi înșivă, necunoscuții, purtătorii talentului adevărat“.

Teatrul. Revistă de teatru și artă. Director Soare Z. Soare. București, 1923. Nu se indică luna și ziua. Nici periodicitatea. Format 24×38. Red. și adm. Athénée Palace. Tip. Cultura națională. 5 numere. Cota B.A.R. P III 6719.

Apărută în condiții grafice excepționale, revista este materializarea entuziasmului față de expresionism al regizorului Soare Z. Soare, fost ucenic al marelui Max Reinhardt. „Ce vrem și ce nu vrem“, aflăm din capul locului: „Dorim să fim o școală de justă și deplină informație pentru lumea ce vrea să învețe și în special pentru actori, regizori și pictori“. Despre „Anul teatral“, Ion Marin Sadoveanu glosează cu entuziasm: „Planuri se fac și se desfac: ideile se întretaie; țîșnesc avînturile de unde nu te aștepti; sar cuvintele, luptele, rîvnele. Drama și teatrul românesc sînt în elaborare. Fiecare an ce trece cată să le statornicească. Influențe de pretutindeni se ciocnesc; vină cit de multe, din toate părțile; sub reactivul puternic al suflului românesc să se închege“.

Mai colaborează V. Eftimiu, E. Ciomac, N. Davidescu, Scarlat Froda, Dem. Teodorescu, A. de Herz, Soare Z. Soare.

Ionuț NICULESCU

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

de **ADRIANA POPESCU**



**MIHA
DUȚESCU**

I. Poet, dramaturg.

S-a născut la 10 februarie 1941 la Sibiu. Urmează cursurile liceului „Frații Buzești” din Craiova. Absolvă, în 1963, Facultatea de filologie a Universității din București. Între 1963—1965 este profesor în comuna Bîrca, județul Dolj. Între 1965—1982, redactor, apoi secretar de redacție al revistei „Ramuri” din Craiova. În prezent, director al Teatrului „Ion Vasilescu” din Giurgiu.

Debutează în dramaturgie în 1965, cu piesa într-un act *Cînd dă în floare liliacul* (editată de UGSR, consiliul regional Oltenia). Debutul editorial are loc în 1969 cu volumul de versuri *Noaptea nunții* (EPL, București).

În afara pieselor de teatru pentru actori, scrie teatru de păpuși: *Culorile* (Teatrul de păpuși din Craiova, 1976), *Alin în Țara Minunilor* (idem, 1979) și serialul radiofonic *Zăpada fierbinte a speranței*, difuzat în 1982.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1974, 12 noiembrie — *OAMENI FĂRĂ ADRESĂ*, scenariu de teatru TV, premiat cu premiul III la Concursul de scenarii de televiziune al anului 1973. Cu: Costel Constantin și Cornel Coman.

„Un posibil, un virtual, un viitor dramaturg de televiziune, un viitor bun dramaturg de televiziune...” (Dumitru Solomon „Teatrul”, 12/1974).

„Meritul spectacolului este acela de a fi păstrat pur sunetul tinguos al confesiunii celor doi tineri care vorbesc despre viață, despre iubire, despre amintirile alunecînd în suflute ca păsările în căderea lor din zbor” (Ioana Mălin — „România literară”, 21 noiembrie 1974). Alte opinii — Romulus Diaconescu — „Ramuri”, 15 decembrie 1974.

1979, 6 iunie — *SINGUR ÎN PARADIS*, comedie lirică în trei acte

Teatrul Național din Craiova. Regia: Georgeta Tomescu. Scenografia: Iuliana Preduț. Cu: Dan Werner, Lucia Darac-Urecheatu, Valentin Mihali, Petre Gheorghiu-Dolj, Valer Dellakeza, Ileana Sandu, Anghel Popescu, Pavel Cîsu, Carmen Vieru.

„O piesă în care autorul face să se vadă cutele, profunzimile, zonele de suprafață ale sufletului nostru, cele senine, cenușii, întunecate sau incolore. O piesă în care conflictul, căutat uneori cu obstinația cu care ne agățăm de obișnuințe, transpare fără prea multe eforturi de înțelegere din confruntarea dintre spiritul idealist și mentalitatea comună, mediocră, născută de înțelegeri și simțiri inferioare. Demersul dramatic debutează în seara aniversării actorului-erou. O reuniune de gală a conștiinței la care au fost invitate constantele de existență ale personajului: prietenia, visul, dragostea, tristețea și înfrîngerea, încrederea, speranța”. (M. Tomescu-Vilceanu — „Ramuri” 7/1979)

1981, 27 ianuarie — *ANTICAMERA*, comedie în două acte

Teatrul Național din Craiova. Regia: Georgeta Tomescu. Scenografia: Sorin Novac. Cu: Dan Werner, Vladimir Juravle, Emil Boroghină, Minerva D. Aureliu, Valer Dellakeza, Remus Mărgineanu, Iosefina Stoia, Ion Colan și alții.

„Dramaturgia lui Mihai Duțescu moștenește din poezia acestuia o tentă specifică, un anume cult «manierist» al măștii... Anticamera exacerbează această înclinație, epurând orice lirism în favoarea unei viziuni sarcastice, dusă pînă la acțiunea caricată apropiată de absurdul unui Jarry ori chiar Urmuz. Negreșit, Mihai Duțescu dovedește un aplomb special, natural lui, pentru gravitatea manifestată ludic. El surprinde mecanismele degradate din miezul lucrurilor și faptelor ce ne înconjoară, sau al unor relații (în speță administrative, dar determinante pentru existența noastră socială) fals funcționale, le decupează și, prin ultra-hiperbolizare teatrală, face din ele personaje”. (Jeana Morărescu — „Steaua”, aprilie 1981)

1983, 3 februarie — FOTOGRAFII MĂRITE, piesă în două părți



VICTOR
EFTIMIU
(I)

I. Poet, dramaturg, prozator, publicist, memorialist.

S-a născut la 24 ianuarie 1889 în comuna Boboștița din Epir (Macedonia). A murit la București, la 27 noiembrie 1972.

Clasele primare le face în limba greacă, în comuna natală, apoi, în 1897, vine la București, unde începe să învețe românește și se stabilește definitiv în 1905.

Debutul literar are loc în 1904, cînd publică, sub semnătura E. Victor, o poezie în revista „Speranța” pe care o editează el însuși, reușind să tipărească cinci numere. Cu numele de Victor Eftimiu semnează prima dată în 1907 în revista „Viața literară și artistică”, condusă de Ilarie Chendi, George Coșbuc și Ion Gorun, unde colaborează cu versuri. În 1908 redactează la Sibiu, alături de Octavian Goga și Ilarie Chendi, revista „Țara noastră”, colaborînd în același timp

Teatrul Național din Craiova. Regia : Valentina Balogh. Scenografia : Viorel Penișoară-Stegaru. Cu : Valentin Mihali, Iancu Goanță, Constantin Sassu, Maria Ciocină-Goanță, Petre Gheorghiu-Dolj, Ilie Gheorghe, Lucian Albanezu, Vladimir Juravle, Emil Boroghina.

„...o piesă de anvergură politică, (...) sinteză de document și realism ieroglific, în care este luminat un moment de rezonanță în istoria mișcării muncitorești, comuniste din România : procesul intentat ceferiștilor în iunie 1934, în Cetatea Băniei”. (Ion B. Victor — „Luceafărul”, 26 martie 1983)

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE.

● *Cînd dă în floare liliacul.* Piesă într-un act, Craiova, UGSR, 1965.

● *Prăvălia cu canari.* Piesă într-un act. Casa creației populare Craiova, 1970.

la diverse alte publicații ca „Luceafărul” (Sibiu), „Tribuna” (Arad), „Lupta” (Buda-pesta).

În 1909 pleacă într-o călătorie prin Europa, stabilindu-se pentru o vreme la Paris. Aici îi citește lui Pompiliu Eliade, directorul de atunci al Teatrului Național din București (aflat și el vremelnic în capitala Franței), poemul dramatic *Înșir’te mîrgărite*, a cărui reprezentare scenică are loc la 2 februarie 1911, marcînd debutul dramaturgic al lui Victor Eftimiu și totodată o nouă direcție, înnoitoare, a dramaturgiei românești. Din distribuție făceau parte Aristide Demetriade, Maria Filotti, Iancu Petrescu, Nicolae Soreanu și alții. Textul poemului apare publicat prima dată în revista „Luceafărul” nr. 2/1911.

La 11 februarie 1913 are loc, tot la Teatrul Național (aflat acum sub directoratul lui Alexandru Davila), premiera unui nou poem dramatic al său, *Cocoșul negru*, considerat ulterior ca fiind capodopera dramaturgiei poetice a lui Eftimiu.

Scrie în continuare și i se joacă aproape 50 de piese, grupate de autor în mai multe cicluri :

1) LEGENDE ROMÂNEȘTI (*Înșir’te mîrgărite* — 1911 ; *Cocoșul negru* — 1913 ; *Rapsozii* — 1913 ; *Ringala* — 1915, prima dramă scrisă în proză, inițial interzisă de oficialități ; *Strămoșii*, *Meșterul Manole* — 1925 ; *Haiducii* — 1949).

2) TRAGEDII ANTICE (*Prometeu* — 1920 ; *Thebaida* — 1924 ; *Atrizzii* — 1939).

3) Drame medievale (*Poveste spaniolă* — 1922 ; *Glafira* — 1926 ; *Theochrysis* — 1932).

4) TRAGICOMEDII TĂRĂNEȘTI ÎN PROZĂ (Akim — 1914; Crăciunul lui Osman, Comoara — 1922).

5) COMEDII PROVINCIALE (Ariciul și sobolul — 1912; Ferestre albastre, Omul care a văzut moartea — 1928, piesă a cărei carieră strălucită a început pe scena Companiei Bulandra, înregistrând de-a lungul anilor un succes constant).

6) SATIRE BUCUREȘTENE (Inspectorul broaștelor — 1919; Dansul milianelor — 1922; Marele Duhovnic — 1929; Stele călătoare — 1936; Alegeri; Școală nouă; Mandatul; Testamentul).

7) PIESE CU „SUBIECTE DE PESTE HOTARE” (Napoleon; Scamatorii; Mi-reasa roșie; Ave Maria; Fantoma celei care va veni — 1928; Daniela — 1931; Sylvette; Doctor Faust vrăjitor — 1957).

După 1944, activitatea literară a lui Victor Eftimiu se desfășoară cu precădere în domeniul poeziei și publicisticii, dramaturgia sa îmbogățindu-se doar cu câteva titluri, unele menționate și mai sus: Haiducii, Doctor Faust vrăjitor, Parada, Pană Lesnea Rusalim și Fetele Didinei.

Paralel cu scrisul, Victor Eftimiu desfășoară o intensă activitate în slujba progresului teatrului românesc, în calitatea pe care o deține, în mai multe rânduri, de director al Teatrului Național din București — și, implicit Director general al teatrelor — (între 1920—1921; în 1930 și între 1944—1945, fiind primul director al Teatrului Național după Eliberare) și de director al Teatrului Național și al Operei din Cluj (între 1 august și 31 decembrie 1927).

Victor Eftimiu este autorul a numeroase volume de poezii, romane — cu subiecte din viața mediilor cosmopolite și, mai ales, din lumea teatrului; a mai scris nuvele, pagini memorialistice, lucrări pentru copii, traduceri din Sofocle și Pușkin.

A fost ales membru al Academiei Române în 1950.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE *

1949, 11 aprilie — Haiducii, poveste vi-tejească în trei părți (cinci acte).

Teatrul Național din București. Sala „Sf. Sava”. Regia: Ion Șahighian. Decorul: Traian Cornescu. Costumele: Elena Barlo.

* Așa cum am precizat în prefața acestei lucrări, în cazul dramaturgilor a căror activitate se desfășoară într-un interval de timp mai amplu decât cel delimitat de criteriul cronologic adoptat (convențional, desigur, dar acreditat ca atare) — adică „de la 1944 până în prezent” — vom consemna doar lucrările dramatice scrise și reprezentate din 1944 încoace.

Cu: G. Baldovin, N. Cristescu, H. Polizu, G. Costin, Maria Burbea, Nelly Coman, G. Mihalache, D. Sireteanu, Agepsina Macri, Anca Șahighian, Jenny Argeșeanu, Eugenia Popovici, G. Gămă, N. Soreanu, V. Antonescu, Marietta Anca, Toma Caragiu, Chiril Economu, Natașa Alexandra, Elena Galaction, Lizica Petrescu, P. Dem. Dragoman, H. Boroș și alții (41 de actori în distribuție).

„Haiducii reprezintă permanența protestatară a poporului asuprit. Acești «păunași ai codrilor» fug de persecuțiile moșierilor, ale zapciilor, ale vătafilor de plai, ale circ-serdarilor, se ascund în păduri și luptă împotriva nedreptății, a cruntei exploatare, pe care au exercitat-o, secole întregi, în numele sultanului, domnitorii, boierii și egumenii din cele două principate” (Victor Eftimiu, în prefața la volumul de „Teatru” publicat în 1956 la ESPLA).

„Piesa nu este fericită; a dat însă un semnal. Oricum, îi revin unele merite de pionierat. Adevărul istoric, ca și scrutarea în fondul real al evenimentelor, lasă de dorit. Lucrurile, în genere, plutesc la suprafață. Autorul nu și-a impus vreo exegeză în materie. S-a condus în bună parte după elemente exterioare de baladă populară; pe alocuri, le-a infuzat acestora și imagini ale eroului-bandit, personaj cunoscut și larg folosit în literatura romantică europeană. Meritele piesei nu țin atât de conținutul evocat, cât de trăsături pe care i le-a imprimat autorul, cu simțul lui de constructor pentru scenă, cu capacitatea lui de a produce efecte teatrale, mișcare, colorituri intense, desfășurări avântate” (Ion Zamfirescu — „Drama istorică universală și națională”, col. „Masca”, Editura „Eminescu”, București, 1976, p. 271).

„Tematica și aspectul general al piesei sînt istorice — corespunzînd, în mare, epocii din preajma răscoalei lui Tudor Vladimirescu. Personajele și acțiunea se apropie însă mai mult de legendă. Caracterele sînt destul de liniare și uniformizate pe categoriile sociale cărora le aparțin, acțiunea înclină prea mult spre peripecii neesențiale și stufoase, spre aspectele idilice și pitorești ale temei alese. Semnificația Haiducilor este, cu toate acestea, deosebit de importantă, relevînd apropierea autorului de noua orientare dată literaturii noastre în anii revoluției populare, patriotismul său, limpezirile care se întrevăd în concepția scriitorului despre rolul maselor populare în

(Continuare la p. 192)



teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Pentru o fenomenologie a tragicului

Prezența lui Racine

Sensibilitatea timpului nostru ne apropie tot mai intens de tragedia clasică. Un exemplu elocvent ni-l oferă surprinzătoarea actualitate a lui Racine. Apropierea criticii și a publicului actual de opera lui Racine nu este determinată de un interes pur științific. Nu este vorba de a reînvia, pur și simplu, o glorie a literaturii franceze, ale cărei versuri au emoționat generații după generații. Timp de secole, mii și mii de spectatori și cititori au urmărit tragediile lui Racine, așteptînd să audă o anume strofă sau un vers celebru, cuprinzînd o lume de sentimente și de ingeniozități literare (*Je ne puis sans horreur me regarder moi-même; La fille de Minos et de Pasiphaë; Je te laisse mon fils pour gage de ma foi; Présente, je vous fuis, absente, je vous trouve; C'est Venus toute entière a sa proie attachée*).

Ca să nu mai vorbim de critica franceză, care, de-a lungul secolelor, afirmă superioritatea lui Racine față de Shakespeare, în lupta pentru măreția teatrului național, așezîndu-l pe autorul Fedrei la înălțimea teatrului grec.

În acest fel, ni se dezvăluie Racine în cea mai frumoasă tragedie a sa, Fedra, admirabil actualizată de Roland Barthes în cartea sa *Sur Racine* (Paris, Seuil, 1963). Este încă o mărturie a desăvîrșitei actualități estetice și exegetice a marelui autor tragic. Dincolo de actualitatea dramaturgiei sale, de revelația unei sinteze moderne între „critică” și „realitate”, prin efortul potențat de „acțiunea conjugată a psihanalizei și a structuralismului”, el găsește în cuvînt „un sens și o realitate”. (cf. Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966).

Ni se mai vorbește despre „o permanentă cercetare a cuvintelor”. Aceasta ne conduce către o multitudine de sensuri, către o ambiguitate fundamentală a ope-

rei literare prin chiar structura ei, către un nou simbolism față de logica sa — poetică sau critică —, în care „un simbol caută alt simbol”, iar „o limbă exprimă, cu desăvîrșire, altă limbă”.

Racine și limbajul teatrului nostru

În acest sens, Barthes dorește ca timpul să se exprime, prin Racine și opera sa, în propriul său limbaj. Limbaj critic, limbaj real, limbaj poetic. În felul acesta, Racine poate cuprinde întreg limbajul timpului nostru. Structura lumii noastre ar putea fi regăsită, toată, în Racine. Există o limitare a eroului racinian, închis într-un spațiu tragic, din care nu va mai putea ieși decît pentru a muri. „Limita sa este privilegiul său, captivitatea — noblețea sa”. Argumentele ce vin în sprijinul operei lui Racine își extrag esența din istoria unei seminții primordiale. „Faceți din cele unsprezece tragedii ale lui Racine o tragedie esențială; dispuneți într-o constelație exemplară acest trib alcătuit din aproape cincizeci de personaje tragice, care populează tragedia raciniană, și veți găsi personajele și acțiunile unei seminții primordiale: tatăl și stăpînul necondiționat al vieții fiilor; femeile — mame, surori, iubite — mereu dorite, rar obținute; frații — mereu dușmani, disputîndu-și moștenirea tatălui, care încă nu a murit și care-i pedepsește din cînd în cînd; fiul, chinuîndu-se, de moarte, între teroarea tatălui și dorința de a-l distruge. Incestul, rivalitatea dintre frați, asasinarea tatălui, revolta fiului — iată acțiunile fundamentale ale teatrului lui Racine”.

Teme eterne, pe care Racine le transfigurează mitologic printr-un limbaj „modern”. O lume îngrozitoare și sălbatică, pe care acest limbaj modern încearcă să o tempereze și să ne-o facă accesibilă.

Eroul lui Racine, teatrul său, în general, reprezintă o luptă nobilă împotriva imposibilului, în funcție de limitele omului. Mitul și acțiunea sînt reduse la eșec, datorită exact acestor limite. Omul își asumă vinovăția, care nu e niciodată atribuită divinității, ca în tragedia greacă. Totul se desfășoară la nivelul dimensiunilor umane, în virtutea relevării exclusive a puterii cuvîntului. În funcție de cuvînt, Racine introduce, ca și în cazul Fedrei, „formele rațiunii într-o sumbră temă arhaică” (Steiner). Cuvîntul, discursul, înseamnă totul. Cuvîntul îndeplinește funcțiile „praxis-ului”, se substituie acțiunii. Cuvîntul este universal, „plurivalent”; este „realitate”. Din acest motiv, afirmă Barthes, Racine a făcut din *Berenice* „modelul dramaturgiei sale”, pentru că prin acest personaj acțiunea tinde să dispară, în folosul cuvîntului nelimitat. În consecință, cuvîntul conține o tensiune tragică. Atîta vreme cît există cuvînt, există viață și, bineînțeles, supraviețuire. A vorbi, a vorbi, a întîrzia tăcerea, tragica tăcere, care marchează mereu, la Racine, acțiunile marile decizii. Cuvîntul, ca și anularea mitului, a conflictelor finale, dă garanție asupra spectacolului, a reprezentației, a vieții. „Trebuie întîrziat timpul înfricoșător al tăcerii.” Pentru că tăcerea aduce explozia faptului real și dispariția simbolurilor tragicului. A pune capăt cuvîntului înseamnă a da curs unui proces tragic. Apare aici autentică utopie a tragediei raciniene: aceea a unei lumi în care soluția este cuvîntul. Dar și adevărata ei limită: incertitudinea.

O artă a spectacolului

Dar cuvîntul nu constituie o „mărturie”. Tragedia lui Racine, fundamentată pe cuvînt, pe structura discursului, nu înseamnă a fi sau a face, ca atare, ci conflictul dintre unul și celălalt, care se transformă în aparență, ca „artă a spectacolului”.

A pune în scenă înseamnă „derută”, în sensul „profundizării estetice”, în sensul artei, dar mai înseamnă și „spectacol” al „imposibilului”.

La Racine, un exemplu admirabil al acestei fenomenologii a spectacolului este, fără îndoială, *Fedra*. Este o tragedie care expune, permanent, posibilitatea unui final, atîta timp cît cuvîntul se găsește, mereu, cît mai aproape de tăcere. Această contradicție tragică și subtilă dintre cuvînt și tăcere este surprinsă foarte bine de Barthes. „De la început, Fedra se simte vinovată, dar nu vinovăția ei constituie o problemă, ci tăcerea. Aceasta este libertatea ei. (*Phèdre atteinte d'un mal*

qu'elle s'obstine à taire)”. Fedra întrerupe această tăcere de trei ori: destăinuindu-se, pe rînd, Oenonei, lui Hippolyte și lui Teseu. Aceste trei întreruperi ale tăcerii sînt de o gravitate crescîndă, ce se amplifică de la una la cealaltă. Fedra se apropie de o stare a cuvîntului, de fiecare dată mai pură. Prima mărturisire este încă narcisistă. Cum Oenona nu este decît un dublu matern al Fedrei, aceasta se destăinuie sie însăși, căutîndu-și propria identitate, își creează propria istorie, confesiunea sa fiind epică. A doua oară se însoțește fascinată cu Hippolyte printr-un joc, **jucîndu-și** pasiunea; mărturisirea sa este dramatică. A treia oară se destăinuie public celui care, prin propria sa ființă, este întruparea greșelii; confesiunea sa este literară, purificată de orice teatralism, cuvîntul ajungînd să coincidă total cu fapta. Fedra poate să moară, tragedia s-a consumat. Sîntem, astfel, în situația unei tăceri obsedate de ideea propriei sale distrugerii. Fedra este propria-i tăcere: a întrerupe continuitatea acestei tăceri înseamnă a muri, iar a muri nu înseamnă altceva decît epuizarea cuvîntului.

Cheia tragicului

Jocul dintre tăcere și cuvînt constituie cheia tragicului. Dar tragicul nu există în contextul limbajului, ci în însăși natura lui. Din această perspectivă, actualitatea lui Racine este autentică. Teatrul său coincide, astfel, cu teatrul și cu sensibilitatea dramatică ale timpului nostru. În teatrul contemporan, la Beckett, de exemplu, există aceeași tensiune, datorată dramei interioare a limbajului, datorată morții acestuia, încercăturii tragice din deplinătatea tăcerii. Această tensiune tragică, ce va atinge forma unei tensiuni metafizice în teatrul lui Beckett, este exprimată în drama lui Hippolyte, în spaima sa în fața posibilității ca tăcerea salvatoare să se frîngă: **Que jamais une bouche si pure / Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure**. Barthes stabilește o relație intrinsecă, un acord ontologic între cuvînt și acțiune, între limbaj și viață. A vorbi înseamnă a muri. Atîta timp cît cuvintele tragediei nu se pronunță, viața continuă, deși închisă, rezervată, prizonieră. Tăcerea odată întreruptă, viața curge, dar curge spre moarte. A vorbi înseamnă a trăi, dar a trăi o clipă, a trăi pentru moarte. **Sein zum Tode**, după dialectica heideggeriană. Discursul este, astfel, mai puternic decît forța și voința zeilor. În tot ceea ce nu este relație limbaj-moarte, ne mișcăm într-o lume respingătoare, contradictorie. Numai între cuvînt și moarte există o relație logică. În afara acestei relații logice, personajele nu

sînt decît odioase, „vînători de monștri“, învîluiți într-o „lumină neagră“, mișcin-du-se într-un labirint al contradicțiilor lor.

„Distanțarea“

Dar cuvîntul frînge, în realitate, tăcerea, pentru a o restabili în forma sa esențială, autentică. Conduse la punctul culminant unic, cuvîntul și tăcerea capătă o semnificație tragică. Coincidența lor fundamentală ne situează în fața celei mai specifice trăsături a celui mai actual teatru racinian: ambiguitatea sa esențială. Ambiguitate în trama argumentelor, în natura psihologică și tragică a personajelor, în deznodămîntul final, în tehnica „distanțării“, pe care Racine o minuieste cu măiestrie. O distanțare care este deja, pentru noi, chiar distanță. Înainte de orice, distanța la care trebuie să ne situăm în fața lui, pentru a-l aprecia. Pe de altă parte, se știe pînă unde va duce Racine, în teatru, simțul demnității și al moralității. Racine este un spirit independent, aristocratic. „Alege stilul dramatic cel mai pur, cel mai elegant, cel mai ferm, pentru a cuceri, în împrejurările materiale ale scenei, cea mai mare independență posibilă“ (Steiner). Ca și teatrul grec, teatrul său este un teatru ritual, solemn, de curte, elitar. „Am constatat cu plăcere, spune el, că, datorită influenței, asupra teatrului nostru, a tot ceea ce am imitat din Homer și Euripide, bunul-simț și rațiunea au fost aceleași în toate timpurile. Gustul Parisului se potrivește cu acela al Atenei.“

Barthes ne sfătuiește, în concluzie, să renunțăm a ne căuta pe noi înșine în acest teatru. „Ceea ce există în el, din noi, nu este ceea ce este mai bun, nici din Racine, nici din noi. Ca și teatrul antic, acest teatru ne interesează mai mult și mai stăruitor, prin ceea ce există în el străin de noi, decît prin ceea ce ne este familiar. Această relație cu noi este distanța sa. Dacă dorim să-l privim pe Racine, să-l îndepărtăm“.

Moartea tragediei

A privi lumea tragediei clasice de la distanță adecvată este condiția indispensabilă a înțelegerii ei esențiale. Este misterul, cheia ascunsă într-o mare adîncă, plină de contradicții și de umbre, de barocul și retorismul contemporaneității tragicului. Din acest unghi, nu este nevoie să vorbim de „moartea tragediei“, despre care amintea, cu nelinește, George Steiner. Este curios că viziunea pesimistă a lui Steiner asupra morții tragediei, așa cum au creat-o grecii, și care, din punctul lui de vedere, și-a prelungit viața în Occident,

prin creația dramatică a secolelor, culminează, într-o ultimă credință, cu fertilitatea tăcerii. Acea tăcere care disimulează, groaznică gură deschisă către lumea sumbră a nimicului, privirea Măicuței-Curaj cînd i se aduce vestea morții fiului său, tăcerea Casandrei cînd simte mirosul de sînge în casa lui Atreu, tăcerea care se naște din ritualul războiului. Pentru Steiner, „moartea“ tragediei coincide, într-un anumit mod, cu „moartea lui Dumnezeu“, enunțată de Nietzsche. „Tragedia, conchide el, este o formă de artă care implică prezența implacabilă a zeilor. Astăzi ea a murit, pentru că nu mai cade asupra noastră umbra nici unui zeu, așa cum îi amenința pe Agamemnon, pe Macbeth sau pe Atalia“.

Astfel, după cum se pare, tragedia a murit, pentru că zeii au părăsit această lume, obosiți de nesfîrșita cruzime a omului.

Din perspectiva acestei concluzii, Steiner duce pînă la capăt analiza istorică și critică a tragediei și a tragicului, fapt care ni se pare, de altfel, demn de laudă. Pentru că este rezultatul unei culturi remarcabile, al unui spirit critic sigur pe sine, animat de o incontestabilă capacitate de înțelegere, de un discernămint profund.

Dar atît presupunerile, cît și concluziile sale sînt discutabile. Dat fiind că Marx neagă prezența zeiței Nemesis-nevăzătoare și afirmă saltul din cadrul necesității în cadrul libertății, Steiner deduce că timpul nostru nu este favorabil însuflețirii tragicului și creării tragediei.

Cert este însă că Nemesis-nevăzătoare intră astăzi într-o nouă mitologie, a cărei necesitate este lege și a cărei libertate suportă nelimitate diminuări. Tragicul se hrănește din absurd și, ca atare, dimensiunile sale pot fi mai ample decît în lumea clasică. Pe de altă parte, Steiner vede în cruzimea excesivă a omului moartea tragicului. Și, aceasta, într-o perioadă în care, practic, se acceptă existența teatrului „cruzimii“, iar oamenii de teatru sînt martorii marelui succes al „teatrului însîngerat“. Cel puțin dintr-un punct de vedere, Steiner are dreptate. Mă refer la dialogul, familiar sau conflictual, dintre om și divinitate, care justifică ontologic tragedia clasică. De aici derivă o intranșigentă cunoaștere a condiției umane. Totuși, din resemnare excesivă se naște dreptul omului la demnitate. Neputincios și sărac, devenit un cerșetor alungat din oraș, el capătă o demnitate nouă. Din cauza disprețului răzbunător sau a nedreptății zeilor, omul se purifică. Prin aceasta nu-și redobîndește inocența, dar este sanctificat ca și cum ar fi fost trecut prin flăcări. De aceea, în finalul tragediei, fie că este greacă, shakespeariană

sau clasică, se constată o îmbinare între durere și bucurie, între suferința pentru căderea omului și bucuria pentru reînvierea sufletului său. Nici o altă formă de artă nu produce acest efect misterios întâlnit în **Oedip, Regele Lear și Fedra**.

Din antichitate pînă la Shakespeare și Racine, aceste creații păreau că aparțin poetului. De atunci, „vocea tragică din teatru a devenit confuză sau a tăcut”. În realitate, ceea ce a făcut Steiner este o încercare de a ne descrie, și, pe cît posibil, de a ne explica acest proces. În acest scop, procedează la o inteligență și destul de coerentă incursiune istorică și critică în lumea tragediei și în fenomenologia tragicului. O face într-un sens larg, fără să vadă în tragedie, întotdeauna, conceptul de reprezentație teatrală, urmărind, într-un fel, o concepție medievală

asupra tragediei, care separa ideea tragicului de ideea de teatru. Cu teatrul elizabetan, în Anglia, se produce o restituire, într-o anumită măsură, a unui concept mai riguros, mai exact în materie, deoarece tragedia este apreciată la valoarea ei teatrală și scenică. La acest proces, ce implică, pe de altă parte, o anumită desprindere de tragedia antichității, un rol important l-a avut publicul, cu gustul și ideile sale, dorind substituirea nobletei autentice a poemului dramatic cu virtuțile reprezentației scenice. Se introduce, astfel, un concept de libertate în severele reguli ale teatrului grec. Primii protagoniști ai acestui proces sînt Marlowe, Kyd, John Webster, Ben Jonson, Chapman și Shakespeare, care caută forme teatrale „deschise”.

**Traducere de
Dorel Lucian FILIPESCU**

„Rampă”, acum 50 de ani, iulie 1936

Bucureștii sînt încinși de călduri „dropicale”. Directorii de trupă teatrală jubilează. Serile sînt mirifice în acest oraș-grădină. ● Apropo, Capitala are următoarele grădini de teatru: Marconi și Volta Buzești (în Calea Griviței), Teatrul Nou (Calea Văcărești) și Teatrul Cărbuș. ● În această vară, își dau întâlnire la Salzburg, la tradiționalul festival al muzicii, Max Reinhardt, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Benjamino Gigli. ● Se afirmă în poezie tinerii Radu Boureanu (actor și pictor), Cicerone Theodorescu, Vlaicu Bârna. ● Tânase a convins-o pe Elena Zamora să revină la Cărbuș. În sudori, se repetă opereta **Trei fete cucuiete**. Nea Costică nu-și uită prima dragoste: s-a afirmat

într-o companie de operetă... ● Teatrul Național din Budapesta își serbează centenarul. ● André Maurois nu devine „nemuritor”. Fotoliul Academiei Franceze, pentru care s-a dat o luptă „academică”, este ocupat de criticul literar Edmond Jaloux. ● Sub tipar, la **Fundații**, volumul al treilea din **Mențiuni critice** de Perpessicius. A treia generație a criticii post-maioresciene trăiește anii apogeuului spiritual. ● Cînd caldarîmul este în flăcări, se convoacă adunarea generală a... Societății Autorilor Dramatici Români. Cum era și firesc, în sală doar cîțiva „băieți”, încă netipăriți. Maeștrii sînt „la răcoare”. La toamnă... ● Tot „pentru toamnă”, G. Topirceanu anunță un volum de fabule. Nu va apărea. ● După ce a vizitat Moscova, marele regizor german Erwin Piscator se oprește la București, în drum spre Praga. Îl caută, firesc, pe regizorul Soare Z. Soare, fost ucenic al lui Reinhardt. Discuția lor este consemnată fragmentar. Piscator a zis, printre altele: „Nu poți spune că ești perfect regizor, actor, dacă n-ai văzut teatru în Rusia”. ● La Arenele Ro-

mane, Ion Manolescu, Al. Critico, Maria Filotti, Ion Manu, Eugenia Ciucurescu apar în fruntea unei numeroase trupe care reînvie **Povestea soldatului de la Mărășești**, reconstituire istorică în 22 de tablouri. ● Birlic e mereu **La iarbă verde**, spectacolul **Teatrului vesel** condus de Sică Alexandrescu. Fusesse societate la Naționalul cernăuțean, dar gloria o cunoaște acum, „la cartier” și în „centru”. Pentru el, Sică Alexandrescu și Tudor Mușatescu trudes pe paginile unor adaptări prin care Birlic își va lua, mereu, „nasul la purtare”. ● Maria Ventura face parte din comisia pentru reorganizarea **Comediei Franceze**. ● Aurel Munteanu declară că a jucat toate genurile de teatru. Ce-i place mai mult? Comedia muzicală. Asta, fiindcă joacă la Volta-Buzești... Dacă juca „revistă” la Cărbuș, atunci... ● Victor Ion Popa a terminat romanul **Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu**. Va apărea în trei volume. E singura „viață” a lui Aurel Vlaicu. În raza valorii...

I. N.



AMINTIRI DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

Iancovescu

După aparițiile promițătoare din acei ani la Compania Bulandra, am început să devin cunoscută, să se vorbească despre mine. Teatre particulare erau foarte puține, în schimb concurența între directorii lor era foarte mare. Se dădeau lupte pentru obținerea pieselor de succes și pentru a atrage, prin condiții materiale avantajoase, actorii de talent din celelalte trupe.

Iancovescu, Iancu sau Puiu, cum îi spuneau toți, anunțase la cafeneaua Capșa, unde era „fieful” lui, că-și va deschide un teatru în fosta sală „Alhambra”, pe strada Sărindar, unde este acum Teatrul Mic.

Jucasem pentru prima oară cu Iancovescu într-o piesă la teatrul lui Sică Alexandrescu din Piața Victoriei, unde împărțisem cu el succesul unei comedii a lui Feydeau, *Catirul*. Experiență de teatru prea mare nu aveam încă, mai ales în comedie, așa că uitam să-mi spun replicile privind jocul, mimica, verva îndrăcită a lui Puiu, stăpînindu-mi cu greu risul. Pot spune că eram mai mult o spectatoare decît o parteneră. Îl admiram fără rezerve. Cînd mi-a propus un angajament, n-am ezitat o clipă și am acceptat. Iancovescu m-a amețit cu promisiunile lui de gaj, de roluri, de cariera care mă aștepta dacă voi juca în noua lui trupă. Cum puteam rezista unei avalanșe de promisiuni miraculoase, făcute cu farmecul irezistibil al lui Puiu, cu sclipitoarea lui vervă?

Iancovescu a fost interpretul strălucit al comediilor din acea vreme. Apariția lui pe scena bucureșteană în piesele de succes *Cometa* de St. O. Iosif și *Fata din dașin* de Adrian Maniu și *Scarlat Froda* a făcut senzație și a deschis o nouă pagină în arta actoricească. Iancovescu a fost mulți ani partenerul ideal al mării noastre actrițe Elvira Popescu, a înființat

nenumărate teatre, a creat actori și un stil de teatru personal. Și-a cheltuit cu generozitate talentul în piesele de bulevard, în așa-zisul „teatru ușor”, care pentru actor numai ușor nu este, deoarece e o mare și subtilă artă să știi să provoci risul sănătos al publicului, să descrețești frunțile spectatorilor, fără să faci uz de sublinieri grosolane sau vulgare. Iancovescu juca rolurile de comedie cu inteligență, era spiritual, fin, avea o fantezie comică rară, completa rolul cu gaguri personale dar care se încadrau perfect în text, iar verva lui electrizantă, cuceritoare, inimitabilă, a devenit un ideal pentru tinerii actori, greu de dobîndit...

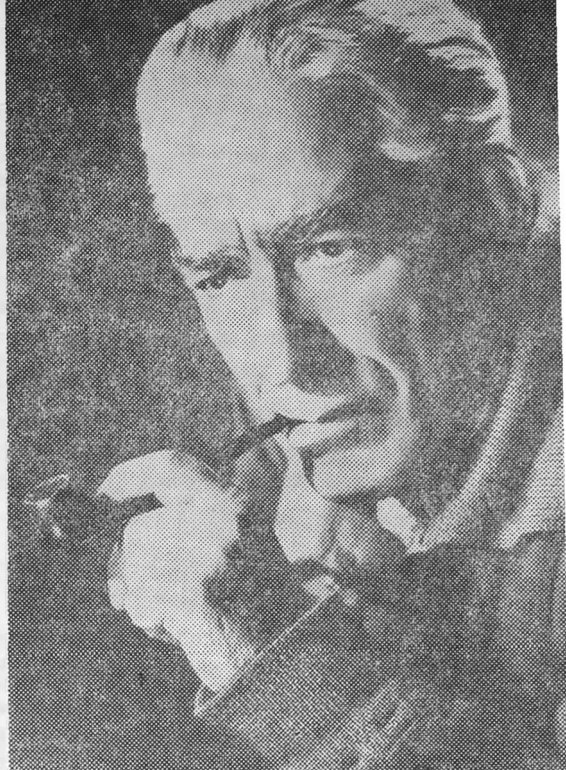
Am jucat atunci o stagiune în teatrul lui; m-a distribuit în roluri care mi se potriveau, dar și în roluri în care nu aveam ce căuta. Teoria lui — care mă convingea — era că așa este singurul mijloc pentru a învăța bine meseria de actor. Avea dreptate. Cu insuficiența mea experiență scenică din acea vreme, teoria lui m-a făcut să trec prin momente foarte grele.

Am început stagiunea cu o piesă franțuzească, *Azaïs*, care a avut mare succes. Jucam un rol care îmi „mergea”, cum se spune în teatru, o fată tînă, vioaie, care făcea tot felul de năzdrăvănii. În piesă juca și Ionel Țăranu, bun actor de compoziție, cunoscut în lumea actorilor pentru farsele pe care le făcea camarazilor pe scenă. De puțin timp în teatru, eu n-aveam de unde să-i cunosc reputația. Așa s-a făcut că n-am scăpat nici eu, și am fost, pentru prima dată în cariera mea, victima unei farse a lui Țăranu, de care mi-aduc aminte și astăzi, probabil fiindcă a fost prima. De-a lungul anilor de teatru am mai pățit eu și altele...

Aveam în piesa *Azaïs* o scenă în care, furioasă, trebuia să-i trag două palme

zdravene lui Iancovescu. La repetiții nu mă puteam deloc decide să fac acest gest, mă rețineau timiditatea și respectul pentru un mare actor ca Iancovescu, care mai era și directorul meu. În loc să-i trag palmele, îl atingeam ușor pe obraz. Iancovescu nu mi-a făcut nici o observație pînă la repetiția generală, cînd mi-a explicat că pe scenă orice gest trebuie făcut cu convingere, altfel nu te va crede publicul din sală. Teoretic am înțeles ce vrea, dar cînd s-a reluat scena tot n-am avut curajul să-i trag palme adevărate. Atunci Iancovescu, ca să-mi demonstreze cum trebuie să-l pîlmuiesc, mi-a tras el o palmă zdravănă și mi-a spus: „Acum ai înțeles? Așa să mi le dai și tu mîine seară la premieră!” M-a usturat obrazul de mi-au dat lacrimile, dar... m-a convins. În seara premierei, la scena cu pricina, hotărîtă și plină de curaj, m-am repezit la el și i-am ars cu toată puterea două palme, de-a răsunit scena. Sala a început să aplaude, atît de convingător a apărut acel moment. După această ispravă, m-am dus în fundul scenei, cu spatele la Iancovescu, făcînd mișcarea indicată în piesă. Ionel Țăranu, care era și el în scenă, s-a apropiat de mine și mi-a șoptit pe un ton speriat: „Ce-ai făcut, dragă? I-ai scos doi dinți lui Iancovescu, e plin de sînge!” Îngrozită, n-am mai îndrăznit să mă întorc spre Iancovescu, n-am mai putut spune replicile pe care le mai aveam și am fugit disperată în culise, izbucnind în plîns, cu gîndul la dezastrul pe care-l pricinuisem. Abia la sfîrșitul actului, cînd l-am văzut pe Iancovescu în fața mea, teafăr, cu toți dinții, fără urmă de sînge, și pe Țăranu rîzînd satisfăcut că farsa lui prinsese atît de bine, mi-am revenit, m-am liniștit, și am putut juca mai departe. Pe Țăranu am fost supărată și nu i-am iertat multă vreme gluma asta cam exagerată. De altfel, n-am gustat niciodată prea mult farsele făcute pe scenă. În primul rînd pentru că nu-mi puteam stăpîni rîsul și ratam scena pe care trebuia s-o joc. Sufeream cînd spectacolul nu se menținea la nivelul unei seriozități profesionale, cînd tot cea ce se așezase bine prin nenumărate repetiții se surpa de dragul unei glume.

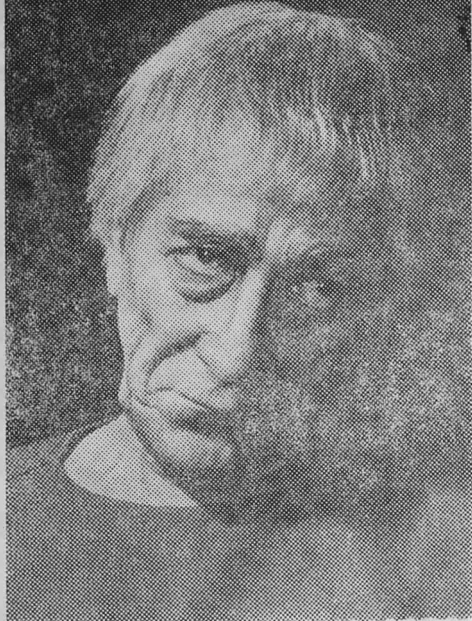
Am mai jucat apoi în piesa lui Fauchois, un bun autor francez, *Maimuța care vorbește*, în care un tînar absolvent al conservatorului, Emil Rosen, a creat cu mare talent rolul principal, al maimuței. Iancovescu, cu priceperea lui de a descoperi tinere talente, l-a distribuit just pe tînarul Rosen în rolul maimuței. Rosen avea un fizic ingrat, dar o mare sensibilitate și temperament dramatic. Din pricina acestui fizic, n-a putut face teatru și a plecat, dezamăgit, după un timp,



în Franța, unde a devenit un regizor apreciat.

Stagiunea teatrului lui Iancovescu, pe care l-a numit „Fantasio”, începuse bine, actorii erau plătiți, lumea venea la teatru. Iancovescu era în al nouălea cer, toată lumea era mulțumită. Spectacolul ce a urmat a fost piesa în care teoria lui Iancovescu de a distribui un actor în orice fel de rol urma să fie verificată.

Piesa se numea *Ofițerul de gardă* de Molnár Ferenc, autor ungar cu mare renume, ale cărui piese se jucau în toată lumea. Această piesă era una din cele mai slabe și mai puțin jucate ale acestui autor. Iancovescu n-a ținut seama nici de vîrsta mea, nici de fizicul meu, și m-a distribuit în rolul principal, în care trebuia să întruchiez, chiar după indicațiile autorului, o femeie frumoasă, foarte elegantă, o mare cochetă și aventurieră. Eu n-aveam nici una din calitățile acestui rol. N-am avut însă nici curajul, nici autoritatea unei actrițe versate, de a refuza rolul, iar la încercările mele timide de a-i spune lui Iancovescu că nu mă vîd în astfel de eroină, el, cu neasemuitul lui dar de convingere, cu felul în care mi-a arătat cum trebuie jucat rolul, cu certitudinea pe care mi-a dat-o că voi fi perfectă în el, ameiîndu-mă cu cuvintele, cu laudele lui, m-a făcut să prind oarecare curaj. Aveam o încredere nelimitată în el ca actor și regizor, ascultam orbește indicațiile lui, mă gîndeam că el știe mai bine decît mine dacă pot sau nu să joc



rolul și... m-am lăsat convinsă. Am început să mă ocup de rol, de toalete. Îmi trebuiau două toalete elegante, somptuoase, ca pentru o mare cochetă. Le-am făcut pe datorie la o mică croitoreasă care m-a îmbrăcat după gustul ei, eu nu mă prea pricepeam atunci la acest gen de îmbrăcăminte. Mi-aduc aminte că una dintre rochiile era din lamé de aur, lungă, cu un fel de trenă, și că puneam peste ea o capă violetă, brodată cu aur, iar la gît și la marginea capei aveam un fel de imitație de blană, pentru că — zicea croitoreasa — aventurierele sînt tare bogate! Era, desigur, de un prost-gust desăvîrșit! Mi-am făcut o pieptănătură mai complicată — purtam atunci părul tăiat scurt, aproape băiețește —, m-am fardat exagerat, mi-am pus tocuri colosale ca să par cît mai înaltă și cît mai „fatală”. Cred că eram mai mult caraghioasă decît convingătoare.

Mai grav a fost faptul că am avut foarte puține repetiții. Iancovescu se zbătea în mari dificultăți materiale — ca, de altfel, în toată viața lui — și, alergînd după bani, după diferite combinații, n-avea timp nici să vină la repetiții, nici să-și învețe rolul. Piesa era departe de a fi gata, dar Iancovescu și fixase data premierei, pentru ca încasările să acopere ceva din deficitele bugetului teatru-lui. Ultimul act din piesă nici nu fusese repetat vreodată. L-am repetat în ziua spectacolului. Toți cei din teatru aveau atîta încredere în el, încît ne lăsam conduși fără să ne îndoim de rezultat, de succesul preconizat de el cu atîta siguranță. Puterea lui asupra noastră, farmecul personalității lui mă făceau, ne făceau pe toți să-l urmăm orbește, fără judecată. Am repetat ultimul act al piesei pînă aproape de ora începerii spectacolului. Lumea începuse să vină la tea-

tru și Iancovescu se ocupa de ultimele pregătiri ale scenei. El se ocupa și de decoruri, și de lumini, numai de rolul lui nu. Ne-a trimis în cabine să ne îmbrăcăm, eram toți îngrijorați, dar speram în una din minunile care se întîmplă cîteodată în teatru!

Două acte au mers cum au mers, deși cred că publicul nu prea era dumirit asupra subiectului piesei în care eu, marea cochetă, cuceream pe rînd pe toți bărbații și, la sfîrșit, și pe Iancovescu! Mă împiedicam în rochii, mă împiedicam în replici, dar cîte ceva din text tot se mai auzea. Din actul trei, repetat cîteva ore mai înainte, nimeni nu știa prea mult. Iancovescu, barem, habar n-avea. S-a agățat de singura replică pe care izbutise s-o spună: „Doamne, cum minte!” și la care publicul făcuse haz, și a repetat-o pînă la sfîrșitul actului, doar una și aceeași replică, la care, desigur, pînă la urmă n-a mai ris nimeni din sală. Mă uitam la el speriată, fiindcă replica, unica sa replică, nu se potrivea defel cu ceea ce aveam de spus, dar Iancovescu mi-a șoptit printre dinți: „Dă-i înainte, spune orice, numai nu te opri!” Fără experiență, pe atunci, nu mă pricepeam să improvizez un text pentru a ieși din încurcătură, așa că am spus la rînd textul, atît cît îl știam, întreruptă din cînd în cînd de unica replică a lui Iancovescu. Cînd n-am mai știut nici eu, nici el, ce să mai spunem, la un semn al lui, cortina s-a lăsat într-o tăcere penibilă. A fost una din cele mai categorice căderi catastrofale. Toți actorii din trupă eram deprimați, abătuți, după această tristă reprezentare. Experiența asta dureroasă a fost pentru mine o mare lecție de teatru, din care am învățat să nu mă prezint într-un spectacol nepregătit, cu textul neînvățat, și să nu încerc să abordez roluri care să contrazică sensibilitatea, temperamentul sau fizicul meu. În teatru, școala cea mai bună pentru un actor este posibilitatea de a-și varia mijloacele de expresie în genuri de roluri diferite. Pentru a reuși, însă, trebuie să ai ceva din structura fizică și psihică a rolului.

Singurul care și-a revenit imediat în seara aceea, dezastruoasă pentru un actor, nelăsîndu-ne timp nici nouă pentru gînduri sumbre, a fost Iancovescu, care, vrînd să ne încurajeze, ne-a spus cu un elan mai mult jucat decît simțit: „Și acum, copii, mîine la ora nouă avem repetiție pentru piesa următoare, care va fi o lovitură, v-o spun eu!” Însenați, am început să ne revenim și să ne regăsim încrederea în acel vrăjitor al scenei care era Iancovescu.

În teatrul lui Iancovescu am cunoscut dragostea, devotamentul unui colectiv față de instituția în care lucra, față de

regizorul și animatorul ei. Am cunoscut și iubit în Iancovescu cel mai desăvârșit, mai generos partener, care, în scenă, se uita pe sine căutând să valorifice calitățile începătorilor de talent. Nu toți actorii au aceeași generozitate cu partenerii lor. Am cunoscut actori mari, oameni foarte agreabili în viață, care pe scenă nu suportă succesul partenerului, nascând fel de fel de trucuri pentru a-i „mînca” efectele: tușesc sau te îngînă cînd îți spui poanta, te silesc să te întorci cu spatele la public exact în momentul cînd ar trebui să fii cu fața, fac anumite gesturi care atrag atenția publicului în momentul cînd tu ai de lansat o replică de comedie, ca să oprească

aplauzele la scenă deschisă. Iancovescu nu făcea nimic din toate astea, ba dimpotrivă, se estompa pe sine pentru a-și pune în valoare partenerul, el, care alerga după succesul imediat cu orice preț. Am admirat puternica lui personalitate, inteligența vie, verva scriitoare, unică pînă la el, și am rămas pentru totdeauna buni prieteni, chiar dacă nega uneori succesele mele, din dorința de a face o glumă, de a stîrni hazul interlocutorilor care-l înconjurau în șuetele lui de la cafenea. Mă necăjeau cîteodată remarcile lui, dar de supărat, nu m-am supărat pe Puiu, niciodată...

„Rampa”, acum 50 de ani, august 1936

Pe caniculă, Păstorel Teodoreanu bea **Vin și apă** (noul volum de epigrame și stanțe satirice). ● Vrînd-nevrînd, actorii se întorc la teatre. Încep repetițiile pentru noua stagiune. N. Brancimir declară ingenuu: „Am «făcut» toată Italia... Am intrat prin talpă și am ieșit prin urechea cizmei italiene”. ● Pentru toamnă, bunul gospodar Sică Alexandrescu s-a asigurat cu... două teatre, **Comedia** și **Vesel**. Tănase bate și el palma cu proprietarii **Teatrului Vox** pentru stagiunea de iarnă a **Cărăbușului**. În curînd, nea Costică „ține concurs” pentru completarea trupei de balet... ● Conservatorul de Muzică, Coregrafie și Artă Dramatică primește înscrieri. Talent să ai, că

profesori sînt: Cella Delavrancea (pian), Florica Cristoforeanu, Niculescu-Basu (canto), Theodor Rogalski (teorie și solfegiu), Gogu Georgescu, Ionel Perlea (dirijorat), V. Maximilian (dramă și comedie), Tudor Vianu (estetică). Ion Marin Sadoveanu (istoria universală a dramei și teatrului). Puține conservatoare europene pot etala atîtea strălucite cadre didactice... ● În trupa soților Bulandra: G. Storin, Dina și Tantzî Cocea, Ion Talianu, Al. Fînți, Fory Etterle, V. Maximilian, I. Manta. ● **Alhambra** lui N. Vlădoianu și N. Constantinescu se mută pe scena care-i va pecetlui celebritatea: la **Teatrul Excelsior** (în spatele Poștei Centrale — **Teatrul de Comedie** de azi!) ● La Opera Română din Cluj, se repetă **Fata de la Cozia** de Emil Montîia, încă o biruință a muzicii românești. ● Dramaturgul ceh Karel Čapek îi mărturisește lui George Sbircea: „Cunosc lirica lui Arghezi doar din cîteva fragmente apărute ici-colo în traduceri. Cred totuși despre el că e un mare spirit european și

dacă ar fi avut norocul să scrie într-o limbă universală ar fi astăzi alături de cei mai mari poeți”. ● La inaugurarea repetițiilor de la Teatrul Comedia, Mișu Fotino senior „își dădăcește băiețașul pe care l-a adus ca să vadă «parada» — și drăgălașul copilaș se bucură de tot ce vede”. Și, de... 50 de ani, „drăgălașul copilaș” n-a mai ieșit din teatru! ● La Teatrul Național, o emoționantă preluare a torței. G. Calboreanu repetă în **Apus de soare**. Încă un rol al meșterului Nottara lăsat „moștenire”... ● Și Ion Finteșteanu se va impune într-o partitură clasică, **Avarul**. Actorul se va ilustra, prin ani, drept unul dintre cei mai dotați interpreți ai lui Molière la noi. ● George Vraca și Elvira Godeanu, un cuplu ideal pentru simțirea noastră romantică, repetă **Troilus și Cressida**. ● În revista al cărei critic literar este, **Adevărul literar și artistic**, G. Călinescu publică fragmente din **Istoria literaturii române** „care trebuie să apară curînd”. Să mai așteptăm cinci ani!

I. N.

de VALERIU MOISESCU

În Japonia, la Sapporo, ca și în China, în provincia Hei Long Jiang, în lunile ianuarie și februarie, „Serbările gheții” încălzesc la -30°C fantezia unor artiști unici, creatori ai unei lumi iluzorii.

Păunii, Dragonii, Tigrii, Pagodele și Podurile de gheață, sculpturi transparente și monumentale alcătuiesc o lume magică, asemănătoare, prin caracterul său efemer, cu lumea spectacolului teatral. Există însă o mare deosebire.

Sculpturile de gheață se mențin și trăiesc un timp scurt, limitat, numai la temperaturi scăzute, teatrul se menține și trăiește numai prin constanța căldurii cu care este înconjurat.

15 februarie 1985

O trăsătură aparte, specifică poporului român, care nu marchează neapărat înaderența sa la tragedie și nici împăcarea cu soarta, ci forța de a o înfrunța rîzînd, se materializează într-un incredibil și cutremurător unicat: cimitirul vesel din Săpînța.

3 iulie 1978

Văzînd că ridic din umeri, neștiutor, la întrebarea „de ce cad stelele?”, Alexandru, după o clipă de ezitare, a încercat să-și dea singur răspunsul:

„...poate că, acolo sus, li se face și lor frig de înălțime sau de depărtare, de frig îngheață, și cînd le vine vremea se dezlipesc și cad... Ori, cine știe, poate că unele nu mai au loc pe cer, de prea multă înghesuială, și atunci cad pe rînd, una câte una... Cad ele, dar unde cad, de fapt?”

14 martie 1979

Didascaliile (sfaturi către actori, folosite de dramaturgii latini și preluate ulterior de către unii dramaturgi, pînă în zilele noastre) nu sînt de natură să

clarifice, după cum intenționează, sensul interpretării unor pasaje mai dificile ale unei piese de teatru, ci reprezintă, pentru cei ce se subordonează lor, un mijloc de îngrădire a interpretării, anihilînd fără voie libertatea creatoare a lecturii și subtextualitatea, elemente vitale ale artei spectacolului teatral.

3 februarie 1985

La două săptămîni după ce s-a apucat să învețe spaniola, M. descoperea, cu o copilărească satisfacție, cît de ușor poate fi însușită această limbă, datorită nenumăratelor corespondențe și uneori chiar similitudini cu limba română.

Astăzi, după alte două săptămîni, mi-a mărturisit, cu mai puțin entuziasm decît la început, că pe măsură ce învață, i se pare din ce în ce mai grea!

Așa se întîmplă în genere și (cu atît mai mult) în teatru, unde orice fenomen se amplifică.

În teatru, ca și în viață, cînd nu prea știi mare lucru, ai impresia că știi totul; iar pe măsură ce afli mai multe, realizezi că, de fapt, știi extrem de puțin. Dacă totuși nu vrei să te limitezi la ceea ce crezi că ți-ai însușit, cînd începi lucrul la o nouă piesă, e întotdeauna recomandabil să te străduiești să uiți chiar și puținul pe care îl știi!

Rezultă de aici că teatrul, nesupunîndu-se nici unei reguli sau legi, nu se poate învăța? Dimpotrivă; dar nu studiîndu-i izbînzile, ci mai de grabă erorile. Erori sînt multe... Una dintre cele capitale este plictiseala: „Nu există reguli în materie de creație cinematografică, ci doar păcate, și păcatul capital este plictiseala.”

Frank Capra (Hollywood Story, Ed. Stock — Paris).

Aserțiune valabilă pentru toate artele spectacolului.

5 martie 1970

Motto :

„...actorul trăiește între iubirea de el însuși și oroarea de el însuși...“.
Liviu Ciulei

Nemulțumirea actorului față de cronică teatrală nu e ceva nou. Pînă la un punct, chiar intră în firea lucrurilor. De la un punct încolo însă — și, mai ales, de la o vreme încoace — această nemulțumire ni se pare întru totul legitimă. Căci, sub pana multor croniciari — și într-o proporție îngrijorătoare în cronicile aproape fiecăruia dintre ei (se poate citi și: fiecăruia dintre noi!) — tocmai arta actorului, care dă strălucire, unicitate și sens efemerei bucurii a reprezentației teatrale, a ajuns să fie expedită pe ultimul plan.

Pînă deunăzi credeam că scenografia e cenușareasă, etern „sugestivă și funcțională“, a cronicilor noastre teatrale. Ne-a fost dat să citim însă, în ultima vreme, și cronici care se ocupă foarte serios de scenografie — sau îi acordă, în orice caz, un spațiu foarte larg, ceea ce nu e chiar același lucru! —, neglijînd în schimb creațiile actricești la modul cel mai evident cu putință! Există, de altfel, și cronici care neglijează în egală măsură scenografia și jocul actoresc, preocupîndu-se doar de textul dramatic, uneori și de concepția regizorală a spectacolului, ca și cum acesta s-ar fi putut naște în orice cadru scenografic și chiar independent de actorii care joacă în acea reprezentație. În sfîrșit, grădina lui Dumnezeu e mare, și nu de lipsa diversității „stilistice“ ne putem plînge în cronicile noastre teatrale!

Că dintr-o distribuție de zece-cincisprezece sau douăzeci de actori pot fi „înregistrați“ critic doar trei-patru, știm. Că se mai folosește uneori, în critica teatrală, nenorocita expre-

sie ș.a. (adică și alții), în care unii actori trebuie să-și „recunoască“ luni de repetiții și de chinuitoare căutări creatoare, pentru a da viață fie și unor personaje episodice, constatasem, cu consternare, de mult. Că e înrădăcinată în practica exercițiului critic, ca o buruiană insensibilă la orice fel de „ierbicide“, întristătoare însăși, reușire kilometrică a actorilor, „la grămadă“, pînă la a repeta pur și simplu distribuția spectacolului, pe motiv că toți sînt „o echipă“ sau că sînt atît de „sudați“, încît din jocul lor „colectiv“ nu se pot dis-

CRONICA CRONICII TEATRALE

„Prestația“ actorului sau „prestația“ criticului ?

tinge — bineînțeles, dacă nici criticul nu e în stare s-o facă! — „individualități“, aflasem parcă de și mai multă vreme. Ba ne mai și obișnuisem — ceea ce nu înseamnă că se obișnuiseră sau se împăcaseră, în sinea lor, și actorii! — cu o serie de calificative sau „note“, potrivit cărora jocul unui actor ar putea fi rezumat drept „corect“, „onorabil“, „bun“, „insuficient“ sau numai „în ton“ ori „în notă“. Inutil a mai atrage atenția cit de mare este valoarea documentară a unor asemenea note și cit de multe lucruri va avea de aflat din ele, despre particularitățile jocului unui actor, istoricul de mîine al tea-

trului românesc! Cît despre amăritele florițele de stil jurnalistic (ce-i drept, mai rare, de vreo doi-trei ani), prin care strădania, poate într-adevăr nereușită, a unui actor putea fi ridiculizată după bunul plac al cronicarului, neîubitor de teatru, ce să mai zicem? Ele se mai ivesc uneori și astăzi, pot trezi la început un zîmbet, dar sînt pînă la urmă la fel de întristătoare!

Nu negăm cîtuși de puțin dreptul cronicii teatrale de a fi spirituală, de a avea realmente haz (dacă textul și spectacolul pot duce numai către așa ceva), după cum nu ne e greu să convenim că un epitet bine găsit poate fi mai sugestiv decît o frază greoaie și inexpressivă, cu atît mai mult cu cît, prin spațiul ce-i este îndeobște rezervat cronicii sale teatrale, criticul e obligat la concizie. Care spune și ea ceva, chiar și în ordine axiologică.

Dar ce putem zice despre acele cronici teatrale din care actorul nu află absolut nimic despre jocul său, făcînd în schimb cunoștință, prin intermediul cronicii, cu trăsăturile de caracter ale personajului interpretat, care-i erau de altfel foarte clare de la prima lectură? Dacă un actor „redă convingător“ dragostea de țară a unui domnitor, dacă un altul e malefic în Iago sau chiar de o „gelozie tulbure“ în Othello, dacă actorul află despre sine că a fost dîrz și neînfricat într-un personaj istoric despre care se predă și la școală că a fost dîrz și neînfricat, fie-ne îngăduit să ne raliem nemulțumirii sale în legătură cu cronică teatrală. Pentru ce o citește? Ce află despre jocul său, despre adecvația strădaniilor sale, despre felul în care și-a gîndit personajul, despre timbrul original și irepetabil pe care l-a căpătat poate acest personaj în

interpretarea sa creatoare ?

Iată însă că s-a găsit un termen nou, care, pe lângă faptul că face adevărate ravagii stilistice prin forța-i neologistică molipsitoare, e menit să dea o deplină satisfacție muncii de creație a actorului: „prestația” actoricească! Termenul nu vine chiar de la cooperativa „Prestarea”, dar nici nu e prea departe — în conotațiile lui uzuale în limba română — de genul de servicii al acesteia, în care intră, la cerere, spălul geamurilor, mutarea mobilei și dereticatul prin casă, operațiuni stimabile, ca oricare altele, dar parcă neatinse de fiorul creativității, ce însuflețește totuși „desfășurarea unei activități”, atunci când această activitate este una artistică și aparține, în speță, unui actor. A început să se folosească și „prestația regizorală”, ca și „prestația scenografică”, așa că nu ne-ar mira să auzim și de „prestația” lui

Dan Grigore sau chiar a lui Ion Caramitru, în Hamlet. De aici n-ar mai fi decât un pas până la „prestația” lui Brâncuși și Paciurea în sculptură, a lui Caragiale și Mazilu în dramaturgie sau a lui Andreescu și Luchian, în pictură.

Oare atât de mult am ajuns să stimăm jocul actorului, specificul creator al muncii acestuia, încât, în limba română și potrivit uzanțelor ei, să putem vorbi de prestația actorului, când de fapt ne referim la creația actorului, fie ea uneori și mai puțin împlinită artistic, într-un rol sau altul ?

Dacă admitem că există, că pot exista, ca în orice meserie (de-i mai zice și artă, când e brătară de aur) și actori „prestatori de servicii”, nu știm de ce, ori de câte ori întâlnim expresia cu pricina în cronici teatrale, nu ne putem împiedica să gândim că s-ar putea să existe și cronicari „prestatori de servicii”.

Sau poate că lucrurile sînt mult mai simple și, în multe dintre genurile de cronici amintite, nu numai atunci cînd citim despre „prestația” actorului (nu-i așa, fără nimic peiorativ ?), e vorba de fapt despre „prestația” criticului ?

MYOSOTIS

P.S. Pentru corectitudinea „prestației” critice la Jocul ielelor de Camil Petrescu, pe scena Naționalului bucureștean (vezi revista „Teatrul” nr. 3/1986), sîntem în plăcuta postură de a-i atrage atenția criticului dramatic Victor Parhon că piesa a mai fost reprezentată, nu numai la Teatrul Mic, în regia lui Crin Teodorescu (în 1965), ci și la Teatrul Dramatic din Brașov, în regia lui Ion Simionescu (15 septembrie 1964 — deci, în adevărata premieră pe țară) și la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Ioan Ieremia (în 1977).

M.

(Continuare de la p. 181)

istorie”. (Mihai Vasiliu — Prefață la volumul „Cocoșul negru”, BPT, EPL, 1966, p. XXV).

„Reconstituiri istorice minuțioase, Victor Eftimiu îi preferă evocarea lirico-feerică, aceasta permițînd o largă desfășurare a fanteziei, o cultivare intensă a pitorescului. Plutînd în plin baladesc, Haiducii și Pană Lesnea Rusălim ne transpun, cea dintîi în secolul al XVIII-lea, fanariot, cealaltă la începutul veacului următor, înfățișîndu-ne, ambele, isprăvi și petreceri haiducești de pomină, denunțînd, nu fără putere expresivă, exploatarea ciocoiască, într-un cuvînt, refăcînd la modul folcloric aspecte din lupta poporului împotriva apăsării boierești”. (D. Micu și Nicolae Manolescu — „Literatura română de azi”, București, Editura Tineretului, 1965, p. 287—288).

Alte opinii: Radu Popescu — Postfața la vol. II din „TEATRU”, București, EPL, 1962, p. 447—489.

1957, 15 martie — DOCTOR FAUST VRĂJITOR, piesă în cinci acte.

Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Regia: Marietta Sadova. Decorurile: Liviu Ciulei. Costumele: Doris Jurgea. Cu: Toma Dimitriu, Dem. Savu, N. Brancomir, Emil Botta, Agepsina Macri-Eftimiu, Valeria Gagealov.

„Victor Eftimiu a scris compunerea sa dramatică cu verva lui obișnuită, cu replici care dobîndesc uneori caracterul unor maxime, dar cu o umbră stînjenoasă a perspectivelor istorice, fără o reliefare a personajului principal din elementele conflictului dramatic, în fond fără un conflict dramatic, fără deplina închegare unitară a celor două părți ce compun lucrarea sa” (Tudor Vianu — „Contemporanul”, 13 (547), 29 martie 1957).

Redactor responsabil de
număr : **CONSTANTIN
RADU-MARIA**

Foto :
ILEANA MUNCACIU

STANTIN RADU-MARIA, EUGENIA STOICA-
ZAIMU, DAN VASILIU p. 68
I. N. : Note, „Rampa“ acum 50 de ani . . p. 119, 185, 189
VIITORUL ROL

MARIA MARIN : MIHAELA MURGU, GHEORGHE
STANA, NINA UDRESCU, VASILE COJO-
CARU p. 120
INVĂȚĂMÎNTUL TEATRAL

IRINA COROIU : Promoția '86 — Producții de ab-
solvență la institutele de teatru din București
și Tirgu Mureș p. 124



„Livada cu vișini“ de A. P. Cehov la Teatrul Na-
țional din Tirgu Mureș. *Semnează* : GHEOR-
GHE HARAG, NICOLAE SCARLAT, ROMU-
LUS FENES, FATYOL TIBÖR, SILVIA GHE-
LAN, ION FISCUTEANU, MIHAI GINGU-
LESCU, CORNEL POPESCU, CORNEL RAI-
LEANU, MARINELA POPESCU, AUREL
ȘTEFĂNESCU, NATALIA STANCU. Grupaj
realizat de LUDMILA PATLANJÖGLU . . p. 139

NOTE DE LECTURĂ

AURELIU GOCI : „Scaunul de pinză al actorului“
de MIRCEA DIACONU p. 160

MERIDIANE

Cu RUBEN SERGHEEVICI AGAMIRZIAN (U.R.S.S.)
despre... Cu RUSSEL VANDENBROUKE
(S.U.A.) despre... Convorbiri realizate de PAUL
TUTUNGIU p. 161, 167

STUDII

MIHNEA GHEORGHIU : Groparul din „Hamlet“
— o ipoteză p. 170

IN MEMORIAM

ROMEO PROFIT : VAL MUGUR p. 173



SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Consultați scenografii ! . . . p. 174

DOCUMENTAR

IONUȚ NICULESCU : 150 de ani de presă teatrală
românească p. 176



ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contem-
porani de la A la Z* MIHAI DUȚESCU, VIC-
TOR EFTIMIU (I) p. 179

GEORGE USCĂTESCU : *Teatrul occidental contem-
poran* (fragmente). Pentru o fenomenologie
a tragicului : Prezența lui Racine, Racine și
limbajul teatrului nostru. O artă a spectaco-
lului, Cheia tragicului. „Distanțarea“, Moartea
tragediei. În românește de DOREL LUCIAN
FILIPESCU p. 182

LENY CALER : *Amintiri despre teatrul românesc*.
IANCOVESCU p. 186

VALERIU MOISESCU : Însemnări contradictorii . p. 190

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : „Prestația“ actorului sau „prestația“
criticului ? p. 191

**REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA**
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14 35 58 ; 15 36 04
interior 173





DEM RĂDULESCU