

septembrie 1988

TEATRUL

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste





ACTORI ȘI ROLURI

Tricy Abramovici (Etti) și Lucia Cosmeanu
Maier (Natașa) în „Sonata Kreutzer” de
Iacob Gordin, Teatrul Evreiesc de Stat

www.ziuaconstanta.ro

TEATRUL

9

SEPTEMBRIE 1988

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Educației
Socialiste și de Uniunea Scri-
torilor din Republica
Socialistă România

Colegiul de redacție :
redactor-șef ION CRISTOIU
VICTOR PARHON
VIRGIL POIANĂ
ILIE RUSU
PAUL TUTUNGIU

Foto :
ILEANA MUNCACIU
CODRUȚA DRAGOESCU
PAUL SILVESTRU

Copertile :
CRISTIAN BADESCU

Coperta I: „Trei surori” de
Cehov, la Teatrul Național
din Timișoara

Redacția și administrația
str. Constantin Milite 5—7—9
tel. 14.35.58 ; 15.36.04/173

Abonamente la revista „Tea-
trul” se primesc la toate ofi-
ciile P.T.T.R. din țară. Pre-
țul unui abonament : 144 lei
pe an, 72 lei, semestrial, 36
lei, trimestrial.

Cititorii din străinătate se pot
abona adresându-se la „ROM-
PRESFILATELIA” — SEC-
TOR EXPORT-IMPORT PRE-
SĂ, P.O. Box 12-201 — Telex
10376 prsfir r, București, Ca-
lea Griviței nr. 61—66



I. P. Informația c. 2508
Lei 12

Ion Cristoiu : Elogiul culturii, p. 2

PIESE CARE AU PUTUT FI SCRISE ȘI JUCATE
ÎN CLIMATUL CREAT DE CONGRESUL AL IX-LEA
AL P.C.R. : Ștefan Dimitriu : „Muntele” de D. R. Po-
pescu, p. 4

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR •
Mircea Ghițulescu : Marginalii la dramaturgia lui
Blaga, p. 7

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI : TENDINȚE, FE-
NOMENE, PERSONALITĂȚI • Serafim Duicu : Este
cronica teatrală oglindă fidelă a interpretării actori-
cești ?, p. 10 • Mariana Codruț : Teofil Vălcu, p. 12

ATELIER • Ion Besoiu. Convorbire realizată de
Constantin Fugașin, p. 14

TINERII — VIITORUL TEATRULUI ROMÂNESC •
Corina Șuteu : Costinești '88 — Intenții finalizate
parțial, p. 16

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ • Mihai Tatu-
lici : Teatrul în săli de sport, parcuri și grădini de
vară, p. 21

VALOAREA EXPRESIEI • Dorel Vișan, p. 23

CONFESIUNI DE CREAȚIE • Ion Caramitru. Dia-
log și fotografii realizate de Paul Silvestru, p. 24

DEBUT ÎN DRAMATURGIE • Ștefan Dumitrescu :
„Cit de frumoasă treci prin lume, femeie!”, piesă în
două acte, p. 27

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI DE LA
A LA Z de Adriana Popescu, p. 12

SANTIER DRAMATURGIC • Radu F. Alexandru,
Mihai Georgescu, Corneliu Marcu, p. 44

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL • Miriam
Răducanu, Sergiu Selian, p. 46

ACTIONILE REVISTEI „TEATRUL” • Întâlnire cu
cititorii la Constanța, p. 48

PREZENȚE ROMÂNEȘTI ÎN LUME • Alexa Visa-
rion. Convorbire realizată de Aurelia Borișca, p. 53
Centenar O'Neill, p. 58

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tunțiu, p. 59

CRONICA DRAMATICĂ de Victor Parhon („Trei
surori”, Teatrul Național din Timișoara), p. 63

DE LA TEXT LA REGIE • Mircea Ganea : Cînd
comedia se ia în serios, p. 67

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI • Cris-
tina Dumitrescu : „Nervi pentru dragoste”, Teatrul
Dramatic din Baia Mare • Ștefan Oprea : „O femeie
cu bani”, Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila
• Irina Coroiu : „Ultima cursă”, Televiziunea Română,
p. 69

PAS LA PAS PRIN TEATRE • Petroșani, Baia
Mare, Pitești, T.E.S. Semnează Ion Constantinescu,
Dimitru Chirilă, Liana Cojocaru, Constantin Radu-
Maria, p. 74

REFLECTOR, p. 77

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tutun-
țiu, p. 79

DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMÂNESC • 40
de ani de la premiera montării „O scrisoare pier-
dută” de I. I. Caragiale în regia lui Sică Alexan-
drescu la Teatrul Național din București, p. 81

Elogiul culturii

În Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la perfecționarea activității organizatorice, ideologice și politico-educative, în vederea creșterii rolului conducător al partidului în întreaga viață economico-socială, **susținută la** Consfătuirea de lucru cu activul și cadrele de bază din domeniul muncii organizatorice de partid și politico-ideologice, **un loc aparte îl ocupă definirea rolului culturii în arhitectura personalității umane**: „Numai un om educat și stăpîn pe cele mai înalte cunoștințe din toate domeniile poate înțelege legile obiective, cerințele dezvoltării economico-sociale, poate sesiza la timp schimbările care au loc în societate, poate sesiza ceea ce este vechi și nu mai corespunde noii etape a progresului, poate sesiza noul care se va dezvolta și care reprezintă viitorul. Numai un asemenea om, în înțelesul științific, poate fi un om cu adevărat liber! Un om cu slabă cultură, ignorant și înapoiat va fi întotdeauna dominat de bigotism, de misticism, de tot felul de prejudecăți. Un asemenea om va fi întotdeauna prada influențelor retrograde, șovinismului, naționalismului, rasismului și altor influențe reacționare și va putea ușor să devină un instrument al celor mai reacționare cercuri imperialiste, mergînd, cîteodată, pînă la însăși trădarea poporului său. Un asemenea om fără îndoială nu poate înțelege sensul evenimentelor, al schimbărilor, nu poate ține pasul cu mersul revoluționar, înainte al maselor, al popoarelor! Și un asemenea om nu poate fi niciodată cu adevărat liber!”

De la început trebuie să observăm că această meditație pe marginea însemnătății culturii în viața omului depășește nivelul obișnuitei sublinieri, specifice teoriei revoluționare, a rolului culturii în formarea omului nou, și, prin aceasta, în construcția socialistă. Ne înfîinim de această dată cu o afirmație de o deosebită claritate a importanței culturii în procesul legic de reliefare a individului în raport nu numai cu societatea, dar și cu natura, cu universul înconjurător. O asemenea evidențiere a însemnătății culturii își dovedește o dublă semnificație. Ea se constituie mai întîi ca o intervenție semnificativă în dezbaterile contemporane privind statutul culturii în lumea de azi. Sînt unele voci care, în acest dialog teoretic, nu fără implicații concrete, cred că performanțele atinse din punct de vedere economic de societatea omenească a momentului implică fatalmente o diminuare a însemnătății culturii în viața omului contemporan. Chiar și unii teoreticieni ai socialismului încearcă să micșoreze rolul culturii, al pregătirii teoretice în general, în numele unui pragmatism îngust. Numărul de automobile sau de frigidere pe cap de locuitor pare acestora mult mai important decît numărul de cărți citite sau de spectacole vizionate. În această dezbateri contemporană reafirmarea categorică a rolului culturii în libertatea ființei umane, așa cum are ea loc în Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, se evidențiază ca o expresie plenară a atitudinii poporului nostru față de cultură. S-ar putea spune că accentul deosebit pus în acest document pe însemnătatea culturii în viața omului exprimă în planul înalt al teoriei politice realitatea societății românești de azi, o realitate caracterizată prin deosebita dragoste și prețuire de care se bucură arta, cultura, în rîndurile publicului. O altă semnificație deosebită a sublinierii rolului culturii în dezvoltarea unei personalități umane armonioase e dată de prezența într-un document politic de însemnătatea Expunerii Secretarului general al partidului. Cultura n-a prea fost obișnuită, de-a lungul secolelor, cu atenții exagerate din partea oamenilor politici. Unii dintre ei au văzut în cultură un simplu mijloc pentru realizarea altor scopuri. Alții, obsedați de campanii militare menite a-i face stăpîni pe cît mai mari teritorii, și-au ascuns cu greu

părerea potrivit căreia cultura e o splendidă inutilitate. Reafirmarea însemnătății culturii la înaltul nivel al conducerii de partid și de stat constituie expresia excepționalei considerații acordate culturii de către factorul politic din România de azi.

Referirea tovarășului Nicolae Ceaușescu la însemnătatea culturii are o deosebită importanță pentru oamenii de teatru, pentru oamenii de cultură. Firește, ei văd în această accentuare a rolului culturii în formarea personalității umane o importanță deosebită dată propriei activități. Partidul, ca exponent al poporului în mijlocul căruia trăiesc și muncesc oamenii de cultură, le prețuiește munca. Spre deosebire de alte vremuri, omul de cultură nu mai întâlnește azi disprețul public al omului îmburghezit. Faimoasa replică a lui Nae Gheorghidiu, omul politic, versatil din Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, romanul lui Camil Petrescu, adresată lui Ștefan Gheorghidiu „Cu Kant al dumitale nu faci nici o brinză...” a rămas de mult simplă literă de carte. Omul de cultură, creatorul din România de azi nu mai e obligat să înfrunte ostilitatea micului burghez. Așa se și explică de altfel dispariția de la sine din literatură și artă a motivului poetului blestemat, a disprețului arătat de creator muritorului care nu-l înțelege și nu-l prețuiește. Această precizare privind rolul deosebit al culturii implică, în același timp, și o creștere a responsabilității omului de teatru, a omului de cultură. Câtă vreme cultura e văzută ca o splendidă pierdere de timp, ca un domeniu al frumosului gratuit, creatorul se mai poate complăce în lipsa de exigență față de produsul muncii sale. În clipa însă când opera de cultură e considerată un important factor în formarea personalității umane, responsabilitatea creatorului față de opera sa crește în proporții incontestabile.

Dintre multiplele aspecte ale acestei responsabilități se cuvine menționată, pentru actualitatea ei, exigența față de calitatea actului artistic. S-ar părea, la o privire superficială, că responsabilitatea omului de cultură ar viza în exclusivitate mesajul politico-ideologic și etic al operei sale. Că valoarea, calitatea ar fi o chestiune strict personală a creatorului, fără implicații deosebite în rolul social al culturii. Nimic mai simplist decât această concepție. Mediocritatea operei de cultură, nivelul jos al calității, privesc nu numai pe creator, ci și publicul căruia i se adresează opera respectivă. O creație de mîntuială, lipsită de valoare, e nocivă educativ din mai multe puncte de vedere: în primul rînd, pentru că absența calității reduce la minimum mesajul operei de artă. Oricîte idei interesante ar conține o piesă de teatru, fără o înaltă calitate estetică, puterea lor de convingere e nulă. Oricît de frumos ar fi idealul propus de un personaj, fără o deosebită măiestrie a interpretării, acest ideal nu influențează pe spectatori. Nu în ultimul rînd, mediocritatea își spune cuvîntul în formarea și întreținerea prostului gust. O operă făcută de mîntuială răspîndește în rîndul cititorilor și spectatorilor filozofia ieftină, sentimentalismul de doi bani, iluzia receptării unei adevărate creații culturale. Prostul gust, luat din cărți sau din sălile de teatru, e dus pe stradă, acasă, și, odată însușit, își extinde aria de acțiune asupra întregului cotidian al cititorului sau spectatorului. El devine astfel, printr-un mecanism de psihologie socială, din prost gust artistic, prost gust în toate domeniile vieții: în familie, în profesie, în viața sentimentală. Cititorul sau spectatorul se formează strîmb, nu numai în calitate de consumator al artei, dar și în calitate de cetățean, muncitor, membru al familiei.

Chiar dacă numărul factorilor educativi a sporit, chiar dacă lumea contemporană pune la dispoziția altor elemente formative mijloace materiale copioase, cultura își păstrează însemnătatea majoră în viața omului contemporan. Și odată cu aceasta, crește — așa cum se arată în Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu — responsabilitatea omului de cultură.

Ion CRISTOIU

PIESE CARE AU PUTUT FI SCRISE ȘI JUCATE ÎN CLIMATUL CREAT DE CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R.

Tinerețea și veșnicia muntelui

Muntele * lui Dumitru Radu Ț. pescu este o meditație despre dăinuire. O meditație care, deși gravă, nu-ți încrunță niciodată sprincenele, deși profundă, nu te poartă pe marginea unor abisuri insondabile, deși vibrind de un patriotism ardent, nu te țintește nici o clipă efecte melodramatice, de paradă. Ea, această meditație (și, firește, această piesă), e așezată din capul locului sub umbra și sub tutela, pe cit de concrete, pe atît de simbolice, ale unui munte „verde și nemuritor”, pe care natura acestui colț de lume l-a hărăzit, dintru început, ca pe-o coloană de granit a infinitului, aleșilor săi, cu mii de ani înainte ca Mesterul din Hobita să fi imaginat replica ei modernă, și ea nemuritoare.

Aici, în acest decor original, cu munți și păduri și izvoare, sub un cer pe care strămoșii noștri erau convinși că pot să-l despresoare de norii negri, rău-vestitori, cu același simț al datoriei și cu aceleași săgeți pe care le trimiteau în întîmpinarea dușmanilor ce ne cotropeau adesea hotarele, aici, sub lumina unui soare atotputernic și sub stelele limpezi și catifelate, prin desigur căvora înțelepții știau întotdeauna s-o descopere pe-aceea în stare să ne arate drumul nostru, sigur și inconfundabil, în istorie — steaua cinstei, a demnității și a omeniei, aici, pe plaiul carpatin, același acum ca și-n urmă cu mii de ani, trăiește, muncesc și gîndesc oamenii **Muntelui** lui D. R. Popescu, într-o armonie desăvîrșită, într-o comuniune deplină cu natura înconjurătoare. Ei se îngrijesc de albine sau mesteșesc oale de lut, își rînduiesc multele lor treburi gospodărești ori cîntă din gură, din frunză, din fluier. O colectivitate de

oameni simpli dar stăpîni pe rosturile lor, conștienți de drepturile și de îndatoririle lor pe acest pămînt. Și, mai ales, încredințați de nemurirea lor. Ei se numesc Riborasta sau Andra sau Sado sau Seuthes sau... Dromichaïtes. Acesta din urmă se întîmplă să fie chiar regele lor. Al celor cițiva, pe care-i putem urmări și-asculta, dar și-al celor mulți, răsbindiți prin munții și văile și cîmpiile stăpînite din moși-strămoși de **cei mai viteji și mai cinstiți dintre traci**. Munți și văi și cîmpii amenințate, în clipa ce ne este înfățișată, de înaintarea parcă imposibil de stăvilît a oștilor infumuratului rege macedonean Lisimah, venit să răspundă prin rău binelui ce i se făcuse (eliberarea necondiționată a fiului său, Agatocle, căzut prizonier într-o luptă anterioară cu getodacii) și să treacă prin foc și sabie viețile și bunurile unui popor harnic, pașnic și demn.

Ecouri ale acestei impetuoase înaintări ajung tot timpul „pe scenă”, dar ele trezesc reacții diferite la personajele pe care dramaturgul și le-a ales ca să ni le prezinte în crîmpeie de viață pline de miez filozofic și de savoare. Totul rămîne, însă, de-o simplitate care vizează esențele, însăși curtea regelui Dromichaïtes nefiind altceva decît o gospodărie țărănească oarecare, lipsită de „etichete” și „proto-coale” inutile și oferind, astfel, celor care o populează de obicei, ca și celor ce-o traversează întîmplător, posibilitatea de a se manifesta la fel de simplu și de firesc, de a-și arăta în mod deschis frîmintările, convingerile, opțiunile, într-un climat de exprimare liberă, am zice chiar democratică, a opiniilor, fapt care nu știrbește cu nimic autoritatea unui **pater familias** ce ne va deruta, poate, la început, cu aparenta sa nehotărîre, cu truca-ta sa acceptare a fatalității, dar care se va dovedi, în cele din urmă, nu numai un luptător viteaz și neobosit, nu numai un strateg fără pereche, dar și un diplo-

* D. R. Popescu — „Teatru **”, în seria „Teatru comentat”, Editura Eminescu, București, 1987, pag. 145 (ediție îngrijită de Valentin Silvestru).

mat iscusit, travestit în ori mai degrabă dublat de un pasionat crescător de albine.

Așa se face că, atunci cînd pustiitoarea oaste macedoneană, istovită prin sete și foamete de ceea ce, mai tirziu, va intra în manualele de artă militară sub numele de **tactica pămîntului pîrjolit**, se va preda fără nici o condiție, cînd însuși regele Lisimah, un fel de Baiazid **avant la lettre**, se va recunoaște învins în fața regelui-țaran Dromichaiteș, superioritatea celui din urmă asupra celui dintîi va confirma cu strălucire un adevăr extrem de palpabil, verificat de-atîtea și-atîtea ori de-a lungul istoriei: și anume că acela ce-și apără „sărăcia și nevoile și neamul”, acela ce nu se cîlîtește din fața năvălitorilor, acela ce-și iubește cu ardore vatra sa, a străbunilor ca și-a urmașilor săi, și este gata oricînd să-și sacrifice chiar și viața pentru libertatea și integritatea ei, va fi întotdeauna biruitor.

Pus și el de istorie într-o asemenea situație, Dromichaiteș nu se va grăbi să-și anine pe frunte laurii învingătorului. Pentru el viața nu este un turnir. Astfel, departe de a se arăta arrogant, el își tratează cu mîrînimie învinsul, ospătîndu-l cu adevărat regește și permițîndu-i să se reîntoarcă, nevătămat, între hotarele sale. „A face dreptate, ticălosule — îi spune Dromichaiteș vărului său, Argileș, un războinic obtuz și setos de singele învinsului — nu înseamnă a te răzbuna, înseamnă a așeza omenirea, și omenia, și dragostea în matca lor...”. Iată o lecție de o mare frumusețe morală, ce pare desprinsă din suavitățile gravă a unei snoave populare, dar care are la bază însăși desfășurarea exactă a faptelor, așa cum le-a consemnat pentru eternitate istoria.

De altfel, **Muntele** lui D. R. Popescu se sprijină, de la-nceput și pînă la sfîrșit, pe adevăruri istorice sîrguincios colecționate și terneinic verificate, fără ca prin aceasta să rezulte, însă, o piesă de reconstituire istorică, ci, așa cum spuneam mai înainte, o meditație sau, dacă vreți, o parabolă despre dăinuire. În orice caz, o construcție dramatică nu numai modernă, prin mijloacele „de gen” folosite, dar și de o acută și necesară actualitate.

Procedînd astfel și apelînd adeseori la arsenalul ineptuizabil al comediei, deși fundalul acțiunii propriu-zise este deosebit de grav (a fi sau a nu fi ca țară, a fi sau a nu fi ca neam!), D. R. Popescu reușește, credem noi, să surprindă și să reliefeze una din laturile fundamentale ale sufletului românesc — acel „haz de necaz”, care nu ne-a părăsit niciodată, acel zîmbet cu care-am știut să privim și să înfruntăm întotdeauna vicisitudinile vieții, ale istoriei. Coborînd pînă-n vremea sau, mai bine zis, pînă-n „ograde” lui Dromichaiteș, autorul pare

că-ncearcă să descopere aici chiar rădăcinile acestui fel al nostru de-a fi, și care-nseamnă nu numai o aparentă detașare prin umor, nu numai prezența constantă — în spatele glumei sau a surisului — a lucidității și a voinței noastre de acțiune, ci și hotărîrea neclintită a unui înțelepciune, virtuțile sale fundamentale: popor de a-și valorifica, prin muncă și prin hărnicia, iscusința, curajul, cinstea, omenia!

Priviți astfel, Dromichaiteș și oamenii săi sînt și nu sînt personaje istorice, ori, altfel spus, ele aparțin, desigur, unui anumit moment istoric, în măsura în care faptele ce ne sînt înfățișate s-au petrecut cu adevărat, dar reprezintă, în același timp, și ceea ce este peren și distinctiv în alcătuirea lor (a noastră) sufletească: matricea spirituală a unui popor statornic și demn, cu vîrsta măsurată-n milenii!

De aceea, Dromichaiteș și oamenii săi ni se relevă ca niște firești contemporani, iar ideile care-i frămîntă și răspunsurile pe care sînt obligați să le caute ne apar ca fiind de-o extraordinară actualitate. Așa stau, de pildă, lucrurile, atunci cînd regele geto-dacilor încearcă să definească agresiunea, ajungînd în cele din urmă la concluzia că „Nimeni nu recunoaște că este agresor”! De altfel, însuși Lisimah își justifică perfidele acțiuni de colropire întreprinse împotriva vecinilor săi ca pe niște „acte civilizatoare”, ca pe niște încercări de a-i antrena și pe aceștia în mersul general al istoriei, pe care ei, văzîndu-și de treburile lor, ar „boicota”-o. Ce înseamnă aceste „acte civilizatoare” ne-o spune unul dintre macedoneni (Bambalon): „...l-au urmat pe Alexandru cel Mare pînă în Persia, ca să nu cîștige nimic... Au cucerit lumea, ieșind mereu învinși, n-au clădit decît nimicul...”. Ce înseamnă, în același timp, „boicotarea” istoriei? Ne-o spune, cu ciudă, Lisimah, regele învins: „Voi credeți în pădurea care vă apără, eu în sabie, voi în bobul de griu care vă satură, în miere, în ce creșteți și vă ajuta, în oi, în berbeci, în griu...”. Și mai înseamnă, așa cum gîndește înțeleptul Riborasta, credinciosul sfetnic al regelui Dromichaiteș, „sufletul neamului nostru să-l ținem în sănătate”!

Așadar, pe de o parte, tropot înspăimîntător de cai și săbii mereu amenințatoare, pîrjol și omor, intru clădirea „nimicului”; pe de altă parte, bucuria de a spori roadele pămîntului, de a păstra în cinste și curățenie sufletele oamenilor, de a asculta în tihnă zumzetul albinelor și cîntecul mierlelor, de a privi cu neșat verdele nemurilor al pădurilor, de a admira măreția simbolică a muntelui, ca și hotărîrea meru trează de a apăra, cu erice preț, toate aceste neprețuite valori ale umanității. De a le apăra cu vitejie,

dar și cu luciditate. De aceea, vorbele înțeleptului Riborasta („Ura duce la ură... Sabia moare de sabie...“) vor avea un net câștig de cauză în fața celor rostite de războinicul orbit de furie, care este Argiles: „Eu sint un luptător — spune acesta —, cînd pun mîna pe sabie, nu mă mai gîndesc!“

Cumpănind cu mare grijă faptele, ca și vorbele, analizîndu-le cu toată răspundere cu care a fost investit de istorie, Dromichaïtes, pentru care țara sa este casa sa și care mai știe, de la credinciosul său sfetnic, că „Toate biruințele sînt indoielnice... și trecătoare. O înțelegere e mai omenească...“, poate să afirme cu autoritatea pe care nu numai înțelepciunea și experiența sa de viață, dar și aura sa de incontestabil învingător i-o conferă: „Nu armele, forța, ar trebui să se bată, ideile să se confrunte între ele, doar ele...“.

În fața acestei usturătoare lecții, pe care un întreg popor, dirz și unit în jurul conducătorului său, i-o servește, Lisimah este nevoit să recunoască: „Nu doar bogăția în arme poate decide soarta luptei, sau numărul oștenilor... Aici m-ai învins, Dromichaïtes, în încrederea pe care ai avut-o în acest om...“ (citește în acești oameni!). El vede, astfel, în cele din urmă, în regele-țăran „un mare reformator care vrea să transforme din temelii națiunea getică. Oamenii să tragă învățături, moravurile să se schimbe, disciplina și ordinea de stat să aibă o stabilitate“. „În locul urii dintre noi, el a așezat prietenia, în locul războiului, el a așezat pacea“, mai spune Lisimah, adresîndu-se apoi alor săi: „Luați ca exemplu pe acest barbar get, luați ca exemplul chipul luminos și regesc în care s-a purtat cu noi... Nu poți con-

strui un popor, o nouă credință, dacă nu te construiești înții pe tine“. Sînt acestea cuvintele aceluiasi Lisimah, care, abia căzută în mîinile lui Dromichaïtes și sigur, atunci, că — învins fiind — va fi tratat cu cruzimea obișnuită a învingătorului, afirmase cu o convingere ce părea imposibil de strămutat: „În războaie nu există decît o dreptate, dreptatea războaielor! Nu vorbi de cîntece, nu contează! Nu vorbi de înțelegeri, nu se respectă!“ Comparînd spusele acestea cu cele de mai înainte, vom avea, în chipul cel mai sugestiv, imaginea celei de-a doua înfrîngerii a lui Lisimah, respectiv a celei de-a doua biruințe a geto-dacilor lui Dromichaïtes: o biruință de astă dată pe tărîm moral, o biruință a unui alt mod de a vedea lucrurile, mersul istoriei, a unei noi și generoase concepții despre viață, despre menirea omului pe pămînt. O biruință care, în planul concret al istoriei, a însemnat, chiar și atunci cînd înfruntarea cu armele ne-a fost defavorabilă, triumful luminii asupra întinericului, triumful cinstei, al demnității, al hărniciei, al încrederii în viitor, triumful iubirii de libertate, de adevăr, de dreptate, triumful general al omului și-al omeniei. Într-un cuvînt: dăinuire!

Trăgîndu-și sevele din istoria multi-milenară a patriei și distilîndu-le, din punct de vedere artistic, la flacăra-naltă a unor piscuri incontestabile ale creației noastre literare (Eminescu — „Scrisoarea III“, Arghezi — „Blesteme“ etc.), Dumitru Radu Popescu realizează, cu piesa **Muntele**, una dintre cele mai viguroase, mai reprezentative și mai durabile lucrări dramatice ale sale.

Ștefan DIMITRIU

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

Marginalii la dramaturgia lui Blaga



Un mister ce înconjoară dramaturgia lui Blaga este mania cercetătorilor de a da răspuns unei întrebări pe care opera nu o pune cu tot dinadinsul: este sau nu această operă aptă pentru reprezentare teatrală? De la Dragoș Protopopescu și Octav Șuluțiu pînă la George Călinescu și, mai aproape de noi, Alexandru Paleologu — toți exegeții au comentat problema, au propus soluții, au produs explicații, concluzia fiind cam aceeași, anume că dramaturgia lui Blaga este neglijată, rău înțeleasă, și, de aceea, foarte rar pusă în scenă. Discuția a antrenat și filosofi. Constantin Noica scria că „teatrul lui Blaga trebuie reconsiderat” (asta în 1986, după ce, în 1984, Dan C. Mihăilescu îl reconsiderase în exigenta sa lucrare **Dramaturgia lui Lucian Blaga**), dar soluția reconsiderării întrevăzută de filosof nu era lipsită de o anume inocență a gustului teatral: „Este un teatru ce nu are nevoie de regie, nu are nevoie de înscenare. Îmi imaginez pe Blaga jucat de recitatorii de astăzi din care ar citi cu cartea în mînă ca dintr-un text sacru”¹. Nedumerirea este de ce nu deplîngem și opera poetică sau filosofică, din aceleași motive, și anume că ele sînt neglijate pentru că nu sînt puse în scenă. Ca și cum simpla existență literară a operei dramatice nu ar fi de ajuns pentru buna ei înțelegere, ca și cum acestei opere perfecte i-ar lipsi ceva pentru a

deveni mai mult ca perfectă, și acest ceva ar fi punerea ei urgentă în scenă. Astăzi, cînd indicele de teatralitate al unei opere literare este un criteriu de maximă relativitate pentru destinul ei scenic (au fost puse în scenă dialogurile lui Platon și Diderot, ca să nu mai vorbim de romane), insistența în această controversă (teatrul „neteatral”) ni se pare complet sterilă. Desigur, dramaturgia lui Blaga, și nu numai ea, trebuie de mai multe ori reconsiderată; fiecare epocă are datoria să și-o apropie printr-o examinare specifică și fiecare nouă exegeză este legitimă în măsura în care aduce un punct de vedere personal, fie că acesta se exprimă prin analiză critică sau prin analiză teatrală. Este adevărat, dramaturgia lui Blaga nu a intrat într-un „repertoriu de referință” al teatrelor noastre, nu a provocat versiuni regizorale de rivalitate, cum s-a întîmplat, de pildă, cu opera lui Caragiale, deși nu este cu nimic mai puțin „românească” decît aceasta. Dimpotrivă, s-ar putea spune că ceea ce I. L. Caragiale a surprins în categoriile minore ale contingentului, Blaga a adîncit în transcendent, încît și Caragiale și Blaga rămîn două tipuri pure de contemplare a unui specific românesc de sensibilitate, chiar dacă aflate în contrast flagrant. Încărcată de o bibliografie critică considerabilă, dramaturgia lui Blaga nu a încetat să cîștige în stimă și să piardă în vitalitate, ceea ce este încă o nedreptate față de o operă ce exaltă vitalitatea ca supremă înțelepciune. Este oare Blaga artistul atît de înocuit de simbolurile sale încît să nu mai putem descoperi miezul omenesc al dramelor,

¹ Constantin Noica, Sistemul lui Lucian Blaga în lumina secolului XX, în Lucian Blaga — cunoaștere și creație, culegere de studii, Ed. Cartea Românească, 1987.

aflat îndărătul celui sublim intelectual ce le amenință cu respectul rece în locul unei calde iubiri? Cum literatura dramatică este, între altele, forma extremă pe care o poate lua orgoliul de autor, ne punem, firește, întrebarea dacă gloria este aceea care l-a determinat pe Blaga să scrie teatru alit de timpuriu, știută fiind, pe de altă parte, sensibilitatea sa (bine temperată) față de soarta operei sale. Poate nu chiar „gloria” în sens publicitar, ci nevoia unei circulații cât mai avantajoase a unor idei resimțite ca foarte prețioase pentru a fi lăsate în seama unui singur registru de expresie, cel poetic (intim, subiectiv), cel filosofic (explicativ). Destinate teatrului, aceste idei îi puteau părea autorului ca înfăptuite prin miracolul scenei de a întrupa abstracțiuni. Cu geniul său de a nu se ocupa de lucruri lipsite de însemnătate, Lucian Blaga nu scrie teatru din simpla vanitate de autor (problema se pune, totuși, dată fiind determinarea „poetică” a geniului său), ci pentru a constitui „macheta” artistică a unui vast sistem teoretic („chipul mic al bisericii” — cum numește poetul macheta mănăstirii lui Manole) ce absoarbe, recuperează și valorifică într-o masivă operă cultă ceea ce de milenii zăcea în stare nesistemată în cultura populară.

Deși subordonată unei impresionante coerențe programatice², opera dramatică a lui Lucian Blaga suportă anumite operațiuni de clasificare în mic, bazată pe diferențe specifice de la un grup de piese la altul. Diferența cea mai izbitoră ce ar putea permite o clasificare cât de cât legitimă — aceea operată de George Gană („Lirism și istorie: **Zamolxe, Tulburarea apelor, Cruciada copiilor, Avram Iancu, Arca lui Noe; Drama creatorului Meșterul Manole, Anton Pann; De la cosmic la psihologic: Daria, Ivanca; O prelucrare: Învieră**”) — este convențională și suferă de dispersarea criteriilor³ — o constituie cele două direcții mari pe care dramaturgul a proiectat integrarea spiritualității etnice române în spațiu universal. Pe de o parte prin mitizarea unor destine din punct de vedere etnic excepționale (**Zamolxe, Meșterul Manole, Avram Iancu, parțial Anton Pann**), pe de altă, sincronizarea spațiului românesc cu mișcări spirituale sau cu mituri universale (**Cruciada copiilor, Tulburarea apelor, Arca lui Noe**). O a treia categorie, distinctă, dar nu lipsită de canale de comunicare cu celelalte, o constituie dramele realist-psihologice (**Daria, Ivanca** și, parțial, **Anton Pann**, considerată îndeobște „dramă

a creatorului”, de fapt o melodramă de tip realist clasic).

Zamolxe are valoarea unui moment de răscruce în evoluția literaturii noastre dramatice. Este un început de drum pe care l-a intuit Eminescu în fragmentele sale dramatice, dar Lucian Blaga este cel care îi dă configurații ferme. O dată cu **Zamolxe**, literatura noastră dramatică și-a pierdut inocența, ascunzând subtile imperceptibile, devenind „vinovată” prin metaforă. Ezităm să punem acestui mod nou de a scrie teatru eticheta de **teatru poetic** sau **poem dramatic**, pentru a ocoli o cursă terminologică, știut fiind că este suficient să spui despre o dramă că este „poetică” pentru a da de înțeles că este „neteaturală”. Este, bineînțeles, un teatru poetic, dar, în aceeași măsură, eseistic. Este, mai ales, un teatru ce barează inflația subiectului și a intrigii pentru a se concentra asupra posibilităților genului de a încorpora abstracțiuni.

Lucian Blaga asimilase prin lecturi operele dramatice înroitoare ale lui Strindberg, Claudel, Wedekind, Georg Kaiser — dar ar fi o eroare să vedem în **Zamolxe** o simpiă aclimatizare a avangardei expresioniste europene cînd, de fapt, avem de-a face cu rodul unei gândiri originale pe care Blaga o va detalia într-un întreg sistem filosofic elaborat de-a lungul unei vieți. Pentru că în **Zamolxe**, ca într-un riguros compendiu, vom descoperi sinteza ideilor filosofice ale lui Blaga. O eroare curentă este și afirmația că opera literară a lui Blaga este o ilustrare a ideologiei sale, dar această ideologie nu exista în 1921 decît, poate, ca sumă de convingeri nesistematizate. Dimpotrivă, opera filosofică este o detaliere teoretică a operei literare, fie și numai pentru că este consecutivă acesteia. Sigur că dezvoltările teoretice ulterioare sînt foarte prețioase în evaluarea critică a operei literare, fără, însă, ca aceasta să-și piardă autonomia. Asaltul critic (eventual regizoral) asupra operei dramatice a lui Blaga are nevoie, credem, în această etapă, de o foarte cultivată „ingenuitate” teoretică, bazată tocmai pe această autonomie. Altfel vreme cît personajele lui Blaga sînt izolate în armura rece a conceptelor și admirate cu superstiție înfricoșată, accesul la adevărul lor fratern va fi limitat. În cartea sa dedicată operei literare a lui Blaga (care, în capitolul dedicat dramaturgiei, se face adesea vinovată de păcatul „criticii narative”). George Gană avansează ideea foarte utilă, pe care doar o enunță, că în **Zamolxe** „modelul e Blaga însuși”, iar „**Zamolxe** — o mască a poetului”. Nu numai în cazul dramei **Zamolxe**, dar și în principiu, o metodă

² Cf. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, p. 9.

³ Cf. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, 1976.

de investigație în măsură să pună în valoare înțelesurile autentice ale acestor opere în care ideologia fuzionează cu trăirea, doctrina (obiectivă) — cu proiecția (subiectivă) a eului, este aceea de a identifica multiplele chipuri ale autorului ascunse îndărătul personajelor. „Arta dramatică — spunea Lucian Blaga — oferă prilejul autorului ei de a se împărți în mai multe euri.“ (Teatrul nou) A identifica aceste eu-uri dispersate în personaje poate deschide noi căi de acces spre miezul omenesc al unei opere ce se cere eliberată de propria doctrină. Esențialul în **Zamolxe** este conflictul dintre religie și religiozitate, dintre religia ca instituție și credința ca sumă de convingeri organice. Acest conflict alimentează motorul unei intrigi exemplare din punct de vedere tehnic, redusă la resorturile sale esențiale; izgonit din cetate pentru dizidență teosofică de către Mag, Zamolxe se refugiază în **stincă** (se risipește în natură, pentru mai multă fidelitate față de sistemul blagian), dar învățătura sa cîștigă adepți pînă în punctul în care eroul devine un pericol politic. Ascuns în spatele controversei spirituale, Magul — pe care nu valabilitatea unei dogme sau a alteia îl preocupă — veghează conservarea unui sistem politic, bazat, e drept pe o anume teză spirituală. Este adevărat, lupta se poartă cu armele teosofiei, dar pe terenul unei ideologii a dominației, deci pe teren politic. Însăși manevra Magului de a neutraliza efectele învățăturii lui Zamolxe prin beatificarea învățatului are aspectul unei „lovituri politice“ de o inteligență rece și pieziosă. Atît de inteligentă încît adversarului nu-i mai rămîn alte „mutări“ decît fie resemnarea în solemnitatea moartă a statuii, fie jertfa de sine. Zamolxe, personaj excesiv, de pură esență romantică, fără cea mai mică aderentă la expresionism, va alege, desigur, jertfa, care îi dă certitudinea supraviețuirii prin creația sa cosmogonică avînd în centru pe Marele Orb. Și, deopotrivă, certitudinea că învățătura sa va rămîne un instrument viu de cunoaștere a lumii, prin adorație, învățătură liber asumată (prin credință și nu prin religie) și nu va deveni o doctrină propagandistică de subordonare. Zamolxe este, tipologic vorbind, un geniu romantic, un mare revoltat și un eremit, martir al solitudinii pînă la evanescența anonimatului: „atît de singur că de mult uitat-am să mai fac deosebire între mine și-ntrre lucruri“. Solitudinea — însemn romantic al damnării — este nimbul pe care îl poartă mai toți eroii lui Lucian Blaga, de la Zamolxe la Anton Pann, a cărui „moarte în singurătate“

este chiar tema dramei. Zamolxe nu este zeu și refuză să fie. Nu el a creat lumea, ci doar îi dă o explicație plauzibilă. Este filosoful îngîndurat a cărui cosmogonie, fundamentată pe o **anima universalis**, reface unitatea scindată a contrariilor. Există și o divinitate — Orbul — mai mult personificarea unui principiu divin, un reper pentru începutul tuturor începuturilor. Imaginea unui Dumnezeu orb, purtat de mină de copii, nu este lipsită de o tragică frunusete păgînă; pare un Dumnezeu-Oedip cufundat într-o tragedie a minus-cunoașterii, a unei geneze involuntare: „Atît de des tu cazi înfrînt / Și nici nu bănuiești / furtuna de lumină ce-ai creat-o“. Nu el este mintuitorul oamenilor, ci oamenii, prin credința lor, sînt mărturisitorii lui. Este o divinitate umanizată și întristată, adorată prin compasiune și nu prin frică, opusă celor „setoase de sînge“ tradiționale. Momentul decisiv al lui Zamolxe ca gînditor este scena cu „supermartirii“ umanității. Foarte îndrăzneată pentru autorul de numai douăzeci și șase de ani această convocare, în disprețul mileniilor, a unor personalități legendare atît de îndepărtate unele de altele și deopotrivă de Zamolxe. Dar dacă Lucian Blaga nu i-a numit, nu-i vom numi nici noi, mulțumindu-ne să ne închipuim că Zamolxe, în clarviziunea sa, „vede“ precursori și succesori întru martiraj, fapt ce îl întărește în hotărîrea de a se risipi pe sine pentru apărarea învățăturii sale. Acest consiliu cu vedeniile îi inspiră lui Zamolxe „contralovitura“ pe care o opune Magului: jertfa. Lucian Blaga — dramaturgul din prima lui creație dramatică — nu este mai întîi un creator de personaje (produse ale unei strategii ideologice autarhice, deci imobilă în raport cu premisele), ci de situații dramatice și de atmosferă. **Ambianța, „decorul“** (deși, imaginăr sau tocmai de aceea) au o mare consistență; poetul este extrem de inspirat în constituirea verosimilă a unei lumi primordiale daco-getice pe care n-o putea cunoaște decît din vagi referințe istorice, dar căreia îi conferă un extraordinar relief vizual. Nu este mai puțin adevărat că multe dintre intuițiile sale „protocroniste“ ținînd de ceea ce filosoful numea „apriorismul românesc“, multe dintre soluțiile sale imaginative daco-getice au devenit, cu timpul, elemente de recuzită ieftină în multe înscenări „mitologiste“ din zilele noastre.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

Este cronica teatrală ogindă fidelă a interpretării actricești?

Nimeni nu mai contestă faptul că teatrul românesc de astăzi cunoaște altitudini foarte ridicate, nealînse pe alte meridiane, că există o efervescență creatoare și o căutare fertilă în acest domeniu al culturii noastre, demne de toată admirația. Toți factorii intrinseci ai fenomenului teatral (autor, actor, regizor, scenograf etc.) sînt sincer animați de idealul de mai bine, mai frumos, mai temeinic. Nici criticul teatral de astăzi nu este rupt de aceste strădanii generale și participă și el, cu mijloacele lui, la reflectarea fenomenului și la promovarea valorilor autentice, reale. Problema asupra căreia ar merita să se mai discute este nu aceea a elanurilor, a eforturilor criticii teatrale în promovarea valorilor, ci aceea, a mijloacelor ei de expresie, a relevanței sau irelevanței lor, a specificității sau nonspecificității lor, a concentrării sau nonconcentrării ei asupra elementelor primordiale ale spectacolului teatral etc. Problema valorii (sau nonvalorii) demersului scenic o scoatem aici din discuție, întrucît nu ea ne preocupă, ci modul cum este tradusă în limbaj critic.

În general, cronica de spectacol se oprește îndelung asupra textului dramatic (piesei), face cîteva considerații despre regie și scenografie, trece rapid asupra prestației actorilor și se încheie cu o impresie generală asupra spectacolului. S-ar zice că totul este bine și frumos. Numai că se săvîrșese inconștient cîteva lucruri de prisos și cîteva închițătăi. Mai întîi, cititorul de cronică dramatică (dintr-o revistă de cultură) nu este un cititor neavizat. El are textul dramatic, dacă e unul clasic, în bagajul său de cultură generală și este de prisos să-i fie „rezumat” acum. Apoi, dacă textul dramatic este unul contemporan și, deci, puțin sau deloc cunoscut, insistența asupra lui este și aici de prisos, întrucît de cele mai multe ori textul receptat prin spectacol nu coincide cu cel al autorului (cel publicat sau care urmează a fi publicat), existînd diferențieri mari între unul și celălalt. O critică, și

adevărată, și utilă, ar avea de scos în evidență aceste diferențieri, dar aceasta presupune eforturi considerabile, de natură filologică și estetică, ceea ce ar îndepărta cronica de obiectivele ei imediate. La o eventuală confruntare pe cont propriu din partea cititorului, acesta va putea rămîne stupefiat de părerile cronicarului. Asta, datorită faptului că textul autorului rămîne, în timp ce spectacolul dispăre.

Referirile critice la regie și la jocul actorilor păcătuiesc prin nespecificitate, prin irelevanță. Marea majoritate a criticilor noștri teatrali sînt de formație filologică. Negăsindu-și loc în critica literară au „îmbrățișat-o” pe cea teatrală. Și apoi, nici unul n-a „ratat” într-un domeniu al teatrului (regie, actorie, dramaturgie) ca să se plaseze, măcar astfel, în structura intrinsecă a acestuia. Eminescu, cronicarul teatral exemplar și nedepășit încă, „ratase” ca actor și dramaturg, mîncase pîine de sufleur și de copist de roluri și tradusese o lucrare clasică, la vremea aceea, de estetică a teatrului, *Artă reprezentării dramatice*, a hegelianului Heinrich Theodor Röscher. Știa, deci, **cum** se face teatrul, care sînt cîteva din **secretele** de bază ale lui.

Dacă, însă, pentru regizor epitelele nespecifice aplicate demersului său pot avea o valoare minimă, în sensul că pot să-l mulțumească sau să-l lase rece, întrucît el poate să-și vadă și singur, de la distanță, cu spirit cît de cît autocritic, demersul, pentru actor ele trebuie să aibă conținut valoric, întrucît el nu are posibilitatea de a se privi. Dintre toți slujitorii direcți ai teatrului el este cel mai nedreptățit și pentru simplul fapt că nu-și poate vedea niciodată prestația „de la distanță”, cu spirit cît de cît autocritic. De aceea actorul este cel mai interesat de modul **cum** a fost jocul lui. Simplele adjective ale cronicarilor dramatici („corect”, „foarte bun”, „plauzibil”, „autentic”, „excelent”, „meritoriu”) nu sînt specifice nici actului său creator, nici teatrului în general, ci se pot aplica oricărui individ și oricărui act

uman, Criticii noștri de teatru nu-l judecă pe actor privindu-l din intimitatea actului său, cu limbajul adecvat mijloacelor sale de expresie. Satisfacția ori insatisfacția produse de o apreciere pozitivă ori negativă, de fapt la îndemîna oricui, sînt de moment, dar îl lasă, în cele din urmă, rece. El surprinde imediat nespecificitatea reală a mijloacelor de expresie ale criticului și de aceea nu-i acordă credit, rămînînd singur în zarea imperturbabilei sale seninătăți. „Superioritatea“, uneori indiferența cu care tratează actorul critica vin de aici. În locul criticii teatrale, el preferă aplauzele publicului, socotite drept „ogînda“ fidelă și sinceră a actului său. Și simpla comparație între critica literară și critica teatrală din punctul de vedere al specificității mijloacelor, al autorității și prestigiului ar putea duce la niște concluzii interesante. Dar, revenind, vom spune că actorul dorește să se vadă în aprecierile criticului, să conștientizeze de fapt ceea ce este pozitiv sau precar în actul său artistic, judecat ca act, ceea ce îl diferențiază de ceilalți, în ce constă originalitatea sa, „sunetul“ său propriu etc. Așadar, nu impresia generală și în termeni comuni, ce poate fi aplicată și oricărui individ și oricărei activități din orice alt domeniu, ci una susținută cu argumentele artei lui și cu limbajul specific acestei arte. (Spre ilustrare, luați o cronică dramatică, gîndiți-vă că în locul actorilor aveți de-a face cu niște fotbaliști și veți vedea că aprecierile se potriveșc perfect !)

Cronicile teatrale ale lui Eminescu sînt, spuneam, exemplare și din acest punct de vedere. Referirile sale la jocul actorilor veneau imediat după cele despre text și vizau: accentul („gramatical“, „logic“ și „etic“ și nuanțele lor), vorbirea („naturală“ sau „afectată“), glasul (stăpînit), mișcările, tonul („cu totul firesc, niciodată afectat“), jocul („natural“), înlăturarea „tonului îngîmfat și plîngător“, vorbirea „din piept... cu energie“, „mișcările gîtului și miinilor“, ale mușchilor feței (ce „se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată viclenie“), ale musculaturii gurii (care „arăta un ușor tremur de nerăbdare“), mișcarea ochilor (care „pîneau“), exigențele fizice („pentru că instrumentul artistului este chiar fizicul lui“), curgerea versurilor „ca un izvor limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde“ etc. Am spicuit aceste cîteva considerații care vizează chestiuni de strictă tehnică actoricească și care fac din Eminescu cel mai mare critic „de specialitate“ al nostru, atît la infinitesimalele artei actorului: voce, tonalitate, accent, mimică, gestică, mișcare scenică, rostire, calitatea limbii, privire, date fizice, trăire, autenticitate, naturaleț,

adevăr psihologic etc. Ce cronicar teatral de astăzi se ocupă de asemenea chestiuni vitale ale actului actoricesc? Nici unul. Am citit măcar o dată aprecieri despre dicțiunea actorului, despre mimica lui, despre mișcarea scenică, despre gesturile lui, despre relația cu partenerii, despre limba lui, despre tonuri, accent etc.? Niciodată !

Ni s-ar putea răspunde că actul critic nu se adresează în primul rînd emițătorului (actorului, în cazul nostru), ci receptorului (publicul, cititorii). Este adevărat. Dar actul critic, ca mediator între scenă și stal, între actor și spectator (cititor), poate contribui, printr-un limbaj mai specific, mai relevant, la o mai bună receptare a actului actoricesc, la o mai bună judecare și valorizare a lui, altfel spus, la ridicarea nivelului receptării și la intelectualizarea ei. În urma unui demers critic mai specific, cîștigul este și de partea actorului (teatrului), și de partea spectatorului cititor de critică teatrală: actorul își conștientizează actul prin „ogîndirea“ în demersul altuia asupra sa (cu șansa autoperfecționării, a corecțiunii erorilor, a progresului artistic), spectatorul „vede“ mai în adîncime actul artistic și îl va aprecia nu doar ca simplu joc, ca simplă distracție.

Ni s-ar mai putea răspunde că spectatorul de azi nu mai este cel din timpul lui Eminescu. Și acest lucru este adevărat. Dar cu atît mai mult este necesar ca în epoca tuturor specializărilor, cum este epoca noastră, a atîtor explozii informaționale, și cronicarul teatral, și spectatorul să se „specializeze“, să se informeze. Asta, pentru mai adîncă înțelegere a fenomenului teatral și pentru mai dreaptă așezare a raporturilor de forțe și strădanii din cadrele lui. Pledez pentru scoaterea în evidență a actorului deoarece el nu-și poate evalua „de la distanță“ actul, e singurul personaj indispensabil teatrului de la origini pînă în prezent (teatru fără regizor, fără scenograf, chiar fără... director s-a mai văzut !), e singurul care suportă, seară de seară, în cazul unui spectacol slab, o sală doar cu 10—20 de spectatori, e singurul care se consumă, seară de seară, pentru ceea ce face, bine sau mai puțin bine, după cum e singurul care nici nu știe, nici nu poate și nici nu vrea să mai facă și altceva în viață decît teatru. În absența lui, fie și accidentală, actul teatral încetează ca act. Pentru toate acestea este nedrept și neechitabil să-i fie expediată arta într-o coadă de cronică, ci se cuvine să-i fie apreciată cîstit, atent, cu profesionalitate și maximă înțelegere. Pentru că el este singurul om al teatrului care, seară de seară, se află în „groapa cu lei“ !

Serafim DUICU

Teofil Vâlcu



Teofil Vâlcu, cel de toate zilele...

Are un cap de efiegie, un cap voievodal. Surisul îngăduitor, ironia benignă sau mușcătoare îți mai lasă o iluzie, dar scrutătura ochilor bifati de două accente circumflexe, extrem de expresive, e neechivocă: „Știu exact cine-mi ești, dar treacă de la mine...”

O fire puternică, toaică tocmai pentru că are reacții profund omenești, afecțiuni constante, ranchiune motivate, nedisimulate.

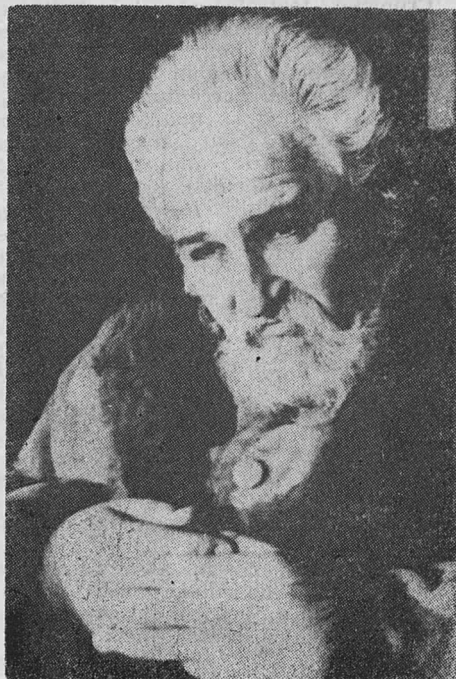
O generozitate neobișnuită (care-l costă timp, bani și nervi), împărțită oricui îi cere sprijinul, de la omul comun, de pe stradă, până la prietenii care, evident, abuzează de ea...

Dar Teofil Vâlcu nu drămuiește nimic. Așa cum e, investit cu purpura personajelor istorice, începi să ai convingerea că Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Decebal, Răzvan... nu puteau să aibă decât această voce amplă, rezonantă, „strașnică”, această înfățișare bărbătească, această căutătură directă și pătrunzătoare. „Ah, știm — veți spune — în ce categorie de actori să-l plasăm!” Ba nu știți nimic, pentru că iată-l cu părul vilvoi, cu privirea vicleană sau onctuoasă, cu zîmbetul umil sau găunos, cu vocea plîngăreată, ezitantă,



„Punctul O” („Întîlnire la Copenhaga”) de Yves Jamiaque

...și în Petru Rareș din piesa lui Horia Lovinescu





Tatăl din „Jocul vieții și al morții...” de Horia Lovinescu și Turgheniev în „Ultima dragoste” de P. Pavlovski

leneșă, a bufonului-Tată din Tango, a bufonului tragic-Tată din Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, a bufonului aristocrat cu scrupule morale din Ivanov... Și pentru a vă opri iar de la vreo etichetare, oricând limitativă, am să vă reamintesc un Teofil Vâlcu al personajelor „fără seimne particulare”, preocupate de probleme curente, „reale” (Valentin, Oniga, Coriolan Ionescu)... Un Teofil Vâlcu al ilustrelor spirite, măcinate de îndoială, interiorizate, patetice (Galileo, Turgheniev, Prometeu)... Un Teofil Vâlcu al politicianilor sfiorari și găunoși (Cațavencu, Saru-Sinești) etc., etc.

Frumos și rotund destin artistic — veți recunoaște — și, de această dată, nu mai are nimeni nimic de zis.

Îndrăgostit definitiv de teatru, cunoscându-i puterea inegalabilă de persuasiune asupra conștiințelor contemporane (putere care îi dă un de departe recognoscibil orgoliu), Teofil Vâlcu vede în personajele sale ilustre nu doar semnele unui joc efemer, fie el tragic; ci și o șansă reală de „re-îmblinzire” a lumii, de comunicare cu ea prin intermediul imaginii unor figuri de legendă: iată de ce a fost și este în stare să riște acceptînd și o partitură mai puțin realizată literar, sau chiar înainte de a o citi, numai de dragul personalității charismatice evocate de aceasta, numai din dorința de a împropăta mesajul grav lăsat de viață, gîndirea sau opera ilustrului incarnat. Este acesta — cred eu — cel mai sigur semn al unei iubiri, al unei încrederi necondiționate în forța cuvîntului rostit de pe scîndura scenei, în iluzia teatrului care, astfel în-

vestit, nu mai e doar o lume a ficțiunilor, ci spațiul de unde lumina spiritului, încrederea în puterea binelui se pot răspîndi. Și dacă, mai puțin generos, ești tentat să atribui altă cauză riscului asumat de Teofil Vâlcu, e suficient să-l ascuți analizîndu-și demersul, ca să-ți schimbi părerea; pentru că, asupra calității unui spectacol, el nu-și face iluzii niciodată, cu toate aparențele contrare. Chiar atunci cînd iese din scenă „copleșit de glorie”, cum ar spune un poet, își privește cu ochi critic rolul realizat și întreaga reprezentație. Simte cu acuitate unde ritmul a avut de suferit, unde starea nu a trecut rampa, unde interpretul nu a comunicat cu restul echipei. „Ritm, ritmul e totul...” l-am auzit de multe ori spunînd.

I-am ascultat vocea pe bandă (test revelatoriu pentru un actor), vocea aceasta cu un timbru inconfundabil, cu un halou special, cum la puține am remarcat, în afara celor ale lui Vraca sau Calboreanu, Caragiu sau Albulescu. O voce — un univers în sine — galopînd cu gingăsie și patos, cu minie și răceală, cu tandrețe și disperare, cu dispreț și umilîntă, cu înfiorare și îndoială, prin versurile lui Eminescu, Blaga, Arghezi, Topîrceanu. După care, m-au obsedat cele blagiene: „Dați-mi un trup, voi, munților / pentru strașnicul suflet ce-l port”, versuri care au răsunat extatic, și despre care îndrăznesc să afirm că i se potrivește Actorului Teofil Vâlcu.

Mariana CODRUȚ



Ion Besoiu : „Este important ca actorului să i se acorde încredere“

Deasupra noastră se petrec dramele Diminutii pierdute. Prin tavan se aude din când în când zgomotele scenei. Stăm de vorbă într-o cabină care are ceva de chilie săpată în munte. Am ajuns înăuntru coborînd o scară, parcurgînd un culoar strîmt, urcînd cîteva trepte și intrînd pe o ușă scundă.

— Este adevărat că directorul Ion Besoiu nu-i prea generos cu actorul Ion Besoiu ?

— Ați observat just. Înainte de a fi director jucam mai mult. Timpul este fugă pentru mine, îl înregistrez todeauna după ce a trecut. Mă grăbesc ca să pot ține ritmul microuniversului numit Teatrul „Bulandra“. Mă preocupă așa de mult încît nu mai am timp pentru a oferi cîteva luni unui personaj. Am ajuns să mă bucur de succesul unui spectacol al nostru ca de unul al meu ca actor. Sînt preocupat de starea psihică o oamenilor din colectiv — artiști, tehnicieni. Caut să le ușurez cît pot viața, pentru ca ei să fie cît mai preocupați de teatru. Apoi îmi

iau mult timp citirea pieselor noi, aprovizionarea cu materiale, producția.

Actorul a cam trecut pe planul al doilea. Mi s-a întîmplat uneori să intru în cîte un spectacol pentru a suplini un coleg. Așa s-a întîmplat la **Hamlet**. Polonius a înseinat pentru mine un bun antrenament, o primire foarte bună și satisfacția personală că am contribuit și ca actor la succesul unui spectacol al trupei. Alteleori am făcut roluri de serviciu pentru ca spectacolele să iasă la timp (**Ancheta...**, **Dimineața...**). Dar marea mea bucurie este să supraveghez din sală mersul unei repetiții. În timpul lucrului se ivesc nenumărate probleme pe care regizorul și colegii le depășesc mai ușor dacă sînt și eu de față.

Am vorbit destul despre preocuparea mea de administrator. Uneori mă gîndesc și eu că ar trebui să mă preocup mai mult de — hai să-i zic — așcensiunea mea actoricească.

— Eu am venit să stau de vorbă cu directorul Teatrului „Bulandra“ ! Ați preluat această funcție acum aproape zece ani. Cum v-au primit colegii actori ?

— Unii cu încredere, alții cu rezerve. Și găsesc că e normal. Mai ales că e foarte greu să accepți că cineva cu care pășești zi de zi umăr la umăr face într-o bună zi un pas înainte și devine șef de pluton. Dar toate astea aparțin, sper, trecutului, deși sînt convins că mai sînt destui care au nemulțumiri și unii poate chiar și motive să nu aibă destulă încredere în mine.

— Cînd ați fost numit director, Teatrul „Bulandra“ traversa un moment dificil. A urmat apoi pierderea cîtorva mari valori ale trupei. Ce ați întreprins pentru ca Teatrul „Bulandra“ să redevină Teatrul „Bulandra“ ?

— Fusesem înainte secretar de partid și eram deja implicat în conducerea teatrului. Prima problemă a fost completarea edificiului regizoral. Am reușit, chiar împotriva rezervelor unor oameni din colectiv, să-l aduc pe Tocilescu. Este foarte importantă încrederea acordată artistului. L-am sprijinit și i-am dat răgazul necesar pentru a duce la bun sfîrșit acea premieră în istoria teatrului românesc : un spectacol compus din două piese jucate în două seri consecutive (**Tartuffe** și **Cabala bigoșilor**). Am reușit apoi să o aduc pe Cătălina Buzoianu. Alăturîndu-i pe aceștia lui Valeriu Moisescu și lui Petre Popescu, am asigurat un compartiment regizoral solid.

Am adus încă un pictor scenograf în persoana Liei Măntoc, care se completează în chip fericit cu Dan Jitianu și Mihai Mădescu.

Am angajat, după un singur concurs, zece noi actori. Apoi, la alte două concursuri, am mai adus cîțiva.

— Cu toate aceste primeniri masive, Teatrul „Bulandra” și-a păstrat personalitatea sa bine definită. Cum ați reușit acest lucru ?

— Am asigurat fiecărui nou venit un debut important într-un spectacol important. Realizările lor sînt urmările de către toate generațiile teatrului. Apoi, fiecare este încurajat pe măsura rezultatelor sale. Este foarte important ca ei să înțeleagă spiritul nostru de breaslă. Marea majoritate au reușit să se integreze în acest organism viu, care trebuie să fie permanent viu, organism care este Teatrul „Bulandra”. De asemenea, le inculcăm ideea că rostul artistului este să slujească în primul rînd dramaturgia națională rostită pe scenă într-o impecabilă limbă românească, pentru că limba este fereastră culturală a unui popor.

La alcătuirea repertoriilor am pornit de la alegerile regizorilor. Ei fac mai multe propuneri. Acelea care se pliază pe programul nostru le selectăm.

Permanentă noastră grijă este să păstrăm tradiția și personalitatea Teatrului „Bulandra”. Particularitățile lui, starea de spirit din interior. Și modul autocritic cu care sînt privite producțiile noastre.

— Vorbiți-ne, vă rog, despre celelalte inițiative pe care le-ați avut : oferte de colaborare pentru regizori tineri, preluarea unor examene ale I.A.T.C. (Eunucui), găzduirea „Săptămîinii absolvenților”, acordarea mandatului de regizor unor actori din teatrul (Ion Caramitru, Florian Pittiș) etc.

— Este un punct de vedere al meu personal, că în fiecare an trebuie încercat un tînar regizor căruia să-i oferim posibilitatea de a lucra cu valorile teatrului nostru, ca să luăm astfel pulsul atît de viu al regiei românești. Cu unii am reușit, cu alții, mai puțin. Cei cu care am reușit vor fi invitații noștri în continuare.

Colaborarea cu I.A.T.C. a intrat în tradiție. „Săptămîna absolvenților” îngăduie tinerilor să ia contact cu publicul de la Podul Izvor și cu scena de acolo, „subsolul” fostului I.A.T.C., unde s-au format atîtea și atîtea personalități ale teatrului românesc. Am dat dispoziție ca toți studenții I.A.T.C. să aibă acces gratuit la Teatrul „Bulandra”. Ei pot participa la repetițiile noastre oricînd și în dragă voie. Multe generații de absolvenți au crescut o dată cu spectacolele noastre.

În ceea ce-i privește pe Ion Caramitru și Florian Pittiș, ei sînt absolvenți ai cursurilor postuniversitare de regie. În definitiv, mulți actori de marcă au devenit mari regizori : Liviu Ciulei, Laurence Olivier, Stanislavski, Oleg Tabakov și mulți alții. Datoria mea este deci să acord încredere, să-i încurajez pe cei doi buni actori ai noștri în încercările lor. Sper ca la toamnă să constatăm că nu m-am înșelat.

— Conduceți destinele teatrului cu cele mai multe vedete. Cum reușiți să împăcați toate ambițiile personale și să le împlețiți cu cele ale teatrului ?

— Despre asta nu știu cum să vorbesc... Sînt perioade cînd unii din marii noștri actori sînt mai puțin prezenți pe scenă, din cauza unor imponderabile (întîrzierea unor proiecte ș.a.m.d.). Dar cred că marii noștri actori sînt mereu prezenți în fața publicului, chiar dacă uneori apar în spectacole mai vechi. Această aglomerare de vedete asigură un mare flux de spectatori, ceea ce mă face să uit dificultățile pe care le întîmpin uneori cu unii colegi. Sînt mari personalități artistice, chiar intelectuale unii dintre ei, cu gusturi și părerii, de cele mai multe ori, foarte exacte. Și acest lucru menține în colectivul nostru un climat artistic, aș îndrăzni să spun, foarte elevat.

— Foarte mulți actori — ca și dvs.

— sînt solicitați la film, TV, Radio. Cum reușiți să coordonați acest dificil mecanism cu piese atît de sensibile ?

— Actorii noștri au o libertate maximă, încă nu stînjenesc în mare măsură programul teatrului. Pentru că am convins-o pe ea că și filmul și Radioul și Televiziunea completează antrenamentul artistic și mai ales contribuie la edificarea a ceea ce ne place să numim, în sensul bun, vedeta.

— V-aș ruga să încercați să trageți linie și să faceți bilanțul a ceea ce ați realizat pînă acum ca director.

— Am scos cîteva spectacole considerate izbînzii ale Teatrului „Bulandra”.

Am dus spectacolele noastre reprezentative în cîteva orașe importante ale țării. Am reușit, să păstrez bunul renume al Teatrului „Bulandra”.

Au fost și eșecuri, sigur, pe care nici eu, nici colegii mei nu le renegăm. Le recunoaștem și avem dorința vie de a nu le repeta.

— Ce n-ați reușit să faceți ?

— Multe. Și de majoritatea neîmplinirilor sînt vinovat eu singur.

— Ce proiecte aveți ?

— Foarte multe. Dar, despre proiecte, am superstiția că nu trebuie să vorbesc prea mult. Aș dori să reluăm această convorbire peste un an și să verificăm împreună dacă cele spuse aici au rămas valabile. Ar fi interesant. V-am lăsat, trebuie să fug la aplauze.

— De acord, ne întîlnim la sfîrșitul verii viitoare.

Dar directorul Ion Besoiu, redevenit actor, nu mă mai aude, se și află „deasupra”, pe scenă, de unde aplauzele au pornit ca o avalanșă. Încîlnindu-mă, ies și eu pe ușa scundă a chillei actorilor de la Grădina Icoanei.

**Convorbire realizată de
Constantin FUGAȘIN**

TINERII—VIITORUL TEATRULUI ROMÂNESC

Costinești '88

Intenții finalizate parțial

Găzduită, ca în fiecare an, de stațiunea Costinești, ediția a VI-a a Galei Tinerilor Actori a avut loc în 1988 între 17 și 20 iulie. Spre deosebire de edițiile precedente, al căror program s-a desfășurat aproape în exclusivitate în fața unui auditoriu restrins (în sala polivalentă a hotelului Forum), cea de față și-a propus să ofere publicului larg posibilitatea de a asista la majoritatea reprezentațiilor (jucate pe scena Teatrului de vară). Intenția organizatorilor a fost să permită concurenților un dialog direct cu publicul tinăr aflat în Costinești. Ca urmare, Gala și-a modificat oarecum specificul, scopul ei principal fiind acela de a satisface nevoia firească a tineretului aflat la odihnă de a-și petrece seriile la teatru. Cît de necesar și de binevenit a fost noul generic al manifestării (Seri de teatru pentru tineret) au dovedit-o amfiteatrele arhipline ale celor trei zile consecutive de concurs. Actorii, la rîndul lor, au trăit satisfacția unor aplauze generoase, a unei participări spontane și entuziaste la evenimentul artistic. Anul acesta, Gala a aparținut în aceeași măsură publicului tinăr, ca și actorilor tineri, ea devenind cu adevărat un mijloc de a-i atrage pe amatorii de teatru, ca și pe cei mai puțin familiarizați cu scena, în casa Thaliei.

Această nouă înfățișare a Galei Tinerilor Actori, această deplasare a obiectivului său către educarea gustului artistic al auditoriului larg este o foarte inspirată modalitate de punere în practică a programului de promovare a artei interpretative de bună calitate în rîndul tinerii generații. În confruntarea cu publicul de aceeași vîrstă, actorii aflați la începutul carierei se pot privi într-o oglindă fidelă, comunicînd, la rîndul lor, reflexia unor idealuri, a unor trăiri comune. Dar dacă, în intenție, lucrurile arătau atît de bine, drumul către împlinirea acestui program a fost dus de către organizatori numai pînă la jumătate.



Marele Premiu al Galei Tinerilor Actori : Claudiu Bleont — „Torquato Tasso” de Goethe

Propunîndu-și o „gală a publicului”, aceștia ar fi trebuit să adapteze vechiul regulament al manifestării la noile condiții în care ea avea să se desfășoare. Ceea ce nu s-a întîmplat. Prin urmare, aprecierea juriului (condus de Mihai Mălaimare) a fost pusă în dificultate, iar o parte dintre recitalurile prezentate, chiar și dintre spectacolele aflate în concurs, au fost cu totul nerelevante.

Cîteva probleme principale au apărut ca urmare a caracterului hibrid al manifestării. În primul rînd, necesitatea (impusă de situație) de a judeca aplicînd aceleași criterii, atît recitalurilor individu-

ale, cât și evoluțiilor actorilor în spectacole. Este un loc comun faptul că un recital individual pune cu totul altfel în valoare posibilitățile, valențele, forța și inegalitățile unui talent tânăr, decît o poate face participarea sa într-un spectacol. Între aceste două modalități de ieșire la rampă a personalității creatoare există puține și ne semnificative zone de interferență. În acest sens, recitalul care a obținut Marele premiu s-a aflat la granița dintre cele două categorii. Claudiu Bleont (Teatrul Valea Jiului, Petroșani) a prezentat un fragment din punerea în scenă la Naționalul bucureștean a piesei *Torquato Tasso* de J. W. Goethe. Spectacolul este, într-adevăr, unul de protagonist, iar Bleont dovedește în rol stăpînirea sigură a mijloacelor actoricești și capacitatea de a se adecva unor tehnici retorice, mai greu accesibile interpretului modern. Cu toate acestea, incompatibilitatea evidentă dintre spațiul de joc al Teatrului de Vară și codul stilistic aparte în care este concepută reprezentația în ansamblul ei, deși nu a dat naștere unei dificultăți insurmontabile de vizionare, nici nu a pus pe deplin în valoare calitatea vocației lui Bleont.

În același sens, reprezentația Institutului de Teatru din București cu *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, concepută pentru scena studioului „Cassandra”, a apelat la Costinești la mai multă ostentație, forțînd note ce în spectacolul de la sediu rămîneau într-o necesară și bine potențată surdina. Defecte minore ale punerii în scenă au ieșit mai clar în evidență, așa cum cele cîteva merite ale ei au fost, pînă la un punct, umbrite. În sfîrșit, trebuie să mai observăm și faptul că acele recitaluri și spectacole prezentate în Teatrul de Vară, adresîndu-se unui public numeros, din care făcea parte și juriul, au avut avantajul de a naște reacții care, vrînd, nevrînd, au contaminat judecata de valoare a specialiștilor. Spre deosebire de ele, recitalurile de la Sala polivalentă a hotelului „Forum” au fost primite și evaluate „la rece”.

Problema receptării actului artistic între parametrii săi optimi reprezintă, în cazul performanței teatrale (individuale sau de grup), un factor esențial, a cărui neluare în considerație perturbă evaluarea observatorului. Ajungînd aici, trebuie spus că această problemă, a receptării, și-a relevat pe deplin complexitatea în contextul Galei actuale. Juriul, alcătuit firește, din specialiști (critici, regizori, actori), e dator

să aprecieze creația interpretativă, fiecare membru al acestui „corp de opinie” fiind investit cu dreptul (și cu îndatorirea) de a-și transforma emoția în judecată de valoare. Aceasta presupune confruntarea cu dificultăți de receptare, inerente, pe care jurații trebuie să le depășească în vederea ierarhizării pe cît posibil obiective. Un aspect al psihologiei receptorului a fost atins de faptul că, între, să spunem, Claudiu Bleont — nume deja consacrat al generației sale, personalitate artistică distinctă, prezentă pe scenele bucureștene cu roluri principale în montări de prestigiu — și marea majoritate a celorlalți concurenți (unii de-abia absolvenți ai Institutului) există un decalaj flagrant de statut artistic. Fiecare dintre membrii juriului l-a mai văzut pe Bleont, îl cunoaște și recunoaște, îl poate compara cu alții și cu el însuși în diferite ipostaze. Aceste determinări nu pot dispărea cu totul din conștiința noastră, oricît ne-am forța obiectivitatea, cu atît mai mult cu cît „rivalii” actorului aflați în concurs nu au fost de același calibrul. Cel puțin atunci și acolo.

Cît de importantă este cunoașterea prealabilă a unui actor, familiarizarea cu un anumit chip și comportament artistic (reacția de receptare născîndu-se din, să-i spunem, o sinteză a tuturor momentelor în care l-ai văzut), a dovedit-o și obținerea a trei distincții de interpretare de către Emilia Popescu, Cecilia Birbora și Marius Rogojinski (Helena, Hermia și Fundulea/Puck din *Visul unei nopți de vară*). Majoritatea membrilor juriului cunoșteau promoția de studenți bucureșteni, Emilia Popescu fiind remarcată chiar cu ocazia cîtorva creații mai reușite și mai originale decît cea din *Visul*. Faptul că punctajul obținut de actriță l-a urmat direct pe cel obținut de Bleont grăiește de la sine. De asemenea, rămîne profund relevantă nerăsplătirea cu distincții a studenților de la Institutul de Teatru din Tîrgu Mureș, necunoscuți juriului, dintre care însă cel puțin doi ar fi meritat premii, în aceeași măsură cu absolvenții bucureșteni (Nicolae Cristache și Tomi Cristin). Această „hermeneutică a comportamentului creator”, pe care orice spectator cu experiență o face spontan, reprezintă un dat firesc al psihologiei receptorului. Neajunsul nu zace în lipsa capacității de obiectivare a celor aflați în situația de jurați, ci în neglijarea acestor coordonate elementare.



**Anda
Călugăreanu,
un „clown”
pe cînte**



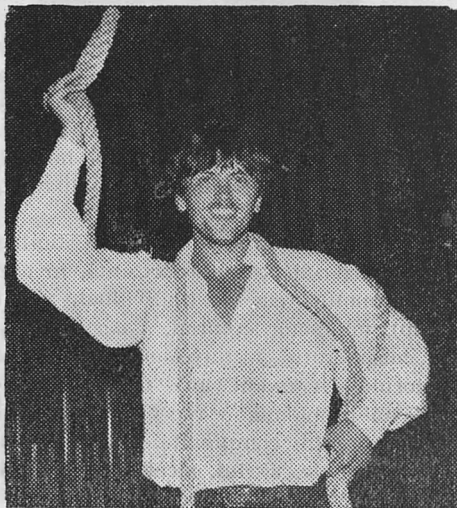
**Un profil premiat : Maria
Roxana Ionescu**

Foto : CODRUȚA DRĂGOESCU



**Corneliu Jipa s-a prezentat pentru
a cincea oară la „Gala Tînărului
Actor” cu miinile curate**

Iosif Cojic în recital

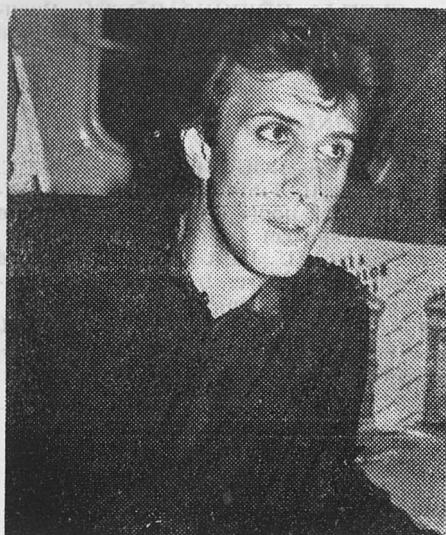




**Marina Procopie nu dă în vileag
nimic din discuțiile juraților**



**Valentin Lozincă Mandric aflind că a
primit mențiune de interpretare**



**Mihai Bica
fără premiu
și fără
mantia lui
Oberon**



**Tomi Cristin
sau un premiu
care ar fi putut
să fie**



**Un Puck destul de satisfăcut:
Marius Rogojinski**

Maniera intimistă, proprie vechiului specific al Galei, de a realiza „exerciții de stare” folosind variate adaptări din literatură, s-a vădit neadecvată în noul context. Grijă organizatorilor ar fi trebuit să se orienteze tocmai către înscrierea în concurs a unor recitaluri ce să poată fi susținute cu succes pe scena Teatrului de Vară. Dar aceasta ar fi presupus o preocupare timpurie a lor pentru configurația artistică a concursului, o activitate constantă și sistematică, limpede orientată înspre selecționarea unui număr de participanți, înspre alegerea unui repertoriu valoros și adecvat scopului urmărit. Opinia specialiștilor ar fi trebuit consultată

în timp util, iar directorii și regizorii din teatre ar fi trebuit stimulați pentru a participa real, activ, la formarea unei ambiante creatoare propice tinerilor interpreți.

Și dacă în 1988 Premiul special al juriului nu s-a acordat, poate că întâlnirea între oamenii de teatru și organizatori, discuțiile purtate au creat premisele unei ediții viitoare care să nu păstreze nimic din reziduurile fazelor de tranziție și care, mai ales, să reflecte promisa preocupare a organizatorilor pentru această manifestare altfel de necesară.

Corina ȘUTEU

PALMARESUL GALEI TÎNĂRULUI ACTOR, COSTINEȘTI, 1988

MARELE PREMIU

- **CLAUDIU BLEONȚ** (Teatrul „Valea Jiului”, Petroșani, fragment din Torquato Tasso de J. W. Goethe)

PREMII DE INTERPRETARE

- **EMILIA POPESCU** (I.A.T.C. București, Helena în Visul unei nopți de vară de William Shakespeare)
- **MARIA ROXANA IONESCU** (Teatrul „Mihai Eminescu” Botoșani, Scrisoare către un necunoscut de Ileana Vulpescu)

- **CECILIA BÎRBORA** (I.A.T.C. București, Hermia în Visul unei nopți de vară de William Shakespeare)

MENȚIUNI DE INTERPRETARE

- **MARIUS ROGOJINSCHI** (I.A.T.C. București, Fundulea și Puck în Visul unei nopți de vară de William Shakespeare)
- **CORNELIU JIPA** (Teatrul de Nord din Satu Mare, fragment din Politica de Theodor Mănescu)
- **VALENTIN LOZINCĂ MANDRIC** (Teatrul de păpuși din Tirgu Mureș, recital de pantomimă)

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ

Teatrul în săli de sport, parcuri și grădini de vară

Preambul

O mină de actori, de vârste diferite, dar în majoritate tineri, susținuți de o mină de tehnicieni, se încumetă, pe căldurile sufocante ale acestei veri, să repete, zi de zi, uneori de două ori pe zi, **Ciinele grădinarului** de Lope de Vega. Pare a fi vorba, la prima impresie, de un titlu de umplutură, de un text „ușurel” (Lope de Vega a scris câteva sute din acestea), care să completeze greaua stagiune a Teatrului „Bulandra”.

Senzația de „completare” e accentuată și de distribuție, în care unii fac cite două-trei personaje, actorii vin gîfîind de la filmări ori de la Buftea, de la post-sincroane, să repete, parcă doar pentru a repeta.

TEATRUL „BULANDRA” • CÎINELE GRĂDINARULUI DE LOPE DE VEGA
• Traducerea: AUREL TITA • Adaptarea și regia: FLORIAN PITTÎȘ • Scenografia: DOINA RÂPEANU • Distribuția: EMILIA POPESCU (Diana, contesă de Belflor); MARCEL IUREȘ (Contele Federico); DORU ANA (Leonardo, Otavio, Camilo); MANUELA CIUCUR (Antoneio, Marcela); OANA PELLEA (Doroteea, Furio); CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Fabio, Celio); ILEANA PREDESCU (Contele Ludovico); SANDU MIHAI GRUIA (Tristan); RĂZVAN IONESCU (Marchizul Ricardo).

Dacă rezisti la căldură și prinzi mai mult de o repetiție, începi, însă, să intri la idei. Aici, la sala de la Grădina Icoanei, se petrece ceva. Sau, altfel spus, ceva nu e în ordinea normală a unei repetiții de teatru.

Din sală răzbat, spre stradă, acorduri muzicale binecunoscute, se aud voci care cîntă (în teatru?), mă rog, dac-ai și intrat și ai răbdare (nici nu-ți trebuie multă) descoperi că acum, în plină vară (asta-mi amintește de Faulkner!), se încearcă **ceva**.

Acest **ceva** (în sensul de nou, de inedit, de ceva care nu există, dar ne trebuie) este un spectacol de teatru. Altul decît cel cu care ne-am cam, prea, obișnuit.

Ce vrea Florian Pittiș ?

Vă mai amintiți, nu-i așa, de Pittiș ? Cel care cînta și dansa în show-urile de la televiziune ale lui Bocăneț ? Ăla. Cel care, după aceea, a dat-o pe muzică ușoară ? El. El, actorul plin de talent, de farmec, de tinerețe, a făcut 45 de ani. Unii îl mai consideră tînăr, confundînd candoarea, spiritul de frondă și alura cu vîrsta tînără. Pittiș, îmi pare rău, nu mai e tînăr, dar ține — în continuare — cu vîrsta care-l definește.

De cîțiva ani s-a apucat și de regie, a dobîndit calificarea universitară și o face — se pare — la fel de bine ca alții, ba chiar în felul său propriu, care — ca de obicei — îl deosebește de ceilalți.

Întrucît nu pot garanta că în ultimele, să zicem, douăzeci de spectacole, pe care le mai am de jucat ca actor, voi mai avea șansa unor regizori ca Ciulei și Pintilie, am preferat să-mi iau soarta în propriile mîini. Mă va bucura întotdeauna omul care-și depășește condiția. Și încă ceva, ca răspuns la o întrebare: regizorul n-a existat de la începutul teatrului, el a apărut istoricește și va dispărea la fel, cînd nu va mai fi necesar. Eu fac și regie pentru că aș vrea să promovez un tip nou de teatru. Teatrul rock, sau teatrul de revistă ori musicalul. Un teatru în care muzica să facă parte din jocul actorului, din poveste.

Toate acestea mi le-a spus, într-o seară, Florian Pittiș. După o repetiție, în renovatul „Car cu bere”. Pe masă, un ecuson de plastic pe care scrie: „Rezervat. Sînt la fumat. Florian Pittiș”. Pe spatele ecusonului: „Rapid”. Explicații: Pittiș ține cu Rapidul. În „Carul cu bere” nu se fumează: cînd iese afară, la fumat, Pittiș lasă acest ecuson pe masă, să nu-i ocupe cineva locul. Mai are și o mică insignă, pe care scrie cam așa: „Carul cu bere. Fl. Pittiș, consumator”. Are aparta-



Sufletul montării : Florian Pittiș

mentul în apropierea localului, așa se explică aceste „afinități“. Și mai e și umorul, de care nu se lasă. Tot el zice, evident, în glumă, căci altfel e un tip care nu renunță ușor la „prințipurile“ lui : „pentru un banc îmi dau viața“.

Deci, ca să încheiem răspunsul la întrebarea pusă la începutul subcapitolului, Pittiș vrea un gen nou de spectacol. Acesta e un început ? Nu, am mai pus trei spectacole (le știți, nu-i așa ?) prin care m-am apropiat de idee. Acesta e primul în care ideea se concretizează în întregul ei.

Ce se arată a fi ?

După cele câteva repetiții la care am asistat, aș putea să vă ofer un răspuns. Mai bine ar fi însă să vedeți acest spectacol. Nu de alta, dar merită. Regizorul (și conducerea teatrului) și-au propus un spectacol care să fie scos în vară, pentru săli de sport, parcuri și grădini de vară. Noi am zice, să ni se ierte îndrăzneala, că de astfel de spectacole ar fi mare nevoie mai ales în... teatru. Pentru că : omul mai simte și nevoia să i se spună o poveste simplă și limpede, să mai iasă

din lumea gândurilor grave și profunde, să mai audă și altceva decât a mai auzit, să mai simtă și altceva decât a mai simțit.

Această „punere în scenă“ completează mai mult decât fericit o stagiune (1988) grea de atîta Shakespeare și Cehov și alții. Să nu se înțeleagă că am avea ceva cu ei. Dar, pe lângă ei, trebuie să existe și o formă nouă de a asculta (și vedea) o poveste. Asta ne propune Teatrul „Bulandra“, prin veșnic tinărul Florian Pittiș.

Ce veți vedea și auzi ?

Nu vreau să vă mai plictisesc cu narațiuni jucăuse despre repetiții. Nici cu relații înțelepte despre laboratorul de creație al actorului (ori regizorului). V-aș spune doar că a fost o plăcere să stau (la 40 de grade), plin de uimire, privind cum se naște un nou spectacol. Nou și în sensul de inedit.

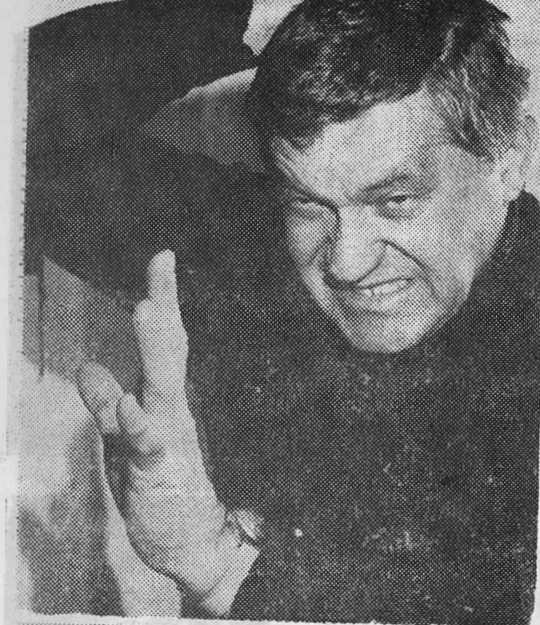
Dacă veți merge la **Ciinele grădinarului** (și sint convins că o veți face, toți cei tineri), veți avea ocazia să-i vedeți cîntînd pe actorii Emilia Popescu, Manuela Ciucur, Oana Pellea, Sandu Mihai Gruia și Florian Pittiș. Ba chiar și dansînd. Veți avea ocazia să ascultați șase piese originale de Sorin Chifiriuc, compuse special pentru acest spectacol : **Gînd bun, E de ajuns, Ce năpastă, Rap, Dar vād, Ochii mei, Veniți cu toții, vă bucurați.**

Veți mai avea ocazia să-i ascultați pe : Bob Seeger, Fleetwood Mac, Deep Purple, Signe Signe Sputnik, Inxs, Toto Cutugno, Scott Mckenzie, A. Celentano, Nina Hagen, Trio, Santana, Herbie Hancock.

Ca să nu mai spun că bătrînul Lope de Vega îi este dator lui Florian Pittiș și trupei de la „Bulandra“ pentru noua tinerete (în haină modernă) pe care o banală poveste de dragoste (cu năbădăi) a Domniei sale a primit-o.

Nu știu ce soartă (de viitor) are pariul lui Pittiș privind teatrul rock. Știu însă că originalitatea demersului despre care scriu acum e o certitudine. De care, vara, iarna, primăvara, toamna, avem nevoie. E în firea omului să nu-i mai placă ceea ce este „deja văzut, făcut, plăcut“. El vrea și altceva. **Ciinele grădinarului**, fără să fie musical, revistă ori teatru rock, este așa ceva. Adică un spectacol a cărui soartă merită mai mult decât săli de sport, parcuri și grădini de vară.

Mihai TATULICI



VALOAREA EXPRESIEI DOREL VIȘAN

Foto :
Ileana MUNCACIU



CONFESIUNI DE CREAȚIE

Ion Caramitru
despre

„A treia țeapă“ la Teatrul „Bulandra“

— Ion Caramitru, ce te-a atras în teatrul lui Sorescu și în această A treia țeapă?

— Capacitatea metaforică a acestui teatru — puterea de a crea simboluri. Sorescu scrie teatru fără să se supună unor reguli dramaturgice uzuale — scrie pur și simplu cît îl soliciță tema. Din nevoia de dilatare a metaforei spre teatralitate. Scrie poezie dramatică și teatru poetic. A treia țeapă cred că este schimbul cel mai vizibil între categorii. Toată piesa

Român tras în țeapă pentru că a vrut să viziteze muzeele celorlalți — sau refuzul sincronismului (Mihai Constantin)



Român tras în țeapă pentru că a fost confundat cu o iscoadă turcă — sau refuzul diacroniei (Răzvan Vasilescu)

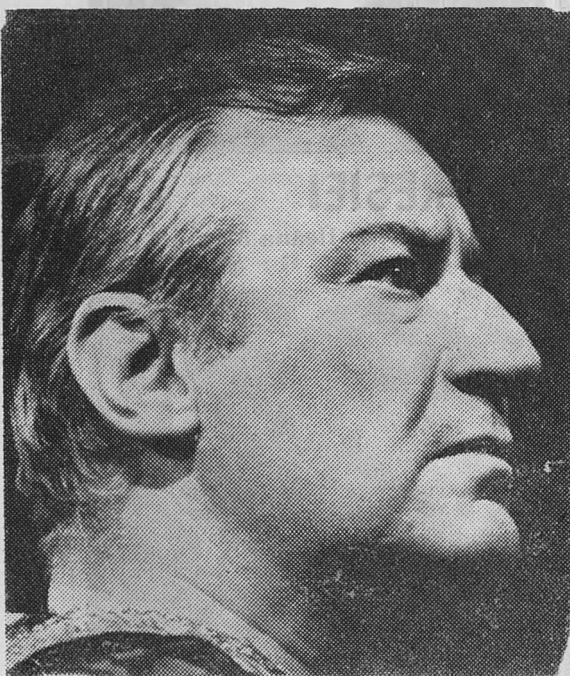


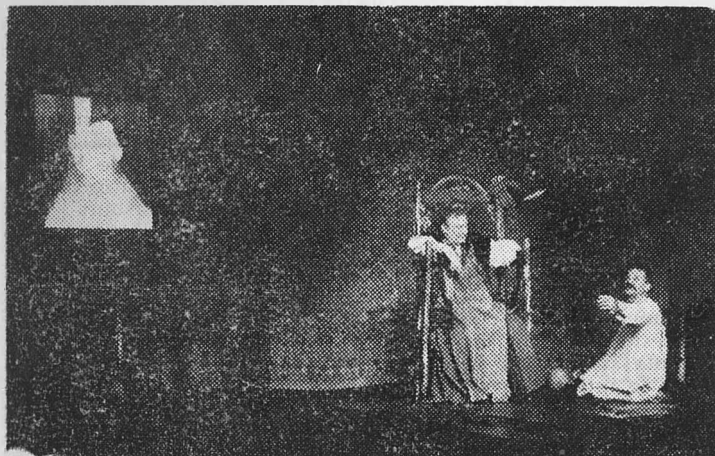
este scrisă într-o ambiguitate poetică, un tratament emoțional foarte puternic și creator. Apoi, o dimensiune interesantă și producătoare de inteligență cultă în teatrul lui Sorescu mi se pare a fi preluarea din folclor a unui caracter uman foarte românesc, acel suflet gata oricînd să facă haz de necaz, un veșnic balans între ris și plîns, prin detașare față de eveniment, prin dedublarea personalității — atitudine pe care o regăsești de la cimitirul din Săpînța (caz extrem) pînă la Caragiale.

— A treia țeapă propune însă, fără îndoială, și o perspectivă filosofică — foarte personală — asupra istoriei.

— Reorganizarea scenică a piesei a avut ca scop tocmai punerea în valoare a acestui eseu asupra istoriei și asupra

Crunt, semeț, absolutist și autarhic — Țepeș Vodă la ceasul deplinei puteri (Victor Rebengiuc)



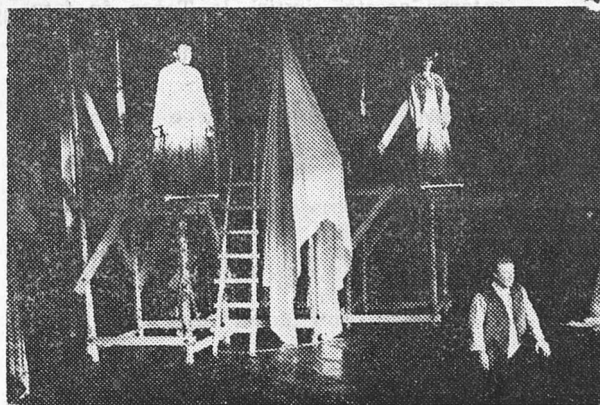


Tăranul, Tepeș
Vodă și portre-
tul său, în lucrul
istoriei

Tăran român, rătăcitor
(și contrariat) prin
Timp — pentru o clipă
doar așezat în scaunul
domnesc (Valentin Uri-
tescu) →



Portret încheiat de lucrarea istoriei
— sau în căutarea chipului pierdut



A treia țepă sau judecata Istoriei

figurii destul de „maltratată” în alte părți, a unui domnitor român...

— ?!...

— Mă refer la toată literatura vulgarizatoare și la filmele cu Dracula, „vampirul demonic” etc.; or, din perspectivă istorică, Țepeș este un personaj copleșitor, iar textul lui Sorescu face și această reparație necesară. M-a preocupat, mai ales, una dintre obsesiile lui mari: lipsa de timp. Ca personaj, paralel cu evoluția temporală logică, el are permanent în cap și sfârșitul său, adevărată obsesie existențială. O legănare între realitate și iluzie, o veșnică negație — cam așa se întâmplă și cu regii lui Shakespeare. O combustie extraordinară, un monolog rostit și trăit, în care celelalte personaje sînt mai ales parteneri de autodefinire. Am mutat două dintre aceste personaje, din realitatea textului, în coșmarul lui Țepeș, ca să pot lucra asupra acestui monolog ca asupra unei imagini într-o oglindă tulbure, în care toate spaimele domnitorului capătă alte dimensiuni — în vis, faptele se amplifică altfel.

— Din ce rațiuni ai ales un spațiu de joc deschis, care nu presupune respectarea unor rigori de cauzalitate și temporalitate în evoluție și care accentuează discontinuitatea discursului ?

— Sorescu este un autor care trebuie, în primul rînd, să se audă. Intrarea în adîncurile sale se face prin cuvînt, nu pînă poveste. Este un autor reflexiv, inventiv, cu un umor încărcat deseori de tragic. Inițial, am optat pentru o variantă în care convenția teatrală era mai accentuată, dar apoi mi-am dat seama că nu e nevoie de mai mult pentru a detașa vorbele personajelor, emoția lor lucidă; căci fiecare personaj devine, într-adevăr, un filosof care se autodefiniște, explicîndu-și cauzalitatea simțirii sale. Iar orientarea acestei simțiri, la Țepeș, în fața destinului de neam, este dictată de un patriotism în cunoștință de cauză. Ca

modalitate de teatru, am descoperit deci, în interiorul textului, această construcție de monolog, am preluat de la Shakespeare autodefinirea și visul (sau coșmarul) care acordă personajelor o dimensiune mai umanizată, mai familiară publicului. Chiar Sorescu este atras de Shakespeare — ca metodă și substanță. Personajele sale „idei” capătă consistență prin faptul că sînt un eseu, o parabolă asupra rostului puterii, cu cărțile pe față, cu porțile judecării deschise pentru oricine, în care toată lumea este implicată și răspunzătoare, chiar și „țepa” — ca simbol — devine partener. Ținînd cont tot timpul că ceea ce se discută este extrem de serios — hazul este contrapunctic, și este tot o lecție de la Shakespeare.

— Cum ți se pare că a ieșit spectacolul ?

— Nu-mi dau seama. L-am lucrat cu mare plăcere, cu o echipă foarte disciplinată și iubitoare a textului, teatrui a făcut un efort mare pentru acest spectacol terminat la sfîrșit de stagiune și pregătit să o deschidă pe cea următoare. Contribuția lui Victor Rebengiuc mi se pare esențială, pentru că acoperă temperamentul și frustetea personajului, umorul lui bărbătesc. În general, dacă e să-mi placă spectacolul, îmi place prin actori (zîmbet mucalit — n.a.), prin ceea ce am investit în fiecare din ei, în fiecare replică rostită. E greu să-ți placă ceva făcut de tine...

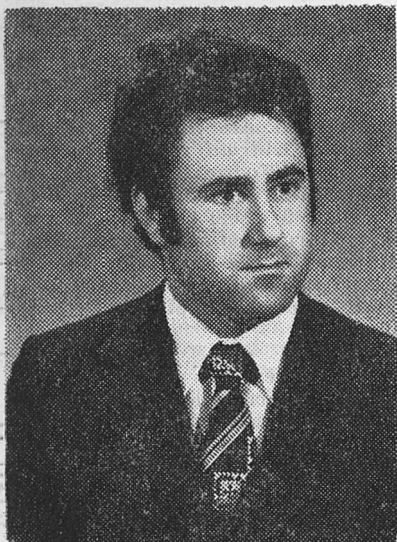
— Și vanitatea noastră ?! Măcar orgoliul... ?

— Orice accident cît de mic, o lumină pusă greșit, o schimbare de decor întîrziată, o intrare defectuoasă, te pot otrăvi atît de tare... Sînt însă bucuros că am reușit să fac să se audă cît mai exact acest text.

**Dialog și fotografii realizate de
Paul SILVESTRU**

DEBUT ÎN DRAMATURGIE

ȘTEFAN DUMITRESCU



Cît de frumoasă
treci prin lume,
femeie!

piesă în două acte

PERSONAJELE :

ADRIAN MIREANU, muzicolog

SONIA sau FEMEIA

ACTUL I

O încăpere într-un apartament al cărui locatar se ghidește, după bibliotecă înțesată, a fi un intelectual. Un recamier strins, o măsuță în mijloc, încărcată de reviste și manuscrise. Lingă măsuță, două fotolii. Pe pereți, copii după Grigorescu și Luchian. În colțul din stînga, o pianină. La ridicarea cortinei, un bărbat trecut de prima tinerețe scrie ceva apăsat peste măsuța acoperită de reviste. E seara tîrziu, limbile pendulei, care bate indiferentă, arată că e trecut de 11. De afară se aude înfundat ploaia de primăvară.

BĂRBATUL (își ridică fruntea de pe coile pe care a scris. Privirea îi e oboșită, expresia feței — buimacă. Rămîne pe gînduri. Se aude soneria, la început scurt, apoi din ce în ce mai insistent): Cine poate să fie, la ora asta? (Se ridică încet, acum este cu adevărat îngrozit.) Numai de nu s-ar fi întîmplat... (Dispare în antreu, să deschidă. Camera rămîne pustie. Liniștea este aproape țipătoare. În sufragerie pătrunde o femeie. E udă leoaică. Apa picură încet pe covor.)

FEMEIA: Ești uluit, nu-i așa? Afară plouă ca și cum ar ploua de la începutul lumii.

(Bărbatul o privește împietrit. Nu și-a revenit, deși au trecut cîteva momente bune.)

BĂRBATUL: Nu pot să cred!

FEMEIA: Iartă-mă, te rog. O să intru puțin în baie, să mă schimb. (Arată valizoara pe care o are în mînă.) Sînt udă toată. Între timp îți revii și putem sta de vorbă. Poți să faci și o cafea.

ADRIAN (bîiguind): Da, da. (Rămîne totuși pe loc. Femeia a dispărut pe ușa care dă în holul dinspre baie și dinspre dormitor. Sunetele pendulei se aud distinct, puternice. După ce-și

mai revine, se apucă să adune revistele de pe măsută. *Gesturile îi sînt (rău vlagă.)*

FEMEIA (*și-a schimbat hainele, e într-o rochie midi; abia acum pare cu adevărat frumoașă. Un timp încearcă să-și aranjeze părul ud*): Copiii unde sînt? Știu că mai ai o fetiță.

ADRIAN: Sînt la mama. *(Se gîndește în altă parte.)*

FEMEIA: Așa-i că nu te așteptai?

ADRIAN (*abătut*): Nu... *(Îrrecipitat.)* În nici un caz.

FEMEIA: Băiatul nostru ce face? De fapt, e numai al tău.

ADRIAN (*o privește atent*): Pentru el ai venit, nu-i așa?

FEMEIA: Nu. Pentru tine am venit. *(Pauză. Tăcerea se prelinge parcă pe lucruri. Bărbatul este încă uluit.)* Îmi dai voie să fumez, Adriane? Pot să...?

ADRIAN (*abia acum își dă seama că e în pijama; e vizibil jenat*): Te rog să mă ierți că mă găsești așa, mă duc să pun ceva pe mine.

FEMEIA (*gest hotărît*): Te rog să rămii așa. Nu e o noutate pentru mine. *(Rîs amar.)* Chiar îmi place pijamaa asta.

ADRIAN (*timid*): Totuși... Nu m-aș simți bine. Cred că mă înțelegi. *(Un timp, femeia rămîne singură. Privește avid în jur și citește titlurile cărților din bibliotecă.)*

FEMEIA (*rar, meditativ*): Aproape totul a rămas neschimbat. Chiar și pianina, care mă înnebunise de cap. *(Face cițiva pași, apasă clapele pianinei. Sunetele sînt pure, înspăimîntător de vii.)*

ADRIAN (*revine într-un pantalon ieftin și într-un jerseu de casă. E mai stăpîn pe el, mai vioi*): Acum putem sta de vorbă.

FEMEIA (*zîmbet trist*): Ne putem înfrunta.

ADRIAN (*ezitînd*): Cum vrei tu... Sper că-mi dai voie să-ți spun tu?

FEMEIA (*sinceră*): Îți mulțumesc. *(Pauză.)*

ADRIAN: Mă găsești într-un moment foarte prost pentru mine, soția mea e bolnavă în spital, eu sînt îngrozitor de deprimat. Îți dai seama.

FEMEIA: Înțeleg.

ADRIAN (*își mușcă buza de jos*): Dă-mi și mie o țigară.

FEMEIA (*l-a privit atent*): Da. *(Îi întinde pachetul. Apoi îi aprinde țigara.)*

ADRIAN: Pe cit o să pot, o să te ajut însă.

FEMEIA: Eram convinsă. *(Pauză.)* Ai rămas același om bun? *(Îl privește atentă, oarecum ironic, apoi expresia feței devine gravă.)*

ADRIAN: Da, cred că da. În linii generale, da. Viața te mai schimbă însă.

FEMEIA: Ești emoționat, Adriane!

ADRIAN (*încurcat*): Da, cred că sînt. *(Mică pauză.)* Și oarecum încurcat. Nu știu cum să mă port cu tine. *(Pauză.)*

FEMEIA: Simplu. Să fim doi oameni buni care ne-am întîlnit după atîția ani, și stăm de vorbă... Atît.

ADRIAN (*amintindu-și*): ...Ai zis că vrei o cafea. Eu am mai băut una, așa că o să-ți fac numai ție. *(Iese. Rămasă singură, femeia examinează în continuare cărțile. Adrian reapare cu ibricul de cafea. Toarnă totuși în două cești.)* Te rog să iei loc.

FEMEIA: Dacă te așezi și tu. *(Se așază.)*

ADRIAN (*a turnat cafeaua*): Asta e a ta. *(Îi pune ceașca în față. Apoi se așază și el în fotoliu.)*

FEMEIA (*îl privește zîbind*): Ești neschimbat.

ADRIAN: Și tu.

FEMEIA: Multumesc.

ADRIAN: Ai apărut, deci? În sfîrșit! *(Pe gînduri.)* Știam sigur că trăiești, iar scrisoarea aia pe care mi-ai trimis-o atunci era stupidă. O mai păstrezi și acum. Era la un an și jumătate de la plecarea ta, mai bine zis de la fuga ta...

FEMEIA: Atunci mă gîndeam serios să-mi pun capăt zilelor. *(Tăcere. Femeia îl privește intens.)* În clipa asta sînt îngrozitor de emoționată. *(Își duce mîna la gît.)* E ca și cum m-ar stringe cineva de gît.

ADRIAN: Doamne ferește! Nu intenționez așa ceva. *(Mică pauză.)* E bună cafeaua?

FEMEIA: Excelentă. *(Discuția trecează vizibil.)*

ADRIAN (*caută să fie volubil și stăpîn pe sine*): Ai venit pentru băiat, știu. Chiar eram surprins de ce nu apari, de ce nu vii să-l vezi? Poate că, într-un fel, s-ar fi rezolvat.

FEMEIA (*brutal*): Mă-a fost rușine de tine, Adriane, nu de băiat. De asta n-am venit. *(Pauză.)*

ADRIAN: Te rog să încerci să înțelegi: el știe că adevărata lui mamă este Alexandra, actuala mea soție. Cînd ai plecat, avea nouă luni. Îți dai seama...

FEMEIA (*o lacrimă i se prelinge încet pe obraz*): Înțeleg. Mă gîndesc însă că nu se poate ca el să nu fi auzit că ai mai fost căsătorit o dată, că el este copilul primei tale soții...

ADRIAN (*aproape ironic*): S-ar putea. N-am deschis niciodată subiectul ăsta cu el. *(Femeia tace, privește în gol.)* O să aranjăm într-un fel să-l vezi. *(Mică pauză.)* Spune-mi, tu ce faci? Sper că ești mai fericită ca mine.

FEMEIA (*clatină din cap*): Știu că ești nefericit acum, dar mai fericită decât tine n-am fost niciodată.

(*Pauză. Bărbatul se uită la ceas.*)

ADRIAN: S-a făcut târziu, trebuie să fii obosită.

FEMEIA: Sint foarte obosită.

ADRIAN (*s-a ridicat*): O să dau telefon la hotel, te conduc și miine vedem cum ne întâlnim cu Dan. (*Pauză.*) Dan suferă și așa acum, îți dai seama că n-ar fi momentul să-i spunem că tu ești adevărata lui mamă. (*Tăcere.*)

FEMEIA: N-o să i-o spunem niciodată. Adevărata lui mamă este cea care se află acum în spital.

ADRIAN (*trist*): Așa e... L-a iubit ca pe propriul ei copil.

FEMEIA: Am auzit că a fost tare bună, că v-ați înțeles minunat.

ADRIAN (*cu gura înclestată*): A fost un om tare bun. Nici acum nu-mi vine să cred.

FEMEIA (*cu ochii în lacrimi*): Ce să crezi?

ADRIAN: Că o s-o pierd. (*Tăcere. Se aude pendula.*)

FEMEIA: Poate n-o s-o pierzi. (*Tăcere.*)

ADRIAN: Ar însemna să se facă o minune. (*A pus mâna pe telefon. Formează oțind un număr.*) Alo, hotelul?

FEMEIA: Nu, Adriane! (*S-a ridicat din fotoliu, vine lângă el, vrea să-i ia receptorul.*) Pune-l jos (*Tare.*) Te rog, pune-l jos!

ADRIAN (*pune receptorul jos. E vizibil jenat*): Te rog să mă ierți.

FEMEIA: Nu vreau să cred că mă dai afară! (*Un moment se privesc stînjenii.*) În noaptea asta rămîn cu tine. Dacă n-o să putem rezista pînă dimineață, o să mă întind pe canapeaua asta. (*Pauză.*)

ADRIAN: Înțeleg că stai prost cu banii. Îți plătesc eu hotelul, nu e nici o problemă.

FEMEIA: Cu nervii stau prost, nu cu banii, deși nici cu banii nu stau bine. Te rog să șezi. Adineauri am avut senzația că ne-am regăsit.

ADRIAN (*se așază, nehotărît*): Te avertizez că miine am o zi grea. Am nevoie de cîteva ore de somn.

FEMEIA: Spune-mi, te rog pe nume.

ADRIAN (*supărat*): Nu cred că ai venit să ne facem declarații de dragoste.

FEMEIA (*își aprinde nervoasă altă țigară*): Ai dreptate. În casa asta am stat însă doi ani împreună, adu-ți aminte. (*Tristă.*) Poate că mi-era dor să mă odihnesc un timp aici.

ADRIAN (*se ridică*): Dacă-ți era dor, nu plecai.

FEMEIA: N-o să-ți dau satisfacția să-mi neg greșelile! Sper că nu te aștepti la asta.

ADRIAN (*reținut*): Nu ți-am cerut niciodată nimic. Cu atît mai puțin acum. Dar, înțelege-mă, trec printr-un moment foarte greu. (*Pauză.*) Soția mea e pe moarte. Sint nevoia să rămîn singur, să flu singur cu mine. Sint răvășit, sint epuizat, am nevoie să-mi adun gîndurile. (*Izbucnind.*) E atît de greu de înțeles?

FEMEIA (*își mușcă buza de jos*): Te înțeleg, Adriane, dar lasă-nă să rămîn cu tine. Dacă vrei, treci dincolo să te culci. Eu am să mă întind pe re-camier.

ADRIAN (*nu se mai poate stăpîni*): E o impietate ceea ce-mi ceri! Miine, cînd o să pleci, or să te vadă vecinii. Ce-or să-și închipuie? (*Tăcere. Timpul trece greu, apăsător.*)

FEMEIA: N-or să ne vadă. Și chiar dacă ne vad, or să creadă că sint sora ta sau vreo rudă. (*Bărbatul îi nervos o țigară din pachetul de pe masă, și-o aprinde cu mîna tremu-rîndă.*)

ADRIAN: Insist să te rog să mergi la hotel. Îți plătesc camera pe zece zile, și-ți dau și bani de drum.

FEMEIA (*chiplu i-a devenit nespul de trist*): Adriane, și eu mă găsesc într-un moment foarte greu al vieții mele. Dacă mă alungi în noaptea asta, mă sinucid. Și-n loc de una, o să ai pe conștiință două femei.

ADRIAN (*încordat*): Mă ameninți! După doi ani de căsnicie fugi și mă lași cu un copil de nouă luni! Și după zece ani te-ntorci și-mi pui cuțitul în gît...

FEMEIA: Nu-ți pun nici un cuțit în gît. Am venit să stăm de vorbă ca doi oameni. Am venit să te văd înainte de a mă sinucide, dacă vrei.

ADRIAN (*s-a întors cu spatele*): Ei, nu, că asta-i bună! (*Furiș.*) E cea mai mare obrăznicie pe care am auzit-o în viața mea.

FEMEIA (*îțipînd*): Numește-o cum vrei! Dar să știi că tu mi-ai distrus viața! Asta e adevărul! (*Mică pauză.*) Nici măcar nu ți-ai pus vreodată problema asta.

ADRIAN (*mai calm*): Acum cred într-a-devăr că diavolul există. Ei bine, ești mai rea decât un diavol.

FEMEIA (*se ridică; e foarte tristă*): Bine, plec. N-am bani de hotel, dar de la tine nu vreau pentru nimic în lume să primesc un sfant. O să stau în ploaie pînă dimineață. Iar dimineață o să mă omor. (*Și-a luat poșeta. Se îndreaptă încet către ieșire.*) Barem de-ai fi fericit! (*Iese în hol. Un mo-*

- ment bărbatul rămîne singur. Se aude ușa deschizându-se.)
- ADRIAN (tare): Sonia! (Mai tare.) Sonia! Vino înapoi! (Nu se aude nici o mișcare. Ușa rămîne întredeschisă.) Te rog să vii înapoi!
- FEMEIA (din hol): Dacă îmi promiți că o să-ți fie cît de cît milă de mine.
- ADRIAN: Îți promit.
- FEMEIA (intră, spășită. Pare epuizată. Se lasă să cadă în fotoliul din care se ridicase): Îți mulțumesc. (Îndrăznește să-l privească în ochi.) Mai ales îți mulțumesc că m-ai strigat pe nume. (Tăcere.)
- ADRIAN: Oricum, să nu-ți închipui că te cred.
- FEMEIA: Asta n-are nici o importanță. În fond, ai avea dreptul să mă și omori.
- ADRIAN (pe tonul conversației firești): Iartă-mă, nici nu te-am întrebat dacă ai mâncat ceva.
- FEMEIA (ștergîndu-și o lacrimă): N-am mâncat.
- ADRIAN: Hai, liniștește-te. Îți aduc ceva de mâncare.
- FEMEIA: Ai zis-o ca și cum i-ai arunca o coajă unui cîine.
- ADRIAN (aspru): Ți s-a părut. (Pauză.)
- FEMEIA: Tu ai mâncat?
- ADRIAN: Nu mi-e foame.
- FEMEIA: Te rog, lasă-mă să pregătesc eu masa pentru amîndoi. (S-a ridicat și-a venit lîngă el.)
- ADRIAN: Mai bine stai acolo. N-o să te descurci.
- FEMEIA: În bucătăria asta am gătit doi ani! (Mică pauză.) Îmi amintesc, zi cu zi, ce ți-am făcut de mâncare. Bunul meu asasin!
- ADRIAN: O să-ți cer să te explici.
- FEMEIA (din bucătărie): Nici o grijă, o să vrei să mă împiedici să mă explic. (Bărbatul se așază tăcut în fotoliu, își mai aprinde o țigară.)
- ADRIAN (tare): Mai fă, te rog, și-o cafea. E în dulapul de sus.
- FEMEIA: Imediat.
- ADRIAN (vorbind singur): Parc-ar fi un coșmar.
- FEMEIA (pune pe măsută două farfurii): N-am uitat că-ți plăcea omleta. (Se întoarce în bucătărie, de unde revine cu un coș de piine și cu ibricul.)
- ADRIAN: Constat că ai memorie bună.
- FEMEIA: Iar eu constat că purtarea ta mi-a lăsat un gust amar.
- ADRIAN: E o răutate prea mică, pe lîngă imensul rău pe care mi l-ai făcut, ca s-o mai bag în seamă.
- FEMEIA: Mersi! Dar nici tu nu ești chiar atît de bun pe cît crezi.
- ADRIAN: Sper că n-ai venit să provoci o răfuială.
- FEMEIA: Nu e exclus.
- ADRIAN: Ține seama de starea în care sînt. Te-am rugat să-mi cruți nervii.
- FEMEIA: Ține și tu cont-că sînt o biată femeie disperată, pentru care cel mai bun lucru ar fi să-și pună capăt zilelor. (Pauză.)
- ADRIAN: Hai s-o lăsăm baltă.
- FEMEIA: Ți-ar conveni...
- ADRIAN (nervos): Îmi pare rău că nu te-am lăsat să pleci.
- FEMEIA: Mitocanule! Erai în stare.
- ADRIAN (are un moment de uluire. O privește, blocat): Asta-i bună! Te întorci după zece ani, n-ai încercat măcar o dată să-ți vezi copilul pe care mi l-ai lăsat pe cap, și ai îndrăzneala să-mi zici mitocan la mine acasă!
- FEMEIA (sinceră): Te rog să mă ierți.
- ADRIAN: Ce bine crescută ești!
- FEMEIA: Am fost. Cîteodată, mi-aduc aminte.
- ADRIAN: Să ne fie de bine! (A terminat, vrea să se ridice de la masă.)
- FEMEIA: Stai jos. Mai avem multe de discutat.
- ADRIAN: Îmi pare rău că nu am tăria să te dau pe ușa afară, sau să te arunc pe fereastră.
- FEMEIA (bca din cafea): Și mie îmi pare rău. Mai ales că nu mă arunci pe fereastră. Aș termina dracului o dată cu toată murdăria asta de viață.
- ADRIAN: Murdărie pe care, din păcate, o fac oamenii ca tine! (Pendula se aude nefiresc de tare.)
- FEMEIA (pusă pe ceartă): Să-ți spun ceva, dragul meu! În căsnicia noastră aia nemaipomenită, care a ținut doi ani și jumătate, dacă tu erai femeia și eu eram bărbatul, căsătoria noastră ar fi durat și astăzi.
- ADRIAN (fierbind): Ce vrei să spui cu asta? Că eu sînt vinovat că ți-ai luat lumea în cap?! Că eu te-am împins să-ți părăsești bărbatul și copilul, nu?
- FEMEIA (tristă): Nu, Adriane. Vreau să spun că eu sînt vinovată mie în sută de tot ce s-a întîmplat, iar tu ești vinovat unu la sută. Dar acest unu a contat foarte mult.
- ADRIAN (uitîndu-se la ceas): Știi ce? Eu zic să-mi spui în zece minute ce ai de spus și apoi să mergem fiecare la culcare.
- FEMEIA (rar): Ce am eu să-ți spun nu se poate spune nici într-o mie de ani, dărmite în zece minute.
- ADRIAN (se pregătește să plece): Atunci, la culcare!
- FEMEIA: Nu poți să mă lași singură! Nu e cîstît din partea ta.
- ADRIAN (infuriat): Dar tu ai putut să mă lași singur acum zece ani, cu un copil de nouă luni? Tu ai fost cînstîtit, nu?

FEMEIA : Hai să fim calmi. *(Se gîndeste.)* Dacă ar fi să-ți spun ceva, nu în zece minute, în zece cuvinte cred că ți-aș spune-o.

ADRIAN : Mai bine renunță.

FEMEIA : Adevărul este, Adriane, că în acești zece ani mi-am dat seama cît de mult te iubesc. Acesta este adevărul ultim, pe care ți l-aș spune și în fața plutonului de execuție.

ADRIAN *(oftează)* : Ce prostie ! *(Cu mîna pe clanță.)* Noapte bună. În lada recamierului ai pernă și pătură.

FEMEIA *(vine după el)* : Să nu crezi că am să te las să dormi.

ADRIAN : Să nu crezi că nu pot să te arunc afară, în ploaie. Noapte bună ! *(Un moment, femeia rămîne singură.)*

FEMEIA : Lașule ! Așa ai fost și atunci. De aceea te-am părăsit.

ADRIAN *(apare din dormitor ; e cald)* : Cel mai bun lucru pe care aș fi putut să-l fac ar fi fost să nu te primesc. *(Mică pauză.)* Să nu te cunosc, înțelegi ?

FEMEIA : Te înșeli, dragul meu. Tu nu puteai proceda așa.

ADRIAN *(rinjind dureros)* : Îmi exploatezi slăbiciunile, nu ? Așa ai făcut și atunci.

FEMEIA : Da, dar nu te-ai plîns niciodată.

ADRIAN : Nici acum nu mă plîng. Am înghițit în mine, am scrișnit din dinți. Am fost ca un bou care duce totul în spate, și chiar dacă-i vine să urle rămîne mut ca o piatră.

FEMEIA *(încearcă să-l atingă)* : Știu, dragul meu. Știu. Poate de aceea e bine că ai țipat acum la mine. Mi-ai aruncat adevărul în față, asta ai făcut. Crezi că n-am simțit ? Îmi dau seama, înțeleg totul. *(Mică pauză.)* Mi-am trăit suferința pînă la capăt...

ADRIAN *(lovind-o peste mină)* : Nu mă atinge !

FEMEIA *(lovindu-l și ea peste mină ; în gestul ei se simte revoltă, dar și o abia sesizabilă intenție de joacă)* : Iar eu te rog să nu te porți ca un bădăran.

ADRIAN *(nu se mai poate stăpîni)* : Să-ți fie rușine ! *(Trîntește ușa, retrăgîndu-se furios în dormitor. Sonia rămîne singură. E calmă, relaxată. Își aprinde, fără să se grăbească, o țigară.)*

FEMEIA : Doamne, tot copil a rămas ! *(Un timp, ascultă ploaia care cade molcom pe acoperiș. În noapte se aude tipătul unei locomotive. Sonia se uită la ceas. Deschide ușa holului care duce spre dormitor. I se aude glasul, ușor răgușit.)* Adriane ! Te rog să mă ierți. Vino să stăm de vorbă.

ADRIAN *(calmîndu-se)* : Iar eu te rog să mă lași să dorm. M-am culcat.

FEMEIA *(trebuie să fi deschis ușa dormitorului)* : În dormitorul ăsta am petrecut atîtea nopți minunate... Îți aduci aminte ?

ADRIAN *(iarăși furios)* : Te rog să închizi ușa și să mă lași să dorm !

FEMEIA *(umilită)* : Iar eu te rog să nu mă lași singură. Simt că înnebunesc. Mă arunc pe fereastră.

ADRIAN : Chiar te rog s-o faci !

FEMEIA : Chiar am s-o fac. *(Revine, strivește țigara în scrumieră, apoi, calmă, deschide fereastra. Zgomotul ploii pătrunde în cameră însoțit de aerul umed și rece. Sonia pare hotărîtă să se arunce pe fereastră. Din dormitor apare Adrian.)*

ADRIAN : Hai, curaj ! Barem știu o dată pentru totdeauna că am scăpat de tine.

FEMEIA *(se întoarce furioasă spre ei)* : Bine că ești sincer ! Așa ai vrut și atunci să scapi de mine ! Recunoaște ! Și ți-am făcut pustiul de bine că te-am scăpat eu. *(Mică pauză. Se privește cu ură.)* Te asigur însă că după ce-o să mor zdrobită de caldarîm iar nevastă-ta o să moară de cancer în spital, o să înnebunești de-a binelea, iubitul ! O să ajungi ca ăia care umblă pe străzi bombănind.

ADRIAN : Fii fără grijă. Simt de pe-acum că-mi pierd mințile.

FEMEIA : Nu-ți cer decît să stai cu mine pînă dimineață. Ca să nu înnebunesc sau să mă sinucid. Înțelegi ?

ADRIAN : Nu. Vreau să te arunci pe fereastră ! Dacă nu te arunci tu, te arunc eu.

FEMEIA : Aș vrea s-o văd și pe asta !

ADRIAN *(tăcere)* : Zău, gîndește-te și tu în ce situație sînt... *(Mică pauză.)* Te rog să te culci, mîine o să avem timp destul să vorbim.

FEMEIA : Nu vrei să-ți povestesc ce s-a întîmplat cu mine, cît am suferit ?

ADRIAN : Nu mă interesează. Noapte bună ! *(A închis ușa. Sonia a rămas singură. Se duce și închide geamul. Își aprinde din nou o țigară. Apoi se întinde îmbrăcată pe recamier.)*

FEMEIA : Poate are norocul să scape. *(Pauză.)* Poate mai are o șansă, și șansa asta trebuie exploatată. *(Bătaia pendulei răsună parcă prea tare, ca într-un loc pustiu.)* Doamne, ce noapte ! Săracu', trebuie să fie într-o stare îngrozitoare ! Și eu vin să-l înnebunesc și mai rău. *(Tace.)* Niciodată n-o să ajung oare să înțeleg ce e viața ? *(Tace.)* Adriane ! Adrian ! *(Nici un răspuns. Ploaia se aude monoton, liniștitor.)* Poate că ar fi bine să mă odihnesc puțin, îl las și pe el să se refacă. *(Tace.)* Adrian ! *(Tace.)* În casa asta am stat doi ani și jumătate. În

casa asta mi-am legănat copilul... (*Se uită în jur.*) Nu s-a schimbat nimic. Recamierul e de atunci. Biblioteca, lustra, covorul. Chiar și ceea ce numeam eu spiritul casei. Fiecare casă are un suflet al ei, ceva inconfundabil, o lumină aparte. (*Pauză.*) Fiecare casă are o liniște, o tăcere a ei. (*Rar.*) Niciodată, cât am umblat, n-am mai regăsit liniștea asta. (*Pendula bate monoton, sugerându-ți veșnicia curgerii. Ușa se deschide încet.*)

ADRIAN (*e îngrozitor de obosit*): Nu pot să dorm. Așa mi se întâmplă întotdeauna cînd sînt prea obosit.

FEMEIA : Înceamnă că o să ne petrecem noaptea stînd de vorbă pe îndelete, ca doi prieteni.

ADRIAN (*s-a așezat în fotoliu ; își pune picioarele pe măsuță*): Fie! Să fie noaptea asta noaptea Sfîntului Bartolomeu.

FEMEIA (*melancolică*): Poate că pentru mine e cea mai frumoasă noapte. Noaptea întoarcerii acasă. Noaptea ajungerii la iiman. (*Mică pauză.*) Toți năzuim către ceva, către o țintă. Vrem să ajungem undeva. Ei bine, eu am ajuns acasă la mine. Senzația că am ajuns acasă e atît de puternică încît îmi simt toate fibrele încordate.

ADRIAN : E o iluzie. Casa e a ei și a mea. Pentru mine lucrul acesta e foarte clar. Mîine o să ne despărțim și sper să nu ne mai vedem decît peste foarte, foarte multă vreme.

FEMEIA : Cînd va fi asta ?

ADRIAN : La bătrînețe. Cînd o să fim bătrîni, obosiți și înțelepți. (*Mică pauză.*) Atunci abia o să putem sta de vorbă pe îndelete, ca niște prieteni buni și amărîți.

FEMEIA (*oftează*): N-ai dreptate, Adrian. În afara necazului ăstuia, viața ta a fost frumoasă și fericită. Într-un fel, te-am învidiat. (*Mică pauză.*) Tu ești un om realizat, ai 37 de ani și ești de mult ceea ce se numește un om realizat.

ADRIAN (*amar*): Ai avut tu grijă să mă realizez...

FEMEIA : Nu mă întrerupe, te rog. Dacă nu mă crezi, te-aș întreba cîți oameni cunoști tu, în orașul ăsta, realizați! (*Mică pauză.*) Eu nu știu nici unul.

ADRIAN (*trist*): Asta e tactica ta de învăluire... (*Cască.*) Las-o baltă. Mai bine spune ce-ai făcut după... După ce-ai fugit. (*Tăcere.*)

FEMEIA : Ai dreptate. Am fugit. Ca o timpită, cea mai mare timpită din lume. (*Mică pauză.*) Nu cred să fi existat în toată istoria omeririi o mai mare timpită.

ADRIAN : Asta nu mă mîngîie cu nimic, să știi.

FEMEIA : Sînt absolut conștientă. (*Mică pauză.*) E două jumătate... (*Oftează.*) Mai avem patru ore.

ADRIAN : Măcar îți pare rău de ce-ai făcut... ? Ai suferit cît de cît ?

FEMEIA (*gînditoare*): Enorm. De fapt, nu există cuvinte ca să-ți spun cît am suferit. (*Mică pauză.*) Sînt mîndră că am suferit atîta.

ADRIAN : Iar începi să mă învălui! Mai bine povestește-mi viața ta. (*Afară se aude ploaia, parcă mai bună, mai odihnitoare.*)

FEMEIA : S-o iau de la început. (*Tu-șește de cîteva ori, încercînd să-și dreagă giasul.*) Deci, eram elevă într-a unsprezecea. L-am văzut intrînd în clasă, zîmbind, pe tovarășul Adrian Mîreanu, adică pe dumneavoastră. Era înalt și frumos, sau cel puțin așa mi s-a părut mie atunci. Chipul lui, toată ființa lui emana un fel de lumină, ceva neînchipuit, cum să-ți explic ? Ceva care te emoționa și te înălța. (*Tace.*) Tovarășul profesor de muzică nu vorbea, el ne cînta. Pur și simplu, erau ore cînd cînta de la primul cuvînt pînă la ultimul. Nici n-auzeam clopoțelul. (*Pauză. Ca și cum și-ar aduna gîndurile.*) Tovarășul profesor nu ne predă niciodată o lecție, ci ne spunea povești. Niște povești atît de frumoase, care de fapt erau filozofie pură. Într-o oră ne plimba prin toată istoria muzicii, prin toată cultura, și uita să ne mai aducă înapoi. Ne lăsa suspendați undeva în văzduh, de unde, cînd ieșeam din clasă, ne prăbuseam lovindu-ne de realitatea prozaică. Parcă am fi fost niște saci care cădeam din cer. (*Mică pauză. Îi privește cald, uimită că-l vede acolo, în fața ei.*)

ADRIAN : Îți bați joc de mine ?

FEMEIA (*în vocea ei se simte tulburarea*): Jur că nu mint, Adrian. Că de fapt nici nu se poate reda frumusețea orelor aceloră.

ADRIAN (*neutru*): Continuă.

FEMEIA (*respiră adînc*): Așa... În cîteva săptămîni, ajunsesem să urîm toate celelalte ore, matematica, istoria, chimia... Toate, pe lingă ora de muzică, erau îngrozitor de prozaice. La două, cînd plecam de la școală, lumea, strada, casele, totul mi se părea neinteresant.

ADRIAN (*se mișcă în fotoliu*): Te ascult.

FEMEIA : Ce mai, eram toate atît de îndrăgostite de tine încît nici nu știam pe ce lume trăim. Aveam muzica de două ori pe săptămînă, și noi am fi vrut să avem tot timpul numai muzică. Era extraordinar ! Iubeam atît de mult cultura, muzica, artele, încît mă și visam mare interpretă. (*Mică pauză. Oftează.*) Ce să mai spun ? A

fost un vis, un vis fără seamăn, pe care-l mai visez și acum. (*Adrian o privește trist.*) Eram alit de îndrăgostit de tînărul meu profesor, încît puteam de-a dreptul în rai. Te visam noaptea, îți vorbeam tot timpul, imaginam tot felul de situații în care-mi dădeam viața pentru tine. (*Mică pauză.*) Numai un deget dacă ai fi ridicat, m-aș fi aruncat bucuroasă în foc, domnule profesor.

ADRIAN (*ține ochii închiși; n-a adormit însă*): Am văzut.

FEMEIA (*ris amuzat*): Și ce-o să mai vezi! (*Mică pauză.*) Din banca a patra m-am mutat în banca întâi, ca să-ți sar în ochi. Ca să-ți sorb cuvintele, să-ți atrag atenția, să te ațîț. Știam că sînt frumoasă, recunoaște și tu că eram! O dată ți-am surprins privirea oprită pe genunchii mei, ai roșit tot, fii sincer! (*Ris cald, voalat.*) Atunci m-am hotărît. O fi el zeu, mi-am zis, dar om este și el...

ADRIAN: Eva.

FEMEIA: Exact, Eva. Trebuia să găsesc modalitatea de a-ți spune că te iubesc. Dar cum să ți-o spun? Numai la gîndul ăsta mă și treceau toate apele. Mitul zburătorului este adevărat, să știi, fetele îl au în inconstiența lor. De ce natura zburătorului este cerească și divină, poate nu este așa greu de răspuns. (*Mică pauză.*) Dar eu te-am visat ca zburător de zeci de ori, Adriane.

ADRIAN (*o privește un moment. Apoi își lasă din nou capul pe spate, închizînd ochii*): Țasta e capitolul cel mai frumos, nu vrei să treci peste el?

FEMEIA: Nu. Poate că doresc să-l mai retrăiesc o dată, de aceea insist asupra fiecărui amănunt. (*Mică pauză.*) O dată — parcă te văd în fața ochilor. Îți văd linia fină a buzelor, pigmenții obrazului... Te-am oprit pe culoar și ți-am spus că m-am hotărît să dau la Conservator. Aș vrea să iau lecții de pian cu dumneavoastră, domnule profesor, cred că mi-ar prinde foarte bine. Te-ai uitat la mine într-un fel ciudat, mă descopereai și totodată mă memorizai. Am simțit foarte precis lucrul acesta, a fost o senzație terifiantă. Mi-ai spus că nu ai pian acasă și nici la școală n-avem, o să căutăm și o să găsim o soluție. (*Mică pauză. Ris cald.*) Soluția am găsit-o eu. În primăvară, era pe trei aprilie, într-o luni — o zi ca ăsta rămîne memorabilă, nu se poate uita nici după ce dă cu țărîna peste tine...

ADRIAN (*fără să deschidă ochii*): O țin minte și eu. (*Afară ploaia se aude molcomă, vie.*)

FEMEIA: Trebuie să-ți spun că n-am dormit zeci de nopți, că am rupt sute de ciorne, ca să scriu o scrisoare de 16 rînduri. (*Își ridică privirea spre el.*) Ți-o mai aduci aminte?

ADRIAN: Nu.

FEMEIA: Eram sigură. (*Mică pauză.*) Eu o știu pe de rost. Am repetat-o în gînd de mii de ori. (*Tace.*) Îți spuneam în scrisoarea aceea că sînt disperată, că te iubesc cum nu cred că a mai iubit vreo fată înaintea mea — acum îmi vine să rîd, te rog să mă crezi, dar atunci eram cît se poate de sinceră. (*Mică pauză.*) Te-am urmărit cînd ai plecat de la școală, doamne, cum îmi bătea inima în piept în timp ce veneam în urma ta! Crede-mă, o simt și acum, mi se făcuse mică, mică în piept și bătea tare și repede ca inima unui pui.

ADRIAN (*ton mai aspru*): Nu vrei să treci mai repede peste capitolul ăsta? E trei dimineața. Mi-e teamă că n-o să mai avem timp.

FEMEIA: E partea cea mai frumoasă a vieții mele, de ce nu mă lași s-o savurez? Crede-mă, îmi place întotdeauna să mă opresc asupra ei. După ce ne-am despărțit, a început calvarul.

ADRIAN (*ia de pe masă o țigară, și-o aprinde fără să se grăbească*): După ce ai fugit, vrei să spui. De fapt, nu ne-am despărțit.

FEMEIA: Ia-o cum vrei. Dar te rog să nu mă întrerupi. Recunoaște că se crease o atmosferă de vrajă... Pe care ai rupt-o.

ADRIAN: Mă rog. (*Pendula bate, în ritmul ei.*)

FEMEIA: Modul cum ai rezolvat problema și ai răspuns scrisorii mele de dragoste a fost cît se poate de inspirat. (*Tăcere. În noapte se aude stîns suierul unei locomotive.*) În primul rînd, era euforia pe care nu puteam să mi-o stăpînesc. Parcă aveam creierul în flăcări. În al doilea rînd, era spaima îngrozitoare că s-ar putea să-mi răspunzi printr-un nu definitiv. (*Mică pauză.*) Mai era și teama că ai putea să arăți scrisoarea celorlalți profesori. În fond, era o faptă condamnată — o elevă îi dăduse profesorului ei o scrisoare de dragoste. Puteam să ajung de risul liceului, să și bată toți joc de mine. Riscam chiar să fiu expmatriculată. La gîndul ăsta, îmi îngheța singele în vine. (*Mică pauză.*) Ce mai, dacă s-ar fi întîmplat una ca asta eram hotărîtă să mă sinucid. Mă gîndisem și cum s-o fac, îmi procurasem vreo trei cutii de somnifere. Le-aș fi luat pe toate o dată.

ADRIAN: Am vrut să fiu cît se poate de delicat.

FEMEIA : Ți-am fost recunoscătoare pentru asta.

ADRIAN : De ce nu mi-ai povestit toate astea atunci, sau după ce ne-am căsătorit ?

FEMEIA : N-am găsit niciodată momentul, îmi era teamă să nu rizi de mine. În sfârșit, nu voiam să mă descopăr în fața ta...

ADRIAN : Te asigur că n-aș fi ris.

FEMEIA : Peste o săptămână, eram pe culoar, m-ai luat deoparte. Mi-ai spus că vrei să stăm de vorbă. După ore te-am așteptat la poartă. Am mers un timp tăcuți unul lângă altul. Doamne, în ce stare eram ! Am ajuns la ultima bancă din parc, te-ai oprit, parcă te văd... *(Pauză.)* M-am gândit mult la scrisoarea dumitale, domnișoară... Parcă îți aud glasul, ușor emoționat. Mi-ai vorbit despre dragoste, că e un lucru minunat, poate cel mai important lucru în viața omului. Că dragostea face să existe istoria, societățile umane, că dragostea ține în picioare casele, că fără dragoste planeta ar fi un pustiu jalnic. Parcă mă înălțam, pluteam... *(Mică pauză.)* Apoi te-ai întristat, și erai atât de frumos, atât de delicat și de luminos, că abia m-am putut stăpîni să nu-ți sar de gît, să te sufoc în sărutări, deși în viața mea nu sărutasem nici un băiat.

ADRIAN *(cu ochii închiși)* : Zău ?

FEMEIA *(speriată)* : Nu vorbi așa ! *(Mică pauză. Vocea i se voalează din nou, pierdută parcă în trecut.)* Mi-ai spus că dragostea nu este numai ceva frumos, ci și ceva ce poate distruge omul. Că din dragoste s-au făcut crime, s-au sinucis oameni. În sfârșit, începuseră să mă treacă iar apele.

ADRIAN : Mi-ar fi părut rău să știu că te-am speriat.

FEMEIA : Mi-ai spus că gestul meu ți se pare nespus de frumos, de sincer. Deocamdată eu sînt profesor, iar dumneavoastră elevă, și legile ne opresc să ne afișăm împreună. Că tu nu poți să-ți bați joc de mine, să profiți de sentimentele unei fete. Ai suris, înroșindu-te tot. Mai este și destinul. Eu cred în destin. *(Mică pauză.)* Să-l lăsăm pe el să hotărască.

ADRIAN : Așa am zis ?

FEMEIA : Exact așa. *(Se uită la ceas.)* E trei jumătate. Mai avem mult de tălăsuit.

ADRIAN : Îmi aduc aminte starea aceea. Cred că eram mai emoționat decît tine. *(În noapte se aude cîntecul unui cocoș.)*

FEMEIA : Apoi mi-ai spus : Știi că sînt totuși nespus de frumoasă, domnișoară ?

Iar eu ți-am răspuns : Pentru dumneavoastră aș vrea să fiu de o mie de ori mai frumoasă, domnule profesor.

ADRIAN *(gînditor, rar)* : Îmi aduc aminte : pentru dumneavoastră aș vrea să fiu de o mie de ori mai frumoasă.

FEMEIA : Aș fi dat orice, și viața, să fiu cea mai frumoasă femeie din lume. Acum chiar cred că sînt cea mai frumoasă din lume.

ADRIAN *(trist)* : Cînd ?

FEMEIA : Acum, în clipele astea.

ADRIAN *(privind-o intrigat)* : Ești nebună ! Cred că sîntem cei mai de plîns oameni.

FEMEIA : Nu-i adevărat. Așa cum stăm unul cu altul de vorbă, știind în ce situație ne aflăm, cred că sîntem cu adevărat niște oameni extraordinari.

ADRIAN : Continuă-ți povestirea.

FEMEIA *(se uită la ceas)* : Nu mă grăbesc. *(Mică pauză.)* Așa... Din ziua aceea ai început să-mi acorzi mai multă importanță. Privirile ni se întîlneau fericite și complice. Numai noi știam de dragostea noastră. *(Mică pauză.)* Mărturisesc că pînă la dragostea asta am fost o timidă. Acum se întîmpla cu mine un miracol... Crescusem în ochii mei, eram mult mai stăpînă pe mine, ba eram chiar foarte liniștită. Știam că voi fi fericită. Credința asta în mine mi-a dat forțe extraordinare, începusem să iau numai zece. Dintr-o elevă aproape mediocră, devenisem o elevă excepțională. Eu știu mai bine ca oricine că dragostea este capabilă să răstoarne și munții.

ADRIAN : S-a văzut mai tîrziu ce fel de munți ai răsturnat.

FEMEIA *(slab)* : Te rog ! *(Mică pauză.)* Apoi a venit excursia aceea. De-acum terminasem clasa a unsprezecea, mai aveam de dat bacalaureatul și gata. Cînd am urcat la cetățuie, eu am rămas în urmă, mă bătea un pantof. Ai rămas și tu, eu ți-am luat mîna și tu mi-ai primit-o. Mi-ai strîns degetele, iar eu am simțit că mă topec. M-am lăsat la pieptul tău iar tu m-ai luat în brațe. Recunoaște că pînă la mine n-ai mai strîns în brațe nici o fată.

ADRIAN : Nu fi atît de sigură.

FEMEIA : Pot să jur pe orice vrei tu. *(Mică pauză.)* Parcă îți era frică să pui mîna pe mine, și totodată parcă mîinile tale se rugau. Mi-e foarte greu să-ți explic în cuvinte, dar în mintea mea am disecat la infinit ceea ce am trăit atunci.

ADRIAN : Te-ai mai gîndit la momentul acela ?

FEMEIA : De mii de ori, Adriane. Uite, și în timp ce veneam încoace l-am rețrăit.

ADRIAN : Te ascult, spune !

FEMEIA : Ți-am atins buzele, îți aduci aminte, nici unul dintre noi nu știa să sărute, dar am învățat foarte repede. *(Ride încet, fericită.)* Apoi tu ți-ai luat o poză gravă. Aproape că mi-a venit să rîd. *(Respiră adînc.)* Mi-ai spus : E minunat, Sonia, acum pot să-ți spun că te iubesc. Dar trebuie să fim cuminți, și eu trebuie să am grijă de tine. Trebuie să iei bacalaureatul, apoi să reușești la facultate. Ce mai, parcă erai tăticu' în persoană. *(Ride fericită.)*

ADRIAN : Eu n-aș ride.

FEMEIA : Sint fericită, nu fi uricios. A treia zi am venit la tine acasă. Ce mai, eram nebună, nu știam ce e cu mine. Găzda ta era plecată. De fapt, aș fi vrut să ne iubim. Mi-am dezvelit eu genunchii, am bătut apropouri, dar tu erai de neclintit, oricît m-aș fi topit în brațele tale. Cînd am ajuns acasă, am ris în hohote. Adevărul e că erai de o mie de ori mai timid decît mine.

ADRIAN : Mai slab, vrei să zici.

FEMEIA : Nu, pe cît ești de slab, pe atît ești de puternic. Cred că eu eram mai slabă decît tine, că sint mult mai slabă decît tine. *(Mică pauză.)*

ADRIAN : Nu vrei să treci la ce-ai făcut după ce-ai fugit ? Toate astea le cunosc.

FEMEIA : Ai răbdare ! *(Mică pauză.)* Ne întilneam seara, în afară din oraș. Ziua învățam pentru facultate, dar mă gîndeam numai la clipa cînd ne vom îmbrățișa. *(Ostează de cîteva ori, ca și cum ar mai retrăi încă o dată toată fericirea pierdută.)* A venit și examenul de bacalaureat, l-am luat cu nouă cincizeci, tu m-ai felicitat și mi-ai spus că sint o fată foarte deșteaptă și o să reușesc sigur la facultate. Insistai să dau la zi, dar eu ziceam că e mai bine să dau la fețe, ca să ne căsătorim. Am dat la zi și-am pîcat. Abia atunci parcă m-am trezit puțin. *(Ostează.)* Ai fost atît de bun ou mine, oă merita să-ți sărut și picioarele. În sfîrșit, ne-am căsătorit, viața era frumoasă, noi eram tineri. Toate colegele mele mă invi-diau. În toamnă am dat la fără frecvență, la ASE. Am reușit. Mi-ai găsit și slujba aia unde stăteam toate la cafea și la birfă. A venit sarcina, dar cele mai frumoase clipe ale noastre trecuseră. Tu stăteai toată ziua cu nasul în carte — dodecafoniism, structuralism, obiectivism, te apucaseși să lucrezi și la un roman.

ADRIAN : L-am terminat.

FEMEIA : Știu. *(Mică pauză.)* Lucrai ca un apucat. Duminicile mă simțeam îngrozitor de singură. Aproape că așteptam examenele ca să evadiez din atmosfera aceea în care începusem să cred că sint de prisos. Noroc că eram însărcinată și mă gîndeam tot timpul la el — cum va fi, cum va arăta ?

ADRIAN : Nu ești sinceră. Au fost ani minunați.

FEMEIA : Pentru tine, care erai absorbit de ceea ce făceai, dar eu mă simțeam în afara vieții tale, de ce nu vrei să mă crezi ?

ADRIAN : Orice se poate explica, Sonia, chiar și o crimă sau un război mondial. Cauți să-ți motivezi gestul pe care l-ai făcut mai tirziu.

FEMEIA : Mă doare că nu mă crezi. Ia-o cum vrei. *(Mică pauză.)* A venit copilul, atunci m-ai descoperit iar, dar mă priveai altfel. Cînd ți-am scris că te iubesc mă priveai ca pe o minune, ca pe un fel de miracol. Acum te uitai la mine cu un respect sacru, ca la sfințele moaște, că mă și infuriai.

ADRIAN : Mersi.

FEMEIA : Asta am gîndit atunci, ce vrei ! Parcă umblai pe ape cînd mergeai prin casă, îți era frică să pui mîna pe mine.

ADRIAN : Ia-o ca pe un lucru frumos.

FEMEIA : Poate că sint ultimul om... *(S-a cam infuriat.)* Îți jur că vorbesc absolut conștient. *(Mică pauză. În vecini, cîntecul unui cocoș vestește zorile. Sonia s-a liniștit.)* Cît a fost Dănuț mic, au fost zile frumoase, deși eram amîndoi extenuați. Iarna aceea am stat aproape numai în casă. Pe 5 februarie, a venit Elena la mine. Irina știam că intrase în sectă. Elena mai fusese, îmi povestise că era minunat, că se simte alt om, că pentru ea a început o altă viață. Îmi vorbise și de predicator, că e frumos, oă știe să vorbească admirabil. De fapt, cred că ea se îndrăgostise înaintea mea de el.

ADRIAN : Care Elena ?

FEMEIA : Elena Stănescu, lucra în același birou ou mine. *(Mică pauză.)* Și m-am dus cu ea, cum începusem să-ți spun, la o întrunire a sectei. Era seara, luminările ardeau, răspîndind o vrajă stranie. Predicatorul mi s-a părut atît de frumos... Era ceea ce se cheamă un bărbat fatal. Nu-i doresc nici unei femei sau unui bărbat să întilnească un asemenea om. *(Mică pauză.)* Mi-am dat seama că m-a remarcat și că se întîmpla și cu el același lucru care se întîmpla cu mine. *(Mică pauză.)* Ce mai, mă cam îndrăgostisem de el. La a doua întrunire am hotărît să nu mă duc. Îmi dădeam

seama de primejdia care mă pîndea. Prudența mă avertiza să nu mă duc, dar ceva mă atrăgea într-acolo. După prima întrunire, și după ce îl ascultasem vorbind două ore despre Dumnezeu și despre iubire, că toată credința lor nu înseamnă altceva decît iubire, începusem parcă să cred și eu. Nu întru totul, mai aveam îndoieli... Dacă n-ar fi venit Elena să mă ia, luna următoare cu siguranță că nu m-aș fi dus. Tu te adînciseși în studiul tău despre obiectivism în muzică. *(Mică pauză. Respiră adînc, ca și cum ar fi epuizată.)* Am fost și la a doua întrunire. Cît timp și-a rostit predica, a stat cu privirile ațintite în ochii mei. Acum, după atîția ani, cred că a fost un fel de hipnoză, deși ceva din adînc îmi spunea că și el e îndrăgostit de mine. După întrunire mi-a făcut un semn discret să rămîn. Ceilalți au plecat, de Elena am scăpat ușor, se grăbea să ajungă acasă. *(Mică pauză.)* Eram singuri, eu cu predicatorul, nespus de frumos, cu chipul transfigurat, acolo, în mijlocul cîmpului de luminări. Emoționat, mi-a spus că noi doi trebuia să ne întîlnim, întîlnirea noastră fusese hotărîtă de destin. Își dădea seama că Domnul îi poruncește să mă aleagă, iar mie îmi poruncește să vin către el. Lasă-ți casa ta și bărbatul tău, tu ești mai presus de ei, ești mireasa Domnului. Menirea ta este să slujești iubirea lui Dumnezeu și fericirea oamenilor. *(Adrian o privește obosit, absent, ca și cum ar asculta o poveste din altă lume.)* Luminările alea aprinse, liniștea din casa de rugăciuni, totul mi se părea sfînt, îmbibat de sufletul lui Dumnezeu. A întins mîna și m-a mîngîiat pe obraz. M-a întrebat dacă simt porunca Domnului să-l urmez, și eu i-am răspuns că nu simt nimic, ceea ce știu este că m-am îndrăgostit de tine. A rîs, obținuse ceea ce voise, mi-a spus că acesta era cuvîntul Domnului. *(Mică pauză.)* Mi-a vorbit de cununia noastră în fața lui Dumnezeu, de menirea noastră sacră. Eram răvășită și uluită, nu credeam totul, dar parcă mi se deschisese în minte un fel de orizont. Am zis că-l urmez, și că-l voi urma pînă la moarte. M-a forțat să jur. Am jurat apoi împreună să ne logodim în fața Domnului și să începem împreună menirea noastră de apostoli ai iubirii lui Dumnezeu. *(Privirile li se întîlnesc o clipă, grave, apoi femeia își întoarce fața, continuîndu-și mărturisirea.)* Mi-a spus că e bogat, părinții lui sînt de-asemenea bogați, vom duce o viață fără griji. A dispărut într-o odaie de unde s-a întors cu o cutie plină de bijuterii și

de aur. Atîta aur și atîtea bijuterii nu mai văzusem în viața mea. În clipa aceea eram hotărîtă, eram înghețată de emoție, dar fericită că pentru mine viața avea în sfîrșit o deschidere. Am fugit amîndoi în noaptea următoare. Ție ți-am lăsat biletul pe care îl știi. *(Adrian o privește uimit, prost.)* Ne-am dus la părinții lui, într-o comună de lingă Cluj. Aveau o livadă și o prisacă nemaipomenite. Dincolo de livadă curgea un pîrîiaș al cărui susur l-aș fi ascultat toată viața. *(Mică pauză.)*

ADRIAN: Asta a fost luna de miere.

FEMEIA: Da. Și cu fiecare zi devenea mai tristă, mai pustie. *(Mică pauză. Pendula bate iar, de parcă timpul s-ar fi dilatat dintr-o dată.)* Începusem să mă trezesc. Procesul era profund, de neevitat. În locul prorocului care în lumina tulburătoare a luminărilor și-n atmosfera mistică a nopții de taină știuse să mă fascineze, descopeream un bărbat ce-i drept frumuseț, dar găunos și slab pe dinăuntru ca o salcie uscată. *(Adrian tace. În noapte, trîmbițele cocoșilor răsună parcă într-o lume pustie.)* După trei săptămîni, îmi venea să-mi pun capăt zilelor. *(Mică pauză.)* I-am spus-o direct. Dragul meu, în seara aceea cînd ne-am văzut pentru prima dată ai fost necinstit. *(Sonia respiră adînc, ca și cum ar vrea să prindă putere.)* M-a privit cu niște ochi plini de spaimă. Mă vedea din ce în ce mai nervoasă, mai nemulțumită. *(Mică pauză.)* De ce crezi că am fost necinstit? m-a întrebat. Pentru că ai uzat de toate trucurile pe care le știai ca să mă ciștiigi. *(Atmosfera stranie a evocării s-a instalat în universul camerei.)* A rîs trist, mînzește, ca un escroc prins cu minciuna. Mi-a spus că de cum am intrat în casa de rugăciuni a fost izbit de frumusețea mea. A simțit realmente că se întîmplă un miracol cu el. Și atunci a făcut tot ce a putut ca să mă fascineze. *(Adrian își lasă capul pe spate, închizînd ochii. Pendula bate parcă și mai rar; din nou, cîntecul cocoșilor.)* L-am întrebat dacă m-a hipnotizat. Mi-a spus că nu știe. A încercat de cîteva ori, dar nu i-a reușit. *(Mică pauză.)* La întrunirile la care am fost eu, la prima, apoi și la a doua, a încercat să fie cît mai impresionant, apelînd la tot ce știa el că este mai răscolitor. Era conștient că atmosfera aceea de vrajă, mistică, îi sporea efectul cuvîntelor. *(Mică pauză.)* Ce mai, de-acum mă trezisem. Îmi dădeam seama foarte bine ce se

întimplase cu mine. Eram îngrozită, disperată, deși făceam tot ce puteam să n-o arăt. (*Adrian tușește de câteva ori fără să deschidă ochii.*) Îmi era îngrozitor de dor de copil. Alergam de colo-colo, într-un fel de cușcă în care mă simțeam închisă fără să pot să-mi găsesc locul. (*Respiră adînd, oftînd.*) Nu mai puteam să dorm, mă scuam noaptea și umblam prin livadă ca o lunatică. Doamne, ce-am făcut, ce se-ntîmplă cu mine, unde mi-e copilul, bărbatul, cum o să se termine toate astea? (*Tăcere. Undeva în noapte se aude sirena mașinii pompierilor. Bărbatul tresare, speriat.*)

ADRIAN : Ce e ?

FEMEIA : Nimic, undeva arde o casă, sau poate arde o femeie, copii...

ADRIAN (*încinde ochii, lăsîndu-și capul pe spate. Liniștea e apăsătoare*) : Te ascultam.

FEMEIA (*după un timp*) : Într-o noapte am vrut să-l strîng de gît, să-l omor. Noroc că a reușit să mă lovească cu piciorul și să mă arunce jos. Am luat o vază și i-am dat în cap. Abia după ce a aprins lumina am văzut singele curgîndu-i pe față. Tremura tot, era atît de îngrozit încît nu și-a revenit mult timp. (*Tace un timp, ascultînd liniștea rece, stranie, în care sînt amîndoi prinși ca într-un bloc de gheață.*) Cînd mi-am dat seama ce era să fac, am simțit că nu mai am aer. Picioarele îmi tremurau, ca atunci cînd treci printr-un mare pericol și poți să mori. Eram sleită, nici nu mă mai simțeam om. (*Pauză.*) I-am spus că nu mi-am dat seama ce fac, că nu știu ce se întîmplă cu mine, și așa era purul adevăr. (*Mică pauză.*) Mult timp n-a putut să scoată nici un cuvînt, iar eu eram realmente la pămînt. Nu eram în stare nici să mă ridic, nu mă țineau picioarele. (*Tace. Se gîndește.*) M-a luat în brațe și m-a așezat în pat. L-am rugat să-mi dea ceva să mă liniștesc, tremuram toată și nu izbuteam să mă opresc din plîns. (*Mică pauză.*) Cred că mi-a dat mai multe somnifere, pentru că am dormit douăzeci și patru de ore fără să știu de mine. (*Adrian tace ; e în aceeași poziție, ascultînd-o.*) Cînd m-am trezit, am început să-mi amintesc scena din ajun. Mi-a spus c-a stat tot timpul lîngă mine și m-a vegheat. (*Mică pauză.*) Era desfigurat, mi s-a făcut milă de el, parcă era un copil care tremura să nu i se întîmple ceva mamei lui. (*Mică pauză.*) Ne-am privit triști. I-am explicat încă o dată că nu-l iubesc, că sînt înnebunită de do-

rul copilului, că mi-e o rușine îngrozitoare de mine. (*Tăcere. Afară, ploaia, care se mai domolise, pare să înceapă iar.*) Plouă iar. (*Tristă.*) E bine, înseamnă că mîine va fi senin. (*Tăcere.*)

ADRIAN : De ce nu te-ai întors ?

FEMEIA : Ascultă-mă, te rog, pînă la capăt. (*Mică pauză.*) I-am spus că-mi dau seama că m-a înșelat, dar nu-i port pică. Știam că trebuia să plec din casa aia în care mă simțeam ciumată, apăsată de toate bolile și de toate vinile pe care le poate simți un criminal. (*Mică pauză. Ploaia răpăie pe acoperiș.*) Dar mai ales nu mai suportam să-l văd. (*Tace.*) Îl detestam, poate că îl uram chiar, dar în același timp mă obseda gîndul că și el e un nenorocit ca și mine. Johann — așa îl cheamă, după mamă e neamț sau polonez — fusese un om care cîndva căutase, crezuse în ceva, sau poate că doar încercase să adune bani vînzîndu-și profețiile. Oricum, își dăduse seama că nu-l va găsi niciodată pe Dumnezeu, totuși continuase să-și facă meseria de predicator, pentru că-i aducea bani. (*Tace, ca și cum și-ar aduna gîndurile.*)

ADRIAN : Plouă.

FEMEIA : Era total incapabil de jertfă. În clipa cînd mă întîlnise pe mine nu era altceva decît un burghez și un excroc care difuza o dogmă. (*Mică pauză.*) De altfel, după fuga de la parohia ce i se încredințase, fusese exclus din sectă. Eram amîndoi fără nici un rost pe lume.

ADRIAN (*se ridică, se întoarce spre ferestă*) : Măjesc zorile.

FEMEIA (*privind pendula*) : Mai avem pînă la șapte. (*Un timp tac amîndoi.*)

ADRIAN (*rar*) : Trebuia să te întorci.

FEMEIA : I-am spus că voi pleca. Să ne căsătorim nu mai putea fi vorba. Mi-a jurat că mă iubește și l-am crezut, arăta îngrozitor, era distrus. (*Mică pauză.*) Mi-a propus să mergem să consultăm un psihiatru la Cluj. Am refuzat categoric. (*Respiră adînc.*) A doua zi mi-am făcut bagajele, i-am cerut bani de drum, mi-a dat... (*Adrian o privește atent.*) ...Am luat primul tren către București. Dealurile, pădurile, pomii mi se păreau noi, ca și cum atunci le-aș fi văzut pentru prima dată. Era o senzație ciudată, de pacă abia mă născusem. Sufletul îmi era îngrozitor de amar. (*Mică pauză.*) Abia după ce-am trecut de Ploiești mi-a trecut prin minte c-aș putea veni și acasă. Și-acum mă întreb de ce nu mă gîndisem la asta pînă atunci. (*Tace un timp.*) Și iată care cred că e răspunsul, de ce n-am venit atunci

acasă, deși acum regret oă n-am. fă-
out-o : Îmi era rușine, Adriane. Îmi
era atât de rușine, cum să-ți explic, o
rușine fiziologică, profundă, parcă mă
vedeam într-o groapă adincă, plină de
murdărie. (Mică pauză.) Pe de o parte,
era dorul de copil, abia îl înțarcasem
de trei luni, era și asta ceva chinui-
tor, animalic, pe de altă parte era
rușinea îngrozitoare, cînd mă gîndeam
la ceea ce făcusem.

ADRIAN (afară s-a luminat și mai mult):
Și nu crezi că era firesc?

FEMEIA : Nu mă îndoiesc că era firesc.
Greșisem grav față de omul pe care-l
iubisem și față de copilul meu, era
drept să sufăr. (Mică pauză.) Sint con-
știentă că vina mea era imensă, dar
și suferința mea, ceea ce trăiam eu
era îngrozitor, peste puterile unui om.
(Adrian o privește atent.) Am ajuns
la București și am dormit în gară.
Eram buimacă, nu știam încotro s-o
apuc, ce să fac. (Mică pauză.) M-am
gîndit să mă arunc sub roțile unui
tren. Cîteva ore m-a obsedat gîndul
ăsta. Pîndeam un prilej. Eram obse-
dată de imaginea copilului, pe care-l
lăsasem în leagăn. Îi vedeam părul
rar, ochii oăprui. Noaptea aceea, pe o
bancă în Gara de Nord, parcă nu se
mai termina. (Mică pauză.) Dacă aș
fi știut că ai să-mi tragi o bătaie soră
cu moartea și apoi ai să mă ierți, aș fi
alergat la tine ca un miel care-și
pune gîtul pe butuc. Dar tu erai un
om minunat, cel mai minunat om pe
care-l cunoscusem. (Tace. Trage adînc
aer în piept.) Lucrul ăsta mă îngro-
zea. Dacă ai fi fost un afemeiat, un
bețiv, aș fi venit acasă și aș fi îndurat
bătăile pe care mi le-ai fi tras. Dar
tu erai în ochii mei un sfînt, înțelegi,
un om extraordinar. (Adrian o ascultă
gînditor.) A doua zi am văzut pe jos
un ziar, era de fapt o bucată dintr-o
pagină de mică publicitate. (Mică
pauză.) Privirile mi-au căzut, ca și
cum mi-ar fi fost atrase de un mag-
net, pe un anunț al unei întreprin-
deri care angaja de urgență munci-
tori necalificați. Spunea și cu ce ma-
șină se ajunge acolo. (Mică pauză.)
Am luat și eu mașina, am mers o ju-
mătate de oră, era hăt la marginea
Bucureștiului. Îți dai seama că singu-
rul lucru pe care-l doream era să mă
angajez. Abia a treia zi, după ce mi
s-a dat un pat într-o baracă și dor-
misem o noapte ca lumea, parcă m-am

mai trezit. (Ostează.) Îmi era inima
grea, și totuși o liniște ciudată, de
tărm pustiu, mi se așternea parcă în
suflet. După cîteva zile mă mai îm-
păcasem cu viața. Pentru cît greșisem
eu și cît rău măcusem, o duceam foarte
bine. Mă trecuseră la o muncă mai
ușoară, nu era așa greu.

ADRIAN (se uită la ceas) : Ce-ar fi să
facem o cafea ? S-a luminat. (Încearcă
să se ridice.)

FEMEIA : Mai stai puțin. N-am ajuns
încă la capăt. Și-așa, pînă la 8, nu
putem să mergem. (Adrian s-a îndrep-
tat în fotoliu.) Dar liniștea asta n-a
ținut mult. Mi s-a făcut iar dor de
tine și de copil. Nu ieșeam în oraș,
nu-mi găsisem nici o prietenă, îmi
veneai să-mi iau cîmpii. Într-o zi, m-a
prins un nenorocit și m-a violat. Era
cît un taur, n-am putut să mă lupt
cu el. (Mică pauză.) Uluită, scîrbită,
nu reușeam deloc să-mi revin. (Adrian
are o expresie de oroare.) Ce să fac ?
Asta fusese voia destinului. Pe urmă
m-am gîndit că ceea ce mi se întîm-
plase nu era altceva decît pedeapsa
pe care o primeam, pentru ceea ce
făcusem. M-am refugiat în convinge-
rea că trebuia să sufăr ca să-mi re-
ciștișg puritatea. (Tace.) Gîndul ăsta
venit din străfundurile ființei a în-
ceput să mă obsedeze. M-am rugat
de o femeie să mă bată cu o frînghie
udă. S-a uitat la mine ca la o arătare:
„Fată, în tine a intrat dracul“. Abia
după aia mi-am dat seama ce prostie
făceam.

ADRIAN (trist) : Cred că avea dreptate
femeia aia.

FEMEIA : N-o lua și tu razna. (Mică
pauză.) Nenorocirea a fost că nu mi-a
ascultat rugămintea de a nu spune
nimănui. (Scurtă tăcere.) Într-o seară,
m-am pomenit iar cu namila în ba-
racă. Avușese grijă să nu fie nimeni
pe-aproape. Dacă ai pe dracu' în tine,
a rînjit, lasă că-l scot eu. M-a violat
iar, dar de data asta aproape că m-am
bucurat că-și bate joc de mine și l-am
lăsat să facă ce vroia cu mine.

ADRIAN (se ridică încet, pare năucit) :
Te rog să te oprești. Nu mai suport.

FEMEIA : Te rog să nu faci pe dom-
nișoara.

ADRIAN (rar) : Cred că ești realmente
ne bună. Altfel nu-mi explic ce cauți
aici.

FEMEIA (după un timp) : Dacă am fost
și dacă mai sînt cu adevărat ne bună,
te rog să mă crezi că mie mi-e cel
mai greu să îndur asta.

ADRIAN (se uită la ceas) : Vreau să plec
la spital.

FEMEIA (supărată) : Mă suporti toată
noaptea, și-acum, cînd mai am puțin,
mă dai afară ! (Tare.) Stai jos, și as-

cultă pînă la capăt povestea pentru că nu ești străin de ea.

ADRIAN: Ce-ai spus pînă acum este mai mult decît îngrozitor. *(Cu o expresie de silă.)* Te-ai bălăcit în infern ca într-o troacă de porci.

FEMEIA *(ridicîndu-se; e pornită)*: Adriane, stai jos și ascultă-mă, chiar dacă ți-e greu. *(Pauză.)* Ajută-mă să mă spovedesc, să scap de toate relele și de toate vinile care mă chinuie. *(Rugător.)* Te rog din suflet, mai ai un pic de răbdare. Gîndește-te cît de greu mi-a fost să vin.

ADRIAN *(se-ntoarce încet către ea. Pe chip i se citește un amestec de oroare și milă)*: Cum au putut să se întîmple toate astea? *(Tăcere.)*

FEMEIA: Dacă altcineva mi-ar fi povestit o astfel de viață, mi s-ar fi părut oribilă și de necrezut. *(Ridicînd din umeri.)* Dar asta e viața mea, dragul meu, ce să fac? Este a mea. *(Adrian se așază dărîmat în fotoliu. Sonia a venit în spatele lui.)* Pe urmă s-a petrecut cu mine altceva, poate și mai îngrozitor: a apărut vocația autopedepsirii. Simțeam nevoia să mă mardăresc, să mă umilesc și mai mult. În loc să caut să ies la suprafață, m-am afundat și mai adînc.

ADRIAN *(își acoperă fața cu mîinile. Rămîne în această poziție un timp îndelungat)*: Dumnezeu!

FEMEIA *(își aprinde cu mîinile tremurînde o țigară. Abia acum se vede că e la capătul puterilor)*: Am început să mă culc cu diverși bărbați, ca să mă biciuiesc și mai rău, să mă învinovățesc tot mai mult în fața propriei mele conștiințe. *(Mică pauză.)* Nu simțeam nici o plăcere. Era oribil. *(Mică pauză.)* Am început să beau, cumpăram rachiu din ăla ieftin, mirosea îngrozitor, puțea și eu beam pînă că-deam jos.

ADRIAN *(se ridică brusc în picioare)*: Încetează... Întelege, te rog! Este peste puterile unui om.

FEMEIA: Nu-i adevărat, Adriane... Doar vezi că am putut să suport.

ADRIAN *(agitat)*: Înteleg, ai vrut să mă pedepsești, de asta ai venit. Dar acum, ajunge, mi se întoarce stomacul pe dos... *(Mică pauză. Trage adînc aer în piept.)* Hai să mergem.

FEMEIA *(se postează în fața ușii; abia se mai ține pe picioare)*: Te implor, Adriane! Stai jos și ascultă-mă pînă la capăt. *(Rugător.)* Nu mai am mult.

ADRIAN *(tace. E în dreptul ferestrei. S-a întors cu spatele)*: Nu mai plouă.

FEMEIA: Iarna aceea a fost iarna temniței mele. În primăvară am ajuns la concluzia că această afundare în morcirlă, în loc să mă elibereze, mă înclăștase de tot. *(Mică pauză.)* Căzusem de fapt într-un fel de misticism idiot, trăiam în subconștient cu speranța că după ce mă voi fi pedepsit suficient, voi fi iertată și salvată. *(Adrian o privește cu o imensă milă.)* Și mai apăruse acolo, în subconștient, visul că după ce voi fi suferit destul, voi putea să vin la tine și să-ți cad în genunchi, Adriane, am suferit destul, nici nu pot să-ți spun cît am suferit, acum poți să mă ierți.

ADRIAN *(pe gînduri)*: Te-aș fi iertat. *(Pauză.)*

FEMEIA: Efectul a fost invers, îngrozitor. „Nișa morală”, cum se spune, era prea adîncă, scufundarea dura de prea mult timp. Am fost atît de disperată, încît aveam momente cînd mă tăvăleam pe jos urlînd. Făceam spume la gură. *(Mică pauză.)* După asemenea crize, mă mai linișteam. *(Tace.)* În general existam însă într-un fel de prostrație, nu mai înțelegeam, nu mai realizam multe lucruri. *(Peste acoperișuri se aude țîpătul unei locomotive.)* De data aceasta mi-am dat seama că nu mai există nici o cale de întoarcere, nici o salvare. *(Mică pauză.)* Îți poți închipui ce înseamnă să trăiești știind că toate drumurile ți s-au închis? Că nu mai ai nici o șansă? *(Adrian oftează; se întoarce deprimat cu spatele, încercînd să privească pe fereastră.)* De data aceasta nu mă îndoiam, știam precis că mă voi sinucide. Hotărîsem, stabilisem ziua, săptămîna viitoare, ziceam, vineri; dar, ajunsă în ziua de vineri, mai amînam o dată. Nu fiindcă mi-era frică de moarte, nicidecum. Doream să mor, să se termine o dată cu suferința, cu umilința, cu disperarea. Și totuși, îmi mai dădeam termene de viață. *(Mică pauză.)* Sună cam dostoevskian ce-ți povestesc eu, e însă purul adevăr.

ADRIAN *(se întoarce spre ea; arată descompus)*: Nu pot să cred.

FEMEIA: Îți jur că așa a fost. Eram împăcată, știam sigur că mă voi sinucide, și totuși amînam. *(Mică pauză.)* Mai tîrziu m-am aplecat asupra a ceea ce trăiam în momentele acelea, încercînd să înțeleg ce se întîmplă totuși cu mine. *(Mică pauză. Respiră adînc.)* Acum cred că am găsit o explicație cît de cît mulțumitoare. *(Mică pauză.)* Amînam sinuciderea nu pentru că-mi plăcea viața sau că mă despărțeam greu de ea. Chiar dacă începusem să am halucinații și vedeam în fața doar chipul copilului, așa cum

îl lăsasem. *(Mică pauză.)* Totul era stabilit pînă în cele mai mici amănunte. Aveam să mă sinucid cu barbiturice, făcusem rost de vreo șapte tuburi. *(Mică pauză.)* Dar, tot aminînd, am început să am senzația că mă joc cu moartea și jocul ăsta mă interesa. Eram curioasă să văd cît aveam să rezist, pînă unde puteam să duc jocul ăsta, la urma urmelor, stupid și îngrozitor? Eram extenuată, disperată, bolnavă, eram în ultimul hal, și totuși jucam jocul ăsta! *(Mică pauză.)* M-am gîndit apoi că nu era altceva decît vechiul mecanism, vechiul reflex, prin care mă autopedepseam, că era vorba tot de un fel de autoflagelare. Adunam și-mi adînceam suferința, în speranța că voi fi răsplătită cu iertarea. *(Adrian tace.)* Într-o zi am zis: gata, vinerea viitoare e ultimul termen. *(Mică pauză.)* Și atunci mi-a venit ideea să-ți scriu. Și ți-am scris, îți amintești: dragul meu, sint într-o situație îngrozitoare, am suferit enorm pentru greșeala pe care am făcut-o și pe care o regret cumplit, dacă poți să mă ierți vino la adresa pe care o găsești mai jos, sau scrie-mi. *(Trage adînc aer în piept, apoi oftează.)* Nu m-am sinucis nici vinerea viitoare, pentru că așteptam scrisoarea ta sau pe tine. *(Mică pauză.)* Să-ți spun sincer, nu credeam că vei veni, dar eram absolut convinsă că-mi vei scrie. Așa-mi spunea mie sufletul. *(Mică pauză.)* A trecut prima vineri, a trecut și vinerea următoare. Mă-am zis iarăși că dacă scrisoarea mai întîrzie o săptămînă, gata.

ADRIAN: Adevărul este că ți-am scris. FEMEIA *(tresare, apoi îl privește, speriată)*: Ce-ai zis?

ADRIAN: Am zis că ți-am scris, am răspuns scrisorii aceleia.

FEMEIA *(ezită, apoi fața i se destinde, luminoasă, ca să capete iarăși o expresie de îngrijorare și duiosie)*: Adriane, te rog să nu glumești. *(Rar.)* *(Mică pauză.)* Astăzi puteam să fiu în mormînt.

ADRIAN *(clatină din cap, făcînd un efort să se învîioreze)*: Nu știu de ce am senzația că am surzit. Poate de obo-seală. *(Mică pauză.)* De trei săptămîni n-am mai dormit o noapte ca lumea.

FEMEIA *(își trece mîinile peste față)*: Am așteptat o lună și mai bine scrisoarea ta, apoi am avut, așa, un fel de senzație că o ghilotină uriașă s-a prăbușit din cer și mi-a tăiat capul. *(Mică pauză.)* Atunci am avut un moment de revoltă, am simțit ce în-seamnă să te războiești împotriva în-

trezii lumi. Dacă omul pe care l-am iubit ca pe ochii din cap nu-mi întinde mina, acum, cînd sint afundată pînă în gît în noroiul vieții, atunci lumea asta nu merită nici un pic de respect. De ce să mă omor eu pentru lume, de ce să mă omor pentru el, cînd i-am spus clar cît de nefericită sint și că-mi regret nespus greșeala? *(Mică pauză.)* Și s-a trezit în mine un fel de mîndrie bărbătească, mi-am dat seama cît sint de tare, de puternică. *(Adrian, cu fălcile încleștate, pare că n-o mai ascultă, se uită nervos la pendulă.)* Acum îmi explic, și mai ales știu, de ce aminam să mă sinucid. Întii pentru că jocul cu moartea îmi dădea iluzia sau, mai bine zis, impresia puterii, de care sărmana de mine aveam atîta nevoie, și-n al doilea rînd — lucrul cel mai important — pentru că, acolo, în adîncul meu, mai trăia o fărîmă de speranță.

ADRIAN *(nervos)*: Te înțeleg! *(Se uită din nou la pendulă.)* E șapte și jumătate. Am ascultat tot ce mi-ai spus. Ai vorbit o noapte întreagă, trebuie să fii dărîmată. De altfel, și eu sint la pămînt, mi-e creierul amortit. *(Mică pauză.)* Uite ce facem: dau o fugă pînă la spital, să-i duc ceva Alexandrei și să văd ce face, apoi mă întorc și te duc să-l vezi pe Dan.

FEMEIA *(brusc emoționată)*: Trebuie să găsim o explicație, cum să apar în fața lui așa, deodată?

ADRIAN *(oftează)*: Ai dreptate, nu pot să-i spun că ești mama lui, acum, cînd Alexandra e pe moarte. *(Tăcere. Pendula bate indiferentă.)*

FEMEIA *(respiră adînc)*: Cam asta am avut de spus, dragul meu. Pînă la urmă, salvarea tot a venit, dar nu de la tine, ci din altă parte. Iar eu m-am agățat de ea cu toate puterile.

ADRIAN *(o privește cu milă)*: Tu ți-ai făcut-o, Sonia. Cu mina ta. *(Mică pauză.)* Eram hotărît să nu te iert niciodată. *(Tace.)* Acum nu simt decît o imensă părere de rău că lucrurile s-au întîmplat așa cum s-au întîmplat.

FEMEIA: Nu s-ar putea să nu te duci acum la spital? *(Mică pauză.)* Dă un telefon.

ADRIAN *(clatină trist din cap. S-a mai învîiorat)*: Imposibil. Alexandra a fost o femeie extraordinară. A știut să fie pentru mine ca un balsam pe rană. Voi rămîne lingă ea pînă în ultimele clipe. *(Se privesc o vreme tăcuți, încordați, fără să poată rosti vreun cuvînt.)*

FEMEIA: Să-ți fac o cafea, să te mai învîiorezi. *(Dispare în bucătărie.)* Pe la, cît vii să mă iei?

ADRIAN (*se uită la ceas*): Cred că pe la nouă și jumătate. Dănuț are școală abia după unu, cred că putem să-l vedem. (*Obosit, bărbatul își ia capul în palme, își trece mâinile peste față.*)

Ce naiba, am început să vorbesc singur! (*Se uită la ceas.*) E abia șase și jumătate. (*Soneria. Adrian rămâne un moment înlemnit. Lumina devine pe nesimțite mai albă.*)

ACTUL al II-lea

ADRIAN (*în aceeași poziție*): Cine să fie la ora asta? (*Se uită din nou la ceas. E îngrijorat. De data aceasta, soneria se aude prelung.*) Alexandra! (*Aceeași sonerie, prelung. Pălește, ducându-și mîna la inimă. Apoi se îndreaptă încet, cu aceeași expresie de uluială pe față, către ușa de la intrare. Un timp nu auzim nimic. Apoi se aude vocea unei femei: „bună ziua, Adriane“, Peste câteva clipe o vedem intrînd cu pași șovăitori, aplecată de greutatea unui geamantan. Pardesiul gri e ud, părul de asemenea. Pare nesigură pe ea, privind avid obiectele din jur.*)

FEMEIA: Nu s-a schimbat absolut nimic. (*Cu o tristețe imensă.*) Aș putea să cred că nici n-am plecat de-acasă. (*În urma ei intră Adrian. Expresiei de uluială i-a luat locul extenuarea.*)

ADRIAN: Ce ciudat! (*Undeva, departe, se aude sunetul unei locomotive.*)

FEMEIA: Ai dreptate, totul e foarte ciudat.

ADRIAN (*rar, gînditor*): În noaptea asta m-am gîndit mult la tine.

FEMEIA (*fără vlagă*): În timp ce veneam în tren, am rețrăit în minte tot filmul vieții mele. Apoi mi-am spus: pentru cît am greșit, am plătit, am suferit

destul. (*Se lăsa o lungă tăcere.*)

ADRIAN: Dezbracă-te, ești udă. (*Și-a mai revenit.*) Dacă vrei, poți să treci în dormitor să te schimbi. O să plec.

FEMEIA (*ca și cum ar privi undeva departe, pe gînduri*): Sînteți bine, nu-i așa?

ADRIAN: Copilul e bine.

FEMEIA (*la început încet, apoi din ce în ce mai tare*): Venind încoace, îmi spuneam: simt o imensă dorință să mă jertfesc pentru soțul și pentru copilul meu. Simt o imensă dorință să mă jertfesc pentru oameni, pentru binele lor. Îmi voi consacra toată viața binelui. (*Mică pauză; își îndreaptă către el o privire rugătoare.*)

ADRIAN: O să te ajut să-ți găsești liniștea, să te regăsești.

FEMEIA (*gînditoare*): De ce trebuie să suferim atît ca să aflăm un grăunte de adevăr? (*Departă se aude distinct, neliniștitor, sirena unei salvări. Femeia își ia geamantanul și dispare în dormitor. Sunetul sirenei se aude din ce în ce mai tare, ca și cum s-ar apropia inexorabil. Bărbatul, rămas singur, își aprinde, fără să se grăbească, țigara. Sirena salvării se aude mai slab, îndepărtîndu-se.*)

CORTINA

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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



**Dumitru
Dem
Ionașcu**

I. Publicist, prozator, dramaturg, poet. S-a născut la 9 februarie 1932 la Timna, județul Mehedinți. Studii liceale în orașele Turnu Severin și Constanța. Urmează cursurile Institutului de Construcții și Ambarcațiuni Navale. Între anii 1957—1980 lucrează ca tehnician miner și ca publicist în Valea Jiului.

Colaborări statornice în publicațiile literare *Astra*, *Contemporanul*, *Ramuri*, *Steaua*, *Orizont*, *Vatra*, *Tribuna* și în cotidiene, cu reportaje, proză, poezie, publicistică (inclusiv cronică dramatică). În perioada 1970—1972, lucrează ca redactor la ziarul *Steagul roșu* din Petroșani.

Debutul în literatură are loc în 1964 cu volumul de nuvele *Flăcări nestinse în cîmpie* (Editura Tineretului).

Debutul în dramaturgie în 1969, cu piesele într-un act *Interludiul* și *Floarea de colț*, reprezentate la Casa de Cultură din Deva și, respectiv, la Clubul Muncitoresc din Petrila. În afara pieselor de teatru pentru scenă, scrie scenariile radiofonice *Terminalul 203*, *Cealaltă față* (1979), *Logodnicii din cîmpia soarelui*, *Furtuna* (1984), *Lunga zi de după noaptea* (1986) și *Locul de lângă inimă* (1988).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE.

1979, 7 octombrie — *LA LUMINA ZILEI* (în colaborare cu Vasile Mureșan), piesă în două părți.

Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani. Scenografia: Elena Buzdugan. Cu: Florin Plaur, Ilie Ștefan, Mircea Za-

balon, Rosmarin Delica, Valer Donca, Felix Anton Rîzea, Corvin Alexe, Alexandru Codreanu, Alexandru Angheliescu, Paulina Codreanu, Francisca Luca, Nicolae Gheorghe, Virgil Flonda, Mihai Clita, Dumitru Petrescu, Mircea Pănișoară, Violeta Țurcanu, Ara Flămînzeanu, Florin Hăbian.

„...construcția piesei este prolixă; în țesătura ei intră conflictul dintre mineri și exploataorii de la conducerea minei, acțiunile și destinul citorva comuniști, schițe ale unor personaje de trădători (și felul în care aceștia își «recuperează» greșelile prin muncă), desfacerea și refacerea unei familii, relația dintre generații și încă multe altele, într-o scriere precisă și, în mare măsură, adîncită în lumea unei lupte dramatice prin însăși dramatismul ei”. (Antoaneta C. Iordache — *Teatrul*, 11, noiembrie 1978).

Alte opinii: Ion Liciu — *Steagul roșu*, 20 octombrie 1979; *Dumitru Velea* — *Drumul socialismului*, 20 noiembrie 1979; M. N. Rusu — *Viața studentescă*, 25 noiembrie 1979; *Mircea Moț* — *Ritmuri*, 5 decembrie 1979; *Victor Bibicioiu* — *Contemporanul*, 5 decembrie 1979.

1983, 13 februarie — *PRIMĂVARĂ ÎN NOIEMBRIE*, piesă în două părți (opt tablouri).

Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani. Regia: Ion Simionescu. Scenografia: Ștefan Barath. Cu: Dumitru Drăcea, Mihai Clita, Adrian Zavlovski, Alexandru Angheliescu, Mircea Pănișoară, Rosmarin Delica, Florin Chirpac, Lerida Buchholtzer, Zizi Ilieș, Paulina Codreanu, Valer Donca.

„O piesă care aduce din subteran la lumina rampei momentele dramatice (ele însele dramatice) de impunere a ideilor de modernizare a muncii, în disputa cu spiritul îngust care refuză acest proces sub motivația grijii față de cifrele de plan prioritare. Calitatea artistică a acestui conflict este determinată de faptul că situațiile de muncă, reale, au echivalent imediat în planul ideaticii.” (Valentin Tașcu — *Contemporanul*, 18 martie 1983).

„...este o piesă meritorie, cu o problemă majoră și complexă, dificilă, în care se redă convingător, cu autenticitate, un adevăr de viață dramatic. Li-sandru Malu — minier în pragul pensionării — luptă pentru ideea de înnoire, acționează avid de adevăr, în numele responsabilității și sacrificiului, în numele viitorului, împotriva indeciziei, micimii conformiste, meschinăriei și oportunismului, a comodității disimulate după paravanul sarcinilor...” (Al. D. Ștefănescu — Tribuna, 23 iunie 1983).

Alte opinii : Virgil Munteanu — Teatrul, 3 martie 1983 ; Dumitru Velea — Drumul socialismului, 18 martie 1983 ; Virgil Nistor — Steaua, 30 martie 1983 ; Vasile Constantinescu — Ramuri, 15 iunie 1983 ; Ion Vulpe — Astra, 11 iunie 1983.

1984, 3 iulie — CREDIT PENTRU O SPERANȚĂ, scenariu de teatru TV. Cu : Boris Ciornei, Constantin Brînzea, Tora Vasilescu, Ion Lupu, Dumitru Drăcea, Nicolae Gheorghe, Cornel Dumitras, Constantin Cojocaru, Ica Matache, Nicolae Iliescu, N. Luchian Botez.

„Meritul spectacolului este acela de a separa cu luciditate deseurile care ne mai populează evoluția socială, « produsele secundare » ale realităților noastre. Această idee-forță a scrierii este întruchipată în personaje bine construite dramatic ; replica vie, directă, simplă și talentul de a schița un tip din câteva trăsături sînt calități evidente și promițătoare, unele dintre acelea pe care te hucuri să le întîlnești pe scenă și în viață. Cîtă lășitate, cît carierism, cîtă falsă ideologie, cît oportunism ridică planul creației cu remarcabilă originalitate de fond a concepției, de realitate trăită, comunicînd dramatic fără bulversarea imaginației, nu cu scheme rezitoriale, cu abstracțiuni, ci cu oameni în condițiile și la procesul dat...” (Nicolae Moraru — Ritmuri, 9, septembrie 1984).

„...dramaturgul este specializat în minierit, bine documentat, dovedind și bune disponibilități pentru imaginarea unor conflicte caracteristice limitei umane, fără divagații poetice ori abstracțiuni speculative...” (Voicu Bugariu — România literară, 14 martie 1985).

Alte opinii : Valeriu Birgău — Scînteia tîneretului, 27 martie 1986 ; A. I. Brumar — Astra, 12, decembrie 1985).

1988, 26 iunie — MEȘTERUL.

Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani. Regia și scenografia : Constantin Codrescu. Cu : Adrian Zavlovski, Mihai Clita, Gabriela Bellu, Paulina Codreanu, Doru Zamfirescu, Alice Barb, Nicolae

Gheorghe, Alexandru Codreanu, Florin Plaur, Rosmarin Delica, Ștefan Ilie, Nicolae Vîntan.

„Dramaturgul explorează filonul trecutului, atent la detaliul revelator, la culorile speranței, la tot ce simbolizează — de secole și secole — « credința țării, dorința ei de independență, libertate și pace ». Privind categorial, Meșterul din piesă întrerupează voința de construcție a neamului, puterea acestuia de a edifica pe măsura năzuințelor, visurilor și măreției sale. Zidirea lui este, metaforic vorbind, zidirea eternă a patriei. Sigur construită, cu replici care au sunet clar și vibrație dramatică. Meșterul poate constitui un succes”. (Ioan Adam — „Scînteia”, 23 septembrie 1987).

„...Întors din țările străine, colindate pentru a învăța arta zidirii și a zugrăvitului, Meșterul îi propune Voievodului înălțarea unei ctitorii, drept « semn al statorniciei noastre ». Întreaga acțiune se desfășoară în preajma creației-zidire, decupînd, asemeni unor stampe, într-o tensiune crescîndă, momentele înălțării sale : motivația și decizia, căutarea și alegerea, frămîntarea, înfăptuirea și transfigurarea. (...) Întelegem, astfel, de ce în viziunea « meșterului » harul nu este « un merit al omului ci al neamului ». Descoperind veșnicia în culoarea albastrului, Meșterul își va împlini visul de a înălța ctitoria « unită cu cerul », așezînd « zugrăveala în zidirea țării ». Asemeni lui Manole, el își va desăvîrși opera zugrăvind « frumusețea care înfruntă veacurile » : chipul îndrăgît al Anei. Tocmai o asemenea stare este aceea care permite afirmația că montarea piesei lui Dumitru Dem Ionașcu reprezintă o certă reușită a dramaturgiei contemporane românești” (Traian Dinorel Stănculescu — Contemporanul, 15 iulie 1988).

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE.

● *Fluturașii*. Piesă într-un act. Comitetul de Cultură și Educație Socialistă, Deva, 1981.

● *Un cartof în zorii zilei*. Piesă într-un act. Caietele de dramaturgie, Deva, 1981.

● *O zi pentru podoabe*. Piesă într-un act. Caietele de dramaturgie, Deva, 1982.

● *Surisul interzis*. Piesă în două părți, în volumul *Nouă piese de teatru*, Deva, 1984.

● *Credit pentru o speranță*. Piesă în două acte (opt tablouri), Caietele de dramaturgie, Deva, 1987.

● *Meșterul*, piesă inspirată după romanul „Nemuritorul albastru” de Radu Ciobanu, „Teatrul” 3/1988.

Adriana POPESCU

● Trei fete tinere, trei destine prinse dintr-o dată în capcana unui tragic accident. Nu există „premeditare”, nu există „vinovat” — o cumplită frică și o tot mai înăbușitoare remușcare. Și, peste toate, viața care merge (ar merge) mai departe, clementă, indiferentă față de un caz pe care nici o justiție din lume n-ar avea datele să-l incrimineze. Un bărbat între două vârste, pe care viața l-a învățat că există o logică în toate, și care, deci, își asumă pînă în ultima clipă datoria de a încerca să descopere logica sub semnul căreia s-au consumat viețile celor trei fete; un bărbat a cărui judecată a căpătat rigoarea unui program pe calculator, „trădat” de o sensibilitate, să-i spunem, adolescentină. Un al doilea bărbat, infirm sufletește, chinuit de o miopie care-i permite să confunde tonurile cele mai distincte. O poezie, un vers de Baudelaire, titlul propus: Privind în jur cu ochi fără lumină. Piesa e, deja, „în picioare” pe scena Teatrului „Bulandra”. Pe așis: Mariana Buruiană, Mirela Gorea, Ioana Pavelescu, Ion Besoiu, Cristian Hadjiculea (regia), Mihai Mădescu (scenografia). Nu apare pe așis, dar îi dătoare o colaborare exemplară: Luminița Varlam, secretar literar.

● Dușul. Pagina 1, indicație de decor: „Un cabinet medical; un birou; o lampă de birou aprinsă; un notes deschis; un pix; un telefon; două scaune, de o parte și de alta a biroului. Ea și EL. Se cred singuri. În realitate, nu sînt singuri. EL nu reușește să rămînă singur. Cară după el, într-o suită dureros-grotescă, cioburile unei vieți care nu-i mai aparține și, consecință firească, căreia nu-i mai aparține. Disimulează, susține cu brio un adevărat recital actoricesc, se zbate, se luptă să scape, să închidă gura „vociilor” care-i aruncă în față adevărul lor. Reușește să convingă. Cîștigă. Ce? Și cu ce preț?

● Într-un parc, pe o bancă, un bărbat, un adevărat BĂRBAT, se zbate din răspuțeri să salveze de la naufragiu femeia pe care a iubit-o o viață întreagă. Infruntarea

e teribilă, se luptă pe viață și pe moarte! Pentru că EA, femeia adorată (altfel, o persoană cu totul fermecătoare), nu vrea și nu se poate obișnui cu ideea că „vîrsta a treia” nu-i ceva neapărat identic cu „sfîrșitul”. Revelația (pe cît de tardivă, pe atît de brutală) efemerității noastre o îngrozește și o revoltă. Și o îngheață. Și EL este singurul care încearcă și reușește să reînsuflească ființa inertă lîngă care stă pe bancă. Pentru că o iubește. Și pentru că stăpînește la perfecție: Artă reanimării colective.

* * *

Am avut la dispoziție 2,5—3 pagini dactilografiate să-mi prezint ultimele piese și să le fac „publicitate” cuvenită. Ce șansă uriașă! Ce șansă ratată! Cîte variante încercate, impunîndu-mi — în timp ce-mi dădeam toată osteneala să le încropesc — să uit că „subiectul”, story-ul nu are, de fapt, nici o legătură cu ce-și propune, cu ce-ar trebui să-și propună să fie piesa de teatru. Că între miracolul creației (atunci cînd chiar despre asta e vorba) și firul de praf de la care se pornește nu există nici o condiționare. Că cele mai „grase” subiecte — ele în sine — nu pot salva pentru nimic în lume platitudinile la care de atîtea ori ajungem animați doar de cele mai bune intenții. Că raportul (valoric) între ceea ce „se spune” și ceea ce se ascunde dincolo de vorbe a fost și rămîne întotdeauna infinit favorabil zonei de inefabil.

Două-trei pagini în care aș fi avut prilejul să vorbesc despre oameni = personajele pe care i-am cunoscut citindu-mi piesele; despre universul în care trăiesc, despre aerul pe care-l respiră; despre visele și coșmarurile lor; despre bucuriile și temerile, despre izbînzile și eșecurile lor. Despre tot ceea ce, într-un sfîrșit, ar trebui, aș avea dreptul să știu despre ei!

...Și, de fapt, chiar știu. Dacă nu pot, dacă ei nu-mi dau voie să spun mai mult (oricît de mult, în limitele schemei), e pentru simplul motiv că sînt siguri că n-aș reuși decît să-i trădez.

ȘANTIER DRAMATURGIC

Am fost interesat totdeauna, ba mai mult, pasionat de vibrația în actualitate a actului istoric. Istoria trebuie să fie prima carte a conștiinței de sine și a conștiinței colective a unui popor, care nu poate avea viitor fără a avea trecut, fără a-și cinsti momentele de înălțare, martirii și eroii. În acest sens, m-am gândit să evoc, la a 550-a aniversare, dramatica rezistență populară din Ardeal împotriva împilării de către nobili și grofi. Sontan uniți, români, maghiari și secui se transformă într-o oaste organizată, capabilă să elibereze o mare parte a Transilvaniei, în numele dreptății și al speranței, și să-i constrângă pe împilatori la tratativele de pe dealul Bobilnei (1437—1438). Armata țărănească reușește să ocupe cetatea Clujului, pe care visează s-o transforme într-o „cetate a Soarelui”, potrivit ideilor utopiste ale secolului. Oastea țărănească a fost înfrântă, conducătorii — supuși unor chinuri draconice; istoria, în dialectica ei, era încă departe de a permite înfăptuirea ideilor nobile preconizate de cugetele luminate. „Momentul Bobilna” rămâne un simbol al libertății și speranței, al înfrățirii în lupta pentru dreptate socială. Piesa Înfrângerea sau Cetatea Soarelui are șapte personaje principale și o figuratie adecvată posibilităților oricărui teatru.

Pe agenda de lucru, tot legat de evenimente însemnate, m-au preocupat Cheia de boltă, o frescă-document dedicată proclamării independenței patriei (act de la care se împlinesc 110 ani) și Ziua cea mare, o reducere pe aceeași temă destinată colectivelor de teatru ale caselor de cultură și căminelor culturale.

A 300-a aniversare de la urcarea pe tron a voievozului-martir Brincoveanu, ctitor de țară și cultură, una dintre cele mai luminoase fi-

guri ale eposului românesc eroic, mi-a redeșteptat o mai veche pasiune, astfel că am restructurat și amplificat materialul de bază. Piesa în trei acte s-a organizat simfonic, și ar putea genera un spectacol interesant, mobil și colorat, chiar dacă ar fi nevoie de 27 de actori...

Corneliu Marcu

...o comedie intitulată Superelectronicus. Acest Superelectronicus este o creație tehnică de vîrf a unor specialiști de la cooperativa „Arta inteligenței”. Aparatul este un computer dotat cu voce și cu o memorie specială. Cumpără, stochează și revinde idei, informații și sfaturi ce ar putea fi folosite de cetățenilor din cartier în viața lor de zi cu zi. Realizează, în fond, un adevărat schimb de experiență de viață și de muncă. De fiecare dată cînd este solicitat, prin introducerea unei monede, ca la un post telefonic, pentru conectare, Superelectronicus se prezintă astfel: „Superelectronicus nu cumpără și nu vinde idei, informații sau sfaturi care ar aduce vreo atingere ordinii de stat și de drept a republicii, proprietății, moralei și culturii socialiste, păcii și colaborării între popoare”. Instalat în cartier pentru o primă testare, Superelectronicus cîștigă rapid adeziunea cetățenilor, care-l solicită pentru diverse servicii. În finalul comediei însă, la rîndul lui, le cere ceva oamenilor. Ce anume e deocamdată... secret. Piesa a fost gândită și scrisă ca un omagiu adus celei mai superbe ființe de pe pămînt: Omul. Personajele sînt: Vocea lui Superelectronicus, Anica și Ionică, operatori, și vreo zece cetățeni din cartier, bărbați și femei, tineri și... încă tineri. Plus președintele cooperativei, bineînțeles!

ȘANTIER DRAMATURGIC

toată lumea iubește teatrul

Miriam Răducanu

Adevărul lăuntric se descoperă în gest

Eram studentă la I.A.T.C. Alesesem drumul teatrului ca pe unul înrudit artei dansului, a cărei practicare, din motive de sănătate, o întrerupsesem temporar.

Înrudirea se dovedea iluzorie pentru mine. Exprimarea „rapidă” prin cuvînt mi se părea opusă unei ample și totale participări a trupului, minții și sufletului, cu care eu mă integrasem actului creator coregrafic.

Am dat vina pe mine și numai pe mine. Inhibată, complexată, îmi explicam neputința drept o consecință a faptului că nu eram născută pentru un alt mod de exprimare și încercam să înțeleg și să-mi însușesc noile legi, cu curiozitate și interes, fără iluzii, doar cu speranța să-mi pot regăsi un echilibru psihic.

A fost determinant faptul că actrița Ana Barcan, pe atunci profesoara mea de actorie, m-a propus ca, paralel cu studenția, să fac parte din corpul didactic la un an mai mic, observînd la mine, spunea Domnia sa, o putere de analiză a rolului și o înclinație deosebită de a lucra cu actorii. Îi sînt și îi rămîn profund recunoscătoare.

Am considerat de la început că mișcarea lăuntrică a unui personaj are nevoie de o exteriorizare specifică doar acestui personaj, tot prin mișcare; ca atare, ea trebuie descoperită de fiecare dată și fixată într-un contur propriu lui și numai lui. Cum viața este mișcare, nu am raportat „mișcarea” actorului la dans, sau la gimnastică, sau la..., ci la „mișcarea vieții”.

Bineînțeles că instrumentul actorului, ca și al dansatorului, fiind propriul său trup, cu cît acesta va fi mai „instrument” perfect, cu atît mai bogată îi va fi expresivitatea.

Practic vorbind, căile de pregătire sînt nenumărate și în general folosite cu mai mult sau mai puțin succes de către regizori, profesori de educație fizică, antrenori de sport, coregrafi etc.

Artistul adevărat este de obicei un om cu personalitate distinctă și modul de a lucra cu el trebuie adaptat de la caz la caz.

De ani de zile sînt folosită în teatru drept „consultant” de mișcare scenică. De-a lungul anilor, am trecut de la rezolvarea în piesă a unor „momente de mișcare mai dificile”, la o muncă mai complexă și mai profundă. În urma unor experiențe, am putut observa că dificultatea ce se isca avea la bază faptul că „intervențiile” mele pe felii se puteau suprapune, în bine sau în rău, intențiilor regizorului, aducîndu-ne amîndurora apropieri sau divergențe. Astăzi sînt convinsă că numai acceptînd ca totul un punct de vedere comun și o implicare totală, de la A la Z, mă pot integra cu toată responsabilitatea. O implicare totală, nediferențiată, care ne împinge pe toți cei ce participăm la un spectacol spre același scop final. O experiență pentru mine unică a fost punerea în scenă la Teatrul „Bulandra” a spectacolului O lume pe scenă, realizat de mine cu un colectiv de actori ai acestui teatru. M-am convins încă o dată, practic, cît de îmbogățit este acel actor care dispune, pe lîngă talentul său teatral, și de o concepție complexă despre gest. Chiar dacă această experiență personală nu a fost pe placul unora sau neînțeleasă de alții, ecoul ei în rîndul spectatorilor și implicit în propria-mi ființă artistică a rămas determinant pentru concepția mea despre teatru și mișcare.

Și nu întîmplător, într-o încercare ulterioară, mi-a fost posibilă realizarea recitalului meu intitulat Maria Tănase și alte portrete, în care, cu biografia mea de dansatoare și coregrafă, am avut curajul să introduc elemente proprii artei teatrale. Nu este deloc inutil să adaug că sînt recunoscătoare acelor regizori și actori cu care am colaborat de-a lungul timpului și de la care am învățat enorm.

Nu sînt regizor și nici nu mă cred. Poate că acestui sentiment îi datorez libertatea cu care mă arunc în teatru. Ceea ce este însă esențial pentru mine rămîne bucuria cu care mă apropii de creație. Ea dă omului dimensiuni nebănuite, îl împinge spre înțelegeri profunde și îl implică în trăiri înecate, în care intră cu abnegație doar pentru surprinderea adevărului și transmiterea lui mai departe. Cu siguranță însă că despre afinitățile mele cu teatrul și-cu arta actorului în special, ca și despre eventualul meu aport în acest domeniu, ar putea vorbi mai convingător și mai complet cei cu care lucrez.

toată lumea iubește teatrul

toată lumea iubește teatrul

Sergiu Selian

O „Furtună“ aparte pe țărmul mării

Se spune, pe bună dreptate, că teatrul este, în primul rînd, arta actorului. Abia apoi vine regizorul. Nu știu dacă afirmația rămîne valabilă și pentru teatrul de păpuși... Pentru o dată, însă (și asta, tocmai acum, cînd actorul apare ca interpret — sau invers), ierarhia e răsturnată. Că piesa este una de Shakespeare, însă n-ar fi de tot șocant. S-a mai văzut. Că este vorba de **Furtuna**, de vine și mai explicabil. Nu este Prospero un demiurg care își manevrează supușii și nesupușii ca pe niște păpuși? Iată-l, în carne și oase, înalt, pletos, bărbos, cu gesturi hieratice, oficiind pe scena minuscule, printre siluete miniaturale (iar unele — Iris, Ceres, Junona — supradimensionate), dar și printre fapte umane la scara 1:1. Cine sînt unii, cine sînt ceilalți — simpla lectură a piesei pare să-i fi departajat. Așadar, o idee originală îi urcă pe scenă, cu propriile lor mișcări, pe mînuitori. Cu riscul de rigoare. Că unii (deci, nici un actor profesionist) sînt stingaci sau inocenți sau monocorzi (dar alții surprinzător de dezinvolți), nu-i o dramă. În fond, o interpretare histrionică și cabotină se naște de minune în convenția de gradul doi a teatrului de păpuși, unde totul e credibil. Iar o idee cu adevărat originală în ordinea distribuției, poate axul central al spectacolului, este Ariel, să-i zicem Trifrons, personajul divizat — cu replici cu tot — în trei „actrițe“ uniformizate și impersonalizate printr-un costum bine

gîndit și el (inclusiv coliviile care le cuprind capetele, ca niște carcere ale spiritului). Și, pentru că veni vorba de costume, poate fi numit astfel veșmîntul amorf, singur elocvent, o pînză de sac interminabilă, cu o cocoasă monstruoasă, pe care e silit să-l suporte Caliban (de altfel, interpretat ireproșabil)? Și, pentru că veni vorba de acesta, se poate omite finalul à rebours, un Caliban proțapit dominator pe platforma superioară, cea a locuinței lui Prospero, după ce l-a „încarcerat“ el pe stăpînul său (văduvit, din păcate, și de o bună parte a monologului de la sfîrșit)? Și despre ce ar mai putea fi vorba? Despre muzică, firește. Ciudata și, totuși, atît de adecvata muzică, în care pianul vibrează, bateria ritmează, fluierile se tinguiesc, clopoțelii clinchetesc, în melodii de jazz tradițional, în blues-uri, în folclor românesc și oriental, cu „menestreli“ insinuați uneori pe scenă, da, căci muzica asta bizară ca idee sună neașteptat de **teatral**, de **elisa-betan**, perfect „în ton“ cu fluxul dramatic, fie ea lirică, fie gravă, pe alocuri chiar hazlie. Într-un cuvînt (și aceasta ar putea fi ultima vorbă, atotcuprinzătoare), un spectacol **încîntător**, născocit cu inteligență de oameni hăruiți. Patru sînt, cu osebire, aceștia, autorii lui, i-am elogiât prin cele făptuite, acum să-i numim: Kóvacs Ildikó — regizoarea (cu toate acele idei originale și încă altele), Dan Frățiciu — scenograful (metamorfizînd, într-un decor funcțional, ideile, inclusiv ale sale), Harry Tavitian și Corneliu Stroe — muzicienii (creatori de sugestivă ambianță sonoră, ei înșiși interpreți). La Constanța, o **Furtună** cu adevărat rătăcitoare.

toată lumea
iubește teatrul

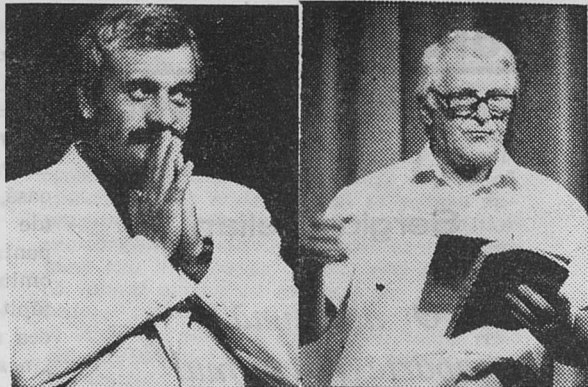
Întîlnirile revistei cu cititorii

La Constanța

31 august 1988

În ultima zi a sezonului estival, pe 31 august adică, la Teatrul Dramatic din Constanța s-a desfășurat cea de-a V-a ediție a Întîlnirilor revistei „Teatrul”. Manifestarea a plecat, din start, cu două handicapuri serioase: la Mamaia începea, în aceeași seară, tradiționalul festival de muzică ușoară, în timp ce pe stadionul din localitate, exact peste 60 de minute, pe gazon urma să-și facă apariția nici mai mult nici mai puțin decît celebra „Steaua”.

Destul de timorați de context, rod al întîmplării, invitații la întîlnire au intrat — mai exact, au vrut să intre — în sală la ora de începere înscrisă pe afiș. Aici, al treilea handicap, ce-i drept mai mult decît compensatoriu, în raport cu primele două: în sală nu mai era nici un loc liber. Așa că actorii Rodica Mandache, de la Teatrul Giulești, George Mihăiță, de la Comedie și Ion Caramitru, de la „Bulandra”, dramaturgul Dan Tărchilă, regizorul de teatru și film Tudor Mărăscu, profesorul Ion Cojar, șeful catedrei de arta actorului și regizorului de teatru de la I.A.T.C., Gelu Colceag, profesor-asociat la același institut, actor și regizor, prozatorul și istoricul literar Ior Cristoiu, redactorul-șef al revistei organizatoare a manifestării, împreună cu colaboratorii Graziela Bărlă și Mihai Tatulici, au luat loc, ca la o veritabilă premieră de succes, pe scaune... nenumerate.



Eugen Mazilu, directorul teatrului-gazdă, prof. univ. Ion Cojar...

Au participat: Dan Tărchilă, Ion Cristoiu, Rodica Mandache, Ion Caramitru, George Mihăiță, Ion Cojar, Tudor Mărăscu, Gelu Colceag, Andrei Mihalache, Ileana Ploscaru, Emil Birlădeanu, Valentina Bucur-Caracășian, Vasile Cojocar, Diana Cheregi, Nina Udrescu, Carmen Enea-Biji, Aneta Forna, Eugen Mazilu, Liviu Manolache, Harry Tavitian, Corneliu Stroe, Ansamblul de balet al Teatrului Liric. Coordonator: Victor Parhon

Victor Parhon, de exemplu, și-a găsit loc pe scenă, împreună cu Eugen Mazilu, directorul teatrului gazdă, și tot împreună au asigurat prima copertă a manifestării: au fost două alocuțiuni care au dat un start fericit dialogului-maraton pe care cei prezenți (iubitori ai Thaliei, din Constanța și din țară, ultimii, în concediu pe litoral) l-au avut cu teatrul, în deplina varietate a formelor sale de manifestare.

Profesorul Ion Cojar și-a asumat sarcina dificilă a prezentării Almanahului „Gong '88”, sarcină pe care a dus-o la



„Bătrînul” Emil Birlădeanu



...dramaturgul Dan Tărchilă și regizorul Tudor Mărăscu

capăt, cu succes, în ciuda sumarului extrem de bogat și a pasiunii de a epuiza subiectul: la pauză, am putut constata roadele eforturilor sale la standul special amenajat în holul teatrului.

În prezentarea de înută, expresivă, punctată, pe alocuri, prin definiții cu haz, a lui Victor Parhon s-au derulat și următoarele 20 de puncte (!) din programul noii ediții a Intilnirilor. Lăsând gazdelor ceea ce pe merit le aparține, respectiv finalul cronicii noastre, să continuăm cu prezentarea bucurărilor.

De mare interes s-au bucurat atit confesiunile dramaturgului Dan Tărchilă, despre modul în care a scris, pentru Teatrul din Constanța, piesa Io, Mircea voievod, acum peste 20 de ani, și despre succesul repurtat la premieră, cit și esul plin de haz al aceluiași, despre dramaturgia contemporană.

Invitat pe scenă în dublă calitate, de redactor-șef al revistei „Teatrul” și de prozator, prezent cu un nou volum în librării, Ion Cristoiu s-a achițat de prima răspundere prezentind modalitățile dialogului revistei cu iubitorii de teatru (intilnirile, cenaclul de dramaturgie, almanahul, în perspectivă — un ciclu de restituiri în cenaclu, în colaborare cu Teatrul „Nottara”) și de cea de-a doua citind, cu mare succes la public, o povestire publicată, Mecul.

În dialog cu publicul constănțean și cu Victor Parhon, Tudor Mărăscu a intrat în culisele meseriei sale, cu haz și modestie, demonstrind că eterna boală a regiei, orgoliul, are un singur leac: să montezi cu gindul la cei care trebuie să-ți înțeleagă efortul, spectatorii.

Gelu Colceag și George Mihăiță s-au afirmat din nou ca fideli recitatori ai poeziei românești contemporane: ca actor la un teatru „de profil” și ca interpret în spectacole de varietăți TV, George Mihăiță și-a asigurat un supliment de aplauze și cu o repriză de glume.

Partea I

● Prezentarea și lansarea Almanahului „Gong '88” (regizorul Ion Cojar, șeful catedrei de arta actorului și regizorul de teatru din I.A.T.C.)

● Dan Tărchilă (în dialog cu Victor Parhon și cu publicul constănțean; pagini de proză în lectura autorului)

● Nina Udrescu (fragment din Visul de D. R. Popescu)

● Ion Cristoiu (în dialog cu Victor Parhon și cu publicul constănțean; proză satirică în lectura autorului)

● Valentina Bucur-Caracășan (microrecital de versuri proprii)

● Mihai Tatulici (impresii de „reporter în viața teatrală”)

● Gelu Colceag („Balada păguboșilor” de Miron Radu Paraschivescu)

● Carmen Enea-Biji (fragment din Păznicul de la depozitul de nisip de D. R. Popescu)

Partea a II-a

● Liviu Manolache și Diana Cherghi (fragment din musicalul Sinziana și Pepelea după Vasile Alecsandri, regia — Andrei Mihalache, muzica — Liviu Manolache)

● Vasile Cojocaru (microrecital de versuri proprii)

● Rodica Mandache (fragmente din recitalul Doamnele domnului Caragiale — Zoe, Veta, Mița Baston, Zita)

● Emil Birlădeanu (Cetatea Neamțului de George Coșbuc)

● Ansamblul de balet al Teatrului Liric din Constanța (Gura lumii — coregrafia Ion Tugearu; soliști Rodica Raicu Urețu, Mihaela Ștefan și Ion Gligor; cu Monica Măgirdici, Silvia Leuștean, Delia Scotnitki, Dorina Arseni, Claudia Pop, Mirela Badea și Ramona Ignat)

● Fragment coregrafic din musicalul Sinziana și Pepelea după Vasile Alecsandri, în interpretarea actorilor Teatrului Dramatic

● Tudor Mărăscu (în dialog cu Victor Parhon și cu publicul constănțean)

Partea a III-a

● George Mihăiță (microrecital de versuri — Mihai Eminescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu)

● Ileana Ploscaru (fragment din recitalul Nu, eu nu regret nimic de Tania Massalitinova)

● Aneta Forna (recital păpușăresc)

● Liviu Manolache („Play-back”)

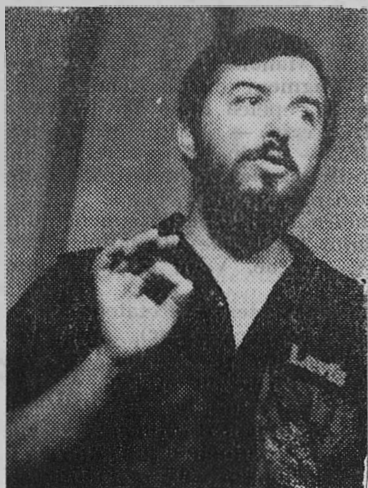
● Formația Creativ-Duo (Harry Tavitian și Corneliu Stroe)

● Ion Caramitru (microrecital din proza și poezia lui Mihai Eminescu)



Suștinându-și
microcefalurile,
Ion Caramitru...

...Rodica
Mandache...



...Gelu Colceag
și George Mihăiță

În fața cortinei, Mihai Tatulici, realizator de emisiuni la Televiziune și colaborator al revistei, ca reporter, a încercat să prezinte ceea ce publicul vede foarte rar: culisele. Nu numai pentru a justifica seria de reportaje din revista „Teatrul”, dar mai ales pentru a împlini un gând, acela că o bună cunoaștere a fenomenului teatral nu se poate opri la scenă.

Întoarcerea la teatrul-teatru a făcut-o Rodica Mandache, într-un recital avînd ca temă personajele feminine ale lui Caragiale: urmărind-o pe această înzestrată actriță cit de dezinvolt parcurge registre atît de feurite și de complexe, am gîdit la sei ca spectatorii: de ce Rodica Mandache face atît de puține ro-

Un regal de jazz semnat Harry Tavitian





Ileana Ploscaru, Nina Udrescu și Carmen Enea-Biji

Contribuții ale reprezentanților teatrului-gazdă



Aneta Forna



Scenă din „Sinziana și Pepelea”, cu Diana Cheregi și Liviu Manolache



Vasile Cojocaru



„Gura lumii”, moment cu Mihaela Ștefan și Ion Gligor

Acțiunile revistei „Teatrul”

luri care i se potrivesc talentului ei? Un posibil răspuns ar fi și acest recital, trecut în repertoriul Teatrului „Giulești”, chiar dacă este o întreprindere „pe cont propriu”, cum se spune.

L-am lăsat la urmă pe Ion Caramitru, pentru că la urmă l-au lăsat și organizații. El a intrat în scenă după nu mai puțin de șase ore de spectacol și, o clipă, am fost tentat să cred că publicul nu va mai rezista la lucruri serioase. Fals. Talentul unui actor poate spulbera orice rețetă. Proza filosofică a lui Eminescu a găsit, și la Constanța, publicul ideal, și datorită lui Ion Caramitru. În timp ce actorul spunea, pe scenă, gândul marelui Eminescu, era o asemenea liniște în sală, aerul nu mai era tulburat nici măcar de respirații, încât am avut senzația că ajunge, pînă la noi, zgomotul mării.

Intră acum în scenă contribuția gazdelor la cea de-a V-a ediție a Întîlnirilor revistei „Teatrul”. Pentru că vrem să lichidăm din plecare orice trimitere administrativă, să spunem de acum că organizarea a fost ireproșabilă și că întreg colectivul teatrului a fost de partea acestei manifestări, de la director la regizorat și de la mașiniști la corpul de actori. Dincolo de acest efort însă, merită să subliniem — de la început — calitatea prezențelor scenice constănțene la această manifestare. Ne referim, evident, în primul rînd la prestația actorilor de la Teatrul Dramatic, dar nu cred că avem dreptul să-i uităm nici pe cei care reprezintă alte colective ori individualități. Să ne reținem, așadar, la calitatea interpretării baletului „Gura lumii”, coregrafia Ion Tugearu, realizată de un grup de balerine de la Teatrul Liric (expresivitate, sincronie, valorificarea ritmului în compoziții pline de originalitate), la valoarea recitalului păpușăresc semnat de Aneta Forna, la recitalurile de poezie scrise și spuse de Valentina Bucur-Caracășian și Vasile Cojocaru (aceste repere lirice originale dovedind că, și la Constanța, există actori care nu se mulțumesc doar să dea glas simțămîntelor altora), la regalul de jazz semnat Harry Tavilian—Corneliu Stroe.

Trupa teatrului-gază (exprimată la această întîlnire prin secvențe din musicalul Sinziana și Pepelea, în regia lui Andrei Mihalache) a dovedit, dacă mai era nevoie, că dispune de resurse care-i permit să abordeze orice repertoriu, în registre oricît de complexe. Tinerețea multor interpreți nu e singurul argument: și nu ne referim numai la Liviu Manolache și Diana Cheregi, titulari de roluri importante în amintitul musical, cu exprimare și în spectacolul la care acum scriem cronică. Facem aici referire mai

ales la dimensiunea unor talente actoricești care merită generoase confirmări în distribuțiile stagiunii care va începe nu peste multă vreme: e vorba de Nina Udrescu și Carmen Enea-Biji, diferit expresive în partiturile care au constituit substanța monologurilor prezentate, actrițe talentate, de mare viitor, cum se spune și cum se așteaptă, de „bătrînul” Emil Birlădeanu, atât de savuros și de cald în Celatea Neamțului a lui Coșbuc; și cine ar putea-o uita pe Ileana Ploscaru, mereu tîndră prin iubirea de teatru care i-a adus atîtea satisfacții și prin care ea însăși a făcut viața mai frumoasă altor oameni?

Sînt la Constanța, în teatru, vîrste diferite și talente felurite care reclamă mai mult și mai bine, care împun acestor trupe un efort de autodepășire pe care-l merită și de care e capabilă. Insufiza mai recentă de tinerețe și de talent, regăsită la nivelul actorilor dar și la cel al regiei și scenografiei, este, credem, îndeajuns de puternică pentru a oferi direcțiunii curajul de a trece la asaltul celor mai grele redute. Această întîlnire organizată la Constanța a avut, între altele, și calitatea de a ne fi mijlocit o mai bună cunoaștere a unui colectiv la care merită a se reveni, deseori, în paginile revistei „Teatrul”.

Să încheiem, aici, destul de lungă povestire a faptelor petrecute la cea de-a V-a ediție a „Întîlnirilor revistei Teatrul”, de la Constanța, dar nu înainte de a da publicului ceea ce îi se cuvine: mulțumirile noastre, ale tuturor celor care slujesc, într-un fel sau altul, teatrul românesc contemporan, pentru extraordinarul interes manifestat față de fenomenul teatral, așa cum a fost el reprezentat la această manifestare. Il concretizăm acum prin două opinii. Profesor Ion Ciocîrlan, de la Tabăra de pionieri Năvodari: „A fost o mare fericire și o mare bucurie această seară. Mă felicit că mi-am învins comoditatea și am venit la Constanța, și uite că seara aceasta mi-a mine, mai mult decît zece spectacole de teatru. Vă așteptăm și la noi, la Vaslui.” Artemisa Răileanu, tehnician la Șantierul naval Constanța: „Extraordinar Caramitru, foarte interesante celelalte intervenții din această seară. Eram foarte obișnuită cu concetățenii mei, actorii din Constanța, și uite că seara aceasta mi-a redeschis apetitul pentru teatrul nostru. Vă mulțumesc pentru inițiativă, stimată redacție a revistei.”

În ultima zi a sezonului estival, la Teatrul Dramatic din Constanța s-a consumat cea mai reușită ediție a Întîlnirilor revistei „Teatrul”. De pînă acum...

Mihai MATEI

PREZENȚE ROMÂNEȘTI ÎN LUME

Alexa Visarion:

*„Pe parcursul acestei
experiențe am încercat
să fiu eu însumi în tot
și în toate“*



Alexa Visarion, lucrând cu Lee Anne Fahey (Elena Andreevna) și cu Thom Christopher (Astrov) la montarea „Unchiului Vanea“

„Alexa Visarion regizează ca și cum ar picta cu un cuțit, pentru că pensula pictorului este prea slabă“ scria Liviu Ciulei într-o prezentare pe care i-o făcea în America. Robert W. Corrigan, critic, decan la Fine Arts School din Dallas, Texas, își amintește că după ce a văzut în 1983 la București spectacolul cu *O noapte furtunoasă*, care „A fost una din cele mai desăvârșite și depline experiențe ale vieții mele de spectator de teatru“, deci după întâlnirea cu acest spectacol, a început să creadă foarte tare în regizorul Alexa Visarion: „Văzându-l muncind fără preget m-am gândit că nu este exagerat să îl pun alături de alți mari regizori ai lumii, ca Ingmar Bergman, Giorgio Strehler, Roger Planchon și Tadashi Suzuki“. Jon Jory, director și producător la Actors Theatre of Louisville, îl definea cu pe „o personalitate care te fascinează cu o concepție regizorală puternică“. Montările lui Alexa Visarion cu *O noapte furtunoasă* și *Năpasta* au fost văzute de importanți oameni de teatru: Marshall Mason de la Circle Repertory Theatre din New York, Edith Markson de la Fundația Ford, Robert W. Corrigan. Impresia puternică făcută de aceste spectacole a determinat primirea primei burse Fulbright Traveling Scholar Award.

Debutul discuției cu Alexa Visarion a fost deci o constatare: aceea că experiența americană a pornit, de fapt, de la Caragiale, de la *Năpasta* și *O noapte furtunoasă*.

ALEXA VISARION: E adevărat că apropierea de opera lui Caragiale mi-a fost fertilă din toate punctele de vedere. În primul rînd, Caragiale este o obsesie, și cred că ajutorul pe care maestrul mi l-a dat pentru a cunoaște lumea și omul epocii contemporane este foarte important. Spun „epocii contemporane“, pentru că este un autor contemporan sub toate aspectele. Cele două spectacole, *Năpasta* și *O noapte furtunoasă*, mi-au prilejuit un contact fertil atît cu lumea teatrală românească, cît și cu specialiștii și cu publicul din străinătate. Intenția mea este să realizez o integrală Caragiale, ca și o integrală Cehov. În 1981, Edith Markson, directoare, pe vremea aceea, la American Conservatory Theatre din San Francisco și vicepreședintă a Fundației Ford, a venit la București și a dorit să vadă cele două montări ale mele. Întîmplarea a făcut ca aceste spectacole să nu fie programate în săptămîna respectivă. Așa în-cît a văzut o repetiție generală cu *Năpasta* și o alta cu *O noapte furtunoasă*. Entuziasmată de jocul actorilor și de reprezentatie în general, m-a invitat. În numele Departamentului de Stat american, să vizitez, împreună cu un grup de regizori din Iugoslavia, Polonia și Bulgaria, Statele Unite. Am stat o lună, străbătînd America de la Atlantic la Pacific. Am avut posibilitatea să cunosc nuanțat realizările, dar și greutățile prin care trece teatrul american de certă valoare. Era în-

ceputul deceniului nouă, cînd teatrul american se afla într-o perioadă post-modernistă și își căuta noi modalități de expresie în domeniul expresivității teatrale, al realismului și al metamorfozării acestuia în realism magic. La ora aceea, teatrul românesc își impunea noua generație de regizori maturi, care încercau să continue misiunea îndeplinită cu noblete și înaltă profesionalitate de marile personalități regizorale ce străluciseră în deceniile șase și șapte. Puțin timp după aceea, cele două spectacole Caragiale au fost văzute de directorul de la Circle Repertory Theatre din New York, Marshall Mason, care a declarat cu entuziasm că *O noapte furtunoasă* este o piesă americană și se poate juca oricînd pe orice scenă din New York. În 1982, pe cînd începusem să lucrez la Teatrul de Artă din Moscova, am venit pentru o scurtă perioadă la București. Robert W. Corrigan, pe vremea aceea decan al Universității din Milwaukee, se afla în țara noastră — escală pe parcursul unei călătorii prin Europa, în vederea selectării unor regizori pentru un viitor program Fulbright — și dorea să vadă un spectacol al meu. Din nou, spectacolele mele nu erau programate, iar Domnia sa stătea numai două zile! Dar, știind acum „rețeta”, i-am prezentat o repetiție... I-a felicitat călduros pe interpreți și s-a arătat interesat de o colaborare cu mine la Teatrul Universității din Milwaukee, unde conducea un program de specializare pentru actorii care își dădeau „masterul”. Și, așa, cu ajutorul lui Caragiale, am făcut pasul de la București la Washington.

În cadrul primei burse Fulbright, Alexa Visarion a montat la University of Wisconsin, în Milwaukee, în stagiunea 1983--84, Richard al III-lea jucat de Professional Theatre Training. Criticul Ihab Hassan comentează spectacolul: „Am stat trei ore încordate cu Shakespeare și cu Visarion, în principală dramă a ființei umane, aceea de a fi om. Acesta, m-am gîndit, este teatrul (...) Acestui teatru, Visarion i-a dăruit inteligența sa, intuiția dramatică și precizia sa. Am citit piesa, am văzut-o de mai multe ori în Anglia și în America, dar această montare pe care o văd acum mi-a provocat un șoc, o revelație.” Criticul Robert W. Corrigan notează: „Spectacolul a avut un ecou puternic, majoritatea celor care l-au văzut fiind de părere că este una dintre cele mai impresionante montări ale unei piese shakespeariene. Și mai semnificativă a fost opinia larg răspîndită că prin spectacolul său Visarion nu numai că a oferit o perspectivă nouă asupra piesei, ci totodată a găsit modalități noi, surprinzătoare, întotdeauna interesante, pentru a ne face să receptăm cu o acuitate sporită

natura istoriei și a schimbărilor, a rebeliunii și a puterii, așa cum sînt ele resimțite în lumea din afara teatrului.” Robert Falls, director artistic la Wisdom Bridge Theatre, scrie entuziasmat: „Ce performanță palpitantă! Am văzut pe puțin zece montări ale acestei dificile piese, însă duminică, pentru prima dată, am simțit că văd într-adevăr piesa. Abilitatea lui Visarion de a o plasa cu fermitate în centrul istoriei și al politicii moderne este remarcabilă.”

A doua bursă Fulbright a însemnat și montarea unui nou spectacol: Unchiul Vanee de Cehov, în 1985, la Actors Theatre of Louisville. Notăm cîteva ecouri din presa americană. Robert Graves scrie în cronică din „Chicago Tribune”: „Unchiul Vanee regizat de Alexa Visarion la Actors Theatre of Louisville a arătat publicului american un aspect în întregime nou al piesei cehoviene, viziunea amară, batjocoritoare a lui Cehov asupra personajelor sale și a perimetrului spiritual steril, pierdut, pe care l-au creat și care i-a creat la rîndul său pe ei (...) În Unchiul Vanee, Visarion nu face compromisul de a plasa spectacolul într-o «cale de mijloc». În schimb, creează un concept ironic deosebit de cuprinzător, profund în semnificație, în care speranțele și vizele personajelor, frustrările și furia lor nu sînt nici ridicole, nici patetice în nici un fel, reacție sinceră simțită la o societate fundamental viciată.” Judith Leverone scrie: „Unchiul Vanee montat de Alexa Visarion la Actors Theatre of Louisville a fost mai mult decît o experiență sau o solicitare așa cum anticipasem. Acest spectacol a fost un prilej de reflecție pentru fiecare în parte, pe scenă sau în sală, iar succesul producției pentru fiecare dintre noi a depins de măsura în care ne-am implicat în această reprezentare.”

În discuția cu regizorul m-a interesat să aflu ce anume îl ieagă de aceste două spectacole, prin ce anume îi aparțin.

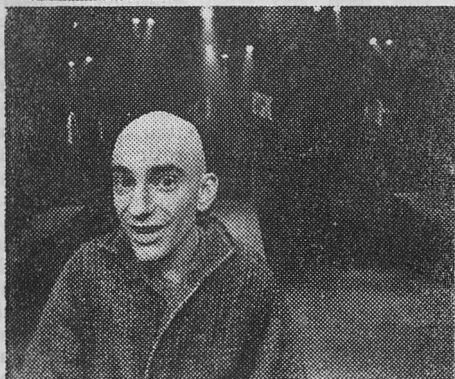
ALEXA VISARION: Cred că cel mai important lucru obținut în aceste spectacole a fost contactul cu o mișcare teatrală cunoscută mie doar prin lecturi. Am trăit la început o mare spaimă, neștiind ce anume din această mișcare teatrală atît de vastă ar putea să mă atragă și ce anume din visul meu artistic ar putea fi înțeles și dorit în America. Frământîndu-mă, am ajuns la concluzia că eu trebuie să mă duc în America așa cum sînt și să încerc să lucrez acolo așa cum am lucrat și pînă atunci. Să fiu eu însumi în tot și în toate... Deci, am montat *Richard al III-lea* încercînd să aduc pe scenă o variantă gîndită încă din anii



„Un cal, un cal, regatu-ntreg pe-un cal!” Stephen Pelinski în *Richard III*



Stephen Pelinski și Ellen Locknead
(Regina Elisabeth)



„De vrei să-nseli o lume fii ca lumea” (Christopher Flieller în *Groparul*)

studenției. Montarea a însemnat contactul cu niște actori capabili să facă orice pe scenă, fără să știe însă, la acea dată, ce înseamnă raportul dintre talentul actorului și o viziune regizorală. Niște actori care, prin mijloace rafinate și profunde, realizau orice detaliu al vieții, dar care știau mai puțin ce înseamnă ca jocul lor să aibă o *miză*, o anumită semnificație generală, includerea interpretării în gândire, lupta pentru o idee. Acest început a fost important, hotărâtor și reverberant, căci am aflat că nu există doar teatru american, teatru românesc sau sovietic, ci și Teatru, teatru care își are rădăcini adânci în fiecare națiune, în cultura fiecărui popor, și care, prin expresivitatea sa specifică, nu face decât să militeze pentru om și lume. Am aflat că pe orice meridian există o nevoie de teatru, o sete de a afla, de a cunoaște și cerceta

viața și cu ajutorul teatrului.

Unchiul Vanea reprezintă un alt tip de experiență. Esta vorba de un spectacol pe care îl realizasem în țară în două versiuni scenice, la Teatrul de Stat din Arad și la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Aveam nevoie de o nouă montare *Unchiul Vanea*, voiam să merg mai departe în hățișul de taine cehoviene... Urma să lucrez într-un prestigios teatru de repertoriu, care avea o trupă stabilă. Mi s-a dat totuși posibilitatea să-mi aleg cițiva actori din New York și Boston. Mi-am dus la New York și am făcut o selecție pentru rolurile Astrov, Sonia, Marina și Maria Vasilievna. Pentru rolul lui Astrov s-au prezentat la audție 150 de actori, iar pentru rolul Soniei, 250 de actrițe. A fost un contact viu, plin de nuanțe, în sensul că această trupă era exersată pe un alt tip de tratare a lui Cehov. Ei

au fost la început foarte șocați de „teatrul de stare” pe care eu încerc să-l nasc în spectacolele mele. Li s-a părut violentă propunerea de a realiza jocul pe o miză în afara materializării concrete a cuvintelor. Ilustrau cuvintele și situațiile într-un mod strălucit sau mai puțin strălucit. Atât. Când au văzut că starea, ca element de comunicare, pune în discuție multiple nuanțe, în care conștiința și inconștiința fuzionează și în care rezultatul nu are numai o singură direcție, e încărcat de ambiguitate, plin de echivoc în substanțialitate, când au văzut acest lucru, au fost încântați; și era și firesc, căci în acest mod profesia lor semnifica foarte mult, nu era o simplă meserie. Eram împreună pentru a naște o artă teatrală profundă, care își propunea depășirea nivelului delectării imediate. Nu sînt împotriva delectării substanțiale, ci sînt împotriva unei delectări „culinare”, ce anulează meditația. Publicul are și el un rol important într-o reprezentație vie și profundă, fiind un partener deschis și nu un simplu *raisonneur* care nu face altceva decît să „marcheze” spectacolul. Și din acest punct de vedere, publicul american a fost șocat de deschiderea acestor două montări. Era o incitare permanentă, directă, citeodată violentă și tranșantă, alături într-o anumită învăluire, cu anumită eschivă... Deci, spectatorii erau obligați să fie parteneri ai spectacolului. Pînă la urmă, am pus în scenă cele două spectacole, cu actorii și publicul lor. Relația era complementară, fiind în zonele aparate de inhibiții și condiționări stereotipe.

Lucrul lui Alexa Visarion cu actorii, indiferent dacă aceștia sînt români, americani sau sovietici, este de fapt lucrul cu Actorul, faptură neliniștită care trebuie să stăpînească pe dinăuntru ființa regizorului și care trebuie să se lase stăpînită. Starea de transă artistică în care Alexa Visarion creează „prin constrîngere și eliberare” dă naștere unei lumi adevărate și tulburătoare. Lucrul cu el trebuie să fie fascinant și chinuitor, epuizant și incitant. Cam așa reiese imaginea regizorului din mărturiile actorilor americani. Wili Flanders, realizatorul rolului Soniei:

Munca alături de Alexa este aprcăpă la fel de frustrantă pe cît de inspiratoare... Pasiunea lui a început să mă molipsească. „Joacă”, ne spune el, și redescopăr ceea ce am iubit la început în jocul actoricesc.” *Lee Anne Fahey, interpreta rolului Elenei Andreevna*: „Lucrez, după cum mi se pare, complet angajată emoțional, intelectual, vizual, muzical, spiritual și fizic în acest proces artistic.” *Stephen Pelinski, protagonistul din Richard*: „Alexa este o sursă inepuizabilă de creativitate,

pasiune, compasiune și curaj. Mi-a prețins tot ce eram în stare să dau... și chiar mai mult încă.” *Frederic Major, interpretul rolului Vanea*: „E dificil să lucrezi cu un regizor de talia și de felul lui Visarion, dar sînt îndrăgostit de Visarion ca om și ca regizor. Iubesc iubirea lui de teatru.”

La fel de semnificative ca și cele două montări au fost cursurile de teatru și film susținute în mai multe universități, incluse în același program Fulbright. „Impactul lui Alexa în colectivitate a fost profund. El aduce o savoare și o pasiune pentru teatru care este contagioasă și inspiratoare pentru mințile studenților”, afirma Lou Florimonte, decan la California Institute of the Arts. „Bineînțeles că Visarion a învățat mult despre noi și despre teatrul nostru, dar de asemenea el aduce un talent personal remarcabil, încît sîntem cu siguranță îmbogățiți de prezența lui și de munca lui”, declară Marta W. Coigney, președîntă la International Theatre Institute of United States. În discuția purtată cu regizorul am dorit să aflăm amănunte despre tematica și conținutul acestor cursuri.

ALEXA VISARION: Înainte de a începe repetițiile la *Richard al III-lea* am ținut la Milwaukee un curs despre Starea — ca element de comunicare teatrală în arta actorului și regizorului, într-un fel pregătindu-mi trupa pentru repetiții. În cadrul acestui curs teoretic și totodată practic, actorii beneficiau de exerciții în care mizam pe dezvoltarea acelor capacități interioare ce fac ca expresivitatea interpretativă să nu depindă de un singur punct de sprijin, ci să acopere și o zonă misterioasă, înlăuntrul căreia este posibil orice atunci cînd se susține o idee. Apoi, Robert W. Corrigan, care era acum decan la Dallas, la Fine Arts School, m-a invitat să țin cîteva cursuri despre mișcarea teatrală din Europa. Și așa am vorbit despre Strehler, despre Bergman, despre Stein, Vitez, Planchon, nu numai din cele citite, ci și din cele aflate din contactul direct cu ei. Pentru că știam destul de multe despre teatrul sovietic, am ținut un curs despre *Dramaturgia rusă în interpretare contemporană*. Am vorbit despre Liubimov, Efros, Efremov, Tovstonogov, despre mari actori: Vișoțki, Smolktunovski, Strijenov, Boris Cerbacov, Liubșin, despre Lavrova, Demidova, exemplificînd cu momente din spectacolele pe care le văzusem și le iubeam alt de mult. La Institutul de Arte din California am ținut un seminar Cehov și un curs de film, *Sens și imagine*. Am vorbit despre drumul de la idee la concept, despre raportul dintre fabulă și ideea regizorală,

despre diferențele dintre interpretarea actricească în cinema, teatru sau spectacolul TV. Tot în cadrul acestui curs, am condus un atelier de creație, în care am lucrat cu studenții pe scenarii propuse de ei. Am avut în continuare cursuri la New York University, la Școala de teatru unde este decan celebra directoare de la Arena Stage, Zelda Fichandler. Am lucrat câteva săptămâni cu un grup de studenți care își pregăteau „masterul” modalități de interpretare a pieselor cehoviene. Am avut șansa să-mi prezint filmele la Universitățile din Boston, Milwaukee, Dallas, precum și la Institutul de Arte din California. Peste tot, studenții și profesorii s-au arătat interesați de producția noastră cinematografică, necunoscută din păcate, de arta expresivă a marilor actori români. Într-un festival de film românesc ținut la Boston, s-a spus în discuțiile de la Public Library că „aceste filme sînt revoluționare, căci sfidează mijloacele comerciale”.

„După cum știți, schimburile culturale care implică majoritatea artiștilor ca Alexa Visarion sînt printre cele mai puternice contacte care pot lega una de alta culturi diferite”, scrie Martha W. Coigney. *Și este adevărat, că aceste colaborări sînt cele mai eficace soluții de comunicare între două națiuni. Ce anume a cîștigat Alexa Visarion din această experiență americană? Ce anume au cîștigat actorii și studenții cu care a lucrat sau cei care i-au văzut spectacolele?*

ALEXA VISARION: Ce am avut eu de cîștigat în urma contactului american este în primul rînd o studiere a unui anumit mod de viață, a unor posibilități de manifestare a energiei umane. America este o țară încărcată de energie, o țară în care oamenii trăiesc în alertă fiecare clipă și încercînd s-o domine. Această încercare este citeodată disperată, citeodată tragicomică, de multe ori însă cade într-o de-

suetudine, pentru că acest moment de forță se transfigurează în practică socială în nevoia de a cîștiga... Probabil, goana după bani reprezintă cam același lucru ca goana după un titlu nobiliar din Franța secolului XVIII. Am cunoscut o lume vitală și în același timp am cunoscut o artă nuanțată, o artă care înțelege că are de parcurs un drum și care este dispusă să cunoască tot ce se întîmplă în lume, să folosească experiența mișcărilor teatrale avansate. O țară în care contactul cu teatrul european este solicitat și este socotit necesar. Americanii sînt avizi de cunoaștere. Ce au putut să învețe de la mine? Nu-mi dau seama. Un singur lucru aș putea să menționez ca important. Ca și acasă, și în America m-am oferit pînă la capăt, am trăit intens totul... Am trăit... Am trăit pînă la epuizare, încercînd să-mi dilat propria viață, să forțez o comunicare pe toate coordonatele posibile. Am arătat colegilor americani ceva din cunoștințele acumulate acasă, ceva din ceea ce învățasem, din ceea ce aș vrea să duc mai departe, și anume că arta e o armă importantă pentru impunerea umanului. Artă este o șansă fantastică pentru cel care o naște cu dăruire și credință, în drumul de definire a propriei vieți. Duc cu mine o stare de veghe. În această stare de veghe epuizîndu-mă și încercînd să dezlănțui în fiecare partener, autor, actor, spectator, o alertă și o sumă de interogații. Două întrebări sînt însă capitale: „De ce?” „Pentru ce?” Minat de aceste întrebări, încerc să-mi continui drumul. Aș dori ca arta mea — *viața mea*, fie la București, Timișoara, Moscova, Milwaukee sau New York. să fie *vie*, o artă-mărturie și spovedanie care eliberează neliniștile din mine, întrebările din mine. Omul trebuie să-și ducă povara umanității sale. Această povară fiind și cununa sa.

**Convorbire realizată de
Aurelia BORIGA**

Eugene O'Neill

100 de ani de la naștere



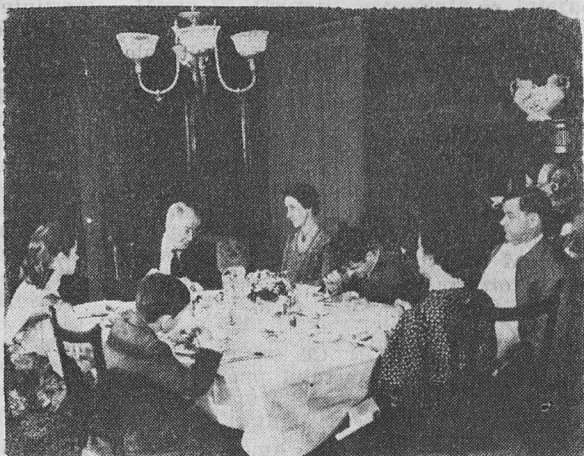
George C. Scott și Coleen Dewhurst în 1963, interpretind rolurile principale din *Desire Under the Elms* (Pati-ma de sub ulmi)

Regizorul Jose Quintero și actorul Jason Roberts în timpul repetițiilor la New York cu *A Touch of the Poet*

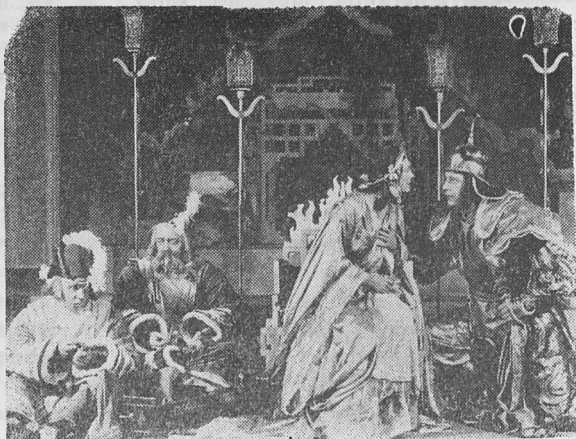


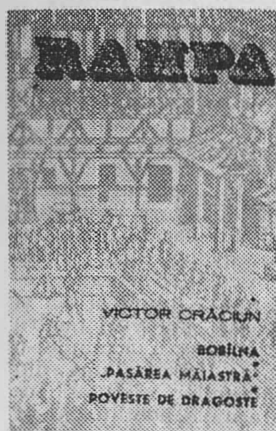
Scenă din *Marco Millions*, piesă istorică despre Marco Polo, reprezentație ce a stabilit legătura cu teatrul Guild, de mare importanță în cariera dramaturgului

Eugene O'Neill — unicul dramaturg american deținător al premiului Nobel pentru literatură



Scenă din *Ah, Wilderness* (Ah! Sălbăcie!), singura comedie scrisă de dramaturg





Linia de plutire, cordonul ombilical și retardarea stilistică (I)

Atunci cînd se produc la vîrsta deplinei consolidări a maturității, debuturile editoriale — nu numai în materie de dramaturgie, firește — nu mai pot fi întîmpinate cu acea „întelegere” pe care ți-o solicită placheta unui adolescent, aceasta fiind, prin însuși actul apariției, o promisiune. La cei veniți tîrziu în literatură nu mai cauți semnele viitoarei opere, ci opera însăși.

Ceea ce nedumerește cititorul român de azi este asaltul aparițiilor pe, să-i spunem așa, **linia de plutire**. Ambarcațiunea dramaturgică, încărcată cu personaje, este lansată în librării, ca „merge”, adică plutește, și ar părea că nimeni nu se întreabă cu ce viteză poate avansa noua Arcă, pînă unde și cît de importantă este ea în complexul de nave ale culturii române și mai ales: cît de nouă, de **alt fel**, este venirea ei? Într-o astfel de imagine a dramaturgiei de azi, vom constata că nu toate vasele plutitoare respiră aerul secolului douăzeci, în cea de-a doua parte a lui. Va uimi în primul rînd faptul că fiecare arcă are un timp stilistic al ei, de multe ori altul decît cel contemporan. Că asistăm practic la o lansare din vadul unor mijloace și modalități ce aparțin secolului trecut sau primului sfert al veacului nostru. Este adevărat, și aceste retronave „merge”, dar foarte multe scot fum, poluează încă, într-o vreme în care spiritul se alimentează deja cu energie atomică.

Linia de plutire are, așadar, neajunsurile ei. Este motivul pentru care, contrar obiceiului unor cronicari care, în cazul scrierilor mediocre, preferă de cele mai multe ori tăcerea, noi vom încerca să ne formulăm punctul de vedere.

Apărut în colecția **Rampa**, volumul lui Victor Crăciun cuprinde trei partituri: **Bobilna**, **Procesul „Pasărea Măiastră”** și **Poveste de dragoste**, fiecare dintre ele fiind postfațată (la rubrica **Piesa văzută de...**), nu cu citatele „reprezentative” din cronicile de spectacol — cum ne obișnuise o vreme editura —, ci cu articole scrise special (ele sînt proaspăt date, fără nici o trimitere).

Bobilna și **Procesul „Pasărea Măiastră”** sînt din familia reconstituirilor istorice, travaliul pîrînd a fi săvîrșit cu acribie documentară de bună calitate în ceea ce privește **timpul** și **locul** evenimentelor. **Poveste de dragoste** se vrea o „piesă lirică în trei acte” inspirată din actualitatea imediată (socialistă), a cărei materie este infuzată de mitul celtic al iubirii magice. Nici unul dintre cele trei texte ale lui Victor Crăciun nu scoate în relief talentul de dramaturg: replicile sînt de obicei livrești, greoaie, lipsite de ingenua spontaneitate: interesul cititorului este menținut în primele două în special de amănuntul istoric. Conflictul este anemic în toate trei. Personajele au desen bidimensional, lipsindu-le cea de-a treia valoare, și anume profunzimea. Melodramatismul este speculat într-o cheie vetustă. Racordat, în piesa istorică, la Delavrancea, autorul prezintă un caz de retardare stilistică, fenomen care va trebui

* Victor Crăciun, **Bobilna**, **Procesul „Pasărea Măiastră”**, **Poveste de dragoste**, Editura Eminescu, 1988.

discutat mai pe larg. Este vorba de dramaturgia cu cordon ombilical, legitimată de unele teatre și chiar de publicații și edituri.

Războaiele țărănești din evul mediu european sînt tragedii gata scrise de istorie. Victor Crăciun s-a oprit asupra unei asemenea teme, documentîndu-se despre răscoala din 1437 din Transilvania condusă de Nagy Antal din Buda, secondat de alți frunțași ai țărănimii ardelenesti, între care cronicile îl citează pe un Mihai Valahul din satul Vireag. Așa s-a născut „drama istorică în două părți” **Bobilna**. Zguduitoarele zile ale vieții lui Anton cel Mare și ale lui Mihai Românul (cum sînt numiți în piesă cei doi eroi ai Bobilnei — cel dintîi, tăiat în bucăți de către nobili în lupta de la Turda, care ar fi consfințit înfringerea răscoalei țărănești) nu i-au putut inspira deci scriitorului aceea specie rară a dramaturgiei care este tragedia; el a preferat drama, fără s-o realizeze nici pe aceasta ca atare, trecînd accentul în partea finală a acțiunii pe Mihai Românul, înșurat cu Iionka, sora martirului Anton cel Mare, sugerînd plecarea acestei familii la curtea lui Vlad Dracul, în Țara Românească. După opinia noastră, Victor Crăciun nu dovedește în acest volum nici instrumentele și nici experiența dramaturgică necesare pentru o întreprindere pe măsura subiectului. După ce intrarea în scenă a lui Anton cel Mare este pregătită minuțios și solemn, așa cum o face Delavrancea în legătură cu Ștefan cel Mare, în **Apus de soare**, figura eroului principal devine, pe parcurs, tot mai episodică, pentru ca în final să nu mai apară deloc. Mihai Românul nu-l va mai aminti în „concluziile” sale exprimate în epilog: „Dar Bobilna nu trebuie să se uite. N-are cum să se uite. Bobilna este cu noi și va rămîne cu noi, în urmașii noștri și urmașii urmașilor noștri”. De altfel, ceea ce nedumerește cel mai mult între replicile deseori sfătoase ale acestei piese de inspirație istorică scrisă nu într-un registru actual, este „gîndirea politică” a unor personaje, în special a lui Mihai Românul, „acordată” destul de forțat sau chiar devansînd dialectica marxistă. Ioan al lui Iacob din Cluj, de pildă, poate singurul personaj reușit al acestui demers dramaturgic, de unde la început făcea o poză aparte, interesantă, prin felul său direct de a acționa și a se exprima într-o ipostază de liber cugetător al aceluși secol, ajunge și el să conchidă, deși ne aflăm în 1438, în acești termeni: „Eram legat de voi, trup și suflet. De cauza noastră, țărănească. E o cauză dreaptă, merita ca și noi orășenii, ca și cei de la sate, să mergem cu voi”.

Nu sînt ușor admisibile replici ale lui Mihai Românul, de acest gen: „Eu am văzut cum trag pe spuzele lor toți cei care conduc popoarele”. Să nu uităm că și în secolul XVIII, deci cu 300 de ani mai tirziu, credința mistică a țăranului în bunătatea împăratului încă era vie. Nu mai departe, tot în Transilvania, să ne amintim cu ce încredere și speranță îi așteptau răsculații lui Horea pe emisarii lui Iosif al II-lea, Bătrînul țăran Gheorghe, înainte de a pleca, în calitate de sol, la reprezentanții nobilimii, afișează un ton aproape lozincard: „Că nici o putere nu poate pe lumea asta frînge țăriă noastră, a țăranilor”. Dar pe cît este de neatent autorul la „spiritul epocii”, pe atît de atras este de latura romantică a intrigii: Ioan al lui Iacob din Cluj apare ca un fel de cavalier care trebuie să se răzbune pe episcopul Gheorghe Lepeș pentru că „i-a răpit” iubita și l-a și întemnițat; acesta este motivul pentru care el, cu știința pe care a acumulat-o pe cînd se afla la Universitatea din Praga, se alătură țăranilor răsculați învățîndu-i să poarte armele nobililor și să se apere în tabere așa-numite husite. Tot timpul războiului, Anton cel Mare va fi zbuciumat de grija copilului său, răpit de către nobili și ascuns într-o localitate necunoscută; el își va lua soția în tabăra de la Bobilna, unde i se va și naște cel de-al doilea fiu, Mihai Românul contractează un nemilos amor fulgător pentru sora lui Anton cel Mare, venită o dată cu femeia conducătorului răscoalei, tocmai pentru a o îngriji; această iubire, care îi va crea și un repede trecător conflict cu Anton cel Mare, îl va pune în dificultate în legătură cu dragostea ce i-o poartă lui Marica de Chendru, femeie de viță nobilă, un fel de amazoană prin vitejia și voinicia ei sufletească. Ea și-a alcătuit o mică armată de mercenari, cu care participă la lupte în ajutorul răsculaților. Intrarea în tabăra țărănească a lui Gheorghe Lepeș, în calitate de sol al nobilimii mai întîi și apoi de „mijlocitor”, nu beneficiază de culoarea și tonurile pe care le-ar fi solicitat un asemenea tablou. Gheorghe Lepeș n-are nimic din strălucirea perfidă a unui reprezentant al clerului și cu atît mai puțin a unui în mare parte vinovat de sărăcia ce-i împinsese pe țărani la răzvrătire. Mai atent lucrată în laboratorul de dramaturg se arată a fi scena din clădirea patriciatului din Cluj în care Anton cel Mare își potrivește coroana voievodală (sic!) găsită... într-o firidă. Cheia teatrală a scenei este în contradicție cu aerul de înfruntare pietroasă al momentului istoric, astfel de elemente de respiro greu pot avea loc la nivelul protagoniștilor. Dar iată-l pe Anton cel Mare histriion, închipuindu-se în dia-

log cu riga Sigismund, interpretându-l pe acesta: „Ba eu sint Riga, nu tu, Anton cel Mare din Buda. Degeaba te dai tu căpitan al tuturor cetelor de țărani. Tot eu mi-s mai tare, că-i am alătura pe baroni și pe nobili și pe episcopi și pe slujbași“. „În temniță cu ei! Gardă! În temniță cu Sigismund asta și cu Csaky și cu Lepeșii! Eu mi-s Riga Anton cel Mare“.

Inabilitățile de construcție nu sint puține. Unele dintre ele ar fi putut fi eliminate printr-o lectură mai sigură înainte de tipar. Faptul că se repetă, în tabăra de la Bobilna, replicile solilor date frunțașilor nobilimii, deși cititorul le cunoștea, nu contribuie cu nimic la calitatea intrigii.

Aceeași turnură delavranciană manifestă și **Procesul „Pasărea Măiastră“**, „evocare dramatică în trei părți“, a cărei acțiune, așa cum precizează didascalia, se petrece în Franța, România și Statele Unite ale Americii, între anii 1920—1928. Lirismul apoteotic din final, dialogurile „de taină“ cu Eileen Lane, inițierile strămoșești de la Virful Omul (acestea amintesc, desigur, mai mult de prozele lui Grigorie Granda) sint elemente de retardare stilistică în direcția indicată. Personajul central — sculptorul Brâncuși — este numit, ca și Mihai Românul din Vireag, „ursul din Carpați“. Nu este clară accepția pe care o dă autorul acestui termen faunistic. Un „joc cu coroana“ vom înfilni și aici, priiej de a-i spune lui Brâncuși „regele valah“. Perpetuînd „sintaxa“ lui Mihai Românul din Vireag, Brâncuși este îndrăgostit de irlandeza Eileen Lane, dar este pus în dificultate de iubirea, cu speciale excentricități, a bogate americane Peggy. Procesul de la Tribunalul vamal al Statelor Unite, dirijat din umbră de Peggy, încercînd să facă din această acțiune juridică o campanie de „pedepsire“ și deci de umilire a iubitului care refuză „să se întoarcă“, va dura pe tot parcursul actelor II și III, intitulate **Sinea lui Brâncuși** și, respectiv, **Lumina zborului**. Destul de lung în economia piesei, mai ales că viața lui Brâncuși nu mai este azi o ecuație cu foarte multe necunoscute, procesul este relatat prea didactic, avînd o funcție catihetică incompatibilă cu arta situațiilor dramatice. Autorul pariază pe numărul de personalități care îl vor fi cunoscut pe Brâncuși și le citează în contexte „in-time“. Apare astfel o galerie de monștri sacri, unul mai celebru decît altul, Marinetti, Joyce, Ezra Pound și alții, la care se adaugă desigur Enescu. Față de acesta din urmă, olteanul Brâncuși este pus să vorbească moldovenește, să-i spună adică **bădiță**, deși era cu cîțiva ani mai mare, iar Enescu, însușindu-și o neaoșă oltenească, îl va numi pe Brâncuși, corect de data aceasta, **neică**. Apar curiozități la

nivelul replicii. Cînd Marinetti scoate pistolul și trage în exponatul lui Brâncuși, la Salonul independenților (Paris, 28 ianuarie 1920), șeful poliției reacționează în acest galant mod: „Domnule, ce faci? Te rog (sic!) să depuți pistolul. Sint șeful poliției Capitalei Franței... Se poate să umblați aici cu arme? Vine doar însuși Președintele Franței!“ Sigur că este interesant pentru cititor să aștepte că în 1920 poliția franceză era prezentă la manifestările culturale, dar „personalitatea“ cu care-l investește dramaturgul pe reprezentantul ordinii publice pare excentrică, mai ales cînd acesta participă afectiv la înfruntarea din expoziție, luîndu-i brusc apărarea lui Marinetti și spunîndu-și hotărît cuvîntul (un cuvînt greu, desigur!) în teritoriul esteticii: „Nebun, nebunul asta, dar dacă are dreptate? Domnule Signac, dați dispoziție să fie scoasă lucrarea din expoziție!“ Deși declară puțin impropriu, sugerînd turnul de fildeș, că a „ajuns la înalta tehnică de a mă concentra numai în esența artei mele“, Brâncuși face și altfel de dovezi, de înalt patos cetățenesc, declarîndu-i iubitei sale Eileen, pe care a dus-o pe culmile munților Carpați: „Și-acum să-ți arăt Sfinxul din Carpați și Babele... Are o liniște care te pătrunde. De dincolo de spațiu și timp. E cutezanța de a sta dîrz și semeț în bătaia vînturilor și ploilor. Ca poporul meu...“ În partea a treia, dramaturgul își reia „obiceiurile“ din piesa **Bobilna**, repetînd — fără o anume valoare estetică — informații pe care cititorul le deține din primele părți. Partitura devine în felul acesta plictisitoare. Deși la procesul din sala Tribunalului vamal personajul Edward Steichen face „istoricul“ lucrării achiziționate de el, respectiv **Pasărea în văzduh**, acest „curriculum vitae“ al celebrei sculpturi este din nou desfășurat, de data aceasta ca un citat din declarația (interogatoriu) dată de Brâncuși la Ambasada Statelor Unite ale Americii la Paris. Personajul Robert Ingersoll Aitken, depozant la procesul în discuție, în calitatea sa de sculptor profesionist cu lucrări în muzele americane, este pus de scriitor în situația de a răspunde, întrebant ce este o sculptură, cu aceste cuvinte: „Un lucru care a fost sculptat“. Se încăleacă și aici regula calității adversarului, procedeul la care Victor Crăciun a apelat și în piesa **Bobilna**, în legătură cu personajul Gheorghe Lepeș. Întreaga construcție a acestei evocări parțiale a lui Brâncuși este concepută ca o pledoarie pentru valoarea mondială a artistului de la Hobița: preocupat de punerea în ecuație a aceste axiome, Victor Crăciun nu este atent la unele „amănunte“: Amedeo Modigliani vine noaptea în atelierul lui Brâncuși (este vorba de seara cînd avea loc inaugurarea Salonului

independentilor, în 1920), în lipsa acesteia, cu două fete oarecare, Marietta și Jacqueline, cu absint și mortadela și „bulletine d'atâtea de vis”, aprinzând luminări pentru a obține „un peisaj halucinant”. Or, pentru acest Modì, anul 1920 este chiar anul morții. Așa că cititorul va trebui să imagineze o anumită deparatare în luni și zile între data inaugurării Salonului independentilor și data petrecerii dintre noi a marelui artist italian. Cert este că în seara vernisajului Salonului independentilor, Modigliani piecase dintre cei vii de câteva zile (24—25 ianuarie 1920) și — fapt binecunoscut — ultimele săptămîni din viață, pînă la agonia din spital, și le-a petrecut împreună cu iubitoare sa soție. Ignorînd faptul că marii artiști sînt personalități istorice, Victor Crăciun își permite o astfel de jenantă „licență poetică”, de care abuzează de altfel în continuare, cînd Modigliani revine, într-o melodramatică scenă „petrecută” mult timp după expoziția din 28 ianuarie, pentru a-i cere lui Brăncuși să-i facă și lui un monument funerar ca al lui Rousseau Vameșul, spunînd: „Ți-ai face portretul drept recompensă, dar nu mai pot”.

În *Poveste de dragoste*, se încearcă o subtilă coabitare între un plan mitic fecund în cultura universală și realitatea românească imediată. Tristan este un bun specialist, trimis în Libia pentru lucrările contractate de România acolo, împreună cu prietenul său Benedict. Se întoarce în patrie, unde cei doi copii ai săi, rămași fără mamă în urma cutremurului din 1977, sînt îngrijiți de soția lui Benedict. Printr-un concurs de împrejurări, acești copii sînt pentru câteva zile trimiși în provincie, unde ajung în relație

cu o Isoldă foarte frumoasă, divorțată și bună ingineră la întreprinderea de Autoturisme din Pitești, hotărîtă să devină mama celor doi copii și, bineînțeles, soția lui Tristan. Schema dramatică se transmite fidel în personaje, care sînt neconvingătoare. Relația cu fondul mitic, vizînd un transfer dozat, este osificată. Planul „contemporan” prezintă soluții și o problematică neinteresant puse în pagină. Singurul element care ține de dramaturgie, de talentul acestei arte, este scena în care bunul prieten Benedict, gospodar și om de casă capabil să-și aducă prietenul în propriul apartament, pentru a locui perpetuu, se prezintă la Pitești, acasă la Isolda, și îi declară, tocmai cînd cititorul se așteaptă ca el să ducă tratative în numele lui Tristan, o mistuitoare iubire gen „la prima vedere”. Mijloacele de prezentare a universului infantil sînt reportericești sau dintr-un arsenal „teatral” care ține — dacă vreți — de estetica medievală. Isolda înregistrează pe furis, pe o bandă de magnetofon, dialogul dintre băiețel și fetiță, descoperind astfel celor doi soți din apartament obsesiile copiilor privind — între altele — mormîntul Alexandrei. Tehnici ale teatrului radiofonic sînt exploatate impropriu în vederea unui teatru de scîndură. Megafoanele care vor „dezvălui” spectatoriilor din sală conținutul benzii operate de Isolda vor funcționa prea mult, Victor Crăciun mizînd excesiv pe auditiv și prea puțin pe vizual. Este o perspectivă care ține în corzile pinzei sale, ca un păianjen, întreaga sa producție din anul pe care îl comentăm.

Paul TUTUNGIU

CRONICA DRAMATICĂ



Grupul celor trei surori ; în plan secund, Andrei

În adâncimea scenei

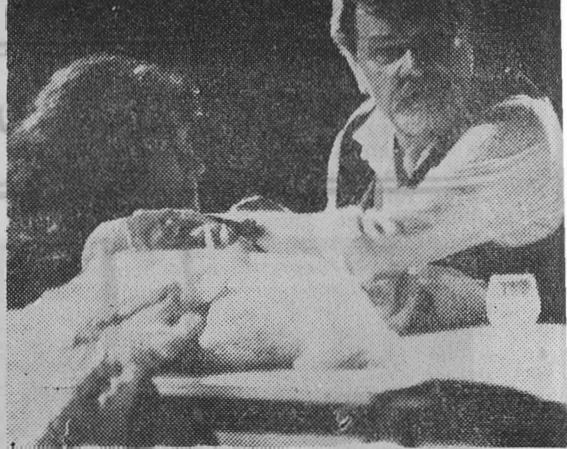
La ridicarea cortinei ne întâmpină un tablou straniu. Ne e cu siguranță familiar, deși, pe de altă parte, am putea jura că-l vedem pentru întâia oară. Recunoaștem cîte un detaliu, o anumită dispunere a mobilierului, sugestia unor arbori prelungindu-se în nesfîrșirea stepei rusești și a sufletului slav, dar *adîncimea* tabloului scenic e uimitoare și ea îți taie parcă respirația. Întreg teatrul în care sintem nu mai e decît rama acestui tablou în care ne vom putea privi pe noi înșine. Nu de la început. Nu dintr-o dată. Va trebui mai întâi să parcurgem un drum. Drumul celor trei surori. Sau al lui Tuzenbah. Sau al lui Vershinin. Sau al lui Solionii. Ori chiar al lui Andrei. Un drum al înțelegerii. Nu al concesiiei, nu al abdicării, nu al abandonului, ci, pur și simplu, al înțelegerii condiției noastre umane, înțelegere care ne obligă la eroismul asumării acesteia. La eroismul lui *trebuie să trăim*. Căci dacă trăirea

propriu-zisă n-are într-însa nimic eroic, cum nu poate fi nici comică sau dramatică, tragică sau vodevilească, decît în funcție de unghiul din care o privim, de-abia faptul de a trăi *înțelegîndu-ți* condiția umană are în el ceva din flacăra sacră a eroismului prometeic. E o înțelegere austeră, refuzîndu-și orice retorism, tocmai pentru că își descoperă

TREI SURORI de A. P. CEHOV • TEATRUL NAȚIONAL din TIMIȘOARA • Data premierei: 8 IULIE 1988 • Regia: ALEXA VISARION. Scenografia: EMILIA JIVANOV • Distribuția: MIRCEA BELU (Andrei Prozorov); LUMINIȚA STOIANOVICI (Natalia Ivanovna); IRENE FLAMANN CATALINA (Olga); LARISA STASE MUREȘAN (Mașa); MARGARETA AVRAM (Irina); MIRON NETEA (Kulighin); VLADIMIR JURĂSCU (Vershinin); ROBERT LINZ (Tuzenbah); ION HAIDUC (Solionii); DANIEL PETRESCU (Cebutikin); CRISTIAN CORNEA (Fedotik); ROMEO BĂRBOSU (Rode); SANDU SIMIONICĂ (Ferapont); VICTORIA SZUKITS CODRICEL (Anfisa).

adevărata mîndrie în unilnță, adevărata măreție în tăria de a lua totul, mereu, de la capăt. Poate fi vreo idee de spectacol mai percutantă decît această lapidară concluzie: *trebuie să trăim?* Alexa Visarion nu ne-o împune, ci ne lasă să privim, cu justificată încredere în puterea noastră de a înțelege, de a ne înțelege pe noi înșine. Sigur că în acest punct și nu în altele e de văzut apartenența spectacolului la familia celorlalte creații regizorale ale sale — teatrale și cinematografice —, sigur că în acest punct și nu în altele îl vom redescoperi pe Alexa Visarion, poate mai puțin impetuos în cutezanță, dar cu siguranță mai concentrat și mai profund, poate chiar mai îndurerat, dar nu mai puțin stenic. Iar dacă tot ar fi să ne reîntoarcem la terminologia *viziunii regizorale* — desemnînd corect virful de lance al evoluției teatrului românesc în ultimele trei decenii, prin personalități regizorale între care a strălucit, în ultimii cincisprezece ani, și Alexa Visarion — sigur că am putea vorbi de o viziune ironică, dar și înțeleptă. S-ar părea că regizorul se privește pe sine și se vede — necrutător — în această lume a lui Cehov, în care „La Moscova! La Moscova!” devine echivalentul irealizabilului speranțelor noastre, despre care se crede îndeobște că ne ajută totuși să trăim. Numai că se poate trăi și *înțelegînd* irealizabilul acestor speranțe, distanța care le separă de ceea ce putem fi și utopia care le îndepărtează de ceea ce putem face, fără ca prin aceasta să ne lăsăm invadați de o milă neputincioasă sau de o duioșie dulceagă. *Trei surori* poate fi deci și piesa uciderii unei speranțe, prin epuizarea tuturor argumentelor ei, după cum poate fi, și este, prin chiar acest fapt, piesa desprinderii de falsitatea speranțelor deșarte.

Ce spațiu teatral ar fi fost propice semnificării unui atare mesaj? Fără îndoială, un spațiu cehovian, un spațiu în care se imbină concretetea detaliului realist cu vastitatea sugestiilor metaforice, un spațiu concomitent al *închiderii* în sine și al *deschiderii* către sine, un spațiu în care la nevoie să te poți pierde, ca Tuzenbah, dar în care să te poți și regăsi cît de cît, ca Irina, Olga și Mașa. Mult mai liberă, după *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* de Nikita Mihailkov, căutarea spațiului cehovian e — independent de filmul amintit — o mai veche și constantă preocupare a regizorului Alexa Visarion. Formula la care a ajuns — prefigurată în unele detalii din *Unchiul Vanea*, de la Arad și Cluj-Napoca, statornicită apoi în spectacolele cu aceeași piesă, realizate la Teatrul actorilor din Louisville (scenografia Paul Owen) și la Teatrul „Bulandra” (scenografia Mihai Mădescu) — „repetă” pînă la un punct și cu bună știință amplasamentul în



Mașa—Verșinin: un cuplu care trăiește iluzia iubirii

cadru și aceea osmotică relație de comunicare a interiorului cu exteriorul, aducîndu-le însă îmbogațiri atît la detaliu, cît și la substanță. Regizorul a beneficiat de astă dată, în realizarea practică a proiectului său scenografic, minunțos elaborat, de aportul discret dar sensibil și inspirat al Emiliei Jivanov. Grație efectului de perspectivă pe care îl dobîndește mișcarea actorilor în scenă, dar nu numai și nu atît datorită acestui „truc” tehnic, cît, mai ales, grație combustiei lăuntrice la care ajunge *starea* actorilor, punîndu-și în joc, parcă nu doar rolurile, ci însăși menirea vieții lor, pînă la a-ți crea senzația că, de fapt, cu fiecare replică, se părăsesc cîte puțin pe ei înșiși, spectacolul capătă un fior tragic. Fără ostentație, în schimb cu o desăvîrșită credință în text, în teatralitatea lui *întrînsă*, dezvăluindu-se nu numai din replica luată ca atare, ci și din contrapunctul acesteia cu ceea ce fac, gîndesc și simt personajele, în momentul în care se ascultă vorbind. Nici o pauză nu va fi mai puțin grăitoare ca replica dinaintea ei, nici o tăcere nu va fi mai puțin încredată sau mai puțin semnificativă decît vorbele care au precedat-o sau care îi urmează. Amintita adîncime a cadrului scenic nu e cîtuși de puțin întîmplătoare, ci devine astfel o cutie de rezonanță în care se aud tăcerile firești ale gîndului ce stă să se nască, tînguiri nelămurite ale sufletului. Rareori ne-a fost dat să asistăm la crearea unei mai fine și mai complexe polifonii teatrale, la crearea unor mai subtile relații de complementaritate între jocul actorilor și schimbătoarea sugestivitate metaforică a cadrului plastic. El ne propune, la rîndu-i, o serie de personaje ce nu apar ca atare în distribuție: pianul, leagănul trinei, bătrînul balansoar, înăsuța salonului și, parcă mai mult bănuită, în grădină, părăsita scenă de vară, amintindu-ne, desigur neîmplător, de *Pescărușul*. Sint personaje

fără replică, dar care *vorbesc*, și nu puțin, în spectacol. Vom fi astfel, de la început, și în casa celor trei surori, dar și într-un spațiu în care s-ar putea petrece crimă din *Pescărușul*, din *Unchiul Vanea* sau din *Livada de vișini*, din *Ivanov* sau din *Platonov*, un spațiu încăpător și reverberant pentru întreaga dramaturgie cehoviană. Pe parcursul celor patru acte, nu atât prin adăugarea, cât prin modificarea și, mai ales, prin eliminarea unor detalii (piese de mobilier etc.), cadrul acesta va avea mereu o identitate precisă, parcurgând totodată un evident proces de esențializare, pînă ce va rămîne în prim-plan doar scîndura scenei, oferindu-se ca oglindă a lacrimii omenești, pe care, o dată cu personajele piesei, zadarnic am încerca să ne-o mai ascundem. Acumularea de tensiune dramatică a celor trei acte premergătoare plecării militarilor lui Verșinin — care parcă iau cu ei și tinerețea noastră, simțind că pleacă fără să se mai poată întoarce vreodată — se instalează treptat în fiecare personaj, ca și în fiecare spectator, descătușarea de stare, adusă abia de finalul actului IV, fiind resimțită în deplinătatea efectului ei cathartic. Pînă aproape de acest final ne-am dat seama de tot ceea ce se întîmplă pe scenă, am înțeles sau ni s-a părut că înțelegem „exact” care e partea de vină a tuturor și a fiecăruia, dar n-am realizat că, de fapt, tot timpul fusese vorba și despre noi, cei care ne putem privi în *Trei surori* ca într-o vîrstă trecută (sau trăită) a fiecăruia. O vîrstă care poate nu ne-a părăsit cu totul, de vreme ce, iată, înțelegerea ei ne ajută încă să ne înțelegem mai bine pe noi înșine.

Nu toată distribuția spectacolului e la înălțimea stării de grație, de necontrafacere „profesională” a solicitărilor regizorale. Și nu toate scenele au portanța spirituală scontată. Peste unele roluri secundare, ca bătrînul Ferapont și bătrîna Anfisa, s-a trecut prea ușor, regizorul nemaîavînd probabil răbdarea să-i conducă și pe interpreții acestora (Sandu Simionică și Victoria Szukits-Codricel) la re-descoperirea disponibilităților actoricești, pretinsă de factura unui asemenea spectacol. Nu se situează prea departe de acest nivel nici interpretarea dată lui Andrei Prozorov de către Mircea Belu, actorul salvîndu-și totuși personajul în ultimul act. Sînt și scene inexplicabil ratate, precum cea a beției medicului Cebulîkin. Dar acestea sînt nu numai foarte puține, ci și aproape insignifiante în raport cu desfășăturile desfășurări de energii creatoare ale spectacolului, propunîndu-ne un tot armonios, în care s-ar putea desprinde totuși o suită de secvențe antologice. Să ne amintim, astfel, prima întîlnire dintre Mașa și Verșinin, în care ea e cea care îl va „atinge”

prima, parcă pentru a se convinge că nu visează, că biata și atît de scurta ei fericire e totuși acolo, posibilă, palpabilă, vie. Sau întîlnirea lor din actul III, cînd ceilalți dorm, iar el îi vorbește despre foc și fete și neavastă și cum va fi peste două sute de ani, căutînd-o în același timp cu o lumească înfrigurare; ori atît de elocventul joc cu perna, pe care Mașa o strînge la piept, în cursul aceluiași act. Contrapunctul dintre „ce plictisită sînt” al Mașei și „ce mulțumit sînt” al soțului ei, Kulighîn, scena în care Andrei încearcă să se explice față de Olga și Irina (instalate după două paravane), astfel încît e obligat să vorbească în gol, sau cea în care se aud numai vocile din spatele acestor paravane, evidențiîndu-se astfel ideea solilocviilor paralele sau a singurătăților care-și vorbesc, pentru a nu mai aminti încă o dată cutremurătorul final al reprezentăției, sînt momente de teatru mare, adevărat, meritînd a fi antologate ca atare.

Spuneam că nu toată distribuția e la înălțimea propunerilor regizorale. Dar trupa, în ansamblu, cunoaște un puternic reviriment artistic, care certifică rolul catalizator al regizorului și valoarea pedagogică a demersului său artistic.

Îmbinînd un răsfaț niciodată uitat cu o continuă nemulțumire de sine și de tot ceea ce a ajuns să o înconjoare, Mașa nu e propriu-zis o frivolă ci, pur și simplu, un om viu. E o altă ipostază a Elenei Andreevna, din *Unchiul Vanea*, pe care Larisa Stase Mureșan a interpretat-o cîndva, la Arad, în regia aceluiași Alexa Visarion, și „amintirea” Elenei Andreevna, departe de a-i dăuna acum Mașei, o face poate puțin mai nostalgică, mai bogată în nuanțe, scoțînd-o de sub oporiul oricăror acuzații posibile. De la Nora lui Ibsen la Mașa lui Cehov, Larisa Stase Mureșan a parcurs o impresionantă gamă de roluri, convingîndu-ne că poate exista și un voluntarism feminin nelipsit de feminitate, după cum poate exista și în risipa tandreții descătușate o fermitate a deciziei, ce nu mai poate fi răstălmăcită de gura lumii. Verșinin e un accident. Mașa e o irepresibilă nevoie de dragoste, conștinînd cu pămîntul, cu firea, cu cerul rusec și cu aleanul mestecenilor legănîndu-se în înserări depărtate. „Îl iubesc pe Verșinin!” nu e numai un strigăt, ci și un cîntec de dragoste. Iar dacă e totuși un strigăt, atunci e în primul rînd un strigăt de biruință a ființei asupra nefireștilor încorsetări sociale, îndepărtînd-o de împlinirile vieții, totdeauna măcar presimțite. În tumultul bînuit al tăcerilor Mașei, în izbucnirile ei dornice să răscumpere într-o clipă o umilîntă de o viață, în privirea ei dăruită iubirii sau pustiită de părăsirea iubirii, Larisa Stase Mureșan înțelege rostul scrutării în sine — care e cheia acestui

spectacol — și realizează o creație de neuitat. Iar dacă întâlnirea Mașei cu Verșinin îi poate umple acesteia viața, de ce n-am crede că și întâlnirea cu Mașa, într-un asemenea spectacol, poate umple viața unei actrițe?

O altă fericită întâlnire este aceea a Margarettei Avram cu rolul Irina. Deoțotrivă zburdalnică și visătoare, Irina nu mai e totuși o copilă neștiutoare, ci o natură puternică, poate mai asemănătoare cu aceea a Mașei decât cu aceea a Olgăi, căci e dornică să trăiască și să-și descopere adevărata-i ființă, chiar și acceptând compromisul pe care-l reprezintă, pentru ea, dragostea lui Tuzenbah. Actrița are intuiția de a-i conferi personajului prezentimentul tragicului și al zădărniciiei, dînd un gust amar tuturor entuziasmelor ei agățări de orice speranță, pînă la sfîșietoarea conștientizare a deșertăciunii iluziilor, pe care i-o rezervă finalul. E, în jocul actriței, un amestec de bucurie tristă și de tristețe veselă, stări pe care acest personaj cehovian le îndreptățează ca nimeni altul, iar în finețea dozajului ca și în delicatul palpit al ființei Irinei meritele actriței sînt incontestabile. Ca, de altfel, și acelea ale îndrumării regizorale, conducînd la stabilirea unor exacte și firești raporturi între personaje, decurgînd nu dintr-o fantezie regizorală, ci dintr-o necesitate lăuntrică, a structurilor piesei, refuzîndu-se oricăror suprapuneri artificiale. O demonstrează, între altele, precizia, minuția și subtilitatea nuanțelor cu care e compus rolul Olgăi de către Irene Flamann-Catalina, ca și acela, nu mai puțin dificil, al Natașei, în care Luminița Stoianovici nu lasă nici o îndoială asupra bogatelor sale resurse dramatice, dublate de o remarcabilă intuiție artistică.

Miron Nețea, actor poate nu întotdeauna judicios distribuit și pertinent îndrumat, e una din revelațiile spectacolului, creația sa în profesorul de liceu Kulighin surprinzînd esența personajului: inautenticitatea, devenită a doua natură, e mai puternică decât prima, definitiv uitată și imposibil de regăsit, indiferent de proporțiile oricărui seism. Mereu pe dinafară, bătînd cîmpii pentru că nu e în stare de altceva, Kulighin reprezintă perfectă contrafacere a vieții, pe care nimic n-o mai poate clinti din mortificata și mortificanta ei siguranță de sine. În edificarea acestui monument de nonsens, de viață irosită fără umbra vreunui regret, actorul dovedește un înalt profesionalism, reușind — cu o salutară economie de mijloace — performanța de a face „autentică” această inautenticitate funciară a personajului. Căci cel „sincer” e Kulighin, nu Verșinin, Verșinin e cel care se minte, cel căruia îi place să se asculte vorbind. El nu are nici măcar capacitatea de a se îndrăgosti cu adevărat de Mașa, fiind în stare doar să-i accepte „favorurile”, atunci

cînd ea îi oferă, totuși, dragoste. Ca ipostază a speranței, a iluziei, Verșinin nu are mai multă acoperire decât plecarea la Moscova și nici legătura cu el nu poate avea, pentru Mașa, mai mulți sorti de izbîndă decât are, pentru Irina, proiectata căsătorie cu Tuzenbah. Lui Verșinin și inconsistenței lui omeneste îi dă un adevrat contur scenic, cu siguranță și o bine jucată dezinvoltură, Vladimir Jurăscu, excelent în scenele cu Mașa, din actul al III-lea. Sigur că el nu „justifică”, aproape prin nimic, dragostea Mașei, dar tocmai aceasta îl justifică pe el, ca personaj, într-o lume al cărei entuziasm idealist se caracterizează în primul rînd prin absența oricărei motivații raționale. Nici tentativa pragmatică a acestui entuziasm găunos nu mai pare posibilă, cel puțin în varianta Tuzenbah. Acesta e siluetat cu naturală distincție și real farmec de tînrul actor Robert Linz, care îi dă totodată un aer de neajutorare, specific plantelor de seră, astfel încît portretizarea sa e încă una dintre acelea de mare finețe ale spectacolului. Cît despre Solionii, ei beneficiază de acea implacabilă „taietură” a rolului prin care Ion Haiduc și-a marcat, în ultimii ani, marile sale creații. Rareori tăcerile din jocul unui actor pot fi încărcate cu atîta tensiune și sînt încă și mai rari actorii care, spunîndu-și replica, te lasă să înțelegi că aceasta nu e decât ceea ce poate răzbate la suprafață dintr-un aisberg.

Cu excepția amintitei scene a beției, poate încă insuficient lucrată, Daniel Petrescu e și de astă dată la înălțimea rolului medicului militar Cebutikin, tonurile sale, excelente, configurînd o întreagă biografie personajului și făcînd să vibreze un adevăr de suflet, premergător pustiirilor ultime. Romeo Bărbosu (Rode) și, mai ales, Cristian Cornea (Fedotik), au spontaneitatea, farmecul și inconștiența vîrstei alit de tinerilor sublocotenenți pe care-i interpretează.

Într-o perioadă în care remake-urile de tot soiul și transplanturile de viziune regizorală de la o scenă la alta, proliferînd pe aiurea (să zicem de la Londra la New York), riscă să devină o practică și în teatrul românesc (unde mișcarea poate avea loc dinspre Craiova spre Piatra Neamț sau Cluj-Napoca, ori dinspre Capitală spre provincie), insistența revenire *createure* asupra universului aceleiași opere, aprofundîndu-i și actualizîndu-i semnificațiile, mărturisește caracterul obsesiv al opțiunii repertoriale, ca stare de care însuși regizorul nu se poate elibera decât ducînd-o, prin spectacol, la perfecțiune. Reprezentația Teatrului Național din Timișoara nu ajunge la ea, dar tinde s-o facă, indicîndu-ne importanța aceluia drum care trece prin noi înșine.

Victor PARHON

DE LA TEXT LA REGIE

Cînd comedia se ia în serios

Mizerie și noblete de **Eduardo Scarpetta** (autor italian al sfîrșitului de secol XIX, la fel de napolitan pe cît era Goldoni de venețian) este și nu este o comedie. Lumea **lumpen** napolitană pe care Scarpetta o antrenează într-o farsă amară îți amintește mai curînd de un **Azil de noapte** ai cărui eroi își iau în zeflema, în stil italian, propria condiție, în loc să-i pipăie abisurile, în stil rusesc. Un fals marchiz (Eugenio) se îndrăgostește de fata (Gemma) unui parvenit cu fumuri nobiliare (Gaetano), care nu este de acord cu căsătoria tinerilor decît în prezența rudelor cu răsunaătoare nume aristocratice ale „marchizului”. Pentru că nu dispune de aceste neamuri, Eugenio pătrunde în „azilul de noapte” napolitan, de unde recrutează actorii ce vor juca scena cererii în căsătorie. Credulitatea bogatului Gaetano, îmbătat de vanitatea satisfăcută a încuscririi nobiliare, este enormă, farsa e gata să reușească, dar Luisella, rămasă în afara „distribuției”, divulgă înșelătoria. Ramificații ale intrigii vizează avaturu-

rile căsnicilor sărace (Felice și Bettina se regăsesc după o lungă despărțire), puterea dragostei de a trece peste barierele sociale (Eugenio și Gemma în prim-plan, Luigino și Pupella în plan secund) și pledează pentru trăinicia sentimentelor și stabilitatea familiei, răspunderea paternă etc. Cum se vede, intriga este arborescentă și vădește un gust al excesului și al coincidențelor specifice comediei clasice italiene, dar regizorul Virgil Andrei Vătă a știut să încadreze materialul divers și oarecum rebel al comediei într-un inteligent chenar critic, care modifică integral perspectiva asupra situațiilor și personajelor. Eugenio și prietenul său Ottavio sînt doi iluzioniști malfelici ce pătrund prin puterea artei lor în culisele mizeriei sociale și umane, îndepărtînd perdele și divulgînd intimități (prologul) prin simpla minuire a baghetei. Ni se impune astfel o lume iluzorie ieșită din jobenul unor prestidigitatori, o lume în care indivizii sînt la discreția marilor conducători de joc care au devenit Eugenio și Ottavio. În final, lumea lui Eduardo Scarpetta, mizerabilă, dar pitorească, se transformă într-un manej în care personajele sînt dresate să se miște la comandă sub loviturile de bici ale dresorilor de meserie. Nu ne dăm seama cîtă consecvență logică este în evoluția cuplului Eugenio — Ottavio de la calitatea de prestidigitatori la aceea finală de dresori care îngenunchează cu biciul orice inițiativă, dar perspectiva acestei umanități ultragiata este tulburătoare, iar seriozitatea cu care reflectă regizorul asupra textului, dintre cele mai incitante. Realitatea, fie a nevoiașilor napolitani (nu discutăm acum cît este de vinovat fiecare din ei pentru propria stare), fie a bogatului Gaetano, reflectată prin iluzie, își pierde consistența. Florile nu sînt flori, coloanele de marmură sînt elemente de recuzită goale pe dinăuntru care pot fi mutate cu ușurință dintr-un loc în altul, bogatele mese rîvnite sînt aparente, totul este contur fără miez, carton și butaforie într-o lume de simboluri ale materiei creată de niște panglicari și nu din materia însăși. Pune oare Virgil Andrei Vătă în discuție însăși condiția teatrului de a oferi lumi golite de sens în care forma e însuși conținutul? Este posibilă și o asemenea interpretare și, dacă spectacolul are o valoare regizorală certă, aceasta este ideea de bază (lumea ca o creație iluzionistă), care deschide numeroase posibilități de interpretare. Te-ai fi așteptat ca în final regizorul să închidă coperta pe care a deschis-o în prolog și să-i aducă din nou la rampă pe cei doi prestidigitatori, arătînd, spre ușurarea noastră, că totul a fost doar un joc de iluzii. Dar, radical, regizorul nu închide

NOBILI DE OCAZIE (MIZERIE ȘI NOBLEȚE) de EDUARDO SCARPETTA • TEATRUL DE STAT din TURDA • Data premierei : 28 aprilie 1988 • Regia : VIRGIL ANDREI VĂȚĂ • Scenografia : GHEORGHE MATEI • Distribuția : ILEANA PORTASE (Concetta); NARCISA PINTEA (Pupella); LILIANA GHIȚĂ (Luisella); VINTILĂ CRIȘAN (Giachino); GABRIEL CHIREA (Luigino); ANDREI PORTASE (Pasquale); IOSIF COJIC (Peppeniello); AURELIAN GEORGESCU (Felice); STELIAN STANCU (Eugenio); VASILE IUȘAN (Vicenzo); EMIL SCHMIDT (Gaetano); RODICA LĂPUȘTE (Biase); MIRCEA COSMA (Ottavio); STELA FURCOVICI (Gemma); NINA ANTONOV (Bettina).

cercul, ci ne abandonează în plin coșmar al unei umanități ingenunchiate. Decorul, de data aceasta neconvențional, al lui Matei Gheorghe nu își propune să ilustreze lumile mizeriei și nobleței, nici măcar contrastul dintre ele, ci să accentueze cât mai exact ideile spectacolului, între care cea mai semnificativă este inconsistența materială, care determină inconsistența socială și morală. Actorii — deși aderă la formula spectacolului de idei — nu acoperă pe toată durata noile exigențe tipologice. Stelian Stancu (Eugenio) pare timorat în rolul său de autoritate supremă, de „eminență cenușie”. El este creatorul totalitar al acestei lumi de forme goale pe care o strunește cu bagheta și cu biciul. Avînd de arătat și o a doua față a medaliei, aceea de îndrăgostit care, în viziunea lui Vătă, trece pe plan secund, actorul nu reușește totdeauna să se pună de acord cu sine, deși ideea că el este, de fapt, un fals îndrăgostit, l-ar fi ajutat probabil în definirea rolului. Îl acompaniază cu sobrietate Mircea Cosma, discipol al lui Eugenio, părtaș la declanșarea acestui coșmar al iluziilor, și el stingerit uneori în dubla sa identitate, mai ales în ipostaza de îndrăgostit vîrșnic și caricatural (Don Bebe). Lumea dezmoșteniților își găsește în Ilcana Portase (Concetta — mama italiană guralivă și iubitoare), Liliana Ghiță (Luisella — femeia ușoară și vanitoasă, tot pe stilul furibund à l'italienne), Narcisa Pinte (Pupella — cutezătoare și plină de temperament), Vintilă Crișan (Giachino — proprietarul ramolit al imobilului, care îi terorizează pe locatori cu plata chiriei), Andrei Portase (Pasquale — cap

de familie degradat prin ebrietate), Aurelian Georgescu (Felice — abulic și sastișit de Luisella lui, pentru care își părăsise soția și fiul), Iosif Cojic (Pepeniello — insolentul și zvăpăiatul fiu al lui Felice și al Bettinei) — interpreți plini de mobilitate și culoare, alcătuiind o lume pestriță plauzibilă în ansamblu, dar, examinați separat, nu sînt lipsiți de imperfecțiuni, cei mai mulți fiind tentați să depășească măsura, ori prea tranșanți (Liliana Ghiță) sau impulsivi (Iosif Cojic), ori exagerînd în frenezie (Narcisa Pinte) sau în complicități cu publicul (Andrei Portase). În Gaetano, Emil Schmidt face risipă de energie, dar caricatura pe care o compune (bogat croiit și scenografic) este de reținut. Psicher și dezinvolt, Luigino este interpretat mulțumitor de Gabriel Chirea. Într-un rol pasiv, mai mult decorativ, Stela Furcoviici are farmecul și candoarea necesară în Gemma. Excesivă și ea în rolul soției care își regăsește soțul și îl întîmpină cu furie corsicană, Nina Antonov reușește totuși să acrediteze rolul Bettinei. În rolul Vincenzo, Vasile Iușan pune umor și abilitate. O apariție nouă, încă neconcludentă, Rodica Lăpuște joacă rolul cameristei Biase, căreia regizorul îi încredințează funcția de loc ușoară de comentator sarcastic al întîmplărilor. Desigur, regizorul ar fi putut renunța la episoade întregi (mai ales că unele personaje — Giachino, parțial Luigino — ies din „chenar”) pentru a obține o construcție mai strînsă decît cea actuală, ale cărei contururi se dispersează prin simetrii și repetări.

Mircea CANEA

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI

Cvartet neunitar

Destul de greu de analizat, din punctul de vedere al interpretării actricești, spectacolul cu piesa **Nervi pentru dragoste** de Kiril Topalov pusă în scenă la Baia Mare de Dan Alecsandrescu, Greu, pentru că în acest caz nu se poate vorbi despre interpretare, ci despre **interpretări** — patru, câte sînt și rolurile piesei — ba aproape și despre **spectacole** (tot patru sau, oricum, două). Diferențele vizează modul de abordare; atitudinea față de ideile textului, de personaje, nu ține doar de tonalități, ritmuri, nuanțe.

Judecînd piesa prin ochii actorilor, prin prisma interpretării, am fi îndemnați să o considerăm: o comedie agrementată cu elemente melodramatice (Tzenka Velceva Binder) sau cu ascuțituri temperat-satirice (Cornel Mititelu), o meditație percutantă despre relațiile umane, despre drepturile și îndatoririle fiecăruia față de fiecare (Dan Aștilean), sau un exercițiu nuanțat de descifrare psihologică, de cernere a aparențelor și a esențelor (Cerasela Stan). Piesa se mai poate recepta ca dezbatere despre probleme și psihologii actuale, definitorii pentru timpul prezent (Cerasela Stan și Dan Aștilean) sau despre situații de viață fără o încadrare temporală precisă, de felul acelor pe care le numim de obicei „oricînd valabile” (Tzenka Velceva Binder și Cornel Mititelu). Desigur, o piesă de teatru se poate citi

NERVI PENTRU DRAGOSTE (UN DIVORȚ NEOBIȘNUT) de **KIRIL TOPALOV** • **TEATRUL DRAMATIC** din **BAIA MARE** • Traducere : **TZENKA VELCEVA BINDER** și **MIRCEA MARIAN** • Data premierei : 13 septembrie 1987 • Regia : **DAN ALECSANDRESCU** • Scenografia : **FLORIN HARASIM** • Distribuția : **CORNEL MITITELU (El)** ; **TZENKA VELCEVA BINDER (Ea)** ; **DAN AȘTILEAN (Fiul)** ; **CERASELA STAN (Fata)**.



Cerasela Stan...

...și Dan Aștilean



scenic în mai multe feluri, dar lipsa de coerență a ansamblului afectează fiecare din părțile componente, multe calități se pierd ori se estompează, unele sugestii interesante rămîn nefinalizate.

Valoroasă este, de pildă, linia pe care o trasează personajului său Dan Aștilean. Tînărul silit de împrejurări să fie mai matur decît părinții, să le tempereze impulsurile greșite, să le aplice principii pedagogice sui generis, este conturat de

actor cu remarcabilă ascuțime analitică, cu finețe a nuanțelor, cu adâncime a interpretărilor. Transpunerea scenică depășește aria faptelor pentru a pătrunde în rețeaua complexă a semnificațiilor. O anume intimplare de viață devine punct de plecare pentru o meditație despre libertatea individului raportată la obligațiile lui sociale, familiale, despre responsabilitatea părinților față de copii și a copiilor față de părinți, despre virtuțile și servituțiile traiului în doi, în trei, în patru. Sobru, expresiv, interiorizat, Dan Aștilean nu modifică datele personajului, ci stăruie asupra lor — esențializându-le, totodată — conferindu-le greutate, dînd comediei o binevenită înfiorare de neliniște (sau poate doar de seriozitate).

Multe dintre accentele pe care actorul le plasează exact, dar foarte discret, riscă să rămînă însă neobservate, pentru că stilul de joc al Tzenkăi Velceva Binder sau al lui Cornel Mititelu este de o altă factură — mai exploziv, mai evident, mai „de comedie”. Personajele lor au toate laturile luminate în egală măsură și lumina este destul de violentă pentru a nu lăsa zone neclare, dar nici posibilitatea nuanțelor intermediare, a unor investigații în adîncime. Datele furnizate de text sînt urmărite conștiincios și rînduite precis, fără echivocuri — se ride la replicile de haz, se lăcrimează la replicile ce țin de melodramă. Această construcție simplă de obicei nu dă greș, dar în cazul de față, confruntată cu o altă formulă de interpretare, ea apare nu numai simplă, ci, trebuie s-o spunem, simplistă.

Oarecum între aceste două modalități de abordare a rolului se situează Cerasela Stan. Actrița nu se oprește la o primă imagine a personajului său, nici nu-l utilizează ca punct de plecare pentru o amplă dezbateră de idei, ci, am spune, îl explorează temeinic, inspirat, îi urmărește ipostazele, diversele reacții purtînd fiecare o semnificație proprie. Portretul unei tinere a zilelor noastre oferă, indirect, repere pentru fizionomia unei generații, a unui timp, dar aceste generalizări — pertinente, convingătoare — nu par a fi fost urmărite cu tot dinadinsul. Ele se citesc printre rînduri, țin de subtext, nu de text, și acesta e rolul ce li se rezervă.

Meritoriu în multe din articulațiile lui, cu momente bine realizate, spectacolul bîimărean lasă totuși o senzație de neîmplinire. Ea se datorează, sîntem convinși, faptului că în cazul de față 1 + 1 + 1 + 1 nu reușesc să alcătuiască un tot, ci rămîn 1 + 1 + 1 + 1. Poate că vina nu este neapărat a actorilor, dar asta e o altă problemă, a cărei discutare și-ar fi aflat locul în rubrica dedicată cronicii viziunii regizorale.

Cristina DUMITRESCU

Protagonista domină autoritar



Greta Manta în rolul „femeii cu bani”

O FEMEIE CU BANI (MILIONARA)
de **GEORGE BERNARD SHAW** •
TEATRUL „MARIA FILOTTI” din
BRĂILA • Data premierei : 29 aprilie
1988 • Regia : **MARIUS POPESCU** •
Scenografia : **GABRIELA BONDĂRESCU-CATARGIU** • Distribuția : **GRETA MANTA** (Epifania), **MIRCEA VALENTIN** (Alistar), **GEORGE ȚOROPOC** (Sagamore), **GEORGE ȘOFRAG** (Adrian), **PETRE SIMIONESCU** (Doctorul), **GILIOLA COCONCEA** (Patricia), **NICOLAE CIOCIU** (Directorul).

„O femeie cu bani“, ca și „Doamna neagră din sonete“ sau „Omul destinului“, nu-i dintre piesele de prim-plan ale marelui dramaturg, ci dintre cele în care acesta părea a se juca la modul cel mai spiritual și agreabil cu propriile-i idei și disponibilități creatoare. Cu toate acestea, piesa nu-i doar o glumă științietoare, o simplă comedioară de situații și caractere, cum e privită de obicei; sub această aparență se află ascunsă o trăsătură constantă, o domnăntă a teatrului lui Shaw, ideea că **fapta** îl definește, social și moral, pe om. „Life force“, elanul vital — atât de împiedecă deosebit de către Alice Voinescu în întreaga operă a genialului irlandez — este și aici prezent, în jurul lui structurându-se comedia. Epifania di Parrerga, personajul central al piesei, e întruhiparea acestui principiu al faptei, al întreprinderii. Simpatia lui Shaw pentru oamenii activi cunoaște aici o concretizare fără echivoc. Numai acțiunea îl scoate pe ins din egoismul lui strimț și îl înscrie contextului social, îl integrează mediului; răul se naște numai în stagnare: dacă nu ar **înfăptui**, omul ar fi eliminat din ierarhia formelor naturale. Idealistii care **așteaptă** idealul sint, după Shaw, oamenii cei mai răi, mai imorali decât profitorii... Putem fi de acord sau nu cu modalitatea artistică prin care Shaw traduce scenic asemenea idei în piesa de față, dar valabilitatea lor rămîne inatacabilă. Epifania e fiica unui om de acțiune, reprezentant al elanului vital, ea însăși fiind educată în acest spirit. Nu se căsătorește decât cu acel bărbat care e capabil de acțiune, care e în stare să **înfăptuiască** ceva important și să cîștige bani prin forțe proprii. Banul e aici numai forma prin care se măsoară rezultatul acțiunii, al vredniciei și al utilității sociale a omului de acțiune.

Cum reușește Shaw ca din asemenea idei să scoată o comedie briantă, de un dinamism scenic năucitor, cu rapide interferări de planuri comice, cu replici tăioase și pline de haz? E secretul geniului. Comedia e de o teatralitate debordantă și trupa brăileană, condusă cu profesionalitate măsurată de regizorul Marius Popescu, profită inspirat de ea, realizînd un spectacol viu, antrenant, în care situațiile sint „speculate“ la maximum, fără însă a fi scoase din matca lor firească prin excese. Axul specia-

lului e, firește, personajul titular, femeia cu bani care, în excelenta interpretare a Greței Manta, capătă o pondere scenică deosebită. Epifania e atotputernică și dominatoare, stăpînește și dictează relațiile nu doar pentru că posedă o avere imensă sau pentru că are un temperament vulcanic, în fața căruia nu rezistă nimeni, ci mai ales pentru că ea este elementul dinamizator, ea e omul de acțiune, care îi determină și pe ceilalți să acționeze. Marius Popescu, de pe poziția omului de azi, nu a ezitat să o privească ironic, să amendeze furiile ei de atotputernică, dar nu i-a diminuat avinturile matrimoniale și financiare. El a nuanțat relațiile din perspectiva unei morale contemporane care dezavuează fericirea clădită pe bani, preferînd-o pe cea a purității și temeiniciei sentimentelor. Cuplul Alistar-Patricia se situează astfel la polul opus „teoriilor“ Epifaniei, ci fredonînd parcă binecunoscutul cîntec: „Banii n-aduc fericirea, / Mult mai de preț e iubirea“. Nu era aceasta chestiunea esențială a piesei, dar textul lasă loc și unei asemenea lecturi.

Revenind la interpreta principală, să notăm că actrița Greța Manta are o înzestrare remarcabilă pentru comedie, o cadență scenică — în mișcare, gest și rostirea replicii — fără fisură, susținute de o temperatură interioară înaltă; nici o cădere de ritm, nici o stridentă, nici o relație falsă, nici o trecere forțată de la o stare la alta: simțul măsurii îi cenzurează jocul în acest spectacol în care excesele erau posibile la tot pasul. Deși Epifania domină autoritar de la început și pînă la sfîrșit, în spectacol se văd foarte bine și celelalte personaje, regizorul stăpînind relațiile și distribuind cu iscusință accentele asupra lor. Se distinge, astfel, Alistar în interpretarea lui Mircea Valentin — cu o sobrietate colorată de umor și ironie —, apoi Doctorul lui Petre Simionescu, a cărui inițială retractilitate uluitoare se metamorfozează treptat și discret, venind în întîmpinarea elanurilor Epifaniei. În sfîrșit, George Toropoc, Giliola Coconcea, George Șofrag și Nicolae Ciocoiu au contribuții utile, în nota spectacolului.

Doar corecte — decorurile sembrate de Gabriela Bondărescu-Catargiu.

Ștefan OPREA

Între teatru și film

Chiar dacă nu face parte dintre piesele de prim rang ale lui Horia Lovinescu, **Ultima cursă** oferă toate premisele unui spectacol incitant, sub semnul metaforei autodepășirii, al convertirii orgoliului în generozitate. Vocația de moralist a scriitorului se simte și aici, fin disimulată în conflictul doar aparent facil, doar aparent convențional. Laitmotivul cuplului fratricid, pe care se clădesc multe dintre dramele autorului, își manifestă latențele polemice, căci răsturnarea de situație e marcată apăsător: cele două naturi conflictuale, ipostaze — în fond — ale unuia și aceluiași individ aflat în momente diferite ale existenței, se suspectează reciproc de milă, de compasiune, de mistificare. Sub spotul analizei se află „omul sfârșit“, care, în urma unui sever și dificil proces de conștiință, va reuși să surmonteze impasul, să depășească limita „imposibilului“, pornind senin pe un nou drum. Coordonata aceasta este dublată, umanizată, sensibilizată — ca de obicei în demonstrațiile teatrale lovinesciene — de raportarea la Eros, ca instanță de dam-nare sau de salvare. Mai există și un alt filon conflictual subiacent, ce se referă la libertatea individului de a hotărî singur, de a se angaja sau nu într-o performanță anume, de a-și asuma răspunderea gândului, a faptei. Din dorința de a realiza cât mai bine osmoza necesară dintre concretețea realității și planul abstract al ideilor, dramaturgul a ales, de astă dată, un mediu prin excelență spectaculos — lumea sportivilor, mizând pe acest tranșant ilustrativism simbolic, datele problemei încărcându-se de un anume dramatism, patetic anticipat în titlu. Și, aceasta, fiindcă, în atletism, bariera vârstei echivalează cu ratarea timpurie, care dezechilibrează conștiința.

ULTIMA CURSĂ de HORIA LOVINESCU • TELEVIZIUNEA ROMÂNĂ

● Data emisiunii: 2 august 1988, ora 20,35 ● Regia: OLIMPIA ARGHIR ● Scenografia: DUMITRU GEORGESCU ● Distribuția: FLORIN ZAMFIRESCU (Sergiu Costescu); RĂZVAN VASILESCU (Mihai Costescu); COSTANTIN DIPLAN (Zamfir); CEZARA DAFINESCU (Claudia Ionașcu); RALUCA PENU (Cristina); GEORGE OANCEA (Negrea).



Raluca Penu și Răzvan Vasilescu

Inițial, subiectul a cunoscut o primă dezvoltare ca scenariu al filmului **O sută de lei**, pentru ca, abia după aceea, materia faptică și psihologică autorul să o supună rigorilor scenei. Regizoarea Olimpia Arghir revelează textul piesei realizând un scenariu pentru un spectacol de teatru. Coeficientul de imagini filmate „în natură“ este relativ mare, dar, prin supralicitare, nu se obțin decît deranjante efecte tautologice, în dauna concentrării atenției asupra jocului actorilor, în funcție, tocmai, de posibilitățile specifice pe care televiziunea le are față de teatru: prim-planul, dilatarea temporală, elipsa prin montaj etc. „A miza pe virtuțile convenției înseamnă a te apropia de taina artei teatrale“. Parafrazîndu-l chiar pe Horia Lovinescu, s-ar putea repune în discuție statutul incert al spectacolului de teatru TV. Pînă atunci, despre actori. Într-un emploi care-i convine de mi-

nune, Cezara Dafinescu s-a devotat cu eficace entuziasm frumoașei Claudia, actrița ahtiată după publicitate, după celebritate, înfățișînd-o ca pe o fermecătoare femeie care nu poate să se obișnuiască să trăiască în viață altfel decît pe scenă, adică pozînd și mereu în ofensivă. Realizînd că el nu o minte cînd o avertizează sobru, bărbătește, că îi va dezamăgi așteptările, se va desprinde de cel în declin printr-un simplu telefon evaziv, cu un regret incert.

Cuceritor de simpatie, de veridic, Răzvan Vasilescu, asemenea, parcă, personajului său, Mihai Costescu, la apariția partenerului, pălește și își pierde aplombul binecunoscut. E drept, rolul se pretează, într-o mică măsură însă, la acest subterfugiu — mai puțin al interpretului, cît al regiei, care nu are grijă ca aparatul să-i surprindă chipul nici măcar în momentul în care, într-o plimbare cu barca (una dintre găselnițele „prizelor directe” care afectează nu numai acuratețea replicilor, ci și fluenta acțiunii), îi mărturisește prietenei sale cîte ceva din drama pe care o trăiește la rîndul său: aceea de a nu ști cum e mai bine să procedeze pentru a-și ajuta fratele, menajîndu-l sau ambiționîndu-l. Neglijat de operator, actorul continuă să joace aproape în afara cadrului.

De fapt, spectacolul a început (nu la legarea unui șiret!) de la zîmbetul „lui”. Zîmbetul acela ușor contrariat, un zîmbet condescendent, încărcat de surpriză, dar și de încîntare: o vedea pentru prima dată, în apartamentul său, pe fata aceea zveltă, cu privirea sinceră și ochii inteligenți. Intrasе pe ușă obosit, enervat, tracasat. Și dintr-o dată... Identificîndu-se cu personajul — Sergiu Costescu, multiplu campion la alergări aflat la zenitul carierei — Florin Zamfirescu, ca de obicei, practică un joc simplu, modern. Combustia interioară o tînuiește, drămuindu-și parcimonios izbucnirile, pentru că eroul a devenit frascibil fără să fi fost impulsiv din fire. Da, crizele de disperare le trece în solitudine, dar aparatul de filmat nu se arată interesat de aceste clipe în care actorul ar fi putut ridica temperatura interpretării. Dialogu-

rile cu ceilalți se poartă cu insistență pe aceleași teme și nu mai reprezintă, practic, o comunicare. Cîteva fraze schimbate, însă, pe stradă cu tinăra timid-insolentă îl vor ajuta infinit mai mult. Intuind exact, cu un teribil instinct feminin, im-pasul în care se află, ea, necunoscuta, îi spune doar atît: efortul nu trebuie să-l facă pentru a depăși un record, ci pentru a se depăși pe sine. Acum dialogul funcționează perfect, între personaje, între interpreți. Raluca Penu în rolul Cristinei este (pentru spectatorii care nu o cunosc încă) pe absolventa clasei de actorie condusă de profesor Olga Tudorache și profesor asociat Florin Zamfirescu) o revelație excelent „temporizată”. Debutează cu o înfățișare oarecare, o fată drăguță ca oricare alta, de altfel pentru fratele cel mic și este o cunoștință întîmplătoare. Spontană, nu-și supraveghează nici reacțiile, așa cum nu se formalizează nici în exprimare, folosindu-se de un limbaj colorat argotic, degajat rostît, cu un glas ușor strident, aspru. Cînd începe să vorbească despre sine — autodefinindu-se romantică, pasionată nu doar de arheologie, ci și de poezie — vocea i se încălzește, i se catifelează, ca și privirea, care-i devine tot mai intensă, tot mai insistent îndreptată spre bărbatul căruia simte că i-ar putea fi sprijin. Dezvăluindu-se, Cristina Ralucai Penu se metamorfozează tainic: superficiala devine extrem de perspicace, de sensibilă, de tandră, de feminină. Ea își invită parcă interlocutorul să-și recupereze identitatea, echilibrul sufletesc. În scena finală, îngrijorată, îndrăgostită, se avîntă cu ochii închiși, sperînd într-un sîrut. Dar s-ar putea ca sentimentul ei să nu fi fost chiar dragoste. Deocamdată, bărbatul nu vrea să tulbure frumusețea clipei de sinceritate — darul de neprețuit pe care ea i l-a făcut într-un moment de mare cum-pănă — și doar o mîngîie cu gingășie pe obraz. Întorcîndu-se spre fată, el îi zîmbește din nou ca atunci cînd s-au cunoscut. Un zîmbet încărcat de generozitate. Generozitate cu care interpreții s-au dăruit personajelor. Și de astă dată.

Irina COROIU

Un spectacol tensionat și limpede

Prețuitul om de teatru Constantin Codrescu se află la a doua sa lucrare regizorală pe scena petroșeneană, după **Ion-nești** de Platon Pardău, care se bucură acum de un real succes. Noul spectacol este, tensionat, cu o bună gradatie dramatică și o limpede descifrare a conflictului, a semnificațiilor. Se conturează cu claritate mitul permanenței prin creație, ancorat deopotrivă în spațiul și timpul existenței românești, ca și în dimensiunile configurației lui universale.

Regia a amplificat prezența Mășterului, abia întors de pe alte meleaguri, „unde a studiat arta zidirii și zugrăvitului”, conflictul dintre acesta și voievod, pentru „a lăsa urmașilor cititorii care să eternizeze lupta pentru independență și pace”, propunând o viziune în care se desacralizează mitul. Punând în loc de vietate sacrificată visul de plăsmuire, în loc de sacrificiul crud, premeditat, autosacrificiul omului creator, autorul a adăugat la tema cunoscută — care dă seama numai de înțelepciunea arhaică, etnologică, referitoare la existență — dimensiunea estetică, relevând, în chip pătrunzător, procesul de făurire a valorilor prin artă. Structura piesei a permis regiei realizarea unor momente de mare încordare dramatică, accentuate spectaculos: disputa Mășter—Voievod, dragostea Anei pentru Mășter, viziunea Bătrînului, venită din

veacuri, „să hotărască și să determine înfăptuirea unui vis”. Rostirea textului, bogat nuanțată, eliberată de emfaza romantică și concentrată asupra semnificațiilor, pune în valoare actualitatea mereu vie a „creației prin creație”. Regizorul a intuit și virtuțile eroului colectiv, norodul, edificând un spectacol în care mersul istoriei se învâluie într-un halou de poezie, menținând interpretarea la confluința realului cu miticul, a certitudinii cu neliniștea, a întrebării cu răspunsul. Personajele au, de altfel, sentimentul că își consacră eforturile și restabilirii ordinii universale.

Dincolo de dramatismul sugerat cu naturalețe și dăruire de către întreaga echipă de interpreți, se impune în primul rînd creația lui Adrian Zavlowski (Mășterul), în care s-a ingenănat viziunea regizorală cu reflecția personală. Îl secundază Mihai Clita (Voievodul), rol căruia actorul i-a acordat o complexitate modernă. Autoritară, dominatoare, Ana, fiica Voievodului, a găsit o interpretă de subtilitate profesională în Gabriela Bellu. Un puternic filon liric, de sorginte arhaică, aduce în scenă Bătrînul, interpretat de Nicolae Gheorghe. Actorul a impus un personaj convingător, contradictoriu și zbuciumat, aidoma timpului din care vine și pe care-l personifică. Cuplul boierilor e limpede individualizat de Alexandru Codreanu (Vistiernicul) și Florin Plaur (Logofătul).

Un cuvînt bun pentru coloana sonoră concepută de Timuș Alexandrescu.

Ion CONSTANTINESCU

Argumente în balanță

Regizor căruia îi plac stările tensionate, conflictele deschise și mai ales cele cu coloratură politică, Ioan Ieremia s-a sim-

MEȘTERUL de DUMITRU DEM IONAȘCU • **TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI”** din PETROȘANI • Data premierei: 26 iunie 1988 • Regia și scenografia: **CONSTANTIN CODRESCU** • Distribuția: **ADRIAN ZAVLOVSKI** (Mășterul); **MIHAI CLITA** (Voievodul); **GABRIELA BELLU** (Ana); **PAULINA CODREANU** (Maria); **DORU ZAMFIRESCU** (Dragos); **ALICE BARB** (Onu); **NICOLAE GHEORGHE** (Bătrînul); **ALEXANDRU CODREANU** (Vistiernicul); **FLORIN PLAUR** (Logofătul); **ROSMARIN DELICA** (Căpitanul); **STEFAN ILIE** (Diacul); **NICOLAE VÎRTAN** (Solu).

EXCURSIA de THEODOR MĂNESCU • **TEATRUL DRAMATIC** din BAIA MARE • Data premierei: 3 aprilie 1988 • Regia și scenografia: **IOAN IEREMIA** • Distribuția: **TZENKA VELCEVA-BINDER** (Mama); **LUCIAN PRODAN** (Fiul); **RADU DIMITRIU** (Tatăl).

țit în largul său față cu acest text. Spectacolul e încordat, confruntările — mai ales cele dintre Fiu și Tată — sînt conduse cu abilitate, ca într-un fel de balansoar, cînd ba un personaj e sus, ba celălalt, în funcție de greutatea argumentelor pe care le aruncă fiecare în balanță. Și mai are spectacolul o calitate demnă de subliniat: naturalețea, autenticitatea stărilor și acțiunilor, nealunecînd nici un moment spre abstracții sau arguție sterică. Regizorul a știut să umple scena cu acțiuni sau cu gesturi care dau verosimilitate situațiilor. Mama, de pildă, este mai tot timpul ocupată cu bagajele — mută obiecte dintr-un geamantan în altul, își aduce aminte de un obiect rămas pe dinafară, scoate ce i se pare de prisos etc. — și doar cînd discuțiile sînt prea infierbîntate încetează să aibă acțiuni paralele. La rîndul său, Fiul așază în joacă încălțările căzute dintr-un geamantan una în fața celeilalte, în poziție de mers, sugerînd obsesia călătoriei care se apropie. Am putea da și alte exemple de felul în care interpreților li se dă ocazia să și facă ceva, nu doar să discute, ajutîndu-i să-și împlinească întreprinderea scenică. Așa se face că Tzenka Velceva-Binder (Mama) se află mereu într-o postură de bun-simț, fie că polemizează direct, fie că e martoră la disputa celorlalți, sensibilizată în egală măsură de sentimentul conjugal și de cel matern; Radu Dimitriu (Tatăl) poartă cu dexteritate personajul prin stări diverse și simultane, marea lui dramă constînd în indecizie, în incapacitatea de a lua o hotărîre fermă, argumentele aduse în disputa cu Fiul fiind în egală măsură adresate sieși, pentru a se autoconvinge. Nu e nici atît de arghirofil cit afirmă, dar nici indiferent la tentații, vanitatea nu-i lipsește, dar la un moment dat o supralicitează. Plăcută surpriză tînărul (încă) neprofesionist Lucian Prodan (Fiul): capacitate de a tensiona scenele, firesc în exprimarea unor stări contradictorii, mijloace de exprimare concise și exacte, ca ale unui actor cu experiență.

Dumitra CHIRILĂ

O regie lipsită de entuziasm

Revelion la baia de aburi, în varianta piteșteană, rămîne comedia încîntătoare pe care o știăm. Fără inovații, lipsită de accente imprevizibile, reprezentația păstrează totuși coerența și claritatea ideilor piesei. Textul este citit corect și atît. Cam puțin pentru regizorul Gheorghe Marinescu și pentru modalitatea sa de lucru. Dar aceasta fiindu-i acum opera, ne-am lăsat cucerii de fervoarea și prospețimea ei. Cadrul scenografic semnat de Dan Maier este funcțional, cu evidentă preocupare pentru estetica lui. Distribuția, în general bine gîdită, asigură curgerea lină a reprezentației. În rolul comentatorului însă, Petru Dumitrescu este plat, inexpressivitatea sa producînd confuzie. Cele două interprete principale, Mirela Busuioc (Galia) și Mihaela Lupu (Nadia), se disting prin spontaneitate, farmec scenic și feminitate voluntară. Spunem „se disting” în raport cu întregul distribuției, dar între ele seamănă atît de bine, tipologic, încît ești nedumerit că croul o preferă pe una celeilalte. Prin urmare le-am fi dorit mai bine diferențiate, cel puțin prin jocul accentelor regizorale. Prietenele Nadiei — interpretate de Olga Podaru și Anca Alexandru — nu sînt nici ele amuzante, curioase, vorbărețe și agitate, dornice să se amestece și unde trebuie și unde nu, pe cît le-ar fi permis rolurile. Cu mai multă atenție asupra detaliului s-ar fi putut crea din aparițiile lor momente de un haz deosebit.

REVELION LA BAIA DE ABURI de E. BRAGHINSKI și E. REAZANOV
 ● **TEATRUL „A. DAVILA”** din PITEȘTI ● Data premierei: 14 februarie 1988 ● Regia: GHEORGHE MARINESCU ● Decoruri: DAN MAIER ● Costume: MIHAELA PIȚIGOI ● Distribuția: CRISTIAN TUTZĂ (Viktor Lukașin); ANGELA RADOSLAVESCU (Marina); MIRELA BUSUIOC (Galia); ILEANA ZĂRNESCU (Olga Nikolaevna); MIHAELA LUPU (Nadia); EMILIAN CORTEA (Ipollit); DAN IVĂNESEI, PAUL ROMANO, VASILE FILIPESCU (Pavel, Aleksandr, Mihail); OLGA PODARU, ANCA ALEXANDRU (Valentina, Tatiana).

Un personaj inconfundabil, în scurtă sa apariție scenică, creează Ileana Zărnescu. În alt registru, dar cu egală forță de portretizare, reușește Angela Radosiavescu s-o contureze pe mama lui Viktor. Nu este vulcanică și plină de umor ca Ileana Zărnescu, dar rămâne în memorie prin discreția, căldura și ironia fină cu care-și definește personajul. Ambele actrițe, de certă vocație pentru comedie, reușesc în roluri de mică întindere performanțele interpretative ale spectacolului. Dan Ivăneșei, Paul Romano, Vasile Filipescu evoluează cu mai mult sau mai puțin relief într-o succesiune de scene nu foarte solid construite. Cristian Tutză în rolul lui Viktor este un logodnic posibil, destul de lipsit de personalitate artistică. Mai decis ni s-a părut celălalt logodnic, Ipolit, căci, în rolul acestuia, Emilian Cortea cel puțin propune un tip.

Cel mai lipsit de entuziasm în acest spectacol ni s-a părut a fi regizorul, alături de destul de preocupat de o formulare cât mai personală a spectacolelor sale.

Liana COJOCARU

De la Tolstoi la Iacob Gordin

Piesa lui Iacob Gordin s-a născut din ecourile pe care le va fi simțit în suflet scriitorul citind nuvela lui Tolstoi, dar, în ciuda titlului și a temei, nu se înscrie în fenomenul preluărilor. E o între-

prindere liberă, o „variațiune pe aceeași temă“, de altfel comună veacului trecut, a conflictelor de familie, cu mult mai puțină putere generalizatoare în planul dianoetic decât nuvela marelui scriitor rus. Tolstoi atacă — desigur, de pe binecunoscutele-i poziții creștine — bazele moral-sociale ale constituirii familiei din protipendata rusă, demascându-i egoismul, senzualismul, libertinajul, apriga luptă dintre soți pentru supremație, înălăuntrul convențelor și convențiilor sociale și culturale ale vremii; Iacob Gordin rămâne mai cu seamă la incompatibilitatea dintre caractere. La Tolstoi, vina se împarte între femeie și bărbat, deoarece amândoi sînt modelați de aceeași moravuri și năravuri sociale; la Gordin, vinovat este bărbatul, care, întîmplător, e un caracter slab. De notat că tocmai această caracteristică a întîmplătorului îngustează planul generalizant al oricărei opere. În piesa lui Gordin, în conflictul dintre soți, de la început luăm partea eroinei, nefericită victimă a moralei sociale, căci e izolată de bariere religioase de netrecut, și, apoi, a vieții conjugale, cu un soț ce nutrește o pasiune vinovată (și împărtășită) pentru cumnata sa. La Tolstoi, bărbatul sfîrșește prin a-și ucide soția, la Gordin, eroina sfîrșește prin a se sinucide. Putem vedea aici deosebiri etnopsihologice, dar nu în cronica de față e locul a le dezvolta. Să remarcăm totuși că, dintre cele două nelegiuri, cea din piesa lui Gordin o înregistram nu numai ca disproporționată față de fapte, dar și fără temei etic, căci dacă actul de a ucide poate fi trezitor la conștiința morală prin căință, sinuciderea este un refuz absolut al lumii, și, prin urmare, al conștiinței. Prin aceasta, el este mult mai agresiv și în nici un caz nu îl putem despărți de psihicul bolnav.

Poate pentru a ne îndepărta de aceste grozăvii, regizoarea Olimpia Arghir a dat spectacolului o aură de baladesc. O mină de actori, dintre cei mai buni ai trupei, dau pregnantă și în unele momente strălucire acestei povești ce o simțim ca venind din vechime, din secolul autorului, firește, dar poate și din tradițiile poporului său.

Constantin RADU-MARIA

SONATA KREUTZER de IACOB GORDIN • TEATRUL EVREIESC DE STAT • Data premierci : 22 iulie 1988
• Regia : OLIMPIA ARGHIR • Scenografia : DUMITRU GEORGESCU • Distribuția : THEODOR DANETTI (Rafail Fridlender); LEONIE WALDMAN ELIAD (Hava); TRICY ABRA-MOVICI, IOANA CRĂCIUN, ȘTEFAN LENKISCH, MIRCEA STOIAN (Etti, Tili, Samuil); BEBE BERCOVICI (Efraim Fidler); EUGENIA BALAURE (Beile); NICOLAE CALUGĂRIȚA (Gregor); LUCIA COSMEANU MAIER (Natașa); ȘTEFAN MACOVEI (Albert).

De-ale ochiului, dar și de-ale urechii

Consemnăm începuta dar sigura dispariție a tradiționalelor pauze psihologice. Între replicile pe care doi sau mai mulți parteneri și le dau pe scenă, n-ai loc să viți un vîrf de ac. Și dacă totuși se ăvîște vreun moment de „respiro“ (dar asta poate din împlinire, sau din lene), „pauza“ se umple imediat cu „de-ale ochiului“: mișcarea unui actor din planul secund, gesturi ne semnificative în ire protagonistii momentului, încercarea de-a trece peste o replică sărită de către un actor mai puțin experimentat, dacă nu chiar schimbarea discretă a decorului. Asemenea momente se mai umplu și cu „de-ale urechii“: bandă sonoră, risul sau plînsul nechemat, un fluierat, un fredonat etc.

Nimic rău în intenția de-a nu lăsa „tîmpi morți“. Dacă nu cumva tocmai astfel se ajunge la ceva ce poate sucomba din clipă-n clipă (asta excluzînd formula: născut mort !).

Inspirații din lumea cercului

Atrage atenția (în bine sau rău) pătrunderea, discretă unori, alteori sufo-cantă, în spectacolele de teatru, a tot mai variate tehnici, atmosfere și efecte de circ. Este vorba atît de natura soluțiilor de mișcare scenică, de punerea în valoare a calităților fizice ale actorilor, inclusiv ale imagini de spectacol, cit și de recuzita mijloacelor clonvești, de rezolvarea unor momente-cheie ale spectacolului prin intervenția, mai mult sau mai puțin ingenioasă, a unor șabloane comice ori dramatice ce țin de arenă. Inspirația vine din sfera cercului „cu oameni“, în primul rînd, dar și din cea a cercului „cu animale“, ajungîndu-se, în cazurile fericite, la nașterea unui tip aparte de viață scenică.

Petru IONESCU

Ca director (de fabrică, spital, școală, șantier — nu contează) important e cum arăți și ce arăți.

Păi, de arătat, dacă n-ai mustață, nici nu mai intra în scenă. Și dacă n-o ai și albă de probleme, degeaba o mai pui, ca și problemele.

Deasupra mustății stau ochelarii, pe care, cînd e problema mai groasă, îi scoți și îi așezi încet pe masă, unde nu-i lași de izbeliște, ci-i întorci pe nas, nu înainte de a băga în gură — cu gîndul la problemă — unul din brațe.

Tocul rezervor are rostul de a fi deschis și închis mereu, iar în momentul în care ai de semnat ceva important, de emoție semnezi cu el închis, spre veselie generală.

Mai există, săracul, un buton la cămașă pe care îl pierzi și îl găsești numai în scenele-cheie.

Nici pipa, nici țigara n-o aprinzi nicio-dată, fiindcă tocmai te-ai lăsat de fumat (dacă autorul a uitat, neglijențului, bați de la tine că nu se supără nimeni).

Pe birou mai există — la alegere — ori o jucărie care îți aduce aminte mereu de copilul care are scarlatină ori o fotografie a soției care stă să nască sau e și ea bolnavă.

Pe unul din pereți sau chiar pe birou e planul fabricii, spitalului, șantierului, școlii sau al unei invenții pe care îl bați din cînd în cînd cu mîna sau îl mîngîi. Tot mîna îți servește ca să cuprinzi pe după umăr sau să bați pe spate un tovarăș de nădejde sau să mustrî șăgalnic cu arătătorul cite o tovarășică îndrăgostită în scena anterioară.

Palmele îți servesc pentru cuprinderea capului în mîini (numai o dată sau de două ori, în locul unei replici mălăiețe la final de act) și pentru a te rezema de birou cînd te rățoiești la vreun carierist demascat de propriile lui fapte.

Picioarele se folosesc numai pentru plîmbatul gînditor sau înfuriat (după caz) spre birou și pentru a izbi în coșul cu hîrtii, care va zbura cit colo.

Cînd toți care vin la tine poartă pufoaice și căciuli, tu ești la patru ace, cînd subalternii sînt ca veniți de la concert, tu porți cel puțin salopetă și cizme de cau-ciuc bine vîruite — Noroc, mîi!

— Noroc, tovarășe director !

Valentin MUNTEANU

O simplă nedumerire

Față de teatrul obișnuit, teatrul de televiziune și cel radiofonic beneficiază — în principiu — de un important avantaj. Acela de a-și putea alcătui distribuțiile fiecărui spectacol apelând, practic, la toți actorii din țară; oricum, la toți actorii bucureșteni. Am spus „în principiu” pentru că acest avantaj este nesocotit în activitatea curentă. Și la televiziune, și la radio vezi (auzi) cam aceiași interpreți. De valoare, cei mai mulți, răspunzând sarcinii artistice încredințate dar... aceiași.

E drept, „trupa” se învârtă periodic, dar tot pentru o bună bucată de vreme. Observația este valabilă și pentru actorii din țară. Ignorați multă vreme, dacă apar, în sfârșit, pe o distribuție, poți fi sigur că un an-doi îi vei revedea (pe aceia, nu pe alții) în mai toate piesele montate de televiziune.

Sigur, nu e nici un păcat, important este ca distribuțiile să fie bine alcătuite, forțele artistice pe care le reunesc să fie, într-adevăr, forte. Nota de față nu exprimă, deci, un protest, ci o simplă nedumerire: cum se poate renunța atât de ușor la un avantaj spre care, sin'em convinși, orice regizor înduiește?

C. D.

Încă o dată despre dubla distribuire

Se constată, ba chiar sare de-a dreptul în ochi, exagerarea obiceiului de-a se recurge, pentru montarea unui spectacol, la două sau mai multe distribuții. Și, asta, fără să fie vorba de concepții ori mizanscene diferite; ba nici măcar nu se pune problema de a veni în întâmpinarea unor actori care-s „pe același gen” și vor și ei rolul cutare sau cutare, într-o frumoasă și profitabilă (pentru toată lumea) competiție artistică. Nu. Neconcordanțele între actorii desemnați pentru interpretarea aceluiași rol merg de la diferența de vîrstă, înfățișare și stil, pînă la aceea de sex.

Să fie asta o formulă a teatrului total?! poate, vis-à-vis de fotbal!).

P. I.

Spre deosebire de alți ani și distingându-se de majoritatea publicațiilor mai mult sau mai puțin ocazionale, mai mult sau mai puțin suplimentare, ultimul SPECTACOL apărut prin îngrijirea redacției revistei Tribuna probează atractive calități publicistice și o evasi-impecabilă ținută culturală. Coordonatorul ediției — Ion Cocora — a imprimat (în?)voluntar o tentă preponderent teatrală almanahului cu pricina. Și nu e nimic rău în așa, desigur! Mai ales că, de data aceasta, sint net și nonșalant depășite sau evitate evocările prăfuite, interviurile șablonarde și anecdotele bilbiute ale unor „celebrități”, preferința pentru acuratețe artistică fiind exprimată în materiale diverse ca tematică și ca modalitate publicistică de abordare. Textele se citesc ușor, cu plăcere și interes, poate și pentru că punerea în pagină contribuie la valorificarea lor superioară, prilejuind un considerabil beneficiu intelectual.

Totuși, dintr-o zonă învecinată (există și vecini deloc binevoitori, după cum bine se știe!), răsar sumedenie de traduceri și/sau adaptări, la care de multe ori se omite sursa, se omite autorul, prezentînd un fel de can-can-uri mondene pentru uzul cucoanelor care și-au epuizat subiectele de discuție la o cafea.

Oricum, vara lui '88 prilejuiește revistei Tribuna un SPECTACOL de real interes, cu mici scăderi pe alocuri, care trebuie puse de seama unei perfectibile dorințe de (in)formare.

Paul NANCĂ



Desen de P. DAN

Pașta literaturii dramatice

Radu Vaida — București : **Maria ta, de departe** ni se pare a fi mai degrabă premisa unui scenariu cinematografic, în măsura în care regulile genului polițist, de o rigoare aproape matematică, vor fi respectate. Scenele cu delinvenți bruneți suferă în direcția verosimilității, chiar dacă în realitate ele s-au petrecut ca atare.

Grigore Toloacă — Alba Iulia : **Bijuteriile** — text subintitulat „farsă pseudo-polițistă” — poate interesa teatrul școlar. Avem în vedere structura accentuat didactică a întreprinderii dumneavoastră: o familie admiră câteva bijuterii de aur cumpărate de la un „individ cu mustați groase cît fuiorul și cu ochelari ce-i acopereau aproape toată fața”. Dar — la puțină vreme după aceea — un telefon de la un alt necunoscut îi informează că la magazinul de specialitate din localitate s-a efectuat o spargere. Apoi, în ușa apartamentului va suna cineva. Își face apariția detectivul Nanu Tănase, care este în căutarea bijuteriilor „dispărute”, investigație ce dă fiori reci celor cinci membri ai familiei (bunic, bunică, mama, Maricica și Gigel), convinși acum că au achiziționat marfă de furat. Dar Nanu Tănase îi liniștește curînd, explicîndu-le că tot el a fost și „hoțul” care le-a vîndut bijuteriile: „Mi s-a ordonat să fac un test. Știți cît de naivi sînt unii în astfel de împrejurări. Mai ales cînd sînt convinși că au dat peste un chilipir...”

Aida Moga — Botoșani : **Frumosul dumneavoastră** pseudonim (bănuim că nu sînteți una și aceeași per-

soană cu artista de la Teatrul „Tănase”) n-a însemnat prea mult pentru **Corabia nebunilor**, care pare să fie o traducere, completată și adăugită, după un text dintre sutele ce lansau „moda” surizător-exotică, după primul război mondial. Accentele contemporane — ecologismul, viitorologia, problema păcii și a războiului — sînt în conflict cu intrigă minoră, petrecută pe o navă de călători românească (sic!) aflată în drum spre... America (?!). În haina lor nouă, de împrumut, personajele nu se justifică. „Contemporanizarea” mesajului anulează dramaticitatea fostei comedii. Se vede clar că părintele Clemente, care este surprins fumînd pe ascuns, Karl Müller, căruia i se fură pistolul din... geamantan. „Instrumentul” cu care el ucisese din gelozie, înainte de a fugi pe vapor, făceau parte dintr-un anume joc al situațiilor dramatice, în care fiecare personaj comitea o nebunie, în spațiul strîmt și plutitor al vaporului, spațiu capabil să extragă din lume indivizi-esanțion. În forma actuală, textul a anulat viabilitatea personajelor, urme palide ale unui desen de caracter păstrînd Cabalero (sic!) Lambert, cu al său obicei de a-și exprima sentimentele dezaprobatore scuihind. Au intervenit, de altfel, și influențele brigăzii artistice de agitație, pentru că Eugen Dumitrescu, singurul nume autohton din didascalie, este, în acest sens, destul de vehement: „De la o vreme unii au devenit surzi, iar alții orbi (pauză). Ne amenință cu distrugerea de parcă Terra ar fi

proprietatea lor și nu țin seama că noi sîntem o forță, o mulțime ce luptă și va lupta cu toată tăria, pentru drepturile ce i se cuvin. Dreptul la libertate, pace și eternitate (sic!). Energia atomică poate fi folosită și în scopuri pașnice. Nimeni nu dorește război. Vreau ca băiețelul meu să crească în pace și libertate. Acuz! (se plimbă nervos). Herr Müller (spieriat): Acuz! Odette (calmă): Acuz! Jean Jacques: Și eu, Gregory King (hoțărît): Acuz!...”

Ion Durali — Tîrgu Mureș : **Acvariul** este o piesă care speculează inabil fantasticul — avînd o canava de împrumut: ce este, în fond, această poveste a unei eleve de liceu care se îndrăgostește de peștișorul din acvariu, dacă nu o replică imperfect-parodică la poemele lui Eminescu și Ion Barba, respectiv **Luceafărul** și **Rîga Crypto și lapona Enigel**? Într-o cheie comică, textul ar fi avut șanse. Mai ales că, aici, Mircea, în plan eminescian Cătălin, este un fină profesor de matematică, destul de șiret ca să-i demonstreze Angelei — prin teorema lui Pitagora — imposibilitatea relației cu Făt-Frumosul acvatic, fără a se mai apela astfel la serviciile clinicii de psihiatrie. Așteptăm și alte propuneri.

Tudorel Arsene — Iași : Nu ne-am propus deocamdată să publicăm dramaturgie universală, în primul rînd din lipsă de spațiu. Cît privește programul nostru de debuturi în dramaturgie, anunțat în nr. 12/1987, el rămîne în actualitate, considerîndu-l una dintre importanțele noastre îndatoriri.

Rodica Vagaș — București: După știința noastră, Nichita Stănescu n-a scris piese de teatru; spectacolele prezentate la Teatrul „Nottara” și la alte teatre din țară își bazează scenariile pe poemele acestui important poet contemporan. Sigur că pot apărea surprize, cum sînt cele oferite de postumele lui Dimitrie Stălaru, care s-a dovedit a fi autorul mai multor texte de teatru; după unii cercetători, acestea, o dată editate (și sîntem informați că există intenția unui asemenea volum la Editura „Eminescu”), ar putea modifica perspectiva asupra autorului, în sensul de a-l socoti mai înfii dramaturg și apoi poet.

Marin Vladimirescu — Craiova: Ne trimiteți zece sinopsisiuri ale unor lucrări dramatice „în curs de definitivare”. Noi nu publicăm rezumate, ci lucrări ca atare. Noi nu comandăm piese de teatru, iar cei care o fac (obiectul este valabil în întreaga lume) se adresează, vă asigurăm, unor condeie consacrate. În treacăt vă putem totuși spune că cele zece idei de piese de teatru sînt neinteresante sau reprezintă calcuri după partituri celebre.

Marin Leteanu-Dilga — Timișoara: Ne trimiteți „spre publicare” piesa **Radu și Jenica**, inspirată, ne asigurați, „din actualitate”. Într-adevăr, lucrurile par să stea chiar așa. Radu este mecanic (categoria a 6-a) la Service-auto, Jenica, ajutoare de șefă de unitate la Alimentara. Amîndoi sînt tineri. Radu are 38 de ani, Je-

nica 38 și jumătate. Și unul și celălalt sînt singuri la părinți. Și unul și celălalt au mai fost căsătorii, fără să rămînă cu „vreun drac de odrasla” după divorț. Radu și Jenica se iubesc „foarte mult și adevărat”, dar părinții lor nu sînt de acord cu această căsătorie, mai ales că nici nu-și vorbesc, fiind vajnic certați, în calitate lor de vecini — locuitori pe aceeași stradă, casele lor aflîndu-se de o parte și de alta a uliței, chiar față în față. Cearta este veche și cunoscută suficient de tribunale și de ziarul local: familia lui Radu avea un ciine lup (pe cînd Radu nici nu se născuse), iar cea a Jenicăi, un gîscan (Jenica avea două luni). Într-o neîastă zi dulăul de sorginte lupus s-a enervat și a sărit gardului... lupte, după care a urmat masacrul. Familia Jenicăi a refuzat plata gîscanului și a început de atunci, de o parte și de alta a străzii, un proces de acumulare a urii. În acest context, recte după 38 de ani, Radu și Jenica și-au căzut reciproc cu tronc. La neclintirea fără de inimă a părinților, cei doi copii-adulți, deși cîștigau bine și aveau bani la C.E.C. — ba, Radu, fiindcă avea carnet, avea și un Olcit la zero kilometri, pentru că îi modifica săptămînal ceasul de kilometraj, ca să beneficieze cît mai mult de garanție — răspund cu o hotărîre supremă... Nu mai continuăm, textul nefiind suficient ancorat în cheia aceasta, pe care noi o găsim umoristică, în timp ce dumneavoastră tratați pro-

blema cu o naivă și lacrimogenă seriozitate. Dacă ați fi avut cît de cît talent de comediograf, acest calc după **Romeo și Julieta** ar fi putut interesa, poate, o trupă de actori. Ce să vă spunem? Să încercați să rescrieți textul? În scrisoarea însoțitoare, ne asigurați că sînteți la a patra variantă. Și nici măcar nu se vede.

Mai trimiteți: Radu Simescu — Giurgiu; Amelia Măru — Arad; Mirică Popescu — Tg. Jiu; Nae Popa — Roșiori; Gheorghe Parișcu — Vaslui; Sică Zărnescu — Cluj-Napoca. **Deocamdată nu:** Adam Naghiș — Sfîntu Gheorghe; Tudor Rîzescu — Blaj; Izolda Marinescu — Călărași; Fane Drumaru — Piatra Neamț; Ion Puia — Timișoara; Sandu Tomoiogă — București.

Paul TUTUNGIU

Portofoliul nostru

(pe care îl ținem și la dispoziția secretarilor literari din teatre)

- Ion Nicolescu — **Pe Văratec în sus**
- Paul Ioachim — **Aniversarea**
- Ion Bucheru — **Meșagerul**
- Tudor Popescu — **Invenția secolului**
- Marin Sorescu — **Vărul Shakespeare**
- Mariana Brăescu — **Profesor de admitere**



TEATRUL

ÎN LUME

Geraldine James in „Cymbeline”
de Shakespeare, Teatrul Național al
Marii Britanii, în regia lui Peter
Hall

Teatrul Tineretului
din Piatra Neamț
vă propune:

**PUTEREA
ȘI
ADEVĂRUL**
de Titus Popovici

www.ziuaconstanta.ro