

octombrie 1988

TEATRUL

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste



10

www.ziuaconstanta.ro



**ACTORU
ȘI ROLURU**

Nae Gh. Mazilu în Cetățeanul turmen-
tal din „O scrisoare pierdută” de
I. L. Caragiale, Teatrul Național din
Craiova

TEATRUL

10

OCTOMBRIE 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
CORINA TUDOSE
DORIN STANCIU

Coperta I: Două interpretări
magistrale într-un spectacol
antologic: George Constantin
și Gh. Ionescu-Gion în „Jocul
ielelor” de Camil Petrescu,
Teatrul Mic, stagiunea 1965—
1966.

Redacția și administrația
str. Constantin Mille 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: 141 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, București, Ca-
lea Griviței nr. 64—66



I. P. Informația c. 2594
Lei 12

TEZELE PENTRU PLENARA COMITETULUI CEN-
TRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN • Spre
noi trepte de cultură și civilizație, p. 2

PIESE CARE AU PUTUT FI SCRISE ȘI JUCATE ÎN
CLIMATUL CREAT DE CONGRESUL AL IX-LEA
AL P.C.R. • Victor Bibicioiu: „Lungă poveste de
dragoste” de Tudor Popescu, p. 4

FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIIE A TEATRULUI
ROMÂNESC • Ionuț Niculescu: 1916—1918: Teatru
între arme, p. 5 • Mihai Vasiliu: Teatrul Nostru,
p. 8

PERMANENȚA MODERNITATE A CLASICILOR •
Maria Ruxandra Georgescu: Gelu Ruscanu și Nicolae
Bălcescu, p. 10

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENO-
MENE, PERSONALITĂȚI • Miruna Rușcan: Struc-
tura dramatică la Teodor Mazilu, p. 14 • Florin Con-
stantiniu: O viziune clasică asupra lui Petru Rareș,
p. 20 • Magdalena Boiangiu: Pe marginea unei contro-
verse: Actorul-regizor, p. 23

CONFESIUNI DE CREAȚIE • Claudiu Bleonț, p. 25
ATELIER • Ștefan Radof. Convorbire realizată de
Sanda Diaconescu, p. 27

DEBUT ÎN CRITICA ȘI TEORIA TEATRALĂ •
Doina Diaconu: Opoziție, paralelism scenic, contra-
punct, ambiguitate în „Acești îngeri triști” de
D. R. Popescu, p. 31

UN TEATRU, O STAGIUNE • Cristina Dumitrescu:
Teatrul de Stat din Sibiu, p. 34

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ • Mihai Tatu-
lici: Vă invităm să mergeți la teatru: la Ploiești!,
p. 37

„Pe Văratec în sus”, piesă în patru acte, șapte tablo-
uri de Ion Nicolescu, p. 40

VALOAREA EXPRESIEI • Mircea Albulescu, p. 61

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tungiu, p. 62

CRONICA DRAMATICĂ de Victor Parhon, p. 64

CRONICA SCENOGRAFICĂ de Paul Cornel Chitic,
p. 67

CRONICA TINEREI GENERAȚII de Corina Șuteu,
p. 70

PAS LA PAS PRIN TEATRE (Iași, Brașov, Tirgu
Mureș, Sfintu Gheorghe). Semnează Anca-Maria Rusu,
Constantin Radu-Maria, Patrel Berceanu, Vlad Andrei
Orheianu, p. 73

TEATRUL ȘI INTERFERENȚELE SALE • Cornel
Rusu: Opera „În labirint” de Liana Alexandra, p. 77

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI DE LA
A LA Z de Adriana Popescu, p. 79

MEMORIA ARHIVEI, p. 82

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL • Semnează
Dan Buciu, Marius Țeicu, p. 84

PRIMUM LA REDACȚIE, REFLECTOR, p. 85

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tutun-
giu, p. 87

DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMÂNESC •
Amza Pellea, p. 88

Tezele pentru plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român

Spre noi trepte de cultură și civilizație

Configurînd sintetic amplitudinea dimensiunilor și complexitatea momentului actual, făurît sub conducerea partidului, în drumul nostru victorios către desăvîrșirea edificării societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism — tezele din aprilie, toate strălucitele documente elaborate în acest an de către marele erou al patriei, secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, se constituie, concomitent, într-un uriaș program de perspectivă, într-un impresionant motor al acțiunii revoluționare și patriotice, prin care căpătăm cu toții o imagine vie a viitorului fericit, pașnic și înfloritor, al străvechiului dar mereu tinărului popor român.

Deslușim în măreața epopee programatică pe care o constituie Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu din 29 aprilie a acestui glorios an aniversar 1988, expunere atît de cuprinzător intitulată Cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și ale situației internaționale, o nouă și decisivă reafirmare a principiilor, îndrumărilor și orientărilor de excepțională însemnătate teoretică și practică, atît de caracteristice Epocii de aur ce poartă mindrul nume al conducătorului iubit al țării și al partidului. Simțim, acum, certitudinea împlinirii visate demult, prezente mereu în gîndul și în fapta luptătorilor de ieri, de azi și de mâine pentru libertatea socială și națională, pentru unitatea și independența patriei, pentru fericirea poporului român, pentru pacea întregii lumi. Toate activitățile noastre — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în încheierea epocalei Cuvîntări din 29 aprilie — „perfecționarea pe care o avem în vedere, inclusiv activitatea noastră internațională, trebuie să aibă permanent în atenție înfăptuirea neabătută a programului de dezvoltare a patriei, de ridicare a gradului de civilizație, a bunăstării materiale și spirituale a poporului“.

Se desprind, din magistrala Expunere a președintelui țării, formulate cu incandescența ideatică, limpezimea de cristal și forța mobilizatoare atît de obișnuite personalității sale de excepție, liniile directoare ale prezentului și ale viitorului României socialiste și comuniste, vizînd înflorirea armonioasă a întregii noastre societăți. Se are în vedere, astfel, perfecționarea sistemului democrației muncitorești revoluționare, avînd ca punct de pornire îmbinarea organică a rolului organelor centrale, a planului național unic de dezvoltare economico-socială, a răspunderii colective, cu creșterea reală a răspunderii și atribuțiilor centralelor, întreprinderilor, tuturor organismelor democratice, cu creșterea răspunderii individuale, în elaborarea și realizarea politicii interne și externe a partidului și a statului nostru, la toate nivelurile; se are în vedere ca, plecînd de la hotărîrile Congresului al XIII-lea, ale Conferinței Naționale, de la prevederile Programului partidului, să crească rolul determinant al științei și învățămîntului în întreaga dezvoltare economico-socială; se are în vedere accentuarea trecerii de la dezvoltarea extensivă a societății la dezvoltarea ei intensivă, la înfăptuirea unei noi

calității a vieții și a muncii în toate domeniile de activitate; se are în vedere adâncirea democrației socialiste prin întărirea ordinii și disciplinei liber consimțite, a controlului în muncă; se subliniază încă o dată, cu deosebită tărie, faptul că „socialismul îl realizăm cu poporul, pentru popor, că dezvoltarea continuă a democrației muncitorești-revoluționare constituie un factor esențial pentru făurirea cu succes a socialismului și comunismului, pentru înaintarea patriei noastre în dezvoltarea sa economico-socială, în ridicarea bunăstării generale a poporului, în întărirea independenței și suveranității țării“.

Relevând necesitatea creșterii în continuare a rolului politic conducător al partidului, a rolului organizațiilor și organelor de partid în toate domeniile de activitate, exprimând existența partidului ca centru vital al întregii națiuni, tovarășul Nicolae Ceaușescu arată cu claritate că, neconținut, comunistii, cadrele principale ale partidului, „trebuie să se afle în primele rinduri, în cele mai grele și complexe probleme. Ei nu trebuie să înlocuiască organele de stat și organismele democratice, ci să asigure buna funcționare a acestora, având întreaga răspundere în fața partidului și poporului“. În același spirit de profundă luciditate comunistă, se cere, în Expunerea conducătorului partidului și statului nostru, dezvoltarea puternică a spiritului revoluționar în muncă și în gândire, a se acționa cu hotărâre împotriva a tot ceea ce este vechi și a se promova cu toată îndrăzneala noul, în toate domeniile și direcțiile de activitate.

Acordind și de această dată o atenție deosebită problemelor ideologice, de dezvoltare a conștiinței revoluționare, de formare a omului nou, de afirmare a principiilor eticii și echității socialiste, Tezele din aprilie cer cu stăruință îmbunătățirea radicală a activității politico-educative, ridicarea ei la nivelul cuceririlor revoluționare ale poporului, sub conducerea partidului, relevarea în continuare a justeții politicii naționale a P.C.R. „În întreaga activitate politico-educativă — subliniază secretarul general al partidului — va trebui să angajăm cu și mai multă putere uniunile noastre de creație din domeniul literaturii, muzicii, artei plastice. Ele trebuie să participe activ, prin toate operele lor, la promovarea concepției revoluționare, a principiilor socialiste, a politicii partidului nostru, la ridicarea nivelului general de cultură al maselor, al poporului. Presa, radioul și televiziunea, cinematografia, teatrul, în general toate mijloacele noastre de informare și de educație trebuie să-și perfecționeze activitatea, să o axeze într-o măsură mai mare pe problemele generale ale dezvoltării patriei, ale activității politico-educative de ridicare a nivelului general de cultură al întregului popor“.

Puternicul suflu revoluționar ce răzbate la fiecare pas în ampla Expunere a tovarășului Nicolae Ceaușescu rostită în primăvara acestui an — document programatic pentru apropiata Plenară a C.C. al P.C.R. — se împletește ca întotdeauna, în concepția președintelui țării privind caracterul unitar al politicii interne și externe a partidului și a statului, cu exemplarul său spirit patriotic, punând în plină lumină caracterul specific al edificării societății socialiste și comuniste pe pământul României, ca și poziția constructivă a partidului și statului nostru în relațiile internaționale, bazate pe promovarea principiilor egalității, respectului independenței și suveranității naționale, neamestecului în treburile interne și avantajului reciproc, apte să contribuie în chip consecvent la instaurarea unei noi ordini politice și economice în lumea contemporană, în cadrul căreia să domnească pacea, buna înțelegere, prietenia și colaborarea între popoare.

Prin cuvântul tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., președintele Republicii Socialiste România, poporul nostru își exprimă plener vocația sa pașnică, de înălțare pe cele mai nobile trepte din istoria culturii și civilizației omenirii.



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

„...Partea frumoasă a revoluției” *

Dramă tulburătoare despre destinul unui revoluționar de profesie, al cărui traiect biografic este urmărit încă din anii premergători Eliberării, **Lungă poveste de dragoste** argumentează faptul că talentul lui Tudor Popescu nu se reduce la o singură lungime de undă — aceea de comediograf, concluzie impusă, de altfel, anterior, între altele de **Scaunul și Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă**. Piesa relevă una din soluțiile ecuației cu termeni clasici **puterea și adevărul**, ipostaza deloc confortabilă în care adevărul are dimensiunea relativului, o dată ce pentru unii indivizi devine absolut, ca o expresie integratoare a forței de a decide, iar pentru alții inaccesibil, mereu schimbător, după cum și-l imaginează un anume gen de deținători ai puterii. E vorba de indivizi izolați, dispuși ca, în numele istoriei, să identifice principiile, strategia de ansamblu, cu misiunea lor trecătoare de a acționa, confundînd propria lor opțiune de a înfăptui Revoluția „în doi timpi și trei mișcări”, ordinele strict personale, cu linia generală a politicii partidului. Aceștia, din nefericire, nu și-au propus să-și facă timp pentru a lucra cu oamenii și a-i convinge, eludînd însăși esența muncii de partid, rămînînd prizonieri ai unor teze ce au determinat „erorile”, „greșelile”, proprii obsedantului deceniu și semnalate la timpul cuvenit.

Se confruntă în piesă revoluționarul de profesie (Dana, fiică de ilegalist), cel care își asumă fanatismul încrederii în victoria finală pe temeiul umanismului de pură esență comunistă, cu **apărătorul Revoluției** (Nastu, Tata — personaj care nu apare), cel care dovedește fanatism în încrederea acordată ordinei, reducînd funcția organismului reprezentat la o unică treaptă de înțelegere a vieții social-politice — **punerea la punct**, cu sinonimele ei practice — violența, suspiciunea, delațiunea, pînă la privarea de libertate, sarcinile Revoluției fiind asumate integral, fără discernămînt în felul de a le și rezolva. Destinul revoluționarului de profesie autentic nu este linear, ci complex, supraviețuitor, „îndosariat”, judecîndu-i-se în permanență opțiunile, gîndurile și faptele care — se înțelege — nu sînt trase la șapirograf; orice ieșire din convenție se etichetează drept oportunism, trădare, lipsă de vigilență, colaborare cu

„dușmanul” dinăuntru și din afară etc. Pentru celălalt, conjunctura constituie totul; el cade mereu în picioare întrucît se adaptează din mers, fără probleme, la jocul conjuncturii. Alteori se întîmplă să fie înlăturat ca o măsea stricată, considerîndu-se că a încercat să se sitieze deasupra partidului, deasupra statului, erijîndu-se în îndrumător infailibil și în factotum. Valoarea sacrificiului, de asemenea, nu este și nici nu poate fi aceeași: conștiința revoluționarului de profesie autentic poartă însemnele unei structuri psihice monolit, modelate numai de voința de a impune maselor adevărul despre misiunea istorică a partidului, despre capacitatea acestuia de a conduce poporul spre împlinirea idealurilor sale de viață și muncă; în schimb, la apărătorul obtuz al Revoluției se instalează o brutală criză a conștiinței, între noi și eu insinuîndu-se falsul, arbitrarul semn al „egalității”. Propozițiile celui dintîi sînt stence, sincere, confirmînd puterea sacrificiului de sine pentru triumful noii stări de lucruri, procesul devenirii societății în măsură a acorda tuturor „egalitate de șansă!”; în care să primeze „valoarea, munca, generozitatea”, de unde și îndemnul adresat (de Dana) preai încercatului inginer-agronom (Emil): „Ieși în stradă, privește viața! Privește oamenii aceia mulți și entuziaști... Ei sînt partea frumoasă a revoluției” (s.n.). Îndemnul pornește de la interogația retorică: „Știi ceva mai romantic, în epoca noastră, decît să dorești o altă lume, mai frumoasă, pentru toți oamenii?” — în care se cuprinde și răspunsul. Propozițiile celuiălalt seamănă cu sentințele lansate în vremuri de mult apuse, cînd vorbele se rătălmăceau și multe din valorile țării s-au distrus. Este cazul, de altfel, al unui savant în felul său (Emil), care simte că obosește „tînjind” să facă „ceva”: „Am avut idei (se mărturisește, epuizat de interogații și detenție pentru „petele” din biografie, cite din ele inventate). Cele mai multe s-au perimat. Asta e gîndul cel mai chinător: **că am ratat!**”. Și, asemenea protagonistului din „Leul albastru”, i se pare peste puteri să o ia „de la zero”. **Lungă poveste de dragoste** este, indiscutabil, o operă originală, durabilă, reprezentativă pentru literatura contemporană. Prin toți porii ei respiră aerul tare al Revoluției ajunse la deplina maturitate.

* Tudor Popescu: „Lungă poveste de dragoste”.

Victor BIBICIOIU

Fișe pentru
o enciclopedie
a teatrului
românesc

1916-1918 :

Teatru între arme

Sînt destule momente din viața scenei naționale pe care istoriografia noastră de teatru nu le-a cercetat îndeajuns. Mai ales interludiile artistice așezate sub apăsarea vremii potrivnice muzelor nu sînt cunoscute deplin, deși numeroase documente inedite grăiesc despre forța patriotică a slujitorilor Thaliei române atunci cînd ființa națională era amenințată de vremelnici năvălitori.

Mărturiile documentare ce urmează vor fi contribuții la dreapta cunoaștere a vremurilor de încercare trăite de actorii noștri, atunci cînd întreaga suflare românească desăvîrșea unitatea națională.

În lunca Argeșului, lată și mlăștinoasă, în care se prăpădise trufia cruntului Sinan-Pașa, obuzul mușca iar, la finele lui noiembrie 1916, pămîntul muntenesc. Generalul Prezan, cu diviziile sale, încerca o ultimă rezistență... Bătălia pentru București...

Începe exodul guvernului, al administrației, al multor civili. În zilele, în orele tragicelor despărțiri de vatră, ce fac actorii, cum împărtășesc ei soarta națiunii? Cei mai mulți își vor uni forțele la Iași pentru spectacolele patriotice pe front, în spitale. Dar ceilalți, obligați să rămînă sub ocupație, tot din înaltă datorie morală, veghetori ai nestinsei torțe a teatrului național ?

Cu o lună înainte de ocuparea Bucureștilor la 23 noiembrie 1916, se stinsese, în haină militară, marele tragedian Constantin Radovici, înția jertfă pe care actorii o dau războiului. Concentrat într-o zonă pe care n-o putea divulga în cuprinsul unei cărți poștale, Gheorghe Storin îi scrie, ostășește, cu creionul, pe raniță, lui Aristide Demetriade : „Dragă Magistre, Abia acum am aflat de moartea bietului Radovici și mi-a făcut mare rău, căci țineam mult la el. Eu sînt bine

și aș vrea să-mi comunicî d-ta ce mai e pe la București, căci nu știu nimic. Pe aici merge mai mult decît bine (limbaj convențional, cerut de cenzura militară, n.n.). Numai un aeroplan a vrut ieri să mă curețe, dar a dat greș. Am luat o schijă pe care ți-o voi arăta la întoarcere (...)"

Întoarcerea actorului și a altor camarazi s-a precipitat, căci autoritățile au preconizat mobilizarea în Capitală și rămînerea sub ocupație a unei părți din trupa Naționalului.

Despre odiseea acestor actori în Bucureștii invaziei prusace dau mărturie actele de arhivă păstrate în colecția sa de marele actor Aristide Demetriade, directorul-delegat al Societății Dramatice Române.

Cele întimplante actorilor noștri în primele luni ale războiului vor fi relatate de directorul-delegat într-un memoriu înaintat „Primăriei Comunei București” la 7 februarie 1918. Potrivit fragmentelor din memoriu, reproduse mai jos, vom distinge o primă etapă a vieții Naționalului bucureștean sub ocupație : 20 martie — 1 mai 1917, interval în care germanii tolerează pe români în propria lor casă, Teatrul Național :

„(...) La întia aprilie 1916, conform bugetului Societății Dramatice a Teatrului Național, personalul artistic se compunea din 51 de membri. În decursul verei au fost chemați la concentrările din diferite puncte ale țării 18 artiști, așa că la 1 august, data fixată pentru începerea repetițiilor, nu s-au prezentat la teatru decît 33 de persoane.

Directorul general, dl. A. Mavrodi, pentru a asigura mersul regulat al repetițiilor stagiunei de iarnă, a schimbat repertoriul proiectat la început și a rechemat la serviciul activ, în virtutea le-

gei măsurilor excepționale, pe d-nii I. Petrescu și P. Sturdza, care în primăvara aceluiași an fuseseră trecuți la pensie.

Repetițiile își urmau cursul; odată însă cu decretarea mobilizării (14 august 1916 n.n.). Directorul General a dispus, pentru un timp nedeterminat, suspendarea lor. În cursul primei jumătăți a lunii septembrie, artiștii au fost din nou convocați pentru repetiții și rîndurile lor lărgite prin rechemarea de pe front a artiștilor G. Storin și I. Iancovescu, care au fost mobilizați pe loc, cu serviciul la Teatrul Național, precum și a subsemnatului din serviciul auxiliar; însă puțin mai în urmă, din cauza deselor atacuri ale avioanelor dușmane, repetițiile au fost iarăși suspendate și o bună parte din artiști s-au împrăștiat, de data aceasta prin diferite orașe ale țării, mai cu seamă la Iași.

Spre sfîrșitul lui octombrie, încetînd atacurile avioanelor, artiștii au fost din nou avizați telegrafic și prin ziare, că pe ziua de 1 noiembrie se vor relua repetițiile. S-au prezentat la ziua hotărîtă toți artiștii, afară de dl. I. Livescu, a cărui soție se afla bolnavă la Iași, de d-na. Ana Luca care a cerut și a obținut un concediu pe timp de o întreagă stațiune și de d-na. A. Macri-Eftimiu, care se afla la Paris încă din primăvara anului 1916.

Trupa Societății Dramatice a Teatrului Național se compunea în acel moment din societari: A) Domnii Nottara, Demetriade, Brezeanu, Toneanu, Soreanu, Belcot, Mihalescu, Storin, Iancovescu, D-nele Demetriade, Tina Barbu, Filotti, Giurcea, Mărculescu, Ciucurescu, Mihăilescu, Zimniceanu. B) Din societari pensionari rechemati: d-nii, Petrescu I. și P. Sturdza. C) Din stagiați: d-nii, Romano Manu, Atanasescu, D-nele, Liniver-Gusty, Sonia Strîmbu, Elvira Popescu, A. Radovici, L. Popovici, Rebreanu, Ignătescu și Cleo Pan. D) Din direcția scenei cu d-nii, P. Gusty, V. Enescu, Em. Bobescu, Amedeu Figaro Prenta și Basarabeanu; în total 33 de persoane.

Repetițiile au urmat regulat și zilnic pînă la 15 noiembrie cînd, primindu-se știri defavorabile de pe fronturile de luptă, au fost suspendate din nou, din ordinul d-lui Director General. Ca o consecință a acestor știri urmînd o mare panică, care continuă în exodul dezordonat al unei însemnate părți din populația Capitalei, artiștii Teatrului Național, îngrijorați de soarta lor, au cerut directorului să-i transfere în corpore la Iași, unde, credeau dînsii, că vor avea posibilitatea să-și exerciteze meseria în liniște.

Dl. Mavrodi supunînd această cerere a artiștilor d-lui Ministru al Cultelor, I. G. Duca, a primit de la d-sa răspunsul că nu e de părere ca artiștii Teatrului Național să părăsească Capitala, deoarece prin transferarea lor s-ar produce numai o creștere a panice (...). S-au decis pentru plecare zece dintre artiști, ceilalți 23 s-au învoit să rămînă pe loc și să aștepte desfășurarea evenimentelor (...).

Înainte de a pleca (A. Mavrodi, n.n.), mi-a încredințat mie, în calitate de membru în Comitetul de lectură, numit prin Decret regal, delegația de a-l reprezenta, conform art. 6 din Legea Teatrelor, pe tot timpul absenței sale, lăsîndu-mi totdeauna și suma de 23.000 de lei pentru a putea achita lefurile și pensiunile membrilor Societății Dramatice pe încă o lună și recomandîndu-ne să continuăm să jucăm și să cultivăm mai departe graiul românesc, dacă împrejurările ne vor permite.

La 23 noiembrie, a urmat ocuparea Capitalei de către armatele germane. Imediat ce s-a mai liniștit spiritul înfrigurat al populației, am făcut primele demersuri pe lîngă aparatul administrativ român și pe lîngă Guvernămîntul Militar German, pentru a obține autorizație de a reîncepe activitatea Societății Dramatice.

Încercarea mea a întîmpinat multe dificultăți și sub diferite pretexte era amînată dintr-o zi într-alta (...).

Pe ziua de 5 ianuarie 1917, girantul Ministerului Instrucțiunii Publice, dl. M. Popescu, a numit Director General pe dl. I. Bacalbașa, care mai fusese altădată chemat să prezideze destinele Teatrului Național cu un succes vădit. Împrejurări independente, desigur, de voința și de dorința d-lui, Bacalbașa de a îndruma Teatrul Național pe o cale sănătoasă l-au determinat să demisioneze și atunci onor minister ne-a trimis ca Director General Delegat, pe ziua de 16 februarie stil nou, pe dl. T. Filitti. Și, în sfîrșit, sub direcția d-sale, la 20 martie 1917, ne-a fost îngăduit să rostim din nou de pe scena Teatrului Național splendidele versuri din **Fintina Blanduziei** a nemuritorului nostru V. Alecsandri.

În timpul de la 20 martie pînă la 1 mai 1917 Societatea Dramatică Română a jucat la Teatrul Național alături de un ansamblu german, avînd o direcțiune mixtă — în care figura, nominal cel puțin, ca Director General, dl. I. Filitti (...).

La 11 aprilie 1917, pe neașteptate, prin adresa nr. 1687, Girantul Ministerului Instrucțiunii, dl. Litzica, face cunoscut Direcțiunii Generale a Teatrelor că Autoritatea Militară Germană a rechizițio-

nat pe ziua de 1 mai localul Teatrului Național și că Teatrul Național Român subvenționat de stat va înceta de a mai exista de la acea dată, dar că Societatea Dramatică va putea funcționa pe al ei risc și răspundere unde și cum va găsi cu cale (...).

În legătură cu sus menționata adresă a d-lui Litzica, Direcțiunea Militară a Teatrului German, reprezentată prin dl. locotenent Dove de la Biroul cenzurei, convocînd pe toți artiștii Societății Dramatice, ne-a făcut cunoscut că deși ministerul ne-a suprimat subvenția și că deși Guvernămîntul German a rechiziționat localul Teatrului Național cu tot avutul Societății Dramatice, totuși va continua a se interesa de soarta noastră, însă în anumite condițiuni, concretizate în două soluții, adică: A) Direcțiunea Germană să reducă numărul actual al membrilor Societății Dramatice și atunci va servi celor rămași lefuri fixe, garantate, fără ca artiștii să se mai îngrijească de venituri sau cheltuieli și supunîndu-se în schimb la ordinele, controlul și dispozițiunile Administrației Germane, sau B) Societatea Dramatică să se administreze singură în mod independent, dar atunci Direcțiunea Germană nu garantează nimic și ne obligă ca, tot continuînd a juca la Teatrul Național, să plătim cheltuielile serale și cota parte cuvenită personalului tehnic.

Consultîndu-ne, am refuzat în unanimitate soluțiunea lefurilor fixe, bazate pe excluderea unora din camarazii noștri, și am acceptat pe cea de-a doua: aceea de a ne administra singuri, cum vom ști, cum vom putea și de a ducem mai departe existența Societății Dramatice Române cu tot complexul îndatoririlor ce ne impunea Legea și Regulamentul Teatrelor și împrejurările grozave prin care trecem (...).

Nobilul act de independență morală al actorilor noștri a iritat într-atît pe veninosul ocupant, încît nu s-a mai îngăduit Societății Dramatice Române să joace la Teatrul Național nici chiar suportînd cheltuielile impuse.

În ziarul **Gazeta Bucureștilor** din 2 mai 1917, era inserat următorul anunț nesincer: „**Din cauza unor dificultăți de ordin tehnic, Societatea Dramatică Română va juca de acum înainte la Teatrul Comedia, unde va da atît matineuri cît și reprezentații serale. Prima reprezentație va avea loc sîmbătă 5 mai, orele 8 seara.**”

Dar și aici, în actuala sală Majestic, șederea va fi scurtă: 5—27 mai 1917. Sala avînd plafonul mobil, urma să fie ocupată de o trupă germană. Totuși, scurta trecere pe scena Teatrului Comedia, în mai 1917, e consemnată în arhiva cercetată acum întîiași dată.

Ionuț NICULESCU

Teatrul Nostru

Denumirea unei instituții teatrale, ca și a oricărei întreprinderi în care munca și talentul oamenilor produce, în colectiv, valori materiale și spirituale, ca și numele fiecărui ins ce se naște pe planeta Pământ semnifică — sau ar trebui să semnifice! — o individualitate anume, o „marcă a fabricii“, a personalității proprii, de natură să-i releve între semeni funcția, rolul, specificul, însemnătatea, trăinicia ș.a.m.d. În acest spirit, printre formațiile teatrale bucureștene din deceniul 5 al veacului pe care încă îl străbatem, Teatrul Nostru (septembrie 1941—aprilie 1948) — înființat de actrița Dina Cocea și condus împreună cu Eugenia Zaharia, Petru Nove și Fory Etterle — a avut și a păstrat, ca entitate istorică, o rezonanță aparte; el a întruchipat, anume, din capul locului (anterior o altă companie cu aceeași „firmă“ se dovedise cu totul efemeră), o idee și un scop ce prelungeau peste decenii, alături de Teatrul Maria Filotti, existența tradiționalelor scene libere europene de la Paris, Berlin și Moscova, validată la noi prin succesul Companiei Davila (1909—1912) și pe urmă al companiei soților Bulandra (1914—1940), asociați în diferite perioade cu Marioara Voiculescu, Gheorghe Storin, Ion Manolescu și Velimir Maximilian.

Teatrul Nostru n-a fost, deci, o simplă instituție artistică înfiripată, ca atâtea altele în epocă, doar dintr-un impuls comercial sau, de această dată, din ambiția unei foarte tinere artiste (directoarea lui împlinea, în 1941, numai 29 de ani), chiar dacă dînsa purta un nume cu o rezonanță combativă care îi putea justifica imboldul și chiar dacă era în același timp, în linie maternă, nepoata unui alt luptător socialist de renume, Constantin Mille (fapt ce ar fi constituit, de altfel, în momentul respectiv, mai degrabă o carte de vizită negativă); dimpotrivă, Teatrul Nostru exprima — foarte exact din punct de vedere civic, dar și cu o nuanță de familiaritate mult apreciată de români — un program: protagoniștii lui doreau în teatru al lor și al unui public al lor, în consonanță cu idealurile etice și estetice ale noii lumi care se năștea luptînd și la a cărei afirmare, în plan artistic și intelectual, conducătorii scenei din subsoful Teatrului Majestic aveau să contribuie — atunci și mai tîrziu — substanțial. Voia, anume, această nouă scenă, un repertoriu care să corespundă înnoirilor așteptate în plin război mondial și îndată după încheierea lui, un repertoriu modern nu numai prin formele sale de expresie, ci și printr-un conținut de idei de esență democratică; un repertoriu (45 de piese în șapte stagiuni) în care s-a impus ini-

țial literatura franceză — mai mult sau mai puțin „bulevardieră“ (H. Bataille, Denys Amiel, Marcel Achard), ilustrată însă, apoi, prin nume de certă autoritate academică, precum Emile Zola, Anatole France sau Jean Anouilh — pentru a se trece treptat la Shakespeare (**Noaptea regilor**) și G. B. Shaw (**Pygmalion**, **Discipolul diavolului**), la **Mama** de Karel Capek și **Nemaipomenita pantofăreasă** de Garcia Lorca, dar, mai ales, la Eugene O'Neill, a cărui dramaturgie încă „proaspătă“ în Europa și-a găsit — într-o concurență fertilă cu prima scenă a țării (unde se juca **Din jale se intrupează Electra**) — cea dintîi afirmare majoră în România tocmai la Teatrul Nostru: **Dincolo de zare**, **Patima de sub ulmi**, **Anna Christie**, **Michael și Anna**; n-au lipsit, firește, din acest palmares bogat și armonios echilibrat în raport cu durata și posibilitățile particulare ale instituției, nici piesele românești, puține la număr, dar exprimînd, în schimb, în anii de început ai revoluției socialiste, opțiuni morale, civice și politice elocvente, aparținînd unor scriitori de valoare, binecunoscuți pentru atitudinea lor democratică, militantă; **Canalia** de N. D. Cocea, **Idolul și Ion Anapoda** de G. M. Zamfirescu, **Rețeta fericiirii** de Mircea Ștefănescu.

Al nostru, în sensul unei modernități de înaltă valoare artistică, s-a dovedit a fi, de asemenea în consens cu politica sa repertorială progresistă, teatrul asociației Dina Cocea — Fory Etterle, în ceea ce

Dina Cocea în Senca din „Canalia“ de N. D. Cocea, Teatrul Nostru, 1944, regia Ion Șahighian





Dina Cocea în „Anna Christie”,
1944—1945 și...



...în Frosa din „Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu, regia
Mihai Zirra, 1948

privește **calitatea** producției artistice — asigurată pe de-o parte de componența trupei, pe de alta de o exemplară colaborare cu regizorii de frunte ai vremii. Primul termen al ecuației — **trupa** — depășindu-se inconvenientele unui anumit eclectism, inevitabil în condițiile date, a păstrat, constant, o valoare și, iarăși, un echilibru, demne de cele mai pretențioase instituții similare; câteva nume, aparținând tuturor generațiilor actorești ale timpului, vor fi de ajuns pentru a ne edifica deplin: alături de directorii teatrului (Dina Cocea și Fory Etterle — strălucind, de pildă, în **Pygmalion** și în **Canalia**) în **Dincolo de zare** au jucat Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Voiculescu și Maria Filotti, Gheorghă Storin și George Calboreanu; Marietta Rareș, Sarah Manu și Lia Șahighian; Marcel Anghelescu și Jules Cazaban, Gh. Ionescu-Gion, Jenică Constantinescu și George Demetru, Ion Manta, N. Sireteanu, Sorin Gabor, Ion Henter și alții. Al doilea termen al ecuației, **direcția de scenă**, s-a convertit într-un veritabil laborator de creație — printre cele mai active și mai exigente din epocă — la constituirea con-

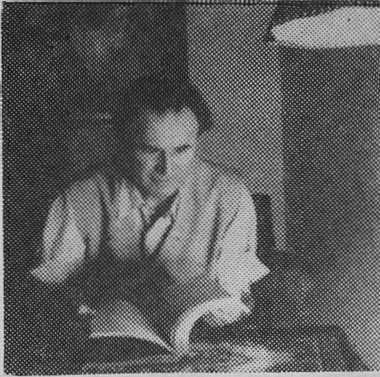
ceptului de teatru al nostru contribuind câțiva dintre așii regiei românești, ca Ion Șahighian (creatorul spectacolelor **Pygmalion**, **Dincolo de zare**, **Noaptea regilor** și **Patima de sub ulmi**), Victor Ion Popa (cu ultimele sale montări: **Discipolul diavolului de Shaw** și **Celebrii Cavendish** de Edna Ferber și G. Kauffman) și Ion Sava (cu **Abracadabra** de Noël Coward și **Delta sălbatică**, adaptare de Ion Luca după un roman de Louis Bromfield), pe lângă mai tinerii dar talentații Nicolae Massim, Val Mugur și Mihai Zirra.

Astăzi, după patru decenii de la încheierea activității sale, timp în care mai tinerii sau mai vîrstnicii lui colaboratori si-au conturat, în majoritate, profiluri neșieritoare pentru galeria de aur a scenei naționale românești, Teatrul Nostru ne apare ca o verigă viguroasă și indispensabilă a continuității ei umaniste, revoluționare și patriotice.

Mihai VASILIU

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

Gelu Ruscanu și Nicolae Bălcescu



Camil Petrescu la masa de lucru

Asemănarea dintre Gelu Ruscanu și Nicolae Bălcescu vine din valoarea aleasă — dreptatea — și din modul social în care este înțeleasă și practicăta dreptatea pentru cei mulți și oropsiți. Le este de asemenea comună perspectiva înaltă; pentru ei justiția este un comandament sacru, suprem și categoric, amintind geneza, creația lumii, despărțirea pământului de ape. **Fiat justitia**, proclamat de Ruscanu, este echivalentul lui **Fiat lux**, iar completarea comandamentului, ca interpretarea lui să nu fie greșită, are și ea prestigiul sentințelor latine peremptorii: **Salus rei publicae suprema lex**, spune Praida. Bălcescu ar fi adăugat cu siguranță: **Vox populi, vox Dei**. Perspectivei de sus în planul gândirii îi corespunde intransigența în planul voinței și îndirjirea în acela al acțiunii, al comportamentului. Cu nostalgie și mândrie abia acoperite. Camil Petrescu, la 60 de ani, vorbește de „tânărul apucat” care era el însuși când lupta, în literatură, prin anii '20, pentru adevăr și dreptate. Ceva din această vehemență a trecut la cei doi eroi ai săi. Trecere însoțită de accentuarea lor spre grav și solemn, așa cum se cuvine celor care trăiesc și lucrează în și cu istoria.

Deosebirile dintre cele două personaje se datorează circumstanțelor istorico-sociale schimbate, precum și concepțiilor și caracterelor diferite pe care le învede-

rează în piesele **Jocul ielilor**, Bălcescu și în romanul **Un om între oameni**. Ca proporție și semnificație, scenariul istoric este altul în anii 1840—1848 decât în anul 1914. Bălcescu este participant la Paris și conducător la București al revoluției de amploare europeană, care, la noi, dobindește dimensiuni naționale. Ruscanu este directorul unui ziar socialist care se luptă cu proprietarii de tipografie, cu lipsa de bani, cu supravegherea din partea Siguranței etc., având ca obiective susținerea organizării muncitorimii în sindicate și într-un partid propriu, marxist. În **Jocul ielilor**, scenariul propriu-zis rămâne bucureștean: în primul plan redacția **Dreptății sociale**, cu abundente detalii de cadru, iar în fundal, ecouri din Parlament, din ministere, din gîlceava politică. În 1848, protagoniștii istoriei, cei care revendicau violent dreptatea socială, erau masa robilor, a clăcașilor, a tăbăcarilor, în luptă cu picla medievală, grea, apăsînd asupra vieții țărănilor și minții boierilor. Bălcescu apare ca un om între oamenii în zdrențe și în colibe, pe de o parte, în blănuri de samur, printre galbeni și narghilele, pe de alta. În 1914, Gelu Ruscanu se angajează în procesul de afirmare a mișcării muncitorești, la începuturile sale, dar nu poate evita implicarea în hățișurile politicii burgheze. Problema era într-un caz revoluția, tragismul venind din invazia armatelor a trei imperii (otoman, țarist, habsburgic), iar în celălalt caz, strategia pentru a rezolva alternativa: sau căderea unui ministru burghez sau eliberarea unui activist socialist întemnițat. De asemenea diferă tipologia și situația personajelor. Bălcescu este un vizionar lucid, cu simțul concretului; Ruscanu, un spirit speculativ, abstract. Autorul operei **România supă Mihai-Voievod** Viteazul se preocupă de neam, de înălțarea lui, e un om al viitorului, în timp ce Ruscanu e obsedat de un fel de absolut personal, distrugerea lui Sinești, și de drame tangibile, de acum și de aici (revelația sinuciderii tatălui său, sinucidera familiei pianistului).

Compararea spuselor și faptelor celor două personaje permite elaborarea de noi teze interpretative și ajungerea la noi concluzii referitor la două probleme fun-

damentale în gândirea și în creația literară a lui Camil Petrescu: a) raportul dintre valoarea personală a iubirii și aceea suprapersonală a dreptății sociale (Wertekonflikt, în terminologia axiologică) și b) relațiile dintre valoarea supremă a justiției și realizarea ei concretă, în viață (Werterfüllung). Ambele alcătuiesc ceea ce scriitorul numește, cu mîndrie și emfază, căutarea absolutului.

La Gelu Ruscanu, căutarea axiologică comportă două cicluri, ambele cu trei trepte (postulare, criză, soluție), dar cu valori supreme diferite. Primul ciclu se petrece la Paris înainte de începerea piesei și în centrul lui stă iubirea, absolutizată de Gelu, trădată (socotește el) de Maria și terminată prin substituirea valorică a dragostei. Gelu se salvează de la prăbușire, îmbrățișînd cauza dreptății sociale. Mai tirziu, în piesă, e prezentat al doilea ciclu, cu aceleași etape: absolutizarea luptei justițiare, „căderea” prin „compromisul” la care i se pare că este obligat și sinuciderea atunci cînd vede că „dreptatea absolută” este imposibil de realizat. **Jocul leilor** se situează pe o dublă poziție, tipică eroului camilpetrescian: antagonismul dintre iubire și dreptate, imposibilitatea lor de a se integra în viață sub formă absolută. Pe de o parte, dragostea a fost pentru Gelu Ruscanu un fel de boală, iar lupta pentru dreptatea socială a constituit leacul ei, pe de altă parte, în al doilea ciclu, iubirea oferită de Maria Sinești nu-l poate salva de la prăbușirea ideii lui de dreptate absolută. Nu poate exista deci o opoziție mai categorică. Deși opuse în psihologia lui Gelu Ruscanu, ambele valori sînt „prăbușibile” și nerecuperabile. Nu e de mirare că în aceste condițiuni

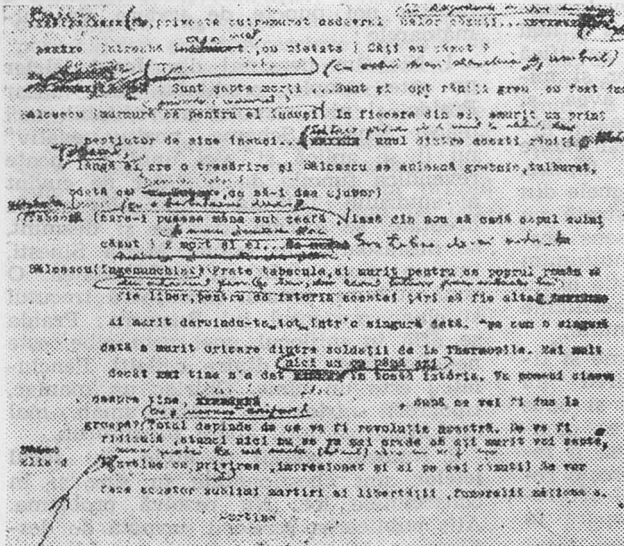


Mihai Popescu în rolul Bălcescu

Gelu Ruscanu refuză diamentizarea vieții printr-o iubire reală, luptătoare, curajoasă, care se va hrăni chiar din piedici, invinse; se va împlini chiar din slăbiciuni, depășite. Gelu consideră ca imposibilă o astfel de soluție, bazîndu-se pe un pesimism universal, pe un blestem ontic, asemeni celui biblic, care cuprinde femeia, dragostea, existența însăși.

„Gelu: Răul e în noi... Totul pe lume este coruptibil... Nimic nu e întreg și frumos... și nici nu poate deveni... Cel mai frumos măr are viermele în el... Mai merită viața asta să fie trăită dacă totul este atît de cărpit și îndoielnic?”

Cu totul altfel prezintă **Un om între oameni** situația iubirii față de valoarea supremă care în acest roman este revoluția socială și națională. La douăzeci de



Pagină din piesa „Bălcescu” cu intervențiile lui Camil Petrescu

ani, Bălcescu simte primul fior al dragostei pentru Frusina Băl-Ceurescu, a cărei frumusețe e întrecută numai de temperamentul ei exuberant și fantast. Boala de plămâni pe care i-o cauzează întemnițarea decretată de domnitorul Bibescu și mai ales conștiința misiunii sale social și național revoluționare îl împiedică de la căutarea fericirii în dragoste. Între o fericire personală, fatală și marginală, și fericirea nespusă, neîngrădită și netrecătoare, de a face să fie mai puțină suferință pe lume, opțiunea lui e limpede de la început. Își va îndeplini misiunea printr-un sacrificiu împins până la martiraj. Suferințele din temniță îl ajută la această limpezire și înălțare. O revede, după închisoare, pe Frusina, mai frumoasă ca oricând, dar o privește acum parcă de pe un alt tărâm. Nu este vorba aici nici de așeză mistică, nici de amputarea umanului. Cițiva ani mai târziu, Bălcescu va simți o profundă afecțiune și atracție pentru Luxița Florescu, frumoasa văduvă care-i dăruiește o vehementă și neprecupețită dragoste. Bălcescu rămâne loial, cinstit, arătându-i cu delicată sinceritate primejdia de a-l iubi (boala) și imposibilitatea de a-și întemeia un cămin (riscurile revoluției, sărăcia, exilul). În ciuda tuturor piedicilor, Luxița va avea, în străinătate, copilul pe care și-l dorea dragostea ei de mamă și dragostea pentru bărbatul ales. Bălcescu, severul Bălcescu, primește vestea nașterii cu o emoție umană care scaldă iubirea într-o lumină bună, caldă, opusă celei crude, reci, chinuitoare, răspindite de Ruscanu. Misoginismul din Act venetian și din Ultima noapte... rămâne undeva în urmă, departe. Iubirea atinge însă zenitul de puritate și transfigurare în cazul surorii lui Bălcescu. Devotamentul Tiței e mai înalt, mai frumos și mai puternic decât dragostea: ea sacrifică fratelui său, geniului lui creator și misiunii sale revoluționare tot ce avea și spera să aibă: căsătoria, zestrea, viața personală. În mijlocul celor mai grele încercări, suferințe și înfrângeri faptime, sora lui Bălcescu este singura femeie din opera lui Camil Petrescu, înzestrată cu puterea de a da existenței un sens profund, pe care trebuie să ne mulțumim a-l numi benign, deoarece modestia ei nu ar recunoaște niciodată că sacrificiile consimțite sînt o formă a sublimului.

Sub nici una din cele trei forme și figuri de femei menționate, iubirea nu alcătuiește un ciclu independent și opus ciclului valoric central: afirmarea omului prin revoluție. Dimpotrivă, ea o fecundează, i se integrează, îi sporește relieful uman. Dispar antagonismul și precaritatea din Jocul ielelor și apare în schimb în Bălcescu și în Un om între

oameni o bucurie asemănătoare cu aceea de a gădi a lui Spinoza, bucuria salvării omului din formele cele mai apăsătoare ale nefericirii.

Pînă acum am tratat despre relația „Ruscanu-Bălcescu“ în planul denumit de axiologie relațiile dintre două valori pozitive (iubirea-dreptatea), arătînd că opoziția lor este rezolvată în cazul lui Bălcescu prin integrare și depășire.

Să recem acum la relațiile dintre valoarea dominantă a dreptății și realizarea ei în viață, dintre ideea pură, absolută de justiție, susținută exaltant, ireductibil, de către Gelu Ruscanu și înfăptuirea ei în realitatea concretă. Exegeza actuală consideră problema de a realiza dreptatea absolută cam în felul următor. Luîndu-se ca bază poziția și „concluzia-epitaf“ formulată de Praidă, se afirmă că Ruscanu, cu inteligența și sensibilitatea lui morală, a văzut problema, raul social încarnat în crima lui Sinești, dar nu a știut să găsească soluția justă, concretă, politică a problemei prin raportare la interesele clasei muncitoare. Directorul **Dreptății sociale** a avut dreptate abstract (Sinești e o mare canalie, recunoaște Praidă), dar nu are dreptate concret, nu știe să iasă din dilema distrugătoare pe care tot el singur o crease.

Fără a nega posibilitatea și chiar utilitatea didactică a acestei interpretări, credem că se pot formula, cel puțin cu titlu de ipoteză, două teze care ar permite pe de o parte aprofundarea analizei piesei, iar pe de altă parte stabilirea unei legături cu Un om între oameni, unde într-adevăr se găsește soluția justă, dialectică, la problema împlinirii în viață a valorii dreptății sociale și revoluționare.

Aceste două ipoteze de lucru menite a facilita nouă puncte de vedere sînt următoarele:

1. Nici un personaj din **Jocul ielelor** nu este complet creditabil, nici măcar Praidă, și nici complet necreditabil, nici măcar Sinești. Schema „pozitiv-negativ“ nu li se aplică și nici unul nu poate revendica funcția de purtător de cuvînt al autorului. Toți au și mai ales nu au dreptate, se afirmă, dar se și dezminț, se desfișoară, nu numai Maria Sinești, într-un mod vecin cu ambiguitatea. O zonă tulbure, pătată, înconjoară trecutul și chiar prezentul lui Ruscanu; Praidă se află în mijlocul unei pete albe, este nedeterminat, iar dintre ceilalți, Penciucescu este un cinic, Chiriac un maniac, tipografii niște naivi. Mai uman, mai îngăduitor ca toți, apare procurorul...

2. Ambele soluții posibile în **Jocul ielelor** sînt chestionabile în sine și în consecințele lor. Nu rezolvă problema. Atît publicarea scrisorii, urmată de desființarea lui Sinești, cît și nepublicarea

ei în schimbul eliberării lui Boruga, lasă deschisă problema „răului social“, ba chiar o agravează. Și una și alta creează un mecanism de impunitate, de siguranță perfectă în practicarea fie a represiunii, fie a fînguielii. Este clar că ambelor soluții le lipsește ceva pentru a fi operante și valabile în viitor și acest ceva există în **Un om între oameni**: „andossarea socială“, garanția prin acțiune practică și înrădăcinarea pe o linie istorică.

Aceste condiții le îndeplinește Bălcescu. Spre deosebire de dreptatea absolută a lui Gelu Ruscanu, care pluteste într-un fel de cer înghețat, în regiunea eterată a ideilor pure, descărnate, valoarea supremă a revoluției, așa cum o gîndește și se străduiește să o înfăptuiască Bălcescu, are profunde rădăcini pămîntești: trecutul secular plin de împilări și răscoale, de minie și speranță, al neamului, pe de o parte, și deșteptarea poporului la o nouă conștiință socială, revendicătoare de libertate, egalitate și frăție, pe de altă parte. Altfel dimensiunea aceasta, patetică, de istorie românească, cît și prezența tumultuoasă — sau ecoul ei — a maselor conștientizate lipsesc în **Jocurile**, dar joacă un rol hotărîtor în **Un om între oameni**.

În sfîrșit, mai există o diferență esențială între Ruscanu și Bălcescu. Acesta din urmă nu vedește orgoliul sferic al infailibilității, convingerea de neclintit că nu a greșit și că nu va greși niciodată. Se frămîntă înainte de a lua o hotărîre, caută sprijinul unor prieteni, în special al lui Arăpîlă, își dă seama concomitent și retrospectiv că acceptarea lui Heliade în societatea „carbonară“ **Dreptate și Frăție** e o greșeală.

În general și concludiv, putem spune că Bălcescu depășește căutările tuturor personajelor camilpetresciene însetate de absolut — deci nu numai pe Ruscanu — datorită unei strălucitoare serii de virtuți, dintre care trei mi se par principale.

1. Îi este proprie **imaginația binelui** care lipsește chiar unor personaje „curate“ ca Fred Vasilescu. De la primul lui gest ca tînăr iuncher, cînd își dez-

bracă tunica și se înhamă alături de clăcașii aduși cu biciul pentru a scoate rădvanul boieresc împotmolt în noroi, pînă la scrisoarea pe care, grav bolnav, spre sfîrșitul vieții, i-o scrie lui Arăpîlă, mărturisindu-i nevoia fierbinte de a dăru-i și a primi o prietenie leală, generoasă, pentru totdeauna, între aceste două fapte, viața lui Bălcescu se țese din gesturi altruiste (refuză eliberarea din temniță fără aceea a tovarășilor săi care, prin acțiune imprudentă și fără a-l întreba pe el, îi aduseseră condamnarea; se solidarizează continuu, personal, cu cei săraci, asupriți sau răsculați; simte o emoție frățească în fața lui Avram Iancu, deși nu aprobă alianța cu împăratul și altele și altele).

2. Posedă de asemenea **viziunea viitorului**, întemeiată nu numai pe cunoașterea istoriei, dar și pe înțelegerea adevărată, dialectică, a relațiilor dintre valoare (principiile de „dreptate și frăție“) și viață (înfăptuirile istorice). Istoria poate schimba numele protagonistului imaginat de Bălcescu sau poate amîna data evenimentului prezis, dar de confirmat, îl confirmă. Nu este ctitorul unirii Avram Iancu, ci Cuza, nu se unesc românii în 1848, ci în 1918, iar republica nu se proclamă atunci, ci la un veac de cînd o preconiza istoricul.

3. Vede și acceptă, cu îndurerată înțelepciune, partea de suferință pe care o implică realizarea istorică a oricărui ideal cu adevărat înnoitor. Bălcescu simte adînc „răul“ pe care activitatea lui revoluționară îl aduce asupra familiei, îndeosebi asupra mamei și surorii sale, Tița. **Acceptarea stoică** a propriei suferințe este prea cunoscută pentru a insista asupra ei: o consideră „o parte neînsemnată“ a marii suferințe a celor înrobiți și umiliți cu care se identifică. După înfrîngerea revoluției, Bălcescu are puterea rară de răscumpărare a vitregiei istorice: nu se sinucide, ci scrie o carte mare a neamului care va menține vie, în dimensiuni naționale, flacăra eroismului și va contribui la biruințele viitoare.

Ruxandra Maria GEORGESCU

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI



Structura dramatică la Teodor Mazilu

Personalitatea profund originală a dramaturgului Teodor Mazilu s-a impus treptat și nu fără poticniri în conștiința receptării, fie ea a criticii, fie ea a marului public. Șocant și fermecător, ușor incomod și plin de substanță, obligând la revizuirea unor poncifuri cu privire la teatralitate sau la spectaculos, universul pieselor sale a constituit și constituie stil inconfundabil, iar zona semnificațiilor sale reclamă permanente reinterprețări, dovadă certă a vitalității operei. În cele ce urmează ne propunem o astfel de lectură, în trepte, de la structurile mici la stratul ideatic, către o receptare, sperăm, cât mai coerentă.

1. Enunțul și sensul

Plecând de la analiza pieselor scurte, primul lucru oare se cere observat este puținătatea evenimentelor. Cuplurile intrate în dialog (**Impăiați-vă iubiții**, **Pălăria de pe noptieră**, **Inundația** etc.), nu au o mișcare faptică propriu-zisă, nu acționează, cel mult dezbat acțiuni reale sau posibile. Funcția narațiunii e preluată de discursul însuși al personajelor, în contradicție cu legile clasice ale dramaturgiei, în care evenimentul scenic se traduce conflictual. Astfel, golul de acțiune creează pentru spectator o nouă situație de receptare, atenția sa fiind atrasă de „ceea ce se rosteste”.

La nivelul rostirii însă, ne șochează mai întâi repetarea: emoția, sau mai degrabă atitudinea marcată a eroilor, se manifestă redundant. Figura repetiției acoperă un spațiu foarte larg, de la

cuvânt și enunț la situația dramatică sau la personaje. Ea funcționează ca un punct de concentrare maximă a sensului dorit de autor: „Cred, trebuie să cred, chiar cred!” afirmă Iordache din **Acești nebuni fățarnici**. Și fraza denotă, la urma urmelor, atât configurația caracterului personajului, cât și schimbarea de acțiune.

În linii generale, discursul pare maieutic. Ni se propune o idee, iar dezvoltarea enunțurilor textului nu face decât să o confirme sau să o infirme. Și într-un caz și într-altul, opțiunea față de idee se dezvoltă printr-o reducere la concret. Investirea unei teorii, a unui principiu, a unui deziderat, cu atributele vieții concrete — citirea lor ad litteram — provoacă o situație absurdă sau ridicolă.

Pentru personaj, pragul dintre raționament și comportament este practic insesizabil, între ele stabilându-se o relație biunivocă: o replică dă naștere unei mutații comportamentale, un comportament provoacă o anumită expresie specifică. Ceea ce vedem sint de fapt pseudoraționamente care viețuiesc după o schemă perfect organizată, după o logică pe cât de riguroasă pe atât de limitativă. Cum apar, însă, și cum funcționează enunțurile acestui limbaj, dacă limbajul este însăși substanța?

O primă categorie de propoziții este aceea a definițiilor-subiect. Personajul mazilian este marcat, el se autocircumscrie unei serii comportamentale, din care, în cazuri extreme, este silit să iasă printr-un transfer de energie exterioară. Gherman din **Somnoroasa aventură** spune



Gina Patrichi și Octavian Cotescu în „Acești nebuni fățarnici“, Teatrul „Bulandra“

își dispută înțietatea și își împart sferele de influență. Disputa și împăcarea lor nu au loc numai la nivelul văzut, declarat, ci și la cel, mai adânc, al intenționalității mesajului teatral. Prezența lor antitetice radiografiază starea de schimb, de comerț, a schemelor noastre de gândire, dar și de simțire. Ele nu vînd plăceri, ele vînd cumulul de comodități ale vieții, transferat în clișee, pe două mari categorii: idealul și contingentul, tendința spre absolut și liniștea burgheză, ambiția unicității și avantajele platitudinii. Definite încă de pe pagina de expunere a personajelor („O femeie care distruge moralul bărbaților“ și „O femeie care reface moralul bărbaților“), ele dezorganizează și reorganizează succesiv atmosfera, definind tocmă situația de **Subiect**. Mecanismul acestei personificări a enunțului definitoriu este descompus de autor, cu maximă putere de sugestie, în aceeași piesă, în scena în care, pentru a se salva de incoruptibilul Adam, ele inventează un alt incoruptibil: „...Am să fac dintr-o lichea un bărbat incoruptibil. Au să fie doi incoruptibili și atunci au să se mă-nince între ei“. Cumpărarea și coruperea „Lichelei întîrziate“, împingerea sa către profesiunea de incoruptibil, se produce printr-un fel de vrajă în care stăpînește exclusiv forța limbajului, prin sentințe imperative: „Trebuie să iubești adevărul și să urăști minciuna!“ „Voi iubi adevărul și voi urî minciuna!“ ș.a.m.d. Cum vedem, orice se poate crea prin simplul act al denominării. Ceea ce se rostește există, ceea ce a apucat să fie spus ia naștere scenic, la vedere, ca situație dramatică.

Astfel am trecut deja, pe nesimțite, la a doua categorie de enunțuri, și anume la aceea a predicatelor de existență. Acestea se manifestă de obicei prin propoziții imperative. Aproape fiecare piesă conține, mai ales în momentele de criză, de culminație, de schimbare a acțiunii, fascicule imperative care transcriu mutația sau o provoacă, „o menesc“ cum s-ar spune.

Aparent, prin aceste enunțuri imperative se tinde către persuadarea sinelui sau a altuia, către îndeplinirea unei schimbări, atingerea unei stări, alta decît cea definită pînă atunci. De fapt însă, în acest paradis al limbajului, funcția imperativelor este una activă, de **semnalizare** a mutației, de aceea le-am numit predicate de existență. Ele focalizează o ființare și nu o facere. Plecarea în rai a lui Iordache și a lui Dobrișor, întoarcerea lui Iordache în locuința sa nu sînt fapte, chiar dacă sînt acțiuni dramatice. Ei pleacă prin rostirea lui „Cred!“ și se întorc prin negarea acestui imperativ,

despre sine: „La serviciu, prin natura obligațiilor mele profesionale, trebuie să mă prefac puțin. Acasă vreau să fiu sincer. La serviciu trebuie să fiu atent cu colegii mei, trebuie să fiu foarte serios, la mine acasă aș vrea, așa... ceva nostim...“

Față de această afirmație, întregul discurs teatral care va urma funcționează ca un predicat de confirmare și adîncire. Ceea ce se poate verifica și cu multe alte personaje ale autorului:

„IORDACHE: În scurta mea trecere sub soare eu vreau să petrec, să mă distrez cu fetele și... să mor în somn.“

(**Acești nebuni fățarnici**)

Acest mecanism de definire la vedere, amintind de commedia dell'arte, poate fi lesne urmărit în mai toate piesele, dar apare pregnant în **Acești nebuni fățarnici**. Silvia și Camelia sînt, prin întreaga lor evoluție, un singur — prelungit — enunț. Cele două femei își poartă „definiția“ ca pe o profesiune aleasă, în care

prin instalarea urii, Iordache își schimbă, tur-retur, statutul. La fel, iubirea invocată de Don Juan nu este nici acțiune, nici autoconvingere, cu atât mai puțin aspirație: ea este o negație a lui Don Juan, o alteritate.

Un alt nivel al analizei enunțurilor în teatrul lui Teodor Mazilu trebuie să acopere, fără îndoială, replicile „joc”. Apetitul și măiestria scriitorului în materie de paradox, calambur, aforism au fost remarcate de la bun început și definesc în bună măsură „stilul” autorului. Jocul de cuvinte este indispensabil oricărei comedii, doar că la Mazilu construcțiile de tip aforistic răspund unei nevoi mult mai adânci decât simpla culoare ornamentală a situației și personajului comic.

Merită mai întâi analizate acele structuri de enunț care își bazează strălucirea

sînt un om cu un orizont destul de larg, iubesc viața”. (Idem)

Alteori, structurile de tip anacolitic se complică, se rafinează, atingînd cu mai multă acuitate o zonă aforistic-absurdă. Iată un pseudosilogism: „CAMELIA: Ea caută puritate, el caută puritate, și uite așa se bea fondul de rulment”. (Acești nebuni fățarnici)

Paralogica șocantă și comică a acestui tip de enunțuri se revelează spontan, pe baza unei subtile înțelegeri a capacității limbajului de a conține în sine și rostirea și tăcerea. Funcția ei este una de „manipulare”. În replica mai sus citată a lui Gherman, anularea reciprocă a celor două fragmente de enunț dă seamă asupra naturii amorfice a personajului, pe cînd, în cazul Cameliei, aceeași figură desemnează totala lipsă de scrupule a personajului. În toate cazurile citate



„Mobilă și durere” pe scena Teatrului „Bulandra”

pe ceea ce vom numi „anacolituri”. Dramaturgic, această figură nu corespunde ad litteram definiției din gramatică: ea funcționează într-un soi de alunecare, care se aseamănă cu cea gramaticală, între niveluri diferite de semnificație, de obicei incompatibile. Conjugînd două fragmente de enunț care aparent n-au nici un contact, se obțin de fapt două tipuri de semnificație: fie o informație de adîncire (cineva spune ceva, dar se referă de fapt la altceva), fie o informație anulată (cineva minte, pentru că cele două fragmente de enunț se contrazic pînă la anihilare). Această alunecare anacolitică este totdeauna o trădare, voluntară sau involuntară, a unui adevăr al limbii în favoarea unui adevăr al realității „scenice”:

„CLEO: Nu numai că nu mi-am refăcut viața, dar stau și foarte prost cu tensiunea”. (Somnoroasa aventură)

„GHERMAN: Eu, stîmată doamnă, deși

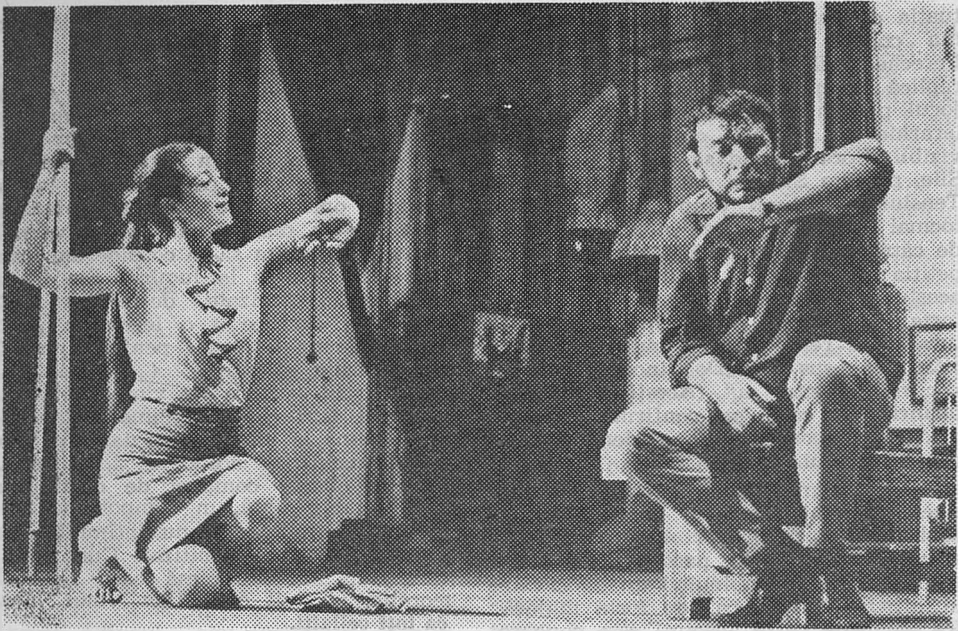
obținem în ultimă instanță, prin reducere, o judecată de existență, o definiție. Să fie întîmplător?

O altă categorie de „jocuri” sînt pseudoraționamentele.

„SILE: Măi Gore, omul, dacă-i om, trebuie să fie porc cu un scop”. (Mobilă și durere)

Extrem de concis, foarte expresiv, enunțul cuprinde un raționament care poate fi descompus logic și recompus gramatical, iar rezultatul pe care îl obținem recombînd cele trei predicat ale sale este: „Omul este (trebuie să fie) un porc care are un scop”.

Comicul rezultat din scoaterea la vedere a judecăților pseudologice e potențat de faldurile unei retorici de înaltă clasă, menită să atragă și să convingă prin asemenea insolite răsturnări referențiale, care revaluează, în ultimă instanță, lumea. Excesul acestei ipostaze retorice produce o receptare detașată



Monica Ghiuță și Ion Marinescu în „Don Juan moare ca toți ceilalți“, Teatrul Mic

sentimental, dar implicată spiritual, în care „așteptarea“ spectatorului este dirijată către o performanță a gândirii, mediată de limbaj. Lista unor astfel de fluturări de pelerină cu greu poate fi oprită :

„MAXIMILIAN : Adevărul nu are personalitate, nu-ți aparține. Numai erorile ne aparțin“. (Treziiți-vă în fiecare dimineață)

„JORDACHE : Eu nu propag ceea ce cred și nu cred ceea ce propag“. (Acești nebuni fărnici)

„DOBRIȘOR : Incapacitatea e dovadă de curățenie sufletească“. (Idem)

„VALENTIN : Ipocrizia începe o dată cu cultura. Trebuie să mai citești încă mult ca să ajungi să nu spui ceea ce gîndești“. (Împăiați-vă iubiții !)

Ceea ce reiese însă de aici este coerența intențională a tuturor acestor tipuri de enunț, fie ele de natură relațională, fie de natură retorică.

2. Structurile mari

Structura relațională a actanților din comedile lui Teodor Mazilu este, pe cît de ordonată, pe atît de semnificativă. Personajul, despre care am aflat deja că nu are devenire, este fixat într-o țesătură geometrică de relații. Dincolo de această banalitate, trebuie însă observat

faptul că, în piesele cu mai mult de două personaje, eroul este mereu concurat de un dublu. El apare fie ca o parte a unui întreg ce se va dezvolta maniheist, fie ca membru al unei triade conflictuale, ce cuprinde un paralelism, real sau posibil. Se nasc astfel niște structuri stelate, care treptat se rafinează, și care merită o cît de succintă prezentare de principiu.

Don Juan este centrul focalizator al unei opoziții de opțiune. El este asediat de două entități feminine, vecine cu mitul, femeia credincioasă și femeia frivolă. Rostul celor două (ca în mai toate comediiile, vom vedea) este de a se neutraliza reciproc. Iată că ceea ce la nivelul enunțului semnalizăm prin figura anacolutului, la nivelul structurilor scoate la lumină o constantă, un loc geometric, obsesiv.

Proștii sub clar de lună propune o structură bazată pe relații paralele, a cărei dinamică se manifestă, firește, prin schimbul de poziții între cuplurile de personaje : Gogu — Clementina, Emilian — Ortansa.

În *Mobilă și durere* combinațiile apar deja mai complexe, paralelismele fiind subordonate comportamentelor „imitative“, care reprezintă tocmai centrul problematic al demersului scenic. Aici personajele au o pre-istorie și se îndreaptă către un viitor ipotetic. Si-

tuația de cuplu în dizolvare Gore-Melania copiază fosta situație Sile-Lizica. Perechea Sile-Melania se constituie ca replică a cuplului Paul-Lizica. Faptul că jocul parvenirii sociale se bazează pe o ierarhie de strategii comportamentale e vizibil, Gore tinzând să devină un viitor Sile, precum Sile își dorește să fie Paul. Tensiunea acțiunii dramatice se degajă tocmai din distrugerea acestei strategii de către viteza acumulării, de către competiția instaurată. Mașina perfectă a acestui hexagon este strivită de autor cu forțe dinlăuntru, autoanihilante. Structura mare reproduce structura enunțului citat mai sus — „Doi incoreptibili se vor minca între ei“ (**Acești nebuni fățarnici**) — ceea ce confirmă extrema rigoare și consecvență a demonstrației dramaturgului.

Cazul cel mai complex este acela din **Acești nebuni fățarnici**, în care triadei bărbat-două femei îi corespund alte structuri relaționale paralele, ca într-o oglindire dublă, împingând imaginea către infinit. „Sublimul în caz de forță majoră“ (ca aspirație către absolut) este concurat de „Băatul cu capul în nori“ (ca instaurare a miraculosului în contingent). Ei se ucid mirosind trandafiri otrăviți, tot astfel cum „Licheaua infirizată“ îl dublează spre anihilare pe Adam. După ce în primul act înțelegem că Dobrișor ar încerca să-și concureze stăpînul terestru (Iordache), el își schimbă aspirațiile, încercînd să preia funcțiile ideale ale Sublimului. În ultimă instanță, se obține o anihilare totală între personajele relației, ce naște un fel de comic absolut, al distrugerii răului, asemănător, prin răsturnare, cu uciderea în lanț din finalul tragediilor shakespeariene. Schemă care limpezește hățușul de relații și revelează mecanismul manipulării omului amorf, între receptivitatea lui superficială față de idei și apetitul său grosier față de trăirea imediată.

3. Teze

Afirmația că teatrul lui Mazilu poartă cu sine cîteva motive obsesive, al ipocriziei, al prostiei, al parvenirii, e deja un truism. La urma urmelor însă, aceste motive sînt clasice și aparțin comediografiei europene din toate timpurile.

Merită însă subliniat faptul că pentru Mazilu motivele funcționează ca tot atîtea locuri comune, față de care comediograful trebuie să-și redefinească poziția, printr-o schimbare de perspectivă direct determinată de coordonatele obiective ale lumii. Pentru el aceste constante tematice aparțin nu numai vieții ci și artei ca atare, ele fiind tratate

aproape ca niște mituri. Valorile eticii, pare să ne spună autorul, au față de viața trăită și o funcție estetică, nu numai una social-ordonatoare. La un moment dat, funcția socială e anihilată, eludată, de transformarea acestor valori într-un decorativism pur. Parvenirea, ipocrizia, trădarea, ca și temele la care ne vom opri ulterior, sînt simboluri, iar rolul lor în disfuncționalizarea valorilor pe care obișnuim să le considerăm imuabile trebuie scos la lumină. Ele trebuie deci de-literaturizate, de-mitizate: „Nu țî-e prea clar ce e o legendă; pentru mine legenda este ce-i pentru tine șeful tău ierarhic, ai înțeles? (...) Miturile sînt rodul fricii voastre de viață, nătărăilor, și al lașității care se numește fantezie.“ — exclamă la un moment dat Don Juan.

La nivelul de adîncime, tema erotică are un cîmp compact de desfășurare. Erotica reprezintă un comportament relațional definitoriu, și nu întîmplător este motivul cel mai demitizat. Cum nu întîmplător, singura piesă care rediscută, teoretic, un mit este Don Juan moare ca toți ceilalți.

Relația ca atare este îndeobște una de frustrare, de „pierdere“ în strategia jocului scenic. Întîlnirea dintre parteneri este totdeauna „conștientă“, alfabetul ei se învață, iar afectul este, de cele mai multe ori, sau simulat sau povestit. Afta vreme cît sînt „determinabile“, afectele sînt îndeobște absente. Pe cît de generoasă este tema erosului ca relație, pe atît de absentă este însă iubirea, căci avem, de fapt, de-a face, mereu, cu o „valoare de întrebuintare“. Don Juan, mitul, este caracterizat tocmai prin incapacitatea de a iubi, iar femeile lui sînt poli ai aceleiași absențe. În toate piesele cu mai mult de două personaje (excepțînd, poate, **Sărbătoarea princiară**), triumphiul în care băatul e disputat între două tipuri de eros definește altceva decît dragostea: o opțiune limitată, fie între apetitul temperamental și poziția socială (**Proștii...**, **Mobilă...**), fie între contingent și absolut (**Acești nebuni...**).

Relația erotică are cauze și comportă mutații în măsura în care, cu detașare, omul își schimbă preferențial decorul. Gogu o părăsește pe Clementina în favoarea Ortansei, pentru că simte nevoia să facă un salt de la minima cumsecădenie (ipocrită) la trăirismul asumat (cu cinism). Între fosta secretară-gospodină Lizica și Melania, Sile își marchează exclusiv goana mimetică după o burghezie cu pompă (**Mobilă și durere**). Iordache (**Acești nebuni fățarnici**) este aruncat, cu egală acceptare, între Camelia și Silvia, ca un preambul al pendulării consimțite între paradisul iluzoriu și terestru coerțitiv. Aici, în fine, tema erosului se su-

propune cu desăvîrșire temeii ideilor-mituri.

Toate piesele scurte, de cuplu, sînt de fapt alte și alte fațete ale acestei nevoi de demitizare a pantomimei erotice. Apolonia (**O sărbătoare princiară**) e o excepție vagă. Ea nu iubește, nu a rubit, ea se opune unui sistem. Personaj care rămîne în mit, care există mai degrabă ca o invocație, ea nu rupe propriu-zis sistemul atît de coerent al celorlalte piese, în care erosul are doar valoare „utilitară“.

Cum, în fond, „valori de întrebuintare“ sînt și ideile generale, bunurile etice tradiționale, cele filozofice sau estetice. Ele sînt tratate cu condescendența hazlie a „ideilor gata făcute“ și participă la radiografierea tezelor staticului, pe care vom încerca să le rezumăm în continuare.

Omul, văzut din perspectiva comediilor maziliene, e deposedat de structura sa firească, ambiguă, de mediator între adevăr și fals. Prima consecință vizibilă este că el nu suportă determinări dinspre adîncul său instinctual-afectiv. Omul nu are înconștient, el este complet liber în fața voinței sale, și de aici rezultă că el nu are nici o scuză. Lucid și rațional, el e manipulat de însăși gîndirea sa deficitară. Maleabilitatea față de credințe și valori (false, pentru că-s indiferente) îl face amorf. Hiperadaptabilitatea îi aneantizează coerența și veritabilitatea. În măsura în care gîndirea e doar o modalitate de semnificare, un cod, un limbaj, ea nu creează și nu lucrează de fapt. Ea intră într-un cerc vicios, ridicol și tragic în același timp. Atemperamental, omul mazilian își alege caracterul și își construiește destinul într-o relativitate atît de deplină încît ea îl strivește totdeauna. Această relativitate dă chiar substanța conflictului scenic. Valorile, și nu omul, sînt înlocuite, pentru că ele se dovedesc doar momentan funcționale. Omul rămas este prins într-o capcană de chihlimbar, atîta vreme cît nici una dintre opțiunile sale nu-i implică viața pînă la absolut, pînă la ființă. Libertatea lui este sărăcia lui.

S-a greșit, în genere, considerîndu-se că personajele maziliene se prefac, „mai-mușăresc“ trăiri și sentimente. Prostia și ipocrizia lor au fost luate mai totdeauna foarte aproape de sensul lor propriu, ca raporturi între om și conjunctura. Dimpotrivă, convenția de adîncime propusă drept teză de către teatrul lui

este aceea a unei foarte ascuțite inteligențe „relaționale“, precum și a unei sincerități vecine cu cruzimea. Aceste personaje nu se prefac, ele ne șochează tocmai prin ciudata lor capacitate de a fi sincere față de receptor, semnalînd la vedere toate procedeele de trișare sau trădare. Sinceritatea aceasta vine de acolo de unde nu există afară și înlăuntru.

Omul mazilian își alege caracterul pentru că nu are unul, sau nici măcar nu-i simte nevoia („Eu mă simt bine fără caracter. Nu țîn să-mi amintesc caracterul“ (**Treziți-vă în fiecare dimineață**). El este „onest“ pentru că e disponibil cu desăvîrșire oricărei calchieri „conjuncturale“ de credință, și nu are dreptul la salvare („Omul nu are nimic comun cu propria-i eternitate. Eternitatea își vede de treburile ei“). **Acești nebuni făjarnici**).

Unica valoare de coeziune a acestei lumi rămîne deci limbajul. Orice trăire e înlocuită de o demonstrație, orice raționament necesar este și **existent** din clipa în care a fost rostit. Existența văzută ca un schimb de definiții între subiecți amorfi, dar energetic disponibili, apare ca un perpetuum static, ca o mișcare aleatorie într-un absolut repaș: fără afară și fără înlăuntru, manipulînd și lăsîndu-se manipulată cu conștiință și acceptare, neriscînd nimic, lumea aceasta își dezvăluie esența tragică prin tocmai lipsa oricărei deveniri.

Omul mazilian se blochează în propriul sistem atunci cînd alternativele de schimbare a codului s-au terminat. Închis în reduta sa amăgitoare, cuplul din **Inundația** este înghițit de către limbajul organizat al acumulării pragmatice. În scena finală, Iordache (**Acești nebuni...**) cere, din ce în ce mai stîns, să fie judecat. Aproape că nici nu mai e timp pentru asta, adică pentru rezolvarea problemei **omului despre care este vorba**. Rezolvările propriului său sistem spiritual și etic sînt mai presante decît el. Iordache se dizolvă năucit în spaima sa fundamentală, aceea că trebuie să plătească. Cuvintele-bunuri năvălesc peste soții „inundați“, dezlănțuite: „Fericirea“ mereu sperată îi înecă pe acești concurenți ai ucenicului vrăjitor, în timp ce soneria, neîntrerupt, sună o alarmă, care...

Miruna RUNCAN

O viziune clasică asupra lui Petru Rareș



George Constantin în rolul
Petru Rareș, în montarea
Teatrului „Nottara“, stagiune
1966—1967

Piesa lui Horia Lovinescu, **Petru Rareș sau Loctiitorul** (1967), considerată de o autoritate în materie — Ion Zamfirescu — „o capodoperă“¹, urmează la doi ani Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român, care punea capăt abordărilor dogmatice și aplicărilor rigide ale unor modele străine în interpretarea trecutului românesc. Istoria — ca efort de cunoaștere și mijloc de educație patriotică și politică — era astfel revalorizată și, pe urma ei, drama istorică românească se recarda la tradiții ilustrate de Vasile Alecsandri, Alexandru Davila și Barbu Delavrancea.

Horia Lovinescu făcea astfel un nou început și, cum **omnium initium difficile est**, dramaturgul, chiar dacă revenea — sau poate tocmai de aceea — la drumul știut, nu avea totuși calea netedă. Întorcînd spatele clișeeilor unui vulgar — pînă la desfigurare — materialism istoric (de fapt un „dogmatism istoric“!), el se afla în fața modelelor de prestigiu ale unor predecesori intrați în manualele școlare. Oricît de diferite ar fi fost **Despot-Vodă**, **Vlaicu-Vodă** și trilogia lui Delavrancea, tiparul conflictului rămînea același: un domn în confruntare cu marea boierime — sau, mai exact, cu o grupare a marii boierimi, pentru că în rîndurile clasei politice el găsește și colaboratori devotați —, lupta împotriva Porții Otomane, luptă condusă de domn, contestată însă de grupul ostil al marii boierimi și, pentru ca scena să nu fie copleșită de istorie, și o poveste sentimentală.

Tiparul acesta își are și îndreptăririle sale obiective, care îl fac repetabil la mai fiecare dramă istorică. Evul mediu românesc a fost dominat de lupta pentru neatîrnare împotriva imperiului otoman și de conflictul dintre domn și marea boierime pentru împărțirea puterii, astfel că nici o dramă istorică nu poate ocoli aceste aspecte fundamentale ale istoriei

noastre medievale. Iar dragostea? ea este — cu adevărat — o permanență a istoriei.

Horia Lovinescu avea, deci, ingredientele piesei gata fixate, iar arta sa stătea în combinarea lor. Desfășurarea conflictului din piesă o urmează pe cea a istoriei. A-l șicana pentru cutare inadverență nu este — am spus-o aproape de fiecare dată — în intenția noastră. Nu este, cu atît mai mult cu cît autorul își afirmă limpede intenția de a nu rămîine în limitele stricte ale istoriei. În 1542, ambasadorul lui Ioachim, electorul de Brandenburg, mărturisește domnului că „aducerea mea la Proboata în toiul nopții mi s-a părut foarte romantică (s.n.)“, iar Rareș îi răspunde parafrazînd vorbele lui Raymond Poincaré, devenite moto-ul **Crailor de Curte Veche** ai lui Mateiu Caragiale: „Te găsești pe un pămînt ciudat, domnule ambasador. La Porțile Răsăritului, totul e posibil“.

Așa cum se poate îndată constata din limbaj, Horia Lovinescu a optat pentru expresia contemporană, renunțînd la arhaisme stilistice, creatoare de atmosferă. Modernitatea nu e însă numai de limbaj, ci și de concepție. Piesa nu e o evocare istorică sau e mai puțin o evocare istorică, cît o discuție despre putere și funcțiile ei. Raportînd-o la temele creației lui Horia Lovinescu, un comentator relevă nu fără dreptate că „Interpretarea dramei **Petru Rareș** din perspectiva tradiției românești a unui «mit al voievozului» este unilaterală pentru că analiza este aplicată asupra dramei luată separat și nu în contextul general al operei lui Horia Lovinescu...“².

Istoricul este însă interesat de altceva: cum se reflectă istoria în drama lui Horia Lovinescu? În piesă, Petru Rareș, fiul natural al lui Ștefan cel Mare, se percepe pe sine drept „loctiitorul“ marelui său părinte și, prin el, depozitarul vremelnice al destinului poporului său. Dom-

nia este asumată ca o misiune de jertfă căreia el, Rareș, nu i se poate sustrage. Întrebat de Soliman Magnificul de ce și-a riscat viața venind la Constantinopol pentru a-și recăpăta domnia, Rareș răspunde: „Pentru că nu puteam face altfel. E o soartă pe care trebuie s-o duc până la capăt. Orice m-ar aștepta“ (...) SOLIMAN: (...) Te socotești păstrătorul unui depozit, nu-i așa? RAREȘ: Da, înălțimea ta. Și depozitul acesta trebuie să plutească pe marea veacurilor. Nu-i al meu, e al pământului meu străvechi și al locuitorilor lui. Eu nu sînt decît un plutăș, care, cît trăiește, trebuie să îndrepte încercătura asta spre viitor“. Este dialogul-cheie al piesei. Sigur că, istoricește vorbind, motivația poate fi discutată; un alt Petru — cel zis Cercel —, fiul lui Pătrașcu cel Bun — un părinte lipsit de strălucirea lui Ștefan cel Mare — a riscat și el, după o domnie efemeră (1583—1585), venirea la Constantinopol, dar cu un deznodămînt tragic pentru el: a fost executat. Se considera și el un „loctiitor“?

Oricum, discuția este, pe acest plan, zadarnică, întrucît orice autor are dreptul la ficțiune în anumite cadre de realitate istorică. Pentru a evita să creeze un simbol și nu un personaj, Horia Lovinescu a simțit nevoia să pună „carne pe os“ și să facă un Rareș distinct, prin specificități, de alte personaje similare. Unul din mijloace — se putea altfel? — a fost viața privată a domnului; înția soție — Maria — e o modestă fiică de răzeș, temătoare să urce pe tron; cealaltă, Elena, fiică de despot sîrb, are din plin simțul autorității și-i face lui Rareș o viață amară. Domnul însuși are un copil din flori — Ioniță —, pe care-l va lăsa în final să fie executat, după o înfruntare între tatăl iubitor, silit la compromisuri politice, și fiul intransigent antiotoman, mergînd pînă la a-și scuipa părintele. Să spunem cu regret că toate aceste episoade — inventate de autor — au un supărător iz de **deja vu**. Cîteodată, „recuzita“ destinată să individualizeze și să resusciteze personajele coboară în penibil: lui Grigore Roșca, vărul și sfetnicul său cel mai apropiat, Petru Rareș i se plînge că noii sale doamne, Elenei Brancovici, „...i miroase gura! E limpede că și inspirația marilor creatori poate fi cuprinsă de somn.

Rareș al lui Horia Lovinescu apare ca un resemnat al meseriei de domn. Știe că exercitarea puterii înseamnă înfruntarea de primejdii și săvîrșirea — inevitabilă — de nedreptăți, dar, stăpînit de ideea misiunii de „loctiitor“, abandonează negocîl cu pește pentru a urca pe tron, așa cum ar urca o Golgotă.

Rareș cel adevărat a fost — sau cel puțin așa îl vedem noi din izvoarele istorice — mai puțin apăsător de această

condiție tragică. Mai întîi, el nu era un obscur neguțator. Cercetări mai noi au arătat că mama lui, Maria, aparținea familiei boierilor Cernat³, și că viitorul domn era stăpînul unei întinse zone piscicole, care constituie baza unui vast și rentabil comerț. Rareș nu era, așadar, un necunoscut cînd a devenit domnul țării. Cu acea admirabilă pătrundere psihologică, N. Iorga a relevat trăsăturile renascentiste ale lui Rareș în comparație cu Neagoe Basarab, domnul muntean (1512—1521), în care a văzut o întruchipare de monarh bizantin⁴. Corespondența lui Rareș dezvăluie o personalitate mustind de energie și hotărîre, în care impulsivul prevalează asupra raționalului. Pe Rareș îl vedem respingînd încorsetarea în formele tepene ale ceremonialului și cancelariei, nepotrivite unui temperament atît de vulcanic. În toate, însă, Rareș se manifestă ca un mare senior: după ce a străbătut, în condiții teribile, munții, în fuga spre Transilvania — Horia Lovinescu a găsit aici excelente mijloace pentru a-l înfățișa pe Rareș la punctul cel mai de jos al căderii sale politice și al colapsului său nervos —, abia ajuns, deci, la adăposturile cetății Ciceului, a doua zi chiar, ordonă să i se aurească pîntenii⁵.

Este de mirare că Horia Lovinescu, autor cu un atît de acut simț al dramaticului, a omis — sau mai bine zis a ratat — scene care, luate din sursele istorice, ar fi dat acțiunii deopotrivă autenticitate și tensiune. De pildă, în piesă, Alexandru Cornea, înălțat în domnie de fostul său patron, marele boier Mihai, pierde — dar nu fără demnitatea de coborîtor din Mușatini — executat împreună cu boierii ostili lui Rareș, cînd acesta reia domnia în 1541. Realitatea istorică e mai dramatică: cel care stătuse în domnie mai puțin de două luni, adus captiv în fața lui Rareș, îi arată că nu a dorit domnia, că ea i-a fost impusă de boieri, și-i cere să-l cresteze la nas — potrivit tradiției, mica infirmitate îl făcea inapt la domnie — și să-i îngăduie retragerea la o mănăstire. Rareș nu acceptă și, trimițîndu-l la moarte, îi strigă: „Să fie pe sufletul aceuia care te-a îndemnat!“⁶. În locul acestui episod real, autorul a preferat să dea curs imaginației sale, care, în acest caz, rămîne în urma realității.

Istoricul îi poate reproșa lui Horia Lovinescu nevalorificarea corespondenței rămase de la Rareș și mai ales acea izbucnire de optimism „Vom fi ce-am fost și mai mult decît atît“⁷ — care are pentru istoria românească o valoare emblematică, am spune —, subliniată de Iorga în zilele de durere ale retragerii din 1916, cînd împlinirea idealului unității naționale părea compromisă.

Omsiunea cea mai surprinzătoare ni se pare însă a fi alta, Horia Lovinescu îl înfățișează pe Rareș ca trăind și acționând în umbra gloriosului său părinte, și desigur că Rareș a avut din plin conștiința îndatoririi de a apăra moștenirea politică a tatălui său. Identificarea cu tatăl — ce temă și pentru o investigație psihanalitică! — este dezvăluită și de atașamentul arătat Evangheliarului de la Humor, care închide în paginile sale celebrul portret al lui Ștefan cel Mare. Pus la adăpost în cetatea Ciceului, la invazia otomană din 1538, evangheliarul a fost găsit de Rareș când s-a refugiat în posesiunea sa transilvană și „luindu-l la sine și în mâinile sale, îl ținu la sine cîtă vreme a petrecut în cetatea Ciceului. Iar cînd s-a dus în țara turcească, îl luă iarăși, îl luă cu sine la Tarigrad și păstră și acolo, în mîinile sale (...) Și peste puțină vreme, aflîndu-se în țara turcească, se milostivi (...) și-i dăruî coroana domniei, ca să fie iarăși domn al Țării Moldovei...”⁸. Rareș nu s-a despărțit de portretul tatălui său, pe care l-a avut însoțitor în zilele de cumpănă de la Constantinopol.

Cînd se va mai relua piesa lui Horia Lovinescu, viitorul regizor va putea — fără a modifica textul — introduce acest element esențial. De pildă, în scena dialogului dintre Rareș și Soliman Magnificul, cînd voievodul își definește statutul de „loțiiitor al Bourului alb”, pe fundalul scenei poate fi proiectat portretul lui Ștefan din Evangheliarul de la Humor și, deplasîndu-se spre el, Rareș i se poate încadra.

Formulînd aceste observații, nu este în intenția noastră de a diminua valoarea unei piese călduros primite de cronicarii literari și dramatici; sînt doar reflecțiile unui istoric pe marginea unei drame istorice, reflecții ce urmăresc să atragă atenția oamenilor de teatru — autori, regizori, actor — asupra necesității unei cit mai ample documentări cînd abordează teme istorice sau interpretează drame istorice. Am întreat o dată pe unul din marii noștri regizori ce citesc actorii care sînt distribuiți într-o piesă cu subiect istoric. Domnia sa mi-a răspuns că actorii sînt refractari „bibliogra-

fiilor” și preferă să se întemeieze în întregime pe talentul lor.

Fără a avea cituși de puțin intenția de a transforma teatrele în școli de istorie, credem că o mai amplă „atmosferizare” prin contactul nemijlocit cu documentele timpului constituie o condiție de bază pentru crearea unor personaje autentice din unghiul de vedere al istoriei și reale din acela al artei dramatice. Între opera unui mare istoric și mărturia contemporană evenimentului evocat, ultima este întotdeauna de preferat pentru a pătrunde în climatul epocii și în psihologia oamenilor din vremurile trecute. Istoricul singur, adică profesionistul, știe care este valoarea de izvor a unui text și numai el poate stabili ierarhia într-o „bibliografie” a documentării istorice.

Oamenii de teatru — și cei de film — se tem de obicei de anacronisme vestimentare sau de decor (deși, acum, inventivitatea regizorilor sparge cadrele cronologice). Mai importantă însă, pentru educația spectatorului, este reflectarea fidelă în conținut a desfășurărilor istorice. Dublat de o mai solidă informație, marele talent al lui Horia Lovinescu ne-ar fi restituit un Petru Rareș mai aproape de cel adevărat, sau, mai exact, de cel pe care îl desprindem noi din izvoarele istorice. Că și reconstituirea diferă, uneori, de la un istoric la altul, e altă poveste.

Florin CONSTANTINIU

NOTE

1. *Ion Zamfirescu*, O antologie a dramei istorice românești. Perioada contemporană, *București*, 1986, p. 419.
2. *Mircea Ghițulescu*, O panoramă a literaturii dramatice române contemporane, *Cluj-Napoca*, 1984, p. 72.
3. *Ștefan S. Gorovei*, Mușatinii, *București*, 1976, p. 84.
4. *N. Iorga*, Istoria românilor prin călători, *vol. I*, *București*, 1928.
5. *Ștefan S. Gorovei*, Petru Rareș, *București*, 1982, p. 170.
6. *Ibidem*, p. 186.
7. *Ibidem*, p. 176.
8. *Ibidem*, p. 177.

Actorul-regizor

Cineva, care n-avea diplomă de gră-matic, observa nu demult că o dată cu pătrunderea materialelor sintetice în industria bunurilor de consum limba vorbită a început să dubleze substantivul pentru a sublinia caracterul autentic al produsului despre care se vorbește. Se spune astfel mătase-mătase, lină-lină ș.a.m.d. În teatru o să spunem în curînd regizor-regizor, pentru a-i deosebi pe cei cu diplomă de cei fără, sau de cei cu semi-diplomă (absolvenți ai cursurilor post-universitare de regie). Doar că în teatru actorul-regizor l-a precedat în timp — și mult timp — pe regizorul-regizor. Și nu e vorba doar de actorul-regizor, ci și de scriitor, arhitect, compozitor; istoria regiei moderne, din păcate singura la care ne putem referi cu date cît de cît certe, este alcătuită din opera practică și teoretică a unor artiști care și-au validat statutul de regizori prin talent și nu prin acte. Și poate că tocmai înmulțirea punctelor de vedere asupra autonomiei operei scenice și a modalităților ei de reproducere, puncte de vedere unorii complementare, alteori divergente, de cele mai multe ori contradictorii, a determinat apariția școlilor de regie sub forma lor instituționalizată.

„Școlirea“ regizorului este un ciștig evident al teatrului modern profesionist, realitatea scenei românești din ultimele patru decenii o dovedește cu prisosință. Regizorul s-a impus (nu fără opoziții) ca autor al spectacolului prin calitatea sa de intelectual creator, prin aptitudinea sa de a transforma ideile în realitatea scenică a emoției, de a transmite mesaje inteligibile, de a da replici consistente în dialogul care caracterizează spiritualitatea unei epoci. Se pot învăța toate acestea la școală? Și da, și nu. Ceea ce știm precis este că la școală se învață — simplificînd, evident — cum s-a făcut teatru pînă acum, cum se face acum în lume, și toate aceste „învățături“ sînt testate în condiții care simulează realitatea vieții teatrului. Școala creează, cel puțin teoretic, o ambianță propice educării talentului, dar, cum o știe toată lumea, ea nu poate crea talente. În realitatea nesimulată, cînd își începe drumul în artă, regizorul se confruntă cu un colectiv care îi împărtășește sau nu programul, cu individualități cărora le satisface sau nu pretențiile, cu personalități mulțumite sau nu de moda-

litatea sa de lucru. El trebuie să-i convingă și să-i fărmece, să se impună și să impună, trecînd prin toate nuanțele care despart acceptarea formală de colaborarea solidară, indiferența mai mult sau mai puțin amabilă de delimitarea pasională. E vorba de un proces de durată în care victoriile nu sînt niciodată definitive. Cred că din contradicțiile inerente acestui proces se desprinde și problema (dacă problema este) actorilor care pun în scenă. Numărul lor sporește, astfel încît devine necesar să încercăm să distingem ceea ce este întimplător de ceea ce este motivat în acest fenomen. O piesă care figurează în repertoriu, dar nu-l atrage pe regizorul trupei, un grup de interpreți care, dintr-un motiv sau altul, „stau“, absența unui regizor permanent, fel și fel de alte imponderabile se înlînesc cu dorința unor actori de a trece de partea cealaltă a baricadei. Dorință considerată de obicei veleitarism. Realitatea e mai complexă decît etichetele. Pe actori îi împinge spre regie atît conștiința propriilor limite, cît și cea a propriei valori — nevoia de a transmite o experiență de excepție. E cazul ca unii să fie încurajați și alții nu? Dacă e să-l credem pe Cehov, Stanislavski n-a fost niciodată un bun actor. Experiența regizorală a lui Toma Caragiu este trecută sub tăcere de toți admiratorii marelui interpret.

Poate că prezența actorului-regizor are rădăcini mai vechi. „Ora astrală“ a teatrului românesc a coincis sau poate a fost determinată de înlînirea unei generații de regizori cu disponibilitatea creatoare a mai multor generații de actori, înlînrire care a produs mai mult decît un șir de succese; ea a determinat un stil specific, care îngloba și interpreta, și plastica spectacolului, și procedeele, și metaforele lui. Marii actori ai scenei românești s-au afirmat nu atît în recitaluri sau „spectacole de actori“, cît în spectacole importante, semnificative ideologic, etic și estetic.

Dinamica unei evoluții, pînă la un punct firească, a clătînat acest echilibru, și în ultimii ani actorul are senzația că personalitatea sa este diminuată în munca cu regizorul, că adevărul pe care el vrea și e dator să-l comunice e jertfit pe altarul frumuseții de ansamblu a spectacolului. Actorul care trece la pupitrul regizoral nu este doar un veleitar, ci și

un artist care încearcă să compenseze frustrări reale sau imaginare. În postura de regizor, actorul găsește modalități mai puțin conflictuale, mai puțin iritante de a-și stimula colegii, decât regizorul obsedat de idei și de imagine, care așteaptă soluții și inițiative, întârziind sau nedorind să indice căile prin care se ajunge la ele. Educați conform principiilor adevărului psihologic, care și-au dovedit fecunditatea și în spectacole a căror semnificație se ridică deasupra „feiei de viață”, actorii cer regizorului justificări și indicații precise („Nu pot să joc în general” — se spune sau se strigă dinspre partea scenei), iar regizorul consideră — nu fără îndreptățire — că actorul-creator trebuie să fie mai puțin dependent de indicație, că el trebuie să-și găsească pe cont propriu acoperirea interioară a desenului scenic. E un fel de iubire defazată în care partenerii din cuplu știu că divorțul e imposibil, dar încearcă să-și ia destinul pe cont propriu. Desigur, există și excepții, cum se zice ele confirmă regula, deși poate ar fi mai util s-o determine.

Așa cum se întâmplă în viață, timpul ordonează și stratifică valorile, eliminând impostura. După curiozitatea mai mult sau mai puțin indignată (indignarea e de obicei direct proporțională cu valoarea de interpret a regizorului), intervin obișnuința, uitarea — și acum practic nimeni nu mai raportează activitatea regizorală a lui Mihai Berechet și Grigore Gonța la fosta lor existență de actori. De la Marin Aurelian și Constantin Codrescu la Dorel Vișan, Cristian Ioan și Ioan Georgescu, de la Matei Alexandru la George Motoi, actorii devin autori de spectacole, unii legându-și destinul de acest fel de a exista în artă, alții considerând regia o experiență pasageră. Simpla alăturare de nume dovedește cât de greu este să produci o judecată generalizatoare, cât de necesară este analiza aplicată. Practica pedagogică, în care se manifestă o seamă de prestigioși actori ai scenei bucureștene, finalizată în spectacole la „Casandra”, este un prim prag care justifică aspirația către calitatea de regizor. În stagiunea trecută, Mircea Albulescu și Florin Zamfirescu

au produs împreună cu studenții lor spectacole care au suscitât interesul tozmai sub raportul concepției regizorale. Ne permitem să presupunem că vor dori să continue experiența și în alt context decât cel al Institutului de teatru. Cursurile postuniversitare de regie, prin care învățămintul artistic s-a dovedit racordat la cerințele victiei, oferă cadrul necesar de sistematizare a informației pe care se presupune că profesioniștii scenei au dobândit-o. Ion Caramitru, Florian Pittiș, Gelu Colceag se alătură cu „forme legale” breslei regizorale.

Tuturor argumentelor care explică sau chiar justifică prezența actorilor-regizori li se poate opune constatarea că actorii care au pus în scenă în ultimul timp n-au creat evenimente teatrale, spectacole semnificative. Când n-au fost încropeli determinate de cine știe ce necesități momentane ale teatrului, deprofesionalizate și deprofesionalizante, ele nu s-au ridicat mai niciodată peste nivelul corectitudinii. De obicei bine articulate din punctul de vedere al interpretării, al descifrării relațiilor, aceste spectacole au uneori și idei, dar ceea ce le lipsește mai întotdeauna este **ideea**. Este tot atât de adevărat că nu trebuie să fii teribil de rău intenționat pentru a observa că spectacole „agramate” sau numai corecte figurează și sub numele unor regizori profesioniști. Se poate examina ca ipoteză și presupunerea că problema reală nu este cea a regizorilor cu diplomă sau fără, ci cea a absenței regizorului-animador, care să polarizeze forțele creatoare ale colectivului pe baza unui program ideologic și a unei strategii estetice constituite. Și aici trebuie făcută rezerva cu excepțiile care confirmă...

Pledoaria pentru specializare și profesionalism este întru totul justificată. Dar dacă ar fi să evocăm doar numele lui Liviu Ciulei, venit în regie de pe țărîmuri limitrofe artei scenice, și tot ar trebui să introducem în această pledoarie mai multă toleranță, să judecăm spectacolul în funcție de propriile sale propuneri și nu pornind de la datele înscrise în cartea de muncă a realizatorului.

Magdalena BOIANGIU

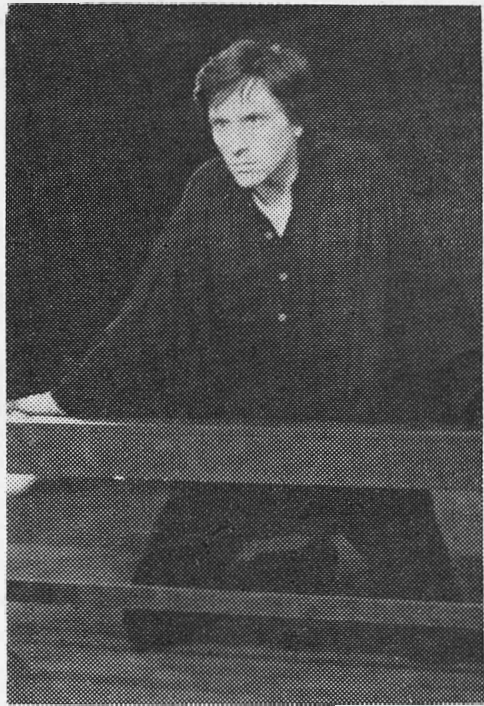
CONFESIUNI DE CREAȚIE

Claudiu Bleonț

interpretul rolului Torquato,
în piesa „Torquato Tasso“
de J. W. Goethe

la

Teatrul Național din București



Deși foarte ocupat, Claudiu Bleonț se mai lasă din când în când furat de câte un dialog în care să explice cum a făcut un rol. Chiar dacă, în ultima vreme a început să-i dea mare dreptate lui Gheorghe Dinică: „Cînd nu se vede de pe scenă ce am avut de spus... ce aș mai putea explica eu într-un interviu?!“

Despre Torquato însă, pare să fi găsit câteva lucruri ce meritau o limpezire:

— Uneori munca regizorului e judecată superficial, pripit. În cazul spectacolului cu piesa lui Goethe cred că cele mai dificile momente au fost depășite de Anca Ovanez, efortul său rămînînd oarecum anonim. Fiindcă nu atît rezultatul artistic în sine a fost relevant, cît inițierea ce s-a petrecut pe tot parcursul repetițiilor, al discuțiilor, al crizelor profunde și uneori cumplit de chinuitoare pe care noi, actorii, le-am străbătut alături de un regizor ale cărui tenacitate și rezistență la efort s-au dovedit copleșitoare. Despre aceste lucruri cred că merită să depun aici o mărturie, ca unul dintre puținii care au fost direct implicați, și în același timp au asistat la nașterea reprezentației. Și folosesc acest cuvînt, „naștere“, nu întîmplător. Fiindcă el conține toată încărcătura de travaliu anevoios și în același timp de sublim pe care o necesită creația. Obiectul finit s-a arătat ca virful unui aisberg din care apar doar zece metri deasupra oceanului. Dar masa monumentală, impunătoare, supradimensionată a colosului rămîne as-

cunsă ochiului. De aceea spuneam că judecata critică aplicată spectacolului a fost grăbită.

— Cu dumneavoastră, critica a fost însă generoasă. Spectacolul e considerat unul de protagonist.

— Adevărat. Pentru mine a rămas importantă nu reacția critică, ci influența acestui rol asupra carierei mele de actor. De cînd joc Tasso am simțit că o altă perioadă a vieții mele artistice a început. Torquato a fost unul dintre puținele roluri în care am fost distribuit direct, n-am făcut o înlocuire. Cu toate că se puneau câteva probleme esențiale. Pe de o parte, eram prea tînăr, iar înținderea rolului cerea multă experiență și o rezistență fizică și psihică anume. Pe de altă parte, trebuia să stăpînesc tehnica retorică a versului, să respir, să mă mișc, să simt într-un anumit fel. Apoi, exista o presiune colosală a textului și a personajului. Textul lui Goethe proiectează un erou fictiv, dar spectacolul voia să vorbească și despre Tasso cel real. Un asemenea rol e foarte dificil. Personal, cred că în felul în care a fost conceput la Național este unul dintre cele mai dificile roluri existente. Personajul traversează un purgatoriu, toată evoluția sa are ca temă suferința, o suferință paroxistică, întru creație. El arde, se zbuțumă, se autoconsumă. Torquato e omul în stare-limită de tortură.

Trăirile lui îmi amintesc de armoniile simfonice. Pentru a putea reconstrui toate acordurile, toată complexitatea acestui personaj-simfonie, au fost necesare o sumă de inițieri anevoioase. Regizoarea a scris pe pielea, pe trupul, pe sufletul meu acest personaj, pînă cînd am putut să-l incarnez. Marele ei merit, marea ei încredere, a fost că pot să o fac. Și mărturisesc sincer, eu însumi m-am îndoit la început că voi putea. Dar ea a crezut în capacitatea de a construi cu minuție, cu îndrjire, cu răbdare, acest erou înăuntrul și prin intermediul ființei mele de actor. A fost un pariu pe care nu și l-ar fi asumat oricine. Am fost ajutat să-mi forțez și să-mi sparg o limită. Așa simt.

— Înțeleg că timpul repetițiilor a fost foarte dur. Ce relație a existat între dumneavoastră și ceilalți interpreți ?

— Restul distribuției este alcătuit dintr-o pleiadă de profesioniști încercați. Experiența și talentul lor călit prin experiență veneau ca permanente semne de întrebare puse în fața inflăcăării mele. Ei mi-au străjuit atent, concentrat și fără îngăduințe profesionale, inițierea. M-au ajutat uneori să ies din confruntarea cu regizorul la limanul înțelegerii.

Mi-au fost în același timp parteneri, rivali și sfătuitori. Le datorez mult Silviei Popovici, Adelei Mărculescu, lui Damian Crișmaru și Constantin Dinulescu.

— Confesiunea de creație pe care ați făcut-o spune multe despre lucrul dumneavoastră în relație cu echipa și mai puține despre ceea ce s-a întâmplat între dumneavoastră și personaj.

— Așa ceva nu poate fi relatat. În orice caz, nu în câteva cuvinte. Ceea ce aș mai dori să adaug însă este că Marele Premiu ce mi s-a acordat la Costinești pentru interpretarea unui fragment din **Torquato** m-a onorat mai ales din perspectiva importanței pe care o acord acestui rol în evoluția mea artistică. Și poate ar mai fi de spus că sînt șeri în care regăsesc exact drumul sinuos, accidentat, către reconstituirea plenară a personajului de-a lungul reprezentației..., și sînt altele, cînd starea de grație nu se naște. Înainte de fiecare astfel de ieșire în scenă mă întreb : „Oare azi se va petrece minunea ?” Mă întreb, fiindcă știu că întrebîndu-mă, cum spunea Constantin Noica, răspunsurile vin.

**Convorbire realizată de
Ioana TÎMPĂNARU**

ATELIER



Personajul Ștefan Radof, așa cum prea puțin îl cunosc... O clipă de răgaz? Poate da, poate nu!

Ștefan Radof

— Cum ai devenit actor, Ștefan Radof?

— Cred că spre asta m-a propulsat tot ce s-a petrecut în existența mea dinainte...

— Dinainte de a te sui pe scenă?

— Da. Toate datele copilăriei și adolescenței mele au conlucrat la construirea personajului care sînt. Care nu putea avea alt destin decît cel pe care l-am avut... Și implicit aceleași date au concurat la destinul personajelor mele.

— Destinul nefiind altceva decît rezultatul temperamentului, dispozițiilor...

— ...împrejurărilor de viață și opțiunilor personale, în contextul dat...

— Așadar, care sînt datele care te-au pregătit pentru actorie?

— Mai întîi, bunica din partea mamei, Dumitra-plăpumăreasa... Cu lumea de fantasma în care trăia. Cu povestirile pe care le „juca“, de ajungeam aproape sî la vedem, să credem în ele...

— Așa ai aflat tu despre „îngerii goniți, care de frumoși ce erau, au zis să se facă oameni“, cum ai scris într-o poezie în care ți-ai evocat bunica...

— Ei, de la ea am mai aflat și altele... De unchiu duși cu vitele la păscut și care s-au întîlnit cu balaurul... S-au bătut cu balaurul... Și despre șarpele bun care ne păzea casa... Au fost apoi legendele care mi se povesteau în legătură cu obîrșia tatei... Porniți, cică, de la poalele munților Rodope — de unde și numele — străbunii se pare că au hălăduit cu herghelile lor de cai sălbateci pînă pe țărmurile Mării Negre... Aici s-au statornicit.

— Înțeleg că nu puteai trăi decît într-o lume de culoare, de imagini pregnante, de metafore...

— Teatrul este lumea în care convenția, iluzia, imaginea și metafora sînt mai puternice decît realitatea...

— Spuneai că și mai tîrziu, în adolescență, împrejurările te-au ajutat să urci pe scenă...

— Am făcut liceul la „Sava“, unde — se știe — se instalase o „sucursală“ a Teatrului Național. Teatrul Tineretului. Și-mi era foarte ușor să trag chiulul la anumite ore, ca să pot urmări, de la balcon, repetițiile...

— În perioada Arleziana și Înșir'te mărgărite...

— Îți dai seama că ceea ce vedeam pe scenă, cu ochii și mintea încinsă, de atunci, era mai tare decît cele „jucate“ de bunica...

— Și de cum ai încheiat liceul, ai dat fuga la Institutul de teatru...

— Nu. N-am avut curajul. Nu mă simțeam pregătit. Tîmp de doi ani, m-am infundat în bibliotecă... Am citit toate pieșele care mi-au fost accesibile, din Anti-



Cu chipul lui Sganarelle, erou comic, creat de Molière în Căsătoria silită. Debut în Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1964,

Altă lume, alt mod de viață, alt exemplar uman — Virgil, cowboy cu mare experiență, îi educă și pe alții... Stația de autobuz de Inge. Premiera 1965, Piatra-Neamț.



Conchistador, descoperitor de lumi, Cristofor Columb. În evocarea scrisă pentru scenă de M. de Ghelderode. Debut în Teatrul „Nottara”, 1968.

Fotograful Style din Siswe Bansi a murit de Athol Furgard. Stagiunea 1974—1975.



Cuceritor, elegant și plin de umor, Maximilian, unul dintre cele cinci personaje jucate în Cinci romane de amor de Teodor Mazilu. Din 1981 până azi, 400 de reprezentații.

chitate până azi... M-am închipuit în toate rolurile... Am învățat despre epocile de teatru... Despre marii slujitori ai scenei și mai cu seamă despre ai noștri... Așa s-a făcut că am intrat în Institut cu dispensă de vîrstă... Așa se face că, din anul I, am avut pretenția să țin o comunicare cu titlul **Tragedia — de-a lungul anilor...**

— Și ai urcat pe o scenă adevărată...

— În toamna lui 1964... La Piatra Neamț, în Teatrul Tineretului. Eram un debutant întîrziat. Și am fost distribuit într-un personaj molieresc. În Sganarelle, din Căsătoria silită...

— Ți se potrivea ?

— Nu știu. Dar l-am lucrat cu o ambiție fără măsură... Am făcut antrenamente dure de gimnastică. Am ridicat haltere. Am alergat. Condiția fizică este necesară unui actor, în orice rol. Dar pentru unele — cum era Sganarelle al meu, la 30 de ani — ți se cere o pregătire atletică specială. Paralel, am gîndit și executat ca un cronometru fiecare deplasare, fiecare atitudine, fiecare gest... Și le-am repetat de zeci de ori, ca să obțin ritmul obligatoriu. Nu mai spun cu cită trudă, am izbutit să creez iluzia că totul nu este decît o improvizație spontană...

— Ai mai muncit vreodată atât de mult ?

— Întotdeauna ! Dar poate cele mai grele probleme mi le-a pus acel fantastic spectacol al lui Cernescu — Viziuni flamande.

— Un coupé alcătuit din două piese de Michel de Ghelderode — Escorial și Cristofor Columb.

— Un univers magic înrudit cu lumea de fantasme a Dumitrei, plăpumăreasa... M-am simțit ca la mine acasă... Am investigat, cu multă îndeminare — cred —, existența și am dezvăluit tîlcul celor două personaje de care răspundeam...

— Greșești. Nu două, trei exemplare umane îți fuseseră atribuite. Fiindcă, la un moment dat, bufonul își schimbă identitatea, trecînd în postura de rege. Iar regele — creat de Ștefan Iordache — devine bufon... Conform opiniei autorului, după care în orice om coabitează două personalități : cea aparentă, și alta, tînuită, ieșînd la iveală doar în situații-limită...

— Tocmai ăsta a fost greul !... Să rămîn Folia-bufonul și atunci cînd port hlamidă, coroană și sceptru... Să fiu un rege interpretat de un bufon... De aci chinul de a mă menține permanent într-o dublă ipostază. Ceea ce a necesitat o încredare nervoasă, o tensiune paroxistică. Și istovitoare...

— Și totuși peste un sfert de oră, adică după antract, în cadrul aceleiași

Primarul din Audiență la consul de Ion Brad, 1982—1983. Parteneră, Cristina Taci.



Palela, croind vise și crezînd în ele, întru împlinirea universului metaforic din Scoica de lemn de Fănuș Neagu (alături de Emilia Dobrin Besoiu). Stagiunea 1981—1982.

spectacol, erai conchistadorul Cristofor Columb...

— Asta ține de harul comedianului de a-și schimba mereu chipul și viața... Dar și de o uriașă „documentare”...

— Înțeleg... În cazul lui Columb, despre care s-au scris tomuri întregi... Dar în cazul unui om oarecare, care nu aparține patrimoniului public... despre care nu s-au scris cărți...

— În asemenea cazuri, documentarea este și mai bogată... Fiindcă un actor nu trebuie — nu poate să fie — egoist. În afară de propria-i experiență de viață, el se va interesa, va cunoaște și existențele celorlalți... Ale cunoscuților, ale oamenilor întîlniți întîmplător pe stradă...

— Cum, din ce „materie primă” l-ai turnat pe Polonius ?

— Cu fața și statura mea, plus din cele aflate în cărți, plus un punct de vedere personal...

— Vrei să spui că ai avut o viziune proprie asupra acestui rol din drama-turgia shakespeareiană ?

— Da... În primul rînd, am refuzat să merg pe căi bătute... Să fac un Polonius — simplu intrigant, curtean obișnuit, tră-

„gător de sfiori... Sau un Polonius bătrînel, ușor zaharisit... Am compus un Polonius — dregător de stat, care-și asumă răspunderea destinului Angliei...

— **Știu, dintr-o altă convorbire a noastră, că ți-ai dorit mult rolul Klapka... Klapka din Ultimul bal, adaptare după Pădurea spînzuraților.**

— Da, am dorit să-l joc. Și am făcut-o cu o imensă bucurie... L-am portretizat pornind de la două trăsături specifice. Una ținînd de biografie: proveniența lui din societatea lustruită a Vienei, în epoca tangoului și a valsului. Cealaltă reprezentînd impulsurile interioare, mai exact irezistibilă atracție pe care o exercita asupra lui Bologna. Mi-am creat imaginea lui exterioară după cîteva fotografii îngălbenite, care-i reprezentau pe ofițerii armatei austro-ungare... Fotografii pe care le-am purtat mereu la mine... Drept recuzită, i-am născocit o valiză care se deschide mereu, lăsînd să apară un săpun parfumat, un prosop și o sticlă de whisky. Și ca să-l caracterizez mai bine, i-am făcut o poezie: „Era îmbrăcat în ofițer de paradă / La șold purta un colier de perle, în loc de pumnal / Era tînăr, iubea tangoul / Și a murit în primul război mondial...“.

— **Joci, acum, în Livada de vișini de Cehov...**

— ...rolul bătrînelului servitor, păstrătorul unui întreg tezaur de virtuți morale...

— **Cel care nu acceptă nici gîndul că Livada... s-ar putea vinde.**

— Mi-am propus să-l realizez, fără grimă și perucă, la capul meu. Lăsîndu-mi doar părul să crească. Vreau să se impună spectatorilor numai prin ceea ce se petrece înăuntru, în el... Să-i imprim un minimum de mișcare. Să nu gesticu-

leze. De asta am și recurs la un truc „tehnic“. Pe toată perioada repetițiilor, am „trăit“ înfășurat într-o pătură. Care mă ținea ținut, neîngăduindu-mi altă libertate de acțiune decît în sensul celor gîndite de mine. La spectacol, chiar și fără pătură, sînt deprins cu „zgîrcenia“ în privința mijloacelor de expresie... Și în eroul lui Cehov, dar și în altele, pregătite pentru bucuria mea personală, fără siguranța că voi urca vreodată pe scenă cu chipul lor — cum ar fi Tartuffe sau Shylock — aș dori să comunic spectatorilor o idee...

— **Ce idee ?**

— Adevărurile adînci ale vieții nu se sînt revelate de ciocnirile directe, adesea brutale prin care trecem. Ci de latența lor, în noi, după ce evenimentul s-a consumat. Numai în ceea ce rămîne în noi, după o încercare, după o criză, după un conflict, aflăm tîlcul adevărat și adînc al celor întîmplute. Aflăm esența. Dacă actorul nu comunică esențe, nu-și ajunge scopul. Ideea mă obsedează. Este, de altfel, și tema unui volum pe care-l pregătesc...

— **Știu că scrii... Ți-au apărut pînă acum și două culegeri de poezii. Ce reprezintă această activitate în viața comedianului Ștefan Radof ?**

— Un ajutor. Un excelent studiu, în vederea îmbogățirii personajelor mele. A aprofundării lor. Pentru a fi crezute de spectatorii zilelor noastre...

— **Lucizi, sceptici...**

— Chiar cinici... Neputînd fi cuceriți decît de un teatru al esențelor, al adevărului... Al simplității și firescului în trăire...

**Convorbire realizată de
Sanda DIACONESCU**



■ Doina Diaconu

Opoziție, paralelism scenic, contrapunct, ambiguitate în „Acești îngeri triști”

de D.R. Popescu

Publicată în revista clujeană „Steaua” în 1969 și reprezentată de atunci pe numeroase scene teatrale din țară, piesa lui D. R. Popescu *Acești îngeri triști* marchează, în raport cu opera dramatică anterioară a autorului, una dintre primele reușite majore, iar în raport cu nivelul de performanță al teatrului românesc actual, o înscriere certă în contemporaneitate, o etapă de sincronizare originală — amplificată și confirmată de evoluția ulterioară a dramaturgului — cu concepția de gen afirmată pe plan european.

În ordinea individuală a creației, piesa poate fi judecată cu un etalon conceptual și expresiv, relevând în același timp excepționala coerență a operei autorului — privită în toate compartimentele — ce sfidează întinderea ei ca și pluralitatea modalităților generice de conversiune artistică a realului. Cronologic, *Acești îngeri triști* ține încă de momentul cristalizărilor programatice, valoric, ea este deja o creație „clasicizată”.

Se regăsește în viziunea generală a piesei, argumentate generos, temele esențiale, obsesiile artistice fundamentale ale scriitorului — pledoaria pentru adevăr, credință în dragoste, valoarea-om — de sorginte în primul rînd etică și implicit socială și psihologică, în măsura în care interacțiunea logică a acestor laturi definește existența ca un complex ireduc-

tibil și conferă adîncime personajului dramatic, forță de penetrație — conflictului moral, aspectul de dezbateră, polemică, anchetă — dialogului.

Structural, textul servește cu fidelitate intenționalitatea conceptuală a autorului, propensiunea sa pentru idei cu valabilitate universală în funcție de care priza la real, atașamentul față de convențiile teatrului realist reprezintă doar o etapă de elaborare artistică, semnificativă, însă numai parțial concludentă. Piesa este construită atent, pe un sistem de opoziții, paralelisme scenice, contrapuncturi și ambiguități care materializează termenii ecuației morale și conduc spre o evoluție a conflictului dramatic.

La un pol al acestuia se situează cei doi protagoniști — Ion și Silvia — alcătuind un cuplu nu numai sub aspectul intențiilor matrimoniale explicite, ci și pe baza înrudirii lor structurale. Orfani sau copii nelegitimi, lipsiți de afecțiune din partea unor părinți cu tare fiziologice sau morale, deprinși prematur cu umilința și agresiunea, victime potențiale — în lipsa unei educații și protecții — ale celor maturi și versați, supuși decepțiilor sentimentale sau profesionale, Ion și Silvia ajung vinovați fără vină, purtînd formal, conform opticii curente, stigmatul imoralității și delincvenței, pe care amîndoi îl afișează gălăgios, încercînd să escaladeze sarcastic, prin auto-

Absolventă a Facultății de Limba și Literatura Română din București, în anul 1981, Doina Diaconu, născută la 18 august 1957, a publicat, între 1985—1988, în „Suplimentul literar artistic” al „Științei fine-țelului”, cronici și eseuri literare: „Nichita Stănescu: În căutarea Logosului”, „Între miraculos și fantastic (Ștefan Bănuțescu)”. Scrisul său se remarcă printr-un limbaj oarecum formalizat, vădînd înclinația autoarei către metode structuraliste.

mistică, condiția presupusei lor deficiențe în raport cu celelalte personaje, aparent oneste, tolerante, binevoitoare. Interpretată în cheie strict realistă, opoziția dintre ei și ceilalți apare prea tranșantă, reductivă, viciată de o optică simplificatoare și univocă asupra raporturilor umane. Dacă autorul exagerază, îngroașă notele de discrepanță între victime și responsabili, o face pentru a construi din seria frustrărilor la care sînt supuși eroii, cit și din aparenta lor degradare, o situație-tip, un context-diagnostic de verificare a esenței umane, un mod de a articula efectiv reflecția asupra antinomiilor morale, luînd în calcul comutabilitatea termenilor aparență-esență. Ion și Silvia sînt „îngerii triști”, eroii prin care viziunea autorului operează o transmutație morală esențială, deturnînd atributele angelice asupra unor ipostaze umane teoretic incompatibile cu puritatea, integritatea, în expresia lor absolută. Resemantizarea arhetipului romantic al îngerului căzut, transpunerea acestuia într-un registru uman deficitar pornește de la omonimia dămării și reactivează sensul revoltei împotriva unei autorități arbitrară, de circumstanță. Această intervertire premeditată a valorilor morale se realizează pe plan compozițional, treptat, progresiv, prin relații succesive prilejuite de memorări voluntare sau confruntări directe — în alternanțe de tipul ipoteză-verificare — cu consecințe similare ca efect loviturilor de teatru, răsturnărilor spectaculoase de situații. Accesul la adevăr, conceput ca rezultat al demersului justițiar dirijat de personajul masculin Ion, este un proces de cunoaștere dozată pentru receptorul textului dramatic, iar în interiorul acestuia, pentru cei doi protagoniști în calitatea lor de confident, martor și conștiință-oglină unul față de celălalt. Nu întîmplător tabloul inițial reunește toate personajele implicate în situațiile anterioare — de natură să marcheze destinul individual al fiecăruia — pe un fundal de bilci unde Ion ochește cu pușca „mireasa de fier”, bea și dă răspunsuri pe dos (acuzînd o surzenie fiziologică sau ca reflex al neputinței de comunicare) declanșînd în dramă mecanismul ambiguității raporturilor real-artificial, adevărat-fals, esențial-derizoriu. Personajele se vor mai regăsi în această formație numai în scena premergătoare ședinței din actul II, fixînd compozițional un paralelism și o coincidență semnificative. La acest nivel raporturile strînge între personaje rămîn ascunse de suprafața conveniențelor sociale, mișcată din cînd în cînd de frachetea brutală a „îngerilor”. Este totodată momentul constituirii cuplului care va funcționa mai departe ca termen exclusiv de raportare pentru celelalte personaje. Mișcarea scenică, distribuția

relațiilor în timp e ca un desen fără perspectivă; toți sînt aduși în prim-plan. Contează numai sistemul de raporturi vizînd esențializarea relațiilor umane. Spațiul dramatic schimbă de mai multe ori semnele colectivității cu ale intimității (exterior-interior) revenind de preferință în locuința Silviei. Sub diverse pretexte, personajele pătrund în acest gineceu pentru a contribui la reconstituirea biografiilor.

Confruntarea Silvia-Ion/Marcu dezvăluie versatilitatea celui din urmă, oportunismul cu care s-a substituit lui Ion în ierarhia meritelor profesionale înlesnind credibilitatea acuzației de huliganism și detenție. Reconstituind situația ultragiului suferit — i se fură nu invenția, ci onoarea — Ion explică actele individuale prin echivalentele lor morale, culpabilizîndu-l pe Marcu pentru greșeala de a-i fi răpit credința în oameni și stabilind, la nivelul de ansamblu al piesei, una din opozițiile esențiale — aceea dintre intransigență și compromis, ca atitudini constitutive profilului uman, indiferent de circumstanțe. Marcu reprezintă, din această perspectivă, omul comportamentelor conjuncturale, omul cu două fețe, falsul predicator al cărui mărunț pragmatism împinge sub zodia derizoriului cinste, încredere, prietenie. Modul său de a se disculpa, afectînd o toleranță binevoitoare în fața insolențelor lui Ion, seamănă mult cu lașitatea.

Opoziția dintre cele două personaje implică disjuncția modurilor de a-și reprezenta existența: unul — Ion — prin inflexibilitatea și consecvența cu sine în funcție de o idealitate morală superioară sancționată ca „mînciuni”, „iluzii”, „bali-verne”; celălalt — Marcu — sub impulsul intereselor de circumstanță, respectiv al falselor valori. Adevăr, sinceritate, fals, eroare, în corelație cu aparență-realitate sînt dispuse scenic în situații simetrice: ședința de odinioară în care Ion este acuzat și Marcu acuzator, deghizat de bune intenții și principialitate, face pandant cu ședința din actul II în care rolurile se schimbă, cu excepția faptului că Ion se comportă ca un apărător veritabil.

Confruntarea Ion-Silvia/Petru relevă responsabilitatea acestuia față de mutilarea afectivă a personajului feminin. Fotbalist și ghtarist, Petru este un escroc sentimental, profesînd o filozofie neascunsă a cinismului în dragoste, căreia îi cade victimă inițial și inexperimentata Silvia. De decepții sentimentale nu este scutit nici Ion, Ioana (corespondența onomastică e sugestivă), soția lui Marcu, dovedindu-se a fi, într-o confruntare ulterioară, fata excesiv de virtuoasă care întreține relații cu nașul, dar acceptă să se mărite, de conveniență, cu prietenul

lui. Una din experiențele fundamentale ratate de protagoniștii cuplului este deci cea afectivă. Percepția deformată a iubirii, conflictul între ideal și real, adevăr și fals la acest etaj al structurii lor sufletești produce o mortificare, evidentă în atitudinea ulterioară sarcastică și retractilă față de noi angajamente. Ion și Silvia își vor mărturisii sistematic că nu se iubesc, indiferent de comuniunea afectivă ce se stabilește între ei și poate deznodământul este responsabil și de această teamă de noi eșecuri.

Complementară experienței sentimentale este cea de ordin familial, ratată la rândul ei sub raport afectiv prin defecțiunea fizică sau spirituală a tatălui. Relațiile scenice includ și acest tip de confruntări. Cuplul Silvia-Ion intră în opoziție pe de o parte cu Tatăl — desemnat generic pentru a adînci contrastul cu paternitatea vacantă, cu vitregia desăvîrșită a celui ce-și urăște fiul — și, pe de altă parte, cu Cristescu, presupusul tată natural al Silviei, rămas într-un anonim pe care revelațiile scenice nu-l înlătură decît parțial.

În raport cu trecutul, dialogul instituie un mod de funcționare a memoriei, paradoxal și contrastant. Dacă victimele devenite justițiarî manifestă o excepțională acuitate a memoriei (în acest sens operează procedeul scenic al materializării amintirilor), acuzații — Marcu, Tatăl, Cristescu — sînt, în grade diferite, amnezici.

Dispoziția relațiilor scenice și a revelațiilor, ancheta în legătură cu furtul involuntar al sticlei de spirt, comis de Marcu — situație disproporționată în raport cu limitele verosimilului, creată însă pentru a-l culpabiliza efectiv și exemplar pe acesta — generează, pe baza disjunției fundamentale aparență-realitate, opoziții subsidiare, de natură să lărgească dezbaterea asupra esenței personajelor privitor la ceea ce sînt sau par a fi ele. Culpabilitatea autentică, aparenta justete a actelor, falsa culpabilitate/eroare (voluntară sau involuntară) nuanțează jocul afirmării și negării, întrucît ceea ce unii asumă ca principiu moral este dezmințit de faptele relatate iar ceea ce alții recunosc ca greșeală de conduită se justifică prin revelația motivațiilor corespunzătoare. Dramaturgul complică abil asemenea alternative, relativizînd opoziția vinovăție/nevinovăție

pînă la limita indisociabilului, fără să prejudicieze coerența și limpezimea discursului dramatic, obținînd, dimpotrivă, efectul de complexitate și pregnanță specific creațiilor majore.

Contrapunctul partiturilor rememorative din prima parte a piesei, visul comun al protagoniștilor — levitația angelică — și deschiderea spre parabola iterativă din final figurează traiectul ascendent, în ordinea cunoașterii de sine și a afirmării unui ideal moral, traiect pe care Ion și Silvia îl parcurg. În ciuda adversităților destinului, aceste personaje rămîn nescindate, egale cu sine pe dimensiunea aspirației spre angajare pleneră și autentică în existență. Una din replicile lui Ion este, în acest sens, reprezentativă: „Niciodată n-am încetat să fiu om.“ Valoarea morală a individului nu se confundă cu poziția lui socială la un moment dat. („Tu confunzi locul tău, adică valoarea ta, cu postul tău de maestru...“) Parafrazînd o celebră maximă, eroul notifică adevărul că omul nu este cum își închipuie el, ci așa cum îl reflectă conștiința celorlalți, omul se definește deci prin deciziile și actele sale. Iar în Acești îngeri triști, rolul de conștiință-ogîndă și-l asumă tocmai personajul în cea mai mare măsură prejudiciat de conduita altora, a acelor personaje sancționate într-un fel sau altul în final (Ioana își părăsește căminul, Petru își taie degetele, Marcu se sinucide).

Impresionanta dezbateră morală este susținută de un discurs dramatic care nu mizează pe valențele expresiei grave, solemne, ci obține asemenea efecte din exploatarea replicii în deriziune, a discrepanței patetic-ironic. Experiența „dramei de idei“, a teatrului epic brechtian, cît și formulele de extraordinară relevanță umană din teatrul absurdului, conjugate cu disponibilitatea marcată a conștiinței dramaturgului D. R. Popescu de a percepe existența în laturile ei acut contrastante — acolo unde tensiunile se exprimă deopotrivă prin tragic și ilar, esențial și derizoriu — apropie Acești îngeri triști de farsa tragică, de „teatrul existenței“ și o diferențiază prin capacitatea personajelor de a evada din atmosfera sumbră prin speranță și perseverență încredere într-o opțiune morală.

Un teatru : Teatrul de Stat din Sibiu

O stagiune: 1988 - 1989



Wolfgang Ernst, Dana Taloș, Rodica Mărgărit și Nae Floca-Acileni în „Pavilionul cu umbre” de Gib Mihăescu

Nu întotdeauna și nu pretutindeni este valabilă binecunoscuta butadă „Pas de nouvelles, bonne nouvelle”. În orice caz, în teatru, orice știre, orice noutate, orice încercare sînt preferabile zonei de umbră, de „nimic nou”. Iată un prim motiv pentru care ne-a bucurat inițiativa Teatrului de Stat din Sibiu de a invita un grup de critici să vadă trei spectacole (dintre care două în premieră) și să discute pe marginea lor cu colectivul. Dorința unei confruntări de opinii, a dialogului, trădează dorința de a depăși inerțiile, de a înviora o activitate care, să recunoaștem, în ultimele stagiuni — și nu chiar puține — se situase într-o... discreție care în teatru nu prea e de bun augur. Semne promițătoare privind desprinderea de inerție mai recepționasem, și ne referim la spectacolul Mazilu realizat de tînărul regizor Mihai Constantin Ranin, creație scenică interesantă, chiar dacă nu fără cusur, montare vădind încercarea de a interpreta textele maziliene, nu de a le

transla pur și simplu din pagina de carte pe scenă.

Este o tendință pe care am recunoscut-o și în cea mai recentă premieră a teatrului, **Pavilionul cu umbre** de Gib Mihăescu, pusă în scenă tot de un exponent al tinerei generații de regizori, Cristina Ioviță, o tendință pe care, să o spunem de la început, o aplaudăm chiar dacă materializarea ei nu ne-a convins pe deplin în exemplul citat. Intuind bizareria, originalitatea dramei lui Mihăescu în contextul dramaturgiei noastre interbelice, regia a accentuat acest aer insolit, jocul ambiguităților și al impulsurilor nedefinite, balansul permanent între pasionalitate și răceală, între elanuri și autocenzuri. În lectura scenică povestea piesei devine un posibil chip al motivului ucenicului vrăjitor, în care forțele malefice declanșate în joacă nu mai pot fi stăpînite. Soluția ni se pare posibilă, justificată de text, dar împlinirea ei scenică suferă — chiar grav — de stu-



Christian Maurer și Rosemarie Müller în „Casanova la castelul Dux” de Karl Gassauer



Constantin Stănescu și Avram Besoiu în „Trenurile mele” de Tudor Mușatescu

fozitate, de o aglomerare de semne ilizibile, de simboluri dificil de descifrat, uneori pleonastice, alteori contradictorii. Apetitul regizoral pentru mister, pentru echivocul tenebros determină, de pildă, scoaterea din circuitul cunoscut a unui personaj și introducerea lui pe o orbită mai spectaculoasă, poate, dar neintemeiată și de aceea nesustenută interior, neconvingătoare. E vorba de doică, simplu personaj de legătură în textul lui Mihăescu, care în spectacol devine personificare a destinului necruțător determinând întreaga evoluție a conflictului (o contradicție evidentă: „ucenicul vrăjitor” nu se mistuie, deci, în pirjolul aprins de el însuși ci este victima neputincioasă a fatalității. Neavînd vină, nu putem vorbi, așadar, nici de ispășire, ci, eventual, de o năpastă).

Pe această orbită a fatidicului, a tenebrosului, a impulsurilor nestăpinite, jocul actorilor devine excesiv, cu un neconținut zbucium exterior pe care nu-l receptăm ca neliniște a spiritului, a sufletului, ci mai mult ca agitație corporală și lipsă de surdină vocală. Uneori, efectele (în mai curînd de hazliu decît de impresionant, ceea ce, desigur, nu s-a urmărit. O mențiune se cuvine totuși în legătură cu interpretarea Danei Taloș, actriță de forță, creatoarea unor momente de autentic mister, răspîndind mereu o undă de emoție, un fior de neliniște ce se înfilneau perfect — și credibil, de această dată — cu intențiile regiei.

În activitatea oricărui teatru se urmăresc „succesele de stimă” (și acestei intenții i se subsumează, incontestabil, montarea Pavilionului cu umbre) dar, să nu ne ferim s-o spunem, și „succesele de public” (de ce un spectacol, un text nu pot întruni cele două imperative ne vom feri să întrebăm, fiindcă întrebarea a fost prea adesea rostită pentru a mai nădăjdi un răspuns limpede). Acestei categorii i se aliază **Trenurile mele** de Tudor Mușatescu, pus în scenă de Petre Popescu de la Teatrul „Bulandra” din Capitală, autorul unei montări cu aceeași piesă la „sediul”.

S-a urmărit un succes de public și, probabil, spectacolul îl va avea. Nu știm dacă e vorba însă de acel public după care orice teatru jinduieste, pe care orice scenă are menirea și posibilitatea de a și-l forma. Spectacolul e oarecare, neamibiționînd virtuozității de ordin artistic, o lectură originală a textului. Supără, totuși, lipsa de ritm (obligatoriu în cazul comediilor în general și în dramaturgia lui Mușatescu în special) așa cum supără și tendința de îngroșare excesivă a contururilor, de a soma publicul să ridă prin ocheade și cirlige de „categoria pană”. Faptul este regretabil cu atît mai mult cu cît distribuția cuprinde „categoria grea” a trupeii de comedie și ne referim, de pildă, la Avram Besoiu, Ovidiu Stoichiță sau Mircea Hîndoreanu. În ceea ce ne privește, nu credem că sala

obligă la acest stil, iar dovada că succesul de public poate fi și un succes de stimă ne-o oferă chiar spectacolul: în rolul principal, Constantina Stănescu reușește a fi comic fără a fi caraghios, apelează la un umor de calitate, cu atât mai savuros cu cât e mai discret, reunește în jocul său nuanțe, ipostaze, sugestii, nu gaguri. Un merit în plus este acela de a colabora — în sensul bun al cuvântului — cu autorul, plasind o binevenită jurdină peste replicile ce apar azi mai artificiale. Uneori, îl secondază în aceeași tonalitate și Kitty Stroescu, alteori, însă, pentru acțiță vocea ansamblului e mai puternică, probabil, și o urmează pe aceasta.

Am mai văzut la Sibiu, în interpretarea unui colectiv al secției germane a teatrului, **Casanova la castelul Dux** de Karl Gassauer, spectacol pus în scenă de Christian Maurer și interpretat de Rosemarie Müller, Christian Maurer și Kurt Conradt. Un spectacol temeinic, lucrat cu finețe, în care mișcarea, banda sonoră, luminile, cadrul scenografic (excellent decorul Mariei Bodor), interpretarea converg, toate, în reliefaarea unor idei, în sublinierea unor sensuri. Am spune că montarea nu e ambițioasă dacă înțelegem prin cuvnt dorința unei originalități regizorale vădite, dar am numi-o efectiv ambițioasă dacă ne referim la profesionalitate, la efortul de a nu lăsa nimic la voia întâmplării, de a șlefui cu seriozitate și pricepere fiecare detaliu astfel încât să se obțină luciul mat, discret al autenticității.

Spuneam la începutul acestor însemnări că am descifrat semne bune în evoluția Teatrului din Sibiu, dar afirmația pare a fi contrazisă de aprecierile consacrate fiecărui spectacol. Contradicția există, însă doar la prima vedere. Semne bune înseamnă, mai întâi, strădania colectivului de a-și privi cu ochi exigent, nepărtinitor, propria activitate (și astfel am interpretat invitația adresată criticilor); semne bune înseamnă prezența în teatru a doi tineri regizori — Cristina Ioviță și Mihai Constantin Ranin — care își mai caută, poate, drumul, dar care au în mod cert un drum al lor; semne bune înseamnă întărirea contingentului

ținăr de actori prin sosirea unor absolvenți I.A.T.C. din recenta promoție — Raluca Penu și Mihai Bica; semne bune înscrie și compartimentul scenografic care reunește doi creatori valoroși — Maria Bodor și Mugur Pascu.

Pentru ca semnele bune să se adeverească, să-și afle împlinire în spectacole pe măsură mai sint, desigur, multe de făcut. În primul rând se impune, credem, o mai atentă studiere a repertoriului. În afara titlurilor amintite, afișul sibian mai cuprinde: **La un pas de fericire** de Petre Sălcudeanu, **Jocul vicții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu, **Funcționarul de la Domenii** de Petre Locusteanu, **Pygmalion** de G. B. Shaw (secția română) și pînă la sfîrșitul anului vor fi prezentate în premieră **Burghezul gentilom** sau **Avatul** de Molière, **Lunga poveste de dragoste** de Tudor Popescu (secția română), **Conu Leonida față cu reacțiunea** de I. L. Caragiale și **Ana-Lia** de Dina Cocea. După cum se poate observa și din simpla enumerare a titlurilor ca și din proiectele pentru viitorul an teatral (Lucian Blaga — **Meșterul Manole**, Mihai Eminescu — **Sărmanul Dionis**, Theodor Mănescu — **Treștia gânditoare**, Paul Ioachim — **Goana**, Carlo Goldoni — **Bădăranii**, Ion Băieșu — **Un bărbat, o femeie**, Radu Iftimovici — **Destinul unei femei**, D. R. Popescu — **Timp în doi**, Aldo Nicolaj — **Ex**) repertoriul mai poate fi analizat și, în mod sigur, îmbunătățit. Se impune, credem, de asemenea, o judicioasă utilizare a forțelor artistice de care teatrul dispune în toate compartimentele de creație, dar și cîntărirea mai exigentă a eventualelor colaborări! (atît sub raport valoric cît și din perspectiva dificultăților pe care le poate crea teatrului distribuirea într-un rol principal a unui actor din alt oraș, angajat, evident, mai ales în programele și proiectele proprii scene). De făcut sînt multe, de rezolvat și mai multe, nu ne îndoiim că teatrul e cel mai în măsură să găsească toate punctele nevralgice și soluțiile pe care le presupun. Dar semne bune există și acest lucru ni se pare esențial.

Cristina DUMITRESCU

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ

Vă invităm să mergeți la teatru: la Ploiești!

Spectatorul care merge la Teatrul Municipal din Ploiești, să vadă un spectacol, este obligat să stea nemișcat și să nu respire de-a lungul întregii reprezentații. Până la stagiunea trecută această condiție decurgea din calitatea scaunelor.

Nu cred că direcțiunea cea nouă s-a hotărît să facă din fiecare reprezentație un act artistic care-ți taie respirația numai din cauza scaunelor ori pentru că timplarii nu mai au soluții să le cîrpească. Dar, oricum, performanța este pe cale să se petreacă. Și n-am putea spune că acest lucru nu s-a întîmplat tot din cauza unui scaun: cel de director, pe care-l ocupă, din data de 18 aprilie, anul curent, scriitorul Ioan Dan Nicolescu.

La această introducere, nu știu de ce, dar prevăd că veți simți nevoia unor explicații. În dorința de a vi le oferi, iată-ne la Teatrul Municipal din Ploiești.

Intrarea în sala fostului cinematograful „Odeon” (transformată în teatru acum aproape 40 de ani) se face astăzi printr-o „plombă” nouă, alipită unui bloc: și sala și foaierea sint lucrute bine, proiectate îngrijit, te fac să te simți la teatru. Noi ne duceam însă la direcțiune intrînd pe alături: calci pe niște dale, te strecuri printre pereții a două blocuri, pe o uicioară în stil „venetian”, deschizi o ușă nouă de metal, vopsită în verde-brotăcel, și gata, ai ajuns.

Tovarășul director e la „cultură”, se întoarce imediat: în biroul lui sînt cîteva cești de cafea, din care una plină, două acrite, amîndouă talentate, nu vă spun numele, un telefon care nu sună (dar funcționează optic, se aprinde un bec roșu) și cîteva scaune care, paradoxal, nu scriștăie deloc.

Iulia Boroș și Marinela Pătru (ele sint cele două acrite, ce s-o mai lungim) îmi confirmă ceea ce aflasem de la actorul Valentin Popescu și de la regizorul

Dragoș Galgotiu: se simte un suflu nou în teatru. Pînă să concretizăm noi suflul, apare directorul.

Cum e la „cultură”, întreb, ca să ne legăm de ceva.

E foarte bine, mi se răspunde. Cei care și-au asumat răspunderea să mă numească aici, în această funcție, și-au dat seama că trebuie să aibă și încredere în mine. Și, deocamdată, au.

Care sint condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un director de teatru pentru ca să se aibă încredere în el?

Sint foarte multe. Vă spun doar pe cea obligatorie în relațiile cu colectivul: să stai mai mult decît toți în teatru.

Sintem într-o zi de simbătă, e aproape ora 14 și nici nu apucăm să ne lansăm în descrierea climatului că se și aprinde becul roșu. De unde stau mi-e greu să-mi dau seama că „sună” telefonul și am crezut că și directorul are tot șapte simțuri ca și mine. Dar de unde... El vede și aude după alte reguli: deci răspunde la telefon. Nu, aici nu e Alimentara 21.

Teatrul ploieștean e o instituție complexă: cuprinde Filarmonica și Orchestra Populară, iar în domeniul de care răspund eu se află Estrada, Păpușile și Dramaticul. În ce privește autofinanțarea ne aflăm pe un drum bun. Am convingerea că la sfîrșitul acestei stagiuni o să stăm pe picioarele noastre.

Să vorbim despre actori, despre trupă. Din punctul ăsta de vedere, sinteți boğați. Și aud că încă vă mai îmbogățiți...

Ce-i drept, e drept. Cred că la ora actuală sintem teatrul cu cea mai bună trupă tînără din țară. De aici au plecat și ambițiile noastre. De la conștiința profesională a colectivului. Astăzi actorii mari nu-i mai validează nici Televiziunea, nici filmul. Teatrul a rămas locul în care poți să-ți construiești o carte de vizită. Asta vreau: să arătăm publicului nostru că avem în teatru mari talente tinere. Si pentru că începusem să vorbim de climat: cu jumătate de an în urmă lefurile actorilor stăteau neridicate, la secretariat, zile întregi. Acum ziua de leafă a devenit un pretext ca să ne mai întilnim, încă o dată, cu toții, să mai discutăm problemele care ne interesează. Zău că e frumos: parcă simți că nu trăiești degeaba. Și mai e ceva: cu un an în urmă mulți voiau să fugă în București. Acum primim actori din București: Adrian Titieni e ultimul exemplu. Dan Bădărău și Camelia Maxim au cerut casă în Ploiești. E ceva, nu? Așa cum un scriitor n-ar mai scrie dacă n-ar spera să devină un Balzac, tot așa și noi: considerăm Bucureștiul cel mai mare cartier al Ploieștiului și ne-am decis că merită să facem ceva pentru el.

Iar se aprinde becul roșu. Andrei, unul din băieții directorului, vrea să știe telefonul Ramonei, o prietenă. I se dă soluția.



Directorul teatrului (prozatorul Ioan Dan Nicolescu) își apără cafeaua din care ar vrea să bea Alexandru Pandele



Actorii de la Dramatic se relaxează la Estradă



Noi îi îmbrăcăm (croitoria teatrului) — poză de grup



Secretarul literar, Aurelia Revent, pregătind... replici la stagiunile viitoare

Regizorul Dragoș Galgoțiu ia legătura cu Bucureștiul

Actrița Iulia Boroș: și totuși, soluția ca scaunele să nu mai scirție e aceea a spectacolelor foarte bune



Mai adăugăm ceva la climat?

Mai adăugăm un lucru foarte important. Înainte, unele distribuții aproape că nici nu contau, nu le băga nimeni în seamă. Acum, una-două, se umple biroul ăsta și începe o discuție cum nu s-a mai pomenit. Cine joacă rolul cutare, de ce, am auzit că, pe mine mă interesează să, și așa mai departe. Prefer acest climat de emulație profesională, de interes, de competiție, unei apatii care de fapt certifică o mediocritate, de climat, de colectiv. Am oroare de ședințe, să nu credeți cumva că omogenizarea colectivului a dus la atingerea acestei performanțe. Urăsc ședințele la fel de mult ca și salutul „să trăiți”, venit din partea unui actor, care ascunde în el o subtilă formă de slugărnicie deghizată militarmente. Sintem cu toții colegi, cu unii sintem chiar prieteni, discutăm toate lucrurile care ne interesează atunci când e nevoie s-o facem. A crea cadrul organizat pentru muncă mi se pare lucrul cel mai important. Și prima condiție e să vorbim mai puțin și să facem mai mult.

Aș vrea totuși să-mi vorbiți despre stagiunea nouă.

Începem stagiunea 1988—1989 cu aceeași echipă la direcțiunea de scenă: Dragoș Galgoțiu, regizor, Victor Holtier, scenograf, Lavinia Mârșu, asistent scenograf, Sever Danieleanu și Victor Stănescu la regia tehnică. O echipă foarte bună, precum vedeți. Dar cum vrem ca toate drumurile teatrului de calitate să treacă prin Ploiești, chiar și spre București, Valentin Vasilescu, absolvent de regie film, promoția 88, montează la noi — sintem deja în repetiții — **Vrăjitoarea Cik la cire**, iar Florin Zamfirescu semnează regia la **Hangița de Goldoni**. Primul text aparține lui Victor Nicolae și e o comedie-metaforă. Îl așteptăm, peste câteva zile, pe Aureliu Manea, care va pune la noi **Trei surori** de Cehov. O altă premieră va fi **Insula** lui Mihail Sebastian, în regia lui Mihai Lungeanu. La păpuși vom lucra **Pasărea fericirii** cu Gina Ionescu, de la IATC, iar la estradă pregătim o revistă adevărată în colaborare cu Maximilian și Veselovschi. Teatrul nostru se afirmă și publicistic, prin suplimentele la programele de sală, pe care le-ați văzut la chioșcuri, mai dorim să deschidem o sală în care să facem un fel de atelier de teatru contemporan. La toate acestea se lucrează, cum se spune.

Dau să întreb ce-i trebuie directorului ca să realizeze cât mai repede ce și-a propus, dar telefonul iar face cu ochiul

său roșu. Mi-am antrenat și eu atenția distributivă, știu cum poți „auzi” telefonul fără să-l „vezi”. E simplu de tot: când se aprinde becul roșu se aude și un zgomot discret, ceva asemănător unui șoricel care ronțăie o bucată de hirtie.

Ca să se realizeze mai repede toate lucrurile pe care noi ni le-am propus, am nevoie de timp, adică de zile ceva mai mari decît cea obișnuită, de 24 de ore, și — foarte important — de ceva mai puține hirtii. Cum ambele deziderate sînt greu de atins, ne vedem de treabă.

Și cu scrisul cum mai rămîne? Întrebarea asta ține și loc de rămas bun.

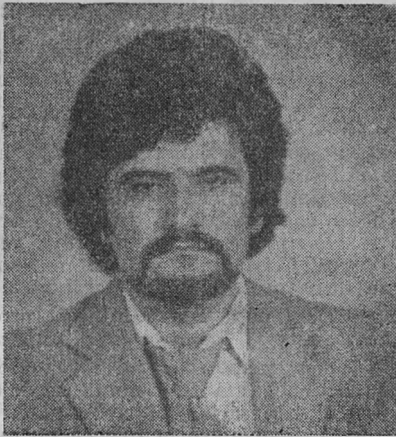
Teatrul m-a acaparat și-mi macină tot timpul. Sigur că am fost numit director și pentru că am scris, dar nu cred că o să mă dea cineva afară pentru că nu mai scriu. N-am timp și nu pot face două lucruri la fel de bune, în același timp. Prefer să fac unul singur, dar ca lumea. Și acum, în această perioadă, teatrul e singura „creație” care mă preocupă.

Iar sună telefonul și ne strică finalul. De data asta nu e vorba de o Alimentară, ci chiar despre teatru. E ora 17. La telefon e Mirabela Dauer, invitată de secția de estradă: n-are cazare și impresarul a dispărut. Bine, zice directorul și scriitorul Ioan Dan Nicolescu, vin cu la hotel, voi încerca să rezolvăm totul.

Își ia geanta, sacoșa cu cele două piini pe care are „sarcina” să le ducă acasă (pentru masa de prînz!) și o ia agale spre hotelul „Central”.

În drum spre București, îmi amintesc că trebuie să închei reportajul cu invitația: citiți mersul trenurilor. Alegeți-vă trenurile cele mai potrivite pentru a prinde, în fiecare seară, spectacolele teatrului din Ploiești. Deranjul nu e prea mare, veți fi acasă cel mai firziu la miezul nopții, ceea ce vi se poate întîmpla și în București, dacă transportul în comun se dereglează nițeluș. Eu zic că merită. Vă asigur. În orice caz, dacă-aș fi redactor-șef la „Mersul trenurilor” primul lucru pe care l-aș face acesta ar fi: aș pune un tren special pentru ca bucureștenii, la urma urmei cetățeni ai celui mai mare cartier din Ploiești, să poată vedea, seară de seară, spectacolele Teatrului Municipal din Ploiești. Un teatru care se străduiește și reușește să merite numele celui care i-a fost actor: Toma Caragiu.

Mihai TATULICI



ION NICOLESCU

Pe Văratec în sus

piesă în patru acte,
șapte tablouri

Personajele :

MIHAI EMINESCU
TITU MAIORESCU
I. L. CARAGIALE
ION SLAVICI
ION CREANGĂ
VERONICA MICLE
LIVIA MAIORESCU
CLARA MAIORESCU
ANIȘOARA ROSETTI
CANDIANO POPESCU

CAROL I
CARMEN SYLVA
N. H. STOICA
ARISTIZZA ROMANESCU
MITE KREMnitz
CLEOPATRA POENARU
CHIBICI
CAMERISTA
UN SERVITOR
ALT SERVITOR

Actul I

TABLOUL 1

Casa Maiorescu, 24 mai 1881.

TITU MAIORESCU (*machiindu-se*): Ce suntem noi, decât niște actori? Niște iluzie și niște realitate, forță simbolică plăsmuită și înfăptuită cu suflet. Și-apoi? Forța caracterului și unica trecere prin marea istorie a fiecărei clipe. Și, ce vedeți dumneavoastră? Și, ce credeți dumneavoastră? Se zice că, într-o zi, Pascaly îl văzu la pe Eminescu insuportabil îmbrăcat, îl chemă la el și-i dete 25 de lei, zicându-i să-și cumpere ghețe și haine. Seara, când Pascaly îl văzu la fel îmbrăcat, îl și luă în primire, întrebându-l de ce nu și-a cumpărat ghețe și haine. Atunci Eminescu ripostă, zicându-i că el a făcut întocmai și-i arată două cărți pe care le cumpărase și pe una scria Goethe, pe cealaltă — Heine...

CANDIANO POPESCU (*intrînd*): Schöne Tage, mein Herr...

MAIORESCU: Schöne, schöne, amice, intră în chestie! Presupun că există o chestie, de vreme ce, contrar binecunoscutei dumitale probității orare, te-ai prezentat în orele mele de scris.

CANDIANO POPESCU: Iertare, ilustre amice, asta e, iertare, există într-adevăr o chestie care nu suferă aminare. Am luat audiție că junele Eminescu este total contrar frecvenței mele în ilustra dumitale casă.

MAIORESCU: Chestia! Care-i chestia?

CANDIANO POPESCU: Ilustra amicitie ce și-o port m-a îndemnat să întreb dacă n-ar fi cu puțință ca junele Eminescu să nu mai frecventeze ilustra dumitale casă.

MAIORESCU: Amice nu mai puțin ilustru, conform învățăturilor lui Platon, Tucidide, Socrate, Xenofon, Seneca sau Ignațiu de Loyola, eu am făcut întotdeauna compromisuri neesențiale, dar niciodată esențiale. Deci, domnul

Eminescu va continua să frecventeze ilustra mea casă.

CANDIANO POPESCU : Să înțeleg atunci că ilustrul amic care îmi ești s-ar putea lipsi de ilustra mea frecvență ?

MAIORESCU : Ar fi mult mai bine să-i prezinți ilustrele dumitale omagii Clarei, și chiar te rog să o conversezi la modul ilustru de care ești capabil, eu nemaiaivând nici un fel de resurse ilustre în acest scop.

CANDIANO POPESCU : Aș vrea, totuși, să știu ce-mi impută junele Eminescu.

MAIORESCU : N-aș vrea, totuși, să mai revenim asupra acestui subiect. Domnul Eminescu îl venerază pe Alexandru Ioan Cuza, iar pe dumneata te desfide de a fi participat la căderea sa și de a te ploconi dinastiei inventate de dumneata și alți invenți.

CANDIANO POPESCU : E tinăr. Nu știe și nu înțelege.

MAIORESCU : Domnul Eminescu s-a informat personal. Du-te, te rog, la Clara.

(*Candiano Popescu iese, intră Livia Maiorescu.*)

LIVIA : Papa...

MAIORESCU : Zi repede, că-s ocupat.

LIVIA (*aparte*) : Francmasonule !

MAIORESCU : Zi repede, că-s ocupat.

LIVIA : Repede.

MAIORESCU : Ce vrei ?

LIVIA : Domnul Eminescu vine-n seara asta la noi ?

MAIORESCU : Nu-nțeleg.

LIVIA : Dacă nu vine, unde-l pot găsi ?

MAIORESCU : În haos. Domnul Eminescu locuiește în haos. Ce vrei ?

LIVIA : M-a rugat regina să-l rog ceva pe domnul Eminescu.

MAIORESCU : Ce amestec am eu în treburile tale, ale reginei și ale domnului Eminescu ?

LIVIA : Am presupus că vrei să aprobi treburile mele, ale reginei și ale domnului Eminescu.

MAIORESCU : Ce te-a rugat regina să-l rogi pe domnul Eminescu ?

LIVIA : Regina m-a rugat să-l rog pe domnul Eminescu să-i traducă o poezie în limba română.

MAIORESCU : Înseamnă că regina vrea să se travestească și vrei ca eu să aprob acest travesti astfel încât domnul Eminescu să guverneze România în locul dinastiei.

LIVIA : Papa, vorbesc serios.

MAIORESCU : Și eu vorbesc serios și credeam că fiica mea este de acord. (*Livia se îndreaptă spre ieșire.*) Livia, nu mi-ai răspuns la întrebare. Ești sau nu de acord ca domnul Eminescu să guverneze România ?

LIVIA (*din ușă*) : Ba da, papa, sunt de de acord, dar credeam că vrei s-o

governezi tu. Se pare însă că tu vrei s-o governezi exclusiv pe domnișoara Anișoara Rosetti. A venit domnișoara Rosetti, tată ! (*Iese.*)

DOMNIȘOARA ROSETTI (*intrind*) : Ce bine că te găsec singur !

MAIORESCU : Clara e în salon cu amicul Candiano.

DOMNIȘOARA ROSETTI : Tata spune că regina ar fi dispusă să te asculte în legătură cu povestea noastră.

MAIORESCU : O regină care nu-i regină decât de două săptămîni e dispusă să asculte orice, adică să se bage în orice fără să facă nimic. S-o lăsăm să se mai coacă puțin.

DOMNIȘOARA ROSETTI : Cam cîți ani, Titule ? (*Iese.*)

ION SLAVICI (*intrind*) : Iertați-mă, domnule Maiorescu, dar noi am fi vrut să n-o lăsăm deloc să se coacă.

MAIORESCU : Domnule Slavici, eu v-am mai spus să nu folosiți cu ușurință unele cuvinte. În cazul dumitale, sunt aproape sigur că atunci cînd spui *noi* te referi la dumneata, la Caragiale și eventual la Eminescu.

SLAVICI : Domnule Titu, acest *noi*, Slavici însemnînd Slavici, Caragiale, Eminescu și, dacă-mi permiteți, și Creangă, poate fi un *noi* foarte greu în istoria neamului !

MAIORESCU : Mă retrag din conversație, domnule Slavici. Este adevărat că domnul Caragiale, inspiratorul dumneavoastră în această chestie, este dispus să părăsească ziarul „Timpul“ ?

SLAVICI : Nu va trece mult timp și o va face. Ar trebui să plec și eu, dar eu, fiind ardelean, gîndesc altfel, cum se zice ; ar trebui să plece și Eminescu, dar Eminescu nu știe încă ce-l așteaptă.

MAIORESCU : Pe Eminescu nu-l împiedică spațiul ; eu cred că știe bine ce-l așteaptă. Te-aș ruga să înțelegi că toți știm ce ne-așteaptă, întrucît în ziua de 10 mai ziarul „Timpul“ a binevoit să publice „Scrisoarea III“ de Mihai Eminescu.

SLAVICI : Cu modificări, domnule Maiorescu. Credeți că or să ne închidă pentru că jucăm piesa asta ?

MAIORESCU : „Scrisoarea III“ nu mai poate fi modificată și, de fapt, ea apăruse încă de la 1 mai în „Convorbiri literare“. Nu cunosc un gest mai cutezător decît al nostru. N-aș putea spune prin ce perfidie a împrejurărilor eu, care sunt cel mai răspunzător de acest fapt, voi fi ignorat, în timp ce dumneata, Eminescu, Caragiale și Creangă veți fi marcați.

SLAVICI : Și Caragiale ?

MAIORESCU : Poate că nu. Caragiale e atît de subtil... Se va pune la adăpost din vreme, părăsind redacția „Timpu-

lui" și încercînd să treacă o vreme neobservat.

SLAVICI: Eu ce-ar trebui să fac?

MAIORESCU: În locul dumitale, aș trece munții cît mai curînd cu putință.

SLAVICI: Vă puteți lipsi de mine?

MAIORESCU: Deocamdată nu, dar aș vrea să știu din timp ce vei face.

SLAVICI: Voi trece munții. Mă voi stabili la Sibiu, voi tipări „Tribuna” și voi aduce Ardealul înapoi în țară.

MAIORESCU: Așa ar fi să fie, dar tu singur nu-l vei aduce. Pe tine te așteaptă închisoarea de la Văcz, de aceea nu te las încă să pleci. Iar în privința Ardealului, ia seama cum vorbești. El este dintotdeauna în țară și va fi întotdeauna în țară.

SLAVICI: Cu Eminescu ce va fi?

MAIORESCU: Eminescu trebuie să moară aici, astfel ca nimeni să nu poată domni peste mormîntul lui. Să nu fie liniște în casa nici unui român pînă ce sufletul acestui om nu va fi izbăvit.

SLAVICI: Vreți să-l omorîm, domnule Maioreescu?

MAIORESCU: Ei vor să-l omoare, Ioane, și mă tem că nu-i vom putea opri, dar în seara aceasta vom asculta încă o dată „Scrisoarea III” de Mihai Eminescu.

CLARA MAIORESCU (*intrînd*): Titule, domnul locotenent Candiano Popescu este complet deprimat.

MAIORESCU: Știu. Cu sensibilitatea sa extraordinară, nu se poate încă smulge de sub impresia funeraliilor la care a participat și este dezolat că, neavînd vreme să-i ascult zguduitorile sale impresii, n-a putut să mi le împărtășească.

CLARA: Nu, Titule, mi-a spus că te-a rugat ceva în legătură cu domnul Eminescu.

MAIORESCU: Ceva în legătură cu domnul Eminescu? Se pare că domnul Candiano Popescu ar fi mai liniștit dacă i-ar ști și pe domnul general Cerchez și pe Eminescu în același loc.

CLARA: Cum, Titule, domnul Candiano Popescu a fost împreună cu domnul general Cerchez...

MAIORESCU: Tocmai pentru că a fost.

CLARA: Nu știu ce să spun. Era vorba de domnul Eminescu. Vine în seara aceasta la noi?

MAIORESCU: Precum știi, domnul Eminescu îl evită pe Candiano Popescu; nu înțeleg de ce Candiano Popescu vrea să-l evite pe domnul Eminescu.

CLARA: Dacă-mi dai voie, am să-ți spun eu. Candiano Popescu apreciază că este suficient că ați publicat „Scrisoarea III” în ziua încoronării și n-ar vrea să fie silit să mărturisească la

palat că voi continuați să fiți în admirația domnului Eminescu.

MAIORESCU: În acest caz, Candiano Popescu va trebui să se lipsească de plăcerea de a relata la palat cu cît entuziasm ascultăm noi „Scrisoarea III” spusă nouă de însuși domnul Eminescu.

CLARA: Vrei, deci, să plece?

MAIORESCU: Ca să vreau să plece ar fi trebuit să vreau să vină, iar el și-a luat cu de la sine putere libertatea de a reprezenta Palatul în casa mea.

CLARA: Titule, dorești un conflict cu domnul locotenent Candiano Popescu?

MAIORESCU: Nici vorbă! Eu sper ca țării să fie detronați și, în consecință, Candiano Popescu să fie dezavuat.

CLARA: Nu știu ce să spun. S-o rog pe domnișoara Rosetti să-ți explice consecințele?

MAIORESCU: Nu. Îl voi ruga eu pe Candiano Popescu să înțeleagă situația. (*Ies.*)

(*Intră Mihai Eminescu și Livia.*)

LIVIA: Pofțiți, domnule Eminescu, luați loc. (*Eminescu se așază și scoate dintr-un buzunar niște manuscrise.*) Domnule Eminescu, m-a rugat regina să vă rog ceva... (*Pauză. Eminescu tace.*) Domnule Eminescu, mîine dimineață tata va primi niște vizite. Va fi un fel de consiliu de coroană în privința dumneavoastră și v-aș cere îngăduință să aud tot ceea ce vă interesează și să vă spun ceea ce voi auzi... (*Pauză. Eminescu tace.*) Domnule Eminescu, se pare că dezvelirea statuii lui Heliade se va amîna... (*Pauză. Eminescu tace.*) Domnule Eminescu, la biblioteca din Leipzig v-a apărut o traducere după Schiller, vreau să zic un original, „Mănușa”, domnule Eminescu... (*Pauză. Eminescu tace.*) Domnule Eminescu, domnul Negruzzi i-a scris tatei că v-a scris două scrisori în care vă imploră să-i trimiteți nuvela lui Slavici... (*Pauză. Eminescu tace.*) Domnule Eminescu, la Paris s-a deschis prima expoziție internațională de electricitate... (*Pauză. Eminescu tace.*) Domnule Eminescu, Nicu Gane a fost numit primar al Iașilor...

MIHAI EMINESCU: Foarte bine.

LIVIA: Domnule Eminescu, am auzit că se pregătește un atentat la adresa președintelui Statelor Unite ale Americii...

EMINESCU: Nu-s de acord.

LIVIA: Domnule Eminescu, Iuliu I. Roșca a cerut-o în căsătorie pe ...doamna Veronica, dar dînsa a refuzat... Domnule Eminescu, noi, nu demult, am fost în excursie la Cernica și la Pasărea, trăsura noastră avea patru cai și ne-a costat 35 de lei... (*Pauză. Emi-*

nescu (tace.) Domnule Eminescu, doamna Veronica Micle a trimis o poezie la revista „Familia”... Regina, știți, regina m-a rugat să vă rog ceva... Domnule Eminescu, Europa are 315.929.000 de locuitori, America are 94.405.000 de locuitori, Asia are 834.707.000 de locuitori, adică pe glob se zice că locuiesc 1.455.000.000 de oameni... (Pauză. Eminescu tace.) Domnule Eminescu, Samson i-a scris tatii ca să vă facă profesor la Institutul Bașotă din Pomirila, vrea să vă facă profesor la Pomirila... (Pauză. Eminescu tace.) Domnule Eminescu, pentru cine ați scris „Pe lângă plopii fără soț”?
EMINESCU : Pentru dumneavoastră, domnișoară.

LIVIA : Vai, domnule Eminescu, și eu care credeam că ați scris-o pentru tata...

EMINESCU : Da, domnișoară Livia, pentru tatăl dumneavoastră am scris-o. (*Livia iese și în timp ce Eminescu, convins că este singur, citește „Scrisoarea III”, în încapere vin pe rând și în tăcere Maiorescu, Clara, Livia, Slavici, domnișoara Rosetti, Chibici... Terminând de citit, Eminescu zice:*) Chibici!

CHIBICI (apropiindu-se) : Da, Mihai, sunt aici!

EMINESCU : Chibici, nu știi dacă domnul Maiorescu e acasă?

Actu II

TABLOUL 2

Casa Maiorescu, 25 mai 1881.

LIVIA : Tată, plec la palat. Ce direcție îmi dai?

MAIORESCU : Scriu. Nu mi-ai spus încă ce ai vorbit cu domnul Eminescu.

LIVIA : A recunoscut că a scris „Pe lângă plopii fără soț” pentru cineva anume.

MAIORESCU : Ce-a făcut?

LIVIA : Așa mi-a spus aseară. Uite, mi-am notat în carnetel cuvintele lui : „Așa e, domnișoară, «Pe lângă plopii fără soț» am scris-o pentru cineva anume”.

MAIORESCU : Înseamnă că tu l-ai provocat.

LIVIA : Sigur că da. Fiica ta este o provocatoare care îți seamănă perfect.

MAIORESCU : Ce te supără, Livia?

LIVIA : Nimic mai mult decât domnișoara Rosetti.

MAIORESCU : Ce ți-a făcut ea ție?

LIVIA : Nimic mai mult decât că, și eu, ca și domnul Eminescu, nu am stimă pentru batracieni.

MAIORESCU : Ai pregătit îndelung gândirea aceasta? „Că și eu ca și” este un mod tare urțicios de exprimare. De ce nu înveți de la domnul Eminescu arta expresiilor frumoase? Găsești dumneata că „își arată poocitura bulbucății ochi de broască” este o expresie demnă de un poet atît de genial ca domnul Eminescu? Un geniu căzut în extaz după formele atît de rotunde ale doamnei Poenaru, o ființă cu niște ochi la fel de rotunzi ca și mintea ei rotundă?!...

LIVIA : Papa, nu crezi că ești prea matinal pentru a mă iniția în tainele portretisticii?

MAIORESCU : Nu înțeleg aversiunea voastră față de neamul Rosetti și, iată, mă fulgeră gîndul că Eminescu, că

tu i-ai inspirat lui Eminescu această aversiune. Eminescu ar fi în stare să dărîme universul ca să facă plăcere unui copil.

LIVIA : Papa, îți primesc cu drag complimentul, dar, rogu-te, nu mă amăgi.

Domnul Eminescu nici nu mă observă.

MAIORESCU : Sper că n-ai dori ca să te observe?

LIVIA : Domnul Eminescu este din cale afară de respectuos, tată! De aceea, îl respect și îl apăr.

MAIORESCU : Asprimea ta a devenit necuviință, iar trufia ta, impertinență. Dacă n-aș recunoaște în firea ta fulgerul geniului meu, te-aș dizgrația imediat.

LIVIA : Tată, n-o suport pe domnișoara Rosetti.

MAIORESCU : Nici nu trebuie s-o suporti. Trebuie doar să admiți că toate discuțiile noastre în această privință sunt definitiv abandonate. Pentru totdeauna. De acord? Mi-e de ajuns că fosta domnișoară intransigentă, domnișoara Veronica Cimpanu, se tirăște azi la picioarele mele să-i asigur existența. Nu accept nimănui să mă învețe ce-s viața și morala.

LIVIA : Dacă dumneata pui probleme educative, eu mă supun.

MAIORESCU : Mulțumesc. Și, du-te la palat. Vei găsi acolo atîta morală cîtă ți-e necesară să-l vezi pe tatăl tău în adevărata lui factură de sfînt. Eu nu-s căpcaunul de Hasdeu, care a vrut să facă din fiică-sa o culegere din absurditățile lumii.

LIVIA : Tată, de ce spun toți că nu ai umor?

MAIORESCU : Pentru că nu am.

VOCEA CLAREI (*din antreu*): Duceți-l în biroul soțului meu.

SPIRIDON (*intrînd împreună cu alt servitor și aducînd un cufăr*): Ne-a trimis domnul Hasdeu...

MAIORESCU: Puneți-l acolo. (*Văzînd că servitorii nu pleacă.*) Ce mai e?

SPIRIDON: Ne gîndeam că, poate...

MAIORESCU: Gîndiți-vă cu domnul Hasdeu.

(*Servitorii ies.*)

LIVIA: Mă duc și eu.

MAIORESCU: Nu ești curioasă să vezi ce mi-a trimis domnul Hasdeu?

LIVIA: Nu. Deloc. (*Îesînd.*) De altfel, cred că vine curiozitatea însăși. Îi aud pașii.

CANDIANO POPESCU (*intrînd*): Amice, am venit să privim lucrurile în față.

MAIORESCU: Zău?!

CANDIANO POPESCU: Ba, chiar așa. Nu-i cu puțință ca domnul Ion C. Brătianu să fie șeful guvernului, iar domnul C. A. Rosetti să fie șeful Internelelor la guvern, și să se mai și întîmple ceea ce s-a întîmplat.

MAIORESCU: Toată iumea a făcut haz de revoluția asta și de republica asta de la Ploiești, dar am impresia că voi ați luat puterea.

CANDIANO POPESCU: Îmi permiteți și mie să văd cine e în cufăr?

MAIORESCU: Ce?

CANDIANO POPESCU: În cufărul pe care ți l-a trimis Hasdeu!

MAIORESCU: Tu crezi că e cineva în cufăr? Știam eu că sunteți speriați, dar nici chiar așa. Ce s-a mai întîmplat?

CANDIANO POPESCU: E furie mare, domnule!

MAIORESCU: Ce furie, domnule?

CANDIANO POPESCU: Vin de la Camera, domnule. Camera nu mai acceptă.

MAIORESCU: Vrei să zici că domnul C. A. Rosetti nu mai acceptă.

CANDIANO POPESCU: Nici domnul Ion C. Brătianu. Domnul C. A. Rosetti, care are o slăbiciune sinceră pentru domnul Eminescu, îi trimisese acestuia vorbă să se calmeze, dar domnul Eminescu nu s-a calmat deloc.

MAIORESCU: Pentru că domnul C. A. Rosetti n-a respectat tîrgul ce i-a propus domnului Eminescu.

CANDIANO POPESCU: Pentru că domnul Eminescu nu voia numai legația din Roma, cerea și o revistă în care să-l ridiculizeze zi și noapte pe domnul Rosetti.

MAIORESCU: Să-i fi dat legația, domnule, nu sunteți de ieri, de azi în politică.

CANDIANO POPESCU: Dumneata uitați voi ce-a făcut domnul Eminescu la legația din Berlin.

MAIORESCU: Faceți ce vreți. Eu v-am spus părerea mea.

CANDIANO POPESCU: Dumneata ești înamorat de domnul Eminescu. Dar noi nu suntem înamorați. Și-o să-l calmăm, Este absolut necesar să-l calmăm.

MAIORESCU: Ce să mai zic? Te poți uita în cufăr, amice.

CANDIANO POPESCU: Nici nu mă așteptam la altceva de la dumneata. Numai că te vom calma și pe dumneata, altfel, dar te vom calma, fără doar și poate.

MAIORESCU: Cum, amice?

CANDIANO POPESCU: Simplu. Simplu de tot. O vom pune pe Anicuța să te prăjească la foc mic de tot pînă vei înțelege cum stai cu familia Rosetti.

MAIORESCU: Nu cumva voi l-ați prăjit și pe Cuza?

CANDIANO POPESCU: În politică nu e cruțat nimeni, amice. Politica nu are de-a face cu sfinți. Voi tot îl plîngeți pe Cuza, dar ce mi-e Cuza pe lingă Cezar Iulius? N-a fost sacrificat Cezar pentru a deveni Augustus...

MAIORESCU: O clipă! Dacă ai intenția să-mi demonstrezi că tu ești Augustus iar Cuza era Cezar, m-ai și convins.

CANDIANO POPESCU: Ce-mi stă, domnule, mie împotriva?

MAIORESCU: Numele — ai un nume ridicol, un nume predestinat de aghiotant.

CANDIANO POPESCU: Și mai ce?

MAIORESCU: Ochii pieziș, dragă. Mă și mir că bietul Cuza nu și-a dat seama cînd ținea revolverul spre el că ai fi tras aiurea. Alta ar fi fost istoria.

CANDIANO POPESCU: Ce vreți să spuneți, domnule Maiorescu?

MAIORESCU: Te educ, domnule. Te educ să-ți suporti funcția de la palat. N-aș vrea să te pierd din neglijența mea.

CANDIANO POPESCU: Tot mai crezi, domnule, că am fi putut lupta singuri cu Poarta Otomană?

MAIORESCU: Avîndu-l pe Cuza în frunte, da. Avea o oaste de patru ori mai mare decît Mihai Viteazul. Într-o jumătate de an, am fi eliberat toate tenitoriile românești și nimeni n-ar mai fi ridicat nici vorba și nici spada împotriva românilor.

CANDIANO POPESCU: Mie îmi vorbești astfel, domnule, mie care am văzut și știu bine cîți români m-au urmat la Ploiești?

MAIORESCU: Cum să te urmeze, mă, țara, cînd toată țara știe că i-ai pus pistolul în piept lui Alexandru Ioan Cuza? Cum să te creadă românii?

CANDIANO POPESCU: De ce Alexandru Ioan Cuza și nu Alexandru Candiano Popescu?

MAIORESCU: Cuza era un simbol!

CANDIANO POPESCU: Vă place cum sună. M-ați refuzat din motive filologice și rău ați făcut. Va trece mult timp pînă cînd va fi bușumată această monarhie căreia i-ați dat drept aghiotant pe cel mai capabil dintre români.

MAIORESCU: Tu ești acela? Șă știi că dacă e cineva în cufăr o pățești iar...

CANDIANO POPESCU: Dumneata uți, amice, că domnul Hasdeu, unul dintre cele mai alese spirite ale timpului nostru, a fost închis la Văcărești pentru simpatia sa nedezmîntită față de mine.

MAIORESCU: Iar aghiotantul dumitale, domnul Ion C. Brătianu, este șeful guvernului... Știi ce, amice, eu nu voiesc să fiu guvernat de aghiotanți. De aceea îl susțin pe Eminescu la domnie.

CANDIANO POPESCU: Mai bine susțineți-l la doamna Cleopatra și scuza-mă că ți-am răpit atîta timp. Am treabă la palat.

MAIORESCU: Vezi cum îi pui pistolul lui Carol în față.

CANDIANO POPESCU: Nici o grijă! (Iese.)

MAIORESCU (singur): Cine-ar crede, cine va observa și cînd va observa că asta s-a instalat în scaunul de umbră al țării, și, ca un domn de umbră ce este, va governa din umbră, el și tot neamul lui de umbre, desconsiderați și disprețuiți de toți și totuși avînd o sabie și ținînd o sabie deasupra celor mai luminate capete? Sărmane Dionis! Richard al III-lea e nimic pe lîngă Candiano Popescu.

MITE KREMNITZ (intrînd): Titule, nu-i faci un serviciu domnului Eminescu dacă îi pui în seamă gînduri politice pe care nu le are.

MAIORESCU: Văd că domnul Eminescu te-a învățat foarte bine limba română, ceea ce nu poate decît să mă bucure. Pentru că vei înțelege că nu am nici cea mai mică intenție de a mă transforma în servitorul domnului Eminescu.

MITE: A face un serviciu înseamnă a fi servitor?

MAIORESCU: Servitutea este o treabă latinească. Cine n-o înțelege latinește...

MITE: Vezi cum îți place să te complici?

MAIORESCU: Ce vrei să zici?

MITE: Vreau să-mi explici niște arioi. I-am tradus niște poezii în germană domnului Eminescu și le-am trimis la Leipzig. Înseamnă că sunt servitoarea domnului Eminescu?

MAIORESCU: Este altceva. Vorbim zilnic despre Eminescu. Am numără:

ieri am rostit eu însumi de o sută patruzeci și trei de ori numele domnului Eminescu. Vreau să știu dacă este o obsesie, iar dacă nu este o obsesie, atunci ce este? Iar peste toate acestea, ironiile domnului Eminescu nu mai au limite.

MITE: Cum?

MAIORESCU: Ieri, nu mai departe de ieri, aici, în acest birou, i-a declarat Liviei că a scris „Pe lîngă plopul fără soț” pentru...

MITE (rizînd): Serios?

MAIORESCU: Adică, dumneata rizi? Dumneata te amuzi?

MITE: Ce-ar fi rău într-o glumă atît de inocentă?

MAIORESCU: Sigur că da. Dumneata arunci mantia inocenței peste tot ce face și ce spune domnul Eminescu și apoi te miri că zarzavagii din București se preocupă de virtutea dumitale.

MITE: Ei se preocupă în general de virtute. Ei sunt niște filosofi antici, Titule. Nu-mi pot reprezenta nici Atena și nici Roma fără acești zarzavagii preocupați de virtute. Cum ți-ai putea explica faptul că istoria a reținut numărul caprelor mulse pentru baia zilnică a împărătesei, fără aportul celor ce mulgeau caprele?

MAIORESCU: Ce vrei să deduci?

MITE: Am dedus deja că acei ce mulgeau caprele știau să numere.

MAIORESCU: Asta-i bună! Te rog să te liniștești. De vreme ce domnul Eminescu a recunoscut că a scris „Pe lîngă plopul fără soț” pentru cine a scris-o înseamnă că n-a scris-o pentru dumneata.

MITE (iese și se întoarce cu Cleopatra Poenaru, pe care o aduce de mîină): Poftim, doamnă. Acesta-i domnul care pretinde că domnului Eminescu a scris „Pe lîngă plopul fără soț” pentru altcineva!

CLEOPATRA: Și ce-ați vrea acum, să apăr virtutea altcuiva cu propria mea virtute?

MITE: Așa s-ar cuveni.

CLEOPATRA: Și dacă, după aceea, domnul Eminescu îi va dedica și poezia „Atît de fragedă”?

MITE: Acu, ce-ai vrea și dumneata?

MAIORESCU (întrerupîndu-se din scris): Nu mai pot! Sunt de șase ore pe baricade. Vă rog să mă scuzați. (Iese.)

CLEOPATRA: Explică-mi, dragă, care-i misterul acestei trebi. Și dumneata și Titu vă purtați de parcă ați pune la cale cine știe ce. Doar știți că n-am nici o legătură cu nici un fel de politică.

MITE: Nu te impacienta. Nu-i vorba de nici un fel de politică. E o problemă de dame.

CLEOPATRA: Nu știu ce fel de română te-a învățat Eminescu, dar pînă la

- dumneata n-a mai zis nimeni „problemă de dame“. Ce Dumnezeu vrei să zici ?
- MITE : Nu se poate zice „problemă de dame“ ? Dar cum se zice în română „problemă de dame“ ?
- CLEOPATRA : Chestie muierescă. Asta vrei să zici ?
- MITE : Dragă, este o fantasmagorie de-a lui Titu. Cea mai cea dintre toate.
- CLEOPATRA : Adică...
- MITE : Mă cam jenez să-ți spun. În orice caz, Titu m-a instruit să nu-ți spun.
- CLEOPATRA : Atunci nu-mi spune.
- MITE : Ba o să-ți spun. Domnul Titu s-a hotărât să o primească în taină, **în mare taină, pe Veronica Micle, care îi solicită insistent o audiență.** Titu dorește două martore.
- CLEOPATRA : E absurd. Nu consimt.
- MITE : Nici eu nu consimt, dar vezi dumneata cine a venit ?
- VERONICA MICLE (*din ușă*) : Domnul profesor mi-a spus că mă poate primi...
- MITE : Domnul profesor poate orice.
- CLEOPATRA : Vai, ce frumoasă copilă !
- MITE : Uite-te numai ce ochi neasemuiți are ! Nici n-aș fi crezut.
- CLEOPATRA : Imi vine să mă-nchin. Nu mai rezist. Vino, te rog. (*Cleopatra și Mite ies.*)
- MAIORESCU (*intrînd*) : Așadar, ai venit, totuși ?
- VERONICA : M-a sfătuit domnul Hasdeu.
- MAIORESCU : Imi dai voie să deschid fereastra ?
- VERONICA : Simțiți nevoia să mă aruncați pe fereastră ?
- MAIORESCU : Mă sufoc. Ai adus cu dumneata toate florile de tei din grădina Copoului. Mă sufoc, literalmente.
- VERONICA : Vă e dor de Iași ?
- MAIORESCU : Cui nu-i e dor de Iași ? Mă interesează însă obiectul vizitei dumneavoastră.
- VERONICA : Îl cunoașteți, de vreme ce m-ați primit.
- MAIORESCU (*scoate o carte din bibliotecă*) : Astfel pusă problema, cred că vă pot fi într-adevăr de folos. (*Răsfoiește cartea și citește.*) „Ziua de 3/16 februarie 1876 a fost cea mai fericită a vieții mele. Eu am ținut-o pe Veronica în brațe, strîngînd-o la piept, am sărutat-o. Ea-mi dăruia flori albastre pe care le voi ține în toată viața mea.“
- VERONICA : A scris Mihai, cu mîna lui, aceste rînduri ?
- MAIORESCU : Este o adnotare cu scrisul înconfundabil al domnului Eminescu.
- VERONICA : Domnule profesor, în ce zi suntem azi ?
- MAIORESCU : 25 mai 1881.
- VERONICA : De cită vreme sunteți în posesia acestei dovezii ?
- MAIORESCU : Cartea nu-mi aparține, dar se află la mine dinainte de a fi murit distinsul dumitale soț.
- VERONICA : Și n-ați uzat de ea. De ce ?
- MAIORESCU : Doamnă, știința dreptului este pretențioasă și exactă. Afirmațiile unei persoane despre o altă persoană nu înseamnă nimic sau nu înseamnă mare lucru. Ele pot fi combătute în justiție, iar, în speță, domnul Eminescu însuși ar fi negat veritatea înscrisului său.
- VERONICA : Vă rog...
- MAIORESCU : Dar dumneata mi-ai cerut să-ți autentific un drept consecutiv calității dumitale de soție a profesorului Micle. E o problemă de conștiință, doamnă Micle. Dumneavoastră mi-ați impus o normă de conștiință morală și un principiu moral. Intransigența dumneavoastră a determinat excomunicarea mea din învățămînt...
- VERONICA : Și numirea dumneavoastră ca ministru, într-o administrație care a culminat cu numirea marelui vizir Brătianu în funcția de șef al guvernului.
- MAIORESCU : Doamnă Micle, dumneavoastră ați fost la minăstire ?
- VERONICA : Cine n-a fost la minăstire ?
- MAIORESCU : Ofelia. De aceea îi spune Shakespeare : „Ofelia, du-te la minăstire.“
- VERONICA : Cine ar putea ști cu exactitate ?
- MAIORESCU : Nimeni, nimeni n-are capacitatea absolută de posesie, cu excepția dumitale, care n-ai avut nici o ezitare în privința relațiilor dintre mine și colega dumitale, iar acum, acum unde sunt principiile dumitale morale ?
- VERONICA : Domnule profesor, gestul meu infantil v-a deschis calea unei cariere impetuoase.
- MAIORESCU : Mi-ai luat iubirea, ducă ! La orice v-ați gîndit, numai la faptul că puteam s-o iubesc pe colega dumneavoastră, nu.
- VERONICA : Eram prea mică, domnule profesor.
- MAIORESCU : Erați mică ?
- VERONICA : Mică de tot, domnule Maioreescu.
- MAIORESCU : Doamnă Micle, eu am tîns întotdeauna spre o viață solemnă, spre solemnitatea vieții, refuz caricaturile de orice fel, din puținătatea marmurii. Cînd ai o singură bucată de marmură, e păcat să faci din ea o caricatură.
- VERONICA : Vă rănește sensibilitatea mea ?
- MAIORESCU : V-am spus că doresc să fiu și să rămîn solemn, numai dumneata vezi altfel, dumneata ai vrut să arunci asupra prestigiului meu o manție de frivolitate ce nu-mi aparține.
- VERONICA : Cum aș putea să vă conving de contrariul ?

MAIORESCU : Încetînd să mai căutați în spusele mele alte sensuri și alte intenții decît cele ce le afirm. Înce-tînd să căutați în preajma mea amo-ruri și amante inexistente.

VERONICA : E clar.

MAIORESCU : Ce este clar ? Vedeți că nu mă credeți ? Văd că nu vă puteți lua ochii de la cufărul acela. Credeți că am ascuns pe cineva acolo ? Poftim, controlați. (*Se apropie de cufăr în timp ce capacul acestuia se ridică, iar din el iese Aristizza Romanescu. Maioreescu se oprește uimit.*) Ce ? Nu e cu puțință ! E o infamie ! Ce vă imaginați ?

VERONICA (*retrăgîndu-se*) : Vă rog să-mi permiteți să vă mulțumesc. Sunteți într-adevăr foarte solemn. N-aș vrea să vă mai inoportunez cu frivo-litățile mele.

MAIORESCU (*strigînd*) : Spiridoane, ce mi-ai făcut ? Nu e cu puțință ! Ce în-seamnă infamia asta ? Va trebui să-mi dați o explicație, doamnă. Pre-tînd o explicație.

ARISTIZZA ROMANESCU (*strigînd*) : O veți avea. Vă rog frumos să vă cal-mați. Ceea ce vă voi spune vă va satisface pe deplin.

MAIORESCU : Pe deplin ? Nu se mai poate. Idealul meu de solemnitate, prestigiul meu... Ce mă fac cu pres-tigiul meu ?

ARISTIZZA : Domnule profesor, e ade-vărat că Platon a zis că omul e un animal biped fără pene ?

MAIORESCU (*perplex*) : Da. E adevărat.

ARISTIZZA : Dacă e adevărat, dumnea-voastră ați susținut aceasta, atunci să vorbim, vă rog, ca între două animale bipede fără pene.

MAIORESCU : Dumneata întreci orice măsură. Cum e cu puțință ? Nu vi s-a spus pînă acum că Titu Maioreescu are orice în afară de umor ?

ARISTIZZA : Să vedeți...

MAIORESCU : Ce să mai văd ? Mai e cineva în cufăr ?

ARISTIZZA : Pascaly...

MAIORESCU : Pascaly ? Doar nu vreți să spuneți... ?

ARISTIZZA : E la gară. Lăsați-mă să vă spun !... Cînd a răposat răposatul Pascaly, s-a făcut o chetă și i s-a comandat un bust în Italia. Acum, bustul lui a sosit la Gara de Nord și nimeni nu vrea să mai dea cîtiva lei ca să-l ia de acolo ; trebuie plătită taxa de magazinaj...

MAIORESCU : Nu-i numai taxa, cine plă-tește taxa ia și bustul.

ARISTIZZA : E oare cu puțință ?

MAIORESCU : Avram Iancu a murit pe o rogojină.

ARISTIZZA : Dar l-au îngropat cu trei-zeci de preoți !

MAIORESCU : Ce știi dumneata ?

ARISTIZZA : Sper că nu vreți să-mi dați vreun citat din Kant. Eu am venit pentru Pascaly.

MAIORESCU : Dacă mă și ofensezi, atunci am să-ți dau un răspuns cate-goric. Cred că problema bustului lui Pascaly este de competența domnului Hasdeu. Dînsul, am auzit, se și ocupă la Cimpina de așa ceva.

ARISTIZZA : Asta-i tot ce-mi puteți spune ?

MAIORESCU : Dimpreună cu asigurarea deosebitei mele considerații.

ARISTIZZA : Înseamnă că va trebui să stau aici pînă vine doamna Clara.

MAIORESCU : Nu, nu ! Asta, nu ! Cit mă costă ?

ARISTIZZA : Doi lei și jumătate.

MAIORESCU : Pentru doi lei și jumă-tate ați făcut tot teatrul acesta ?

ARISTIZZA : Nu. Pentru Pascaly și pen-tru teatrul românesc. O asemenea în-țimplare nu trebuie să se mai repete. Și, vă rog să-mi spuneți în ce fel aș putea să vă rămîn agreabilă ?

MAIORESCU : Nu știu nici un chip.

CANDIANO POPESCU (*intrînd*) : Vezi, amice, vezi, există și lucruri impar-donabile, ți-am spus doar. Era cineva în cufăr.

MAIORESCU : Era cineva în cufăr ? Cine era ?

CANDIANO POPESCU : Dînsa, dînsa era.

ARISTIZZA : Cum îți permiți, domnule, să insinuezi așa ceva ? Chiar dacă ești dumneata maestrul aparițiilor ne-așteptate, de data aceasta ești pe un murmur complet fals.

CANDIANO POPESCU : Sunt pe drumul vedeniilor, doamnă, sunt un om bîn-tuit de vedenii. Dumneata nu ești alt-ceva decît o vedenie a mea.

MAIORESCU : Așa s-ar zice. Nu te pot ajuta cu nimic. (*Iese.*)

CANDIANO POPESCU : Doamnă, știți cît de mult vă admir, cît de mult vă...

ARISTIZZA : N-are rost să vă agitați.

CANDIANO POPESCU : Nu mă mai disprețuiți, doamnă, nu mă mai jig-niți, sunt o ființă omenească.

ARISTIZZA : Mă cam îndoiesc, dar vă ascult, am un moment cînd simt ne-voia să ascult, dacă mi s-ar adresa acum o fiară din inima pădurilor m-aș opri s-o ascult. Ziceți odată ! Începușeți să fiți curtenitor.

CANDIANO POPESCU : Eu sunt un curtean, doamnă, un curtean, lupt pentru Palat, vreau să vă folosiți ta-lentul în Palat.

ANIȘOARA (*intrînd*) : Colonele, vorbiți singur, ați început să vorbiți singur ? De cînd vi se întîmplă ?

CANDIANO POPESCU : Scuzați-mă, domnișoară, am avut o vedenie, o simplă vedenie. Nu vă supărați, pot să-mi iau vedenia și să mă retrag?

ANIȘOARA : Desigur, cum să nu, dar e regretabil, părea atât de interesant, de captivant, aș putea spune.

(Candiano și Aristizza ies.)

MITE (ințrind împreună cu Cleopatra) : Ascultă, domnișoară Rosetti, dumneata te și consideri stăpînă în casa Maiorescu ?

ANIȘOARA : O, nu. V-am rugat, pur și simplu, să ne întilnim aici fiind mai intim, eu doresc o discuție cît mai intimă.

CLEOPATRA : Și, desigur, cît mai elegantă. Te rugăm să ne schițezi ideea dumitale.

ANIȘOARA : E o problemă, cum să mă exprim ?...

MITE : Dumneata vrei s-o desparți pe sora mea de Titu și vrei ca noi să te sprijinim.

ANIȘOARA : Nu, o, nu, ar fi prea vulgar să-ți cer așa ceva.

CLEOPATRA : Încearcă, Mite, te rog, încearcă să fii pacientă. Presupun că și dînsa e în admirația domnului Eminescu și vrea să trateze cu noi acest numitor comun al destinelor noastre implacabile.

ANIȘOARA : Adevărat este ceea ce spuneți, doamnă Cleopatra, dar de vorbit împreună vreau să vorbim altceva.

MITE : Ce ?

ANIȘOARA : E o problemă, o problemă de echilibru european.

CLEOPATRA : Domnul Eminescu e o problemă de echilibru european ?

ANIȘOARA : Mă răstălmăciți, mă conțorsionați. Nu, nu este cazul. V-am spus. Despre domnul Eminescu eu n-aș discuta decît cu sufletul meu. Eu vreau să discut o problemă de echilibru european.

MITE : Am înțeles. Presupun că vei reuși să devii soția lui Titu.

CLEOPATRA : Și eu înțeleg cîte ceva, cu voia voastră, dar ceea ce nu înțeleg este de ce trebuie să joc eu un rol atât de infam în viața domnului Eminescu.

ANIȘOARA : Cleo, trebuie să faci și tu ceva pentru echilibrul european, fii înțelegătoare.

CLEOPATRA : Tata a făcut din mine un model și probabil am să rămîn un model toată viața.

MITE : Nu te enerva, găsim noi o soluție.

CLEOPATRA : Nu găsim nici o soluție. Voi uitați mereu că Veronica are pretenții asupra plopilor fără soț.

ANIȘOARA : Nu uităm, numai că ei trebuie să fie ai noștri.

CLEOPATRA : Ai informații de la interne ?

MITE : Are fler.

CHIBICI (ințrind) : Inoportunez ?

MITE : Nu, domnule Chibici, trei grații stau la picioarele dumneavoastră.

CHIBICI : Mi s-a spus că aveți nevoie de un avocat. În ce problemă ?

ANIȘOARA : În probleme grațioase, domnule. Nu te neliniști.

TABLOUL 3

Decor la Palat, 1881.

CANDIANO POPESCU : Ce studiați, domnișoară Livia ?

LIVIA : Formele.

CANDIANO POPESCU : Pe toate ?

LIVIA : Numai pe cele trei : teofanică, teandrică și trinitară.

CANDIANO POPESCU : Dumneavoastră îl admirați mult pe domnul Eminescu, nu-i așa ?

LIVIA : Întocmai.

CANDIANO POPESCU : Vă place haosul ? !...

LIVIA : Haosul și repaosul. Sper că nu doriți să vă încercați în arta ironiei pe seama mea !

CANDIANO POPESCU : N-am nici cea mai mică înclinație spre această artă, care este, cum am auzit, apanajul oamenilor inteligenți. Pe mine, inteligența m-a ferit întotdeauna...

LIVIA : Vreți să spuneți că v-a ocolit ?

CANDIANO POPESCU : Da. M-a ferit în sensul că m-a ocolit.

- CARMEN SYLVA (*intrind*): Livia, am o idee excelentă.
- LIVIA: De acord, doamnă.
- CARMEN SYLVA: Ți-am mai spus să nu mai fii de acord cu mine înainte de a-mi asculta opinia.
- LIVIA: Dumneavoastră aveți întotdeauna numai opinii excelente.
- CARMEN SYLVA: Bine. Zimbește-mi. Acordă-mi un zîmbet frumos în care să văd toată dragostea ce mi-o purtați cu toții. (*Livia zîmbește și Carmen Sylva studiază zîmbetul.*) Bine. Te-am rugat ceva. Ți-ai îndeplinit misiunea?
- LIVIA: Precum mi-ai zis.
- CARMEN SYLVA: Domnul Eminescu a fost încîntat, nu-i așa?
- LIVIA: Emoționat.
- CARMEN SYLVA: Candiano, cît de emoționat poate fi domnul Eminescu cînd aude de mine?
- CANDIANO POPESCU: Mă tem că ceea ce domnișoara Livia numește emoție este o indiferență totală.
- CARMEN SYLVA: Cum? Dumneata îndrăznești să-mi spui că unul dintre supușii mei este indiferent?
- LIVIA: Domnul aghiotant nu se teme însă să vă minie într-o așa de frumoasă zi de primăvară...
- CARMEN SYLVA: Dar dumneata, dumneata îl aperi pe domnul Eminescu cu nerușinare. Crezi că asta nu mă poate minia?
- LIVIA: Spuneați că aveți o idee excelentă...
- CARMEN SYLVA: Da. Vreau să întemeiez o stațiune la țărmul Mării Negre și să-i dau numele meu. Voi construi încă de anul acesta un hotel în formă de vapor și-i voi spune Hotelul „Belona”. Hotelul „Belona” din Carmen Sylva. Ce mareț...
- LIVIA: Domnul Eminescu spunea că va pleca la Constanța în curînd.
- CARMEN SYLVA: Tot Eminescu? Asta-i tot ce-mi spui despre ideea mea excelentă?
- LIVIA: Mă gîndeam că vrei să știi...
- CARMEN SYLVA: Să-mi amintеști despre Ovidiu. Nu-ți convine? De ce nu-ți convine?
- LIVIA: De la Ovidiu la Eminescu timpul merge în linie dreaptă. Ce să nu-mi convină?
- CARMEN SYLVA: Pe numele tău de împărăteasă?
- LIVIA: Pe.
- CARMEN SYLVA: Livia, tu știai că domnul Candiano a adunat arme la Bușteni ca să atace singur Transilvania?
- LIVIA: Da, doamnă, știam!
- CARMEN SYLVA: De ce nu mi-ai spus?
- LIVIA: Ar fi însemnat să-mi dezaprob propriul meu suflet, doamnă.
- CARMEN SYLVA: Zău? Știai și că a publicat poezii sub titlul „Cînd n-aveam ce face”?
- LIVIA: Dar, doamnă, între timp a găsit de lucru.
- CARMEN SYLVA: Așa?! A găsit de lucru... Dar este adevărat că voi faceți cheta pentru domnul Eminescu? Este o acțiune antimonarhică, da? Tatăl tău cît a dat?
- LIVIA: Tata nu a fost atît de antimonarhic pe cît îl credeți.
- CARMEN SYLVA (*rizînd*): Lasă-mă în pace. Știi că mi-ești dragă. Ai fost la gară?
- CAMERISTA (*intrînd*): Majestate...
- CARMEN SYLVA: Recită.
- CAMERISTA: Nu știu cum.
- CARMEN SYLVA: Zi pe gură.
- CAMERISTA: La Sibiu a avut loc o conferință a cercurilor electoare ale românilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș. S-a înființat Partidul Național Român.
- CARMEN SYLVA: De mine ce-au zis?
- CAMERISTA: Că sunteți superbă.
- CARMEN SYLVA: Cine a zis?
- CAMERISTA: Un domn cu B.
- CARMEN SYLVA: Adică?...
- CAMERISTA: Așa scrie în raport.
- CARMEN SYLVA: Superbă și mai cum?
- CAMERISTA: Dulce...
- CARMEN SYLVA: Ieși afară! (*Camerista iese.*) Dumneata ce părere ai, colonele?
- CANDIANO POPESCU: Unirea este inevitabilă.
- CARMEN SYLVA: Ești un nătărău. Te întrebam dacă ești de acord că sunt superbă și dulce. Livia, domnul Eminescu n-ar putea să-mi găsească niște epitete mai adecvate?
- CANDIANO POPESCU: A spus că sunteți o calică.
- CARMEN SYLVA: Livia, ce înseamnă calică? Ce-a vrut să spună?
- LIVIA: Fermețăoară, doamnă, ca atunci cînd spune Goethe „so schöne”...
- CARMEN SYLVA: Livia, tu mă minți. Colonele, ce zici? Ce mai zici?
- CANDIANO POPESCU: V-am mai spus. Dacă vrei liniște, trebuie să scăpați de Cerchez și de Eminescu.
- LIVIA: Istoria vă va pedepsi...
- CARMEN SYLVA: Mă crezi Caterina de Medici? Eu sunt mîndră că supușii mei au personalitate. Dumneata vrei să-i bagi în ospiciu pe toți cei care prin meritul lor și-au creat o popularitate pe care dumneata nu o ai. Ei stau în calea dumitale, nu a mea. „Parisul arde-n valuri” — uitasem cum zice domnul Eminescu —, „Parisul arde-n valuri”, iar dumneata ce-mi propui? Să-ți netezesc drumul spre putere decapitînd poporul care nu te vrea, așa cum nu mă vrea nici pe mine, nici pe Carol? De ce? De ce trebuie să fac eu așa ceva? Ce oroare! Ești odios. Meritul tău este că nu gîndești ca domnul Eminescu. Carol se teme că toți românii gîndesc

ca Eminescu, iar dumneata ești o certitudine. Dumneata nu gîndești ca domnul Eminescu. Dumneata nu gîndești deloc, Vino să-i expui lui Carol proiectele dumitale antieminesciene. Vino, trebuie să-l conving din nou că există, că nu se învîrte totul în jurul domnului Eminescu. (Iese.)
LIVIA (singură): Ce știi ăștia ce-i is-

toria?
CAMERISTA (intrînd): Carmen. nu-i aici?
LIVIA: Cine?
CAMERISTA: Carmen.
LIVIA: Sunt supărată.
CAMERISTA: Să nu mă spui. (Iese.)
LIVIA: Numai să vedeți voi ce-o să vă facă domnul Eminescu...

(Pauză)

Actul III

TABLOUL 4

La Palat, 29 martie 1884.

CARMEN SYLVA: Ai văzut ce ne-a făcut domnul Eminescu?

LIVIA: V-am spus că nu de mult a murit tatăl său, iar apoi i-a murit și un frate.

CARMEN SYLVA: Ai fost la gară?

LIVIA: Nu. A fost tata, cu mai mulți.

CARMEN SYLVA: L-ai văzut de cînd s-a întors?

LIVIA: L-am zărit cu doamna Mite...

CARMEN SYLVA: Eu am pus-o să-l convingă să vină la palat.

LIVIA: Nu știam că mătușa era în misiune.

CARMEN SYLVA: Ești geloasă pe mătușa ta?

LIVIA: Precum știți, m-am silit întotdeauna să fiu în voia dumneavoastră în ceea ce-l privește pe domnul Eminescu.

CARMEN SYLVA: Simpatia mea pentru el este sinceră. El ce crezi că simte pentru mine?

LIVIA: Doamnă, vîrsta și educația nu-mi permit să fac presupuneri despre simțămintele domnului Eminescu.

CARMEN SYLVA: Livia, tu ești la palat de multă vreme și cred că te-ai convins că ești domnișoara mea de onoare preferată.

LIVIA: Cu ce vă pot fi de folos?

CARMEN SYLVA: Vezi tu, întoarcerea domnului Eminescu de la Viena este o problemă. Domnul Eminescu tulbură de mai mulți ani regatul. Înainte de întimplările de anul trecut, articolele domnului Eminescu din ziarul „Timpu” erau o amenințare continuă pentru liniștea guvernelor europene. Deși n-am dorit-o, am fost obligată să consimt că trebuie cumva oprit. Nici nu mi-am imaginat că va ieși grozăvia care a ieșit. Este limpede că au vrut să-l compromită, să-i mlădieze inflexibilitatea. Inscenarea ce i s-a făcut îmi displace profund. Aș vrea să-i spun toate acestea și să-l ajut.

LIVIA: Ce-i cereți în schimb?

CARMEN SYLVA: De ce crezi că i-aș cere ceva în schimb? Ți-am făcut destăinuirii nepermise unei regine. De ce nu mă crezi?

LIVIA: Față de încrederea ce mi-o arătați, vă pot mărturisi că eu nu am fost de acord ca domnul Eminescu să accepte invitația dumneavoastră. Pentru că nu-l înțelegeți. Dacă va veni aici, și mătușa mea îl va aduce oarecum peste voia lui, domnul Eminescu va înțelege că dumneavoastră nu-l înțelegeți, și, nestăpinit cum este, vă va jigni, ceea ce înseamnă că va pierde ceva absolut necesar pentru viața lui de toate zilele.

CARMEN SYLVA: Cum îți imaginezi că domnul Eminescu m-ar putea jigni? Doar sunt regina lui. Ce ar putea face sau spune, ceva care să mă jignească?

LIVIA: El nu va face și nu va spune. dar dumneavoastră vă veți considera jignită. Sunt sigură că la aceasta se va ajunge.

CARMEN SYLVA: De ce?

LIVIA: Pentru că este atît de mare și de real, încît simpla lui prezență vă va umili.

CARMEN SYLVA: Într-o zi te voi da afară de la palat!

LIVIA: Puteți să mă dați chiar acum. Dar trebuie să înțelegeți că în fața lui Eminescu toți nu suntem altceva decît niște figuranți. Atît vede el. Animale bipede fără pene.

CARMEN SYLVA: Te-a molipsit și pe tine Aristizza Romanescu. O să-l pun pe domnul Caragiale s-o dea afară din teatru.

LIVIA: E o metaforă.

CARMEN SYLVA: Ce metaforă? Vrei să spui că în cufărul pe care mi-l va trimite tatăl tău nu va fi Aristizza Romanescu? Vrei să spui că în cufăr n-a fost Aristizza Romanescu și că Veronica Micle n-a văzut-o ieșind din cufăr?

LIVIA: E o metaforă. Mă plictisesc.

(In timp ce Livia recită primele trei-sprezece strofe din „Luceafărul“ de Mihai Eminescu, doi servitori aduc un cufăr.

Intră Eminescu, Mite, Carol I.)

CAROL I : Poftiți, domnule Eminescu.
CARMEN SYLVA (după o tăcere) : Domnule Eminescu, v-am invitat în cercul nostru strimt, pentru a încerca să vă dăm ceva din norocul nostru...

TABLOUL 5

Decor la Teatrul Național. Biroul directorului.

SERVITORUL : Dumneavoastră îl căutați pe domnul Caragiale ?

ION CREANGĂ : Nu.

SERVITORUL : Nu?! Așa, care va să zică, nu-l căutați pe domnul Caragiale...

CREANGĂ : Nu te osteni prea tare să gîndești. Dacă nu-l caut eu pe domnul Caragiale, înseamnă că dumnealui mă caută pe mine.

SERVITORUL : 'mnealui nu caută nicio-dată pe nimeni.

CREANGĂ : Și, mă rog, ce-ai avea mata împotriva dacă m-ar căuta pe mine ?

SERVITORUL : Vai de păcatele mele, ce să am împotriva ? Numai că vă văd venind de la drum. Ceea ce înseamnă că dumneavoastră căutați pe cineva, iar nu altcineva pe dumneavoastră.

CREANGĂ : Uite ce-i, măi omule, eu sunt cam sfios de felul meu. Vin într-adevăr de la drum și plec la drum. Fii bun și lămurește-mă, cine-i acest domn Caragiale despre care îmi vorbești cu atîta trufie ?

SERVITORUL : Cum ? Nu-l cunoașteți pe domnul Caragiale ?

CREANGĂ : Iaca, nu-l cunosc.

SERVITORUL : E un domn mare, domnule. E un domn fără pereche.

CREANGĂ : Poate fi și fără pereche, dacă zici mata, dar cine-i, asta te întreb, cine-i ?

SERVITORUL : Dumneavoastră veți fi fiind prieten cu domnul Caragiale și gîndiți să-i spuneți cum că cine știe ce-am zis eu despre dînsul. Dacă-i așa, să știți că n-am zis nimic decît că domnul Caragiale este directorul teatrului nostru și n-are să mai fie multă vreme.

CREANGĂ : De ce, dragă ?

SERVITORUL : Din cauza *Scrisorii*.

CREANGĂ : Ce scrisoare, mă omule ?

SERVITORUL : Cum, dumneavoastră nu știți nimic ?

CREANGĂ : Iaca, nu știu.

SERVITORUL : Nu vă supărați, cine sunteți, de fapt, dumneavoastră ?

CREANGĂ : Ion Creangă.

SERVITORUL : Ți-a cu „Amintirile“ ?

CREANGĂ : Ți-a cu „Amintirile“, dacă zici mata. Da' mata cine-mi ești ?

SERVITORUL : Spiridon, vreau să zic, adică Aristizza Romanescu.

(I. L. Caragiale apare în prag și se oprește. Aristizza și I. Creangă nu-l observă.)

CREANGĂ : Șezi puțin. Mata ești femeie ori bărbat ?

ARISTIZZA (își scoate peruca) : Sint o actriță, domnule Creangă, o actriță.

CREANGĂ : Lasă că știu ce-i o actriță, c-am auzit că mata umbli într-un cufăr prin casele oamenilor.

ARISTIZZA : Nu-i adevărat, domnule Creangă. E o închipuire a oamenilor. O închipuire și o glumă. Se glumește pe seama mea.

CREANGĂ : Mata vrei să spui că nu-i nimic adevărat din cîte se scriu în gazete ?

ARISTIZZA : E purul adevăr.

CREANGĂ : Păcat, mare păcat, mi-ar fi plăcut să fie adevărat.

ARISTIZZA : Ați venit pentru domnul Eminescu ?

CREANGĂ : Altfel nici nu se putea.

ARISTIZZA : Eu zic să nu vă amestecați.

CREANGĂ : Nici vorbă ! Cum am venit, așa o să și plec, și nici urmă de-a mea n-o să rămînă. Și, totuși, nu mă lasă inima să nu-l văd.

ARISTIZZA : Va trebui.

CREANGĂ : Dacă zici mata, Da' de ce zici așa ?

ARISTIZZA : Pentru că nimeni nu poate face nimic, cel puțin pentru moment.

CREANGĂ : Păi, mie mi s-a spus că toată lumea face cite ceva.

ARISTIZZA : Bădiță Creangă, ieri domnul Eminescu a fost la palat. Carmen Sylva a avut proasta inspirație să-i propună să discute ca între poeți, iar domnul Eminescu i-a zis „nu se poate, doamnă, dumneavoastră scrieți poezii proaste“.

I. L. CARAGIALE : De unde știi dumneata cine ce-a zis ? Erai dumneata în cufăr ?

CREANGĂ : Stați, oameni buni, că n-a zis rău deloc Mihai. A zis chiar ceea ce se cuvenea...

ARISTIZZA : Musiu Caragiale, nu-ți permit să-mi vorbești astfel. Iar uiți, musiu, cu cine vorbești ?

CARAGIALE : Vezi că pleznește.

ARISTIZZA : Asta și vreau. Nu mai suport, jupîne. Nu mai suport.

- CARAGIALE: Vrei să ne lași, vrei să fii amabilă să ne lași puțin singuri?
- ARISTIZZA: Asta s-o crezi dumneata. Ar trebui să fii completamente ne-bună. Cum îți imaginezi dumneata că aș putea să nu fiu de față la o discuție între Ion Creangă și Ion Luca Caragiale, discuție care, inevitabil, va fi despre Mihai Eminescu?
- CARAGIALE: Bine, șezi cumințe și taci până la adînci bătrînețe.
- CREANGĂ: Eu zic că ne-am spus tot ce aveam să ne spunem, așa că o să mă duc în plata domnului.
- CARAGIALE: Vezi ce-ai făcut, Aristizzo? Vezi? Polțim de îmbună-l.
- ARISTIZZA: Zău așa, doamne Ioane, nu te mîhni din toate cele. Dacă ai făcut pustia să vii, suportă-l cîteva clipe pe musiu Caragiale, încolo, presimt că vom merge împreună pînă la Iași.
- CREANGĂ: N-aș vrea, zău...
- CARAGIALE: Stai, n-aș vrea să crezi că Aristizza e o viespe.
- ARISTIZZA: Domnule, dumneata bați cîmpii. Spune-i domnului Creangă ceea ce ai de spus.
- CARAGIALE: Jupîn Creangă, Palatul ar dori...
- CREANGĂ: Na, că ai început-o rău de tot...
- ARISTIZZA: Lasă că-i spun cu. Dumneata nu te pricepi.
- CREANGĂ: Ba se pricepe dînsul, se pricepe.
- ARISTIZZA: Nu se pricepe. Dumnealui, adică musiu Caragiale, te-a chemat ca să-ți spună lucruri însemnate, dar n-are talent de povestitor, dumnealui e un intrigant și atîta tot. Uite ce-i: anul trecut au încercat să-l omoare pe domnul Eminescu.
- CREANGĂ: Nu mai spune!
- ARISTIZZA: Și ca să iasă cu obrazul curat, dacă Dumnezeu ar îngădui așa ceva, au înscenat că domnul Eminescu ar fi vrut să-l împuște pe Carol. L-au turmentat bine la Capșa, madam Capșa începe de strigă în gura mare că „da, așa trebuie să faceți, domnule Eminescu, să-l împușcați numaidecît pe rege“; apare, din senin, nu?, un mușteriu care îi dă un pistol domnului Eminescu, îl suie într-o birjă și pune birjarul să-l ducă la palat. Acolo, îi spune lui Mihai că ăla nu-i acasă și că trebuie să vină altă dată să-l împuște, apoi îl duce pe Mihai și-l închide în baia publică, simulînd că Mihai ar fi vrut să-și pună capăt zilelor.
- CREANGĂ: Ce mîrșavie...
- ARISTIZZA: Nu se putea îngădui așa ceva, Comisarul Nicolescu a spart baia și l-a scăpat cu zile. Mai mult n-a putut face. Pe Mihai l-au internat la Șuțu, iar apoi l-au trimis în străină-
- tate, ca să mai dreagă ceva în toată povestea.
- CARAGIALE: Este foarte adevărat ce spune.
- ARISTIZZA: Ei sperau multe altele, dar domnul Eminescu a vrut să vină acasă și a venit. Iar ei l-au invitat, chipurile, la palat. Musiu Caragiale te-a chemat să-l iei pe domnul Eminescu la dumneata.
- CREANGĂ: M-a chemat ca să mă roage să nu-l iau.
- ARISTIZZA: Extraordinar! Așa e. Nici nu mă gîndisem.
- CARAGIALE: Acum ai aflat.
- CREANGĂ: Duducă, vorbim năzbîtii. Noi suntem prea micii pentru a vorbi despre domnul Eminescu. Noi suntem biete ghetе și haîne care se mișcă fără rost în jurul său.
- ARISTIZZA (*ieșind*): Mă-ntorc.
- CREANGĂ: Te-apasă tare?
- CARAGIALE: M-apasă și așa și așa.
- CREANGĂ: Dacă nu te superi, eu aș pleca.
- CARAGIALE: N-am altcui spune.
- CREANGĂ: Asta știi, dar mata n-ai nevoie să spui nimănu.
- CARAGIALE: Cum așa?
- CREANGĂ: Mata ai moftangii matalе, ce-ți pasă?
- CARAGIALE: Erai singura mea nădejde.
- CREANGĂ: Și nu sunt?
- CARAGIALE: Ba, tocmai că ești, voiam să-ți spun.
- CREANGĂ: De ce să-mi spui dacă știi că știi?
- CARAGIALE: Aș vrea totuși să-ți spun...
- CREANGĂ: Nu, nu-mi încărca sufletul, nu pot să fac nimic.
- CARAGIALE: Bine, mă mulțumesc că știi. Ești un om mare.
- CREANGĂ: Nu mai mare ca mata.
- CARAGIALE: Eu de ce-s așa de mare?
- CREANGĂ: Păi, mata ai să rămii în istoria lumii.
- CARAGIALE: Cum așa?
- CREANGĂ: Pe pustii, mata nu știi?
- CARAGIALE: Nu prea.
- CREANGĂ: Păi n-ai făcut mata să se stingă luminile în sală cînd se joacă piese de teatru? Asta-i o mare descoperire.
- CARAGIALE: Mata nu poți să ierți pe nimeni?
- CREANGĂ: Dumneata ai iertat vreodată pe cineva?
- CARAGIALE: Nu.
- CREANGĂ: Ce te miri, atunci? E ca și cum ai sparge un ou și-ai vrea să-l pui la loc în cuibar.
- CARAGIALE: Așa fac eu? Așa am făcut eu? Atunci, n-are nioi un rost.
- CREANGĂ: Ce rost să aibă?
- CARAGIALE: Să pun oul în cuibar.
- ARISTIZZA (*intrînd*): Ei nu se sfiesc să facă, iar voi vreți să ne sfiim și să

- vorbim despre ceea ce ei nu se sfîesc să facă.
- CARAGIALE :** Vorbeam despre altceva. Fii bună, te rog, și du toba înapoi la recuzită.
- ARISTIZZA :** Care tobă ? (*Enervată că a fost surprinsă de gluma lui Caragiale.*) La toba asta vă referiți ? (*Arată spre o tobă imaginară.*) Nu numai că n-am s-o duc la recuzită — mi-o voi pune de gît și voi ieși pe Podul Mogoșoaii, iar voi vă veți încolona în urma mea, ca doi histriioni ce sunteți.
- CANDIANO POPESCU** (*intrînd împreună cu Livia Maiorescu*): Permiteți să ne încolonăm și noi ?
- ARISTIZZA :** Nu. Dumneata ești gata să te încolonezi la orice, numai coloană să fie.
- CANDIANO POPESCU :** Urmez logica maestrului I. L. Caragiale. Vin ai noștri, pleacă-ai voștri. Așa-i, maestre ?
- CREANGĂ :** Pe mine vă rog să mă scuzați. Trebuie să ajung la gară.
- CANDIANO POPESCU :** Vă ofer trăsura mea. Nu-i grabă, maestre.
- CREANGĂ :** Și eu sunt maestru ?
- CANDIANO POPESCU :** Da, maestre.
- ARISTIZZA :** E un abuz de autoritate.
- CANDIANO POPESCU :** Unde e acest abuz pe care-l vedeți dumneavoastră, iar eu nu-l văd ?
- ARISTIZZA :** În voce, domnule.
- CANDIANO POPESCU :** Să am pardon, doamnă, vocea mea este normală, dar dumneavoastră vă displace în totul persoana mea.
- ARISTIZZA :** Sunt în imposibilitate să vă contrazic.
- CANDIANO POPESCU :** Regret, dar am venit din cu totul alt motiv.
- ARISTIZZA :** Pentru acela nu trebuia să vă deranjați. Domnul Caragiale nu va ceda la nici un fel de presiune menită să suprimе spectacolele cu *Scrisoarea pierdută*. Dacă va ceda, eu voi demisiona.
- CARAGIALE :** Demisia nu ți-o aprob.
- ARISTIZZA :** Ce mai faceți, domnișoară Livia ?
- LIVIA :** Trebuie să-l asist pe domnul Candiano Popescu. M-a trimis Palatul să îndulcesc discuția dumnealui cu domnul Caragiale.
- ARISTIZZA :** Strașnică prevedere ! Și dumneata ai acceptat.
- LIVIA :** Cu aceleași gînduri și sentimente cu care dumneavoastră ați acceptat să veniți într-un cutăr în vizită la tata.
- ARISTIZZA :** Doar nu crezi că... și dumneata ? !
- CARAGIALE :** Domnișoară Livia, spuneați că ați adus niște dulceață.
- ARISTIZZA :** Berare, nu-ți permit. Vrei să fii galant ?
- CREANGĂ :** Am zis eu ceva ?
- ARISTIZZA :** Iartă-mă, bădiță Ioane. Mata n-ai zis nimic. Eu vorbeam cu
- 'mnealui. Mata ești atît de bun, zău, că nu știu cum de suportî lumea în care trăiești...
- CREANGĂ :** Da' ce, am zis eu c-o suport ?
- CANDIANO POPESCU :** Domnule Caragiale, dorința unanimă este ca spectacolele cu *Scrisoarea pierdută* să înceze bruscu.
- CARAGIALE :** Altfel ?
- CANDIANO POPESCU :** Altfel vor fi angajați fluierași care să te determine să încetezi.
- ARISTIZZA :** Domnule, dacă accepți, eu îmi dau demisia...
- CARAGIALE :** Zoe, dacă îți dai demisia, cine-o mai joacă pe Aristizza ? Vino-ți în fire !
- ARISTIZZA :** Dacă aud cel mai mic zgomot la spectacolul de astă-seară, mîne seară joc teatru la Iași.
- CANDIANO POPESCU :** Palatul n-ar privi cu ochii buni.
- ARISTIZZA :** Eu sunt Aristizza Romanescu, domnule. Despre ce palat vorbești ? Eu sunt regina teatrului românesc.
- CANDIANO POPESCU :** Vezi, domnule Caragiale ? Vezi ?
- CARAGIALE :** Ce să văd ?
- CANDIANO POPESCU :** Greșeala duminitale, amice, e greșeala duminitale că ai scris ceea ce nu trebuia să scrii.
- CARAGIALE :** Ce-am scris, amice ?
- CANDIANO POPESCU :** Ai scris „pupat toți Piața Endependenții“.
- CARAGIALE :** Și nu-i așa ?
- CANDIANO POPESCU :** Vezi bine că nu-i. Nu-i ce trebuie. Unii plîng cu zgomot, domnule. Lacrimile lor fac zgomot în Piața Endependenții.
- CARAGIALE :** Și, ce-ați vrea, dacă despre prefect nu-i voie, despre pupat, nu, despre polițiști, nu, despre Cameră, nu, atunci despre ce să scriu ? Despre Mița și Didina ?
- CANDIANO POPESCU :** Despre Mița și Didina.
- CARAGIALE :** Și ce fac Mița și Didina, domnilor ? Ce fac ele ? Își aruncă vitrion în ochi ?
- CANDIANO POPESCU :** Cum poftești, amice.
- LIVIA :** Dumneavoastră dormiți, domnule Creangă ?
- CREANGĂ :** Ațipisem. Nu știu ce să zic. Eu venisem pentru bădița Mihai. L-ați văzut ?
- LIVIA :** Da. Tata credea că ar fi bine să locuiască o vreme la dumneavoastră.

- Bineînțeles, despăgubindu-vă pentru aceasta.
- CREANGĂ : Bădița Mihai cum vrea ?
- LIVIA : Tata i-a scris o scrisoare grozavă la Viena. Domnul Eminescu l-a crezut, desigur. Cred că tata a fost sincer când i-a scris. Nimeni nu putea prevedea că domnul Eminescu nu va avea tact în discuția de la palat...
- CREANGĂ : Tact ?
- ARISTIZZA : Cum, Livia, ei au vrut să-l omoare, iar voi voiati ca Mihai Eminescu să mai aibă și tact cu ei ?
- LIVIA : Ce dovezi aveți ?
- ARISTIZZA : Avem.
- LIVIA : Și în care tribunal le veți depune ?
- ARISTIZZA : Crezi tu că noi avem nevoie de un tribunal pentru a sancționa monarhia ?
- LIVIA : Vă rog să nu strigați la mine.
- ARISTIZZA (*furioasă, ieșind*) : Nu-i nimic. Fie cum doriți, dar n-o să vă placă.
- CANDIANO POPESCU (*urmînd-o*) : Nu este cazul, vă rog, nu trebuie...
- LIVIA : Bădie Creangă, nu te-am întrebat niciodată, mata de ce mi-ai dedicat „Amintirile” ? Parcă s-ar fi cuvenit altcuiva.
- CARAGIALE : Unde chitește Jupin Creangă, nu greșește niciodată.
- CREANGĂ : Eu nu înțeleg de ce vă înverșunați atîta, de ce să vă înverșunați. Bădița Mihai a suferit atîta, că nu-l mai începe pămîntul.
- CARAGIALE : Bag de seamă că mă învinuiți pe mine.
- CREANGĂ : Vai de păcatele mele, dacă iapa-i sură și murle-s negre, pupăza tot în tei trage și apa se surpă și trece și tot trece ceva prin cîtimea unei urechi de ac prin care se petrece ața și-abia suveica de le înțelege și tot neînțelese rămîn. De aiasta-i păcat de cine nu înțelege ce înțelege bădița Mihai cînd zice „vino-n codrul la izvorul...”.
- CARAGIALE : Crezi că n-am vrut eu să-nțeleg, dar dacă el îmi vorbea mereu despre Kant...
- CREANGĂ : De-ai-a-i bine ca lucrul odată făcut, făcut să rămînă.
- CARAGIALE : Bade Creangă, copil sărac ai fost și mata. Nu-i așa că atunci cînd primeai covrigi de sărbători, cînd umblați cu colindul, îți venea să-i zgîrii înainte de a-i minca...
- CREANGĂ : Așa-i, măi omule, dar nu trebuie să zgîrii sfinții pentru a te convinge că-s sfinți.
- CARAGIALE : Ba da, trebuie să existe o pedeapsă. Filosoful nostru, marele nostru filosof Mihai, un singur lucru nu vrea să înțeleagă, că nu ne naștem toți la fel, că eu m-am născut pentru a fi Caragiale, și m-am blestemat să fiu și să rămîn Caragiale.
- LIVIA : Bădie Creangă, a zis tare frumos ce-a zis.
- CREANGĂ : Da, dar ce-a făcut nu-i la fel de frumos.
- CARAGIALE : Ba da, apostole Creangă, faptele apostolilor se judecă numai după înaltul cerului. Acolo unde-a înălțat privirea Mihai, acolo am fost cu el, și-am făcut gălăgie în lume pe înțelesul celor cu spîlc și pe înțelesul mahalalelor că Mihai a înălțat privirea spre cer odată cu sufletul nostru și pentru tot sufletul nostru.
- LIVIA : Ce trebuie să fac, bădița Creangă, ce trebuie să mă fac ?
- CREANGĂ : Ba, mata să te faci jupîneasă și să nu iei seama la tot ce spunem noi, că vorbim și noi la umbra lui Mihai și ne tremură glasul, da-i bine că s-a întors acasă. Am auzit că pe acolo, pe la Florența, văzuse o englezoaică și, luîndu-se după ea, a uitat încotro mergea și pornise de-a dreptul către casă, că alt gînd decît în lumina de-acasă n-a avut și nici n-o să aibă. Numai de nu l-ar mai chinui atîta. Și mai lasă-mă și mătă-luță, nu-mi mai scormoni sufletul de alțița atîta !
- CARAGIALE : Duceți-vă liniștiți. Eu i-am fluierat, ei or să mă fluiera. Timpul va decide cine a fluierat mai tare.
- LIVIA : Și cu marmura cum rămîne ?
- CARAGIALE : Marmura, domnișoară, este făcută din lacrimi de îngeri. Numai Mihai știe să lucreze cu ea. Eu stau în pragul casei și-i ciomăgesc pe cei care nu vor să înțeleagă de vorbă bună.
- CREANGĂ : Fie cum zici.

Actul IV

TABLOUL 6

Casa Maiorescu, 1889.

- ANIȘOARA : De ce, Livia, după atîția ani de cînd sunt doamna Maiorescu, tu continui să-mi spui „Domnișoara Rosetti” ?
- LIVIA : Este dreptul meu. Am dreptul să nu recunosc căsătoria dumitale cu tatăl meu.
- ANIȘOARA : Dar ea a fost încuviințată și recunoscută de Palat.
- LIVIA : Nu mă interesează. Tata a efec-

tuat un număr de elocință și artă dramatică în urma căruia a fost declarat erou în calitate de soț al mamei, iar eroului respectiv i s-a recomandat chiar să se combine cu dumneata pentru că aparții unei familii devotate Palatului, o familie ce excelează la conducerea Departamentului Internelor.

ANIȘOARA : Mă condamni pe mine pentru aceasta ?

LIVIA : Aș fi vrut să vorbesc cu tata, trebuie oare să-ți cer voie ?

ANIȘOARA : Îl aștept și eu. Are ceva matinal la Universitate. Te-aș ruga să nu-l superi.

LIVIA : Sper că nu-ți imaginezi că ai reușit prin ceva să modifice sentimentele tatălui meu față de mine. Nici să nu încerci.

ANIȘOARA : Mă milmești.

MAIORESCU (*intrînd*) : Frumos, foarte frumos ceea ce văd. Ce făceați ?

LIVIA : Ne alintam.

MAIORESCU : Sunt sigur că vă complimentați reciproc.

ANIȘOARA : Titule, Livia îmi spune „Domnișoara Rosetti”.

MAIORESCU : Are spirit polemic. Am auzit că și-l exercită și la palat. Nu trebuie să te superi pe cea pe care vrei să o răsfeți.

ANIȘOARA : Dar pe mine cine mă răsfață ?

LIVIA : Asta-i acum, dacă dorești să vă răsfațați... (*Iese.*)

MAIORESCU (*ășezîndu-se la birou*) : Am ceva de scris.

ANIȘOARA : Pot să rămîn ? Imi place să te contemplu scriind.

MAIORESCU : Tu și Livia.

ANIȘOARA : Pe cine iubești mai mult ? Pe ea sau pe mine ?

MAIORESCU : Pe Albă-ca-Zăpada. Am de scris.

ANIȘOARA : Tac.

MAIORESCU : Uite-te în oglindă.

ANIȘOARA : Vreau să mă oglindesc în ochii tăi.

MAIORESCU : Ce vrei ?

ANIȘOARA : Dacă ai ști...

MAIORESCU : E o absurditate ?

ANIȘOARA : Te asigur că te voi face prim-ministru.

MAIORESCU : Lasă asta. E o absurditate ?

ANIȘOARA : Da. E o absurditate.

MAIORESCU : Spune-o repede, ca să scăpăm de ea.

ANIȘOARA : Ai văzut cufărul ?

MAIORESCU : Îl văd.

ANIȘOARA : A sosit azi-dimineață. Ți l-a trimis Carmen Sylva înapoi.

MAIORESCU : Foarte bine. S-o fi plictisit să se joace de-a Aristizza Romanescu. Ce, crezi că a venit personal ? Vrei să spui că e acolo în cufăr ?

ANIȘOARA : Vreau să spun că te rog să mă lași să intru în cufăr, ca să verific eu însămi, în calitate de soție, dacă a fost cu puțință ca Aristizza să fi venit atunci astfel la tine.

MAIORESCU : Ești geloasă pe o închipuire ? Ți s-a spus că e o închipuire, o metaforă, cum zicea Livia.

ANIȘOARA : Dacă e o metaforă, ce te-ar costa dacă aș intra și eu în cufăr ca să văd ce este o metaforă ?

MAIORESCU : Îmi permiți să mă duc să dejunez cît timp stai tu în cufăr ? (*Iese.*)

ANIȘOARA : Te rog... (*Intră în cufăr.*) (*Intră doi servitori.*)

UN SERVITOR : Nu-i nimeni.

ALT SERVITOR : Nu-i nimeni aici ?

LIVIA (*intrînd*) : Hoți ?

SERVITORII : Noi ?

LIVIA : Atunci, ce căutați aici ?

UN SERVITOR : Ne-a trimis domnul Hasdeu.

LIVIA : Iar v-a trimis ?

ALT SERVITOR : Ca să luăm cufărul.

LIVIA : Ce ? A, cufărul ! Ar trebui să înceteze odată povestea asta. Durează de cinci—șase ani. Luați-l și să nu-l mai aduceți.

(*Servitorii ies cu cufărul.*)

UN SERVITOR (*din prag*) : E greu.

LIVIA : O fi cineva înăuntru. De ce nu vă uitați în cufăr ?

SERVITORUL : N-avem instrucțiuni.

LIVIA : Atunci mergeți cu bine.

SERVITORUL Ați crezut că suntem hoți ?

LIVIA : Nu. Știu că sunteți studenți de-ai tatălui meu. Am glumit.

SERVITORUL : Mulțumim frumos.

LIVIA : Ați căzut la examen ?

SERVITORUL : Da.

LIVIA : Învățați cursul.

SERVITORUL : Am înțeles. (*Ies.*)

MAIORESCU (*intrînd și așezîndu-se la birou*) : Ai ceva special să-mi spui ? Ți trebuie ceva ?

LIVIA : Tată, eu sunt fiica ta, n-am venit în audiență.

MAIORESCU : Unde-i cufărul ?

LIVIA : L-au luat.

MAIORESCU : Cine ? Cînd ?

LIVIA : Acum cîteva minute au venit doi servitori ai domnului Hasdeu și l-au luat. Ziceai că e o metaforă...

MAIORESCU : Nu-i nici o metaforă.

LIVIA : Nu pleca, explică-mi. Era Aristizza înăuntru ?

MAIORESCU : Nu Aristizza, era Anișoara... curată nenorocire...

LIVIA : Ești singurul bărbat din lume care-și ține amantele și nevestele în cufăr.

MAIORESCU : Livia, Anișoara era în cufăr, nu înțelegi ?

LIVIA : Înțeleg, dar nu vreau să te duc după ea.

MAIORESCU : Ești o ingrată. Trebuie să mă duc.
 LIVIA : Nu te poți duce.
 MAIORESCU : De ce ?
 LIVIA : Pentru că servitorii nu erau servitori.
 MAIORESCU : Dar ce erau ? Arhiman-driți ?
 LIVIA : Erau studenți. Doi studenți pe care i-ai picat la examen. Dacă te duci să ți-o iei pe Anișoara din cufăr te obligi să-i treci la examen.

MAIORESCU : Nu. Decît să dau examenul unor studenți care nu-mi știu cursul, prefer s-o las pe Anișoara să ia masa cu familia Hasdeu.

LIVIA : Ești, într-adevăr, un erou.
 MAIORESCU : Ce vrei ?
 LIVIA : Mi-e peste putință să-ți spun.
 MAIORESCU : Ce ?
 LIVIA : Tată, a murit domnul Eminescu,
 MAIORESCU : Nu. N-a murit. Nu vreau !

TABLOUL 7

La Palat, 1889.

CARMEN SYLVA (*către Livia, care intră*) : Livia, cum se spune în română : deget sau deșt ?

LIVIA : Se spune și deget și deșt. Cei care au degete spun deget, cei care au dește spun deșt.

CAMERISTA (*din prag*) : Majestate, l-am adus...

CARMEN SYLVA : Așteaptă puțin ! (*Către Livia.*) Mi-ai adus tot ce ți-am cerut ?

(*Livia îi arată un pachet, Carmen Sylva îl ia și-l desface; în pachet sînt ziare și hîrtii; Carmen Sylva scoate din pachet un act, apoi îi face semn cameristei să-l introducă pe N. H. Stoica.*)

CAMERISTA (*aducîndu-l pe N. H. Stoica*) : Domnul Nicolae Hagi Stoica, gropar la Cimitirul Bellu...

N. H. STOICA : Vă rog, doamnă, nu-s gropar...

CAMERISTA : Bine, omule. Oficiar.

CARMEN SYLVA (*arătîndu-i actul*) : Tu ai scris și semnat actul acesta ?

N. H. STOICA : Eu.

CARMEN SYLVA : Și domnii I. Munteanu și I. Știrbu, cine-s ?

N. H. STOICA : Domnii sunt doi servitori.

CARMEN SYLVA : Livia, ăsta vorbește latinește ?

LIVIA : Da, doamnă.

CARMEN SYLVA : Domnule, domnii servitori Munteanu și Știrbu au pus deștele aici, pe actul acesta ?

N. H. STOICA : Întocmai.

CARMEN SYLVA : Și de ce trebuia ca tocmai actul de deces al domnului Mihai Eminescu să fie semnat de doi analfabeți ?

N. H. STOICA : Majestate, la înmormintare au participat mulți domni din guvern, împreună cu domnul Mihail Kogălniceanu.

CARMEN SYLVA : Pentru că domnul Eminescu răspundea cîndva broșuri

de-ale domnului Kogălniceanu la Cernăuți, pare-mi-se la aniversarea lui Franz Joseph. Ce vrei să spui ?

N. H. STOICA : Abia la înmormintare am aflat cine era domnul Mihai Eminescu.
 CARMEN SYLVA : Vrei să spui că nu știai cine era ?

N. H. STOICA : Nu vreau să spun asta. Știam cine este.

CARMEN SYLVA : L-ai putea recunoaște ?

N. H. STOICA : Cum ?

CARMEN SYLVA : Pe doamna o cunoști ? (*Arată spre Cameristă.*)

N. H. STOICA : Da, dînsa m-a adus cu birja la palat. Este favorita dumneavoastră, Doamna Dumbravă.

CARMEN SYLVA : Este reală ? Adică este vie ?

N. H. STOICA : Cum altfel să fie ?

CARMEN SYLVA : Dar domnișoara ? (*Arată spre Livia.*)

N. H. STOICA : Pe dînsa n-o cunosc.

CARMEN SYLVA : E vie ?

N. H. STOICA : Majestate, dumneavoastră vreți să știți dacă eu mai sunt viu ? Spre rușinea mea, eu mai trăiesc, deși am scris actul de deces pe care îl țineți în mînă.

CARMEN SYLVA (*către Cameristă*) : Adu-l pe domnul Eminescu. (*Intră Eminescu. Carmen Sylva, către N. H. Stoica.*) Acesta este domnul pe care l-ai înbumat în iunie ?

N. H. STOICA : Nu.

CARMEN SYLVA : Atunci cine-i ?

N. H. STOICA : Un actor.

CARMEN SYLVA : Iar eu cine-s ?

N. H. STOICA : O actriță.

CARMEN SYLVA : Îți dai seama ce-ai spus ?

N. H. STOICA : Că sînteți o actriță. Doar nu era să mă primească pe mine regișă în persoană.

CARMEN SYLVA : Ți-ai cîștigat libertatea, omule. Du-te. (*N. H. Stoica iese.*) Livia, tu înțelegi ceva ?

LIVIA : Înțeleg, pentru că știu. Am auzit că domnul Candiano Popescu a reținut o trupă de actori ardeleni care voiau să dea spectacole la noi. Probabil că vi s-a adus trupa întreagă.

CARMEN SYLVA : E și tatăl tău printre ei.

LIVIA : Voi fi bucuroasă să-l cunosc.

CARMEN SYLVA : Ai răbdare, îi vei cunoaște pe toți. Vreau să respir puțin. Mi-a fost frică, m-am temut că officiarul o să mă ia cu el.

CAMERISTA : Sînteți în mare formă, Majestate...

CARMEN SYLVA : Sper să mă descurc singură, fără doctorul Șuțu. Livia, uită-te bine la tinărul acesta, seamănă, nu-i așa? Crezi că domnul Candiano Popescu vrea să mă înnebunească?

LIVIA : V-aș spune da, cu mare plăcere, dar știu că domnul aghiotant nu gîndește atît de subtil.

CARMEN SYLVA (*către Eminescu*) : Ce zici, domnule? Zi ceva, ca să-ți poată aprecia vocea domnișoara Livia. Mă-ncred în judecata ei limpede.

EMINESCU :

„El era unul pe pămînt
fulgerător în toate
iar în al lui lumesc mormînt
e azi singurătate.”

CARMEN SYLVA : Ce zici, Livia?

LIVIA : Vreau s-o văd și pe Veronica.

CARMEN SYLVA (*către Cameristă*) : Să vină și ceilalți.

(*Intră Creangă, Caragiale, Titu Maiorescu, Slavici, Veronica Micle, Aristizza Romanescu, Candiano Popescu.*)

LIVIA : Fără Candiano Popescu! Măcar acum să nu apară.

CARMEN SYLVA : Just. Candiano Popescu să iasă afară. (*Acesta iese.*)

ARISTIZZA : Trupa noastră vă stă la dispoziție. Ce doriți să vedeți?

CARMEN SYLVA : O clipă! Vreau să văd înmormîntarea, iar Slavici era atunci în închisoare la Vacz.

SLAVICI : Nu vă încure cu nimic. Eu am văzut înmormîntarea din închisoare.

MAIORESCU : *Pro patria est dum ludere videmur.*

CARMEN SYLVA (*către Livia*) : Ce-a spus tatăl tău? Tradu-mi.

LIVIA : Pare că ne jucăm, dar pentru patrie o facem.

CARMEN SYLVA : Mori, domnule Eminescu!

ARISTIZZA : Doamnă, ce urmăriți, de fapt?

CARMEN SYLVA : Tu să taci. Intîi să moară domnul Eminescu.

EMINESCU : Există o dovadă din care

rezultă că domnul Eminescu se aștepta să trăiască șaptezeci și opt de ani.

CARMEN SYLVA : Lasă vorba și mori imediat. Livia, mi-ai promis că-mi povestești cum a fost la înmormîntare. Spune-i să moară.

LIVIA (*către Eminescu*) : Inchide și dumneata puțin ochii!

EMINESCU : Nu pot. E de-ajuns să o văd și nu mai pot.

CARMEN SYLVA : Ce vrea?

LIVIA : Doamnă, domnul Eminescu este cel mai interesat să asiste la moartea sa, așa că nu-l putem obliga la nimic.

CREANGĂ : Eu mă ciuc la tutungerie.

CARMEN SYLVA : Ce-a zis?

LIVIA : Domnul Ion Creangă are o tutungerie la Iași, pe strada Goliei numărul 51.

CARMEN SYLVA : Creangă s-a făcut tutungiu? Ce va zice istoria despre mine?

LIVIA : Doamnă, înmormîntarea n-o puteți vedea pentru că dîșii n-au vorbit la înmormîntare. V-am mai spus, la înmormîntare au vorbit Ventura, Laurian, Neagoe și Calmuschi.

CARMEN SYLVA : Citiți-mi din ziare ce-au zis. De aceea sunteți actori. Ce fel de actori sunteți dacă nu știți să citiți nici ce-au scris ziarele? (*Către Veronica.*) Tu, vino încoace! Tu, cum ai murit?

VERONICA : N-am murit deloc. Sunt vie și nevătămată.

CARMEN SYLVA (*către Cameristă*) : Sunt proști sau răsculați?

CAMERISTA : Spuneți-mi mie ce vreți să facă ei și vor face.

CARMEN SYLVA : Dacă nu-mi puteți arăta înmormîntarea lui Eminescu, deși ar fi atît de simplu, vreau să văd măcar cum a murit Veronica. Ce-i atît de greu? Livia, mi-ai promis că o să-mi povestești.

LIVIA : La vreo două săptămîni după înmormîntare, Veronica s-a dus la cîmîtir, i-a pus pe mormînt niște flori cu o panglicuță albastră pe care seria „la revedere”.

VERONICA : Și asta se știe? Cum ați aflat?

LIVIA : Dumneata și cu domnul Eminescu să faceti cum spun eu.

EMINESCU : De acord. Eu mă duc la Bellu.

CARMEN SYLVA : Vă bateți joc de mine? Cum îndrăzniți?

LIVIA : Nu-i adevărat. Toți resimțim emoția cu care dumneavoastră vreți să știți, adică să aflați ceva... Împărtășim cu toții sentimentele dumneavoastră.

CARMEN SYLVA : N-am nici un fel de sentimente. Vreau să aflu ce este în mințile voastre. Vreau să fiți de acord că domnul Eminescu nu putea scrie „Pe lîngă plopii fără soț” pentru altcineva decît pentru mine.

CARAGIALE : Cît dați ?

CARMEN SYLVA : Extraordinar !

CARAGIALE : Mă confundați, doamnă, eu sunt un biet actor din Transilvania. Eu nu v-am vîndut nimic și nu vreau să vă vînd nimic.

CARMEN SYLVA : Afară ! Ieșiți afară ! Să rămînă Livia. Așteptați să vă cheme ea.

(*Actorii ies.*)

CARMEN : Am pierdut partida, nu-i așa ?
LIVIA : Nu prea înțeleg.

CARMEN SYLVA : Nu numai că înțelegi, dar mă și compătimești.

LIVIA : Doamnă, n-are rost să exagerați.

CARMEN SYLVA : Crezi că nu vor să joace la palat ?

LIVIA : Așa e. Fiind transilvăneni, oricum nu sunt supuși dumneavoastră.

CARMEN SYLVA : Dar au venit să joace teatru. De ce să nu joace și la palat ?
Cheam-o pe Veronica.

LIVIA (*aducînd-o pe Veronica*) : Pofțiți.

CARMEN SYLVA : Ce să vă ofer ca să jucați la palat ?

VERONICA : Nimic.

LIVIA : Promiteți-mi că-i veți lăsa liberi.

CARMEN SYLVA : Bine. Să joace unde vor, dar vreau să văd eu înainte ce von să joace.

LIVIA (*către Veronica*) : Acceptați ?

VERONICA : Eu aș accepta, dar n-o să-i placă.

CARMEN SYLVA : Ce vă pasă vouă dacă o să-mi placă sau nu ?

LIVIA : Doamnă, Veronica a murit la Văratec, la minăstire. Se zice că s-ar fi sinucis.

CARMEN SYLVA : Ce-mi ascundeți, de fapt ?

LIVIA : Nimic. Se vorbește acolo că... oamenii vorbesc...

VERONICA : Doamnă, în piesa noastră domnul Eminescu apare la Văratec și Veronica se duce noaptea în grădină și se-nțilnește cu domnul Eminescu...

CARMEN SYLVA : Și ce-i rău în asta ?

LIVIA : Doamnă, în vremea aceea trupa lor se afla prin părțile Neamțului.

CARMEN SYLVA : Așa e ?

VERONICA : Da. Veneam dinspre Cernăuți.

CARMEN SYLVA : Dumneata ai fost la minăstire la Văratec ?

VERONICA : Am fost. Am fost la mor-mîntul doamnei Veronica Micle.

CARMEN SYLVA : Și crezi ceva din ceea ce se spune ?

VERONICA : Joc într-o piesă, doamnă. Mergem cu trupa de colo-colo și joc ceea ce mi se spune să joc.

CARMEN SYLVA : Livia, adu-l pe Eminescu. (*Livia îl aduce pe Eminescu.*)
Dumneata, domnule, ai fost la minăstirea Văratec ?

EMINESCU : Am fost cu trupa, în august.
CARMEN SYLVA : Vreți să-mi povestiți și mie ce s-a întîmplat acolo ?

EMINESCU : Noi nu știm exact ce s-a întîmplat acolo, noi știm ce se întîmplă în piesa noastră.

CARMEN SYLVA (*către Livia*) : Tu știi ce s-a întîmplat acolo ?

LIVIA : Acolo, după cite știu eu, s-a întîmplat ce se întîmplă în piesa lor.

CARMEN SYLVA : Vreți să-mi arătați și mie ?

VERONICA : Trebuie să-i întrebăm și pe ceilalți. Nimeni din trupă nu face nimic fără ceilalți.

CARMEN SYLVA (*către Livia*) : Cheamă-i și pe ceilalți.

CARMEN SYLVA : De ce șușotiți ?

ARISTIZZA : Lipsește cineva.

CARMEN SYLVA : Cine lipsește ?

ARISTIZZA : Lipsește cineva din trupa noastră.

CARMEN SYLVA : Cine ?

ARISTIZZA : Groparul.

CARMEN SYLVA : Cum, groparul cu care am vorbit azi-dimineață e actor din trupa voastră ?

ARISTIZZA : Nu, doamnă, noi nu știm cu cine ați vorbit dumneavoastră azi-dimineață, lipsește groparul din trupa noastră.

CARMEN SYLVA : Cine-i groparul din trupa voastră ?

ARISTIZZA : Candiano Popescu.

CARMEN SYLVA : Livia, adu-l, te rog, pe Candiano Popescu.

LIVIA : E inutil, doamnă. În piesa lor nu apare nici un Candiano Popescu. Așa e piesa.

CARMEN SYLVA : Vrei să spui că dinșii joacă teatru cu mine ?

LIVIA : Dumneavoastră le-ați cerut.

CARMEN SYLVA : Livia, te rog, povestește-mi cum a murit Veronica Micle.

LIVIA : Veronica Micle a plecat de la București și s-a dus la Tîrgu Neamț. De la Tîrgu Neamț, unde are o casă, peste drum de casa ei aflindu-se plopii fără soț în curtea școlii, s-a dus la minăstirea Văratec. Acolo a întîmpinat-o stareța.

CARMEN SYLVA : Cine-i stareța ?

LIVIA : Cum, cine ? Doamna Aristizza Romanescu.

CARMEN SYLVA (*către Aristizza*) : Tu ești stareța ?

ARISTIZZA : Da, doamnă. Ce vă miră ?

CARMEN : La dumneata nu mă mai miră nimic. Deci, dumneata ai întîmpinat-o pe doamna Veronica. Cum i-ai zis ?

ARISTIZZA : Nu i-am zis nimic.

CARMEN SYLVA : Și ce-ați făcut ?

ARISTIZZA : Am dus-o într-o chilie liberă și am lăsat-o să se culce.

CARMEN SYLVA (cătore Veronica): Așa a fost?

VERONICA: A mai fost ceva. M-a pre-venit că se vorbește în mînăstire că la miezul nopții vine un drumeț care spune poezii și să nu mă sperii că nu-i nimic adevărat.

CARMEN SYLVA: Și a venit drumețul? VERONICA: Care drumeț, doamnă? Eu eram cu trupa, eram toți laolaltă.

CARMEN SYLVA: Nu vrei să spui.

VERONICA: Vă referiți la piesă?

EMINESCU: Doamnă, în piesă eu spun niște poezii în timp ce Veronica în-cearcă să adoarmă.

CARMEN SYLVA: Ce poezii spui dum-neata?

EMINESCU: „Sara pe deal“, „Atît de fra-gedă“ și „Pe lîngă plopii fără soț“.

CARMEN SYLVA: Și Veronica ce face?

VERONICA: Eu sting și aprind lumî-narea.

CARMEN SYLVA: Și nu spui nimic?

VERONICA: De două ori spun „Nu în-teleg, Mihai“, iar a treia oară spun „Am înțeles, Mihai, vin și eu“ și ies în grădină.

CARMEN SYLVA: Pot să văd și eu scena asta?

VERONICA: Aici? Fără decor?

CARMEN SYLVA: Ce decor vă trebuie?

VERONICA: O lumînare.
CARMEN SYLVA: Livia, dă-i, te rog, o lumînare. (Livia îi dă un sfeșnic cu o lumînare.) Acum ce mai vrei?

VERONICA: Să vă duceți într-un colț, să vă așezați într-un jilț ca să pot să mă așez pe canapea.

CARMEN SYLVA (duoindu-se și așezin-du-se într-un jilț): Mai e ceva?

CARAGIALE: Mai e. (Culege cîteva sfeș-nice și le dă celorlalți.)

CARMEN SYLVA: Ce vreți să faceți?

CARAGIALE: Eu sînt regizorul. Și tot-odată maestrul de lumini.

CARMEN SYLVA: Ascult.

CARAGIALE: Cînd Veronica stinge lumî-narea aprindem noi lumînările. Cînd stingem noi lumînările, o aprinde Ve-ronica pe a ei. Numai că-n piesa noas-tră, noi aprindem lumînările la fe-reastră, în spatele decorului, astfel ca lumina să se vadă în curte, iar aici n-avem cum face asta.

CARMEN SYLVA: Nu puteți lua para-vanul acela și să vă ascundeți toți după paravan?

CARAGIALE: Ba putem. Să mai zică cineva că n-au și reginele idei.

CARMEN SYLVA: Dumneata vei fi spînzurat primul.

CARAGIALE: Bufonii nu pier niciodată, doamnă.

CARMEN SYLVA: Dumneata vei fi o excepție.

LIVIA: Doamnă, ei nu-s în puterea dum-neavoastră. Ei sunt transilvăneni. Nu-i puteți pedepsi nicicum.

CARMEN SYLVA: Tremuri pentru viața lor?

VERONICA: Doamnă, îmi dați voie să mor sau nu?

CARMEN SYLVA: Incepeți!

(Veronica stinge lumînarea, și se lun-gește pe canapea; în același timp se aprind lumînările după paravan și se aude vocea lui Eminescu recitînd „Sara pe deal“.)

VERONICA (sculîndu-se și aprinzînd lumînarea): Nu înțeleg, Mihai! (Stînge lumînarea și încearcă din nou să a-doarmă; se aprind din nou lumînările după paravan și se aude vocea lui Emi-nescu recitînd „Atît de fragedă“; Ve-ronica se scoală din nou, aprinde lumînarea.) Nu înțeleg, Mihai! (Veronica stinge lumînarea, încearcă să adoarmă, se aprind din nou lumînările după pa-ravan și se aude vocea lui Eminescu recitînd „Pe lîngă plopii fără soț“; Veronica aprinde lumînarea.) Am în-țeles, Mihai! Vin și eu! (Se duce și ea după paravan, unde se sting lumînă-rile.)

CARMEN SYLVA (după un minut de tă-cere): Ce doriți de la mine ca să nu mai jucați niciodată piesa asta? Ca să nu vă mai îmbrăcați niciodată cu stra-iele acestea și să nu mai aud niciodată de voi?

CARAGIALE (după un minut de tăcere). Dumneavoastră v-ar plăcea să faceți parte din trupa noastră?

CARMEN SYLVA: Chiar credeți că nu v-aș putea pedepsi?

CREANGĂ: Nu credem asta. Dumnea-voastră puteți pedepsi și apa pentru că e apă, și focul pentru că e foc și iubirea pentru că e iubire.

CARMEN SYLVA: Nu, domnule, nu pot face nimic din toate acestea. Am în-cercat să joc un rol pentru care am fost plătită, pentru că voi ați cumpă-rat monarhia.

SLAVICI: Nu, doamnă, noi n-am cumpă-rat nimic și nu răspundem pentru achi-zițiile lui Candiano Popescu.

CARMEN SYLVA: Dumneata abia ai ieșit din închisoare.

SLAVICI: Nu, doamnă, n-am fost nici-odată închis și nici nu voi fi.

CARMEN SYLVA: Sigur că da. Dum-neata ești un simplu actor. Dumneata ce spui, domnule Titu Maiorescu?

MAIORESCU: Exercițarea unui drept propriu, doamnă, nu este o infracțiune.

CARMEN SYLVA: Credeți, așadar, în tainele Romei, da? Vă considerați mai presus de toți și de toate pentru că

voi sunteți urmașii Romei. Voi sunteți urmașii Romei?

ARISTIZZA : Da, doamnă, niște răi și niște faneni, i-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni.

CARMEN SYLVA : Te referi la mine și la Carol, da ?

EMINESCU (cîntă) : Mai am un singur dor...

CARMEN SYLVA : Taci !

EMINESCU (cîntă) : Mai am un singur dor...

CARMEN SYLVA : Ți-am spus să taci.

EMINESCU (cîntă) : Mai am un singur dor...

CARMEN SYLVA (către Livia) : Livia, asta-i o doină ?

LIVIA : Da, doamnă, e o doină.

CARMEN SYLVA : Și numai voi știți ce-i o doină, da ?

LIVIA : Da, doamnă, numai noi știm ce-i o doină.

EMINESCU (cîntă) : Mai am un singur dor...

CARMEN SYLVA (tot către Livia) : Și voi vreți să cîntați doina aici, da ?

LIVIA (cîntă) : Mai am un singur dor / În liniștea serii...

TOȚI (fără Carmen Sylva) : ...Să mă lăsați să mor / Ia marginea mării...

CARMEN SYLVA (cîntă) : Wenn in Vergessens Dunkel...

EMINESCU : Taci !

CARMEN SYLVA : Ich bald entschlafen bin...

EMINESCU : Taci și-ascultă doina.

MAIORESCU : Nu, Mihai, te-am rugat.

(Către Carmen Sylva.) Doamnă, dacă

vreți (scoate o funie din buzunar) dacă

vreți dumneavoastră, îl legăm și-I

ducem la ospiciu. (Grupul se apropie de Eminescu.)

CARMEN SYLVA : N-o să-i puteți duce pe toți la ospiciu.

MAIORESCU : Ba da, doamnă, pe toți cei care cîntă doina, pe toți cei care

rîd, pe toți cei care dansează îi vom

duce la ospiciu.

CARMEN SYLVA : Nu, nu, n-o să-i duceți, voi știți, voi puteți rîde despre

orice, n-am crezut, pînă nu v-am cunoscut.

Acum m-am convins că ironiile

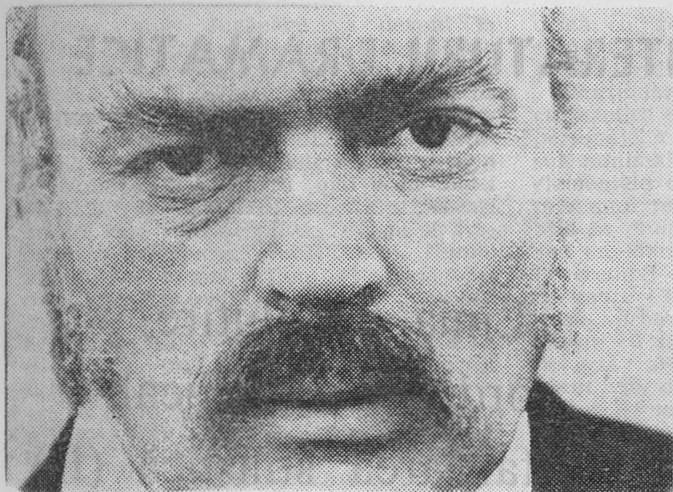
voastre au un sens și că nimic nu vă

poate opri. Spuneți-mi, voi vă credeți

nemuritori ?

TOȚI : Noi, doamnă ?

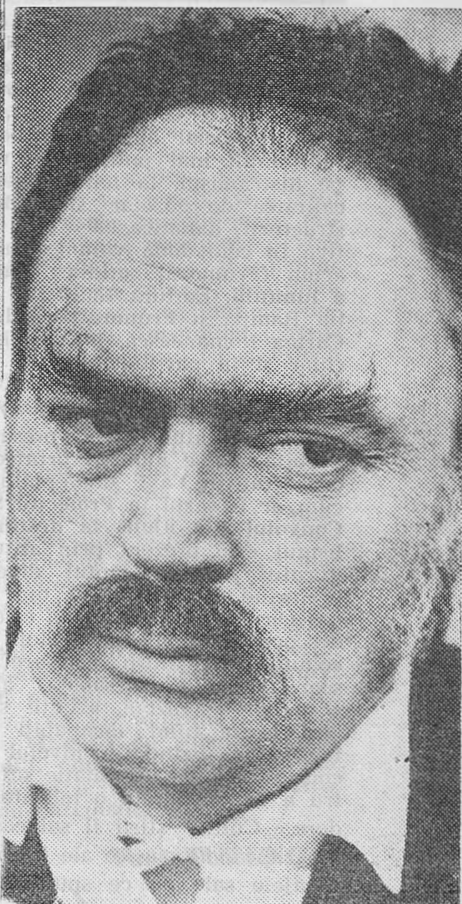
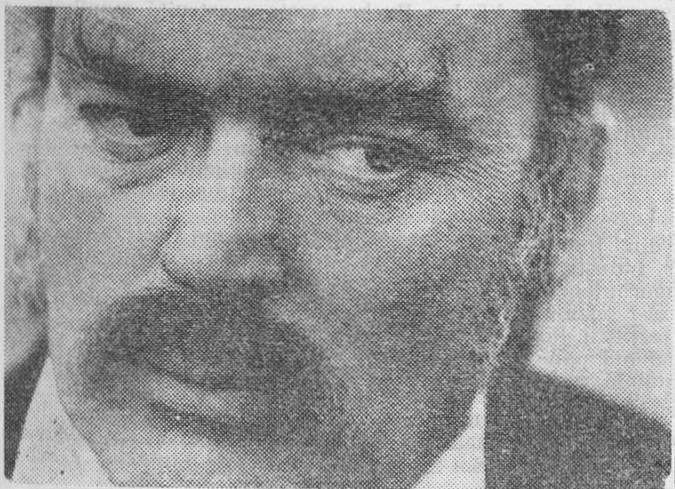
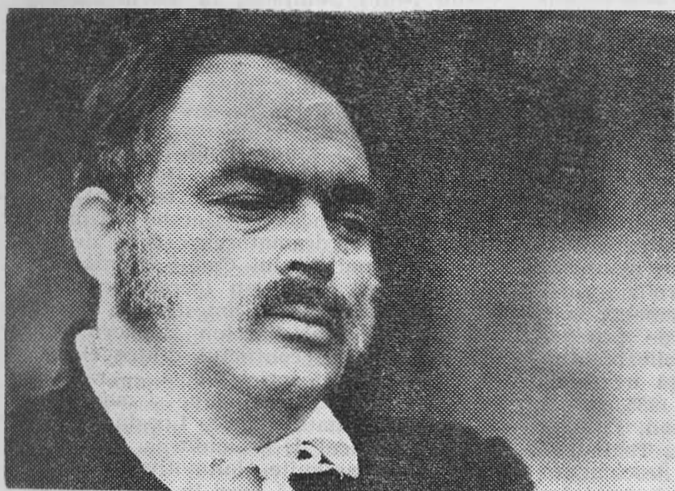
CORTINA

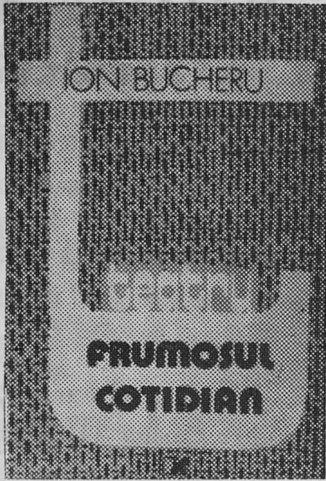


VALOAREA EXPRESIEI

Mircea
Albulescu

Foto : Corina TUDOSE





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

Dintre „cei veniți mai târziu”, Ion Bucheru pare a fi dramaturgul cel mai solid, dar cu mediul din care provine, jurnalistic. Dacă la Dina Cocea, apropo de statutul social al personajelor, accentul cade mult mai puțin decât ne așteptam pe histrionism, la Ion Bucheru ziarul și calitatea de gazetar sînt elemente ale structurii tematice, deosebit de productive în cele două volume publicate pînă acum (**Frumosul cotidian**, **Fața nevăzută a lum(n)ii**, Editura Eminescu 1985, colecția Rampa și **Frumosul cotidian**, Editura Cartea Românească, 1988, seria Teatru) și chiar și în partiturile aflate deocamdată în manuscris (vezi **Mesagerul**, în portofoliul nostru destinat publicării).

Chiar și atunci cînd presa scrisă sau vorbită nu se numără printre principiile organizatoare ale universului dramatic, cum ar fi cazul în **Proiectul Simaciu** sau **Convoiul n-a ajuns la destinație**, jurnalismul este prezent prin atitudinea scriitorului față de faptul divers, autorul preferînd știrea ieșită din comun (un oarecare laborant Simaciu este pe cale să descopere leacul cancerului; legendarul comunist Lăcătușu conduce din închisoare acțiunile de sabotaj al industriei germane de război, agenții siguranței și gestapoului fiind incapabili să-l identifice) și realizînd, la nivelul replicii, o concentrație de informație suficientă pentru a da dialogului o incontestabilă pondere. „Cultul” știrii îl salvează pe autor din capcanele clasice ale banalității: personajele sale au ce spune, iar bibliia

nu apare decât atunci cînd intenția este vădit satiric-moralizatoare. De altfel, legat de această dominantă tematică, un conformism funciar definește viziunea edificiilor sale dramaturgice. Spre deosebire de jurnaliștii lui Camil Petrescu și ai lui Mihail Sebastian (personaje complexe, contradictorii, amestecînd binele cu răul), ziaristii lui Ion Bucheru sînt ființe imaculate, conflictul dintre ele — în interiorul categoriei, adică — rămîne în schema luptei dintre bine și mai bine, astăzi deja datată istoric. Legată cu un cordon ombilical de dramaturgia clasicilor citați prin anumite laitmotive de sorginte melodramatică (vezi în special piesa **Proiectul Simaciu**), literatura dramatică a lui Ion Bucheru este construită manibeic, înfruntarea care are loc pare deosebit de clară: de o parte sînt forțele răului, desenate în tuș negru, de cealaltă — reprezentanții aureolați de albul orbitor al luminii. Cum observa un critic, nici maleficul nu este prins în „reflector” ca un întreg colectiv; minimalizînd chiar funcția didactică a adevărului estetic, autorul se oprește de obicei la un singur personaj negativ, aruncînd asupra acestuia toate antidoturile sociale, făcîndu-ne chiar să ne mirăm cum de nu se sufocă: în **Frumosul cotidian** această concentrație de rău se numește Nae Halmoș, încadrat pe statul de funcțiuni ca șef de secție, bătălia se va duce așadar numai și numai cu el; în **Fața nevăzută a lum(n)ii** rolul lui Halmoș este luat de Jugănar, directorul adjunct al întreprinderii; abia în **Proiectul Simaciu**, acest

Halmos, alias Jugănaru va deveni în sfârșit director cu identitatea lui Marin Poștoacă, dar acest „cîștig“ pe scară ierarhică va fi plătit scump: pentru că proaspătul diriguitor al Centrului pentru Testat Medicamente va fi realmente singurul reprezentant al maleficului (în timp ce Halmos și Jugănaru mai erau totuși secondanți de subalterni înscriși pe aceeași orbită, cum sînt, de pildă, Drăgan și, respectiv, Anghelache și Sfirlogea). Numai atunci cînd timpul acțiunii este deja bine conservat în arhivele statului, Ion Bucheru devine mai generos: acțiunea textului **Convoiu n-a ajuns la destinație** se petrece în preajma zilei de 23 August 1944, iar galeria de personaje negative o va depăși în număr pe cea a personajelor pozitive (aici vor apărea colonelul Von Bredow, șeful comandaturii germane, maiorul SS Müller, Vărzaru, inspector șef al siguranței din județ, Racoviță, procurorul-șef al județului, Filiti, directorul închisorii, Bordei, comisar la Siguranță, „mina dreaptă“ a lui Vărzaru, precum și Mardare, Boțilă, Goran și Mihașca — un grup suficient de mare pentru a încerca să definești, cu posibilități artistice, mecanismul potrivit, idealul etic care îl guvernează în înfruntarea neconciliantă cu lumea, cu o altă perspectivă — asupra destinului, a prezentului și a viitorului — adusă prin universul de idei al deținutului politic Lăcătușu). Îndeminarea cu care sînt „rulate“ și aduse în prim-plan personaje, un număr atît de mare de existențe este (nu numai în cazul acestei partituri cu abile virtuți cinematografice) un semn că apropierea autorului de dramaturgie nu este întîmplătoare. Dar și aici, ca de altfel în toate celelalte texte, este neglijat un extrem de important principiu estetic: cu cît așa-zisul personaj negativ este mai anemic, mai ușor de „dus de nas“, cu atît calitatea conflictului este mai joasă iar gloria purtătorului de adevăr și de frumos este imputînată corespunzător. Monumentalitatea lui Făt-Frumos este creată de adîncimea prăpastiei săpate de zmeu, Comunistul Ion Lăcătușu, aflat în carceră, îi „citește“ pur și simplu gîndurile și intențiile lui Vărzaru, beneficiind de o magică inteligență, în timp ce acesta din urmă gafează iremediabil. Este ocultat în felul acesta **martirajul** eroului, etapă importantă într-o operă dramatică și în general în orice întreprindere artistică. Ziaristul Mitică Valahu pătrunde în „feuda“ lui Nae Halmos fără nici un fel de neajunsuri, iar victoria lui finală, cînd Halmos este, cum s-ar spune, așezat la colț cu genunchii pe coji de nuci, pare neverosimilă și nu mai beneficiază de haloul marilor biruințe. Fără prea multe „probleme“ va fi demascat și noul director al Centrului pentru Testarea Medicamentelor, Marin Poștoacă, cel care în

urmă cu treizeci de ani îi furase ideile studentului Ilie Simaciu, îndepărtîndu-l și din facultate definitiv.

„Porționarea“ curajului, maniheismul, cu estetica sa în alb și negru, fetișizarea personajelor pozitive, idealizarea, în sensul minimalizării, a forțelor răului, sînt elementele de retardare stilistică, impropii unui prezent scriitoricesc în care se află în plină activitate un D. R. Popescu sau un Marin Sorescu. Atent la amănuntul credibil — iată cum este surprins șeful de cadre Chiriacescu, încercînd să spună două vorbe despre un desen pe care îl citește cu spaima că ar putea fi o operă de artă: **„Păi, cum să spun eu... mi s-a părut așa, o... o... o... dar tocmai, pentru că era și un... care dacă ar fi să te iei după cum e în realitate, atunci, nu-i așa, capătă cu totul altă... ba chiar aduce, pe departe, cu un... cu ooooo... (Toată bolboroseala este însoțită de o gestică alambicată, care trebuie să exprime chiar mai plastic decît vorbele haosul din capul lui Chiriacescu. Deodată, brusc, schimbă tînul:) Ce mai, domnule, arta e lucrul dracului!“** apt să confere uneori portretului o dimensiune psihică nu atît de ușor de confundat (vezi și replicile lui Priboi din **Proiectul Simaciu**) —, Ion Bucheru este mai puțîn grijiu cu liniile directe ale edificiului dramaturgic luat ca întreg; Ilie Simaciu, laborantul, nu evoluează cu tensiunea și gravitatea preocupărilor sale, una dintre „ferestrele“ lecturii, deschisă de scriitor spre farsă, pare de aceea mai verosimilă, și efortul autorului de a păstra în continuare miracolul unei „bombe a secolului“ devine greoi, cu tot chițitul vesel al cobailor din finalul piesei. În schimb, păstrarea personajului Ilie Simaciu, în limitele conferite de modelul său inspirator (camilpetrescianul Mitică Popescu) își găsește o reconfortantă actualitate. În momentul în care, exasperat că n-a ajuns la nici o înțelegere, Marin Poștoacă îl amenință pe Ilie Simaciu („N-ai să termini nimic! Nu mai faci un pas! Te distrug !...“), acesta îi va răspunde într-un fel menit să dea satisfacție publicului (cititorului): **Simaciu** (a luat ceva din răutatea lui Poștoacă; se apropie de acesta cu pași mărunți, amenințători): **Hai să văd ce-o să-mi iei: serviciul? E țara plină de laboratoare... și dacă nu mai pot spăla cprubete, spăl dușumele, nu mă sperii! Diploma? N-am! Titluri, glorie, onoruri? Nu mi-a dat nimeni !Avea? Asta e... (Gest cu mina de jur împrejur) Un pat, un dulap și 14 cuști cu șobolani! Afî am de pierdut, domnule Poștoacă... Dar m-aș mira să mi le poți lua și pe-astea, că sînt pe muncă cinstită...“**

Paul TUTUNGIU

(continuarea la p. 69)

CRONICA DRAMATICĂ



Romeo Tudor, Gheorghe Birău, Cornel Nicoară, Paul Chiribută și Dan Borgia

Acuitatea dezbaterii și limitele ei

Scrisă în urmă cu vreo cincisprezece ani, „la cald“, după cum mărturisea autorul, *Puterea și adevărul* avea să devină una dintre piesele de rezistență și de referință ale dramaturgiei românești din ultimul pătrar de veac, lucrarea dovedindu-se aptă să ilustreze — atât prin problematica abordată, cât și prin specificitatea unghiului de vedere auctorial — conceptul de teatru politic prin excelență. Cu toate „deschiderile“ sale, cu toată forța sa de generalizare, sporită prin analogiile la care invită, cu tot patosul militant al ideii, urmărite cu

obstinație și persuasiune, dar și cu toate „limitele“ sale, ținând de o anumită răceală matematică a demonstrației, a cărei „putere“ e pusă înaintea „adevărului“ vieții, personajele nepunându-și în-gădui alte tipuri de mișcări decât acelea la care obligă regula jocului, similară celei de la tabla de șah. Sarcina lor nu

PUTEREA ȘI ADEVĂRUL de TITUS POPOVICI • TEATRUL TINERETULUI din PIATRA NEAMȚ • Data premierii: 10 iulie 1988 • Regia și scenografia: DAN ALECSANDRESCU • Distribuția: CORNEL NICOARĂ (Pavel Stoian), CORNELIU DAN BORCIA (Petre Petrescu), ION MUSCĂ (Ion), PAUL CHIRIBUȚĂ (Fibriu Manu), GHEORGHE BIRĂU (Vasile Olariu), CONSTANTIN GHENESCU (Mihai Duma), PAUL CHIRILĂ (Șoferul), TRAIAN PĂRLOG (Traian Mărieș), TATIANA IONESI (Marta), ROMEO TUDOR (Moș Nichifor), BOGDAN GHEORGHIU (Andrei).

mai este în primul rind să „trăiască“, ci să „funcționeze“ în demonstrație, să facă eventual să trăiască ideile și conceptele pe care le reprezintă, exprimând, nu particularizat ci categorial, o anumită tipologie umană, istoricește determinată. Teatrul politic nu mai e așadar un teatru al **caracterelor** sau al **individualităților**, dar rămîne un **teatru al situațiilor dramatice**, pe care le determină tocmai **confruntarea conceptelor**, a ideilor, precum și a metodelor practice prin care ele caută să se realizeze în viață. Obligat moralmente la atitudine, teatrul politic e somat esteticște la **altitudine**, condiția viabilității sale fiind direct proporțională cu aceasta din urmă. El nu „justifică“ faptele, ci se mulțumește să le expună, invitîndu-ne — prin chiar acest mod de prezentare a lor — la o reflecție intensă asupra cauzelor care le-au generat, asupra motivelor care le-au făcut posibile. Tocmai pentru ca ele să nu se mai repete. Pentru că, așa cum credea Brecht, **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**. Nu de către teatru, dar și prin teatru. Nu de către atitudinea unui singur om, ci de către atitudinea unei întregi colectivități. Cîtă dulce iluzie se va fi aflînd în spatele acestei străvechi concepții asupra perfectibilității umane prin artă, la care arta însăși nu poate renunța, e o altă chestiune, care nu mai ține de specificul teatrului politic. El își face datoria avertizînd, numind fenomenele și denudîndu-le mecanismele, asumîndu-și deci cu responsabilitate și onestitate menirea, cîtă vreme povara concluziilor rămîne să fie trasă de fiecare spectator în parte și de toți laolaltă.

Chiar dacă, pentru omul de specialitate, pentru omul de teatru, nu e poate nimic nou în spusurile noastre, ele ni s-au părut necesare pentru corecta înțelegere a acestei piese de către publicul larg, dispus să „recunoască“ uneori cu mai multă ușurință posibile similitudini cu personaje și fapte reale, la care s-ar referi, în mod expres, autorul, decît să vadă în ele — și dincolo de ele — acea problematică de fond ce nu-și pierde chiar atît de repede actualitatea. O dovadă o constituie însăși cariera acestei piese, începută după ce fusese mai întîi un film de răsunset, textul dramatic fiind reluat în ultimele stagiuni pe diverse scene ale țării, chiar dacă prilejuise între timp și un remarcabil spectacol de teatru TV. În fine, un alt argument e oferit și de calitatea spectacolelor cu acest text, ce nu coboară niciodată ștacheta profesionalismului, opțiunea repertorială aparținînd în general regizorilor importanți și colectivelor teatrale valoroase, care au realmente ceva de spus.

Acesta e și cazul spectacolului realizat de Dan Alecsandrescu la Teatrul Tine-



Cornel Nicoră și Tatiana Ionesi



Gheorghe Birău și Paul Chiribută

retului din Piatra Neamț, într-o modalitate mai puțin frecventată pînă acum de colectivului pietrean. Căci, în locul scilicitoarei fantezii și verve de joc, care l-au impus, de-a lungul anilor, prin spectacole meritorii, se cerea acum o riguroasă și austeră supunere la obiect, o zgîrcită drămuire a mijloacelor de expresie actoricești, un refuz al expansivității și zburdălniciei, în favoarea concentrării lăuntrice. Și, spre meritul său, colectivul pietrean trece cu bine și acest examen dificil, dînd o veritabilă probă de maturitate artistică. La rîndu-i, regizorul Dan Alecsandrescu ne obligă să-i stimăm temeinicia demersului său artistic, orientat și de astă dată spre sobrietatea expresiei unui realism esențializat. Derularea „acțiunii“ imprumută ceva din tehnica montajului cinematografic, susținînd pînă la un punct tensiunea dezbaterii, chiar dacă soluția scenografică aleasă (avîndu-l ca autor tot pe Dan Alecsandrescu) se va dovedi pînă la urmă cam monotonă prin previzibilitatea mișcărilor ei. Ca și în alte spectacole din ultima vreme ale acestui regizor, „esențializarea“ implică însă și unele reducții în text, riscînd să conducă uneori la impresia de schematizare și artificializare a discursului propriu, ca și a celui auctorial. Voita neutralitate a costumelor, de-a dreptul lipsite de gust, cenușii și terne, contribuie și ea la amintita impresie. Cîte o pată de culoare se brodește ca nuca-n perete (vezi costumul „de teren“ al lui Duma sau pălăria „domnoasă“ a lui Ion), ajungîndu-se la efecte nedorit hilare, căci „scenograful“ îl deservește în acest caz pe regizor. Principalele merite ale acestuia sînt însă de căutat și de văzut în îndrumarea jocului actoricesc, acolo unde bogata experiență și solida profesionalitate a lui Dan Alecsandrescu își spun din plin cuvîntul.

În Pavel Stoian, Cornel Nicoară are greutatea și așezarea cerute de rol, izbucnirile sale „temperamentale“, pricinuite de „inadmisibila“ alteritate a punctelor de vedere, fiind cu atît mai semnificative sub raportul definirii categoriale a personajului. Sintem în fața unei creații autentice, viguroase, în care actorul dă adevărata măsură a bogatelor sale resurse artistice, capabile nu numai să sugereze o dramă individuală, ci și să configureze chipul unei umanități în derivă. Replica pe care i-o dă, din acest

punct de vedere, Mihai Duma, e mai palidă în interpretarea lui Constantin Gheneșcu, actorul (și regizorul) propunînd mai curînd un personaj aleatoriu decît o alternativă viabilă pentru sinteza puterii cu adevărul, de neconceput în absența unei superioare forțe morale, insuficient sugerate. Oricum, acuratețea interpretării rolului rămîne cel puțin onorabilă, chiar dacă distribuirea lui Constantin Gheneșcu în Mihai Duma n-o putem considera printre cele mai inspirate. (Și mai puțin fericită va fi încredințarea rolului Moș Nichifor foarte tînărului actor Romeo Tudor, care, în absența oricărei strădanii de compoziție, își lasă personajul într-o stare amorfă, deconcertantă.) E în schimb foarte bine „prins“ Vasile Olariu, de către Gheorghe Birău, iresponsabilitatea, „de bună credință“, a fanatismului dogmatic, găsîndu-și în jocul concentrat și nervos al actorului o întrupare convingătoare, capabilă să ne trezească neliniștea, prin oricînd posibilă reactivare a forțelor sale malefice. Sînt bine portretizați moral țărănul Ion, de către Ion Muscă, și cameleonicul Tiberiu Manu, de către Paul Chiribuță, desenul psihologic al personajelor fiind în ambele cazuri pe cît de fin pe atît de ferm și expresiv. Corneliu Dan Borcia schițează corect, dar fără prea multă convingere și portanță, chipul celui care s-ar fi cuvenit să fie totuși un Petre Petrescu. Au pregnanță scenică aparițiile lui Traian Pârlog, în Traian Mărieș, ca și celea ale lui Bogdan Gheorghiu, în Andrei. Nu e deloc distonantă prezența scenică a Tatiane Ionesi (Marta) și poate fi remarcată acum chiar și trecerea prin scenă a lui Paul Chirilă (Șoferul).

Dincolo de inevitabilele diferențieri valorice din interpretare și de evitabilele **contre-emploi**-uri neinspirate, din distribuție, trupa ca atare sună bine, și orchestrația regizorală e nu numai corectă, ci și armonioasă, pe cele mai multe porțiuni. Ea are totodată meritul de a fi atras din nou atenția asupra posibilităților unor actori precum Cornel Nicoară, Gheorghe Birău, Ion Muscă și Paul Chiribuță, oferind în același timp spectatorilor un subiect de meditație, de reflecție actuală, pe marginea unei dezbateri esențiale, surprinsă de autor cu acuitate.

Victor PARHON

Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate

Cu toate că în jurul spectacolelor cu piesa de actualitate se iscă roiri de comentarii și răsar lanuri de pretenții și cerințe, în rețeaua exigențelor, decorul și costumele continuă a fi considerate singurele certitudini. Ceea ce într-un fel e explicabil: ce nu deranjează nici nu e băgat în seamă. Iar unor astfel de scenografii nimeni nu le pretinde nimic, pentru că nici nu ar ști ce le-ar putea cere în plus!

În aparență, nimic nu e mai simplu pentru scenograf decât să combine, pe oricare perimetru de scenă, câteva piese de mobilier și câteva anexe vag metaforizante, căci, la prima vedere, în acest fel de texte pare să fie vorba de omul imediat, intrat în vârtejul unor probleme stringente, deci de peisajul uman curent, în care tot ceea ce întâlnești aparține, fără echivoc, oricui vrea să vadă spectacolul.

Se mai întâmplă că, în secret, atât textul cât și spectacolul înțeleg să realizeze o anume **intimitate locativă** între public și personaje, senzația că pe scenă s-au urcat acei vecini ai noștri care și-au asigurat din vreme privilegiul de a vorbi îndelung în numele celorlalți și în chestiuni care-i privesc pe toți.

Într-o prezumtivă idealitate, între unii și alții oricând poate avea loc un schimb: câțiva spectatori să urce pe scenă, iar spectatorii-personaje să coboare în stal. În consecință, tactic, scenograful presupune și spectatorul acceptă că spațiul „personal” al personajelor ar fi ceea ce este comun celor două mulțimi diferențiate numai prin postură (publicul și personajele), munca scenografului reducându-se la a extrage din totalul bunurilor de

consum pe cele ce reprezintă cel mai mare divizor comun ori cel mai mic multiplu comun — desigur, în funcție de semnul matematic aflat în dreptul personajului. Foarte des bătută, această cale e cea a diferențierilor dintre cei posedă un personaj sau altul, raportul dintre gradul de accesibilitate și apetitul proprietății fiind, de regulă, invers proporțional cu statura morală și puterea exemplului intrupate în acel personaj. Tâlcul raportului dintre cantitatea de bunuri pe cap de personaj și calitatea morală a acestuia, încet-încet, a început să fie dezavuat.

Dar se naște în mentalitatea spectatorului o confuzie: de vreme ce personajul este omul oarecare (ceea ce sîntem noi), preocupat de probleme stringente (care sînt și ale noastre), văzîndu-l și îmbrăcat, și vorbind, și locuind ca noi, **vom crede** că ceea ce se întîmplă în spectacole — cu personajele și între ele — se desfășoară în aceeași durată cu a noastră, **că timpul lor este și timpul nostru**. Or, cele câteva caracteristici ale dramaturgiei de actualitate existente, și pe care voi încerca să le semnalez în următoarele rânduri, par a demonstra că impresia noastră e pripită, pentru că, de fapt, timpul de pe scenă, timpurile personajelor nu sînt integral și ale noastre; e adevărat, timpul de pe scenă derivă din timpul nostru dar, foarte curînd după ridicarea cortinei, primul timp se desprinde de al doilea, chiar putem spune că decolează aproape vertical, dacă luăm în considerare ritmul, rapiditatea cu care se de-zice, se schimbă, pînă la a nu mai semăna deloc cu timpul-matrice (timpurile noastre, ale spectatorilor). Falsă va

apărea și convingerea scenografului că nu are timp pentru imaginația sa. Timpul îmi pare a fi obiectul speculativ al creației scenografice dedicate acestei dramaturgii. Caracteristicile de care vom vorbi sînt și sursa pretențiilor pe care le poate avea arta teatrală de la componența ei destinată să fie pîrglia de vizualizare a semnificațiilor.

Prima dintre aceste caracteristici ar fi că, îndeobște, o astfel de piesă e aptă să stîrnească interes ca o știre de ultimă oră — derutantă și promițătoare — sau cu un fapt deja arhicunoscut de noi, dar privit dintr-un unghi care-i constringe să se desfășoare întocmai ca o mărturisire nefavorabilă zilei. Dar și știrea și faptul sînt contrariante fără ca, în final, să contrazică într-un fel desfășurarea conflictului (acțiunii), dovedindu-se astfel a fi **chipuri surprinzătoare ale previzibilului**. Așadar, previzibilul își ia diferite măști pentru ca, atunci cînd se reinstalează în drepturile sale, sentimentul dezamăgirii să facă loc convingerii inevitabilului. Previzibilul se impune, așadar, spectatorului ca unica certitudine a propriei sale vieți.

Subiectul piesei de actualitate bine scrise, prin savant pregătite peripecii ale răsturnărilor de situație, se dă peste cap în jurul propriei sale axe, întocmai ca volantul unui agregat de forță, pentru ca, revenind repede în punctul inițial, să te convingă de imperturbabila stabilitate a **concluziei**.

Subtila meta-temă a dramaturgiei de actualitate — aceasta ar fi a doua caracteristică — este neclintirea concluziei: întocmai ca un far aflat la capătul drumului, aceasta aruncă un spot de lumină, călăuzind desfășurarea subiectului. Așadar, piesa de actualitate este o excursie pe un teritoriu dinainte știut, făcută însă pe un itinerar conceput ca fiind plin de capcane, întocmai ca un drum ce tocmai se croiește printr-un tînut încă neexplorat.

Iată deci că scenografului îi stau în față dificultăți surprinzătoare: el trebuie să creeze prin imaginea scenică un verlij datorită căruia coridorul cel mai drept cu putință să pară întortocheat precum cel mai complicat labirint. El trebuie să inventeze neștiutul știutului.

Dramaturgia de actualitate nu ar fi eficientă dacă n-ar izbuti să atingă temerara performanță a dizolvării conflictului, a anulării lui.

Probabil aceasta e pricina pentru care, deocamdată, ea se apropie de un număr limitat de situații, și anume de acelea care sînt pe măsura soluțiilor deja concepute, verificate și adoptate teoretic drept valide și permanente. Desigur, la început, situației acut particulare îi este conferită o aburoasă aură de verosimilitate, pentru a-i da, vremelnice, prestanța semnificativului. Curînd, însă, pâlăște și se epuizează în efortul ei de a se impo-

trivi, dealtfel placid și sporadic, soluției. Astfel, soluția ia locul situației, semnificativul e detronat de imperativul momentului; esențialul acțiunii din piesă este triumful soluției.

Altitudinea aspirației este dată de complexitatea situațiilor, a „cazurilor“ pe care piesa de actualitate le poate macera și descompune în elementele ei derizorii. Datoria dramaturgiei este să caute ceea ce s-ar putea numi **soluții generice active**, instanțe ultime în fața cărora orice conflict, oricît de grave s-ar arăta, sînt condamnate să decadă la rangul gratuitelor discuții în contradictoriu, acestea, la rîndu-le, pînă la treapta neînțelegerilor ori a înțelegerii întîrziate, din pricina unor efemere fluctuații emoționale care, în fond, sînt efectul schimbărilor de climă, peisaj, anotimp. Prin anularea, prin stingerea conflictului, Natura reintră astfel în dreptul de a participa ca sursă și agent ale stărilor sufletești. De observat un fapt de-a dreptul esențial: dramaturgia de actualitate, dizolvînd conflictul, sfidează și necesitatea catharsisului; soluția generică este instituită cu atît de multă energie încît năvălește de pe scenă în sală, **transgresează din fictiv în imediatul realității**, dovedindu-se aptă de o „agresiune“ modelatoare asupra spectatorului. Soluția coboară din ideal în concretul social. Amintita transgresare are un efect uluitor: după spectacol, ai senzația că tu, spectator, și realitatea ta, sinteți fictivi, neadevărați, în timp ce ficțiunea de pe scenă este o **realitate impecabilă și încă nemeritată**. Pentru personajele de pe scenă, timpurile și realitățile spectatorilor aparțin unui trecut depășit, iar noi, publicul, abia ni le mai întrezărim, din cînd în cînd, ca într-o oglindă retrovizoare. Din punct de vedere scenografic, problema se pune în termeni mai puțin complicați: spațiul inițial al acțiunii, realizabil printr-un **imitatio**, se preschimbe, abia perceptibil, dar în ritm susținut, într-un spațiu al **promisiunii, al speranței**; drumul nu poate fi decît unic: de la contrastant și zgomotos către armonic și tăcut. Cred însă că e mai cuviincios să renunț la a întrerupe, din cînd în cînd, șirul observațiilor despre dramaturgie. Scenograful va ști și singur, fără aceste interstii parazitare, care sînt aspectele care îl interesează pe el, care sînt nodurile din care pot porni firele vitioarei sale construcții imaginare.

Dramaturgia de actualitate se apropie cu pași înceți, dar siguri de performanța găsirii unor astfel de soluții-scop (și nu alternativă la conflict), soluții ultime care propun și impun spectatorului **desăvîrșirea individuală**; acțiunea piesei îl convinge pe spectator că individul, astfel desăvîrșit fiind, este răspunsul stingător al oricărui conflict latent ori virtual. Dificilă în geneza unei piese nu este suita de

repli și relații, nici construcția personajelor, dificil este proiectul unei astfel de soluții generice.

Iată deci că prin piesa de actualitate nu omul imediat, nu cazul, e urcat pe scenă, ci o **ființă care mediază între cum va trebui să fie omul și ce este el, cel din stal**. Deosebirea fundamentală dintre ei este că în timp ce al doilea constituie un punct de start din care cu greu poate fi urnită ființa umană, primul, **cel de pe scenă, este destinația la care trebuie să ajungă publicul**. Încercați să apropiați discret orice conflict, cât ar fi el de strident și de agresiv, de unele personaje înfîlțite pe micul ecran ori pe scindura scenei, și veți constata că el devine superfluu. Vacarmul derutant al cotidianului în care conflictul se află înfășurat într-o magmă plină de vîrtejuri, va fi respins de imperturbabilul calm, de seninătatea înțeleaptă, indiferentă și surizătoare a aceluia personaj; căci lui îi este caracteristic nu rîsul involuntar satiric și caustic, ci zîmbetul înțelept, nu rictusul încrîncenării, hohotul disperat al neputinței ori revoltei, ci ușoara și trecătoare încruntare, proprii efortului necesar **înțelegerii pentru a ajunge autoconvingere**. Într-o lume compusă din astfel de indivizi, totul se desfășoară într-o pace spornică, într-o armonie ici, colo colorată

de rare schimburi de vorbe, vag amintitoare de ceea ce se numește între spectatori polemică ori discordie. Acest traseu trebuie să fie și al scenografiei: de la agitat și viu, de la verosimil și contradictoriu, de la agresiv și derutant, de la agitația disperată și epuizantă, de la nemulțumire, refuz și revoltă, spre armonie și împăcare cu sine, spre unanimă și totală înțelegere, spre liniște și devoțiune, spre **ordine dinamică absolută**. Personajul (ca prezență mediatoare între omul concret și **proiecția sa ideală cerută de prezentul nemediat**), epurat cum este de reacții incommode, constituie o altă temă dificilă pentru scenograf. Căci el pare că seamănă cu omul imediat, dar este intr-atît de deosebit de el încît aparențele trebuie întărite, stîrnite spre a se autodemasca. Așadar, premisa oricărei scenografii dedicate dramaturgiei de actualitate este că realitatea spectatorului, maculată de contradicții, fie și aparente, de întîmplare și discordie, este o eroare ce poate fi îndepărtată ori îndreptată prin adoptarea realității fictive, a ficțiunii generate de textul dramatic, de soluția generică intrupată de el.

Paul Cornel CHITIC

(continuare de la p. 63)

Uneori dramaturgul face din cite un personaj din galeria binelui un purtător al vederilor auctoriale asupra situației. Gloria, creatoare de modele la întreprinderea **Frumosul colidian**, i se adresează Mariei Postolea, redactor-șef la **Știrea**, cu aceste cuvinte: „generația dumneavoastră de ce a tîrît cu ea atîta imposură, alîtea lipitori care trăiesc din singele valorilor?... Și eu vreau să știu! Pentru că visez și aștept ziua în care **valoarea** nu va mai avea nevoie să-și fie propriul impresar... Și dacă nu pierd eu, ci societatea, atunci de ce ați lăsat pîinea

și cuțitul pe mîna proștilor și corupților?”

Aflat deocamdată pe „linia de plutire”, Ion Bucheru este departe de a apărea în literatură ocazional. El pare să aibă un program mult mai ambițios, și nu este exclusă, într-un viitor apropiat, o altă ipostază a sa, conturată, firește, de noi apariții. Verva sa satirică ține cîteodată de polemica literară, de ale cărei izbucniri el însuși n-a fost întotdeauna ocolit. De aici și acest ghimpe al personajului Priboi: „Cunosc un scriitor care, nepuțin să ajungă poetul neamului, a devenit poetul neamurilor”.

CRONICA TINEREI GENERAȚII

Riscurile popularității

Popularitatea... această fata morgana a deșertului de aplauze, de exclamații și de încintări! Pentru mulți actori, popularitatea e asemeni lotusului miraculos care, o dată gustat, te leagă pe vecie de insula unde rodește. Și câți actori tineri nu gustă acest fruct devenind oameni-lotuși?!... Și câți dintre ei sînt în stare, asemeni legendarului Odiseu, să părăsească blestemata insulă pentru a descoperi, dincolo de toate ademenitoarele capcane ale succesului, propria Itacă sufletească?

Geneație după generație, Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică lansează destine artistice cu certificat de absolvire în regulă. Ca orice organism de antrenament profesional, Institutul funcționează conform unei programe de învățămînt, unor riguroase planuri de activitate, al căror scop final este inițierea sistematică a studentului în codul legilor histrionice. Caracterul demersului educativ, prin forța lucrurilor, ascuns ochiului public, permite distilarea lentă, parcimonioasă, a datelor talentului și urmărește — splendidă ambiție de Pygmalion — dăltuirea unei staturi artistice armonioase. Un miez dur, indestructibil, limpede și diamantin al personalității creatoare trebuie să existe gata format în clipa în care actorul absolvent părăsește școala. El este asemeni seminței ce va rodi în decursul unei întregi existențe dedicate scenei. El conține datele esențiale ale posibilelor deveniri și abilităază actorul cu știința de a se orienta, de a păstra o direcție sigură pe drumul devenirii profesionale, în ciuda rătăcirilor momentane sau a slăbiciunilor temporare. Institutul e dator așadar nu numai să-l inițieze pe actorul tînăr în știința meseriei, ci în primul rînd să-l înarmeze cu un simț al direcției și cu o strategie a urmării acestei direcții, indiferent de accidentul inevitabil al conjuncturilor.

În cadrul procesului educativ, un moment esențial îl constituie întîlnirea cu publicul. Văzută ca practică necesară și înțeleasă ca un exercițiu profesional im-



Carmen Galin, Ovidiu Moldovan și, în plan secund, George Constantin în „Simple coincidențe” de Paul Everac, Teatrul Mic, stagiunea 1965—1966

portant, urcarea actorului-student pe o altă scenă decît cea a Institutului este o tentativă pe cît de utilă, pe atît de riscantă. Utilă fiindcă, atîta vreme cît în cei patru sau cinci ani de institut studenții ar lucra în condiții de laborator, doar profesorii ar urmări maturarea organică, înceată și tenace a complexului uman atît de vulnerabil și de miraculos al celor dedicați meseriei de Proteu. Spectacolele finale ar fi examenele unor profesioniști lipsiți de experiență, aruncați dintr-o dată, brutal, sub ochiul devorator, necruțător, al instanței publice. Riscantă, deoarece ea permite în același timp dezvoltarea precoce în tînărul actor a unei psihologii a popularității. Și ce poate deteriora, rutina, „manipula” mai sigur o personalitate actoricească decît popularitatea timpurie? Ce poate convinge mai profund și mai definitiv pe un actor că e bine ce face și cum face? Dispus să participe fără a se obosi peste poate, dispus să participe, dar nu să se implice, omul din sală cere să vadă ceea ce a mai văzut, adoră ca nimeni altul repetiția, idolatrizează cu ușurătate imagini. Popularitatea este nevoia de idoli. Ea obligă actorul să devină o marionetă. Iar strădania interpretului trebuie să fie totmai aceasta, de a refuza manipularea,

de a-și afirma de fiecare dată cu atîta forță adevărul uman (imperfect, dar viu și măreț), încît păpușa moartă, dar perfectă, masca „populară” să-și dezvăluie jalnica inconsistență.

Nefinisată încă, insuficient sau parțial cristalizată, personalitatea tînărului interpret riscă cel mai ușor să răspundă greșit și grăbit tentațiilor celebrității. Oferită publicului într-o fază premergătoare deplinei structurării, individualitatea în formare a creatorului de personaje se dislocă din curgerea firească a procesului educativ, descoperind gustul îmbătător al succesului. Mai mult chiar. Critica de specialitate, în cazul unor debutanți cu date ieșite din comun, consemnează prompt noua apariție, evaluînd-o după criterii profesioniste, neavînd cum să observe de cele mai multe ori în ce măsură calitățile semnalate sînt urmarea unor asimilări conștiente, deliberate și clar direcționate. S-ar putea ca ceea ce îl impresionează pe critic să fie identic cu ceea ce interpretul posedă deja la momentul admiterii în Institut. S-ar putea ca, de la acea dată și pînă la urcarea actorului pe prima scenă profesionistă, nici o adevărată desprindere tîdnică și anevoioasă față de datele instinctului artistic sigur, dar amorf, să nu se fi petrecut. Luarea în serios (prin judecată critică) a acestei etalări de calități certe (dar aflate încă în stare brută) ale vocației poate da naștere la regretabile confuzii. Tînărul înțelege că nu mai e necesar nici un fel de altă „devenire”, de vreme ce prima sa apariție pe o scenă pe care joacă alături de profesioniști experimentați a produs un atare efect. Ieșirea la rampă în timpul Institutului deteriorează, în cazul acestui tip de actor-student, un proces de evoluție fundamental. Mai este oare atunci de mirare că o serie întreagă de absolvenți ale căror date păreau modeste în timpul studenției ajung pînă la următoarele personalități marcante ale scenelor țării, în timp ce colegi de generație, considerați la vremea studiilor mari speranțe, se pierd cu timpul într-un inexplicabil anonim? Fi-rește că hazardul joacă un rol mare în carieră, dar să ținem cont și de faptul că ucenicia celor din prima categorie a costat mai multă umilitate, mai puține laude timpurii, mai mult efort al autodepășirii și al autocunoașterii, mai puține exclamații în fața copilului teribil.

Profesorul, singur, cel care a urmărit pas cu pas evoluția, salturile și blocajele tinerei personalități, are un rol esențial în depășirea sa, mai bine zis, în asimilarea creatoare a acestui moment dificil. Doar el poate observa și corecta reacția studentului în fața mirajelor facile. Doar el poate interveni direct în acel moment chiar, pentru a-l învăța pe actor să se apere de capcanele gloriei. Iar critica, la



Marian Rălea în „Mult zgomot pentru nimic” de Shakespeare, premieră recentă a Teatrului Municipal din Ploiești

rîndul său, nu trebuie să-și neglijeze în aceste cazuri cu totul speciale rolul formativ. Ea poate și trebuie să dea verdicte, dar răspunderea sa este dublă la început de carieră, și opinia fermă își poate găsi o surdină într-un ton echilibrat, iar concluziile tranșante ar fi în mod fericit înlocuite de observația analitică, mai rezervată, dar, în contextul dat, poate mai binevenită.

Plină de o vitalitate debordantă și de mult aplomb, o proaspătă absolventă cum este Emilia Popescu a cunoscut o primire generoasă în rîndul paginilor de critică de teatru și de film. Laude — să nu o negăm — în mare parte juste. Dar de ce atîta grabă în a califica datele vocației pe care această actriță le-a vădit? O coincidență a făcut ca interpreta să apară, într-un interval relativ scurt de timp, atît pe scena Naționalului bucureștean, (în piesa Soranei Coroamă Stanca Un anotimp fără nume), cît și în cîteva piese TV și într-un film muzical (În fiecare zi mi-e dor de tine), unde a relevat neașteptate înzestrări pentru estradă. Nici una dintre creațiile de pînă acum ale actriței nu a fost însă cu totul ieșită din comun. În orice caz, nici una nu a însemnat în peisajul teatral sau cinematografic ceea ce au însemnat la un moment dat Carmen Galiu în Simple coincidențe sau George Mihăiță în Reconstituirea. Și chiar dacă ar fi făcut-o, cele două nume amintite mai sus puteau reprezenta la rîndul lor apariții meteorice după un debut strălucitor, dacă alte creații, ulterioare, n-ar fi venit să reconfirme prima impresie. De ce să nu așteptăm ca debutantul să crească din

sine însuși firesc, adunînd cu răbdare și atenție cîteva poticneli și cîteva reușite înainte să punem un diagnostic? Marian Rălea era un actor format încă din timpul Institutului, dar abia acum, la șase ani după absolvire, acum, cînd joacă în aceeași stagiune un Farfuridi memorabil la Teatrul Mic, un Truffaldino laborios și un Delfin al Franței tragicomic la Teatrul de Comedie, un Benedick turbulent și ghiduș la Teatrul Municipal din Ploiești, se poate scrie argumentat și nuanțat despre talentul pe care îl posedă.

Camelia Maxim termina în 1983 Institutul alături de Claudiu Bleonț și de Simona Măicănescu (pe care critica îi remarcase deja în **Strigoii la Kitahama**). În spectacolul de absolvire cu **Agachi Flutur**, actrița vădea calități deosebite, umbrite oarecum de reputația ad-hoc a colegilor de promoție. Iată-o acum, după cinci ani, izbucnind sigur și îndrîjit în montarea lui Dragoș Galgoțiu cu **Mult zgomot pentru nimic**, în care joacă Beatrice alături de Benedick-ul lui Rălea.

Simonei Măicănescu i-au fost și ei necesari trei ani de stagiatură la finalul cărora să strălucească în compoziția din **Piațeta** lui Goldoni.

Pe de altă parte, Magda Catone și Ana Ciontea, absolvente ale Institutului a căror vocație s-a remarcat din primele apariții pe scena profesionistă, făcînd să curgă destule epitețe despre revelația pe care au produs-o în conștiința critică, nu joacă în acest moment nimic semnificativ, critica alunecînd cu dezinvoltură, ca urmare, pe lîngă destinul lor scenic.

În fine, cine și-ar fi imaginat despre Gabriela Popescu, absolventă din 1982 a Institutului de Teatru (angajată pentru trei ani de Ansamblul Doina), interpretă al cărei „emploi” părea să se fi cantonat definitiv între Irene Molloy din **Petițioarea** și Camelia din **Acești nebuni fătarnici** că posedă forța și statura tragică de autentică vibrație dovedită în recenta montare a Teatrului de Comedie cu **Regele Ioan**? „Portretul robot” al talentului interpretei a cîștigat în decursul acestor șapte ani de la absolvire, iată, o coordonată esențială!

Și cîte exemple nu s-ar mai cuveni menționate aici!

Dar, reintorcîndu-ne la promoția actuală, să observăm de pildă debutul Mălinei Petre, aflat oarecum la antipod față de cel al Emiliei Popescu. Personalitate dificil de încadrat în categoriile deja cunoscute ale tipologiei actoricești, talent retractil, lipsit de mobilitate și de frenezie, Mălina Petre are totuși date interesante scenice. O fizionomie modiglianescă, un timbru straniu, aparent fals al glasului, o aură vag maladivă compun o apariție neobișnuită (Titania din **Visul unei nopți de vară** e mai oberonică decît Oberon însuși). Mălina Petre este atît de personală încît bruschează posibilele noastre așteptări referitoare la înzestrare. Pentru a se putea impune scenic, actrița va trebui mai întîi să își confirme genul, fiindcă aîft spectatorul, cît și criticul tind să asimileze cu ușurință structuri umane deja cunoscute. Actrița va reuși în meserie în măsura în care va avea curajul și în același timp forța să lupte cu prejudecățile, consacriînd un stil, care va fi propriul său stil, nerepetabil.

Oprindu-mă aici, se impune să reproduc o parte din impresionanta „Scrisoare către absolvenți” a lui Victor Ion Popa. Să stea aceste rînduri ale unui mare om de teatru și ale unui încercat pedagog drept vamă celor rămase, inevitabil, nerostite: „Iată de ce, dacă-i vorba să alegi, parcă tot mai bună ar fi soarta actorului care e hărăzit unui început anevoios de carieră. A celui care se dezvoltă încet și temeinic, deci învață bine abecedarul scenei, înainte să fi dat de numele mare, de rolul consfințirii talentului său.

Ai fost aplaudat, tinere absolvent. Gîndește-te bine la ziua care poate veni mai tirziu, și cînd nu-ți vei mai auzi aplauze. În schimb tu, celălalt, căruia nimeni nu ți-a azvîrlit flori sau laude, gîndindu-te la primejdia ce așteaptă pe camaradul încărcat de glorie, nu primi năpăsul față de tine ca pe un certificat definitiv. Puterea doarme în inima ta — dacă este — și e singura pe care trebuie să te bizui. Mingie-te cu asta, dacă simți în tine vrednicia și răbdarea să răzbați printre piedici”.

Corina ȘUTEU

PAS LA PAS PRIN TEATRE

La exterioritatea confruntării

Regizoarea Nicoleta Toia a propus publicului ieșean, în stagiunea '87-'88, o nouă versiune scenică a binecunoscutei piese a lui Mihail Sebastian **Steaua fără nume**; nouă, în termeni temporali, căci lectura textului nu s-a soldat cu puncte de vedere originale în conceperea spectacolului, iar „descifrarea” lui s-a făcut la un nivel mediu, cedind ușor în favoarea spectaculosului, a mirajului de-o clipă. Astfel, regizoarei îi reușește crearea unei atmosfere extra...terestre, de evadare a celor două personaje principale într-un adevărat balans cosmic printre stele, însă îi scapă tocmai sensul adânc, profund uman, al scenei de descoperire a lumii interioare a lui Miroiu; de altfel, personajului (interpretat de Dionisie Vitcu) i se răpesc și alte posibilități, pentru dezvăluirea coordonatelor sale esențiale, generos oferite de text; scena în care lui Miroiu îi parvine cartea mult visată sau scena apariției neașteptate a Monei în prăfuita gară de provincie se derulează fără participarea emoțională, afectivă a visătorului profesor, care, retras undeva în fundul scenei, stă cu spatele la public, refuzându-i acestuia plăcerea de a citi pe fața unui mare actor tot ceea ce ființează lăuntric. Și așa cum Miroiu și Mona sînt stingheriți efectiv de decor în momentele de mare sensibilitate ale descoperirilor interioare, și celelalte personaje par a se împiedica,

STEAUA FĂRĂ NUME de MIHAIL SEBASTIAN • TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” din IAȘI • Data premierei : 7 aprilie 1988 • Regia : NICOLETA TOIA • Scenografia : ANDREEA IOVĂNESCU • Distribuția : DIONISIE VITCU (Miroiu) ; CARMEN TÂNASE, MONA BORDEIANU (Necunoscută) ; MIHAELA ARSENCU-WERNER (Domnișoara Cucu) ; PETRICĂ CIUBOTARU (Șeful gării) ; EMIL COȘERU (Grig) ; Un țaran) ; VALENTIN IONESCU, GHEORGHE MARINCA (Udrea) ; ADRIAN TUCA (Ichim) ; VALERIU BOBU (Pascu) ; TEODOR STANCIU (Un conductor) ; CONSTANȚA LERCĂ, MARIA SANDU (O elevă).

în mișcarea lor pe scenă, de elemente ale acestuia (stîlpul gării, de pildă). Cu o funcționalitate redusă deci, decorul Andreei Iovănescu va fi totuși sugestiv, această calitate avînd-o în special interiorul camerei lui Miroiu. Ca și decorul, muzica din spectacol (cvasiinexistentă pînă la scena voiajului interstelar) îi provoacă spectatorului reacții contrare așteptărilor regizorale, conducîndu-l, prin sonorități exagerat amplificate, spre exterioritatea confruntării, anulînd discreția și delicatețea dintre cele două personaje prinse într-un proces de miraculoasă descoperire de sine.

Dionisie Vitcu l-a gîndit pe Miroiu ca pe un om de o mare distincție sufletească, modest, dar și ironic, stăpînit, dar și avîntat spre înalt. Personajul său ar fi avut de cîștigat dacă bagheta regizorală ar fi fost (în momentele despre care am vorbit) mai abil îndreptată spre partea solistică. Siderala Mona este alternativ interpretată de Carmen Tănase și de Mona Bordeianu, cu prestații actoricești de o profesionalitate evidentă. Prima punctează cu eleganță trecerea de la starea de „divină” irascibilă la cea de simplă femeie îndrăgostită într-un moment de sinceritate și adevăr. Cea de a doua pare de la bun început desprinsă de datele imediate ale realității, întîlnirea cu Miroiu nemaifiind astfel un catalizator în șirul reacțiilor ulterioare, tensiunea dramatică diluîndu-se simțitor.

Petrică Ciubotaru (Șeful gării) este o prezență plină de pitoresc, în rostire și în mișcare, de un comic temperat. O compoziție meritorie realizează Mihaela Arsenescu-Werner în Domnișoara Cucu, pendulînd între comic și dramatic, noutatea registrului abordat scuzîndu-i unele exagerări. Valentin Ionescu și Gh. Marinca propun, alternativ, un personaj — profesorul Udrea — înrudit, în ceea ce privește drama rătăirii, cu cel al domnișoarei bătrîne. Ei aduc un plus de tristețe tonului general al spectacolului. Rolurile încredințate lui Emil Coșeru sînt total opuse, el trecînd cu siguranță și eleganța-i caracteristică de la Un țaran la Grig — tipul omului de lume, suficient sie însuși, cu un foarte dezvoltat simț al posesiunii.

Rolurile episodice au fost corect presutate de Adrian Tuca (Ichim), Valeriu Bobu (Pascu), Teodor Stanciu (Un conductor), Constanța Lercă și Maria Sandu (O elevă).

Anca-Maria RUSU

Reprezentăție ritmată cu final fericit

Spectacolul de la Sfintu Gheorghe, tineresc, plin de prospețime și vervă, dezvoltă o frenezie a jocului teatral fantezist, o reală bucurie a actorilor de-a inventa și improviza, pe canavaua tradițională a comediei buie.

Reprezentăția, semnată regizoral de Mihai Dobre, este ritmată și nuanțată (fără hiatusuri și disonanțe) și comunică emoțional, inserturile muzicale fiind inspirat compuse și întărind latura agreabilă a comunicării, ca și mișcarea scenică, beneficiind de o stilizare a pozei scenice prin coloratură coregrafică. Decorul este simplu, favorizând mișcarea largă, anplă a actorilor. Costumele sînt compuse în stilul epocii, cu linii supte și colorit adecvat. Tribulațiile amorcuse ale celor două cupluri (determinate de necuratele mijloace folosite de onerosul Pandolfo, punîndu-și fiica năbădăioasă, pe Lisette, la... concurs!) se termină cu bine, prin căsătoria celor... patru cupluri! Final fericit, de autentică și voioasă comedie, întărindu-ne gîndul că de-abia de-acum încolo începe tragedia...

Interpretarea, în general, este în stil satiric popular, cu alunecări în grotesc, cu acrobații și balet prețios, cu tumbe și pași de pisică, cu intrări surprinzătoare și alte exhibiții, cu cîntecele și traves-

CĂSĂTORIE PRIN CONCURS de TUDOR MUȘATESCU, după CARLO GOLDONI • TEATRUL DE STAT din SFÎNTU GHEORGHE, secția română • Data premierei: 13 aprilie 1988 • Regia: MIHAI DOBRE • Muzica: AUREL GIROVEANU • Scenografia: LAVINIA DIMA • Coregrafia: LIDIA LOCH • Distribuția: TEODORA MAREȘ (Lisette), MIHAI DOBRE (Pandolfo), BOGDAN CARAGEA (Filippo), LILIANA PANĂ (Doralice), SANDU POPA (Anselmo), DORIN ANDONE (Roberto), DAN TURBATU (Servitorul), ZOE MARIA ALBANI (Fontaine), RADU CIOROIANU (La Rose), GABRIELA GÎRLONȚA (Colombina).



Teodora Mares in Lisette

tiuri, cu grimase de stupeoare timpă... Se remarcă tinăra Teodora Mares, o Lisette incandescentă, folosind toată gama de giumbușlucuri, între frivolitate și naivitate, cu varii inflexiuni de tonuri și cu o poftă nepotolită de joc. O secondează Bogdan Caragea (Filippo) — un june amarez comic despre care se va mai vorbi (de bine!), exact în verb, gest și mimică, precum și Dorin Andone (Roberto), care folosește cu inteligență „anacronismele” textului și pantomima gen Marcel Marceau, Liliana Pană (Doralice), de o expresivitate mai palidă, de ingenuă anemică, redă condiția fecioarei mereu vulnerabile. Sandu Popa (Anselmo) e șiret ca un vulpoi, cu un joc studiat și plin de finețuri. Mihai Dobre (Pandolfo) reușește cu greu să redea personajul tatălui, prost cît e necesar și ridicol cît trebuie, pînă la urmă simpatice, dar sub doza cerulă de partitură. Se reține și prestația lui Radu Cioroianu (La Rose), cu fanfaronada și prețiozitatea franțuzului îngîmfat și becher. O mai atentă aplecare asupra rolurilor din partea lui Dan Turbatu (Servitorul) și a Mariei Zoe Albani (Fontaine) ar fi, fără îndoială, benefică.

Vlad ANDREI ORHEIANU

TEATRUL ȘI INTERFERENȚELE SALE

De la prima audiție la premierea absolută

Epica polițist-poetică a poetului, scriitorului și publicistului George Arion (cunoscut și apreciat pentru seria romanelor anterioare: „Atac în bibliotecă”, „Profesionistul”, „Țintă în mișcare”, care au intrat în literatura de gen un erou memorabil, pe ziaristul-detectiv fără voie — Andrei Mladin) a găsit în transpunerea muzicală a romanului „Trucaj”*, destinat intrării cu succes în lumea Euterpei, o dimensiune sonoră de mare originalitate. Structurile modale consonante, menținând un exemplar echilibru între tradiție și modernitate, se impun chiar de la uvertură cu o forță expresivă ce produce delectare spiritului și surpriză auzului prin sonorități timbrale (se evidențiază suflătorii și percuția) de mare accesibilitate și cantabilitate, necăzind în banal și desuetudine. De asemenea, ritmul interior al muzicii menține pe tot parcursul discursului o eferescență contrastantă cu melodia, capabilă să sublinieze și să sublimeze relevant ideatica operei, aspirația către idealurile umane, de cunoaștere, căutarea frenetică a idealului de feminitate și a celui de perfectibilitate al conștiinței în luptă cu propriile sale meandre, într-un moment de criză (scena „În labirint”).

Gândită ca o aventură în imaginar și iluzoriu, opera capătă, spre final, grandoare lirică, seninătate și dramatism (în acel *tempo di marcia*) care ridică metaforele scrierii lui George Arion la dimensiuni de simbol admirabil definite.

Partitura constituie un debut remarcabil al compozitoarei Liana Alexandra în genul de operă. De asemenea, un debut ca libretist al lui George Arion și, în fine un debut insolit: o primă operă polițistă românească. Aceste trei debuturi cuprind, implicit, o izbândă certă a creației de gen pe plan național.

* Opera *In labirint de Liana Alexandra. Libretul, George Arion.*

Orchestra de studio a Radioteleviziunii și dirijorul Ludovic Baci merită, în primul rînd, admirația pentru înaltul profesionalism și dăruirea entuziastă ce s-au transmis sălii în timpul execuției acestei opere care ne-a redat încrederea în capacitatea creatorilor noștri din tînăra generație de a găsi un limbaj nou și-n același timp nesofisticat, extrăgîndu-și seva din mereu marele izvor al simplității.

Soliștii Georgeta Stoleriu, Ruxandra Donose, Constantin Gabor au cîntat cu evidentă participare afectivă melodica fluentă a frazelor muzicale capabile să le pună în valoare calitățile timbrale și de emisie ale vocilor neconstrînse să facă echilibristică vocală abracadabrantă.

Pentru rolul Andrei Mladin (Vladimir Popescu Deveselu), scriitura (pe recitativ) a fost uneori mai dificilă, cu o țesătură brusc alternantă (între registrele acut-mediu), ceea ce l-a obligat pe interpret să penduleze între vocea normală și așa-numita „Kopfstimme” (vocea de cap). Încercările au fost rezolvate cu bine aici, dar Vladimir Popescu Deveselu a rămas totuși tributar secvențelor lirice (și nu intervalele poartă „vina”, căci melodia, de pildă în aria finală, e foarte cantabilă). Cu toate acestea, Vladimir Popescu Deveselu creează un personaj viabil (chiar în condițiile de concert).

Paul Basacopol, într-un rol oarecum secundar, s-a plasat notabil între limite de acuratețe, cu câteva momente expresive.

Sugestivă și deosebit de funcțională a fost regia Cătălinei Buzoianu, care a reușit, prin aportul excelent al actorilor Stelian Nistor, Victoria Cociăș-Șerban, Papi Panduru, să „vizualizeze” discursul muzical, punctînd acțiunea și metaforele lucrării, făcîndu-le (în cazul operei prezentate în concert) percutant necesare (aproape că „am văzut” opera, nu numai am auzit-o!).

Primul teatru care a pus în scenă lucrarea, doar după cîteva luni de la prima audiție, anunțînd cu orgolioase majuscule „premierea absolută”, a fost Opera Română din Timișoara, în încheierea festivalului său muzical aflat la cea de-a XIII-a ediție.

De la bun început, trebuie spus că spectacolul timișorean a fost „gen concert” și concertul de la București a fost „gen spectacol”.

Extrăgând din text părțile necîntate (*parlanăo*), regizoarea, Maria Tiron-Emandi, a tins să realizeze un spectacol prin excelență poetic, și — probabil — pentru că aventura e imaginară, regia, împreună cu scenograful Grigore Gorduz au optat pentru un cadru abstractizat al desfășurării acțiunii, în care înseși personajele care evoluează (dansînd, adeseori realizînd momente de acrobație și plastică scenică sugestiv-alegorică — coregrafia Liana Iancu) sînt uniformizate de același costum. (Excepție fac cele două personaje feminine ce vor, prin alb și negru, să sugereze opoziția bine-rău.) Formula suprarealistă adoptată (chiar cu elemente kitsch; o capră într-o sală de sport face notă discordantă!), cît și „reducția” de text vorbit amintită mai sus, fac ca desfășurarea acțiunii „polițiste” să nu mai fie recepțată; aceasta nefiind susținută prin elemente care să creeze „suspans”, personajele își pierd identitatea, confundîndu-se.

Spectacolul astfel „concertizat”, așa zice, urmărește mai cu seamă o singură idee: aceea a poetizării luptei pentru adevăr. Firul Ariadnei are forma unui ring atunci cînd Andrei Mladin (pornit în căutarea prietenului despre care își imaginează că se află în primejdie) intră într-un labirint. Între limitele careului imaginat pe „solul” incert al unei mlaștini, eroul cade, se tirăște, se ridică, găsește firul Ariadnei, și astfel simbolul dublei lupte cu sine — pentru a depăși spaima — și apoi cu incidența stării-limită, pentru a găsi modul ieșirii din impas (acțiune care impune o încordare eroică a voinței) se înalță la cota unei notabile forțe de sugestie, iar finalul ariei: „Fericirea luminează departe”, cîntată de baritonul Marius Iulius Mare (salutară „transcripția” pentru bariton a rolului principal, fapt care, prin reducerea dificultăților vocale, a evitat stri-

dentele primei audiții), sună ca un adevărat imn de bucurie și triumf al omului care învinge. De altfel, acest solar mesaj de încredere în forțele omenești este evidențiat atît de ideatica poematică a libretului lui George Arion, cît și de structurile consonante ale limbajului muzical captivant al Lianeii Alexandra.

O operă modernă poate fi montată în nenumărate viziuni, și observațiile de mai sus nu umbresc reușita unui colectiv de tineri cîntăreți remarcabili (subliniem arta cîntului, arhitectonica sonoră a unor fraze ce au relevat tehnica impecabilă a *legatto*-ului la Marilena Chirici și Agnes Contras). De asemenea (cu toată depersonalizarea prin costume), Constantin Ghircău, Dan Pătacă și, în primul rînd, Marius Iulius Mare, împreună cu solo-urile feminine, acompaniați de discursul fără fisură al orchestrei conduse precis și eficient de Mihai Vălcu, au realizat consonanțe armonico-melodice, care s-au impus memoriei auditive, impresionîndu-ne ca o operă-eveniment, pentru că nu e deloc simplu de scris muzică a cărei invenție melodică să sune foarte modern, și totuși acest lucru să fie realizat cu aceeași, așa-zisă, epuizată paletă de mijloace a muzicii de mare tradiție, fără ca părțile solistice și comentariul orchestral să ne violeze sensibilitatea, și percepția să fie firească, plăcută, alectabilă. Curajul de a descrie cu arta sunetelor o aventură polițistă imaginară, încărcată de sensuri poetico-filozofice, atît de departe de ceea ce clasicul libret de operă ne-a oferit, ar merita să fie onorat prin alte montări (în primul rînd de Opera Română din București), care să pună această lucrare originală în atenția unui public cît mai larg.

Cornel RUSU

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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



**Paul
Ioachim**

I. Actor, dramaturg.

S-a născut la 6 octombrie 1930 în comuna Baba-Ana din județul Prahova. Cursurile primare și liceale la Buzău. În 1953, absolvă Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București și e angajat ca actor la Teatrul Giulești, unde se află și în prezent, în aceeași calitate.

Debutul în dramaturgie are loc în 1965, cu serialul pentru copii *Drumul spre lună*, prezentat de către Televiziunea Română, iar pe scenă, în 1970, cu piesa *Ascensiunea unei fecioare*, comedie satirică reprezentată în premieră de către Teatrul Dramatic din Galați.

Paul Ioachim a scris piese radiofonice (*Totul pentru un cal*, *Iubiri de-o seară*, *Întâlnirea de la ora 5*, *Prețul iubirii*, *Călătoria mult visată* etc.) și piesele pentru teatru TV *Harpagon '68* (1968), *Ce mai e nou pe strada Salcîmilor* (1980), *Întîmplări dintr-o vară frumoasă* (1982), *Înainte furtunii* (1983), *Scene din viața Mariei* (1985).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1970, 26 decembrie — *ASCENSIUNEA UNEI FECIOARE*, comedie în două părți. Teatrul Dramatic din Galați. Regia: Ovidiu Georgescu. Scenografia: Victor Crețulescu. Cu: Stela Popescu-Temelie, Alexandru Năstase, Liana Sandra-Popescu, Florin Dumbravă, Șerban Bogdan,

Gheorghe V. Gheorghe, Lucian Temelie, Leonard Calea, Mitică Iancu, Dorel Bantaș, Marcela Stoica, Lavinia Teculescu, Veronica Irașog-Teodoru, Marcel Hirjoghe, Traian Dănescu, Grigore Chirițescu, Iorgu Viforeanu.

„Paul Ioachim, cunoscut pînă de curînd ca actor, a intrat astfel în dramatica circulație a comediei noastre de bulevard. Fie ca ascensiunea sa să nu treacă prin avatarurile «fecioarei» pe care în piesă ne-a recomandat-o. Fie ca darurile sale certe să-și capete consolidare într-o piesă viitoare.

Am pronunțat mai sus cuvîntul «bulevard» — să nu fie înțeles în sensul lui peiorativ. Comediile ușoare se scriu greu, iar succesul lor spectacular cere, fie un ansamblu prea însuflețit, fie virtuozii, prea iubiți de public.

Textul lui Paul Ioachim este foarte teatral. Dialogul, situațiile, surpriza, fantezia tehnică — totul contribuie la delectarea spectatorului mijlociu. Dacă am spune că meșteșugul depășește substanța piesei nu am aduce decît un elogiu în plus aceluia care a scris *Ascensiunea unei fecioare*. Fiindcă genul cere mai ales inventivitate și cît de puțin balast filozofic.“ (N. Carandino — „Săptămîna culturală a Capitalei”, 16 februarie 1971)

Alte opinii: G. Chirilă — „Cronica”, 16 ianuarie 1971; Maria Marin — „Teatrul”, nr. 2/1971; Adriana Rotaru — „Informația Bucureștilui”, 12 februarie 1971.

1975, 26 septembrie — *NU SINTEM ÎNGERI*, dramă.

Teatrul Municipal din Ploiești. Scenografia: Vasile Roman. Cu: Eusebiu Ștefănescu, Marius Ionescu, Eftimie Popovici, Anghel Bratu, Olga Dumitrescu, Emilia Dobrin, Cornel Ciupercescu și alții.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Mic din București (16 oct. 1975), Teatrul „V. I. Popa” din Birlad, Teatrul de Nord din Satu-Mare (secția maghiară), Teatrul Național din Tg. Mureș (secția maghiară), Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani, Teatrul Național din Timișoara.

S-a jucat și în străinătate: la Teatrul „Lacrimă și ris” din Sofia (R. P. Bulgară) și la Teatrul de Stat din Quedlinburg (R. D. Germană).

„Subiectul, enunțat într-o propoziție, pare simplu: un om șantajează pe un alt om (cu care fusese odată prieten), prin intermediul unui document care i-ar putea compromite poziția importantă câștigată în societate de-a lungul anilor. Pornind de la această situație limită, autorul propune o dezbatere etică adesea tăioasă, organizată în jurul ideilor că sîntem în fiecare clipă răspunzători moral de feiul cum gîndim și acționăm și că niciodată trecutul personal nu poate fi considerat un dosar închis, clasat. Finalmente, documentul compromițător se dovedește a fi fost fals, dar simpla presupunere că el ar exista a declanșat în conștiința personajului principal un proces de aspră, lucidă evaluare a propriei sale vieți, din care el va ieși schimbat, înțelegîndu-se mai bine pe sine însuși. Piesa are adevăr de viață și tensiune a ideilor”. (Aurel Bădescu, „Tribuna României”, 15 noiembrie 1975)

„Generațiile — spune piesa — intră în conflict pe temeuri morale — tinerii fiind setoși de încredere în părinții lor, pe care îi doresc exemplari — și se conciliază pe aceleași temeuri dacă părinții au forța de a-și revizui deschis erorile, manifestînd deplină și responsabilă încredere în copii. Demonstrația e netă, subiectul curat și frumos, actualitatea dezbaterii, indiscutabilă.

...Adevărul ei, dramatic în esență, e calitatea ei definitivă. Nu încapă îndoială că în persoana lui Paul Ioachim avem un nou dramaturg.” (Valentin Silvestru — „România literară”, 16 octombrie 1975)

„Meritul piesei constă tocmai în aerul de autenticitate pe care-l respiră personajele. Dialogul e cursiv, e omnesec, e credibil. Paul Ioachim a scris o piesă pentru cei din stal și mai ales în atenția celor care trăiesc drama posibilă a lui Radu Vereș. Excepțională, cea discretă dar patetică muncă a actorului de a se transfigura pe sine prin dramaturgie.” (Adrian Dohotaru — „Flacăra”, 8 noiembrie 1975)

„Nu sîntem îngeri — să fim oameni: iată frumosul și gravul mesaj al piesei lui Paul Ioachim.” (Florin Tornea — „Teatrul”, 10/1975)

Alte opinii: Ion Lazăr — „Scînteia tineretului”, 21 octombrie 1975; Margareta Bărbuță — „Contemporanul”, 31 octom-

brie 1975; Traian Șelmaru — „Informația Bucureștiului”, 6 noiembrie 1975; Margareta Bărbuță — „Scînteia”, 18 noiembrie 1975; Sanda Faur — „Femeia”, noiembrie 1975; Ovidiu Constantinescu — „Viața Românească”, 12, 1975; Romulus Diaconescu — „Ramuri”, 2, 1976; Nelu Ionescu — „Flacăra”, 21 octombrie 1976; A. C. Iordache — „Orizont”, 21 octombrie 1976; George Genoiu — „România liberă”, 8 iulie 1977; Gerd Treke — „Freiheit” (R. D. Germană), 14 noiembrie 1978; Mathias Frede — „Theater der Zeit” (R. D. Germană), nr. 1/1979.

În volum: George Genoiu — „Teatrul de toate zilele”, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 132; Carol Isac — „Teatrul și viața”, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 100; Traian Șelmaru — „Acte și antracite”, Editura Eminescu, 1978.

1978, 10 mai — GOANA, piesă în două părți

Teatrul Giulești. Regia: Alexa Visarion. Costume: Eugenia Bassa Crișmaru. Cu: Traian Dănceanu, Ileana Cernat, Corneliu Dumitras, Florin Zamfirescu, Adrian Vișan.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Nord din Satu Mare (secția română), la Teatrul de Stat din Reșița, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Teatrul Național din Timișoara și Teatrul Național din Tirgu Mureș.

„În Goana, în care totul proclamă că ne aflăm în zilele noastre, în capitala noastră socialistă și contemporană, descoperim două motive vechi, astăzi am zice istorice, dacă nu chiar preistorice... Unul este mitul „unchiului din America”, acum abia travestit în „sora din Occident”, cu toate luminile bogăției pe care ar urma să le risipească asupra lor, și care, normal, sosește învinsă și cu mîna goală. Cel de-al doilea este stilul de viață al «mahalalei», al periferiilor de acum treizeci, patruzeci de ani.

Goana are ceva din Domnișoara Nastasia sau Groapa, transmutat într-un uriaș și modern bloc de locuințe, cu ascensor și apă caldă. (...)

Pe linia aceasta, descoperim trăsătura poate cea mai interesantă a dramei închise, secrete (...) care este Goana: persistența anumitor moravuri în cadrul radical înnoit, în condițiile radical novatoare ale socialismului: Paul Ioachim se dovedește un dramaturg serios a cărui tenacitate va fi răsplătită printr-un progres, poate laborios, dar neîncetat.” (Radu Popescu — „România liberă”, 27 iunie 1978)

„Calitatea esențială a piesei este realismul. Piesa propune scenei o reali-

tate — alcătuită din personaje, întîmplări, reacții, argumente și limbaj — și contemporană și autohtonă. Cred că pe tema «nicăieri nu-i mai bine ca acasă», temă care a preocupat și alte condeie dramaturgice de azi, piesa lui Paul Ioachim — tocmai datorită realismului său — este cea mai bună.» (Nelu Ionescu — „Flacăra”, 28 septembrie 1978)

„...accentul Goanei lui Paul Ioachim nu cade pe fotografierea unui caz, ci pe sublinierea faptului că societatea noastră socialistă are capacitatea de a valorifica cele mai bune resurse ale omului, de a-i oferi — chiar și celui ce a greșit — un orizont plin de speranțe, spre care acesta trebuie să tindă singur, deși mereu ajutat de ceilalți. Preocupat îndeosebi de posibilele mecanisme psihologice ale redresării, Paul Ioachim știe să acrediteze morala comunistă nu «atașînd-o» de fabulă, ci urmărind, ca pe ceva necesar, drumul sinuos (o vreme parcă fără de speranță, al personajelor) pentru înțelegerea efectivă a valorilor acestei morale și transformarea ei în principiu al existenței.” (Natalia Stancu — „Scintila”, 12 iulie 1978)

Alte opinii: Dinu Kivu — Caiet-program al spectacolului de la Teatrul Giulești; Bogdan Ulmu — „Luceafărul”, 20 mai 1978; Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 21 mai 1978; Cristina Dumitrescu — „Teatrul”, nr. 5, 1978; Constantin Măciucă — „România literară”, 25 mai 1978; Ileana Lucaciu — „Săptămîna”, 2 iulie 1978; G. Bănică — „Flacăra”, 6 iulie 1978; Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 16 septembrie 1978.

1986, 15 iulie 1986 — AȘTEPTAM PE ALTCINEVA, comedie

Teatrul Giulești, Regia: Tudor Mărășcu; scenografia: Eugenia Bassa Crișmaru. Cu: Sebastian Papaiani, Irina Mazanitis, Rodica Mandache, Gelu Nițu, Sorin Postelnicu, Ana Ciontea.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Nord din Satu Mare.

Autorului i-a fost decernat Premiul Asociației Scriitorilor din București pe anul 1985 pentru această piesă.

„O comedie veselă, aparent ușoară, «fără probleme», cu câteva situații pîine de haz și de gustul neprevăzutului... Doar aparent ușoară, pentru că farsa pusă la cale de bunul prieten Victor, împreună cu tinerii săi studenți, pentru a-l salva pe inginerul

petrolist Marcel de o căsătorie nepotrivită, lasă în urmă o diră de tristețe și întrebarea nerostită despre dublul tăis al intervenției bine intenționate în viața unui om, pentru a-i reorienta destinul, atunci cînd el n-are tăria sau curajul, sau poate doar răgazul necesar de a lua singur o hotărîre. Scrisă cu har teatral, cu simțul replicii prompte și știința creării situațiilor comice explozive, fără, totuși, o prea bogată inventivitate în desfășurarea peripețiilor, comedia sugerează, dincolo de fațada veselă și de zîmbetul molipsitor, existența unei problematici complexe a vieții omului de azi...” (Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 17 iulie 1986).

„...comedia este de data aceasta doar o mască, lectorul (sau spectatorul) piesei fiind obligat să constate, în final, că «se aștepta la altceva». Căci, într-adevăr, dacă pe tot parcursul desfășurării intrigii ai senzația că asisti la o «nostimadă», presărată cu situații burlești, qui-pro-quo-uri și tot soiul de alte accesorii comice care te duc cu gîndul mai degrabă la imaginea stenic-frivolă a vodevilului, deznodămîntul ei basculează dintr-o dată situația confortabilă de pînă atunci, înlocuind voioșia aparentă cu o stare de amărăciune dezolantă, instaurînd — sau reînstaurînd în drepturi ceea ce trecuse neobservat — domnia solitudinii, în spații cu orizonturi reci, neprielnice. (Dinu Kivu — „Contemporanul”, 4 iulie 1986).

Alte opinii: Nicoleta Gherghel — „Luceafărul”, 2 august 1986 și 13 septembrie 1986; Sanda Faur — „Femeia”, august 1986; N. Cazacovschi — „Flacăra”, 1 august 1986; Carol Isac — „Ateneu”, octombrie 1986.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

- *Ascensiunea unei secioare*. Colecția ATM, 1969
- *Goana și Nu sîntem ingeri*. Colecția „Rampa”. Editura „Eminescu”, București, 1980
- *Iubirile de atunci*, dramă. Revista „Teatrul”, 6/1984
- *O vară fierbînte*. ICED, 1984
- *Așteptam pe altcineva*, comedie. Revista „Teatrul”, 11—12, 1985.

Adriana POPESCU



Scenă din premiera absolută, 2 februarie 1909, a dramei istorice *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea. În imagine Constanța Demetriade (Doamna Maria), Constantin Nottara (Ștefan cel Mare), Petre Liciu (Doctorul Șmil), Cazimir Belcot (Doctorul Ieronimo da Cesena). Autorul decorului, pictorul Costin Petrescu, realizatorul marii fresce din Sala Ateului Român.

Într-o sală de repetiție a Teatrului Național bucureștean, trei mari actori se fotografiază cu expresivitatea cerută de rolurile pentru care se pregătesc să intre în scenă. Petre Liciu, Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, interpreți în piesa *Modelul* de H. Bataille, stagiunea 1910—1911.

memoria arhivei



Început de secol la Slănicul Moldovei. Tineri actori ai Naționalului bucureștean, unii hărăziți unor mari cariere, organizează în verile anilor 1903 și 1904 stagiuni estivale în teatrul cazinoului din stațiune. De la stînga, sus: Constanța Demetriade, Adelina Mărculescu, Dora Soreanu, Lucrezia Brezeanu. Jos: Constanțin Mărculescu, Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Iancu Brezeanu.





Scenă dintr-un spectacol de referință: Regele Lear (stagiunea 1909—1910), în regia lui Paul Gusty, cu C. Nottara în rolul titular, Petre Sturdza a fost Contele Gloster, iar Aristide Demetriade, Edgar (în imagine), într-o distribuție care a dat măsura deplină a valorii teatrului românesc în perioada celui de-al doilea clasicism al său.



C. I. Nottara. În Hamlet.



Lucia Sturdza — încă nu Bulandra! — în preajma vârstei de 40 de ani. Interpretează rolul titular din puternica dramă de salon Maman Colibri de H. Bataille, cu premiera în 22 nov. 1910. Actrița era angajata Companiei Davila.

memoria arhivei

După Mihail Pascaly și Grigore Manolescu, C. I. Nottara interpretează cel mai greu rol din teatrul lumii, pe Hamlet, în 1895. Prin jocul său scenic, istoria teatrului înregistrează apogeul școlii romantice actricești de la noi în celebra partitură shakespeariană.

Rubrică realizată de
Ionuț NICULESCU

Un reper fundamental

Cred că mi-ar fi destul de ușor să răspund la întrebarea: ce înseamnă teatrul pentru mine? Shakespeare. Și, formulând astfel răspunsul, cred că aș spune că Shakespeare înseamnă mai mult decât teatrul, el reprezentând alpha și omega în artă și în viață. Universul shakespearian se confundă cu universul uman în toate reperele sale (poate chiar depășindu-l!). La marele Will, pină și cel mai abject personaj, cel care, aparent, nu ajunge încă la condiția umană, se exprimă în versuri de o nobilă ținută sau într-o proză de inegalabilă substanță. Întunecata figură a lui Iago te convinge prin profunzimea trăirilor sale, condiția animalică a lui Caliban este absolut verosimilă, iar drama lui, reală, ambiția lady-ei Macbeth apare plauzibilă, omenească, aspirația ei către mărire fiind determinată de dorința de a-și vedea tovarășul de viață acolo unde este convinsă că-i este locul; tuturor acestor personaje nu le lipsește fondul uman (din contră!), greșit este „sensul” faptelor lor. Iar dacă ne gândim la Hamlet, la Romeo și la Julieta, la Desdemona sau la Prospero, oricât de sceptici sau de mizantropi am fi, ne împăcăm cu umanitatea și iubim imaginea spirituală și fizică frumoasă a omului neidealizat, real, posibil, așa cum este el creat de demiurgul de pe Avon. Și-l iubim poate mai ales pe Falstaff, acest amestec atât de veridic de noblețe și josnicie, acest poltron fermecător care chefuliește, jefuiește sau se războiește, dar moare doborât de trădarea prietenului său. Este „imensul John” — inobilat de sunetele muzicii unui alt mare om de teatru. Verdi, care a conceput acest tip de teatru pe muzică numit operă și care — și el — înseamnă foarte mult pentru mine.

Tot teatru sint pentru mine și Eschil, Molière, Caragiale sau O'Neill (într-o ordine absolut subiectivă), precum și replicile lor muzicale: Wagner și Enescu, Mozart, Paul Constantinescu sau Puccini. Și dacă adaug la toate acestea numele unor Laurence Olivier, Gérard Philipe, Irene Papas, Giugaru și Birlic, Caragu, Ștefan Iordache, Olga Tudorache, Repan sau Caramitru (cărora, inevitabil, le corespund în muzică Șaliapin, Gigli, Schwartzkopf, Folescu sau Onofrei), aș

toată lumea iubește teatrul

putea întregi acest minunat și cuprinzător tablou numit Teatru, pe care-l port permanent în mine, el constituindu-se într-un reper fundamental al existenței mele spirituale. De la textul abstract al *Furtunii* și de la furtuna lui *Othello* pină la fascinantă rampă inundată de lumina reflectoarelor, de la *Falstaff*-ul verdian pină la teatrul ce se joacă permanent pe stradă sau în viață, iată cum se explică acest preaplin de teatru pe care-l resimt benefic și care pentru mine, chiar dacă nu înseamnă totul, reprezintă mult, foarte mult.

■ Marius Teicu

Muzică vorbită

Greșesc oare dacă afirm că teatrul ar putea fi definit și ca o muzică vorbită? Poate că ar putea fi descris ca o simfonie pornită dintr-o inimă către alte inimi, chiar dacă acest discurs nu este pus pe note.

Imi este însă mai ușor să vorbesc despre teatrul muzical, ca o îmbinare perfectă între muzică și teatru, așa cum o demonstrează și marea sa popularitate în plan național și mondial, începând de la music-hall și pină la operă, traversând generații și vârste. Iar în lumea copiilor, teatrul muzical este, poate, unul dintre cele mai frumoase cadouri pe care oamenii de artă pot să le ofere celor mici.

De fapt, lumea teatrului muzical pentru copii m-a atras în mod deosebit, spectacole ca Mary Poppins sau Micuța Dorothy stînd mărturie acestui atașament, care se explică în primul rînd prin dragostea pentru copii și convingerea că ei merită și au nevoie de acest gen de spectacol complex în care se împletesc într-o deplină armonie muzica, versul și dansul. A scrie o astfel de partitură înseamnă o problemă aparte, căci copiii de astăzi sînt un public foarte pretentios... care nu poate fi păcălit niciodată! Înseamnă a scrie simplu, dar nu simplist, punînd în prim-plan sinceritatea și adevărul unei muzici pornite de la o inimă către alte inimi.

Cu siguranță, copiii merită mai mult decît li s-a oferit pînă acum, dar eu unul sînt convins că acele cadouri de care aminteam li se vor dărui în timp.

toată lumea
iubește teatrul

Primum la redacție

Lectura oricărui text provoacă o anumită opinie subiectivă. Mai multe opinii subiective tind să fixeze o părere obiectivă care, și ea, evident, va fi sau nu validată de timp. Iată de ce, citind în revista Teatrul nr. 8 recenzia volumului „Cîrpit de păsărele” de Dinu Grigorescu și constatînd diferențe sensibile între părerile recenzentului și ale mele, ca mai „bătrîn” comediograf care așteaptă cu interes fiecare comedie apărută în orizontul teatrului românesc, aș vrea să-mi spun și eu părerea despre această carte, dar, mai ales, despre acest autor. Nu doresc să scriu o cronică de întîmpinare, ci să desprind cîteva trăsături definitorii pentru scrisul autorului, de la care s-ar putea, cîndva, să pornească un regizor ce va încerca să monteze un spectacol adecvat acestei modalități de a scrie comedie.

Apariția unui comediograf în cîmpul teatrului românesc este un eveniment. Evenimente au fost aparițiile unor comediografi ca Băieșu, Mazilu, Solomon, Căcovcanu, Ispirescu. Cărțile lor așteptate. Rîndurile de față vor să salute, în colecția „Rampa”, un comediograf care își impune mai greu numele, datorită limbajului său special. Aștept în aceeași colecție volumul lui Mihai Ispirescu, vioră cu timbru, de asemenea, aparte, dar de certă valoare. Dacă astăzi Grigorescu și Ispirescu nu sînt reprezentați pe scenele noastre așa cum s-ar conveni, cred că de vină sînt teatrele care investesc mai puțin într-un nume nou, mizînd pe priza la public a celor consacrați.

De curînd, a apărut volumul **Cîrpit de păsărele*** al lui Dinu Grigorescu, în care autorul a publicat prima sa piesă (**Cîrpit de păsărele**) ca să se vadă, cred eu, de unde a pornit, și o piesă care l-a consacrat, arătînd că dramaturgul are deschidere socială atunci cînd își propune asta. **Cîrpit de păsărele** — variantă îmbunătățită față de cea jucată de Teatrul de Comedie — deși se cantonează în perimetrul mai puțin grav al problemelor de familie, are, cred, meritul de a fi pus în evidență, chiar de la început, trăsăturile specifice scrisului său.

A doua piesă, **Fluturi de noapte** investighează o lume nu afit importantă prin gravitatea și greutatea socială a mediului și personajelor, cît prin greutatea lor tipologică, în sensul că asemenea indivizi devin exponențiali și pot fi întîlniți în oricare alt mediu, de orice importanță. Trioul Tronaru (șeful), Vulpache (mîna dreaptă a șefului), Muscă (mîna stîngă a șefului) formează o piramidă socială de întîlnit oriunde acolo unde moralitatea este ignorată. Fiecare comediograf tînde să fixeze cîteva tipuri umane proprii, depistate și prezentate de el în manieră originală. Personajul cel mai original al teatrului lui Caragi-

ale este Cetățeanul Turmentat. În comedii mele cred că unul este Grozu (Scaunul), cu totul original (observația îi aparține lui Romulus Guga). Ei bine, cred că acest triunghi social, specific nouă, pe care îl reprezintă Tronaru, Vulpache, Muscă este unul dintre cele mai originale din comedia contemporană românească.

Acest prim volum de teatru pe care-l oferă publicului Dinu Grigorescu dezvăluie cîteva trăsături ale scrisului său asupra cărora aș vrea să mă opresc (fiind mai bătrîn și cu mai multă experiență în acest gen), uneori punînd pariu cu viitorul. Este evident că tînărul comediograf scrie un tip de teatru care se dezvăluie, în toate virtuțile lui, numai scenic. Este, poate, cel mai teatral, din acest punct de vedere, comediograf contemporan (l-aș asocia, aici, și pe Mihai Ispirescu). De altfel, există opinia că teatrul care spune totul la lectură spune mai puțin pe scenă, și personal cred că există destul adevăr în această observație, cel puțin vizînd un anume fel de a scrie teatru. Teatrul este scris să fie jucat, și lectura, dacă nu aparține unui om de teatru, care să audă și să vadă textul, în spațiul scenei, el pare sîrăcios, oralitatea lui, de un simțămînt dezarmant uneori. Teatrul lui Dinu Grigorescu trebuie perceput în spectacol, acolo unde el își dezvăluie virtuțile scenice. Ca și teatrul lui Mihai Ispirescu. O întîmplare semnificativă. Într-un juriu fiind, văd un spectacol excepțional cu o piesă de Mihai Ispirescu. În același juriu, și cronicarul de certă probitate Mircea Ghiulescu. La sfîrșitul spectacolului, ca orice intelectual onest, Mircea Ghiulescu îmi face mărturisirea: „Îți spun sincer, la lectură acest teatru nu mi-a spus mare lucru. Am sentimentul că astăzi am descoperit un comediograf important”.

Lectura acestor două piese m-a convins că Dinu Grigorescu este un singuratic afectiv. Precizarea se impune deoarece adesea se crede că realitatea vine spre comediograf nefiltrată afectiv. Și omul și

* *Cîrpit de păsărele*. Dinu Grigorescu, *Rampa*, Editura Eminescu, 1988.

scrisul sint „singuratici“, dacă pot spune așa. Mi se pare că în felul său de a scrie, el nu are înaintași și nu va avea urmași, va rămîne ca un copac în mijlocul unei cîmpii. Numai dacă ocolești efortul analizei, scapi ușor atașindu-l unor înaintași. Deși la prima vedere Dinu Grigorescu poate fi trimis spre Mazilu (indiferența față de originalitatea și ineditul subiectului, mediul derizoriu în care se petrece întimplarea), el joacă, însă, mai mult decît acesta, absurdul neavînd, cum avea Mazilu, geniul replicii. În schimb grija de construcție este mai evidentă la Grigorescu.

Ce îi lipsește lui Dinu Grigorescu pentru a-și lua locul său în perimetrul co-

mediei românești contemporane, pe măsura hazului său? Lipsa nu este în interiorul scrisului, ci în afara lui: șansa unui regizor care să-l dezvăluie în specificul scrisului său. În ziua (în seara) cînd un regizor cu deschidere comică îl va arăta pe scenă în unicitatea sa, un nou fel de a gîndi comedia se va impune publicului nostru. Mazilu a avut șansa lui Pintilie. Eu am avut-o pe a lui Tocilescu. Ispirescu pe Dan Micu. Cine va descoperi sunetul propriu al lui Dinu Grigorescu? E o problemă de șansă și de timp.

Tudor POPESCU

Moda vine, moda trece...

Bintuie o modă în ultima vreme în practica teatrală: actorul în reprezentație. Dacă ne lipsește exact interpretul lui Hamlet pentru ca distribuția tragediei shakespeariene să fie cea ideală, dacă avem toate argumentele pentru a juca un Tartuffe memorabil, dar în trupă nu se află actor indicat pentru rolul titular, practica „împrumutului“ de la alt teatru ni se pare ușor de înțeles. Uneori se întîmplă astfel, dar adesea colaborarea nu se justifică decît, iertată fie vorba proastă, printr-un capriciu. Pentru roluri nu foarte importante, pe care le-ar putea rezolva cu forțe proprii, teatrele aduc interpreți de la sute de kilometri, hărțîndu-i pe drumuri, îmbolnăvindu-i de inimă, dacă avioanele nu decolează, sîndu-i să trăiască cu ochii pe ceas. Programările spectacolelor și deplasările se răvășesc și ele cu totul, cîștigul în plan artistic nefiind adesea pe măsura investiției de efort. Modă fiind, credem, însă, că va trece!

C. D.

„Oedip“ la Callatis

Prezentat în premieră absolută în vara lui 1987 Oedip-ul constănțean a continuat să se joace cu interes și în vara acestui an, reprezentațiile — în aer liber — desfășurîndu-se între 12 iunie și 11 septembrie în patru puncte ale litoralului: la Mamaia, pe malul lacului, lângă Cherhana, la Eforie Nord, în spațiile Clinicii Grand, la Cap Aurora, pe

plajă, și la Mangalia (Callatis), în Parcul Arheologic. Urmărind firul vieții lui Oedip, după tragediile lui Sofocle și Eschil, scenariul actorului și poetului constănțean Vasile Cojocaru a oferit premisele unui grandios spectacol, la realizarea căruia își dau concursul actorii Teatrului Dramatic și ai Teatrului de Păpuși, precum și ansamblul de balet al Teatrului Liric. Scenografia lui Constantin Ciubotariu și coregrafia datorată lui Fănică Lupu slujesc originala regie artistică a spectacolului, semnată de Andrei Mihalache și Dominic Dembinski, din distribuție făcînd parte actori ca Vasile Cojocaru, Longin Mărtoiu, Nina Udrescu, Eugen Mazilu, Elena Gurgulescu, Liviu Manolache, Jean Ionescu și Emil Birlăceanu. Culoarea, mișcarea, compoziția plastică a grupurilor, patosul interpretării actoricești și efectele „scenice“ speciale, de o spectaculozitate concordînd cu amploarea desfășurării de forțe artistice, dau reprezentației — în ciuda cîtorva lungimi — măreția tragică și elevația spirituaia de care avea nevoie. Se continuă astfel Serile de teatru antic începute în 1978, la ruinele cetății Histria, cu spectacolul Legendele Atriziilor (regia Silviu Purcărete), reînnoind, la rîndu-îc, străvechea tradiție teatrală a acestor ținuturi, tradiție ce coboară pînă în secolul VI î.e.n. În mediul ambiant de la marginea mării, oferit de Parcul Arheologic rămas din străvechiul Callatis, spectacolul însuși constituie cel mai bun argument, dîndu-și totodată sentimentul unei înălțătoare continuități culturale. Truda tuturor celor ce s-au învrednicit să dea viață reprezentației merită cu prisosință aplauzele publicului și încurajarea forurilor locale în vederea unor încercări similare.

V. P.

Reflector

Poșta literaturii dramatice

A. Buzincu — Slatina : **Am o veste pentru tine** este un text lung, care se citește greu, poate și datorită faptului că nu sinteți familiarizat cu legile construcției dramatice ; monologurile interminabile și — mai grav — neinteresante — l-ar putea înspăimînta pe cel mai îngăduitor actor. Se simte că ați practicat proza (acest fapt nu e deloc condamnable, am spune că dimpotrivă), dar nu sînt semne că ați încercat să asimilați — în vederea dramaturgiei — principiul necesar al **concentrării**. Un exemplu pe care-l am în grabă la îndemînă este, în această direcție, cel al lui Henry de Montherlant, care, după ce a scris un roman de două sute de pagini, l-a cristalizat într-o piesă de teatru de șaptezeci și cinci de pagini (este vorba de **Fiul nimănui**) și a declarat că după această dificilă operație nu-i mai rămînea decît să azvîrle pe foc romanul. Dar iată și un scurt citat din acest autor francez indignat de „verbozitatea” unor dramaturgi care se „complac”, se întind și se bîlbăcesc într-un adevărat noroi de „texte inutile”, convins că partitura dramaturgică trebuie să se prezinte ca un „comprimat” : „O piesă, prin caracterul ei încheag și eliptic, pretinde mult mai mult de la inteligența și imaginația cititorului decît un roman, unde totul i se oferă de-a gata”. Sigur că nici romanele nu oferă chiar totul de-a gata, dar accentul trebuie căutat în ceea ce am putea numi știința replicii (și a construcției întregului edificiu). Într-un cadru cu anume accente expresioniste, în care realitatea acută este transferată

în vis pentru ca în final visul să pătrundă în realitate, evoluează personaje cu identitate generică, așa cum ni le prezintă didaxialia : „**BĂRBATUL** — în haine de vagabond, cu semne de sfială și de stingăcie, vîrit într-o postură de care nu este tot timpul și pe deplin conștient ; **FEMEIA** — fără vîrstă, umestec de frumusețe și de urîțenie, de cinism și de ondoare, de (sic!) spirit și trup, îmbrăcată deșeușe, ca o femeie de stradă, dar și ca una ce se vestimentează (sic!) din adăugituri ; **ACARUL** — în vîrstă, grav, important, labil, prins de deprinderea servituții ; **LOGODNICA** — firavă, destinsă, puțin prețioasă, frumoasă, pornită pe lucruri cu cap și conținut, intolerantă ; ceilalți, după sugestia pe care o dă, în cazul fiecăruia, rolul : **DOMNUL 1, DOMNUL 2, DOMNUL FOARTE CUNOSCUT, DOMNUL INTELECTUAL, ALȚI DOMNI, MENAJERA**. Acțiunea se petrece undeva în lumea noastră de astăzi”. Textul are în jur de 50 de pagini, dar ar fi putut avea — în favoarea valorii 25. Personajul care deține vestea este chiar **FEMEIA**, care, îngrozită de nemaipomenitul ei secret pe care și-l păstrează cu strășnicie, ca în **Halima**, pentru a „acoperi” absența conflictului dramatic, îi declară **BĂRBATULUI**, într-o construcție gramaticală interesantă nu numai sub aspectul concordanței timpurilor verbale : „Numai că-ți cad ochii în gură cînd auzi ce am eu să-ți spun”. Visul se vrea „tare”, dar conținutul replicilor rămîne ascuns după ușă, pentru că personajele nu reușesc să intre în camera „dezbaterii”. Este lansată (de către

BĂRBAT) o intenție de utopie a restructurării învătămintului, dar numai ca o amenințare, nu și în fapt : este vorba de o așa-numită **Puergonomic maximă intensivă**, un studiu „despre cum trebuie privite și tratate vîrstele numite empiric copilărie, adolescență și tinerețe, în vederea profilului formativ, instructiv și de integrare maxim (sic!) ca premisă absolută a realizării umane totale și a excluderii definitive a riscului de insucces în viață...” Se vorbește mult, se comunică extrem de puțin. Instrumentele sînt inadecvate : este ca și cum ai trage cu praștia într-un hipopotam ! Așteptăm, așadar, un text viabil de la dumneavoastră.

Nicolae Băra — Timișoara : Ne întrebați dacă personajele principale, protagoniștii unei piese pot fi și **rezoneri**. Dicționarul de neologisme editat în 1986 de Florin Marcu și Constantin Maneca nu v-a răspuns la această întrebare. Într-adevăr, la articolul respectiv, cei doi autori sînt laconici : „personaj dintr-o operă literară, în special dintr-o piesă de teatru sau dintr-un film, care reflectează asupra acțiunii și asupra celorlalte personaje”. Provenit din franceză, termenul are o accepție „tehnică” bine definită în arta dramatică și, din acest punct de vedere, întrebarea dumneavoastră ni se pare legitimă. Într-adevăr, protagoniștii nu pot fi și rezonerii piesei, pentru că ei sînt angajați în conflict, în numele binelui sau al răului, împreună cu credințele lor, care, mai devreme sau mai tîrziu, pe parcursul acțiunii, sînt afișate ca atare. Aceste personaje sînt solidare cu subiectivitatea lor și nu pot avea o per-

spectivă obiectivă asupra întregii acțiuni, nu pot adică avea „înțelegere” față de motivațiile oponenților; o asemenea posibilitate ar anula conflictul și opera literară ca atare. Rolul de rezoner îi revine prin urmare, de obicei, unui personaj din umbra marilor evenimente, care-și permite, prin aparițiile sale episodice, să comenteze situația dramatică în numele moralei și adevărului obiectiv sau ale celor profesate de autorul însuși. Născut din corul tragediei grecești, mai precis inspirat din acest personaj colectiv, rezonerul cunoaște de la un scriitor la altul diferite înfățișări în ponderea acțiunii. În dramaturgia noastră contemporană, subiectul respectiv merită a fi cercetat la D. R. Popescu și Marin Sorescu, autori care au îmbunătățit substanțial tehnica „adevărului auctorial”.

Nicolae Dumitru Niță — București : **Cavalerul dreptății** este intitulat textul dumneavoastră, care „atacă” o temă istorică încercată descori de dramaturgi. Este vorba de figura lui Vlad Țepeș, atît de eronat percepută și azi în străinătate, așezată însă pe adevărul ei piedestal de către istoricii noștri în primul rînd, dar și de scriitorii, de la Ion Budai Deleanu la Marin Sorescu. Din păcate, nu stăpîniți suficient instrumentele unui autor dramatic, nu aveți încă știința construcției, a conflictului în primul rînd. Tensiunea dramatică, atît de necesară în oricare text cu minime pretenții, la dumneavoastră lipsește cu desăvîrșire. Înfruntările sînt școlărești, personajele sînt, după legile manîheismului, albe și negre, fără ca replicile lor să reușească să le deseneze portretul psihic la necesara înălțime memorabilă. Dar dacă lucrurile s-ar fi limitat la meșteșug, speranțele noastre ar fi fost încă mari — meș-

teșugul, se știe, se învață! Dar o piesă de inspirație istorică necesită un travaliu extrem de dificil. Nu cunoaștem bibliografia pe care ați parcurs-o dumneavoastră, dar din felul în care ați construit piesa **Cavalerul dreptății** nu sîntem convinși că stăpîniți bine rînduilele epocii și ale curții domnești. „Linuștea nopții este sfîșiată de un strigăt al lui Vlad Țepeș: Iliee!” Așa debutează textul dumneavoastră, punîndu-l pe marele domnitor în situația unui umil proprietar de acareturi, care, avînd o singură slugă, pe Ilie, trebuie să tot strige după ea, pentru nu știu care interes. În fine, apare de undeva acest Ilie, și ce-i spune în miezul nopții, cînd fulgere brăzdează cerul smolît, ce-i spune lui Ilie voievodul Vlad? „Poruncesc — toți boierii să viină la Sfat”. Așadar, la curtea domnitorului nu exista nici un fel de protocol, nu existau demnitari, funcțiuni precise. Totul era rezolvat pe loc de către sluga de taină Ilie. El va scrie și epistolele diplomatice. Un oștean vine în grabă și îl anunță pe domnitor: „Mahomed al II-lea vine cu armată mare să te pedepsească”. Să trecem peste ciudătenia formulării replicii și să vedem ce răspunde Vlad. El nu-l cheamă pe șeful armatei de război, nu examinează cu Sfatul situația. El este prompt. „Vlad (soleran către Ilie): Ilie, adună oaste-n grabă!”

Dar absența documentării creează în textul dumneavoastră și alte momente ilare. Cu mulți ani în urmă, în concursurile școlare de la radio, se puneau întrebări de acest gen: Îi plăcea mămăliga lui Ștefan cel Mare? Răspunsul era cîel pe care îl știți fără îndoială și dumneavoastră. Mămăliga, făcută din porumb, nu exista pe vremea celebrului domnitor moldovean, pentru că porumbul a fost impor-

tat din America mult mai tîrziu. Ca și tutunul. Ca multe altele. Dar ce-i spune personajul Selim, venit în calitate de sol turc, lui Vlad Țepeș, acest domnitor contemporan cu Ștefan cel Mare? El spune: „Selim răbdare are, cum ziceți voi ghiaurii un proverb: Trebuie răbdare și tutun”. Bineînțeles, replica este imposibilă.

Un boier — dintre cei răi — se ascunde în spatele unei perdele și, citeva scene mai tîrziu, ce se va întimpla? Cunoaștem noi oare de undeva scena pe care dumneavoastră o descrieți între paranteze? „Deodată, în spatele unei perdele, un zgomot atrage atenția lui Vlad. O clipă toți se opresc. Se face o liniște mormintală în clipa cînd Vlad cu un paloș se repede și împunge perdeaua, în locul unde s-a mișcat. Se aude un urlet de durere, un horcăit...”

MAI TRIMITEȚI: Doina Fulger — Vaslui; George Raidu — Giurgiu; Anatolie Berbaru — Călărași; Angela Suciu — Tirgu Mureș; Ion Păsăria — Suceava; Gelu Hrușcă — Arad; Ion T. Ionescu — Craiova; Vasile Silianu — Oradea; Mitică Albanczu — Constanța.

DEOCAMDATĂ NU: Marin Dumbrăveanu — București; Iancu Dulce — Roman; Mihai Vasilescu Tulcea; Un anonim sfios; Zaharia Itu — Galați; Tudor Mînzală — Turnu Severin.

Paul TUTUNGIU

PORTOFOLIUL NOSTRU

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

- Ion Bucheru — **Mesagerul**
- Paul Ioachim — **Aniversarea**
- Tudor Popescu — **Invenția secolului**
- Alexandru Sever — **Jerfta**
- Horia Gîrbea — **Ultimul as**

TEATRUL ÎN LUMEA

Andrea Jonasson și Franco Graziosi în
spectacolul „Come tu mi vuoi” („Cum
ți se pare”) de Pirandello, în regia lui
Giorgio Strehler, Piccolo Teatro din
Milano



TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI

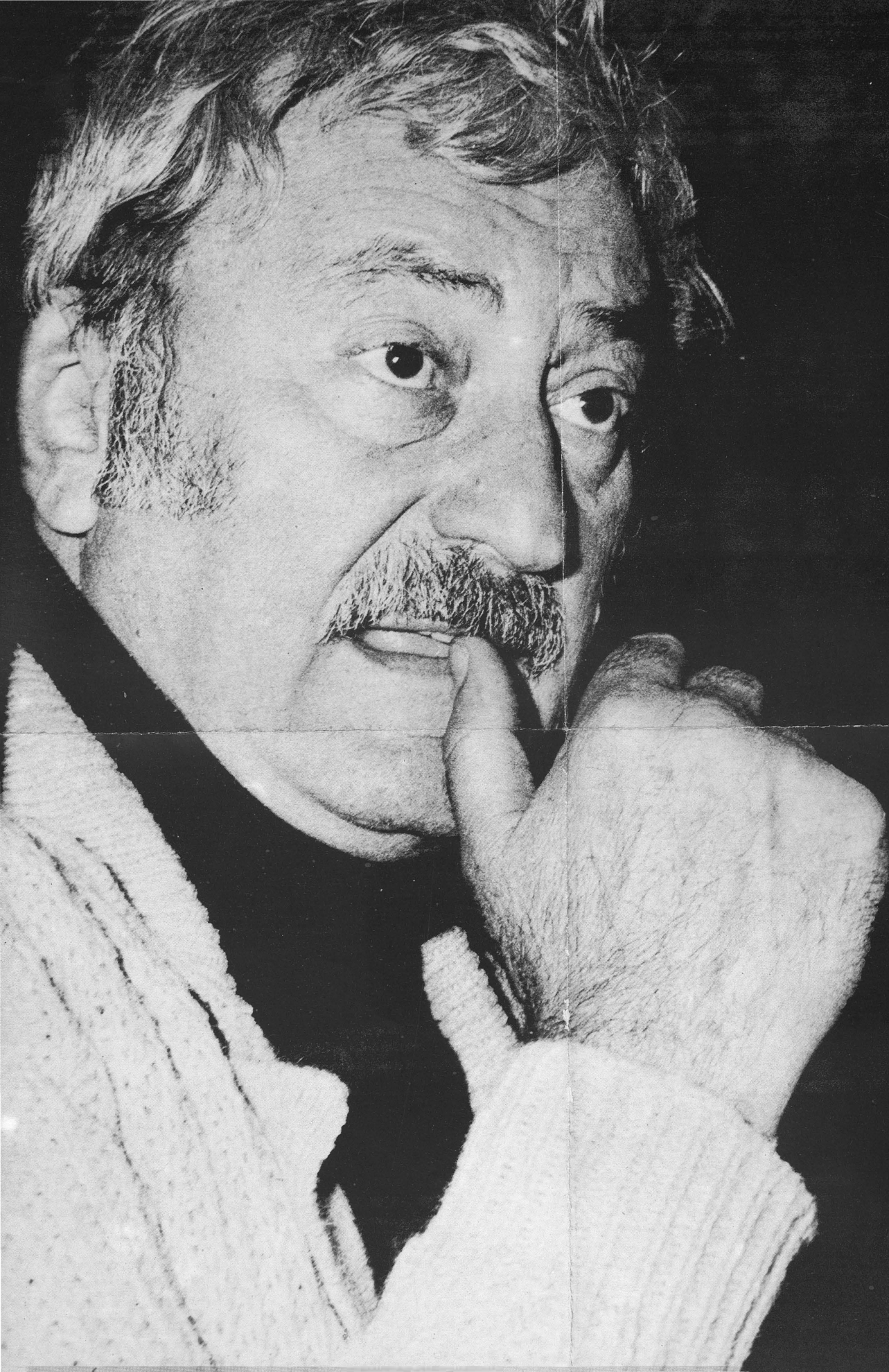
vă propune spectacolul



„Mielul turbat“

de AUREL BARANGA

www.ziuaconstanta.ro



*Am o sete absurda
de a sti
Ce se afla sub coaja lucrurilor.*

www.ziuaconstanta.ro

TEATRUL

DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMANESC



POVARA POPULARITĂȚII AMZA PELLEA



Decebal (Dacii)



Mihai (Mihai Viteazul)

„Nu pot ști ce vreau dacă nu știu cine sînt. Trebuie, ca popor, să știu bine cine sîntem, ca să știu ce vrem.“

AMZA PELLEA

L-am văzut într-o producție a clasei lui Alexandru Fintii, jucînd pe Trigon din Pescărușul lui Cehov. Am simțit de la primele momente stofta unui autentic artist mistuit de neliniști și incertitudini, de o mare finețe și o mare noblete sufletească. Flăcăul din Băilești era un print al spiritului, o ființă de o delicatețe suavă.

L-am îndrăgît și l-am admirat de la început și, fiindcă viețile noastre s-au împletit la un moment dat, am trăit împreună ani de-a rîndul în atmosfera unică a Teatrului de Comedie, eu mereu fascinat de personalitatea lui nepereche.

Teatrul și filmul românesc au avut uriașă neșansă să piardă, unul după altul, trei giganți: pe Toma Caragiu, pe Amza Pellea și pe Octavian Cotescu.

Nu ne vom putea consola niciodată de imensul gol lăsat de acești magnifici actori. Dar Amza era mai mult decît un mare actor. Era un om de care fiecare din noi avea nevoie. El aducea în dulceața prieteniei un, umăr solid pe care te puteai sprijini în clipele grele, o înțelepciune care venea de departe, din străbuni, o cinste și o curățenie morală fără nici o umbră. Generos și bun ca o piine de la țară, scăpător de inteligență, plin de fantezie și de farmec.

Cu Dornica în dreapta și Oana în stînga, el înfățișa tabloul unei fericiiri simple, al unei împliniri pe deplin meritate. Sînt oameni care n-ar trebui să moară niciodată.

Radu BELIGAN

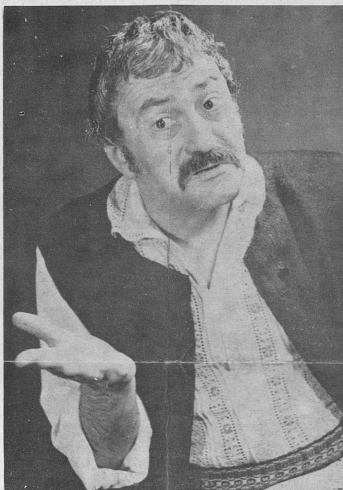
• Horatio, Hickok, Voevodul Basarab, Hrișanide, Vlad Tepeș.

„CRED CĂ LUPTA CEA MAI GREA
E CU TINE ÎNSUȚI.“

„SÎNT PROFUND CONVINS CĂ NU EXISTĂ
PENTRU UN ACTOR POVARĂ MAI MARE
DECÎT POPULARITATEA, DIN PUNCT DE VEDERE
AL RESPONSABILITĂȚII LUI, SEARĂ DE SEARĂ,
FAȚĂ DE PUBLIC.“

Ne întâlneam uneori pe o miriște potopită de soarele bolnav al toamnei, ori într-un colțan de pădure cu crengile negre chinute de povara zăpezii. Tînceam în mîini arme, cel mai adesea nefolosindu-le, și mă uimea tristetea bărbătească ce plutea pe chipul lui, cînd nu se știa observat.

Stăteam uneori alături pe maluri de ape, cu ochii pierduți pe plute nemiscale, în așteptarea ipotetică a unor crapi ori știuci imense și mă întrebam de unde și de ce gravitatea acestui profil acvilin... Am fost de nenumărate ori la filmări trele, care ar fi pus la încercare nervii cei mai oțelii: îmi amintesc cum odala, la Selimberg, după ce, cu grijă birocratică față de obiecte, au fost adunate toate snodele, stîlilele, bombardele, morioanele, aparatele, încercate în camioane și duse în dată la binemeritat adăpost, erau doar valori, a fost uitat în cîmp numai el, Amza, interpretul marelui și frăcesului Mihai Viteazul. Și eu, dar asta e mai puțin important. Și am luat-o pe jos, spre Sibiu, el în platosa, cizme înalte cu pînteni lungi și cyma celebră împodobită cu pană de coor — și niciodată n-am întâlnit copil mai vesel, vervă mai dezlîntuită, poftă de viață și lipsă de minie ori de jignire față de cei vinovați de o afit de revoltătoare neajîntă.



Nea Mărin (serial T.V.)

„Mi-am dorit totdeauna să joc,
într-o piesă, un țăran oltean. Așteptînd zadarnic, de la dramaturgi, un asemenea personaj, l-am creat singur.“

AMZA PELLEA

Amza, suflet de haiduc
Se-ndulcește frunza-n nuc
Și de verde-amarăciune
Lacrimile-mi cad pe strune
Mi se-ncheagă glasul-n gură
Ca single-n tăietură

Nea Mărine, nea Mărine...

Stringe-ți ceată călătoare
Și pe sub pămînt călare
Rotunjeste-ți căutarea
Pină simți pe frunte marea
Munții țării-n pumnul drept
Și Oltenia pe piept.

Tudor GHEORGHE

Am petrecut nopți lungi și albe, în blestemat fum de țigară, migăind roluri, despiciind fiecare replică ce o scrisesem pentru el, încercînd să deslușim toate sensurile ce se pot ascunde în dosul unui banal „bună ziua!“ — și rareori mi-a fost dat să înlînesc artist mai adînc pătruns de răspundere vocației. A lui și a altora, mai ales azi.

L-am văzut ultima dată înaintea unei lungi călătorii. A mea cu înțoarere, a lui fără. Sîia. Și cea ce se ascundea în dosul cuvintelor pe care ne sileam să le rostim, partea ascunsă a icebergului, era o liniste — nu o împăcare — o liniste care venea din zonele foarte adînci ce au înrobilit și au dat un sunet unic celei mai banale realități copleșite de acest artist.

Acum nimic nu se poate adăuga ori scădea din ce a fost (cumplit cuvînt la semnificația și rostul căruia ne zîndim atît de rar) Amza Pellea.

Uneori pe o colină năpădită de tufe roșii, pe țărîm de ape sure sub cer de toamnă, dar mai ales în singurătatea odăii mele, unde trudeșc cuvinte, îi aud vocea ușor răgușită, și ea se împletește cu a celorlalți prieteni ce s-au dus, Caragiu, Cotescu, Coman, Vrabie — cu care am plănuit atît de multe, atît de multe...

Titus POPOVICI

„am mai fost colegi de an la I.A.T.C. o bucată de vreme (el Barorul, eu Satin, într-unul din spectacolele de absolvire)... „am mai fost colegi de teatru o altă bucată de vreme, la Teatrul de Comedie (am jucat vreo două-trei roluri împreună)...

„ne-a chinut același hobby încă o ultimă bucată de vreme... „incerc, de-o bucată de vreme, să duc mai departe nobila sa trudă, de dascăl, prin care a înălțat zborul cîtorva nume devenite notorii în distribuțiile spectacolelor și filmelor românești...

Prietenia noastră a fost întocmai unui poezu ne-ordonat, cu fetele nepereche, clădit din multe „evenimente“ și tot aștea întîmplări „banale“ care, toate, au devenit lumină slătornică, pază a credinței în adîncul sufletului meu, întocmai înaltelor vitralii. Multe dintre aceste amintiri sînt numai ale noastre, lăuate în custodia mea, de unul singur, o vreme, și pe care i le voi întoarce cînd Firea ne va alătura din nou. Dintre celelalte, aș proiecta aici acea seceventă din Puterea și Adevărul în care sînt din nou, și poate pentru ultima oară, față în față, inginerul Petre Petrescu și activistul Pavel Stolian. „Masa tăcerii“, cum i s-a spus, această seceventă este una din posibilele mărturii despre viața noastră. Cine va ști să privească acele cîteva „plănuiri“ se va apropia de sufletul lui Amza, așa cum se zidește el aici, intru indelictinirea sa actoricească.

„Priviți! Priviți!“ Tenacitate, fără obuzitate! Înțelegere, fără slăbiciune! Biruință, fără vanitate! Paradoxuri care coexistă doar prin natura excepțională a Omului și a Artistului!

Mircea ALBULESCU

• Octavian Boreș, Horia, Petre Petrescu, Ipu, Muromski.

Amza Pellea s-a născut în Băilești, la 7 aprilie 1931. Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București, face parte din „promoția de aur“ a anului 1956, reprezentată, în majoritatea ei, la Teatrul Național din Craiova. Aici realizează, în perioada stagiaturii de trei ani (1957—1959) nu mai puțin de 14 roluri, între care JACK WORTHING (Bumbury de Oscar Wilde), HLEBNIKOV (O chestiune personală de Al. Stein), VEDEBNIKOV (Ani de prigoană de Aleksei Arbuзов), VLADICA ILARION (Tudor din Vladimiri de Mihnea Gheorghiu), COMANDANUL YASULUI (Tragedie optimistă de Vasvolod Vișnevski), BEPE (Glozele din Chioggia de Carlo Goldoni), HORATIO (Hamlet de Shakespeare), COLONELUL DOBRE (Ecaterina Teodoroiu de Nicolae Tautu), OTTO KATZ (Soldatul Svejk de Hasek), ESTEBAN (Fîntina turmelor de Lope de Vega). Pe scena Teatrului de Comedie va crea nenumărate alte personaje, printre care BRETTSCHEIDER (Svejk în al doilea război mondial de Brecht — 1962), PIETRO (Umbră de E. Svarj — 1963), MANOLE (Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu — 1964), SUBCOMISARUL (Capul de rățoi de G. Ciprian — 1965), PLATO-

NOV (Un Hamlet de provincie de Cehov — 1967), VOIEVODUL BASARAB (Craitorii cei mari din Valahia de Al. T. Popescu — 1969), NOAH (Arca bunei speranțe de Ion D. Sirbu — 1970), HEISANIDE (Interesul general de Aurel Barabă — 1972), HICKOK (Buffalo Bill și indienii de A. Kopit — 1972). Pe scena Teatrului Național din București dă viață unor personaje exponențiale pentru felul său de a fi și de a simți, creîndu-l convingător pe PETRE DINOIU (Canoara din deal de Corneliu Marcu — 1977), pentru felul său de a înțelege istoria și de a se simți implicat în istorie, dînd un pregnant relief dramatic lui VLAD TEPEȘ (A treia teapă de Marin Sorescu — 1979). Ultimul rol creat în teatru îl revăduce pe scena Teatrului de Comedie, realizînd — în regia lui Gheorghe Harag — o memorabilă compoziție în bătrînul moșier MUROMSKI, cel ce se sfîșie pe scenă (Procesul de Suhovo-Koblin — 1983).

Debutază în film încă din primul an de studenție (NEICA STAVRACHE din În vremea războiului în regia lui Mircea Drăgan — 1955), dar devine un actor o pasiune neegalată decît de dragostea sa

statornică pentru teatru. Din bogata listă a creațiilor sale cinematografice vom aminti doar cîteva, cu valoare de referință pentru ceea ce atît de complexă personalitate artistică a lui Amza Pellea avea să dăruiască filmului românesc și epopeii cinematografice naționale. În regia lui Sergiu Nicolaescu va conferi o impresionantă forță morală chipurilor de effigie ale lui DECEBAL (Dacii) și MIHAI (Mihai Viteazul), pentru a fi apoi IPU (Atunci i-am condamnat pe toți la moarte), trecînd și prin filme polițiste ca Ultimul cartus și Un comisar „ăcuza“. E DECEBAL și în Columna lui Mircea Drăgan, după care, schimbînd registrele și dezvăluindu-ne mereu alte și neașteptate fațete ale vîgurosului său talent, îl crează pe PETRE PETRESCU din Puterea și Adevărul al lui Manole Marcus. E aproape în egală măsură prezent în filmele cu subiect istoric — Mitrea Cozor, Neptoiștii gornistului Ion, Seta, Tudor, Nearnul Soimareștilor, Haiducii, Răscola, Sageata căpitanului Ion, O zi din August — ca și în cele cu subiect de actualitate — Camera albă, Proprietarii, Față de duminică, Ana și umanizîndu-și personajele prin simplita-

tea și firescul reacțiilor, prin căldura și intensitatea trăirii, care dau strălucire și altor filme, precum Ducea Anastasia trecea și Oșinda. Concomitent e intens solicitat în emisiunile teatrelor radiofonice și ale teatrelui TV, realizînd și aici cîteva creații de neuitat, între care cele din Cadavrul viu de Tolstoi, Procesul Horia de Al. Voitin și Descoperirea familiei de Ion Brad.

Între 1972 și 1974 este director al Teatrului Național din Craiova, străduindu-se să ridice și să impună valoarea trupei printre cele mai bune din țară. Din 1975 și pînă la sfîrșitul vieții (12 decembrie 1983) funcționează ca profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, între studenții săi aflîndu-se, de-a lungul anilor, actori ca Șerban Ionescu, Măzda Catone, Valentin Voică, George Alexandru, Doru Bandoi și Cerasela Stan. A fost autor și interpretul unui fascinant personaj, NEA MĂRIN, de un haz copios și o necrutătoare ironie, dînd o strălucită expresie hazului de meez, în varianta sa oltenescă; peripeziile acestui Păcăl moțdorn au fost adunate și transcrise fonetic de către autorul lor în cartea Să rideți cu Amza Pellea.