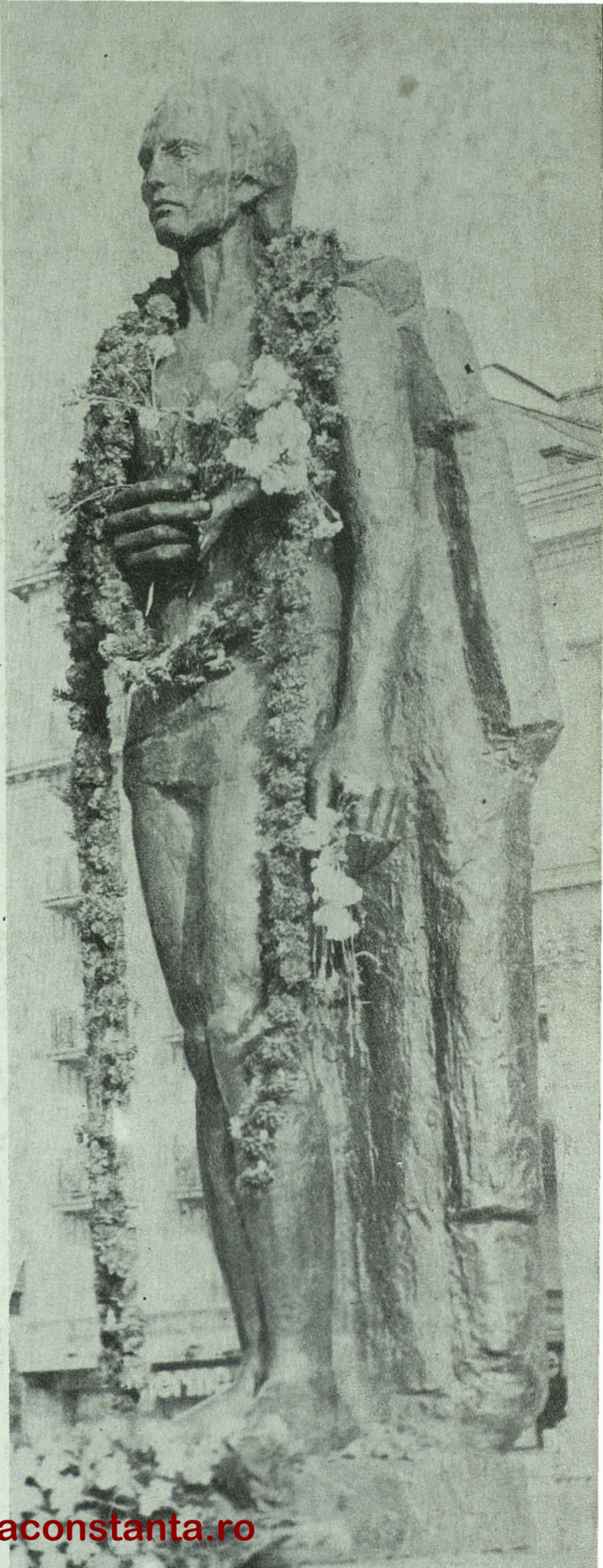


TEATRUL

revistă editată de
consiliul culturii
și educației socialiste

- „Alexandru Lăpușneanu“
de MIHAI EMINESCU
Text îngrijit
și comentariu
de Petru Creția
- „EMINESCU,
autor dramatic“
de Ion Zamfirescu
- EMINESCU
și trupa teatrală
Fanny Tardini



iunie
1989

www.ziuaconstanta.ro

ACTORI ȘI ROLEURI



Ion Besoiu (Oronte) și Virgil Ogașanu
(Alceste) în Mizantropul de Molière la
Teatrul „Bulandra“

TEATRUL

IUNIE 1989

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

Colegiul de redacție :
redactor-șef ION CRISTOIU
CRISTINA DUMITRESCU
VICTOR PARHON
VIRGIL POIANĂ
PAUL TUTUNGIU

Foto :
ILEANA MUNCACIU
AUREL GĂRBOVU
DORIN STANCIU
Coperta IV — În imagine :
Maya Indrieș (Ana) și Me-
lania Niculescu (Lia)

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

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, Calea
Griviței nr. 64—66



Lei 12
I.P. Informatia. c. 1332

*** Prețuirea înaintașilor, p. 2.

Mesajul tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, secre-
tar general al Partidului Comunist Român, președîn-
tele Republicii Socialiste România, cu prilejul Sim-
pозionului omagial „Mihai Eminescu“, p. 4

Telegrama adresată tovarășului NICOLAE
CEAUȘESCU, secretar general al P.C.R., președintele
Republicii Socialiste România, de participanții la Sim-
pозionul omagial dedicat Centenarului Mihai Emi-
nescu, p. 5

EROI EXEMPLARI ÎN INTERPRETĂRI EXEMPLA-
RE ● Florin Piersic în „Cartea lui Ioviță“ de Paul
Everac, p. 7.

PERMANENȚA MODERNITATE A CLASICILOR
● Eminescu, o pagină semnificativă în istoria tea-
trului românesc. Ion Zamfirescu : Eminescu, autor
dramatic, p. 9

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ ● Mihai Tatu-
lici : Dare de seamă despre „Moștenirea“, p. 11

PORTRETE SUBIECTIVE ● Constantin Preda :
Mirela Cioabă, p. 15.

MEMORIA SCENEI ● H. Nicolaide, cu o prezentare
de Sanda Diaconescu, p. 16

FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIE A TEATRULUI
ROMĂNESC ● Ionuț Niculescu : Trupa de teatru
Fanny Tardini-Vlădicescu într-o istorie de teatru ine-
dită, (I), p. 23

„Alexandru Lăpușeanu“ de Mihai Eminescu, text
îngrijit și comentat de Petru Creția, p. 25

STOP-CADRU de Victor Parhon, p. 43

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tungiu, p. 44

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL ● Semnează
Nicolae Stoian, p. 47

CRONICA DRAMATICĂ de Victor Parhon, p. 48

CRONICA VIZIUNII REGIZORALE de Alice Geor-
gescu, p. 51

DE LA TEXT LA REGIE ● Semnează Paul Cornel
Chitic, p. 53

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI de Cris-
tina Dumitrescu, p. 57

CRONICA TINEREI GENERAȚII de Corina Șutea,
p. 60

CRONICA SPECTACOLULUI STUDENȚESC de Irina
Coroii, p. 62

PAS LA PAS PRIN TEATRE ● Semnează : Mircea
Em. Morariu, Marian Popescu, Dan Predescu, Bog-
dan Popescu, Victor Parhon, p. 64

REFLECTOR, p. 68

ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL“ ● Ștefan Di-
mitriu : Cronică de cenaclu, p. 69 ● Doina Diaconu:
Întîlnirile cu cititorii (Birlad, Vaslui), p. 74

PRIMUM LA REDACȚIE, p. 80

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL TEATRAL INTERNA-
ȚIONAL ● Interviu cu regizoarea britanică Deborah
Warren realizat de Corina Șutea, p. 81

SEMNALE, grupaj realizat de Eva Catrinescu, p. 83

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tungiu, p. 85

GLOSE LA LUNA TEATRALĂ de Ion Cristoiu p. 87

DOCUMENTE ALE TEATRULI ROMĂNESC ● El-
vira Godeanu, p. 89

Prețuirea

În întreaga țară, pe scenele teatrelor, la radio și la televiziune, în cenaclurile literare ale elevilor și în reuniunile omagiale ale scriitorilor, în paginile revistelor de cultură și prin tomurile ce ies de sub teascurile tipografiilor, are loc sărbătoarea de suflet românesc a cinstirii poetului național Mihai Eminescu, intrat — cum bine s-a zis — în cel de al doilea secol al nemuririi sale. Cu greu ne-am putea imagina astăzi un om al acestei țări, care să nu vibreze la auzul numelui Său, să nu simtă înfiorarea și încântarea fără de seamăn a muzicii versului Său, ori să nu se fi pătruns, în adâncul ființei sale de taină, de acea modelatoare simțire eminesciană, consonind cu riul și ramul, cu izvorul și marginea mării, cu prețuirea trecutului și a pildei înaintașilor în tot ceea ce țara a avut și are de apărut pentru neștirbita păstrare a ființei sale naționale.

Ni se pare — și este, desigur — firesc, ca Ipoteștii Botoșanilor să fi devenit, mai cu osebire în acest an și în aceste zile, loc de pelerinaj, de migăloasă reconstituire ambientală întru smerită aducere aminte, dar și loc de activă confruntare a opiniilor, derivînd din neostenita scrutare a universului operei poetice, dramaturgice, publicistice, relevîndu-și o dată mai mult turburătoarea — coerență și unitate lăuntrică. Ni se pare — și este, desigur — firesc, ca la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani (inițiatorul, în urmă cu ani, al unei importante manifestări de cultură teatrală, dedicată restituirilor dramaturgice) să se pună în scenă, din nou, fragmente ale dramaturgiei eminesciene, reunite acum sub titlul simbolic **Intemeietorii**, poezia și teatrul eminescian reinviind și pe scenele Teatrelor Naționale, din Iași, din Timișoara sau Cluj. Nimic din ce ne-a lăsat Eminescu nu ne este și nu ne poate fi indiferent, așa că, iarăși, ni se pare — și este, desigur — firesc și putem beneficia astăzi de noile și revelatoarele tomuri ale monumentalei ediții Eminescu, începută de Perpessicius și continuată acum cu nu mai puțină fervoare și dăruire de cărturari de talia lui Petru Creția și D. Vatamaniuc.

Să nu uităm însă că nu tot ceea ce ni se pare și este astăzi firesc ni s-ar fi părut măcar posibil în urmă cu două decenii și jumătate. Abia după 1965 și ca urmare a celui de al IX-lea Congres al partidului, valorificarea tradiției, cinstirea trecutului și prețuirea moștenirii noastre culturale au devenit parte integrantă a politicii de partid și de stat, însăși această politică revendicîndu-se drept continuatoarea celor mai bune tradiții de luptă ale poporului român pentru libertate, dreptate și neatințare, pentru integritatea și demnitatea ființei noastre naționale. Repusă în drepturi de politica partidului, cerința respectării adevărului istoric deschidea un larg cîmp de acțiune nu numai istoricilor, ci și criticilor, teoreticienilor și istoricilor literari, editorilor și oamenilor de teatru, compozitorilor și cineaștilor, configurînd importante direcții de acțiune culturală, profund patriotică, menite să ne restituie, odată cu adevărul despre trecutul nostru istoric, o întreagă tradiție și moștenire culturală, capabile să ne redea, la rîndu-le, odată cu ierarhia reală a valorilor și cultul valorii, sentimentul apartenenței la o continuitate spirituală națională, neglîndîndu-și specificitatea latinătății și a statutului ei european.

Reeditarea clasicii în tiraje de masă și în ediții critice tinzînd să acopere integralitatea operei lor, reeditarea lucrărilor fundamentale din domeniul criticii și istoriografiei literare, începînd cu **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** de George Călinescu, apariția operelor lui Iorga, Pârvan, Xenopol, inițierea unor inestimabile serii editoriale precum **Biblioteca de filosofie românească**, au coincis cu o intensificare fără precedent a activității de traducere a celor mai importante opere din filosofia și literatura universală, ca și din estetica și teoria literară contemporană, asigurîndu-se astfel climatul cultural necesar valorificării optime a tradiției în contemporaneitate.

S-au tipărit și retipărit piesele dramaturgiei noastre clasice și

Înaintașilor

interbelice, ca și textele dramatice puțin cunoscute sau recent descoperite ale primilor noștri dramaturgi, au apărut cuprinzătoare antologii ale dramaturgiei contemporane, ale teatrului de inspirație istorică sau ale piesei românești într-un act, colecțiile **Teatru comentat**, **Rampa** și **Masca** ale Editurii „Eminescu” dînd și ele un puternic impuls cărții de teatru și de critică teatrală. N-au rămas la un moment dat mai prejos nici strădaniile teatrelor, dacă ne reamintim impresionanta premieră absolută a piesei **Danton** de Camil Petrescu la Teatrul Național din București, mai recentul spectacol al Teatrului „Bulandra” cu piesele **Occisio Gregorii...**, atribuită lui Samuil Vulcan, și **Barbul Văcărescul, vinzătorul țării** de Iordache Goleșcu, ori contribuțiile deja amintite ale inimoasei scene botoșănene, impulsionînd restituirile dramaturgice, încă departe de a fi satisfăcătoare. S-au realizat, într-o ferocită conjuncție, gale ale teatrului contemporan, ale dramaturgiei românești actuale și ale teatrului istoric, cinstirea trecutului și valorificarea tradiției aflîndu-se din nou, prin semnificația mesajului lor, în plină actualitate. Nicicînd, ca în ultimele două decenii și jumătate, dramaturgia românească și teatrul românesc n-au cunoscut o perioadă de mai mare eflorescență, tocmai reinnoșînd, dacă nu toate tradițiile, în orice caz cele mai valoroase tendințe ale dramaturgiei și teatrului românesc interbelic, consolidîndu-se astfel bogata, prețioasă tradiție a școlii românești de teatru.

Departate de a constitui o îngrădire a spiritului creator, prețuirea și valorificarea tradiției au devenit adevărate arme de luptă împotriva închistării dogmatice, iar recuperarea și repunerea în drepturi a moștenirii noastre culturale au avut darul de a face inoperantă orice încercare de reînțoarcere la dogmatism. Pentru toți creatorii autentici tradiția n-a însemnat niciodată închistare izolaționistă și privire condescendentă în ograda culturilor vecine, ci, dimpotrivă, amplă deschidere spre universalitate, singura capabilă să situeze creația autohtonă în circuitul internațional al valorilor. Vorbim astfel, în teatrul românesc, de o tradiție a dramaturgiei noastre istorice ca și de una a comediei satirice de actualitate, dar vorbim și de tradiția marelui repertoriu universal, prezent și astăzi, cu realizări de prestigiu, pe cele mai importante scene ale țării. Chiar și cunoașterea promptă, operativă, a realizărilor marcante din dramaturgia universală contemporană și din teatrul european intră și ea în tradiția teatrului românesc, asigurîndu-i premisele competitivității pe plan mondial, demonstrată nu o dată cu strălucire în ultimele decenii.

Prețuirea trecutului înseamnă prețuirea identității naționale, reprezentînd tocmai de aceea un drept inalienabil și o expresie a libertății și suveranității fiecărui popor. Aflat aproape mereu, în decursul istoriei sale, la răscrucea imperiilor, a intereselor și a asupririlor de tot soiul, poporul român și-a păstrat limba și ființa sa națională tocmai pentru că a știut să-și apere și să-și cinstească trecutul și datina străbună. Tradiția prețuirii trecutului ține de firea și sensibilitatea, de ființa poporului român. Ține de Eminescu.

Nu întîmplător, în Mesajul tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial „Mihai Eminescu”, se spune: „Omagiînd astăzi opera luminoasă a lui Mihai Eminescu — ca de altfel a tuturor marilor creatori din toate domeniile — avem datoria să dezvoltăm și să îmbogățim permanent, cu noi și noi creații, minunatul patrimoniu național — tezaur de gîndire înaintată, revoluționară, care, prin conținutul de idei și mesajul profund umanist și patriotic, reprezintă o contribuție de seamă la mobilizarea întregului popor în edificarea noii orînduirii, la formarea și educarea omului nou, înaintat, constructor conștient și devotaț al socialismului și comunismului în România”.

„T”

Mesajul tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU,

secretar general al Partidului Comunist Român,

preşedintele Republicii Socialiste România,

cu prilejul Simpozionului omagial „MIHAI EMINESCU“

În numele Comitetului Central al Partidului Comunist Român, al Consiliului de Stat şi Guvernului Republicii Socialiste România, precum şi al meu personal, aducem un fierbinte omagiu marelui poet Mihai Eminescu, care prin nemuritoarea sa operă, a cîntat poporul român, trecutul, prezentul şi viitorul său, înscriindu-se pentru totdeauna în conştiinţa întregii noastre naţiuni şi în patrimoniul culturii universale ca exponent al unor luminoase idealuri şi năzuinţe de dreptate socială şi naţională, de afirmare liberă, demnă şi independentă a României.

Simpozionul omagial, prin care oamenii de ştiinţă şi cultură cinstesc memoria poetului naţional Mihai Eminescu, constituie un puternic imbold pentru toţi creatorii de literatură şi artă din ţara noastră de a-şi pune întreaga lor creaţie — urmînd strălucitul exemplu al marelui lor înaintaş — în slujba poporului, a dezvoltării cuceririlor sale revoluţionare, a făuririi socialismului şi comunismului, a ridicării României pe trepte tot mai înalte de civilizaţie şi progres.

Poet al poporului său, Mihai Eminescu a lăsat posterităţii imaginea unui artist legat trup şi suflet de pămîntul ţării sale, de aspiraţiile spre mai bine ale maselor populare, receptiv la problemele majore ale epocii în care a trăit, ale luptei pentru apărarea şi afirmarea fiinţei naţionale — care au constituit în permanenţă izvorul veşnic viu al minunatei sale creaţii.

Nimeni mai mult decît Mihai Eminescu n-a dat expresie şi n-a contribuit într-o asemenea măsură la afirmarea şi punerea în valoare a frumuseţii limbii române, a spiritului de înţelegere a legilor dezvoltării lumii. Cît de minunat sună şi astăzi genialele versuri din poezia „La steaua“: „La steaua care-a răsărit / E-o cale-atît de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit / Luminii să ne-ajungă“.

În opera lui Eminescu şi-au găsit o nemuritoare oglindire paginile cele mai glorioase ale istoriei naţionale, profundul patriotism al poporului român, gata să-şi apere cu orice sacrificiu viaţa demnă şi libertatea. Cît de minunat răsună cuvintele pline de demnitate prin care Mircea cel Mare afirma — în „Scrisoarea a III-a“ — hotărîrea poporului ro-

mân de a-şi apăra libertatea şi independenţa! „Eu? imi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul... / Şi de-aceea, tot ce mişcă-n ţara asta, riul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este“.

Preţuind toate popoarele şi valorile create de ele, Eminescu i-a urit pe cei care s-au rupt de popor şi s-au pus în slujba străinilor. Neîndurătoare, dar profund îndreptăţite, izvorite din cel mai curat patriotism, răsună versurile sale din „Doina“: „Cine-a îndrăgit străinii / Mînca-i-ar inima oîinii, / Mînca-i-ar casa pustia, / Şi neamul nemernicia!“.

Opera lui Eminescu a dat expresie marilor lupte sociale, încrederei în rolul proletariatului, al muncitorimii, pe care a chemat-o — prin versurile sale devenite legendare, din poezia „Împărat şi proletar“ — la luptă unită împotriva vechii orînduiri: „Zdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi! / Atunci cînd după moarte răsplătă nu v-asteaptă / Faceţi ca-n astă lume să aibă parte dreaptă, / Egală fiecare, şi să trăim ca fraţi!“.

Cît de profund legată de creaţia lui Eminescu, de prezentul şi viitorul ţării noastre, cît de luminoasă şi înălţătoare se arată dragostea lui pentru pămîntul patriei! „Ce-ţi doresc eu ţie dulce Românie, / Ţara mea de glorie, ţara mea de dor? / Braţele nervoase, arma de tărie, / La trecutu-ţi mare, mare viitor!... / Dulce Românie, asta ţi-o doresc“.

Această fierbinte urare a lui Eminescu şi-a găsit astăzi deplina împlinire în patria noastră socialistă, liberă şi independentă, în care poporul — zdrobind orînduirea cea crudă şi nedreaptă, lichidînd pentru totdeauna exploatarea şi asuprirea — îşi făureşte în strînsă unitate, sub conducerea partidului nostru, propriul său viitor, socialist şi comunist.

Constituie o mare mîndrie pentru poporul român faptul că în ani? ce au trecut de la eliberarea ţării, şi îndeosebi după Congresul al IX-lea al partidului — care a inaugurat o perioadă de profunde transformări revoluţionare în toate domeniile —, România a obţinut strălucite realizări în făurirea societăţii socialiste, în creşterea potenţialului economic şi a avuţiei naţionale, în înflorirea ştiinţei, artei şi culturii, în

ridicarea generală a nivelului de trai, material și spiritual, al tuturor oamenilor muncii.

Toate aceste istorice realizări ilustrază cu putere justețea politicii partidului nostru comunist, forța și superioritatea orânduiri socialiste, pe care o edificăm cu succes în România, minunata capacitate a poporului român de a asigura — sub conducerea partidului — progresul și înflorirea continuă a patriei noastre socialiste.

Omagiind astăzi opera luminoasă a lui Mihai Eminescu — ca de altfel a tuturor marilor creatori din toate domeniile — avem datoria să dezvoltăm și să îmbogățim permanent, cu noi și noi creații, minunatul patrimoniu național — tezaur de gândire înaintată, revoluționară, care, prin conținutul de idei și mesajul profund umanist și patriotic, reprezintă o contribuție de seamă la mobilizarea întregului popor în edificarea noii orânduiri, la formarea și educarea omului nou, înaintat, constructor conștient și devotat al socialismului și comunismului în România.

Apreciind munca și realizările creatorilor de artă și cultură contemporani, partidul, societatea noastră le adresează acestora chemarea de a realiza noi opere literar-artistice, de toate genurile care să reflecte pe larg marile înfăptuiri ale poporului român, strălucitele fapte ale constructorilor socialismului care, într-o perioadă istorică scurtă, au

ridicat patria noastră la un nivel înalt de civilizație și cultură, transformând năzuințele și visurile înaintașilor despre un viitor liber și fericit într-o realitate concretă a României de azi.

Așa cum a făcut însuși Eminescu, numai trăind împreună cu poporul, realizând creații legate de viața poporului, participând activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă de azi pot realiza opere de înaltă valoare, își pot îndeplini nobila misiune ce le revine în amplul și complexul proces al dezvoltării revoluționare a societății noastre, în care tot ce se realizează este destinat înălțării patriei, creșterii bunăstării și fericirii omului, a întregii națiuni, întăririi independenței și suveranității României.

Cinstind memoria lui Mihai Eminescu, să facem totul pentru a asigura înfăptuirea neabătută a programului partidului de construcție socialistă, pentru înflorirea continuă a artei și culturii românești, pentru sporirea forței sale educative, a mesajului său profund umanist, revoluționar, să creăm și să dăm poporului noi și valoroase opere care să slujească progresului și înălțării patriei, ridicării conștiinței socialiste, dezvoltării înaltelor trăsături ale omului nou, înaintat, făuritor conștient al celei mai drepte și umane societăți, al visului de aur al omenirii — comunismul !

TELEGRAMA ADRESATĂ TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU,

secretar general al Partidului Comunist Român,
președintele Republicii Socialiste România,
de participanții la Simpozionul omagial dedicat
CENTENARULUI MIHAI EMINESCU

Participanții la Simpozionul omagial dedicat Centenarului Mihai Eminescu vă aduc, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu — marele Erou între Eroi neamului românesc, ilustru conducător de partid și de țară, strălucită personalitate a lumii contemporane, înflăcărat luptător pentru libertatea, independența și prosperitatea națiunii române — un cald și vibrant omagiu, expresia sentimentelor de aleasă stimă, nețărmurită dragoste și fierbinte recunoștință pe care scriitorii, oamenii de știință, cultură și artă, asemenea întregului nostru popor, le nutresc față de exemplara și prodigioasa dumneavoastră

activitate consacrată înfloririi patriei, formării omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste și comuniste în România.

Exprimăm, totodată, cu adânc respect, sentimentele noastre de aleasă considerație și deosebită prețuire tovarășei Elena Ceaușescu, membru al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, prim viceprim-ministru al guvernului, președintele Consiliului Național al Științei și Învățământului, eminent om politic și savant de largă recunoaștere internațională, căreia îi adresăm, și cu acest prilej, înțreaga noastră grațitudine pentru îndru-

marea și sprijinul permanent acordat literaturii și artei, activității din domeniul științei, culturii, educației și învățământului.

Participanții la simpozion au primit, cu profunde sentimente de respect și satisfacție, căldurosul mesaj adresat de dumneavoastră, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, prin care se exprimă un fierbinte omagiu și cea mai înaltă cinstire adusă marelui nostru poet ce a oglindit în opera sa, ca nimeni altul, trecutul, prezentul și viitorul țării, alesele însușiri ale poporului, aspirațiile sale de dreptate, libertate și înălțare a României, apreciere de autentică simțire patriotică ce ilustrează dragostea și prețuirea pe care noi toți o purtăm Luceafărului poeziei românești.

Evocând valoarea fără egal a creației eminesciene, în cadrul lucrărilor simpozionului au fost subliniate cu pregnanță grija permanentă și înalta considerație manifestate de conducerea partidului, personal de dumneavoastră, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, față de cunoașterea și valorificarea operei, de aprofundarea cercetărilor privind viața și activitatea poetului. Cu deosebită satisfacție, participanții la simpozion au evidențiat că, în perioada inaugurată de Congresul al IX-lea — moment de însemnătate istorică în dezvoltarea economico-socială și politică a țării, în descătușarea energiilor creatoare ale întregii națiuni — a fost întreprins un vast program de valorificare critică a moștenirii noastre literare, în cadrul căruia s-au înscris la loc de frunte cercetarea și editarea creației eminesciene, operă monumentală a culturii române, tipărită și difuzată în sute de mii de exemplare, asigurându-se, astfel, pătrunderea și cunoașterea ei de către întregul popor.

Punând în lumină înalta valoare națională și universală a creației eminesciene, comunicările prezentate au reliefat, în același timp, semnificațiile majore ale generoasei politici culturale a partidului și statului nostru de păstrare și dezvoltare a tradițiilor umaniste ale poporului român și ale culturii naționale, permanenta preocupare pentru ea, odată cu progresul remarcabil pe plan economic și social al patriei, să se asigure înflorirea continuă a vieții spirituale și a creației literar-artistice.

Desfășurându-se în anul celei de-a 45-a aniversări a victoriei revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și al celui de-al XIV-lea Congres al Partidului Comunist Român — evenimente de mare însemnătate în viața social-politică a țării — lucrările simpo-

zionului omagial, manifestările consacrate Centenarului Eminescu au evidențiat cu putere hotărârea fermă a oamenilor de cultură și artă ca, asemenea întregului nostru popor, strâns uniți în jurul partidului, al dumneavoastră, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, să-și sporească contribuția la continua înflorire a patriei, la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor, la ridicarea nivelului lor de cunoaștere. Acționând neabătut pentru înfăptuirea strălucitului program ideologic al partidului, având permanent drept călăuză tezele, ideile și orientările de inestimabilă valoare teoretică și practică, fundamentate în magistrala dumneavoastră operă, ne angajăm să facem totul pentru a spori contribuția oamenilor de cultură și artă la realizarea de noi creații care să oglindească uriașa muncă a poporului nostru, în care eroii principali să fie muncitorii, țărani, intelectuali, cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărârea lor de a contribui la făurirea socialismului și comunismului în România.

Reafirmăm, și cu acest prilej, deplină aprobare și profunda încredere a tuturor creatorilor din domeniul științei, culturii și artei față de politica internă și externă a partidului și statului nostru, strălucit concepută și înfăptuită de dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, cel mai iubit și respectat fiu al poporului român, care, printr-o activitate eroică și o gândire vizionară, asigurați mersul ferm al României pe calea socialismului și comunismului, sporirea prestigiului său în lume, afirmarea demnă, liberă și suverană a patriei.

Într-o vie și deplină unanimitate, participanții la Simpozionul omagial Mihai Eminescu folosesc acest prilej pentru a vă exprima dumneavoastră, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, dumneavoastră, mult stimate tovarășă Elena Ceaușescu, cele mai calde sentimente de aleasă dragoste și nețărmurit respect, satisfacția deplină și întreaga recunoștință pentru strălucita activitate politică, revoluționară și patriotică pe care o desfășurați, asigurându-vă că vom face totul pentru dezvoltarea științei, culturii și artei, astfel ca aspirațiile Luceafărului poeziei românești să-și găsească o minimată împlinire în ampla operă de edificare a celei mai drepte și demne orânduiri — comunismul, visul de aur al omenirii !

**PARTICIPANȚII LA SIMPOZIONUL
OMAGIAL DEDICAT CENTENARULUI
MIHAI EMINESCU**

FLORIN PIERSIC — interpretul lui Ioviță din „Cartea lui Ioviță“ de Paul Everac la Teatrul Național „I. L. Caragiale“

Acum, după aproape 250 de reprezentații cu **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac, îmi aduc aminte de ce-mi spunea autorul după premieră: „un director de teatru mi-a zis că va da cel mult zece spectacole cu această piesă!“ „Dar eu cred că tu ai să joci mai multe. Singura condiție este să-ți păstrezi emoția și mai ales credința în tot ceea ce faci și spui, în acest rol“. Poate o să vi se pară destul de dulceag ceea ce am să vă declar acum (cu toate că asta e genul meu și oricâte eforturi aș face nu pot ieși din el), dar de fiecare dată când am jucat acest rol, fie pe scena Teatrului Național, fie în diferitele orașe din țară, m-am gândit la cele spuse de autor. De altfel, trebuie să mărturisesc cu foarte mare sinceritate, mi-au plăcut întotdeauna rolurile pe care le-am interpretat, dar le-am iubit mai mult pe cele care-mi ofereau un plus de spectaculozitate, de culoare, ceva care să șocheze, să rămână, să impresioneze, să țină trează atenția spectatorului. De aceea, când am citit prima dată piesa, am zis „nu pot juca eu așa ceva“, mi se părea personajul destul de tern, închisat, declarativ, chiar lozincard, aș putea spune. Probabil, căutam momentul sau momentele în care aș fi putut să „uluiesc“ spectatorii, să-i trezesc, să-i irit. Nu găseam nicăieri în el așa ceva. Nu vroiam să joc. Ajunsesem pînă acolo încît îi spuneam autorului, care era și regizorul piesei: „maestre, eu n-am cap de director, nu cred că mă crede lumea că-s eu, Ioviță, director al unei fabrici de chimicale“. „Greșești, totul nu vine de la cum arăți, totul vine de la ce simți, de la puterea credinței pe care o ai în cuvintele pe care le rostești“. Vorbele astea îmi aduceau aminte de maestrul Finți, care avea o răbdare, o feroare și o plăcere de a lucra, de a transforma, de a forța în sufletul actorilor. Vedeam, — mai bine zis, simțeam — că Paul Everac dorește ca eu, numai eu să joc acest rol. De altfel într-un caiet-program a prezentat, într-un text gen nuvelă timpului repetițiilor, adică, „impresiile de călătorie“, filmul tuturor repetițiilor pînă la premieră. Era bine ce scria acolo și aș

putea spune chiar adevărat. Căutam un subterfugiu, întirziam, nu puneam suflet (iertăți modestia, dar eu pun suflet cam în toate, poate prea mult, sigur prea mult), doar-doar am să-l oblig să renunțe la mine, doar erau atîția și atîția care așteptau un rol principal!

Toate astea, pînă într-o zi, cînd mi-a spus: „nu vrei să dai tot ce ai tu mai bun în tine, să gîndești, să-l iubești pe Ioviță, să fii tu Ioviță, pentru că, dragă Piersic, ar fi extraordinar să ai măcar zece la sută din calitățile lui. Ce iubești tu mai mult pe lumea asta? Teatrul, părinții, filmul, călăria? Ce? Așa iubește Ioviță substanțele la care lucrează și pe care le inventează. De ce nu vrei să uiți tot ce ai făcut pînă acum, mai bun sau mai rău, și din acest personaj, care ți se pare liniar, inculat, îndărătnic, să faci un om cum nu există, drept, curat pînă la lipsă de culoare...? Devotat unei idei mărețe, pe care o poartă în suflet de cînd s-a născut, devotat familiei lui, devotat țării lui, devotat meseriei lui, și mai ales devotat ideilor lui, pe care nimeni, miciodată nu poate să i le schimbe...“ Mi-am șoptit în barba ce o aveam pentru că filmam în serialul lui Barbu (Mărgelatu), „Ia să-i arăt eu lui ce pot!“ Lăuda A cincea lebadă, pe Corado Negreanu, pe Mihăilescu-Brăila în **Ordinatorul**, îi lăuda pe toți actorii că sînt orgolioși, vanitoși — asta nu trebuie să v-o spun eu, că sînt prea rare excepțiile — atunci eu, orgolios pînă la Dumnezeu, eu pe unde-s? Pe „nicăria“! și-am început să repet serios. Economia de mijloace, replica scurtă, tunsă, fără efecte stufoase, fără melodie, privirea arsă, fierbinte, prezentă, vie, atentă, inteligentă, înlăcrimată, nervozitatea unor mâini care vorbesc și ele singure, sufletul care oricînd e gata să dea și să primească; și, peste toate — ceva incredibil, recunosc —, am descoperit, cu ajutorul autorului, o tristețe nemărginită a omului care înțelege totul, care dorește ca și semenii lui să înțeleagă totul și care vede departe, foarte departe, concret și poetic totodată, cum ar putea să fie totul.

Un colaborator al revistei „Teatrul“ mi-a spus, după premieră, între patru ochi: „Așa un om nu există“, la care i-am răspuns: „autorul zice, întrebându-l și eu același lucru, că există“. Iar dacă nu există, zic eu și astăzi, e bine că măcar spectatorii care îl-au văzut, l-au auzit pe Ioviță, au căzut câteva clipe pe gânduri, zicînd în străfundul sufletului „ce păcat că nu sînt ca el, sau aproape ca el“! Așa cred eu că ar trebui să fie un comunist adevărat.

Ioviță este eroul contemporan, este intransigentul, este vizionarul, este inima caldă a unui popor talentat și fermecător, este cel care, orice ar fi: director, inginer, sau simplu muncitor, își dedică viața și munca unei idei, într-un cuvînt, un om adevărat, puternic. Cînd mă gîndesc la el, eu, care — am uitat să vă spun, între timp m-am îndrăgostit de el, de personajul pe care-l joc — repet, cînd mă gîndesc la el, am în minte replica finală, care la prima lectură — nu la a zecea, sau la a treizecea — nu-mi spunea aproape nimic. Dar, cu timpul, fiecare tablou, fiecare confruntare a lui cu semenii m-a dus la o emoție unică, răsfîrîngîndu-se fericit asupra evoluției mele ca actor, pe scenă. Îmi spuneam: „Nu, nu mă voi simți niciodată singur. Nu mă voi socoti niciodată părăsit, nici surghiunit, nici lovit de vreo nenorocire, atîta vreme cît voi simți reazimul oamenilor care au aceeași conștiință ca mine. Și deasupra mea, speranța“...

Se spune că există dragoste la prima vedere. E adevărat, sînt convins de asta. Dar știu tot atît de bine că ai ocazia să cunoști un om, să-l ascuți, să-l vezi, să-l înțelegi, să-l ompănești, să-i descoperi defectele și calitățile, să începi să te simți legat de el, și într-o bună zi să simți că-l iubești, să simți că ți-e indispensabil. Așa s-a întîmplat la mine cu Ioviță.

Ierbați-mă, trebuie să închei cum am început, melodramatic. Ce să fac, asta-s eu! Știu că mă repet: doresc să fiu măcar aici, în paginile revistei de specialitate, cu sufletul în palmă, argument în plus că teatrul e viața mea. Deci, voiam să spun că a fost o întîlnire bună între mine și personajul lui Everac. Ioviță m-a schimbat, m-a pus pe gânduri, în multe ale mele personale, de viață, de existență. A fost o întîlnire bună cu scriitorul Everac; pe lîngă cei doi-trei actori mai sus citați, eram și eu o reușită. O întîlnire bună și cu regizorul Everac, care, convenindu-i aluatul Piersic, cu mai multă sau mai puțină drojdie, a știut să-l „frămînte“, să-l „dospească“ și să-l „coacă“. Era o revelație pentru mine — pentru că eu socot că actorul, fără regizor, e pierdut. În sfîrșit, a fost o întîlnire bună și cu partenerii: Ioana Bulcă, Eugenia Maci, Matei Alexandru, Matei Gheorghiu, Traian Stănescu, Constantin Dinulescu, Constantin Diplan, Anatolie Spînu. Și o întîlnire foarte bună cu publicul. Și pentru că trebuie să închei neapărat în genul lui Ioviță, nu pot uita replica unui inginer chimist de la Brazi, Ion Horea, care a venit după spectacol și, cu ochii umezi, mi-a spus: „Stimate actor, ce-am simțit astă seară n-am simțit, poate, niciodată într-o reprezentație de teatru! Eu sînt un Ioviță!“ Mi-a strîns mîna, s-a uitat în ochii mei și a plecat. N-am să-i uit niciodată privirea! Ea mă duce și, absolut sigur, mă face să cred că teatrul nu va muri niciodată și că tot ce e făcut cu credință rămîne, cum eu vă rămîn credincios dumneavoastră, tuturor celor ce m-ați citit acum.

Mărturie consemnată de
Maria MARIN



PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

EMINESCU, o pagină semnificativă în istoria teatrului românesc

Ne întoarcem cu gândul la Eminescu în miezul lui ianuarie cind s-a înălțat pe boltă steaua destinului său fără de seamăn, și în iunie, cind lumina vieții sale stingindu-se, a rămas nemuritoare incandescența visului său poetic. Și pentru că în tot restul timpului îi aparținem spiritual, este firesc să-l recitim și să-l regindim în tomuri niciodată destul de cuprinzătoare pentru măreția sa. Mai puțin cunoscut ca autor dramatic, deși, după aprecierea eminescologilor, „a inovat decisiv în teatrul românesc” fără să încerce să-l înscrie la vreme în istoria lui”. Eminescu ni se relevă prin opera de restituire a cercetătorilor lucrării sale un scriitor cu suflu la fel de puternic și în zona literaturii dramatice. Un argument în acest sens este cel de-al VIII-lea volum îngrijit de Petru Creția și Dumitru Vatamaniuc din seria **Operele** în ediția critică inițiată de Perpessicius, care cuprinde atât teatrul original, cit și cel tradus de poet. Dor Eminescu a fost de timpuriu implicat în viața teatrală ca sufler, actor, copist, spectator și cronicar. Ceea ce încearcă dezbateră inițiată de noi este să descifreze nuanțe și sensuri posibile în interiorul operei de dramaturg, de cronicar, de traducător și de cercetător al vieții teatrale din timpul său. Și nu-l vom uita desigur nici pe poetul mereu rostit de cei ce-i iubesc cuvîntul, căci fiecare actor are dreptul la un Eminescu al său.

Începînd cu acest număr vom publica intervenții semnate de critici și istorici literari, dramaturgi, regizori, menite a sublinia locul pe care-l ocupă Eminescu în istoria teatrului românesc.

Dezbateră realizată de
Liana COJOCARU

EMINESCU, autor dramatic

Afinitatea lui Eminescu pentru teatru avea rădăcini profunde. Adolescent fiind, citea cu încintare piesele lui V. Alecsandri. Peregrinările lui cu trupe actoricești, ca sufler și copist de roluri, i-au dat puțința să se apropie sufletește de magia vieții teatrale. Intuia, deopotrivă, atât puterile spirituale ale acestei vieți,

cît și aspectele ei boeme. Nu mai puțin, această afinitate îl situa și într-un context caracteristic de epocă. O epocă, anume, în care prin teatru începuseră să se rostească înțelesuri și chemări menite să institue istorie națională și destin românesc.

Putem fi siguri, dacă firul vieții nu i s-ar fi curmat atât de timpuriu, că Eminescu ar fi continuat să gîndească și să scrie teatru. Ar fi împlinit, astfel, și pe treptele de maturitate ale geniului său, visări și intuiții în direcție teatrală, toate bine conturate în avînturile tinereții lui poetice.

Manuscrisele poetului cuprind numeroase proiecte dramatice. Nu toate au ajuns în fază de finalizare; cele mai multe îi constituiau încă teme de meditare.

Începutul a fost făcut cu o dramă într-un act: **Amor pierdut — Viață pierdută**. Piesă, oarecum, cu teză. Un destin nefericit, tragedie a unei fete tinere, înșelate în așteptările ei curate de către un poet, aparent strălucitor, dar în realitate superficial, vanitos, incapabil de iubire adevărată.

Poemul **Mureșan** era de inspirație patriotică. Acțiunea se petrece în 1848. Eroul este Andrei Mureșanu, autorul memorabilului **Răsunet**. Avem de-a face, totodată, și cu o frământare filozofică, unind în ea tumult faustian și îngîndurări schoenhaueriene.

Grue-Singer — transpunere dramatică după poemul cu același nume de V. Alecsandri — este povestea unui paricid cu puncte de plecare într-un blestem ancestral. Viziunea poetului, aici, aleargă pe spații universale. Măsoară cu mintea deveniri și sentințe implacabile. Va face ca asupra Mușatinilor să apese un destin de singe, vecin ca esență cu acela din familia Atrizilor, în **Orestia** clasică.

Sub o denumire generică, **Mira**, poetul intenționa să cuprindă o suită de drame istorice. Erau încercări de tinerețe, romantice, toate străbătute de suflu schillerian și de neliniști byroniene. Ștefăniță, eroul de mai târziu din **Viforul** lui Delavrancea, deține în această suită un relief aparte. O iubește pe Mira, într-adevăr; dar o iubește cu un sentiment demonic, dezlănțuit, purtător pînă în cele din urmă de nefericiri și moarte.

Drama **Bogdan Dragoș** reprezintă în teatrul eminescian punctul de chintesență. Poetul ne poartă cu gîndul în perioada îndepărtată a descălecatelor românești. Acțiunea începe în cetatea Arieșului. Bătrînul voievod Dragul este otrăvit în mod lent de către vărul său Sas, un intrigant și un doritor de putere, în complicitate cu soția sa Bogdana, și ea muncită de ambiții și gata de acțiuni infernale. Dragul cunoaște această punere la cale. Este dator, înainte de orice, să apere pe fiul său, Bogdan. Îl trimite la vînătoare, pentru a-l pune la adăpost. Și, ca să adoarmă bănuielele lui Sas, îi încredințează acestuia un brevet de epitrop. Consimte, de asemenea, să treacă în ochii lui drept un bătrîn sfîrșit, cu mințile tocite.

Jocul va dura un timp, pînă ce din păduri se va auzi răsunînd „cornul lui Decebal“. Era semnul convenit că Bogdan

se află în afară de primejdie. Dragul, avînd acum această asigurare, își dă pe față stratagema. Sas, în baza hrisovului, revendică tronul. Constată, însă, că hrisovul nu era iscălit. Furios, vrea să-l ucidă pe Bogdan; își omoară însă propriul fiu, care întîmplător dormea în patul acestuia. Tot timpul, în această desfășurare de evenimente, cu melodia ei lirică și cu presimțirile ei fericite, stăruie și o tulburătoare poveste de dragoste, cea dintre Bogdan și Ana.

Piesa, firește, contează prin ceea ce reprezintă în sine. Contează, nu mai puțin, prin chipul cum ni-l poate revela pe poet, în lumea lui de gînduri și de preocupări, cu ceea ce spiritul său universalist, simțirea lui patriotică și vocația sa de artist îi ajutau să descopere în tainele vieții și ale lumii.

Deslușim, în filigran, prelungiri și sublimări din clasicii greci, din elisabetani, din iluminiști și romantici, din idealismul filozofic german. Sintem introduși într-un freamăt interior al poetului. Un freamăt interior anume, relevînd drumuri și valori ale istoriei noastre naționale: fondul dacic, voința de afirmare proprie ca popor, voievozii, sentimentul întemeierii și al statorniciei, instituțiile țării, forța politică și patosul legăturilor morale cu pămîntul ancestral.

Și, mai ales, putem recunoaște în structurile sensibile ale piesei o seamă de imagini și incipiențe, din acelea ce-și vor găsi desăvîrșire în arta de mai târziu a poetului. Cadrul în care se petrece idila dintre Bogdan și Ana anticipează pe cel din **Scrisoarea IV**: „Castelul singuratic în codrii cei de brazi / S'ogîndă-adînc în lacul cu repede talaz...“ Și iat-o pe Ana, la auzul cornului lui Bogdan, cu părul despletit, în lumină de lună, rostînd cu tresăriri de emoție: „Peste vîrfuri trece lună / Codru-și bate frunza lin / Dintre ramuri de arîn / Mîngăiosul corn răsună...“

Nu are importanță că acțiunea din **Bogdan Dragoș** numără unele inadvertențe istorice. Sub raportul fenomenologiei și al imanențelor noastre autohtone, totul în ea este plauzibil. Felul cum în această piesă **ideea** și **sentimentul** se caută și se întregesc reciproc ilustrează atît măsura omenescului, în general, cît și sensuri de cunoaștere românească, în special. Nu cu exaltări apodictice este cazul să-i întîmpinăm amintirea; ci cu reculegere și concentrare, meditînd la ce și la cîtă datorie spirituală avem de reprezentat și de apărut pe planul creației noastre dramatice ca popor.

Ion ZAMFIRESCU

REPORTER ÎN VIATA TEATRALĂ

Dare de seamă despre MOȘTENIREA

Atît de mult me-am obișnuit să reacționăm reflex, încît era cît pe ce să începem cu „În curînd, pe ecrane, un nou film românesc: **Moștenirea**, în regia lui... după scenariul lui Titus Popovici“. Ceva condiționări există, cită vreme filmul avînd ca subiect viața lui Mircea cel Mare e gata, scenariul fiind chiar cel la care ne referim. Nu știm (și nici nu are vreo importanță) ce a fost mai întîi, scenariul de film sau piesa de teatru. Important este doar că Titus Popovici (mare iubitor de istorie românească) „a traversat“ o perioadă de timp al țării printr-o documentare profundă, și că binecunoscutul profesionist al scrisu-

noastre scene, cum ar fi Gheorghe Cozorici, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florin Piersic, Radu Beligan, Mircea Albulescu, Ilîncea Tomoroveanu, Olga Delia Mateescu, Traian Stănescu, George Motoi, Ion Marinescu și alții. Nici această nouă frază lungă nu are darul de a încînta pe cineva, dar ea măcar oferă niște informații. O ținem în continuare așa, mulțumindu-mă — în lipsă de alternativă — cu prima funcție a reportajului, aceea de a comunica date noi despre o realitate care interesează.

Cum bănuim că montarea unei super-producții teatrale (după cite avem știre, cea mai mare din teatrul românesc, ca

● Nu știm ce a fost mai întîi — scenariul de film sau piesa de teatru ● Acțiunea trece prin citeva țări, prin citeva palate și chilii, pe la Nicopole și alte cîmpuri de bătălie ● A fost nevoie să se numeroteze crengile marilor arbori, pentru ca mașiniștii să nu incurce pădurile ● Cînd vine figurația, în culise e ca la gară ● Dar cine poate cuprinde totul într-un reportaj !...

lui me mai demonstrează o dată că un scenarist este mai întîi un dramaturg, adică un scriitor.

Iată că preț de patru fraze lungi n-am reușit decît să facem constatări banale, deși ar fi trebuit să începem de-a dreptul: la Teatrul Național „I. L. Caragiale“ din București se pune în scenă piesa **Moștenirea** de Titus Popovici, o super-producție teatrală în regia lui Horea Popescu și Mihai Manolescu și avînd în distribuție nume de referință ale primei

număr de personaje principale, secundare și figuranți, ca număr și complexitate a tablourilor, ca amploare a decorurilor și ca număr și varietate de costume, ca mișcare scenică și ca tehnologie de realizare) poate să intereseze pînă și pe amatorii de curiozități (nu numai pe cei care merg, de regulă, la teatru), vom alcătui — în cele ce urmează — o succintă „dare de seamă“ asupra efortului de realizare a acestei performanțe.

Decorurile sînt semnate de Paul Bort-



Mircea cel Mare (Gheorghe Cozorici) și George Motoi (Neagotă), decornată „în civil“

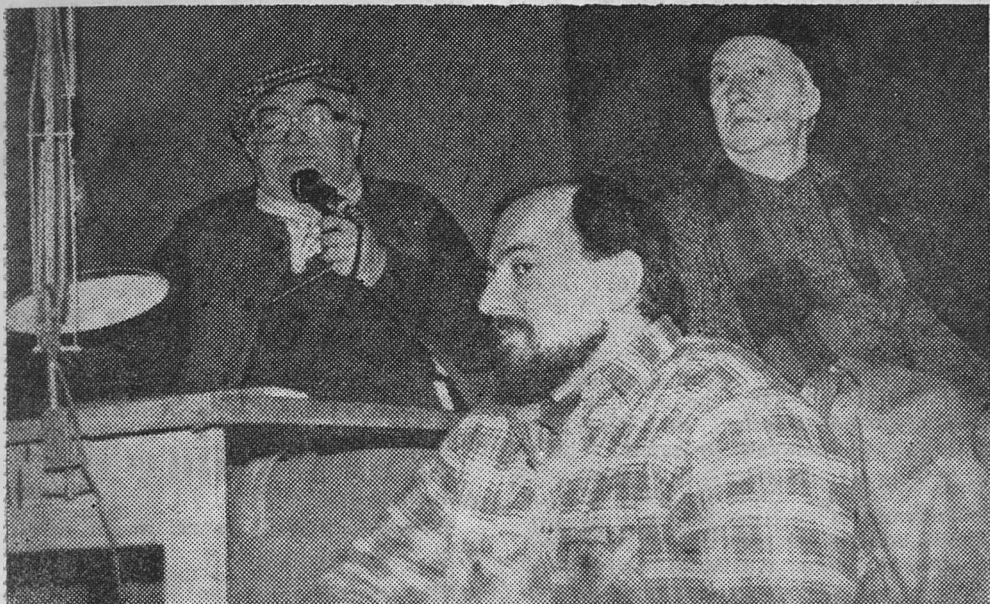
novschi (asistent Dan Ilie) și numai despre acest capitol s-ar putea scrie cel puțin o nruvelă plină de suspans. Dacă ținem cont că, în cele 27 de tablouri, acțiunea „trece“ prin câteva țări, prin câteva palate și chilii, pe la Nicopole și alte cimpuri de bătălie, prin păduri și pe mări de ape, prin cortul sultanului Bayazid, prin tabăra turcilor, a românilor, „acasă“ la Sigismund de Luxemburg și în multe alte locuri (săli de tron, săli de ospete etc., etc.), putem să ne facem o destul de consistentă idee despre dificultatea concepției, desenării, executării și mînuirii decorurilor. E de ajuns să vă spunem că se folosesc toate „primderile la pod“ ale scenei Naționalului și că pentru a se putea juca acest spectacol este nevoie de toți mașiniștii teatrului, chiar de cei repartizați la alte săli. E atît de „deasă“ pădurea românească, codrul, cum îi spunem noi, erou în câteva tablouri, încît a fost nevoie să se numeroteze crengile marilor ambori, în așa fel încît la montare, mașiniștii să nu încurce „pădurile“. Tehnologic vorbind, mînuirii mesterii ai atelierelor Naționalului s-au întrecut în profesionalism. În găsirea celor mai ieftine (bănește) și eficiente (artistice) soluții. Structura de rezistență a trunchiurilor de arbori e din sîrmă de oțel, peste care s-a venit cu umplutură de poliestter, apoi s-a lucrat, la exterior, cu bu-

taforie: crengi subțiri, coajă (din vopsea), frunze. Inutil să vă mai spunem, pentru că vă închipuiți, că totul a trebuit făcut „să reziste“: la manevre, la căderi, la depozitare. O poveste întregă și cu bolovanii (sau marile pietre) care sugerează un peisaj amid, un deal ros de ape etc. Structură de lemn (pe rotile! pentru manevrare), apoi umplutură, finisaj, culoare. Cîrculă și-o glumă la Național, care e de fapt un compliment la adresa valorii de sugestie a decorului. Dinică ar fi intrat la o repetiție, ar fi văzut bolovanii și-ar fi zis: „aicea sînt Babele, nu?“.

Altă poveste (sau alt roman!) cu costumele (autori, George Dorosenco, Diana Ioan). S-a lucrat totul cu materiale „interne“, deși — așa cum ați învățat la școală — costumele împăraților, sultanilor, boierilor se cam făceau (pe vremea aceea!) cu materiale „de import“. Catifeaua de Veneția, mătasea de China, dantelele din Olanda, cașmirul, penele de struț, pietrele scumpe, perlele, toate „s-au mai inventat o dată“ în atelierelor Naționalului, prin eforturile șefilor de producție, ale maîștrilor, ale tuturor celor implicați.

Nu-i ușor să dai credibilitate lumii materiale a lui Mircea Voievod, la cîteva sute de ani distanță, timp în care — nu-i așa? — atît de multe s-au schimbat. Și chiar dacă, pînă la această oră, nu s-a găsit o soluție (perle de plastic sau nasturi sidefați) pentru rochiile celor două „doamne“ din piesă (Mara de Cylbi, soția lui Mircea, și Roxana, iubita din tinerețe), noi credem că — în privința reconstituirii epocii, prin costume și decor — s-a reușit o reală performanță. În care simțul artistic al autorilor și-a dat mîna, fericit, cu profesionalismul și inventivitatea corpului de executanți.

Al treilea roman (de aventuri!) al acestei montări îl poate scrie recuzita. De la arcuți și săgeți, la halebarde, sulite și săbii, de la sfeșnice la pocalele de vin, de la o carte pînă la un toiag e loc pentru făcut ulcer sau o criză de nervi: atît de multe, de mîrunte și de dificile au fost problemele. Dar cum, pînă la această oră, mai multe rafturi de la magazia recuzitelor s-au umplut cu „materiale“, înseamnă că și acest capitol se apropie de încheiere. Mai sînt probleme cu securea (cu care se va tăia



Trei membri ai Statului Major al Moștenirii : regizorul Horea Popescu, regizorul secund Mihai Manolescu și autorul ilustrației muzicale, Timuș Alexandrescu

capul credinciosului boier Baldovin), cu arcuțiile (se vor „adapta“ unele de competiție, poate nu cele ale lotului național de tir cu arcu) și cu o carafă din care se toarnă vin (la o mică petrecere occidentală, la Nioopole).

Și uite-asa am ajuns la Angela Manu. Este coordonator de serviciu tehnic, dar la subiectul pe care-l tratăm se afirmă ca operator mecanic de scenă. Cum probabil vă închipuiți că se întâmplă la o montare de asemenea dimensiuni, în timp ce un tablou se joacă, un altul se pregătește în culise (ca montare de decor). Trecurile acestea, rapide, spectaculoase, sînt pe mîna Angelei Manu. Ea apasă pe unul din cele două sute de butoane ale pupitrului „Brown Boveri“ și o culisă aduce în scenă decor, actori, o lume. Și, vă rog să rețineți, la fiecare dintre cele 27 de tablouri sînt de făcut cel puțin 10—15 manevre. Stîngile de pod ridică sau coboară „păduri“, mobilier, paravane, cortine, culisante încărcate cu decor intră în scenă, agățătorile coboară un candelabru, o ștangă cu reflectoare vine să lumineze o scenă anume. Printre toate aceste mașinării infernale cîntă actorii și mulțime de murguranți. E de ajuns ca o trapă să nu se ridice la nivel, o podea să întîrzie sau să nu se lipească „la fix“ de alta, pentru ca totul să se dea peste cap. Și dacă acest lucru nu se întâmplă niciodată este

pentru că sus, la patru metri deasupra scenei, pe o pasarelă de metal, la un pupitru sofisticat, veghează Angela Manu.

Orice superproducție presupune figuranți. În acest spectacol numărul lor se ridică la aproape două sute. Sînt boieri, oșteni români, ieniceri, eunoci, femei de casă, lume pestriță, slujitori. „Mișcarea“ lor e o poveste în sine. Fiecare personaj din această lume are o treabă anume de făcut. Un figurant trebuie să bată toba, alți cinci trebuie să intre în scenă într-un anume fel, opt trebuie să sărute mîna lui vodă Neagotă și să participe la divanul (sfatul) țării. Secunzii regiei (George Ulmeni și Eugen Cristea) se ocupă de această lume, ajutați de toți ceilalți. Se fac tabele, distribuții, se pune prezența, se fac măsurători (la ochi, la metru, la număr). E ca la gară, în culise, cînd vine figurația. Gheorghe Frăsineanu e boier în piesă și pensionar în viața civilă. A fost sudor și, face figurația, acum, ca leac împotriva plictisidii. E vechi în „meserie“. A mai jucat la Teatrul Mic (O scrisoare pierdută), la Buftea (Cei care plătesc cu viața, Există joi), acum, la Național. Nu face treaba asta pentru bani. „Pe mine mă costă 8 lei transportul și dau 15 lei pe repetiție. Vă dați seama. E ca un serviciu, pasiunea asta. Mă scol dimineața, mă bărbieresc, mă îmbrac îngrijit, plec la timp, că-mi place să fiu punctual. Ca boier, am des-

tule de făcut. Între altele, trebuie să-i pupăm mîna lui Motoi. Sigur că la repetiții n-o fac. Dar la spectacol, cînd o fi, o să i-o pup, că n-am încotro. Tot ce fac trebuie să fie veridic. Așa că o să-i pup mîna. Așa făceau boierii pe vremuri, așa trebuie să facem și noi. La urma urmei, nu-i vorba de Motoi, ci de vodă!"

Cînd uzina aceasta va începe să producă spectacole, tot greul va rămîne, seară de seară, pe umerii a doi tineri simpatici și foarte descurocăriți, altfel, buni meseriași: regizorii tehnici Adrian Negru și Vlad Stănescu. Deocamdată, în repetiții, viața lor grea e mai ușoară: venifică — pe schițe — amplasamentele, comunică modificările, cheamă lumea la scenă, comandă mișcări de mecanisme, coordonează mașiniștii, recuzita, toate celelalte.

Tot urcînd pe treptele meseriilor care colaborează la realizarea unei superproducții, iată-ne sus, sus de tot, în vârful piramidei, la regia artistică. Mihai Manolescu e proaspăt la Național, abia a dat concurs și a primit numirea. Lucrează cu Horea Popescu și a luat **Moștenirea** la două săptămîni de la începutul-începuturilor (lectura la masă e datată 1 octombrie 1987). E deja de-al casei și face totul să fie tratat ca atare. Suferă că merge așa de greu ou repetițiile și că mereu sînt absențe.

Tot absențele îl mămînică și pe Horea Popescu. Se salvează, psihologic, prin binecunoscutul umor ardelenesc. Altfel, un profesionist care știe foarte bine ce vrea și ce poate și care suferă cînd situațiile „obiective“ îl împiedică să fie eficient. În repetiții, normal, la trei replici are și cîte un panseu. Exemplificăm: „Spectacolele la care am lucrat eu, dac-or fost proaste, or fost măcar dinamice...“, precum și „De ce să fii tu mai deșteaptă decît mine? (către Anghela Manu). Așa că întii fă oum zic eu!"

Despre actorii Naționalului, nimic nou, toate bune și la locul lor. Poate doar un mai scăzut interes față de unele roluri, dată fiind mai puțin întinsa lor prezență în piesă. Dar așa e în superproducții: personaje multe (toate istorice!), rol puțin ca „spunere“. În orice caz, două personaje s-au impus încă de la repetiții: Mircea (Gh. Cozorici) și Grecul Kondilas (Radu Beligan), avantajate și de text. Cît despre text în sine, el creează mare plăcere la lectură și se remarcă — în multe locuri — printr-un umor de bună calitate și un dialog inteligent, viu, plin de străvechea înțelepciune românească. Titus Popovici e Titus Popovici, aici nu sînt dubii.

Din „darea noastră de seamă“ asupra **Moștenirii** lipsesc multe referinți: la suflători, la acusticieni, la coloana sonoră, la multe alte compartimente creatoare, cu rostul lor bine precizat în economia acestui efort. Dar cine le poate cuprinde pe toate într-un reportaj? Sînt convîns că și Titus Popovici ar mai avea încă multe de scris despre Mircea Voievod. Dar asta-i piesa, cîte au mai rămas își vor face loc cine știe cînd...

Încheiem reportajul „în ton istoric“, re-producînd un fragment de dialog dintr-o repetiție. Participă la el Gheorghie Cozorici, Radu Beligan, Horea Popescu.

Horea: — Cum ai dormit, Ghiță?

Ghiță: — N-am avut somn... Noroc cu...

Horea: — ...o tărie?

Ghiță: — De unde?! Niște somnifere. Am îmbătîrînit.

Beligan: — Nici eu nu m-am simțit prea bine

Horea: — Eu, ce să mai zic?

Uite-așa trece istoria peste noi, existențele omenesti. Dincolo de trecătoare neplăceri cu sănătatea, **Moștenirea** merită văzută. E de la oameni, către oameni. Și ne privește mai mult decît ca pe niște simple, firave existențe.

Mihai TATULICI

P.S. După vizionarea premierei, și pentru că reportajul succede cronica, mă văd obligat să mă repliez într-un fel de cronicar de... mondenități. Nu în sensul în care se făcea relatarea pe vremuri, la „Rampa“, să spunem, și cînd se dădeau informații picante (cine cu cine a venit la spectacol, cu ce erau îmbrăcate ele, ce-au spus unii și alții în foaier), ci mai mult pentru a delimita repetițiile de spectacolul propriu-zis.

Rămîn la ideea că un actor mare poate „încălzi“ chiar și o partitură mai puțin gustată de public. Atunci cînd însă textul vine în întîmpinarea sentimentelor noastre, iar actorul e deja o „certitudine“, spectacolul teatral e complet. A fost și de această dată cazul rolurilor „istorice“ făcute de Gh. Cozorici, Radu Beligan, George Motoi.

Un foarte reușit personaj distribuit în această superproducție ni s-a părut personalul tehnic al Teatrului Național. Fără aportul discret și competent al luminilor (Robert Vasilescu), ilustrației muzicale (Timuș Alexandrescu), mecanicii de scenă și al regiei tehnice (ultimele două amintite deja), înclin să cred am fi asistat la o bătălie în care fiecare dintre adversari crede că a fost învins și se retrage, deși soarta luptei nu e hotărtă.

Farmecul devenit poezie

Venită din Piteștiul ce altădată a găzduit în paginile revistei „Argeș”, seria Tomozei, semnătura lui Nichita Stănescu (de a cărui prietenie îngerească s-a bucurat), Mirela Cioabă a făcut o „haltă” la Teatrul din Valea Jiului (atât cât a durat stagiatura), talentul aducând-o repede între actorii reprezentativi ai Craiovei. Am văzut-o în roluri pe care le face maridatorită calităților sale interpretative de excepție; este vorba de Dora (**Paznicul de la depozitul de nisip** de D. R. Popescu), de Antonia (**Floarea de cactus de Barillet și Grédy**), de Ana (**Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu, rolul de debut pe scena Naționalului craiovean), de Lizica (**Mobilă și durere de Teodor Mazilu**), de Ghighi (**Un suflet romantic** de Tudor Popescu). Intrările sale în scenă sînt spectaculoase, actrița cultivînd aplombul și fronda, dincolo de care, însă, știm, pîndește la-crima. Vreau să spun că Mirela Cioabă nu este o actriță în dulcele stil clasic, ea rupe cunoscutele tipare, calitățile mai sus amintite aducînd-o în atenția nu numai a spectatorilor, dar și a oamenilor de teatru. Liceeni pistruiați și timizi îi desenează la orele de dirigenție chipul, poeți locali îi închină ode și gazeluri, iar criticii dramatici o atacă parcă pentru a-i atrage atenția. În timpul liber, actrița scrie poezii (i-am în-



tilnit deseori semnătura prin reviste precum „Ramuri”, „Luceafărul”, „Astra”, „Argeș”), citește tratate despre goblenuri, dă o fugă pînă la Balș (la soții pictori Paul și Paula Tudor), schimbă impresii de lectură cu prietenii săi (poetii Marin Sorescu, Patrel Berceanu și Ioan Anastasia) sau discută despre urși cu filosoful Constantin Barbu. Nu este o însingurată, deși trăiește departe de luminile rampei bucureștene, are un frate care cîntă la chitară și un soț romantic, care poartă mustață. Poate că unii se vor mira că o actriță scrie asemenea versuri: „Căci ce sînt toate podoabele femeii / pe lingă podoabele muntelui / nici un cuvînt mai tare roștit/cad pietre/ca și femeia muntele își cunoaște țipătul/pe dinafară doar întruparea/vulturul țintuit e de stîncă/ pruncul țintuit e la sînul mamei / pînă ce crește-n el focul vieții / în legea muntelui e veștea / că apele vii s-au născut / femeia vestește : pînă și învierea se pomenește / cu adevărat cel ce vrea să se nască ' în totul cunoaște muntele“ (**Muntele**). „E dată în Paște”, ar fi spus Nichita Stănescu, citindu-le, „e dată pe foc”, ar glăsuși Fănuș Neagu, are părul lung „că nu încapă în zece trăsuri, ar spune un mai tînăr poet, — dar cite nu se pot spune despre talentul actriței și poetei Mirela Cioabă, al cărei farmec a devenit de multă vreme poezie ?

Constantin PREDA

Comedianul a făcut epocă. Mai exact spus, epoci. Fiind contemporan cu trei generații de actori. Și, timp de circa șazeci de ani, prezent — într-un fel sau altul — pe scenă, în culise și ateliere, la radio și pe ecrane, în gazete și reviste, în filele cărților de specialitate. Dar și în viață, cu poante în lanț, la șuete.

S-ar zice, un triumfător. Cu încredere neștirbită în sine. În forțele proprii și în sorții lor de izbândă. S-ar mai zice, și un optimist exuberant. Căruia i-a mers din plin, în tot ce-a întreprins. Dar, eroare! Operind cu bisturiu fin, cu dibăcie și migală, pentru a disloca pojghița aparențelor, descoperi un om vulnerabil. Un dezarmat. Bîntuit de tristeți. Nemulțumit de sine. Hărțuit de îndoieli. Un profesionist al scenei, dotat cu spontaneitate, dar care a ales drumul anevoios al căutărilor chinuitoare. Cu o nobilă ambiție, refăcînd, iar și iar, migăloasa orfevrerie căreia i s-a dedicat. Tinzînd spre perfecțiune cu arzătoare sete. Dar niciodată încredințat că a atins-o.

Tocmai aici, în aceste îndoieli, rezidă forța lui Nicolaide. Prima și cea mai de preț însușire a artistului.

★

Dobrogean. Născut la Constanța, în 1908, la 2 septembrie.
Venind de timpuriu în contact cu teatrul și simțind față de această artă

H. NICOLAIDE:

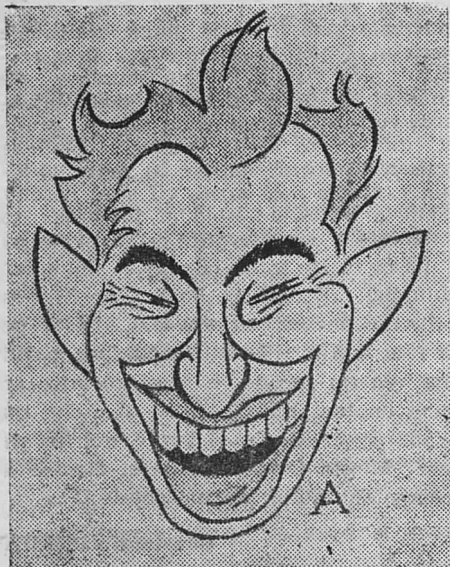
Nu! Nu pot să cred! În toamna oare vine, se vor împlini opt decenii plus un an, de cînd am primit cel mai de preț dar — viața. Donatoarea s-a numit Penelope. Și — firesc — strămoșii i se născuseră în Itaca. Numai că partenerul, de fel de prin părțile pe unde a pribegit Ovidiu, nu se numea Ulise, ci Niculae.

★

Înainte de a învăța să vorbesc, am învățat să rid. În două limbi — în românește și în grecește. Și cînd în casă a venit și o soră, eu i-am fost primul dascăl de ris. Toana asta de care ne molipsisem cu toții venea de la tata. El ne dăduse ordin ca, de cum trecea pragul, toată familia să-l primească cu zîmbetul pe buze. Și favorit, în respectiva zi, era cel care-i povestea cea mai hazoasă năzbitie. Iar dacă într-adevăr ciștigai întrecerea, puteai și să răstorni paharul cu apă pe fața de masă. „Nu face nimic” — aplana tata — „s-ar fi putut întîmpla și la Buckingham dacă tot voi ați fi fost invitați!”

★

La începutul începutului, lumea a fost, pentru mine, marea, pescărușii, geaman-



o irezistibilă atracție. Așa încît, din clipă în care a fost în situația de a-și alege drumul în viață, s-a îndreptat spre Conservator.

A urcat pe scena profesionistă încă din anul II de studii. Debutînd în teatrul de proză deschis la București de Maria Ventura, în Chinezul din Scrisoarea lui Somerset Maugham.

Nelîmștit, căutînd neconținut cea mai bună formulă de teatru, ca și cele mai potrivite „emploi”-uri pentru sine, a abordat toate genurile — dramă, revistă, operetă. Realizînd o multitudine de portrete, tipuri sau caractere dramatice complexe. Și chiar dacă au fost simple prezențe, integrate în spectacol doar pentru culoare; în versiunea lui H. Nicolaide n-au fost niciodată schematice. Intotdeauna viabile și cuceritoare.

Și-a desfășurat întreg registrul de posibilități în teatrul de proză și, cu preoădere, pe scîndurile bătrînului Teatru Național din București.

Nu de puține ori, Nicolaide, a fost și condeierul căruia i s-au datorat momentele și personajele interpretate. Așa cum, nu o dată, a creat subiecte, acțiuni și caractere dramatice destinate colegilor.

Un îndrăgostit de teatru. Investind totul pe tărîmul acestei lumi mirifice. Dăruind cu generozitate gînd, spirit, vervă. Izbutînd apariții scenice care au rămas în memoria celor care le-au văzut.

Sanda DIACONESCU

„Înainte de a învăța să vorbesc, am învățat să rid”

dura. Marea mi-a dat sentimentul infinitului. Pescărușii — invitația la zbor. Geamandura, cu fîpătul ei dureros, m-a avertizat că, pe undeva, există și răul.

Curînd, am aflat că fiecare copil ajunge om mare. Și trebuie să fie nu numai bun, dar și bun la ceva. Atunci, am hotărît să mă fac birjar. La noi acasă venea în fiecare zi un birjar cu caftan albastru și fes roșu — Ali. El îl ducea pe tata la slujbă. Iar uneori mă suia și pe mine pe capră și-mi preda hățurile. Lui Ali îi datorez și prima întîlnire cu lumea spectacolului. Într-o duminică, din proprie inițiativă, el ne-a dus, pe mine și pe soră-mea, la circ. Undeva, acolo unde se sfîrșea orașul, era un cort mare, în care își dădea reprezentațiile circul Busch, sosit de la București.

Dar clovnii și focile vestitului circar au intrat degrabă în concurență cu minunațiile de la cinematograful „Tomis”, ispititor de aproape de casa părintească. Atunci peripețiile lui Zigotto sau Max (Linder), acrobațiile lui Harold Lloyd au năvălit în mica mea viață, și așa sfîșiată de nefericirile din amor ale Franciscăi Bertini. Asta pînă ce am fost cu totul răpit de seriile palpitanțe ale aventuroșilor Judex, Tom Mix și Nick Carter. De aici s-a tras și dezastrul familiei.

Mai întii, dulapul tatei a fost sistematic prădat. Și cînd jobenul, cînd halatul de casă făceau picioare. Ochelarii buncii și dichisurile de frumusețe ale mamei luau calea — fără întoarcere — care ducea la odaia copiilor. Fiîndcă eu devenisem dublura tuturor comicilor din filmul mut. Dar numai pînă la opt-nouă ani. Deoarece, la zece, am optat pentru dramă. Văzîndu-l pe Lon Chaney — actorul cu o mie de fețe — în rolul cocoșatului de la Notre Dame, l-am creat și eu pe acest erou al lui Hugo sub ochii uluiți ai familiei.

Așa am încheiat clasele primare.

★

A urmat liceul. Cînd tata devenise și administratorul sălii „Elpis”, unicul lăcaș de teatru din Constanța. Și cînd n-am scăpat nici unul dintre turneele „monștrilor sacri” care onorau periodic orașul de pe tărîmul Pontului Euxin. Am făcut cunoștință cu Shakespeare, aplaudîndu-l pe Aristide Demetriade în Hamlet. Dar nu știu nici azi de ce Niculae Soreanu, fiind Harpagon al lui Molière, m-a făcut să plîng. Brezeanu, în Ion-nebulun din Năpasta, m-a înfiorat. Și — culmea! — a picat amoretat-lulea de Maria Filotti,

jucind în **Suflete tari** de Camil Petrescu.

Și uite așa, am trecut și liceul. Ce-i drept, ajutat mai puțin de aceste stele ale scenei românești, cât de propriul meu părinte, care, în calitate de președinte al comunității elene din Constanța, aducea câteva mii de voturi „catindaților“ de pe atunci.



Fiind contingent 1933, mi-am satisfăcut serviciul militar la „34 Infanterie“. Fără să știu dacă i-am satisfăcut și pe șefii mei cazoni, fiindcă am dus-o din „scutire“ în „scutire“. Aveam un unchi, comandant al portului. Dar aveam și un talent — fără egal — de a face pe „bolnavul închipuit“.

Ei, și, după armată, consiliul de familie a decis — fără drept de apel — plecarea mea la București. Ca să devin „comerciant cu diplomă“. Le-am făcut pe plac. Am dat concurs de admitere la Academia comercială, dar de intrat, am intrat la Conservator. În comisie, nume care-ți zbirleau părul: Nottara, Soreanu, Livescu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria

*Charlot din Alhambra în floare,
Teatrul „Alhambra“, regia — Puiu
Maximilian (1939—1940)*



Filotti, Maximilian. Mă pregăteam să încep cu **Oltul** de Octavian Goga și să trec apoi la **Ciinele și cățelul** de Grigore Alexandrescu. Și, într-adevăr, rostesc răspicat primul titlu — **Oltul** — și, imediat, mă dezlănțui: „Cît imi sunt de urite unele dobitoace...!“ Judecătorii mei au izbucnit în ris și m-au anunțat că sint liber. Imi dădeam seama că o zbircisem. Dar, a doua zi, aflu, cu uimire, că se duelaseră pentru mine Filotti și Maximilian. Așa m-am trezit la clasa primei mele iubiri.

De la coana Mița, sincer să fiu, nu prea m-am ales cu mare lucru. În schimb, sint și azi profund îndatorat profesoarei Alice Voinescu. Preda dramaturgia universală. Și eroii lui Eschil, Sofocle, Euripide, cu supraomeniasca lor încercare de a-și înfrînge destinul, trăiau, printre noi, cu o înimaginabilă vigoare. Copleșitoarele personaje ale lui Shakespeare ne deveneau familiare. Luam parte, cu toată convingerea, la bătălia dintre clasici și moderni. Și tot străbătînd epocile, tot aflînd despre tendințe și curente, înțelegeam că, și în meseria noastră, există stiluri. George Dandin nu poate fi jucat la fel ca marchizul de Posa. Și nici Dama cu camelii ca Agamiță Dandanache.



Dar, între timp, aflasem că actoria nu se învață din tratate. Se fură. Și, degrabă, m-am și angajat figurant la teatrul Mariei Ventura. Aici, aveam ce și de la cine să fur. De la George Vraca, am ales arta rostirii și ținuta. De la Timică, măiestria declanșării risului, fără efort vizibil, fără concesi. De la Ventura, jocul miinilor — problemă catastrofală pentru actor. Vorba lui Nae Niculescu-Buzău: „Greu rol, Hamlet ăsta! Buzunare, n-are; baston, ioc; țigară, neam! Ei, ce faci cu miinile?“ Pe Ventura, nici azi n-o uit, în finalul spectacolului **Carnavalul copiilor**. Devenind brusc invizibilă spectatorilor, îi înfiora țoțuși, comunicîndu-le sfîrșitul eroinei interpretate prin simpla alunecare a miinii, în lungul arlechinului.

Dar, în teatrul Mariei Ventura, am primit și lecțiile directorului de scenă și animatorului Victor Ion Popa. Primul lucru pe care s-a străduit să ni-l inoculeze a fost arta de a-ți asculta partenerul. Și, tot de la început, mi-a demonstrat ce înseamnă să fii cu adevărat actor. Instalînd un scaun în locul frumoasei mele partener, mi-a cerut să joc convingător suferința iubirii respinse. Față de protestele mele — „Fără parteneră?! Nu pot!“ — verdictul a sunat sec: „Dacă nu poți să te emoționezi și să suferi în fața

unui scaun, nu vei ajunge niciodată un bun comediant!" Și a trebuit să pot! Tot de la maestrul nostru, am aflat că punerea în scenă a unei piese este mai ales gând. Că imaginilor scenice li se cere să poarte o încărcătură de simboluri. Că pețele de culoare vor juca în același sens. În timp ce lumina va crea misterul. Iar costumele vor comunica pînă și stăruirea emoțională ale personajelor. Accentuarea muzicalității interioare a fiecărui cuvînt era deopotrivă obligația actorilor. Toate aceste inovații tinzînd la „re-teatralizarea“ teatrului, tendință constantă în activitatea lui ♥. I. P. Că acest neobosit artist a semnat spectacole cu adevărat moderne, se știe. Că a fost inițiatorul teatrului muncitoresc și că a inaugurat, la noi, teatrul de păpuși cult, rafinat, destinat adulților, sint date care au intrat de mult în istorie. Dar ceea ce nu se cunoaște este faptul că, o singură dată în viață, V. I. P. a fost și actor. A jucat rolul Cadir din propria-i comedie — **Tache, Ianke și Cadir**, într-un șir de reprezentații în care eu eram Itic. Această fiind a doua mea apariție — remarcată —, după debutul realizat cu rolul Chinezul din **Scrisoarea de Somerset Maugham**. Cînd i-am avut parteneri pe nimicitorii **Aura Buzescu** și **George Vraca**

și am scăpat cu viață! Toate aceste evenimente îngrămădindu-se în stagiunea 1932—1933.

★

Cam în aceeași epocă, l-am întîlnit și pe **Camil Petrescu**. Și, culmea! Acest romancier-dramaturg-filosof m-a aruncat în ghearele revistei, „gen minor“ — cum pretindeau toți marii teatrului. Într-adevăr, autorul de mai tîrziu al lui **Danton** și al lui **Bălcescu** mi-a propus să scriem împreună un text revuistic! De ce mă-o fi pus el această piedică în calea afirmării mele în teatrul de proză, nu știu. Să fi fost de teamă că voi ajunge să-l joc pe Robespierre al lui? S-o fi făcut din gelozie, fiindcă amîndoi făceam serenade sub obloanele aceleiași doamnă? Totul a rămas mister. Numai propulsarea mea spre „Alhambra“ a fost limpede ca lumina zilei. Conducătorii de atunci ai acestui teatru de revistă — **N. Vlădoianu** și **N. Constantinescu** — căutau un tenor. Eu m-aveam pic de glas. Dar **V. Vasilache** m-a convins că nu se mai poartă tenorul cu voce, ci „dizeurul“. Drept care mi-a dat brînci în concursul de selecție. Și am fost admis. Dar pentru un rol mut. Am jucat un conțopist care

Altoșa din Azilul de noapte de Maxim Gorki, regia — Fernando de Cruciatti Teatrul Național (1948—1949)



Croitorul Haritonov din Confruntarea de frații Tur și L. Șeinin, regia — Moni Ghelerter, Teatrul Național (1948—1949)



nu făcea altceva decît să noteze în catalif tot ce debita vedeta spectacolului. A doua zi, un gazetar de soi, Mircea Ștefănescu, pretindea că „I“ Nicolaide — „Haș“ — ul nu-și ciștigase încă drept de cetățete în lumea spectacolului — își ascultă atît de bine partenerul încît dă impresia că, de fapt, el spune cupletul și vedeta îl ascultă.

Am dăruit revistei douăzeci de ani de viață. Făcînd orice pentru ea. Am fost actor, regizor, decorator, mașinist și recuziter, chiar și femeie la toate! În plus — ambiție care mă va roade de aci înainte toată viața — am și scris pentru a o servi! Forța mea de șoc a fost cupletul. Dar nu cupletul cu care ne obișnuise Tănase, rostit „la capul actorului“ și expunînd punctul lui de vedere. Am preferat modelul Matei Millo, schimbîndu-mi mereu măștile — așadar, identitatea — și exprimînd opinia personajelor, în probleme de stringentă actualitate. Așa am fost Barbu Lăutaru, Bragagiul, Gandhi, sufleurul... Cu chipul lui Hamlet, puneam întrebarea „a fi sau a nu fi neutru“. Ca Dante Alighieri, atrăgeam atenția asupra primejdiei războiului, pornind de la cunoscutul motto din *Divina Comedie*: „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate“. Am devenit Charlot, pentru a mă plînge de Hitler, care-mi furase mustața, pentru ca omenirea să rîdă de el, iar eu — alias Chaplin — să

șomez! Uneori, tot după exemplul lui Matei Millo, fixam vreun tip de epocă. Sau atacam un personaj care se afla în stal, mai ales în primele rînduri. Iar dacă mă infuriam, îi desenam și muștra, inaugurînd astfel și genul cupletului cu ilustrații în text.

★

Mi se părea că am succes. Ceea ce mi-a cam sucit capul. Și m-a făcut să răspund la toate chemările, împrăștiindu-mă în cele patru vînturi, ca puful de pădăie! Așa am ajuns și la Timișoara, unde tocmai lua ființă „Teatrul Banatului“. Inaugurarea o făcea trupa de operetă a Marioarei Cinski, odrasla ilustrei noastre actrițe Maria Ciucurescu. Cucerit de această trupă — poate și datorită faimoasei ascendențe a Marioarei — m-am și înrolat, fără să mă mir că-i întîlnesc aici și pe Aurel Munteanu, Eugenia Zaharia, Soare Z. Soare. Iar ulterior, pe Ion Aurel Maican și pe pictorul Gheorghe Löwendal. Așadar, numai lume bună!

Am debutat — o dată cu teatrul — în opereta *Bal la Savoy*. Am recidivat în *Tara surisului*.

Numai că, o dată alunecat pe panta operetei, nu mi-am revenit prea ușor. Cu atît mai mult cu cît, întors la București, am dat de o altă „Alhambră“, reprofilată, ca și mine, din revistă în operetă. Cu

Crespino-cizmarul din Evantailu de Goldoni, regia — Fernando de Cruciatti, Teatrul Național (1950), alături de Eugenia Popovici



un nou animator — tânărul avocat din Cluj care avea să devină vedeta Ion Dacian. Cel care, după aproape două decenii de la dispariția lui Leonard, perioadă în care opereta fusese ca și asasinată de revistă — a readus genul la viață. Nebun după teatru, cum eram, mă arunc în necunoscut și joc tot ce mi se dă. În **Văduva veselă**, în **Mascota**, în **Trei valsuri**, în **Tirgul Sărutului**. Învăț să cînt și să dansez. Ba sînt nevoit să fac și pe frumosul, în clipa în care mă văd distribuit într-un personaj creat cîndva de Leonard.

Și, din toate mi-am însușit cîte ceva. Așa cum mi-am însușit multe și din activitatea mea în cadrul comitetului de redacție, cu misiunea de a re-ajusta libreturile moștenite de la înaintași. Aici, am avut prilejul să ciupecesc cîte o replică mai cu haz de la alt personaj, pentru a-mi îmbogăți propriul rol. Cum s-ar spune, transplant înainte de apariția doctorului Barnard! Lucru obișnuit pe atunci, că doar așa făcea și marele V. Maximilian, cînd traducea din franțuzește operetele vieneze... Ceea ce nu i-a știrbit cu nimic geniul!

Apoi din nou — magnifica obsesie! — am scris. Avîndu-i complici pe H. Negrin și pe N. Kirculescu, am comis o

operetă, căreia i-am zis **N-a fost nuntă mai frumoasă** și pe care am lăsat-o „suvener“ teatrului respectiv, în clipa cînd l-am trădat...



Făcusem patruzeci de ani. Eram copt ca om și răs-copt ca actor. Înarmat pînă în dinți cu ceea ce îmi dăruise școala revistei și a operetei. Ba și experiența dobîndită la radio, la circ, la diferite cinematografe. Oho! Aici, era cel mai greu. Fiîndcă apăream în pauze, după (decîi la concurență cu) divina Greta Garbo sau cu fantasticul Buster Keaton! Abia acum eram în stare să atac iar teatrul de proză. Și chiar o doream fierbinte. Așa că Zaharia Stancu, directorul primei noastre scene, poftindu-mă să intru în trupa Naționalului bucureștean, n-a făcut altceva decît să împingă o ușă gata deschisă. Și am pătruns în ilustrul templu prin poarta cea mare. Distribuit, din prima clipă, în **Azilul de noapte**. În rolul Alioșka, flăcăul guraliv și poznaș, zicînd din gură, dar și la armonică. Cu ajutorul Mariei Tănase, l-am dobîndit profesor pe Fărămiță Lambru, care m-a învățat să cînt la armonică. În rest, am

Mușteriu din *Momente-Caragiale*, regia — Sică Alexandrescu, Teatrul Național (1954—1955)



Mr. Dick din *David Copperfield* de *Max Maurey* după *Charles Dickens*, regia — N. Massim, Teatrul Tineretului (1955)



trudit singur, ca un posedat, pentru a convinge publicul că am opsprezece ani — când, de fapt, aveam patruzeci! Și pentru a nu mă simți complexat, în acea distribuție de zile mari, în care Gh. Storin era Actorul, N. Bălțățeanu — Baronul, Ion Manolescu — Satin, Gh. Ciprian — Klești, Marietta Anca — Vasilișă, Irina Răchițeanu — Natașa... În spectacolul de neuitat al regizorului de Cruciatti.

A urmat o năvală de personaje. Pentru care am muncit cu o ambiție nemăsurată. Ca să nu fiu mai prejos de „marea gardă“. În cizmarul Crespino din **Evantaiul** lui Goldoni. În croitorul Hari-tonov din **Confruntarea** de frații Tur și L. Șeinin. În industriașul din producția-**eveniment Incident la Vichy** (Arthur Miller). În Mr. Dick din **David Copperfield** (Dickens). În **Mult zgomot pentru nimic** (Shakespeare), în **Momente-Caragiale**, în **Neisprăvitul** (Fonvizin), în **Vis de secătură** (Mircea Ștefănescu), în **Iarbă rea** (Aurel Baranga), — pe același rol cu Radu Beligan —, în **Ani de pribegie** (Arbuzov), în **Cadavrul viu** (Tolștoi)... Dar pomelnicul nu-și are rostul. Semnificativ rămîne doar adevărul că, timp de alți douăzeci de ani, n-a existat dimineață sau seară în care să nu fiu prezent pe una din cele trei scene ale Naționalului — Comedia, Studio și Sf. Sava —, la Tineretului sau Mic. La București sau în multe alte orașe ale țării... Și poate nu e chiar atât de ciudat faptul că titlurile mele de noblețe, răsplățile care mi s-au acordat, au fost cîștigate numai în bătăliile date pe scena de proză.

★

Și acum, după șase decenii de teatru, pornind în căutarea timpului pierdut, sau — de ce nu? — regăsit, îmi dau seama că am fost un norocos. Norocos și fiindcă n-am trăit în vremea în care artiștii scenei — fie ei și actori de Shakespeare — se poticneau, nu o dată, în peregrinările lor, de o scîndurică, proțâpită la granița vreunui orașel. O scîndurică pe care sta scris: „Intrarea interzisă mai-muțelor, păpușilor și comediantilor!“.

gong de premieră

Teatrul de Stat din Oradea

VALSUL DE LA MIEZUL NOPTII de Viorel Căcoveanu. Data premierei: 4 aprilie 1989. Regia: Nicoleta Toia. Decoruri: Emilia Jivanov (Teatrul Național din Timișoara). Costume: Maria Hațeganu. Distribuția: Ion Abrudan (Constantin Dabija), Alla Tăutu (Maria Dabija), Doru Fărte (Mihai Dabija), Marcel Popa (Corneliu Barbu), Mariana Presecan (Dana Barbu), Nicolae Toma (Dumitru Spătaru), Eugen Țugulea (Tiberiu Axente), Mariana Neagu (Eleonora Axente), Dorin Presecan (Grațian Șerban), Ileana Iurciuc (Viviana Șerban), Ion Ruscuț (Jean Popa), Simona Constantinescu (Alexandra Voroneanu).

MOARA DE PULBERE de Dumitru Radu Popescu. Data premierei: 9 mai 1989. (Premieră absolută). Regia: Ioan Ieremia. Scenografia: Emilia Jivanov. Distribuția: Ion Măinea (Gabor), Miriam Cuișu (Magda), Daniel Vulcu (Popluhar), Eugen Harizomenov (Venczel), Petre Panait (Novotny).

DUMINICA OAMENII N-AU PORE-CLE („La Liliect“). Scenariu de Elisabeta Pop și Petre Panait după Marin Sorrescu. Data premierei: 19 mai 1989. Regia și scenografia: Ioan Ieremia. Interpret: Petre Panait.

Secția maghiară

IVONA, PRINCIPESA BURGUNDIEI de Witold Gombrowicz. Traducerea: Pály András. Data premierei: 22 februarie 1989. Regia: Laurian Oniga. Scenografia: Maria Malița. Distribuția: Fábrián Enikő (Ivona), Hajdu Géza (Regele Igațiu), Kiss Török Ildikó (Regina Margareta), Medgyesfalvy Sándor (Principele Filip, moștenitorul tronului), Meleg Vilmos (Șambelanul), F. Márton Erzsébet (Iza, o doamnă de la curte), Ács Tibor (Chiril, prieten al principelui), Dobos Imre (Inocențiu), Molnár Júlia (Prima mătușă), F. Bathó Ida (A doua mătușă), Revóczy Róbert (Un dregător), Körner Anna.

Teatrul German de Stat din Timișoara

MUTTER COURAGE de Bertolt Brecht. Data premierei: 14 decembrie 1988. Regia: Darda Istvan Andras. Scenografia: Traian Zamfirescu. Distribuția: Ildiko Jarcsek Zamierscu (Anna Fierling), Enikő Benczó (Kattrin), Claudiu Tăran-Wittrich (Elif), Wilfried Bauer (Schweizerkas), Anton Balazs (Bucătarul), Ida Jarcsek-Gaza (Ivette Pottier).

Trupa Fanny Tardini-Vlădescu

Într-o istorie de teatru inedită (I)

După zadarnica încercare de a obține de la Ministerul Școalelor o bursă pentru frecventarea cursurilor gimnaziului din Botoșani, Mihai Eminescu pornește din nou pe drumul Cernăuților, în luna martie 1864. Avea 14 ani. I-a asigurat tatăl, căminarul, subsidiile, l-au dăruit rude înstărite din Botoșani cu banii trebuitori? Biografia comentează cu vădită prudență, în absența documentelor.

Teimeinicul memorialist Teodor Stefanelli (**Amintiri despre Eminescu**, Buc. 1914) vorbește despre revenirea neașteptată a nestatornicului școlar în capitala Bucovinei, odată cu primele spectacole ale trupei teatrale conduse de Fanny Tardini și de soțul ei Al. Vlădescu. Era întiul turneu al unui ansamblu românesc în imperiul habsburgic, „și a avut o deosebit de mare înfriurire asupra dezvoltării vieții și activității din Bucovina“ (T. Stefanelli, op. cit.).

Teodor Burada, în a sa istorie a teatrului moldav, me încredințează că trupa Tardini-Vlădescu zăbovise mai întii în Botoșani la începutul anului 1864. Pare-se, adolescentul care nureușise să se pună de acord cu ordinea școlară în orașul natal „se supuse unui gând nou: să se ducă la Cernăuți, după trupa de teatru Vlădescu — Tardini, captivat, se vede, de cele câteva spectacole pe care ea le dase la trecerea prin Botoșani“ (George Munteanu — **Hyperion I, Viața lui Eminescu**, Minerva, 1973).

Trupa era formată din 17 persoane, cu repertoriu bogat, 33 de piese, majoritatea semnate de Matei Millo și V. Alecsandri, dar și de M. Pascaly, Costache Caragiale, I. Anestim (distribuțiile serale, la Teodor Bălan, **Trupa Fanny Tardini în Bucovina, 1864 și 1865**, Buletinul „Mihai Eminescu“, n-rele 9, 11, 12, 1930—1934). Inițiativa turneului au avut-o frații Costin, însoțiți, într-un „comitet teatral“, cu Alecu și Gheorghe Hurmuzachi. Demersuri oficiale s-au făcut întii pentru douăzeci de reprezentații în abonament. Încă aflată la Botoșani, Fanny Tardini înaintează Consulatului General austriac din Iași o cerere în limba germană pentru eliberarea cuvenitei autorizații. Actele relative la cele două

turnee ale trupei Tardini-Vlădescu în Bucovina (13 martie-27 mai 1864; 14 noiembrie 1864—21 martie 1865) au fost comentate de istoricul bucovinean Teodor Bălan în articolul citat din Buletinul „Mihai Eminescu“. El a oferit, atunci, cercetătorilor și citeva scurte extrase din aceste acte.

În urmă cu două decenii, muzeograful George Franga li vizita la Gura Humorului pe distinsul istoric Teodor Bălan. Cu acest prilej, a primit manuscrisul unei lucrări, cu titlul definitiv în forma dactilografiată, **Contribuții la istoria teatrului românesc. Teatrul român din Bucovina, 1855—1913**. Dactilograma acestei istorii de teatru are 201 pagini plus o anexă de 123 pagini cuprinzind documente reproduce în extenso. Printre ele, și cele comentate doar, cu decenii în urmă. Reproducem, deocamdată, din anexa ineditelor lucrări, actele relative la primul turneu cernăuțean, în traducerea lui T. Bălan.

„Botoșani, 1864. februarie 8. Onorată Agenție și Consulat General! Intenționind să inaugurez în Cernăuți cu trupa mea în cursul lunilor martie și aprilie un ciclu de douăzeci de reprezentații teatrale în limba română, imi permit a ruga onor c.r. Agenție și Consulat General să binevoiască a interveni la înaltul c.r. Guvernământ al ducabului Bucovina, ca să mi se elibereze autorizație pentru douăzeci de reprezentații teatrale în limba română în Cernăuți, anume în localul concesionat a dlui. Mikuli. Rog să mi se comunice pe cit se poate de în grabă rezolvarea acestei cereri. Fanny Tardini.“ Rezoluția Guvernământului Bucovinei nu întirzie: „Se acordă doamnei Fanny Tardini autorizația să dea în Cernăuți 20 reprezentații în limba română fără însă să i se acorde concesiă formală pentru înființarea și conducerea unei trupe de teatru stabile“.

În articolul **Teatrul Național în Cernăuți din Foaia Societății pentru literatură și cultura română** (număr triplu, martie, 1865), A. Hurmuzachi mulțumește actorilor pentru jocul lor care a demonstrat că „limba noastră e destul



de înaintată și dezvoltată ca să poată servi drept mijloc pentru interpretarea și executarea artei dramatice“.

Primul spectacol s-a dat la 13 martie 1864 în sala de teatru a hotelului „Moldova“, cu drama vitejească inspirată din vremea lui Mihai Viteazul **Radu Calomfirescu**. E lesne de închipuit entuziasmul sălii, care „era ticsită de public român; nu lipseau nici țărani, nici școlari; se luaseră de mai înainte dispozițiuni pentru aceasta“ (dr. Ion G. Sbiera — **Familia Sbiera, după tradițiune și istorie**, 1899).

Școlărilor săraci li s-au înmănat bilete prin profesorul Sbiera. Alți oameni cu dare de mână introduceau în sală pe cei care tinjeau la intrare.

Eminescu a fost prezent la toate reprezentațiile. Totdeauna în grupul prietenilor. „El sta nemișcat, cu privirea ațintită asupra actorilor, ca și când ar fi voit să searbă toată acțiunea și frumosele melodii cîntate de dinșii, și se supăra grozav dacă careva din colegi îl stingherea prin întrebări sau observări. Îl supăra mult și aplauzul zgomotos din teatru, pentru că în aceste aplauze se pierdeau multe fraze și melodii ale artiștilor. Pe Eminescu nu l-am văzut aplaudind niciodată, dar acțiunea din piesa reprezentată se oglindea în fața sa și în ochii săi scînteietori“ (T. Stefanelli, op. cit.). Seria celor douăzeci de spectacole aprobate apropiindu-se de sfîrșit, directoarea trupei înaintează autorității de stat o nouă cerere (T. Bălan,

op. cit.): „Cernăuți, 1864, aprilie 30. Înalt guvernămînt al țării! Subsemnata directoare a trupei teatrale românești, a avut fericirea să obțină de la Înaltul Guvernămînt o autorizație pentru 20 de reprezentații. Fiind pe cale a termina cele 20 de reprezentații obținute și dorind, la cererea onor public, a mai da alte 10 reprezentații în afara celor obținute pînă acum, respectuos subsemnata cutează a ruga Înaltul c.r. Guvernămînt al țării să binevoiască a-i prelungi în scopul acesta autorizația pentru alte reprezentații de teatru F. Tardini“.

Urmează adresa Guvernămîntului către Comisariatul de Poliție: „Cernăuți, 1864, mai 2. C.r. Comisariat de Poliție, aici. Cu referire la Ordinul din 23 februarie 1864 n.n. 428/Pracs. se înștiințează Comisariatului că s-a acordat doamnei Fanny Tardini, la cererea ei din 30 aprilie a. c., autorizația să dea în cursul lunii mai a.c. cu trupa ei alte 10 reprezentații în limba română, în localul provizor din localitate. Petiționara se va înștiința imediat. Negruz.“

La 27 mai 1864 cortina se lasă după ultimul spectacol al prețuitei trupe. Încurajată, Fanny Tardini se hotărăște să poposească și la Brașov în lunile de vară. „Vă doresc din suflet și domnilor voastre, la Brașov, această rară plăcere spirituală și națională. — îi scrie cu căldură, lui George Barițiu, G. Hurmuzachi, recomandînd epistolar trupa distinsei actriței (N. Bănescu — **Coroșdența familiei Hurmuzachii cu Gheorghe Barițiu, Vălenii de Munte**, 1911).

Odată cu plecarea actorilor spre Ardeal, dispăru din Cernăuți și Eminescu. Mulți biografi au crezut că a urmat „căruța cu paie“. Recente studii au dat atenția cuvenită următorului fragment dintr-o scrisoare a bătrînelului actor Al. Vlădescu. Soțul Faniei precizează că l-a aflat pe Eminescu în Botoșani, la 1864. Tinărul, „au mers cu noi (la Cernăuți n.n.) numai de mulțumire, nu însă ca sufler, ci ca simplu admirator și cînd am părăsit Cernăuții pentru a merge în Transilvania am trecut iar prin Botoșani și Eminescu au rămas la familie“. (I.E. Torouțiu — **Studii și documente literare**, vol. VI, 1938).

Prevăzătoare, Fanny Tardini dorește să-și asigure stagiunea de iarnă 1864—1865 tot în Bucovina. Dar succesele sale în Cernăuți și la Brașov trezesc suspiciuni. Înainte de a i se elibera dorita autorizație, Ministerul de Poliție din Viena cere Guvernămîntului Bucovinei un raport amănunțit despre trecutele reprezentații ale ansamblului românesc.

Ionuț NICULESCU

de Mihai Eminescu

Text îngrijit și comentat de Petru Creția

Versiunea de față a acestei piese, scrisă de Eminescu prin 1881, reprezintă un stadiu mai avansat de organizare a textului decît cel din volumul VII: al ediției naționale și se adresează unui cerc de cititori totodată mai larg și mai specializat.

ALEXANDRU LĂPUȘNEANU, astfel intitulată de autor în 2275, 175v și 2306, 88r s-a păstrat în două versiuni, A și B, aflătoare în manuscrisele 2282, f. 107-146 și 2254, f. 203-206, 219-238. Se reproduce aici a doua și ultima versiune, cu cîteva inserții din prima (A), atunci cînd pasajele respective, lipsind din versiunea B, sînt compatibile cu ea și o întregesc în chip legitim. E vorba de : v. 33-50 (precum și cele, răzlețe, citate între v. 50 și 51), de tot ce rostește GLAS DE PREOT, de a doua parte a indicației de scenă de după v. 144, și de v. 454-455 ; pentru versul 331 am preferat redactarea inițială, cea finală fiind defectuoasă.

Versurile 234-237 și 460-471 au fost preluate dintre textele aferente la dramă (2254, 230 r și 2276, 232 r ; 2260, 254 r - 255 r, 2276, 218 r, 232 r, 2277, 3 r) și amplasate acolo unde, fără să altereze cu nimic esența personajelor, puteau adăuga ceva tensiunii lirico-dramatice și însăși esenței personajelor.

În toate cazurile în care Eminescu, în graba redactării, nu atribuie explicit o replică dată unui personaj anume, decît cel mult prin BOIERI /II sau chiar I/II, am restituit numele personajelor compatibile cu replica respectivă, așa cum rezultă din alte pasaje ale dramei.

Lista personajelor este cea a lui Eminescu (2254, 203 r) completată cu ceea ce rezultă din textul piesei.

Specificarea „Dramă istorică într-un act” se sprijină pe aceeași analogie ca în cazul lui **Bogdan Dragoș : Cornul lui Decebal**.

Segmentele de text cuprinse între paranteze drepte reprezintă intervenții ale editorului, căruiua îi aparține și numerotarea din 5 în 5 a versurilor.

Întreaga acțiune dramatică se desfășoară într-un timp istoric care coincide cu însăși durata reprezentării: două ore pline. Locul acțiunii este Curtea lui Alexandru Lăpușneanu: de bună seamă sala tronului. Iar personajele care definesc conflictul sînt Lăpușneanu însuși, vistiernicul Ioan, văduva Bogdana și boierii de Curte, care au funcție corală. Iar în centrul acțiunii dramatice, ca nod al ei, se află Gruie, om viteaz de stirpe mușatină, acum mort și așezat pe năsalie în centrul sălii tronului și deci al scenei.

Scena I este destinată creării unei anumite atmosfere în cadrul unei situații scenice bine definite: boierii de Curte și uricarul Cracale Căpotescul dezbat soarta lui Gruie. Acest Gruie, vlăstar de Mușatini, boier de Curte și el, era făcut din altă plămădă decît ei toți. Mort acum, el reprezintă un suflet rămas din alte vremi.

cele mari, dar fapta lui se înscrie, în afară de dirzenia cu care apăra la Curte vechile rîndueli, într-o singură împrejurare, într-o singură acțiune, deznădăjduită, care, în donchijotismul ei, pare ecoul diminuat, aproape derizoriu dacă n-ar fi eroic, al unui ev de fier: cu o mină de oameni se duce să elibereze Hotinul de turci, sub cuvînt că nimeni, nici Vodă n-are drept să cedeze nici măcar o palmă din pămîntul Moldovei. Împrejurare în care, prins și închis de turci, își pierde viața în condiții ciudate. Or, acest episod conține în nuce întreaga dezvoltare a actului care urmează.

Pe de o parte, știindu-se că turcii nu erau dispuși să-l omoare, suspiciunea unora dintre boieri, lăsată să străbată în insinuări, cade asupra lui Lăpușneanu, care ar fi trimis la ei o carte / Ca să-i deie drumul turcii (r. 24-25), dar căruiua

ii dădea mereu de furcă / Cu împărăția...
Vodă a simțit cumcă-l încurcă... — Vodă-l
măgulea odată... — Da, dar nu-i dădea
avere, / Se temea că dacă Gruie o să
prinză la putere / O să-ntoarcă lumea
asta într-o zi cu sus-n jos. (r. 37—40).
Cine l-a ucis pe Gruie rămîne să se afle
din desfășurarea piesei.

Pe de altă parte, întreaga conduită a
lui Gruie, inclusiv atitudinea față de
domnie și episodul de la Hotin, sint dic-
tate de lealitatea lui față de un vechi
legământ, de pură invenție eminesciană
și totodată de o notabilă originalitate în
materie de gândire istoric-utopică. La 1
septembrie 1552 moare, asasinat de boieri
la Tuțora, pe Prut, Ștefan Rareș (1551—
1552), fiul lui Petru și ultimul vlăstar
direct al viței mușatine. A urmat o în-
fruntare între facțiunile boieresti (legiti-
miști, filo-imperiali, filopoloni) și au ciș-
tigat aceștia din urmă, care îl înscău-
nează pe Lăpușneanu. Eminescu își ima-
ginează, dimpotrivă, că boierii, printre
care Lăpușneanu și Gruie, adunați la
priveghi, la Putna, s-au legat între ei
printr-un jurământ al cărui conținut
boierii adunați pe scenă nu-l știu bine
(**Eu știu din gura / Unui moș... nu prea
de-a dreptul... cam pe-nconjur... Legătura /
De la Putna între dinșii tot a fost ea ce
a fost. — v. 47—49**), dar despre care, în-
tr-un chip încă nu tocmai deslușit pentru
cititor, se vorbește în scena I.

Astfel, lui Gruie, povestindu-se în-
timplarea de la Hotin, i se atribuie următoarele vorbe, adresate pașei de acolo:
**Pe mormintele închise, în locaș întunecos.
/ Noi, boierii-am ales Vodă în Moldova
pe Hristos, / Pircălabi sintem cu toții și
ostași ai lui Isus, / Iar acela care vornic
peste noi cu toți l-am pus / N-are drept
să dea din țară loc măcar de două
palme (r. 11—15).** Dar ceva mai încolo
se face aluzie la o stranie monedă găsită
asupra leșului său: **S-a aflat un ban la
dinsul, ban bătut cu chip și an / Jesus
Christus Rex Moldaviae era scris pe acel
ban (r. 45—46).**

În sfârșit, scena I mai are un rost,
acela de a arăta că boierimea de la
Curtea lui Lăpușneanu este împărțită în
două, după gradul de încredere pe care
îl au în domnitor, în hotărârile și rîndu-
ielile lui și după nostalgia pe care o au
pentru mai vechile și mai legiuitele
vremi, în contrast cu cea a Lăpușneanului.

În ansamblul ei, piesa este astfel îm-
părțită :

Scenă I. Boierii, așteptînd să se arate
Vodă, stau de vorbă, cum s-a arătat mai
sus, despre domnie și despre evenimentul
zilei, moartea lui Gruie. În timpul acesta
sosește un alai funerar care, de pe uliți,

se îndreaptă spre palat, purtînd leșul lui
Gruie.

Scena II. Întră Lăpușneanu, îi salută
pe boieri și este salutată de ei, apoi, au-
zînd procesiunea care îl aduce pe Gruie
(**Ce cîntări de popi răsună, gingave pe la
ferești? v—119**), își anunță intenția de
a nu îngădui să fie îngropat după cuviință
și de-a pune să fie spinzurat, mort, în
cîmpie, pradă lupilor și corbilor. Apare
văduva, tînguindu-se în comentariile ironi-
ce și în doi peri ale Domnului, în timp
ce soldații aduc coșciugul și-l depun pe
o năsalie, fără ca Vodă să se împotri-
vească. După aceea Lăpușneanu îi pof-
tește pe boieri să se ducă pe la casele
lor și rămîne singur cu mortul.

Scena III. Ridică mantia de pe leș și
rostește, vorbind cu el și cu amintirile
sale, un lung monolog, în care adevărata
natură a relației lor este dezvăluită. Apoi
aruncă peste coșciug propria sa mantie
și cheamă un aprod, poruncindu-i să
acopere coșciugul cu flori.

Scena IV. Se petrece între Lăpușneanu
și vistierul Ioan și în cursul ei se dezvă-
luie adevărata pricină a morții lui Gruie.
După ieșirea vistierului se aude rumoare
de glasuri.

Scena V. Vin curtenii și boierii și în
sala tronului izbutește să între Bogdana,
văduva lui Gruie, și se repede cu mare
hulă asupra Domnului, care o ascultă,
apoi îi cheamă și pe vistier, face dezvă-
luirile de cuviință și îl silește să se în-
soare cu Bogdana, îi făgăduiește moșii,
nu puține, ca dar de nuntă, și îl silește
să facă un testament prin care să lase
întreaga lui avere Bogdanei, ca soție.
Apoi Vodă îndeamnă pe curteni să se
pregătească de nuntă, dar înainte ca ei
să jasă vistierul și văduva îi aduc Dom-
nului mulțumirile lor, iar acesta, după ce
li le primește, dezvăluie a doua oară
leșul lui Gruie și rostește o alocuțiune
funeră, după care concediază definitiv
Curtea, trimițînd-o să petreacă la cea
nuntă, nu însă fără a face o aluzie
obscură la o moarte iminentă.

Aceasta este mișcarea scenică în an-
samblul ei, desfășurată, ca și în cazul
/Infruntării/ din Decebal, în cinci scene
cu funcția celor cinci acte ale unei piese
întregi. Ea este construită, cu o artă per-
fectă, ca o **suită de surprize** întemeiate
pe duplicitatea lui Lăpușneanu. După ce
în scena întâia se enunță tema și într-a
doua Lăpușneanu răspunde celor mai
multe așteptări luînd o hotărîre sinistă,
fiecare dintre celelalte trei îl arată pe
Lăpușneanu ca fiind altul decît cel so-
cotit că este, dezvăluindu-i, scenă cu
scenă, mereu altă față, tot mai surprin-
zătoare, a surprinzătoarei sale naturi.

Într-adevăr, din scena III, aceea a

marelui monolog voievodal în fața sicutriului, spectatorul află că pe Lăpușneanu îl lega de Gruie o foarte veche prietenie, că fuseseră amindoi printre cei șapte boieri care se legaseră prin jurământul, pronunțat în prolog, de la Putna. Iar, dintre ei, afară de Lăpușneanu, Gruie era cel din urmă și singurul care rămăsese credincios legământului lor: **Dintre cei legați la Putna încă unul, cel din urmă. Dintre toți 'ciți se-adună ca să facă jurămint / Toți urmară altă cale... tu te-ai ținut de cuvint.** (v. 160, 207—208). Un legămint pe care chiar Gruie îl propusese atunci, în noaptea aceea veche de la Putna. Lui îi venise gândul uimitor ca, în lipsa unui urmaș legitim la tron, **Dumnezeu n-a vrut Moldovei alt Mușatin să se nască** (v. 176) și în timp ce de astăzi înainte e Moldova cea străbună / **Ca corabia pe marea bintuită de furtună** (v. 177—178) ei, cei șapte, să nu aleagă un nou domn: **Ce alegeri? Vorbe! Domnul nu s-alege, el se naște** (v. 188) ci **Să alegem singur rege în Moldova pe Hristos** (v. 198) iar ei să se constituie într-un grup de egali, legându-se, ca într-o frăție de cruce, să rămâie uniți la pace și război și **Nici cu toții împreună și nici unul din eiți sint / Să nu poată da din țară vreun petec de pământ** (v. 203—204). Iar pentru toate acestea Lăpușneanu, el însuși un sperjur, cel mai mare, îi poartă lui Gruie un respect neștirbit, amestecat cu un fel de nostalgie a purității (**Tu n-ai cunoscut minciună, măgulire ori vinzare,** v. 155) îi pare rău de soarta lui (**O, tu ramură din urmă dintr-un vechi și drept copac, / Iat-acuma-a tale visuri în nimica se desfac,** r. 153—154; **Ș-a ta inimă vitează, ș-ale tale nalte gânduri / Au găsit a lor**

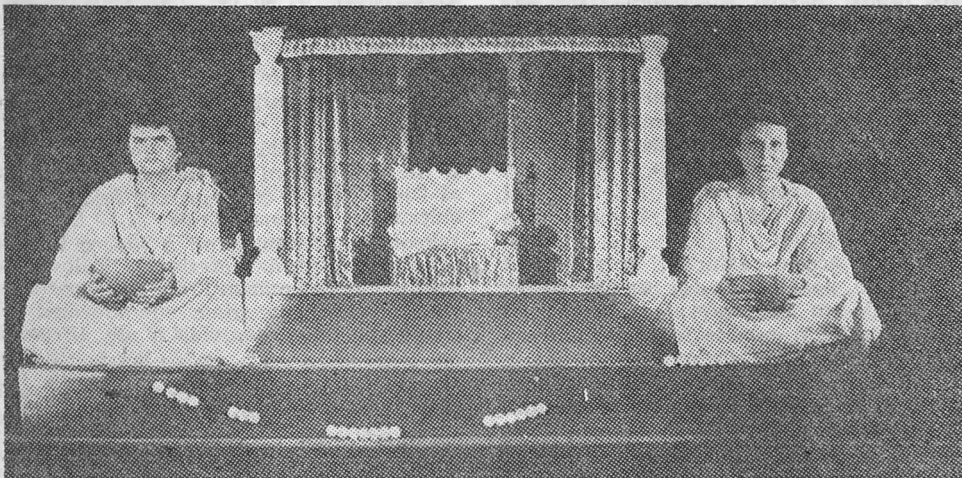
răsplată... **Giulgiul ăsta, patru scinduri,** v. 213—214), dar știe că oameni ca el nu sint meniți să accepte maculările compromisurilor și îi vorbește cu un fel de condescendență de frate mai mare și mai priceput într-ale lumii: **Unde ajungeam, măi vere, eu ca tine să fi fost?** (v. 215), spunându-i cu tandrețe, **un prost** (v. 216). Mai mult, Lăpușneanu știe ce credea Gruie despre el și i se dezvăluie, abia acum, ca prieten: **Și-n zădarnica ta luptă te urma un ochi mereu... / Un prieten care ție-ți părea dușman... (el) sint eu** (v. 225—226); **Mai mult... și dreptate-ți face... altul nu... unul ca mine** (v. 230). **Unul ca mine** însemnând că Lăpușneanu, ca ceea ce era și admitea că este, se smerește înaintea celui prea curat viteaz și prieten, ingenuchind ingeniul politic în fața nepătării.

★

Scena IV este aceea a dezvăluirii uci-gașului lui Gruie, căci, firește, acela nu era, cum puteau bănui unii, Lăpușneanu. Lăpușneanu, dimpotrivă, trimisese turcilor, la Hotin, scrisoare de slobozire. Dar cel însărcinat să o trimită, vistiernicul Ioan, o folosise altfel, ca s-o înduplece pe Bogdana, nevasta lui Gruie, să se plece pofțelor lui. Și reușise. Și acum, după ce întâi minte, adus de viclenia Domnului să spună tot și să se laude că l-a scăpat și de-un dușman și cu fața curată. Iar Vodă, prefăcut, îl laudă.

În scena V se dezvăluie, mereu surprinzătoare, toate amănuntele planului domnesc, menit să îl răzbune pe Gruie și să asigure viitorul copiilor săi. Pe Bogdana, umilită de soarta ei, simțin-

Povestea Luceafărului, „depănată“ în spectacolul Teatrului de păpuși din Botoșani



du-se înjosită, dar vituperînd împotriva Domnului, abia o ascultă, ironic. Reține doar atita din mărturia ei cît îl incrimina pe vistiernic. Nu ca asasin, ci ca siluitor. Pune să i se citească legea și îl silește să aleagă între moarte și căsătoria cu cea pe care o necinstise. Trece imperios peste protestele celor doi și-și mai arată o carte: vistiernicul e silit să o lase pe Bogdana, prin testament, legatară universală a unei averi pe care Vodă însuși se oferă să i-o sporească printr-o generoasă danie. Se vede bine că nu de dragul ei, căci de ea îi era totuși silă, ci de al copiilor lui Gruie. Totul într-o atmosferă ca și sărbătorească, care uimește curtea, cum uimită fusese și de hotărîrile domnești. Unul, Bran, chiar zice: **Ce mai judecată, vere! Chiar turcescă fusesse asta... / Ai ucis pe-un om în codru... mergi acasă, ia-i nevasta** (v. 399—400). Dar același Bran zice, către sfîrșit, **Este aspru ca furtuna... judecata-i e măreață** (v. 456). Pentru că între timp Lăpușneanu făcuse încă un pas mai departe: dezvelise mortul și-n trebase, destăinuind de data aceasta în plină Curte gîndul lui adevărat despre Gruie (pe care nu se gîndise de altfel nici o clipă să-l dea corbilor): **Dar acesta ce-n sicriu-i e întins, rece și mort, / Acestuia nici o grijă eu în lume să nu-i port?** (v. 429—430); **Pentru-acesta nu-i dreptate, nu-i în toată lumea nime / Ca mizeria-i întregă să o simtă-n adîncime** (v. 435—436). Ajunge că era el acela care să i-o fi simțit și care acum, dezvăluindu-și gîndul către curteni doar pe jumătate și în vorbe nu de tot limpezi, spune: **Dar, nuntași, o-mpărăteasă mi-a trimis la nuntă sol, / A cărei împărăție n-are margini și ocol, / Voind să serbez o nuntă cum n-a fost în lume una** (v. 447—449), pentru a continua în aparte, deci numai pentru spectatori, **Căci că-lău-i nunul mare, iară moartea este nuna. / Ia-l...** (v. 450—451). Este sentința de condamnare la moarte a ucigașului lui Gruie din Vrancea și încheierea seriei de surprize care duc de la un Lăpușneanu crezut — și chiar face să fie crezut — nedrept, capricios și crud, la un Lăpușneanu răzbnător al lui Gruie și a ce înfruchipa Gruie din trecutul mușatin al Moldovei.

Că toate aceste răsturnări scenice sînt gîndite de poet ca însăși esența piesei stă dovadă un laitmotiv al ei, așezat, cu mici variații, în puncte sensibile ale acțiunii dramatice, la început și la sfîrșit. La început, adică spre sfîrșitul primei scene, îl rostește un boier: **De se-ntimplă ceva-n țară și cumplit și fărdelege / Cine poate fi de vină? Lăpușneanu, se-nțelege** (v. 101—102). Aceasta e părerea unei

mari părți dintre curteni (conflictul dintre aceștia și Vodă e și fapt istoric și tema nuvelei lui Negruzzi). Sub forma **De se-ntimplă-n astă țară vre o mare fărdelege / Cine poate fi de vină? Lăpușneanu, se-nțelege!** (v. 105—106) versurile sînt redate de voievod la începutul scenei III și sînt chiar vorbele cu care intră în scenă. Sînt rostite ca asumare bine știutoare și ironică a faimei sale printre boieri. În sfîrșit, ele sînt redate aioda, și tot în antifrază, ca ironie, de un curtean de rînd, Bran, care le rostește după ce întreaga desfășurare a piesei, și îndeosebi deznoamîntul ei, le dezmințiseră. Meșterug de mare artă clasică, minuit fără cusur.

Deși piesa, citită nemijlocit, își caracterizează deplin personajele prin tot ce spun și tot ce fac, nu pare de prisos o încercare de a le defini mai sintetic.

Cu precădere Alexandru Lăpușneanu, așa cum apare în această piesă, care a dormit un veac în taina manuscriselor, drept cel mai complex personaj al teatrului istoric românesc din veacul trecut.

Venind, ca ființă istorică, la sfîrșit de vreme, Eminescu ar fi putut să facă din el un epigon damnat și să-i opună machiavelismul dreptelor rînduiei și vitejeștilor fapte ale vremii celei mari. Venind, ca personaj, după personajul lui Negruzzi, ar fi putut, cum își propunea cîndva, să brodeze în marginea lui, făcîndu-l un **Macheth românesc**, („socotînd prin urmare să analizeze conștiința criminală și remușcarea“ cum spune Călinescu — **Opere**, 12, p. 112) sau, eliberîndu-l de tradiție, să găsească în el elementele necesare unei mari figuri de mizantrop: un Timon, tot de derivație shakespeareiană, trăind nu în Atena secolului V, ci în secolul XVI românesc. Dar, scriind, a găsit altceva, de o puternică originalitate. O ființă cu două fețe, amîndouă adevărate, amîndouă sincere. Cu o față întoarsă, ea și Eminescu, spre realitățile și virtuțile unui mare trecut, cu cealaltă către practica sa politică, care nu mai putea fi a voievozilor trecutului, fiind determinată de alt context istoric și de alte rațiuni de stat. Și a renunțat să-l mai opună, ca Negruzzi, ansamblului boierimii, mulțumindu-se să-l facă un personaj justițiar avînd a judeca între o defunctă și pură măreție și ticăloșia de rînd a unora, mărunti dar însemnați de vreme, care nu știau cu adevărat că Gruie din Vrancea, vlăstar de Mușatini, nu e un oarecare oponent antivoievodal, ci întruparea eroică, devenită inactuală, și ca atare cu atît mai sfîntă, a unor credințe pierdute și a unui ideal deci abolit.



Adám Erzsebet, autoarea unui exemplar recital de versuri eminesciene

Rezultatul este adânc și totodată intens teatral. Adânc prin sfișierea din sufletul Domnului, spectaculos prin actele lui, dictate de dubla lui funcție politică. Se obține astfel un personaj :

● Care **acționează** potrivit unor imperative politice menite să-i slujească ambiția și totodată să dea situației din Moldova atâta stabilitate câtă comporta epoca, cu jocul ei (care va fi acela al marelui Mihai) între turci, regatul polonez și imperiali pe de o parte, între statutul domnitorului și ambițiile boierimii pe de alta. El știe cu bună știință că politica nu se putea face cu mâinile curate și chiar respectul cald pe care i-l poartă lui Gruie nu-l împiedică să vadă în el un om politicește naiv, și totuși un oponent.

● Care **știe** cu ce ochi este văzut la Curte și în popor și își asumă, dezinvolt și ironic, rolul de despot funest și detestat, fără a face în aparență nimic care să-l dezmințită, **bă** chiar complăcându-se mizantropic și oarecum cinic-sadic, în acest rol : **Eu ? Rămin cum sint ! / Crud, cum ziceți voi — nu rege, ci tiran pe-acest pământ** (v. 117—118).

● Care **știe** că în lume nu totul este intriga politică și păstrează, dintr-o tinerețe mai curată, conștiința diferenței de valoare etică dintre Moldova veche și

cea nouă, a lui : **La ce vremi ajuns-am oare, Doamne, — acum, și la ce zile !** (v. 416).

● Care **acționează** ca atare, reprimind brutal pe cei care întinaseră și stinseseră viața lui Gruie, întrupare naiv-măreață a trecutului și, în același timp, **alter ego** al acelei părți din voievod care nu se desprinsese cu totul din mai buna lume veche.

Iar rezultatul acestei duble conștiințe (pînă la un punct chiar duplicitare) și al acestui dublu fel de a acționa este mai puțin elementar decît ne-am aștepta de la o mai puțin sigură și subtilă mină de dramaturg. Este constituirea, în conduita lui Lăpusneanu, a unui dublu machiavelism : cel al rațiunii politice, care de fapt îl exclude pe Gruie dintr-o guvernare realistă, și cel al rațiunii etice, care trebuie să-i facă dreptate lui Gruie, știindu-se bine că pînă și această dreptate nu putea să i-o facă unul din plămada lui Gruie : **(Și dreptate-ți face.. altul nu... unul ca mine, / Mai mult... pentru al tău nume, pentru-al tăi, e un noroc, / Cumcă nu unul ca tine șade azi în acest loc)** (v. 232—234).

Într-adevăr, Lăpusneanu e viclean și cînd e justițiar. Complăcîndu-se într-un asemenea rol, sumbru-viclean, rămîne și cînd operează în favoarea dreptății. El

ilustrează triumful în sfera etică a unor abilități practicate în sfera politicului și face binele cum ar face răul. Se vede după veselia lui (Este vesel Antichrist, v. 104), manifestare a siguranței de sine, sporită de gândul că, măcar o dată, își folosește șiretenia și abilitatea pragmatică (slujite de putere), în favoarea unei cauze bune, în care credea.

Credea cu sinceritate și patos. În versurile în care îl prohodeste pe Gruie, lepădându-și masca, în fața Curții întregi, sînt pline de un sentiment adînc de compasiune pentru soarta dreptății și a celor drepti într-o lume strîmbă, care nu mai caută la ei, prinsă cum este în lăcomii mărunte. Și nu e vorba de un spirit justitiar exterior, ci de o înțelegere dinlăuntru, de un regret trăit și pătimit. Îi împinge pe curteni să se veselească la nuntă cu un sentiment mizantropic și amar, plin de lacrimi reci, atotștiutoare: **Tineri, alergați la jocuri și petreceți cum vă place, / Ce vă pasă de morimintul unde el în umbră zace?** (v. 437—438). Nu fără a arăta că în veselia aceasta se amestecă și un fals omagiu pe care, subtil și ironic, și-l adresează singur, autocritic, cuprins de tristețea a ceea ce cîștigase în putere și pierduse în puritate: **Veselie, veselie, oameni tineri și cărunți, / Zilele domniei mele ați văzut astfel de nuntă. / Să trăiască Lăpușneanu, zic eu singur, ziceți voi, Să domnească ani o sută cu dreptate peste noi!** (v. 443—446). Pînă și veacul de domnie pe care îl așază în gura acelora este rostit cu un gând lucid și otrăvit de certitudinile unei istorii iprecare.

Versurile din final trimît în adîncul celeilalte părți din Lăpușneanu, cu suflul împărțit între gânduri și vremi. Poate fi vorba de o pribegie, de un surghiun, de orice înstrăinare cu puțință. Versurile sînt corelabile, în piesă cu v. 222: **Po cînd eu treceam adîncul din ispită în ispită. E un punct în care se concentrează imagini ale rătăcirii pe ape, în voia istoriei și a primejdiilor și a ispitelor ei: e Moldova cea străbună / Ca corabia pe marea bintuită de furtună** (v. 177—178). **Unde-i Domnul și pilotul / ... / Unde-i steaua ce răsare călătorilor pe-apă** (v. 180—182). Iar Lăpușneanu de aici, înstrăinat de țară, **pe cînd urmam pe valuri a singurătății cale, / Și-mi venea, suind alene, și-mi suna pe vîntul sării / Zborul stolului de paseri, glasul valurilor mării** (v. 467, 464—465), pe cînd ajuns în loc străin, au apus a mea lumină și udau a mele lacrimi pline neagră și străină (v. 466, 459), rosteste cuvinte în care străbate una din cele mai intense nostalgii care s-au rostit

vreodată în scrisul românesc (mai expresive, în concizia lor, decît **Din străinătate a poetului tînăr: Ați [văzut] pe-a voastră cale, paseri albe, și Moldova?** (v. 462). Iar Moldova este făcută, în dorul pribeagului, din trei lucruri: **grînda porții din Suceava, zvonul clopotelor tale** (desigur al Bugăi) și **Candela neadormită, de mormînt luminătoare** (v. 470), iarăși de acolo, de la Putna, toate trei efigii mușatine, iar ultimele două evocînd însuși vechiul, pierdutul jurămint de la prohodul și priveghiul celui din urmă dintre Mușatini. Neinte-grabile undeva anume, asemenea versuri de aur pur întregesc chipul unui Lăpușneanu înzestrat cu un suflet adînc, suflet care operează în piesă nu numai ca voință de dreptate, ci și ca interioritate a unei iubiri pentru o lume pierdută, pentru o dinerețe fără soartă, pentru ce n-a fost să fie în lume și în el.

Iar Gruie e miunat, o fantasmă poetică de neuitat, căci nu provine din vreo teză, ci din trecutul viu, care trăia în el și nu voia să piară și-a pierit. Între ceasul de la Putna, cînd **Tu, luind de pe-a ta frunte uriașă, neagra cască** (v. 175) și acela al mișeleștii sale ucideri, de o mină-trădătoare și adulteră, nu e în el decît puterea, intactă, a credinței sale într-un trecut lumește irecuperabil. Este, firește, donchijotesc, cum am mai spus, dar nauvitatea lui istorică și politică nu-l face să apară ca un voinic prostănac. El are o statură mai mare, de om nu numai nepăsător de moarte ci și conștient de pierzania sa, de rătăcirea și de irosirea sa într-o vreme străină de sine. Versurile 234—237 ni-l arată pe Gruie știind bine care e soarta himerei lui și cît de anaeronic era. Un tovarăș de arme îi spune: **„De-om muri — întreabă jalnic — oare ce-o să se întimplă?** (v. 234—235). Iar Gruie: **De-om muri, atîta rău. Dară platoșele noastre sînt mîncate de rugină.** Ultimul vers definește o conștiință și o soartă, și umple scena cu ecoul său. Și apoi, în fond, ideea de a-i da Moldovei, în locul unui domn ilegal, o cîrmuire de pîrcălabi uniți într-un singur gînd a lui Gruie fusese. Deși de neam voievo-dal, din cel legitim, putea el să vrea să fie Domn. Dar i-a păsat mai mult de țară. O idee destul de năzdrăvană ca s-o poți uita, dar el a trăit-o pînă la capăt. Voia concordia boierească și nestîrbirea țării. Exact ce nu voiau timpurile, numai că el n-a băgat asta de seamă, pentru că era croit din altceva, din cîneapă și bronz, din ceva care, pierzîndu-se, nu se pierde niciodată în durata istoriei cîtă vreme o nație nu vrea să fie doar roaba unei vremi ori alta. Avea dreptate Lăpușneanu să-l respecte, să-l iubească și să-l răz-

În viziunea lui Dan Frățiciu, Hyperion amintește concepția leonardescă despre om



bune, un personaj ca acesta izbăvește țina unei vremi.

N-a avut nevastă pe măsură. Bogdana era femeie slabă (zămislită oarecum de misoginia eminesciană) și, deși își cunoaște înjosirea și vrea s-o ispășească, e slabă pînă la sfîrșit, acceptă o alianță imundă ca să-și spele, în rînduială lumească, greua rușine (**Mi-ai dat cîntea cea furată**, v. 425). Lăpușeanu îi dă un statut acceptabil numai de dragul copiilor ei, care erau ai lui Gruie. Vine cu gura mare către domnitor, crezîndu-l vinovat de moartea bărbatului, dar se pleacă voinței sale, dintr-un oportunism de femeie de rînd. Nimeni nu poate spune că Eminescu n-ar fi putut-o face altfel, dar n-a făcut-o cu bune motive: eroii nu pot avea soții de rînd. Lăpușeanu o îndepărtează cu o vorbă neagră: **Căci tu mi-ai aduce-aminte de o zi cumplită-n viață** (v. 455).

Cît despre vistier, el e un scelerat pur, mărunt în toate, pofcios și disprețuitor de orice idealitate. Interesul lui rezidă în încredințarea lui falacioasă că, procedînd cum a procedat, a slujit și interesele sale și pe cele ale Domnului. El dă măsura de jos a ceea ce Lăpușeanu (acest Lăpușeanu, eminescian și unic) consimțise să lase să pară că este. Abominația lui e un reflex în ape noroioase a însăși carierei voievodului.

Restul comparașilor sînt simplu cor, și se împart și ei în detractori ai domnitorului (nu fără bune motive, interesate și chiar dezinteresate) și în alții, oameni mai de jos (nume ca Bran și Irimie trimis la un statut popular) care sînt, confuz, că Lăpușeanu, crîncen cum era,

putea fi drept: **Este aspru ca furtuna... judecata-i e măreață** (v. 456); cf. **Este aspru, făr-de suflet... dar gîndirea-i e niăreață**.

Această analiză n-ar fi completă dacă n-ar releva două inovații scenice ale poetului, amîndouă în scena I. Prima constă în a dubla acțiunea care se desfășoară în fața spectatorilor cu una pe care n-o văd decît personajele de pe scenă: **Brad Cine vrea să-l vadă încă la fereastră să aștepte** (v. 90). Arbore **Un prohod pe uliți trece** (v. 91). Însuși Lăpușeanu doar aude ce se întîmplă: **Ce cîntări de popi răsună gingave pe la ferești?** (v. 119). A doua noutate sînt înseși aceste cîntări de popi. Ele răsună jos, în afara palatului și sînt ca un zvon, cu evident rol dramatic, din afara timpului și ca un comentariu, care este cel autentic al prohodului; al oricărei deșertăciuni lumești, prevestind totodată singurul spațiu în care, în afara rînduielilor strîmbe ale veacurilor, Gruie își poate găsi mîntuirea și odihna.

Eminescu a vrut să instituie în piesă, încă de la început, un al treilea plan, după cele două ale duplicității: unul care să le transcendă pe amîndouă, cu Gruie cu tot, într-o iertare unanimă care e același lucru cu o veșnică uitare.

Ar mai fi de spus o vorbă despre vers. Este cel din vremea **Scrisorilor**, perfect în ritm și în rimă, nelăsînd nici un rest între expresie și fond, cu o așezare a cezurilor care pune în evidență toate cuvintele-cheie, ca atare, variat în cadențe, supus gîndului, iradiînd forță și libertate. Teatrul nostru n-ar fi avut un octosilab trohaic mai bun.

PERSOANELE

ALEXANDRU LAPUȘNEANU
GRUIE DIN VRANCEA [leș și glas din
altă vreme]

BOGDANA (văduva lui GRUIE)
IOAN visternic

[BOIERI DE CURTE]

[I] IOSIF VEVERIȚĂ

VISCAN MOVILA

MOȚOC

[II] BRAD

ARBORE

[BOIERI DE ȚARĂ]

BRAN

IRIMIE

CRACALE CAPOTESCUL uricar

[VLADICA DIN SUCEAVA

GLAS DE PREOT

APROZI, UN PASAJ, O STRAJĂ,
UN GLAS]

SCENA I

La Curte, în sala tronului. Sunt mulți boieri adunați [dintre care, în primul plan, două grupuri, I la stînga și II la dreapta, sînd de vorbă în succesiunea I—II, fără să se audă între ele și fără să comunice]. Aprozii stau la înțrări.

VEVERIȚĂ

Vere, ce mai e cu Gruie ?

MOVILĂ

Pe cît știu e la Hotin ;

Turcii-l țin închis, acolo pe cuvînt că e hain.

Cum a auzit că turcii de acum păzesc cetatea

Și că numai pentru oameni, să le ție dreptatea,

5 E un pircălab acolo, Gruie și-a ieșit din mîni...

Ridicînd un pumn de oameni înarmați pînă în dinți,

El se duse drept la pașă... „Cine te-a trimis aice,

Pașo !“ Turcu-atuncea ride : „Domnu[!]vostru, măi volnice !“

„Domnul — zise Gruie — [Domnul ?] Cine-i ăla ? Care domn ?

10 Domnii legiuîți ai țării dorm de veșnicul lor somn.

Pe mormintele închise, în locaș întunecos,

Noi, boierii-am ales Vodă în Moldova pe Hristos.

Pircălabi sîntem cu toții și ostași ai lui Isus,

Iar acela care vornic peste noi cu toți l-am pus

15 N-are drept să dea din țară loc măcar de două palme...”

CRACALE

Și astfel din vorbă-n vorbă au ajuns și la sudalme,

Și la hartă sîngeroasă... Incepură să se bată

Pînă n-au rămas ai noștri nici c-o singură săgeată.

Apoi se luptară-n săbii, toți căzură pîn' la unul,

20 Prins a fost la urma urmei numai Gruie, el, nebunul.

VEVERIȚĂ

Ce-au făcut turcii cu dînsul ?

MOVILĂ

Știu eu vere ? Se socoate

Că de viața-i să s-atingă după lege nu se poate,

Numai Vodă e stăpînul pe viață și pe moarte.

S-auzea că Lăpușneanu a trimis la ei o carte

25 Ca să-i deie drumul turcii... Lor le place viteaz bun,

L-ar fi dat în dragă voie, oricît fie de nebun...

MOȚOC

Ce-ntrebați la deal la vale, verișcani, ce e cu Gruie ?

Între voi nu este nimeni care poate să v-o spuie ?

Și de bietul om vă place să mai faceți încă glume...

30 E aici, e mort sârmanul, e pe cealaltă lume.
Mort cum mor la noi vitejii, fără drept și judecată,
Ei, erau mai bune vremuri în Moldova altădată...
Astăzi este Lăpușneanu, turcul șade la Hotin,
Iar[ă] cine se ridică împotrivă... e hain...

35 Da, hain ca bietul Gruie... Cel viteaz e azi mișel.

[VEVERIȚĂ]

[Stăi, Moțoc!, să nu-ți uiți vorba. Dar ce s-a-ntimplat cu el ?

[MOȚOC]

Ei, ce s-a-ntimplat ? Ce dară ? Ne dădea mereu de furcă

Cu împărăția... Vodă a simșit cumcă-l incurcă...

[VEVERIȚĂ]

Vodă-l măgulea odată...

[MOVILĂ]

Da, da nu-i dădea avere,

40 Se teamea că dacă Gruie o să prinză la putere
O să-ntoarcă lumea asta într-o zi cu susu-n jos,
Nu degeaba își zisese : pircălab al lui Hristos.

[MOȚOC]

Nu mai rideți... multă apă va mai trece peste Prut
Pin-om mai avea pe unul cum pe dînsul l-am avut.

[MOVILĂ]

45 S-au aflat un ban la dînsul, ban bătut cu chip și an :
Jesus Christus Rex Moldaviae era scris pe acel ban.

[VEVERIȚĂ]

Ce ciudat !

[MOVILĂ]

Ciudat, măi vere, și nu prea... Eu știu din gura

Unui moș ... nu prea de-a dreptul ... cam pe-ncunjur ... Legătura

De la Putna între dînșii tot a fost ea ce a fost...

[MOȚOC]

50 Fost-o fi, nu zic, dar una știu ... n-avut-a nici un rost.

[Acest grup de boieri continuă să vorbească între ei, dar glasul lor e acoperit de dialogul BRAD—ARBORE ; din cînd în cînd mai pot fi auzite dinspre primul grup replici răzlețe, ca : „Alelei, Moldovo dragă, darea turcului e grea“ sau „Trebuie să ne deprindem și cu turcul pe toți vecii“ sau „Doamne, îmi aduc aminte ce mai vremi, vremi mari, avurăm noi și țara mai-nainte!“ sau „Ei nu-mi mai aduc aminte... Ce-au trecut-azi nu mai este, Vremea care-o apucaram noi e pentru noi poveste“.]

BRAD

Da, așa e vremea asta... Ani întregi chemat la prinzuri,

Miine-ți naltă Vodă rangul și te lasă ca să spinzuri.

E o veselă domnie... pentru cine nu se-ncurcă :

Azi alătura cu dînsul, lângă scaun, miine-n furcă.

ARBORE

55 Să vă spun, boieri ... odată întîlnisem un nebun ;
Gura lumii doar pămîntul o astupă : „Vodă-i bun“,
Îmi zicea nebumu-aceia. „Pot ca să te prind de piept,
Să te prad sau [să] te spinzur ?... Nu pot, vere... Vodă-i drept“.

BRAD

Vorbe de pe altă lume... Eu ți-o spun că mă-ngrozesc...

60 Una numai din acele fapte dacă povestesc
Ce se spune cumcă Vodă le-ar fi pus [la] cale. Știi
Pe-acel tînar ce venise ici pe la Sfîntă Mării,
Drept la trup, mai drept [la suflet], un străvechi și nobil nume
Știi tu unde-i vere ?

[ARBORE]

Unde-i ?

[BRAD]

E pe cealaltă lume.

[ARBORE]

65 Și de ce ? De către cine ?

[BRAD]

Ce știu spune ? Chiar nimic.

Dar destul că pot a zice cîte-n lume doar se zic...

Acel om... Gruie din Vrancea, un viteaz făcînd minuni,

Apucase după vremuri, de la buni, de la străbuni,
Acea dragoste adîncă de Mușatini... nu vedea
70 Leguît c-ar fi [să] steie sus pe tron Măria Sa.
Om care-a văzut războaie și pe dușman piept în piept,
El zicea chiar și lui Vodă... „Doamne ! cum nu-mi pare drept
Să te văd pe acel scaun unde-a stat, atît de mare,
Ștefan Vodă, Domnul nostru care-n lume seamăn n-are...”

[ARBORE]

75 Și ?

[BRAD]

De unde pînă unde, deodată, la Hotin,
Fu închis sub pază bună și sub steamăt că-i hain.
Este drept că Vodă dete o scrisoare de cu vreme
Să se-ntoarcă iar la Curte și că n-are a se teme...
Dară cînd sosi scrisoarea... colo-n temnița adîncă
80 Îl găsiră plin de rane sîngerinde, roșii încă

[ARBORE]

Un nebun purtat de vis...

Poate că-n singurătate singur el s-o fi ucis...

[BRAD]

Poate ! Nici eu nu zic altfel... poate da și poate ba...
Dar legat ei îl găsiră... De l-or fi aflat așa
85 Cum putea să seucidă... ? Și mai este, vere, una...
Omu-avea, bre, o nevastă... Și nu știi cum e nebuna
Și cum în sîrșit sint toate... Vistierul aruncase
Ochi asupra ei... mai știi eu ? Cine știe ?

[ARBORE]

Lasă, lasă,

Tu ești grăitor de strimbe...

[BRAD]

Cîte spun sint toate drepte.

90 Cine vrea să-l vadă încă la fereastră să aștepte...

[ARBORE]

Un prohod pe uliți trece...

[BRAD]

E-a lui Gruie.

[ARBORE]

Nu mai spune !

[BRAD]

E țărîna care cade peste-o stea care apune...

GLAS DE PREOT

Marea vietii văzînd-o înalțîndu-se de viforul ispitelor, la limanul tău cel lin
alergînd strigă către tine : „Scoate din stricăciune viața mea, multmilostive“.

[BRAN]

Dar visterul ? Ține pasu-asupra tinerei femei.

[IRIMIE]

O ! visterul e-un prieten și-al lui Vodă și al ei :

95 O urmează de aproape... plînge singur chiar și el
Pe-un viteaz atît de mare.

[BRAN]

Vistierul ? Un mișel !

El a pus la cale toate, nu degeaba e pe-aproape.

El s-a înțeles cu dînsa ca de Gruie să o scape,

Și muierea ce-a iubit-o Gruie chiar a fost unealta,

100 Tot ca una sint cu toate, ia pe una dă în alta.

GLAS DE PREOT

Care desfătare luminează rămine neîmpreunăată cu grija, care mărîre stă pe
pămînt neschimbată ? Toate sint mai neputernice decît umbra, toate sint decît
visurile mai înșelătoare ; într-o clipeală toate acestea moartea le apucă.

Unde este dezmierdăciunea cea luminează, unde este nălucirea celor trecă-
toare ? Unde este aurul și argîntul ? Unde este mulțimea slugilor-și strigarea ?
Toate sint țărîna, toate cenușa, toate umbră. Ci veniți să strigăm împăratului
celui fără de moarte : „Doamne, veșnicilor tale bunătăți invrednicește-l pe acesta
ce s-au mutat de la noi, odihnîndu-l pre dînsul întru fericirea cea neîmbătrînită“.

[IRIMIE]

De se-ntîmplă ceva-n țară și cumplit și fărdelege

Cine poate fi de vină ? Lăpușneanu, se-nțelege.

Sst ! Tăcere, vine Vodă...

[BRAN]

Cumu-i dracul ? Vesel ? Trist ?

[IRIMIE]

Fii pe pace ! Fii pe pace ! Este vesel Antihrist.

[GLAS DE PREOT]

Adusu-mi-am aminte de prorocul ce strigă : „Eu sint țărăină și celușă“, și iarăși m-am uitat în morminturi și am văzut oase goale și am zis : „Oare cine esto împăratul sau ostașul sau bogatul sau dreptul sau păcătosul ; ci odihnește-l, Doamne, cu dreptii pe robul tău“.

[SCENA] II

L[ĂPUȘNEANU]

(pentru sine)

105 De se-ntîmplă-n astă țară vre o mare fărdelege
Cine poate fi de vină ? Lăpușneanu, se-nțelege !

(tare, rizind)

Bună vreme, bună vreme... adunați ca și la joc
Vă văd veseli, vă văd bine, vă văd zdraveni la un loc.
Sigur ați vorbit de bine despre mine, ca aldată.

[BRAN]

110 Ne-nchinăm Măriei Tale cu supunere plecată...

LĂPUȘNEANU

Lăsați... mie-mi place omul ca să fie precum e...
E viclean, viclean rămie... De mă-ți întreba de ce,
Vă răspund că-n astă lume, pe cit gîndul meu socoate,
Unul a știut ce face... Dumnezeu ! Are dreptate,

115 Iată lumea asta largă o umplu cu ce-a putut,

De aceea fieșine fie cum el l-a făcut...
Nu încerce să arate altfel... Eu ? Rămîn cum sint !
Crud, cum ziceți voi — nu rege, ci tiran pe-acest pămînt...
Ce cîntări de popi răsună gîngave pe la ferești ?

[IRIMIE]

120 Este Gruie de la Vrancea. Dacă vrei ca să-l privești

Iată cum [i] duc acuma, cu mulțime de norod.
La mormînt ca să-l îngroape... cu cîntare și prohod.

[LĂPUȘNEANU]

Este Gruie ? Dar se cade ca dușman Domniei Mele
Să se-ngroape ca și alții... ? Ei, aprozi ! Goniți acele

125 Gloată care îmblă-n uliți văitîndu-se, mergeți.

Risipiți toată mulțimea, iar pe mort să-l aduceți
Să-i gătesc mormînt mai mare, ca să spînzure în vînt
Precum gîndu-i era-n viață între cer și-ntre pămînt...
O, viteaz fără pereche, bun de lupte, rău de gură,

130 Și la moarte te urmează a Domniei Mele ură...

Între cite Lăpușneanu nu cunoaște e iertarea :
Da, vei spînzura-n cîmpie... da ! și neagră va fi zarea,
Și de lupi flămînzi ca iarna, iară corbi în negre stoluri
De asupră-ți se coboare în sălbatece ocoluri,

135 Pentru inima din tine s-or lupta pe osemînte...

Cîte ai făcut tu mie, Lăpușneanu ține minte.
(S-aude un țipăt de femeie)
Ce strigări... Goniți muierea !... Se preface cumcă pier...
Vistierul singur știe ce plătește-acea durere.

[BRAN]

[(Apar)]

O ! tiranu-i fără milă...

[IRIMIE]

Biata, miinile își frînge,

140 O, cum plînge de se-neacă.

LĂPUȘNEANU

Da ! [și] foarte bine plînge,

Și-i frumoasă ca nealta... Cum e albă plîngătoarea

Haina neagră [i]i stă bine și o prinde de[-a] mirare[a] ;
 Și la nuntă și la moarte e totuna, orice-ați spune,
 Un amestec e de lacrimi, de vis și deșertăciune.
(Soldații aduc coșciugul și-l depun pe o năsalie ; Lăpușneanu face semn să-l puie alături cu tronul ; își ia manta de purpură și-[o] aruncă peste cadavru)
 145 Boieri, acum vă dau drumul, pe la [casa] voastră mergeți
 Și icoana mohorită voi din minte să o ștergeți...
 Să veniți doar la chemare-mi — Lăpușneanu așa este,
 Iar în zilele lui multe se întâmplă fără de veste,
 Căci un Domn ca și acesta nu va fi și nici a fost...
 150 Multe par întâmplătoare, fără lege, fără rost,
 Căci eu mult ascund în umbră taina sufletului meu...
 Vouă nu am [a] răspunde : mie și lui Dumnezeu !

(Bcieri i ies)

[SCENA] III

[LĂPUȘNEANU]

(Își ridică mantia de pe mort)

O, tu ramură din urmă dintr-un vechi și drept copac,
 Iată-acum a tale visuri în nimica se desfac...
 155 Tu n-ai cunoscut mînciuță, măgulire ori vînzare,
 Ci creșteai în sus la ceruri tot mai mare și mai mare.
 Îndeajuns a fost mînia fără de lege și-o săcure
 Ca să curme pe vecie trunchiul mîndru din pădure.
 Dintre cei legați prin sînge, dintre cei aleși din turmă,
 160 Dintre cei legați la Putna încă unul, cel din urmă,
 Încă unul ce trecuse pin a țării veche școală,
 Care poduri de cetate le urca cu mîna goală,
 Ce pe-a zidurilor creste [dobra] c-o mîină tunul,
 Ce sfârma c-un pumn un creștet — dinainte-i : încă unul.
 165 Eram tineri pe atuncea, eram singuri, eram șapte,
 Noapte era-n toată lumea și la Putna era noapte,
 Se sfîrșise și prohodul, se-ncheiase de mult ruga,
 Doar suna adînc și dulce și din vreme-n vreme Buga,
 Clopotul lui Ștefan Vodă ce, cînd vremile se schimbă,
 170 Mișcă neatins de nime, rar, profetica sa limbă
 Pe atunci trecuse-un suflet peste-al morții jalnic vad,
 Cel din urmă din Mușatini sta întins pe crengi de brad,
 Tinăr... mîndru și cuminte înainte-ne-l văzuser,
 Coperit de crengi de dafini și de-al candelor fum.
 175 Tu, luînd de pe-a ta frunte uriașa, neagra cască :
 „Dumnezeu n-a vrut Moldovei alt Mușatin să se nască
 Si de astăzi înainte e Moldova cea străbună
 Ca corabia pe marea bintuită de furtună ;
 În primejdie e țara, legea noastră, neamul, totul,
 180 Mîinile frîngînd ne zicem : Unde-i Domnul și pilotul
 Care numai cu o vorbă ne înalță și ne scapă,
 Unde-i steaua ce răsare călătorilor din apă ?...
 Nu, din trunchiul vechi și mîndru nu mai vru un ram să crească.
 Dumnezeu n-a vrut Moldovei alt Mușatin să se nască,
 185 Cu acestea se încheie tot trecutul pînă ieri“
 „Am rămas de capul nostru, ce ne facem noi, boieri ?
 Să alegem care vrednic dintre noi se va cunoaște...“
 „Ce alegeri ? Vorbe ! Domnul nu s-alege, el se naște.
 Da ! cutare e viteazul sau bogatul, înțeleptul,
 190 Să fim domni avem aice toți puterea... nimeni dreptul.
 Lui asemenea s-ar crede fiecine dintre noi,
 Dezbinarea ar aduce peste țară mari nevoi.
 De aceea frați de cruce să ne prindem, să-nțelegem
 Cumcă unul dintr-ai noștri nu se poate să alegem.
 195 Puneți mantia frumoasă și coroana în mormînt
 Și, cu scepstrul lui în mîină, să coboare în pămînt
 Și, legați fiind cu toții, cei de sus și [cei] de jos,
 Să alegem singur rege în Moldova pe Hristos
 Și, cu toții dreptatea rînduiți să o împartă,

- 200 Noi să punem tot la cale fără vorbă, fără ceartă.
Nici cu toții împreună și nici unul dintre noi
Să nu dea-ndărăt înaintea dușmanului în război.
Nici cu toții împreună și nici unul din ciți sînt
Să nu poată da din țară vreun petec de pămînt“.
- 205 Tu ziceai aceste toate... Ne-nvoirăm chiar așa,
Dar de-a doua zi urmat-au fiecare calea sa.
Dintre ciți se adunară ca să facă jurămint
Toți urmară altă cale... tu te-ai ținut de cuvînt.
Nu cumva vro răsplătire-n altă lume te așteaptă,
- 210 Nu cumva Hristos din ceruri o să-ți facă parte dreaptă ?
Nu ne-o spun aceasta popii ce, din cărțile lor vechi,
Mii de ani povestea asta ne-o cîntară în urechi ?...
Ș-a ta inimă vitează, ș-ale tale palte gînduri
Au găsit a lor răsplată... Giulgiul ăsta, patru scinduri.
- 215 Unde ajungeam, măi vere, eu ca tine să fi fost ?...
Tu ce dormi, dormire-ai vecinic, fără-ntoarcere, un prost,
Căci dacă spre altă viață tu acuma te-ai trezi
Tot în lumea cea comună de mizerii ai trăi...
Tu țineai la cele bune, la străbune obiceiuri
- 220 Și voiai să vezi Moldova iar pe vechile-i temeieri
Și voiai să vezi coroana pe o frunte legiuită,
Pe cînd eu treceam adîncul din ispită în ispită ;
Și gîndeai că vine vremea veche de nu azi, dar mîne :
Ai ținut una și bună, dreaptă inimă de cîne,
- 225 Și-n zădarnica ta luptă te urma un ochi mereu...
Un prieten care ție-ți părea dușman... [el] sînt eu.
Ai murit prin viclenie și ucis de un mișel,
Tu, ce ai putut ucide șapte sute cum e el,
Mai mult... fruntea ta cea moartă e minjită de rușine,
- 230 Mai mult... și dreptate-ți face... altul nu... unul ca mine.
Mai mult... pentru al tău nume, pentru-ai tăi e un noroc.
Cumcă nu unul ca tine șade azi în acest loc...

[Din alt timp și din alt loc se aud două glasuri :]

[GRUIE]

Între miini implătoseate răzimînd a sale tîmple...

[UN RĂZBOINIC]

De-om muri — întreabă jalnic — oare ce-o să se întîmple ?

[GRUIE]

De-om muri, atîta rău.

- 235 Iară platoșele noastre sînt mîncate de rugină.]

[LĂPUȘNEANU, reluînd]

(Își aruncă mantia domnească peste coșciug)

Ei, aprod... vin' mai aproape... mai aproape... adu flori...

Le aruncă, o movilă peste manta-mi... Uneori,

Cînd al morții rece spirit trece-n juru-mi, în tăcere,

- 240 Flori mă-ncîntă, flori fac ochilor plăcere,

Aduceți din dafin verde ramuri multe... Aduceți

Multe flori ca-ntr-o grădină, ca la Curte, măi băieți !

Te ferească numa cerul de bătaii de joc a sortii...

Ce păcat că mor vitejii... și urît miroasă morții...

SCENA IV

VODĂ, VISTERUL

VODĂ [LĂPUȘNEANU]

- 245 Iată vărul meu prea dulce... Bun sosit la Curte, vere,

La Hotin ai fost se vede două zile, vistiere.

[VISTERUL]

Miinile M[ăriei] Tale le sărut pentru-ntrebare,

Dar am fost bolnav acasă...

[VODĂ]

Da, da ! Este-c boală mare

Cînd bărbatul se tot [duce] și îți lasă casa goală

Și când n-ai de dînsul frică și nici grijă... Ce mai boală !

[VISTIERUL]

Ei, M[ăria] Ta-nțelege totdeauna și degrabă

Dacă sluga e bolnavă sau de are altă treabă...

Dar ce flori mai sint aicea... Ce podobnică primire !

[VODĂ]

Pentru tine le fac toate, vere... parcă calci a mire.

[VISTIERUL]

255 Bunătatea voastră, Doamne! Dar așa de prost nu sint,

Mai culeg și eu [o] floare care cade la pămînt

Sau pe care-o fac să cadă, mai cu bine, mai cu răul,

[I] împing și la o parte dacă strigă nătărăul...

Dar ca din senin, deodată, de-o muiere să prind frică,

260 Să mă-nzor pe neașese, cu te miri ce, mai nimică,

O ! aceasta nu se-ntîmplă...

[VODĂ]

Foarte bine, înțelept !

Dar, vistere, ce-i cu Gruie de la Vrancea ? Spune drept.

[VISTIERUL]

(c-un aer viclean :)

Gruie ? [I] tăiară turcii la Hotin !

[VODĂ]

Minune mare,

A venit tirziu, se vede, cartea noastră, de iertare.

265 Ai trimis-o, vistiere, fără nici o îndoială ?

[VISTIERUL]

Doamne, am trimis-o ! Dacă nu eram cuprins de bcală

Mă duceam eu insumi, însă...

[VODĂ]

Nu-i nimica, bine, bine

Tot nu era Gruie-aceia vre un om cum se cuvine,

Orice pas făceam în țară [i] simțeam că mă incurcă,

270 Prea era din cale-afară prost și îmi dădea de furcă...

Treaba asta e sfîrșită... mortu-i colo în cămară

Și, de ochii lumii numai, ca să scap de vorbe doară,

Și ca lumea să nu zică că făcui vreo nedreptate,

O să-l, spînzure-n cîmpie și afară de cetate,

275 Ca dușman împărăției cei turcești și dușman mie

Trebuie stîrpiți cu toții rîvnitorii de domnie.

[VISTIERUL]

Dac-așa vă fuse gîndul și așa găsiți cu cale

Poate că și eu făcut-am pe pofta Măriei Tale...

O ! scrisoarea ceea, Doamne, a fost bună pentru multe,

280 Bună-ntii ca și mulțimea cea neroadă s-o asculte,

Bun-apoi ca ascultare eu la cineva să capăt...

Ș-astfel nime nu-i de vină... Turcul doar.. el i-a pus capăt.

LĂPUȘNEANU

(Apari, clătînd din cap)

Este el... [cătore VISTIER] Ei, vere, vere e o mare mișelie,

Dar îmi place... Tu, tu singur poate că îmi sameni mie...

285 Pentru sufletul lui însă poți să pui să fac-o rugă...

Ia așa... mai calea-vale...

[VISTIERUL] •

Preasupusa voastră slugă

A și plins chiar la prohodul aceluî viteaz prea mare...

[VODĂ]

Vere, așa-mi placi tu mie... că ți-aș da o sărutare,

Dară lasă... Lăpușneanu sărutînd... ar rîde-o lume.

290 Ce sint oamenii, măi vere,... să-i ia dracul niște glume.

[Și acum] iute, vere... Doamna e pe gînduri dusă

Dup-acele cîntecel[e] de la Tarigrad adusă...

(VISTIERUL iese)

Dară ce s-a-ntîmplat oare... S-a putut ca musulmanul

Din Hotin să calce legea poruncită de sultanul ?

(S-aud zgomote afară)

[SCENA VI]

O STRAJĂ

• 295 Stai pe loc... nu-i voie...

UN GLAS

Las-o... E-o femeie, bre, [ci las-o !]

(Vin curtenii și boierii)

LĂPUȘNEANU

Ei, aprod, cine-i acolo ?

[APRODUL]

E-o femeie care vrea[r-ar]

Să se plingă...

[(intră BOGDANA)]

În sfârșit te văd odată, Lăpușneanu, ins cu fală,

Cu privirea ta vicleană ce îndeamnă și înșeală,

300 Dară nu îmi plec genunchii la a tronului tău treaptă,

Tu nu ești Domn pentru mine : fiară cruntă și nedreaptă !

Ceea ce-o să-ți spun acuma n-am mai spus-o nimănui :

Gîde, ce-mi făcuși bărbatul ? Lăpușnene, unde-i Gruu ?

O veniți, veniți aproape, ascultați și voi cu toți

305 Ce se-ntîmplă în Moldova sub domnia ăstui hoț.

Aide ! căci eu nu cer milă. Unde-i mila mea ? Nu cer

Nici dreptate — căci dreptatea ce-mi rămîne e să pier,

Sînt pierdută, pingărit-am focul strămoșeștei vetre,

Vrednică a fi ucisă jos pe uliță cu pietre,

310 Sînt de rînd, ca o femeie ridicată din noroi,

Cine vrea ca să mă aibă — vie careva din voi !

Nimeni dintre voi [nici unul] nu-ndrăznească-a zice-acum

Că am fost sotia dreaptă a lui Gruie, că-l zugrum.

Nu l-am înșelat cu altul, nu eu mi-am făcut de cap ?

315 Ce-mi ajută dar acuma c-am făcut-o ca să-l scap ?

Cunoșteam pe fiara asta ce nu știe ce-i iertare,

M-am plecat la toată lumea, m-am rugat la mic și mare.

Orice rază se pierduse... Ce să fac ? Dar ce să facă

O femeie fără sprijin, părăsită și săracă,

320 Cînd puterea ei, viața, brațul ei, a [ei] lumină

Zace-n temniță de moarte, singur, fără pic de vină ?

Și atunci... veni ispita ! Nu ți-a fost de-ajuns să moară,

Nu, ai vrut să-i fie neamul de rușine și ocară,

A venit ispititorul, om de sfat la cele rele,

325 Ce îmi suflă în ureche rușinoasele mometele :

„Vodă-l osîndi chiar astăzi, zise tainic omul tău,

Nimeni nu poate să-l scape de la moarte... numai eu...

„Scapă-l, zic ! O, mîntuiește-l, tot ce am, multe, puține,

Ce odoare am ia toate, ia și haina de pe mine,

330 Ia-le, dară scapă-l, scapă-l“... „O ! încă zise el acu,

Eu nu voi alte odoare... singurul odor ești tu,

Dă-te mie trup și suflet și apoi... [i] scap de moarte...“

O, cum n-am murit atuncea... căci era cu mult mai bine !

Tu, iubirea mea păgînă, născătoare de rușine.

335 M-ai împins... ca înaintea-i s-ajung a-mi ascunde fața,

De ce mi-au cerut ocară și nu mi-au cerut viața ?

Mintea chiar mi se pierduse, îmi arată o scrisoare

Scrisă chiar de a ta mină, Lăpușnene, de scăpare ;

Și pe cînd uitam cu dînsul datoria de soție,

340 Trup fără de vreo voință și cuprins de nebulie,

Tot el a trimis în taină să-lucidă... l-a ucis.

Cum mă deșteptai atuncea din gîrozavul, negru vis !

Nu i-a fost de-ajuns o moarte... trebuia rușine-adîncă,

Trebuia ca la mormîntu-i să urmeze-o pată încă,

345 Trebuia ca, cu rușine, să mă-mbrac în negru port

Și să nu-ndrăznesc privirea-mi s-o arunc la acel mort...

Trebuia ca și copiii s-aibă drept a-mi zice-odată :

„Mumă ! ai trăit cu omul ce-a ucis pe-al nostru tată...“

Ei, acuma, Lăpușnene, spune drept : așa-i că-ți place

- 350 Ce adîncă mişelie iscodişi în pieptu-ţi, drace!
 Mai rămîne încă una ca de tot să te dezminii.
 Spinzură-l în ochii lumii, lasă să-l mînînce cîinii.
 [LĂPUŞNEANU]
 Tacă-ţi gura, tu, odată! Ei, muiere, ai sîrşit?
 Crezi pe Vodă Lăpuşneanu mulţumit numai cu-atît?
- 355 Nu' cunoşti ce [e] în mine... Vîno-ncoace, vîstiere!
 Sînt adevărate oare cite-au spus acea muiere?
 Nu răspunde... n-am nevoie să răspunzi, căci toate, toate
 Sînt din fir în păr aievea, pe deplin adevărate.
 Dar ce ai de gînd a face? Căci eu judec după lege,
 Ceea ce se zice-ntr-însa fac şi eu, se înţelege...
- 360 Eu i-am fost duşman lui Gruie... un prieten face treabă
 Şi mă scapă chiar de dînsul, deşi nu mă prea întrebă,
 Dar, dorindu-mi bine mie şi făcînd ce se cuvine,
 Se incurcă într-a legii îte... ceea ce nu-i bine...
- 365 Ei, vlădică de Suceava, vezi la cante ce mai zice
 Să se facă-o judecată ca ceea ce-avem aici:
 „Cînd un om den starea-ntîia silueşte pe-o femeie...”
 [VLADICA]
 Moartea, Doamne, spune legea, dacă n-ar vrea ea să-i ieie!
 [LĂPUŞNEANU]
 Dacă ea n-ar vrea să-l ieie... Trebuie să-l vrea... Voi eu...
- 370 Dacă nu se-ncape-n lege... dacă nu-i pe placul meu.
 Ia-ti tu cartea subsoară şi te du de mi-i cunună...
 [BOGDANA]
 Ura ta, o Lăpuşnene, de grozavă e nebună.
 [LĂPUŞNEANU]
 Ia mai staţi, căci înainte de-a pleca se cade-mi pare
 Să-ntrebăm de e vreo zestre... Eu ştiu că avere n-are...
- 375 Sigur pentru un prieten dau şi cite o moşie,
 Darnic şi la nunta asta mi se cade a fi mie
 Şi o fac cu dragă voie... Pentru tine, vîstiere,
 N-o să rămîn eu în urmă şi-o să dărui o avere,
 Însă... să ferească sfîntul, s-ar putea ca tu să mori
- 380 Făr' ca de l-acea femeie să ai vreun moştenitori;
 Tu bogat şi ea săracă nu se-ntîmpl-ades în lume;
 Sigur că n-ai vrea femeia care poartă aî tău nume
 Să trăiască-n sărăcie... Uricare, vîno-ncoace,
 Un înscris cu-atîţia martori este bine a se face...
- 385 Ca, -ntîmplîndu-se vîstierul ca să moară vreodată
 Văduvei care rămîne va lăsa averea toată...
 Judecata[-i] prea-ncurcată şi, pe cît cred că e bine,
 Îi şi dau o încheiere, mai mult nu mi se cuvine.
 [BOGDANA]
 Dar nu voi să-l iau... stăpîne!
 [LĂPUŞNEANU]
- Cine oare te întrebă?
- 390 Mergi, vlădică, de-i cunună şi fă slujba mai în grabă,
 Nu mai voi să port în mînte astă pricină urfîtă...
 VIST[IERUL]
 Dacă n-avem altă cale, să ne cununăm, iubită!
 EA
 Ucigaşe!...
- [VISTIERUL]
 Ce vrei? Vodă îţi dă tot, moşii... pe mine,
 Cam de voie de nevoie, dar aşa găsi de bine...
 [(Apart)]
- 395 Mulţumescu-ţi, Doamne sfînte, cu atîta că scăpal.
 LĂP[UŞNEANU]
 Îscăleşte, vîstiere, cartea ceea...
 [VISTIERUL]
 (Apart)
- Haide-hai,
- Mi-ai durat-o, Lăpuşnene, lasă că ţi-o ţiu eu mînte.
 [LĂPUŞNEANU]
 Şi acum la cununie, mergi vlădică înainte...

[BRAN]

Ce mai judecată, vere! Chiar turcească fuse asta...
400 Ai ucis pe-un om în codru... mergi acasă, ia-i nevasta...
Ce ți-e, măre, c-o domnie fără rost, ce nu-i de soi,
O s-ajungem ca să riză pin' și babele de noi...
Ne! ți-a trebuit muiere și te plîngi... Ai dar ce vrei.

[IRIMIE]

Ce știi tu dacă nu este după placul dumneaei ?

**Icea e țărina-n glod,
Ici e bărbățelu mort.**

[BRAN]

405 Bine zici... Broaște sînt multe, e destul să fie balta...
Tot ca una sînt cu toafe, ia pe una dă în alta.

L[ĂPUȘNEANU]

Ei, boieri, așa-i că bine judecai?... Mergéți cu bine,
Mergeți că v-așteaptă nunta și urați-mi-i de bine,
410 Mergeți, „la mulți ani“ le ziceți, „să sporească, să-nflorească,
Zile mîndre-nsurăței pe-a lor cale să-nțilnească...“
Ce mai vreți.. odată nuntă!

[IRIMIE]

Hop și noi în urmă, vere.

E ciudat ce se întîmplă-n lumea asta c-o muiere!

[LĂPUȘNEANU]

[(Apart)]

415 Ei, duceți-vă cu toții, minți ușoare și copile,
La ce vremi ajuns-am oare, Doamne, -acum, și la ce zile!

(Se duce și descopere mortul)

VIST[IERUL]

Mulțumindu-ți de iznoavă pentru facerea de bine,
Eu de tron m-apropii iarăși, închinîndu-mă la tine.
Ceea ce-ai făcut acuma este foarte înțelept:
420 Zică-se orice s-ar zice, aspru poate, dar ești drept.

[BRAN]

Drept ca gînjul.

[IRIMIE]

Și ca tufa.

[BRAN]

Drept ca cîrja de la moșu...

Judecata din poveste cum o dă-mpăratul Roșu...

[LĂPUȘNEANU]

Tu, femeie, mulțumită ești de-a noastră judecată?...

[BOGDANA]

Doamne, văz c-ai făcut totul ce se poate de-astădată:
425 Nu mai poți să-mi dai bărbatul, mi-ai dat cînslea cea furată,
Mi-ai dat, ca să-mi cresc copiii, o avere însemnată..
Și de judec toate cele îți e mare bunătatea...

[LĂPUȘNEANU]

Mulțumiți de rău de bine sinteți... voi! Dară dreptatea?
Dar acesta ce-n sicriu-i e întins rece și mort

430 Acestuia nici o grijă eu în lume să nu-i port?...
O, aveți cuvînt cu toții... asta-i legea omeniei,
Morții se cuvînt cu toții, viii se cuvînt cu viii.
Cum? pe-acesta-l mină moartea pe o mare fără țărni,
Sufletu-i cuprins de moarte, trupul lui mîncat de viermi.

435 Pentru-acesta nu-i dreptate, nu-i în toată lumea nime
Ca mizeria-i întreagă să o simtă-n adîncime.
Tineri, alergați la jocuri și petreceți cum vă place,
Ce vă pasă de mormintul unde el în umbră zace?
Ce vă pasă cumcă nunta se-nvîrtește pe-un mormint...

440 Mortul nu are dreptate, acel viu are cuvînt.
A purta livreaea morții e un trist și rece port,
Niciodată n-ai dreptate, niciodată cînd ești mort.

[(după o pauză, cu alt ton)]

Veselie, veselie, oameni tineri și cărunți,
Zilele domniei mele ați văzut astfel de nunți.

445 Să trăiască Lăpușneanu, zic eu singur, ziceți voi,
Să domnească ani o sută cu dreptate peste noi!
Dar, nuntași, o-mpărăteasă mi-a trimis la nuntă sol,
A cărei împărăție n-are margini și ocol.
Voind să serbez o nuntă cum n-a fost în lume una!

[(Aparté)]

450 Căci călău-i nunul mare, iară moartea este nuna
Ia-l... nu cred să fie-n lume vre o fiar-atît de mare
Ca să-ntreacă-a vinei sale [blestemată] defăimare..

[BOGDANA]

Crud ești da, o Lăpușnene, dar în suflet tu ești drept...

LĂPUȘNEANU

Mergi pe urmele ce-ți dete și să nu vii îndărăpt,

455 Căci tu mi-ai aduce-aminte de o zi cumpănită-n viață.

BRAN

Este aspru ca furtuna... judecata-i e măreață...

[IRIMIE]

De se-ntimplă-n astă țară vreo mare fărdelege
Cine poate fi de vină?... Lăpușneanu, se-nțelege!

[După o pauză, în care lumina scade, se aude, din alt timp și de departe, un alt glas al lui LĂPUȘNEANU, rostind, cu intreruperi:]

Cînd udau a mele lacrimi piine neagră și străină

460 Urmăream, cu ochii-n lacrimi, zborul păsărilor mării,
Întrebam pe rîndunele ce vin de-ntunecă [zarea]:

„Ați [văzut] pe-a voastră cale, păsări albe, și Moldova?“

Și-mi venea, suind alene, și-mi suna pe vîntul sării
Zborul stolului de păsări, glasul valurilor mării.

465 A apus a mea lumină, și din nou simțeam durerea:

Să ating cu fruntea numa grînda porții din Suceava!

Și, pe cînd urmam pe valuri a singurătății cale,

Parcă auzeam vuindu-mi zvonul clopotelor tale,

Unde razele-și revarsă, de la creștet la picioare,

470 Candela neadormită, de mormint luminătoare.

(SFÎRȘIT)

Născut, iar nu făcut

Mai curînd măruntel decît potrivit de statură, îţi atrage imediat atenţia prin forţa privirii, deosebit de vii, iscoditoare şi inteligente, ca şi printr-un soi, parcă din ce în ce mai rar, de masculină delicateţe şi naturală distincţie a prezenţei, ce nu pot trece nici ele neobservate, chiar şi în grăbita viaţă „civilă”. Pe scenă poate fi bineînţeles altul, iar personajele sale — la nevoie şi de la caz la caz — nu sînt lipsite de convenita bătădărie, aroganţă şi suficienţă, actorul dovedind o comprehensiune specială pentru dezvăluirea şi incriminarea oricărui fel de insolenţă de care se face vinovat un personaj sau altul. Mijloacele acestor dezvăluiri şi incriminări nu vor fi însă nici o ciupă grosiere, ci vor avea fineţea şi precizia bisturiului chirurgical, extirpînd „fără milă”, dar niciodată mai mult decît trebuie. Cu o impresiionantă siguranţă, ca şi cînd cel care operează asta a făcut de cînd lumea, pentru asta s-ar fi născut şi asta ar fi singurul lucru din lume pe care şi l-a dorit şi pe care chiar ştie să-l facă!

Sigur că astfel de aprecieri nu se pot face decît la adresa unui actor pe deplin format, cum este, de altfel, cel despre care scriem, deşi e vorba doar de un viitor absolvent al Institutului de teatru din Bucureşti, promoţia '89. El este însă, de pe acum, odată cu apariţia sa în spectacolele de absolvenţă — în roluri ca acela al Şefului de gară din **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian sau al lui Sile Curău din **Mobilă şi dărcere** de Teodor Mazilu —

un motiv de mîndrie pentru dascălii săi, fireşte ca „produs” al acestora, şi pentru Institut ca atare, desigur tot ca „produs” al acestuia. Au şi de ce să se mîndrească şi dascălii şi Institutul.

Pentru toţi cei care încep să-l vadă pe scenă, Alexandru Bindea reprezintă revelaţia unui mare talent. În afara oricărui dubiu. Căci e unul dintre acelea, atît de rare, care se pot vedea (şi recunoaşte!) oricînd, cu ochiul liber. (Condiţie mult mai greu de îndeplinit decît s-ar crede.) De-a lungul celor patru ani de studiu în Institut va fi dobîndit, desigur, şi o ţiră de ştiinţă a meseriei, a felului de-a rosti, de-a se mişca şi, pînă la urmă, de a fi pe scenă, meritele reale ale profesorilor săi, în formarea actorului **profesionist**, nefiind probabil nici ele puţine sau de subestimat.

Numai că Alexandru Bindea, vorba cronicarului, e un actor „născut, iar nu făcut”. El are actoria în singe şi e actor din ţalpi pînă-n creştet, şi încă unul de rasă, fiecare gest, fiecare privire, fiecare mişcare şi chiar fiecare tăcere pe scenă mărturisind-o fără echivoc. dar şi fără nici un fel de prisos diletantistic, într-o pe cît de economicoasă pe atît de personală tăietură a rolului. Nu-l aduce neapărat la sine, cum poate va mai fi văzut prin preajmă, însă fiecare rol al său e „poansonat”, poartă „marca fabricii” Bindea, detaşîndu-se vrînd-nevrînd din orice distribuţie şi chiar salvîndu-se de la avariile inerente lipsei de gînd şi de pricepere regizorală. Aşa cum mării actori de ieri şi de azi — un Beligan, un Birlic, un Toma Caragiu sau un Marin Moraru ori un

Stop-cadru

Gheorghe Dinică — au fost, fiecare, creatori de **tipuri** comice, Alexandru Bindea e, la rîndu-i, „din naştere”, creatorul unui astfel de **tip** comic, deloc îndatorat celui creat de profesorul său, Dem. Rădulescu:

Pe lîngă recordul naţional în domeniu, deţinut încă detaşat de actorul (azi) orădean Petre Pănaït, care a dat de unsprezece ori la teatru, ce importanţă mai are că şi un astfel de talent ca Alexandru Bindea a trebuit să dea de nouă ori consecutiv la teatru (de două ori şi la Tîrgu Mureş!), pentru ca să-şi onoreze vocaţia? Dar cîtă voinţă şi cîtă perseverenţă trebuie să fi existat în acest om care timp de nouă ani a făcut de toate, de la ghid O.N.T. la şofer de taxi, numai şi numai ca să dea din nou examen la teatru (la nici o altă facultate decît la teatru!), sperînd să-şi convingă pînă la urmă profesorii de ceea ce azi ni se pare atît de evident pentru toată lumea?!

Fie-ne îngăduit, aşadar, să salutăm cu plecăciune această exemplară onorare a unei excepţionale vocaţii artistice, urîndu-i totodată Actorului, la intrarea în breasla sa de suflet, cît mai grabnica recuperare a timpului ce s-a dovedit a nu fi fost pierdut chiar în zadar. În rest, vorba poetului, de ce-am fi trişti? Şi totuşi...

Victor PARHON

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

PREZENȚELE DIN INTERSTIȚIU ȘI „RIDICAREA LA FILEU“ (II)

Mihai Vasiliu, Pași în timp, Editura Cartea Românească, 1988, seria Teatru

Pășind în dramaturgie, în 1977, pe scenele teatrelor din Reșița și Brăila, cu un text (**Se adună vremile**) ce evoca domnia lui Vlad Țepeș, scris în colaborare cu Remus Nastu, Mihai Vasiliu (născut în 1928) a încercat apoi pe cont propriu noi demersuri în direcția literaturii dramatice, reușind în 1988 să tipărească volumul **Pași în timp**, deloc modest ca „întindere“, el conținând cinci piese de teatru, între care **Serenadă pentru Eva**, comedie reprezentată, în premieră absolută, la Arad, **Izvorul**, episod dramatic în 44 de scene, publicată în 1984 în „Teatrul“ și distinsă cu Premiul pentru dramaturgie al Asociației scriitorilor din București pe anul 1984, **Pragul furtunilor**, subintitulată „frescă dramatică“, publicată în revista „Teatrul“ în 1986 cu titlul **Mircea cel Mare**. Acest din urmă text, care încheie cartea, este conceput în colaborare cu Dan Vasiliu. Celelalte două partituri prezente sînt **Eclipsa**, „ipoteză comică în două părți“, și **Triunghiul**, dramă în două părți, date, respectiv, 1980 și 1985. Această „culegere editorială“ poate părea destul de concludentă pentru a risca un profil de scriitor, autorul, licențiat în istorie dar cu doctoratul în filologie, semnînd și cîteva lucrări de istorie literară.

Propunerile dramatice ale lui Mihai Vasiliu nedumeresc în primul rînd nu atît prin absența „rețetei“, cît a unui elocvent efort de înnoire. Autorul nici nu urmărește o „ecuație teatrală“ consacrată, nici nu propune,

cu un elan litotic măcar, o „spargere“ de tipare. Hibridarea unor modalități și formule „cumînți“ are loc într-o ceață menținută de inconsistența ideatică a „mizei“. Nici unul din textele amintite nu aduce o perspectivă insolită asupra realității abordate, nu sîntem puși în fața unei emoționante „rupturi“, ci mereu întîmpinați parcă de un aproape arhaic compromis cu banalul curs al povestirii. Construcția edificului se realizează de la sine, prin desfășurarea — furnizată de Istorie — a evenimentelor. „Piesa se joacă în perdele“ se subliniază de pildă în didascalii, precizîndu-se olar anii în ordine crescătoare. Funcția pedagogică învinge nevoia demensului estetic nu numai în textele de inspirație istorică; ea primează chiar și în cele două comedii (**Serenadă pentru Eva** și **Eclipsa**), tributare tematic unor mode suficiente de efemere, în care se încerca manipularea satirei, prin sublimarea virulenței într-o gingașă glumă, procesul chimic bazîndu-se, în cadrul literaturii române, pe cunoscuți catalizatori din import. Dacă **Serenadă pentru Eva** își permite luxul de a viza „un șantier de locuințe, în zilele noastre“, **Eclipsa** se va muta de-a dreptul în mileniul trei, scrisorica mult calomniatoare, de amor firește, fiind scrisă la computer, care se dovedește a fi un instrument agreabil în alegerile pentru... Consiliul Interjudețean al apelor minerale.

Izvorul — „episod dramatic în 44 de scene“ — își propune să illustreze reverbe-

rația adincă a Actului de la 23 August 1944, în lumea satului. Tema, raportată la un asemenea spațiu, ar avea, din premise, alura unui drum mai puțin bătătorit. Convertirea lui Mircea Calistrat la idealurile comunismului, în sensul strict al transformării unei valori într-o altă valoare, este facil motivată de iubirea acestui tânăr de 17 ani pentru o fată de aceeași vîrstă, fiică de ceferist și angrenată în lupta ilegală.

Legionarul Marin Buzan este văzut simplist, ca o energie negativă primară, deci lesne de izolat, incapabil de subtilități și strategii fundamentate teoretic. Mediul rîvnei lui este dominat de tentaculele alcoolului și libidinozității. Ca atare el nu se instituie într-un adversar de temut, această încălcare a regulii de aur a conflictului minimalizînd eroismul personajului pozitiv. Tehnica, lesne de recunoscut, aparține începuturilor literaturii de azi. Nou apare în această evocare a mediului rural faptul că preotul nu mai este aliatul legionarului. Eforturile de împropiatare efectuate de autor aici sînt deci minimale și limitate la orizontul tematic.

De fapt, centrul de greutate al volumului **Pași în timp** îl constituie piesa **Triunghiul**, la care se adaugă, aidoma unui reflex, **Pragul furtunilor**. Meritul incontestabil al lui Mihai Vasiliu este de a aduce în literatură, pentru prima dată după știința noastră, un subiect pe nedrept ocolit de scrierile de inspirație istorică românești, și anume cel oferit de scurta domnie a lui Mihnea al III-lea. Apariția în istorie a acestui voievod muntean, urmat, la scurtă distanță, de un Șerban Cantacuzino și un Dimitrie Cantemir, configurează — iată — o ipoteză: a existat oare la Constantinopol, în plină dominație otomană, o școală de „conștiință românească”? „Trimis în capitala Imperiului suzeran de tatăl său, domnitorul Radu Mihnea (1611—1616; 1620—1623), din motive care nu ne-au fost transmise (Xenopol crede că „simpatiile tatălui său pentru greci făcuseră să fie crescut la Constantinopol”), prințul Mihnea, spune Letopisețul cantacuzinesc, „au petrecut viața lui la turci ca la 40 de ani”, iar Paul din Alep ne informează că „el a stat mai bine de douăzeci și cinci de ani în seraiul sultanului”. Cu toate acestea, observă cronicarul siriian, „toate spusele domnului și toate întrebările sale erau coase din scrieri teologice și erau privitoare la chestiuni religioase (creștine n.n.), astfel că am rămas uimiți de vorbele sale”. Și Paul din Alep, secretarul patriarhului Macarie al Antiohiei, care ne vizita în acele vremuri țara,

și Evlia Celebi, cronicarul turc de atunci, subliniază numărul mare de idiome pe care le vorbea Mihnea al III-lea. „El vorbea cu solii poloni și maghiari în limba lor, fără ajutorul nici unui tîlmaci”, spune primul martor, iar cel de-al doilea îl socotește cunoscător al limbilor persană, turcă și elină, „caligraf, poet, erudit”. Ajuns domnitor, Mihnea pare să repună în 1658 problema reunirii celor trei provincii românești, la mai bine de o jumătate de veac după dispariția lui Mihai Viteazul, încercînd neverosimile scenarii politice pentru realizarea acestui deziderat. Contemporanii lui l-au considerat bolnav mintal: „Tiranul drept fantastic adevăc buiguitor în gânduri” (Miron Costin). Astăzi problema apare limpede ca o denivelare în maturizarea și orizontul unor conștiințe politice. Perspectiva lui Mihnea asupra Munteniei, Moldovei și Transilvaniei era mult mai largă, deși puțin probabil fundamentată chiar științific. Unitatea virtuală a acestor provincii istorice era mai lesne de văzut din Constanti-nopole.

Din păcate, accentul în **Triunghiul** lui Mihai Vasiliu este pus nu pe „metabolismul” idealist al lui Mihnea, textul nu ridică la suprafață acel proces de conștiință care a nedumerit lumea românească și nu numai la jumătatea secolului al XVII-lea. Ideea dramaturgului cade pe o posibilă realitate a „triunghiului”, datorată unui climat de înțelegere a ființării geopolitice, emanat de personalitatea principilor transilvăni Gheorghe Rakoczi II și bineînțeles, urmașul său Ioan Kemeny. Cazul lui Mihnea, acest „ultim Basarab” — leitmotivul aparține piesei — desenează figura lui Rakoczi, și nu cazul lui Rakoczi pune în lumină chipul domnitorului din Țara Românească. Este motivul pentru care piesa de teatru ocultează adevăratele identificări în otrăvirea lui Mihnea în Sătmăr, la 5 aprilie 1660, pusă la cale de Constantin Șerban cu știrea lui Gheorghe Rakoczi al II-lea. Mihai Vasiliu brodează în această direcție un basm lung în care o tătăroaică din Dobrogea îi este dăruită lui Mihnea de marele vizir Köprülü; pe parcursul scenelor, aceasta se dovedește a fi o spioană în toată regula, școlită adică, transmitînd despre fiecare mișcare a domnitorului. Pentru a consolida această lămurire mai mult dramatică, inspirată din unele biografii romanțate, sînt adăugate scene în care apare și mama lui Mihnea, în dialog cu periculoasa amantă, apoi ucisă de aceasta din urmă pentru că bătrîna aflase că lepădase în taină un copil, lovind în dorința aprigă

a fiului ei de a avea un moștenitor. În realitate, documentele istorice atestă faptul că Mihnea avea urmași. Tot Köprülü îi dăruie, în varianta prezentată de piesă, prințului valah un pumnal care ascunde în mîner un strop de otravă. „Fiola“ va fi folosită de spioană atunci când e pe cale de a fi descoperită. Toată această „țesătură“ nu contribuie cu nimic la elucidarea obsesiei „triunghiului“, simbol al unității celor trei provincii. Aceste adaosuri, care țin de contribuția imaginativă a autorului, nu sînt nici în gustul epocii abordate și nici în rezonanță cu sensibilitatea cititorului. Neîncrezător în faptele oferite de istorie, autorul dorește să consolideze „culoarea locală“ și pe această cale. Uneori forța de a plăsmui a dramaturgului este în contradicție violentă cu documentul istoric. Aflînd probabil din cronica lui Paul din Alep că tatăl acestuia, patriarhul Macarie al Antiohiei, l-a „încoronat“ pe Mihnea, autorul speculează astfel: „**Mihnea**: Voi fi încoronat de patriarhul Macarie. Te satisface, bôier Leurdeanu? **Leurdeanu**: Cu o coroană falsă. Căci pe cea adevărată, blagoslovită de duhul Bizanțului, o păstrează încă vodă Constantin Șerban. **Mihnea**: N-are decît s-o păstreze. Coroana lui nu mai e adevărată, de vreme ce el nu mai domnește...Or, în realitate, nici Mihnea și nici Constantin Șerban nu au purtat o coroană, ci niște căciuli cu însemne speciale (surguci: egretă, ornament de pene, penaj, împodobit cu pietre prețioase. Domnii români primeau acest însemn de domnie de la Poartă, semnificînd vasalitatea lor). Acest calcap confecționat din blană de samur nu l-a „satisfăcut“ — ca să ne exprimăm cu verbul din piesă — pe Mihnea. Vrînd să polemizeze cu căpucul otoman, el și-a comandat o altfel de căciulă, care, în croiala ei, imită nu în mod gratuit pălăria imperială bizantină. Paul din Alep, martor la „încoronare“ („Căci domnul a cerut domnului nostru patriarh să-l încoroneze în această zi, cu coroana domniei, potrivit ritualului prescriis în marele și împărătescul Evhologiu și cu binecuvîntarea ce se obișnuiește pentru suverani“), a văzut-o foarte de aproape: „au pus pe scaun un fel de coroană (s.n.) pentru domn, care fusese făcută la Istanbul și era înaltă cum se obișnuiește la solaci. Fundul era brodat cu fir de aur și era împodobită cu un surguci, care semăna cu niște crenguțe de flori de cleștar, și cu diferite feluri de nestemate.“

Asemenea „derogări“ de la adevărul istoric nu sînt doar citeva (partitura inspirată din viața lui Mircea cel Bă-

trîn le înmulțeste). Oricum, un om de cultura lui Mihnea Radu nu putea să facă un calambur atît de străin de etimologie, atunci cînd i se adresează căpitanului Bucur în acest fel: „numele tău s-a născut din bucurie; al meu s-a născut din tristețe“. Ar fi putut crede Mihnea că numele său se trage din mîhnire și nu vine din Mihail? Nicidecum. Ba chiar a fost obsedat de respectivul etimon onomastic. Iată ce ne spune Paul din Alep evocînd cuvintele tatălui său, roșite pe cînd pune un capăt al omofonului său pe capul domnitorului: „...te înalță pe tine, principe, iubitor de Dumnezeu, Mihail, fiul lui Radu voievod (domnul rugase pe Sfinția sa să-i schimbe numele Mihnea în Mihail), la rangul de domn...“

Într-adevăr, **Pragul furtunilor** (cu toate că încearcă — sub raport documentar — să depășească momentul Dan Tărchiilă, textul aducîndu-l în preajma bătrînului voievod Mircea, alături de Musa, și pe învățatul Bedreddin, și dovedind în general vorbind acribie în legătură cu datele esențiale ale istoriei) nu face excepție de la „regula“ cu care Mihai Vasiliu își legitimează „abaterile“. Aceste deviații de la adevăr nu au o valoare estetică, nu sînt impuse de un canon artistic. Primindu-l pe rezidentul diplomatic venețian în Țara Românească, un a-nume Padovani, încercatul domnitor valah pare să nu mai cunoască majestatea rangurilor și primirilor oficiale. El se comportă ca într-o comedie de Dürrenmatt: dacă Romulus cel Mare crește, cu patimă de colecționar, găini, Mircea servește la întîlnirile oficiale nu vin, ci lapte. Or, este greu de crezut că un cavaler încercat în „crucia-da“ de la Nicopole ar fi putut renunța la manierele sale europene. Întîmpinîndu-și oaspetele, așadar, cu o cană cu lapte, personajul Mircea este pus în situația de a insista: (familiar) „Nu mai doriți o cană cu lapte? Seara e foarte sănătos. **Padovani**: Cum nu, ador laptele! **Mircea** (aduce de pe o poliță o cană mare, îi toarnă venețianului...)“ Iar după ce „Padovani se retrage cu plăcaciuni, Mircea mai bea o gură de lapte, apoi își trece dosul palmei peste mustață, satisfăcut...“ Inutil să mai insistăm asupra semnificației vinului în simbolistica medievală și în ritualurile curților domnești ale vremii. Aderarea lui Mircea la programele dietetice moderne, la alimentația computerizată, este o schimbare de perspectivă cu care autorii nu sînt

consecvenți. Calchiind de altfel limbajele fatice de azi, ei pun pe seama personajelor replici imposibile, cum este această exclamație a lui Mircea: „Atunci, cum ar zice cuviosul Sofronie, amin!“ Sofronie este starețul mănăstirii Cozia. De ce să se ferească Mircea să spună „amin“, cînd el, în calitate de paznic al creștinătății, la hotarele Imperiului otoman, era poate cel mai îndrituit să folosească acest cuvînt? Pare cel puțin straniu să-l închipui pe marele domnitor român rostind, în spiritul vremii sale, „Doamne — ajută!“ și adăugînd apoi, ca să se aperse de nu știu ce duhuri invizibile, „vorba lui Sofronie...“.

Această asimilare a personajelor de la 1413 la modul de a fi, de a simți și a gîndi din zilele noastre, fără ca întreaga arhitectură a textului să se instituie într-o atare modalitate integratoare, parazitează, stîrnind zîmbetul neconciliant al cititorului.

Sînt însă, atît în **Triunghiul** cît și în **Pragul furtunilor**, și fragmente interesante, cu nerv dramatic și inventivitate, cum ar fi scena 43 din prima partitură, în care Rakoczi este adus pe o targă, rănît, direct de pe cîmpul de luptă. Calitatea de militar exemplar a lui Kenieny este desenată în cîteva replici neostentative — pe cît de simple pe atît de nuanțate în tonul lor categoric. Faptul că fiica lui Mircea se juca, în frageda copilărie, cu un ienicer cioplit din lemn, pentru ca marioneta să învie apoi în persoana fiului lui Baiazid, Musa, care îi va deveni sot, nu este o oarecare găselniță, ci substituie o plastică prefigurare, după logica talismanelor, a unui destin. Mecanismul psihic al personajului. Domnița se înscrie astfel într-o modalitate bine acreditată în folclorul românesc. Nu e lipsit de îndemînare nici un asemenea dialog: „**Mircea** :... Ține mîntele fiule: poamele coapte trebuie culese înainte de a putezi... Pari uimit... E o zicală de la Domnești... **Mihail** : Padovani mi-a vîndut-o, mai înainte, drept venețiană! **Mircea** : Negustorii vînd ceea ce, mai întîi, au cumpărat.. Asta e legea nescrisă a negoțului...“

În schimb, monoloagele lui Mircea și Baldovin vin de-a dreptul din Dan Tărchilă, nu numai pe linie retorică, semn că acest dramaturg, la rîndul său tras din Delavrancea, poate avea „școala“ lui.

Paul TUTUNGIU

toată lumea iubește teatrul

Marii actori cînd erau tineri...

Cine îl revede acum în filmul „Ciprian Porumbescu“ pe Emanoil Petruț, unul din primii mari actori ai filmului românesc contemporan, sau pe colegul său de la Teatrul Național Constantin Rauțchi, nu știe că și unul și celălalt au fost uteciști. Ba, Emanoil Petruț era chiar secretarul organizației U.T.C. de la Teatrul Național pe vremea cînd directorul acestei prime scene era scriitorul Zaharia Stancu. Împreună cu Emanoil Petruț, ca secretar al organizației U.T.C. de la Uniunea Scriitorilor formasem o brigadă artistică (era perioada cînd se aflau în mare vervă brigăzile artistice de agitație!). Din această brigadă făceau parte marea comediantă Draga Olteanu Matei, actrița de varii disponibilități Silvia Popovici, de pe atunci în mare glorie, multilateralul interpret Florin Piersic, actorul Mircea Cojan. Ca să nu mai vorbim de faptul că, alături de actorii de la Teatrul Național, și de noi, poeții, de obicei Gheorghe Tomozei, Adrian Păunescu și subsemnatul, mai activau cu fervoare și dăruire în aceeași brigadă cîntăreți de operetă de talia Constanței Cimpeanu și Maricăi Munteanu, ca și interpreții de la Teatrul „Constantin Tănase“, Al. Lulescu și Nicu Constantin.

Spectacolele erau programate luni seara, cînd teatrele aveau obișnuitul relache. Participarea tinerilor creatori la aceste manifestări, care se organizau fără bilete de intrare, la casele de cultură ale tineretului și la cluburile întreprinderilor, era considerată o formă specifică a muncii patriotice pentru această categorie de tineri.

Repertoriul era adecvat publicului tînr, Emanoil Petruț și Florin Piersic recitînd în mod curent din Vladimir Maiakovski sau din poeții români contemporani, fie că aceștia erau Tudor Arghezi sau Mihai Beniuc, fie ceva mai tineri, ca Ion Brad sau Al. Andrițoiu.

Unele întîmplări de la aceste întîlniri sînt nostime și merită relatate. Marea

Niculae STOIAN

(Continuare în pag. 63)

UN ESEU TEATRAL DESPRE „MIZANTROPUL“

Nu poți pune în scenă o piesă fără să vorbești despre autorul ei. Iar când piesa se întâmplă să nu fie alta decât **Mizantropul**, avându-l ca autor pe domnul de Molière, punerea în scenă e aproape moralmente obligată să vorbească despre condiția teatrului, a creației și a creatorului de teatru. Modalitățile pot fi, firește, dintre cele mai diferite. De la imaginarea unui teatru în teatru și a reacțiilor publicului de odinioară — practică de însuși Valeriu Moisescu, în urmă cu ani, pe scena Teatrului de Comedie, într-un **Don Juan** de referință, beneficiind de strălucita creație actricească a

Mereu „surprinsă“ de acuzațiile ce i se aduc, Célimène (Irina Petrescu) trezește, la rîndu-i, surprinderea lui Alceste (Virgil Ogășanu)



neuitatului Mihai Pălădescu, în Sganarelle — pînă la cuplarea unei piese de Molière cu una de Bulgakov — practică și ea, chiar pe scena Teatrului „Bulandra“, de Alexandru Tocilescu, în dublul spectacol, atît de viu încă în memoria noastră, **Tartuffe — Cabala bigoșilor**, unde rolurile Tartuffe și Molière erau jucate cu inegalabilă vervă și ironie de neuitatul Octavian Cotescu.

Importantă — și obligatorie de la un anumit nivel — devine însăși această punere în discuție a condiției teatrului în special, a condiției umane în general. Altfel, e ca și cum ai pune în scenă **Pescărușul** lui Cehov interesîndu-te doar melodrama poveștii și soluțiile ei scenice, independent de resorturile motivaționale ale operei. Sigur că „se poate și altfel/dar se poate și așa!“ Cum zice Brecht, parcă în **Opera de trei parale**. Totul depinde de semnatarul regiei, care poate să fie uneori chiar regizor. Căci unui simplu montator de piese, de fapt de scene ale oricărei piese, îi e familiară doar anecdotică lor și eventuala spectaculozitate a acestora, dar îi rămîne în general străină zona semnificațiilor substanțiale, abia acestea justificînd ceea ce se vede pe scenă. Fără să vorbească despre autorul piesei și condiția teatrului, **Mizantropul** — într-una din traduceri anterioare ale textului — s-ar fi putut „monta“ în trei săptămîni. E îndoielnic însă că ar fi putut interesa pe cineva. Problema succesului sau a insuccesului lui Molière în afara spațiului francofon nu e o falsă problemă, cum sînt tentații s-o eticheteze unii critici, „soluționînd“ totul prin flatarea publicului, al cărui „gust“ ar fi pregătit să „înțeleagă“ orice. Dar dacă teatrul nu e pregătit să joace orice? După declarațiile unui distins teatrolog american, cum este profesorul Arthur Ballett, nici în America Molière n-a avut multă vreme succes, dintr-un motiv foarte simplu: lipsa traducerilor care să ofere echivalentul scenic necesar.

Succesul lui Molière (ca și succesul lui Caragiale de altfel, păstrînd convenite proporții) ține de o anumită calitate teatrală a traducerii, precum și de înțelegerea dramaturgiei sale, în primul rînd de către creatorii actului scenic. Nu trebuie să ne mire, așadar, că regizorul Valeriu Moisescu a simțit nevoia unei

noi traduceri și a unei versiuni scenice a piesei, care-i aparțin. Traducerea propriu-zisă, în versuri, are calitatea de a fi în primul rînd spirituală, înregistrînd totodată, față de cele existente, nu puține sporuri de fluentă și expresivitate. Cît despre varianta scenică propusă, desigur discutabilă, ca oricare alta, ease bizuie pe parcurgerea unei impresionante bibliografii a operei molieriști, și pornește de la date și fapte reale, ținînd cont de distribuția de la premiera din 4 iunie 1666, a Teatrului de la Palais-Royal, unde rolul lui Alceste era jucat de Molière, iar acela al Célimènei, de cea trecută pe afiș „M-lle Molière“.

Ca autor al versiunii scenice, regizorul a tutezat foarte mult. Poate nu întotdeauna cu îndreptățire și consecvență. Nu neapărat pentru că a adăugat scenele de balet — oricînd posibile, la vremea aceea, într-o piesă și într-un spectacol ale lui Molière — sau o la fel de uzuală eglogă (folosind, cum se menționează de altfel, în program, prologul pieselor **Pisălogii** și **Bolnavul inchipuit**). Ci pentru că ne-a făcut să ne imaginăm, concomitent, în fața cortinei teatrului de la Palais Royal, unde se vor juca numai aceste scene bucolice, dar și în spatele ei, privind cabinele și culisele teatrului, aici, și nu în casa Célimènei, desfășurîndu-se acum confruntarea personajelor piesei **Mizantropul**. Putem privi și la pastorelele pe care teatrul trebuie să i le ofere regelui Ludovic al XIV-lea, dar putem înțelege și condiția acestui teatru, raporturile creatorului cu lumea, ca și ridicolul sublim al domnului de Molière, dialogînd în primul rînd cu el însuși, în **Mizantropul**, căci are în fața fermecătoarei nestatornicii numite Armande Bejart aceleași șanse pe care i le dă lui Alceste în fața Célimènei. Ajungînd la o înțelegere profundă și subtilă a operei, Valeriu Moisescu ajunge totodată la o înțelegere simpatetică a creatorului ei. Neschimbînd propriu-zis textul piesei (chiar dacă va recurge la inversarea ordinii unor scene), dar schimbînd cadrul desfășurării ei, regizorul o lasă să se „oglindească“ în chiar lumea teatrului care a generat-o. El „verifică“ astfel, cu mijloacele specifice eselui scenic, autobiograficul molieresc din **Mizantropul**, supunîndu-și fantezia la rigoare și inventivitatea la coerență motivațională. Spectacolul nu e rezultatul unei lecturi simplificatoare a textului, prin „grila“ destul de la îndemînă de altfel Alceste = Molière, ci pune în discuție condiția creatorului în general și e rezultatul unei lecturi creatoare, reverberînd semnificațiile piesei în fascinantul joc de oglinzi propriu atît **reflectării** cît și **receptării** artistice. Anvergura demersului regizoral e poate mai importantă, în acest caz,

decît perfecțiunea demonstrației și strălucirea ei scenică.

Schimbarea „locului“ de desfășurare al piesei se repercutază în statutul personajelor, dezechilibrînd uneori raporturile lor firești. Chiar dacă personajele continuă să se numească Alceste și Célimène (modificîndu-și însă, în spectacol, registrul de ambiguitate), Molière și Armande Bejart nu pot avea parcă față de Oronte, dar mai ales față de **marchizii** Acaste și Clitandru (al căror statut rămîne neschimbat!) aceeași comportare pe care și-o îngăduie, în **planul convenției literare**, doar **personajele** intruchipate de ei. Se strecoară în astfel de scene sunetul impur al unei dizarmonii nesoluționate, peste care s-a trecut totuși surprinzător de ușor. Nu se ajunge la perturbările fenomenului respingerii de grefă, pentru că nu despre așa ceva era vorba, totuși se face simțită o avertizatoare, încă moccinită, revoltă a textului, la excesul de decodare regizorală, care, paradoxal, sporește ambiguitățile piesei și amplifică planurile ei de semnificații, fără a le putea face să se întrepătrundă întotdeauna osmotic la nivelul expresiei scenice. Sînt momente în care se produc și unele căderi de tensiune dramatică dar și ideatică, resimțite ca o răritură, în densa țesătură de semnificații a spectacolului. Minuțioasă, scrupuloasă chiar, înglobînd un imens volum de muncă, de documentare și de reflecție, îndelunga **elaborare** își divulgă astfel factura, un soi de artificialitate savantă atrăgîndu-ne parcă atenția asupra propriului ei rafinament, real, dar și factice, uneori, în raport cu viul spectacolului. De aceea, poate, produsul finit al reprezentației teatrale nu mai dă în suficientă măsură senzația improvizației spontane. Înlocuind-o uneori cu aceea a unei osificări cizelate, sporîndu-și rafinamentul, dar diminuîndu-si savoarea și forța.

Sigur că toate aceste observații pot fi prilejuite doar de un spectacol care, ca și piesa, se adresează în primul rînd „cunoscătorilor“, oferindu-le de altfel, cu generozitate, clipe de admirabilă artă teatrală. Neinteresat de metaforizările și actualizările forțate, care au bîntuit multă vreme în montarea clasiceilor, spectacolul își distilează cu același rafinament rezonanțele contemporane, refuzînd bătătorile cărări ale ostentației aluzive. Astfel, scena imaginată pentru stabilirea paternității acelei cărți anonime — atribuită pare-se nu chiar cu totul întîmplător lui Alceste-Molière — ne reține atenția mai mult prin subtilitatea motivației decît prin lipsa de echivoc a demonstrației. Și nu e singura, „baletul“ și egloga dovedînd la rîndu-le o aceeași fină țesătură motivațională.

Interpretarea majorității partiturilor atît de dificile ale acestui spectacol se



Célimène (Irina Petrescu) primind vizita lui Oronte (Ion Besoiu), nu în propria-i casă, ci în „cabina” teatrului de la Palais-Royal

situează la nivelul de elevație artistică propriu Teatrului „Bulandra”. Impulsiv, imprudent, tranșant, conștient de propria-i valoare și de ascendentul pe care i-l dă asupra celorlalți noblețea spiritului său iluminat, dar și împătimit fără scăpare și deci persuasiv pînă la frizarea ridicolului, Alceste (Molière) e configurat de Virgil Ogășanu cu siguranța stăpînirii fiecărui detaliu, asociată cu o nedezmîntită malițiozitate și un continuu neastîmpăr lăuntric, sugerînd tensiunea trăirii ideilor pentru care lupta nu e niciodată zadarnică. Un examen dintre cele mai dificile cu putință, ținînd cont de copleșitoarea sarcină artistică incredințată, e trecut de Virgil Ogășanu cu brio, omenscul derizoriu al personajului fiind la fel de convingător ca și inflexibilitatea creatorului de geniu.

Deopotrivă plină de grație și de spirit, așa cum i-o cerea rolul Célimènei, dar și așa cum puține alte actrițe le-ar fi putut îngemîna cu atîta farmec, Irina Petrescu își compune rolul cu scăpără-

toare inteligentă, în deconcertări simultane, afectări nelipsite de tandrețe, bogate în nuanțe ironice și promisiuni ambigue, personajul ridicîndu-se cu mult deasupra condiției sale, fără să și-o tăgăduiască. O compoziție suculentă, ce nu-și refuză plăcerea jocului și aparența spontaneității, fără a depăși însă niciodată măsura (calitate ce se cuvine subliniată întregului spectacol) este aceea realizată de Ion Besoiu în Oronte, amestec de suficiență insolentă, prostie benignă și violențe aproape instinctiv calculată, meritînd să intre în palmaresul creațiilor de subtilitate ale actorului.

Măsura de care vorbeam — cu mult mai greu de realizat și, mai ales, de păstrat, decît s-ar crede! — devine dominantă interpretării lui Florian Pittiș în Philinte, personaj menit să simbolizeze tocmai conceptul și idealul de măsură — de *honnête homme* — dar și de versatilită *adaptabilității* socială, mai întotdeauna străină geniului creator. Arsinoe, „prietena” Célimènei (acum dintr-o societate oricum mai înaltă decît a acesteia, prin consecințele schimbării „locului” acțiunii!), e figurată cu aplomb de Mihaela Juvara, în tușe păstoase și tente caricaturale, subliniind ridicolul personajului.

Cei doi marchizi, Acaste și Clitandru, sînt schițați cu jovialitate de Mihai Căfrița (acesta îngăduindu-și totuși unele tente prea acuzat caricaturale și apăsări ce riscă să iasă din stilul reprezentației) și Ovidiu Schumacher (compunînd — ca de obicei — cu ironie subtilă, acidulată, o apariție ce se reține). Nelipsită de grație, interpretarea Eliantei (Micaela Caracș) e făcută să concorde totuși cu o anume fadoare a personajului (opus Célimènei), cea a lui Dubois (Petre Lupu) și aceea a lui Basc (Sandu Mihai Gruiă) aduc înviorătoare, poate cam violente, pete de culoare, Ofițerul din Jandarmeria Franței (Mihai Badiu) avînd și el calitatea de a fi un oarecare, necontînd ca identitate, ci ca funcție.

Remarcabilă, scenografia Ninei Brumuşilă înlesnește această „punere sub lupă” a lumii teatrului și a teatrului ca lume, într-un *glissando* continuu, permițîndu-ne și chiar obligîndu-ne să ne ogîndim în oglinda teatrului, Gama cromatică a costumelor concordă cu rafinamentul întregului spectacol, iar panourile-oglinzi, de o elegantă simplitate, facilitează — în rotirea lor în jurul propriului ax — nu numai concomitența planurilor spectacolului, ci și a sensurilor sale.

Important prin calitatea înțelegerii pieței, a locului și a pildei lui Molière în is-

Victor PARHON

(continuare în pag. 56)

cronica

VIZIUNII REGIZORILE

UN MORALIST DISCRET

Tudor Popescu este cunoscut îndeosebi ca autor de comedii. Deși a scris și drame, sau, în orice caz, piese „serioase“, numele (și renumele) lui e legat în primul rând de un număr impresionant — care, uneori, pare infinit, într-afit de frecvente sînt spectacolele cu noi texte ale sale — de satire, mai mult sau mai puțin virulente, rareori blinde, la adresa unor defecte nocive nu numai pentru purtătorul individual, ci și pentru grupul social. S-ar zice că dramaturgul și-a propus confecționarea unei alte „comedii umane“, la o scară adaptată locului și timpului concret; și tentativa i-a reușit în bună măsură. Căci, dacă în una sau alta dintre piese, luate separat, obiectul diatribei comice pare (sau chiar este) minor, în totalitate scrierile sale conturează un tablou de proporții deloc neglijabile al anormalității ce-și așteaptă remedierea; sau, pentru a citi imaginea în pozitiv, al normalității ce-și așteaptă (re)intrarea în drepturi. Din această perspectivă globală, escroci hazlii, birocrații caraghioși, delatorii ridicoli, carierişti derizorii, poltronii ilari și celelalte specimene ce alcătuiesc măruntă faună a comediiilor lui Tudor Popescu dobîndesc dimensiunile și caracteristicile cituși de puțin, amuzante, cituși de puțin inofensive, ale unor creaturi monstruoase. Indestructibile? Nu, dar... „ca să dispară, trebuie să se schimbe clima!“ spune Tudor din **Arta prezicerii pe termen scurt** sau **Omul nu-i supus mașinii**, titlu sub care se joacă piesa la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în direcția de scenă a lui Ștefan Iordănescu.

Țmărul regizor, aflat la prima colaborare cu trupa pietreană, nu are la activ prea multe spectacole, dar, din cele (încă mai puține) pe care le-am văzut, se pot extrage câteva trăsături ce indică,

de pe acum, o poetică regizorală proprie, amendabilă în unele puncte și, desigur, perfectibilă în timp, dar coerentă și consecvent urmărită; cu avantajele și riscurile coresponsuzătoare. Mai întii, Ștefan Iordănescu are capacitatea de a așeza textul dramaturgic „într-o nouă lumină“, cum se spune, rezultat al unei lecturi lipsite de prejudecăți, originale, și al punerii în relație a piesei atît cu întreaga operă a autorului, cît și cu un context (cultural) mai larg. În cazul lucrării de față, trucarea răspunsurilor computerului ce trebuie să desemneze „pe cale științifică“ un nou șef la „sectorul cinci“ al întreprinderii „Elastic“ rămîne un simplu pretext, iar satira (destul de subțire) la adresa formalismului și învirtelilor birocratice devine o meditație gravă, înfricoșătoare uneori, despre manipularea conștiințelor prinse în plasa intereselor meschine și a lașității subalterne. „Omul nu-i supus mașinii“, într-adevăr; e supus, în schimb, mașinării teribile și aberante pe care a creat-o propria lui indiferență față de proliferarea absurdității, propria lui fugă de responsabilitate, propria lui frică — aceasta este ipoteza de la care pornește demonstrația regizorală. Concluzia este însă una optimistă: tot omul, dar omul **normal** — adică demn, curajos, refuzînd să privească abaterea de la bun-simț și rațiune ca pe un „dat al sorții“ — va triumfa asupra mecanismului înăbușitor. În scopul degajării acestui tonic mesaj, Ștefan Iordănescu reorganizează substanțial materialul dramatic, reducînd pasaje, eliminînd finalul (care, de fapt, și la lectură apare cumva parazit) și acordînd o greutate sporită personajelor pozitive, Tudor — „masca fixă“ a majorității pieselor dramaturgului — și Mioara. Predilecția către moralizarea discretă, dar delușită, este, de altfel, o altă constantă a mizanscenelor regizorului (să ne amintim finalul la **Noțiunea de fericire**, de pildă), lucru surprinzător pentru tinerețea sa, dar — aici, cel puțin — deloc supărător. Dimpotrivă: **Omul nu-i supus mașinii** e unul dintre puținele spectacole cu piese de actualitate în care eroii pozitivi se integrează firesc, organic în desfășurarea acțiunii, fără a părea aduși în scenă doar în chip de contrapondere impusă de tema debaterii. În ansamblu, aplicarea moralistă a regizorului și tendința sa de a gîndi categorial transformă sprintena, dar fragila comedie de situații și replică într-o veritabilă dramă de idei, în care se înfruntă nu caractere, ci concepte. Din păcate însă, această remarcabilă aptitudine de a întui, dincolo de factologie, dimensiunea generalizatoare, poartă în sine un pericol: acela al forțării posibilităților **reale** pe care le conține textul. Piesa ca atare rămînd (totuși)

Romeo Tudor (Tudor)
și Cecilia Birbora (Mi-
oara): doi eroi într-a-
devăr pozitivi



fundamentul edificiului spectacular, erorile de calcul privind rezistența materialelor acestei componente pot fi fatale întregii construcții. Montarea de la Piatra Neamț scapă de primejdia unei asemenea năruiri, dar senzația de echilibru precar nu poate fi evitată. Asta și pentru că, aici, Ștefan Iordănescu a încărcat prea mult nu doar structura portantă (ideologia piesei), ci și suprastructura (imaginea scenică). Dacă prima parte a reprezentației — care plasează acțiunea într-un spațiu nedefinit, dar bogat în sugestii (un atelier de producție dintr-o casă de sănătate?) — este riguros susținută, partea a doua — care ne transfe-ră, printr-o spectaculoasă mețamorfoză a decorului, într-un fel de cavernă preistorică populată de humanoizi alienați — apare insuficient motivată în arhitectura întregului, ca un ornament complicat, dar nu indispensabil. Altminteri, vizual, metaforele au rotunjime și pregnanță, confirmând știința regizorului de a folosi scenografia nu ca pe un cadru autonom în care „se joacă” spectacolul, ci ca pe un mijloc de expresie care „joacă” în spectacol. Decorul și costumele realizate de Doru și Mihaela Păcurar sînt — intenționat, subliniat — urite. E vorba, desigur, despre o urîțenie artistică, exprimînd o atitudine limpede: odioasele ființe ce mișună pe scenă trebuie condamnate atît conceptual, etic, cît și senzorial, estetic. Unica porțiune din decor neatînsă de slujenie este panoul transparent din fundal, prin care se întrevăd, cînd și cînd, imagini ale unei alte lumi, lumea visurilor lui Tudor și ale Mioarei (singurii îmbrăcați normal), spre care cei doi se îndreaptă în final, pășind peste granița desființată. Împreună cu muzica scrisă de Ildiko Fogarassy, scenografia definește nuanțat tonalitatea emoțională a montării.

În fine, o calitate profesională de

mare importanță a regizorului — price-
perea de a lucra cu actorii — se vă-
dește din plin în spectacol. Trupa de
la Piatra Neamț, aflată de o bucată de
vreme în așteptarea unei propuneri re-
gizorale stimulatoare, evoluează cu vi-
zibil entuziasm. Ștefan Iordănescu a înd-
drumât interpreții — în buna tradiție
(aproape uitată, într-un timp) a Teatru-
lui Tineretului — spre un autentic joc
de echipă, în care însă fiecare contri-
buție se detașează net. Am redescoperit
astfel, cu bucurie, talentul unor actori
de primă mîină, pe care solicitările ru-
tinieră păreau să-i fi purtat pe drumul
fără ieșire al manierizării: Constantin
Ghenescu, desfășurînd cu uimitoare mo-
bilitate un registru dramatic complet,
între zîmbet și lacrimă; Bogdan Gheor-
ghiu, într-o compoziție minuțios stilizată,
fără nici un gest în plus, fără nici o
inflexiune vocală întîmplătoare; Oana
Albu-Birău, dozînd cu exactitate burles-
cul și tragicul; Tatiana Ionesi, într-o
apariție stranie, aproape repugnantă, cu
o atență stăpînire a glasului; Mircea
Rusu și Florin Măcelaru, într-un duo
grotesc pe deplin armonizat; Cornel Ni-
coară, cu o mască impenetrabilă per-
manent controlată: Romeo Tudor, dînd
viață și adevăr scenic, cu înflăcărare
blîndă, unui personaj pozitiv abia schi-
țat dramaturgic; alături de ei, Cecilia
Birbora debutează în teatru cu rolul
Mioara, interpretat ca naturalețe, farmec
și căldură. Din punctul de vedere al
trupe actoricești, spectacolul cu **Omul
nu-i supus mașinii** înseamnă, indiscuta-
bil, un cîștig.

Ce înseamnă el în ceea ce-l privește
pe regizor? Cred că un prilej de veri-
ficare și, eventual, corectare a orientării
în profesione. Ar fi o datorie față de
propriul talent.

Alice GEORGESCU

TRAGEDIA UNEI COLECTIVITĂȚI

De ce a fost realizat spectacolul **Maidanul cu dragoste**? Desigur, nu lipsește justificarea ceremonios-omagială a acestei opțiuni: restituire literară, simbolică reabilitare a unui scriitor eclipsat în timpul vieții sale de Mihail Sebastian, prilej aniversar ș.a.m.d., dar toate acestea țin mai degrabă de o anume somptuozitate a strategiei repertoariale a acestui teatru decât de temeiul, mai adânc, ce se lasă deslușit din spectacol. (De remarcat că toate dramatizările de până acum puse la cale și realizate de Teatrul Mic au avut o entuziasmantă priză la public și au jucat un rol greu de contestat în teatrul contemporan: **Maestrul și Margareta**, **Doamna cu camelii**, **Niște țărani...**). La prima vedere, titlul și montarea nu par a fi cerute de vreo urgență socială, etică, civică etc. și nici impuse de vreun ireproșabil imperativ estetic; ba mai mult, ținând seama că, de obicei, premierele acestui teatru au fost iritante provocări la adresa clipei, că au fost montări ideatoare, de astă dată **Maidanul cu dragoste** pare că se mulțumește a fi doar o restituire literară făcută într-o croazieră de agrement cultural.

O OPTICĂ ASUPRA CULTURII

În general, teatrul, în lume, trăiește o perioadă de expectativă. Simptomele acalmiei au fost denunțate de mai mulți ani. Teatrul Mic și-a vădit sensibilitatea la această „maladie a liniștii” prin două montări: **Doamna cu camelii și Mielul turbat**. Cel puțin din anul 1985, Teatrul Mic propune un alt mod de a înțelege rostul literaturii dramatice, al literaturii în general, și, implicit, încearcă să impună și alte exigențe decât cele exclusiv filologice, în judecata axiologică a operei literare; aceasta este cărarea pe care, croindu-și-o, teatrul încearcă să iasă din stagnanța generală a artei teatrale.

Să ne aducem aminte: nu destinul unei femei ușoare interesa în **Doamna cu camelii**, ci alchimia nașterii unui contra-mit; nu literalitatea melodramei ci spectrul conjunctural care a impus melodrama drept aplaudată și, cîndva, îndelung gustată soluție de estetizare a

unei mentalități sociale. **Doamna cu camelii** era spectacolul recursului la metoda melodramatizării. Aceasta a fost prima experiență prin care T.M. a schițat ieșirea — prin exegeză spectacologică — dintr-un ipotetic prizonierat stilistic. Dacă **Mielul turbat** a fost o prea vagă tentativă de exegeză politologică a textului lui Baranga, spectacolul cu **O scrisoare pierdută** este prima tentativă de distanțare exegetică față de un clasic român; prin viziunea lui Purcărete, Caragiale ni se înfățișează nouă ca un dramaturg văzut sau venit de pe alt continent. De la o foarte mare distanță. Un Caragiale „descaragializat”, prin aceasta înțelegîndu-se un Caragiale desfășurat din bandajele preferințelor și așteptărilor noastre. În montarea de la Teatrul Mic, Caragiale divulgă monstruosul care pîndește, gata să invadeze, îndărătul unor manevre electorale de operetă. Surdinizînd obișnuitul subtext al piesei, s-a vădit că acest veritabil clasic nu stă priponit de un unic idiom psihic și apercceptiv. Valeriu Moiescu l-a descoperit pe Caragiale ca fiind o europeană sursă a teatrului absurdului. Montarea lui Purcărete ni-l descoperă pe Caragiale ca fiind înzestrat cu harul intuirii tragicului, de care personajele sînt despărțite doar prin distanța dintre vorbă și credință. Era suficient — ne spune montarea — ca un singur personaj, fie acesta și Cetățeanul turmentat, să se îmbolnăvească de fanatism pentru ca mascarada să ia turnura unei atrocități terorizante. O asemenea revelație te face să respiri ușurat — și nu să rizi — de faptul că posibilul nu a fost realizabil. Capodopera în fața căreia — grație montărilor clasice — fiecare dintre noi hohotește caustic gîndindu-se la ceilalți din jurul său și nu la el, pentru că, apoi, toți la unison, să ne simțim culpabilizați pînă la greață de levantinism, aceeași capodoperă, deci, în montarea de la T.M., devine — prin amintita distanțare — context și promisiță de psihanaliză a colectivității. Am amintit procedura căreia i-a fost supusă piesa, procedură neseseizată pînă acum, pentru că și cu **Maidanul...** se petrece aceeași trecere din literar și literalitate în instrumentalitate. Abia întrevăzînd această strategie pe ter-

men lung — în care obiectivele se arată a fi: ieșirea din stagnanță stilistică a artei teatrale și depistarea acelor dimensiuni și potențialități (invizibile în epocă) aflate în operele patrimoniului nostru literar — poate fi înțeleasă motivația aducerii pe scenă a **Maidanului cu dragoste***).

PUBLICUL, CA TEMĂ

Așadar, de ce o versiune scenică după romanul **Maidanul cu dragoste** și după comedia tragică **Domnișoara Nastasia**? De ce nu doar piesa? Care este subiectul? Cine este personajul principal? Dar tema? Spectacolul, așa cum a fost conceput, conține toate ingredientele unui divertisment atractiv: taraf de lăutari, cîntece de dragoste și de pahar, scene pitorești de dănțuială în familie, de amor furat, aduce în scenă picante fete de consumație, încornorați, triumphiuri conjugale și cite altele.

Și totuși, spectacolul nu este ceea ce vrea cu tot dinădinsul să pară: după căderea cortinei, deasupra noastră rămîne un nour de îngîndurări.

Nu e greu de înțeles că pe realizatorii spectacolului nu i-a interesat prea mult destinul Nastasiei și al lui Vulpașin ori al vreunui alt personaj din cele aduse, cu dibăcie, din roman pe scenă. Montarea de la T.M. nu este o restituire literară de tip „digest“ și nici o reconstituire „arheologică“.

Scenariul **Maidanului...** este un mozaic în care toate personajele care-l compun sînt cît mai egale cu puțință: nici una dintre componente nu se desprinde, nu se individualizează. Programatica omogenizare a prezenței destinelor definește **Maidanul...** ca fiind spectacolul inconștientei tragediei a unei colectivități. Se vedește că și prin acest spectacol este cultivată o **salutară atitudine teoretică de avangardă**, relevîndu-ne că opera lui

*) De altfel, orice mare cultură, cît ar fi ea de permeabilă și de asimilatoare, își regenerează energiile tinzînd să se distanțeze de sine, prin sine; ea nu va aștepta cu mîna întinsă din partea altor culturi judecări evaluative și recunoașterea, ci se va confrunta cu celelalte, reconsiderîndu-și critic propriul tezaur pe temeiul exigențelor și așteptărilor pe care și le născoceste, și le propune, și le formulează din interiorul său. O mare cultură suferă de blestemul regelui Midas: orice dorință atînsă, orice ipoteză mînuită se transformă în aurul propriului său tezaur. Ar fi stupid să nu recunoaștem că T.M., alături de încă alte — nu prea multe! — teatre, chiar participă direct la constituirea unei atare culturi și a unei astfel de optici asupra ei.

George Mihail Zamfirescu se constituie sui-generis, într-un patetic document de antropologie culturală.

Unicul personaj principal al montării îl constituie CÎNTECELE — adevărate gheizere prin care ies la suprafață și se pierd eliberator în neant febrile speranțe, obsedați iluzii, clocoțitoare patimi, dezastruoase implozii sentimentale etc., nesfîrșit de multe și de anonime. Numai cîntecele — vietăți psihofage și longevive — se pot desprinde, ca o miasmă, din sumbra lor lume natală, spre a porni, prin timp și în toate direcțiile, întocmai unor ambasadori pauperi și slăbăticiți, pentru a repeta la nesfîrșit enigmaticele ecouri ale unui „exotism“ sufletesc și social care se poate ascunde în fiecare dintre noi.

Lumea de pe scenă este lumea de sub aceste cîntece: periferia — spune G.M.Z. — pe care azi o putem înțelege ca expresia unei tribalități freactice, persistente pînă în zilele noastre și în toate colțurile mapamondului; tribalitate înțeleasă ca organizarea infrasocială spontană la care aderă indivizii excluși din societatea stratificată, în virtutea deplinei egalități a lipsei lor de șanse. Forma de relief a Periferiei este deșertul, imbatabila lui planeitate orizontală, lipsită de orizont social. Iată și ucișaga însușire a Periferiei: pe teritoriul ei autoritatea unui individ nu poate emana nici o doctrină, ori măcar vreun crez comunizant. Vulpașin este suportat, îngăduit, ascultat și respectat din frică: din frica **personală** a fiecăruia dintre cei aflați imediat în preajma sa, și nu pentru că el ar constitui o amenințare la adresa comunității. Spectacolul lui Grigore Gonța perindă prin fața noastră destine răzlețite sau tainic înlănțuite în pilcure de cite trei, care se petrec simultan și independent și care mai degrabă își trăiesc starea de învecinare cu ceilalți decît propria traiectorie. Periferia trăiește în afara Timpului Istoric, într-o izolare desăvîrșită: în ce an are loc tragedia Nastasiei? N-are nici o importanță! Nimic din ce se petrece dincolo de ei nu răzbate, nu are ecou, nu influențează: rămîn definitiv absorbiți numai de ceea ce se întîmplă cu ei și între ei. Actorii au avut de ce fi descumpăniți: personajele întruchipate de ei nu cunosc contradicția, nici îndoiala de sine; ele se complac în a fi așa cum se știu, nu au ascensiune: eventual se justifică, se cănează, iar cînd turburele, îndoiala, insuportabilul, nelămuritul, inexprimabilul le bîntuie — cîntă. Cîntecul nu este spovedanie, nici căință, ci dovadă că fiecare a urcat pînă la punctul maxim al intensității sentimentale, emoționale, pînă la cea mai posibilă exprimare abstractă, de dincolo de cuvinte.

Nastasia (Rodica Negrea) și Vulpașin (Gheorghe Visu) — ființe blestemate să nu-și vadă realizate modelele lor năzuințe



Cântarea acelei melodii este expresia solemnei mîndrii de a se fi putut cufunda în anonimatul aceluiași piriiș de sunete și cuvinte în care se dizolvă toată lumea lor. Cîntecele sînt totemuri profane: în ele își găsește strămoșii orice stare sufletească ar apela la „serviciile” lor.

Ce înseamnă cîntecul pentru oamenii de la Periferie: acesta este subiectul spectacolului. Întrucît nu fidelitatea față de cele două opere literare conjugate a stat în intenția urcării pe scenă a **Maidanului...**, veritabilul obiect al interesului nu-l constituie personajele literare, ci interpretarea lor. Am afirmat mai sus că s-a făcut simțită o descumpănire, abia perceptibilă, a actorilor. Dificultatea pe care ei au avut-o de înfrînt a fost necesitatea de a face roluri de compoziție din personaje a căror esență este însuși chipul care le înfățișează. De aici decurge, poate, dificultatea interpretărilor de a trece — cu acel jenant simplism psiho-afectiv, greu de înțeles și de mimat, al omului de periferie — de la vorbire la cîntec. Drama cea mai puternică și axul spectacolului le duce pe umeri Gore: Păpăl Panduru își înzestrează personajul cu o naivitate pătimasă, cu o credulitate stupefiantă, însoțite de blîndețe și smerenie. Masiv, puternic și disperat, Gore reprezintă, împreună cu Ion Sorcovă al lui Sorin Medeleni, **fundătura semnării celor de la periferie.** Deasupra și dedesubtul axei Gore-Sorcovă se află Fane și Salomia și, respectiv, Luca-Nastasia. Prin Nicolae Diniță, personajul Fane este un fericit, un extaziat, un hedonist ditirambic, înfiorat de norocul de a fi înfîlnit-o pe Salomie — Doina Tamaș —, ființă care acceptă cu plăcere și răsfăț narcoza omului ei, rămînînd, totuși, mai cu picioarele pe pămînt; Fane este un propovăduitor, inzestrat cu harul metaforei, al rețetei sale de viațuire. E un Stîrcu strîns de pe drumuri. (Prin Ioan

Chelaru, Stîrcu e întruchiparea aceluia Don Juan din Popa Nan, fante ocolit de necazuri, fercheș, șmecher și parșiv). Luca ar fi ajuns, împreună cu Nastasia, vecinul lui Fane, (sigur, fără acareturile și averea acestuia), dacă fatalitatea nu ar fi întrerupt tentativa. Reprezintă Nastasia un ideal luminos de viață? Pentru el și față de-alde taică-său, Sorcovă, față de Vulpașin, Ionel, Paraschiva, Niculina et. Co., probabil, da! Dar numai în acest context! Altfel nu și-ar fi subintitulat G.M.Z. piesa **comedie tragică.** Comică este convingerea fanatică a Nastasiei că, trecînd dincolo de barieră cu domiciliul, ea va fi **alta, va duce o altă viață!** (În **West Side Story**, portoricanii au trecut o graniță statală! Ei și?) Idealul Nastasiei este **respectabilitatea.** Tragic e faptul că îi este ucisă și șansa realizării acestui minimal deziderat. În spectacol, o anume răceală și lipsă a gesturilor inocente dar patetic senzuale, din interpretarea Rodicăi Negrea, ne spun despre Nastasia că ea îl iubea pe Luca pentru că dragostea lui Luca față de ea era singurul vehicul pe care biata față de Periferie îl putea lua pentru a ajunge dincolo de barieră... Astfel că, de fapt, Nastasia este ea însăși și se arată a fi în întregime a Periferiei, abia din scena priveghiului. Pînă atunci trăiește ca în transă hipnotică, drogîndu-se cu unul și același gînd. Faptul că Nastasia nu apare în spectacol ca fiind o „extraterestră”, împrizonierată într-o lume improprie ei, este meritoriu. Pedepsirea lui Vulpașin prin sinuciderea din noaptea nunții este un monument de voință și disperare, dar un monument ce va rămîne culcat între buruieni, nu va cunoaște niciodată verticala unui înțeles care să depășească Periferia. Remarcabil e faptul că nici Gheorghe Visu, nici Rodica Negrea nu-și investesc personajele cu dimensiuni mitologizabile: Vulpașin și Nastasia rămîn

să fie niște amărîte ființe blestemate să nu-și vadă realizate nici modestele lor năzuințe. Ființa cu adevărat misterioasă este Maro — cea bolnavă de un erotism masochist, cea care, atunci când ceilalți încearcă să intrețină pentru a o salva, hotărâște să migreze în locuri unde nimeni nu-i știe taina. Simona Măicănescu emană întunecate nostalgii abisale. Este singura ființă condamnată la dedublare. Grigore Gonța a intuit de minune faptul că mai pe măsura Periferiei este ca Vulpașin să-și piardă mințile. Periferia nu are acces la tragicul absolut. Cel mult poate ajunge la balamuc. În finalul spectacolului se face însă resimțită inoperanța obișnuinței de a impune destinul unui personaj ca o emblemă în fața căreia toate încremenesc și, împreună cu cele din scenă, și noi, pentru o mai bună dacă nu definitivă îmbibare a minților noastre cu înțelesul ei. După ce în corul răcnelor celorlalți nuntași, Vulpașin o descoperă pe Nastasia spânzurată, în clipa când începe să țopăie cu mințile rătăcite, îngînând versul unei strigături: Uite una! Uite una!, se făcea simțită în scenă nevoia ca Periferia — în afara cercului de nuntași uluiți — să trăiască și să petreacă indiferentă, ori surdă, ori isterizată de propria ei dorință de a trece peste orice, călcînd în picioare întimplarea, cu deplina și adevărata ei inconștiență. Spuneam că după spectacol peste public planează îngîndurarea; **tema acestei montări** nu se află închisă în spectacol; ea se formulează în afara sa, ca expresie a conștientului colectiv. **Tema Maidanului cu dragoste este publicul său.** Aceasta este cauza pentru care spectacolul riscă să-și afle atribuite însăși păcatele lumii pe care o dezvoltă pe scenă: rudimentarismul vieții exterioare și univocul vieții interioare. (rudimentarism în sens de primitivism intelectual, de precaritate a vieții cotidiene acceptată cu voluptatea resemnării și ranchiunei și nu aleasă ca eventual mijloc al desăvîrșirii destinului; univocitatea vieții afectiv-spirituale este cea care i-a obligat pe actori să facă roluri de compoziție, ale simplismului cu nesfîrșitele lui nuanțe monocrome).

RISCURILE PRUDENTEI

Apăsata invinuire ce i se poate aduce spectacolului este molipsirea sa de maldădiile acelei lumi. Diagnosticul transparenței dedus din caracterul prea enunțiativ al viziunii regizorale. Prudența este, astfel, răstălmăcită ca fiind puținătate ideală. Să se fi temut Grigore Gonța de supradimensiunile acestuia să izbucească din scenariu? Căci în personajele Nastasia și Maro zac răsaturile unor tragedii

dintre care primul se vestejește în derizoriul unei răfuielei mulțumite de ea însăși, iar celălalt — în loc să crească spre afundul întunecărilor unui matriarhat genuin — se înecă în estuarul scandaloaselor rubrici ale faptului divers. Dacă s-ar fi lăsat ademenită despeculații livrești, punerea în scenă ar fi păcătuit prin mania mitologizării cu orice preț, dacă ar fi persiflat eșuările în neant ale unor ipotetice mari teme (pe care orice om care a citit mai mult de două cărți le întrevește în conflict), risca să se acopere de ridicolul pretențiilor fără substanță: periferia nu generează mituri. Punerea în scenă a acestui text dezvăluie dificultăți greu de crezut. Să se fi lăsat, atunci, regizorul fascinat de apocrifa lume a periferiei neputîndu-se dezbăra de deliciale narațiuni? Spectacolul are neutralitatea estetică a unui act documentar: „**iată ce s-a întîmplat cîndva! Ce ziceți de asta?**” El nu încriminează, nu exacerbează, nu condamnă, nu aureolează, pur și simplu etalează eșantioane, etalarea fiind ea însăși un comentariu sec și neprezumțios. Doar detașarea de acea lume, detașarea obturată abil de patima detalierei minuțioase dar totodată și simplificatoare, conține într-însa un simbul de atitudine „programatică”, „teoretică”, artistică. Așadar, importantă în acest spectacol rămîne **tema**: reacția spectatorilor. În pretențiile avute de la acest spectacol, în iritările, dezamăgirile, reproșurile entuziasmele, bucuriile și ideile stîrnite de „Maidan“..., fie acestea formulate aluziv, abrupt, protocolar-metaforic ori speculativ, se vor desluși nu numai rolul de test socio-psihologic al acestei reprezentări, ci și rostul și virtuțile unei atare atitudini față de o operă clasică.

Paul Cornel CHITIC

CRONICA DRAMATICĂ

(continuare din pag. 50)

torie teatrului, spectacolul **Mizantropul** e nu mai puțin reprezentativ pentru cultura teatrală și modernitatea actului scenic oficial la Teatrul „Bulandra”. În fișa de creație a regizorului Valeriu Moisescu el ocupă un loc aparte, avînd semnificația confruntării artistului cu sine, mijloacele artei sale căpătînd întotdeauna valoarea conștiinței artistice încorporate.

V. P.

P.S. Subtitlul **Eleganță** și stil din cronica trecută, apărut la p. 48, se va citi, corect, la p. 50, înaintea spectacolului **Dona Juana** de Radu Stanca, la care se referă.

cronică

interpretării

actoricești

Viorica Geantă Chelbea și Dan Săndulescu

în

„Sculptură în os“

PIESĂ DE VIRTUOZITATE

Există spectacole la care publicul (și cel avizat dar și... civilii) știe încă de la prima scenă la ce se poate aștepta, dacă va fi martorul unui succes artistic sau, dimpotrivă, al unui eșec. Este ceea ce se întâmplă și la **Sculptură în os** de Paul Everac montată în premieră absolută de Dan Alexandrescu, la Teatrul Dramatic din Brașov.

Primele cinci minute (poate mai mult, poate mai puțin, pe scenă minutele devin uneori nesfârșite, altele meteorice și leșne te poți înșela), Viorica Geantă Chelbea, în rolul unei fete de la țară „înălțată“ la rangul de fată în casă, face curățenie și cîntă refrene populare, depunînd același sîrg în ambele îndeletniciri. O scenă neașteptat de lungă pentru lipsa de acțiune, de replică, o scenă care nu plictisește, însă, ci e urmărită cu atenție din ce în ce mai concentrată. Mîmica, gesturile, înverșunarea asupra unui fir de praf sau a unei note muzicale, amestecul de sîfială și gospodărească autoritate cu care se mișcă prin casa lui „dom' profesor“, toate la un loc oferă repere pentru descifrarea unui caracter, pentru figurarea unei posibile biografii. Monologul, dialogurile ce urmează introduc în acțiune, în problematica piesei, desigur, dar ele confirmă, detaliază, adîncesc, argumentează intuițiile spectatorului, presupunerile lui, cărora actrița a

știut să le dea naștere doar dereticînd și cîntînd cu egală însuflețire și convingere.

Un debut mai mult decît promițător, pe care spectacolul îl validează, atît prin evoluția Vioricăi Geantă Chelbea (aflată aici la prima apariție pe scena brașoveană) cît și a partenerului ei, Dan Săndulescu, actor din „garnitura“ de rezistență a teatrului.

Generoasă dar și exigentă față de interpreți, **Sculptură în os** este, după cum ne informează chiar autorul ei, în programul de sală, „o piesă de virtuozitate“. O probă dificilă pentru actriță, căreia îi revine misiunea de a întruchipa trei personaje diferite, și deopotrivă pentru actor, al cărui erou cunoaște trei ipostaze, perfect diferențiate nu numai prin vîrste dar și (dar mai ales) prin încărcătura semnificațiilor. Proba este cu atît mai dificilă, virtuozitatea pretinsă cu atît mai mare, cu cît cele trei personaje feminine, cele trei ipostaze ale eroului nu apar succesiv ci aproape simultan, am spune — cu schimbări rapide, reveniri, într-o ordine care nu e cronologică ci subiectivă, urmînd vîlutele mereu imprevizibile ale gîndului, ale amintirii.

La vîrsta deplinei maturități — dacă nu a bătrîneții — savantul pedant, uscat, cu idei și sentimente „fișate“ împecabil, cu gesturi eficiente și acțiuni programate, științific, nu mai amintește prin



O piesă — „Sculptură în os“, o actriță — Viorica Geantă Chelbea și trei personaje perfect diferențiate: Nuți, Nuni, Nuși





Dan Săndulescu în rolul Pompiliu Polescu : virstele (sau eurile ?) unui personaj

nimic „frumosul nebun“ care a fost, ameiit de aerul tare al înălțimilor, artist nu numai prin harul de a sculpta ci în primul rînd prin harul de a trăi intens, de a vibra la frumusețe și la fantezie. Uscăciunea, osificarea sufletească a bătrînului este autentică, nu mimată, așa cum autentică, nu mimată, era incandescența trăirilor tînarului. Meritul principal al lui Dan Săndulescu, în figurarea acestei evoluții, constă în dozarea foarte exactă, profund expresivă, a dominanteilor dintr-un moment sau altul al vieții personajului. O biografie în care punctul terminus devine negarea punctului de pornire apare, totuși, perfect plauzibilă pentru că elanurile — reale — ale tînarului sînt parcă ușor (greu de perceput și, cu toate acestea, perceptibil) „încercănite“ de oboseala — reală, și ea — ce va urma ; gesturile precise, șlefuit simetrice ale savantului păstrează în ele o părere din impetuoșitatea, din „dezordinea artistică“ de altădată. Autentic în fiecare dintre ipostaze, personajul este înautentic în toate, jinduind mereu la un paradis inaccesibil sau pierdut. Fără să-și absolve eroul de vinovăție, actorul îl observă cu înțelegere, adesea cu afecțiune (o afecțiune aspră, bărbătească), încearcă, dacă nu să-i justifice evoluția, să i-o explice. Virstele eroului sînt și virste ale unei societăți, soluțiile lui — greșite, poate — apar ca răspuns necesar la întrebări ale unei individualități dar și ale unei perioade istorice.

Diferitelor ipostaze ale eroului le corespunde, le dă replica, pe rînd, cite o eroină. Nuți, Nuni, Nuși — interpretate, toate trei, de Viorica Geantă Chelbea — îi sînt, succesiv, partener de dialog, de viață, sau de vlăguite tăceri, de existență văduvită de trăire. Mereu în forță, mereu „pe muchie de cuțit“, actrița reușește admirabil să nu devieze temperamentul ardent în stridență și culoarea în pitoresc de conjunctură. Tușele fiecărui personaj sînt atît de puternice, definirile atît de pregnante încît te temi, parcă, de pericolul caricaturizării ori al schematismului. Cu excelență, aproape surprinzătoare (dată fiind experiența scenică încă destul de restrînsă) putere de stăpînire a mijloacelor de expresie, actrița trece, iar și iar, de la un personaj la altul, revine după o absență de cîteva minute, într-o identitate — într-o piele, am fi tentați să spunem — care nu amîntește cu nimic pe aceea imediat precedentă. Racordurile între scenele diferite ale aceluiași personaj — fie, ei, Nuți, Nuni sau Nuși — sînt însă operate cu precizie, cu finețe, ajutate, parcă, de memoria unei pricepute secretare de platou.

„Sculptură în os e o piesă de virtuozitate“, afirmă autorul ei. Nu știm cum arată la lectură (nu avem nici un motiv să ne îndoim, desigur) dar spectacolul brașovean argumentează pe deplin aserțiunea.

Cristina DUMITRESCU

REGIA ÎN STARE DE TRANZIȚIE

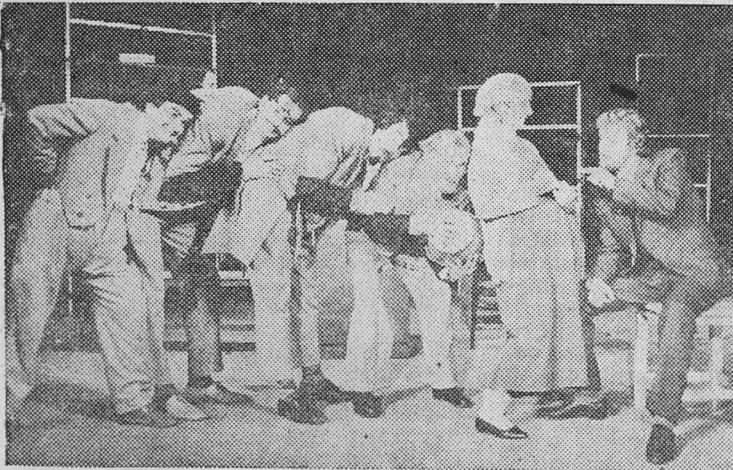
Un turneu al Teatrului din Constanța, aducând în fața publicului bucureștean *Trăsura la scară* de Mihai Ispirescu, *Mincinosul* de Carlo Goldoni și *Vinătoarea de rațe* de Aleksandr Vampilov, și vizionarea la Galați a două spectacole în regia lui Victor Ioan Frunză: *Turandot* de Carlo Gozzi și *Don Juan* de Molière — iată repere pentru a consemna, dincolo de judecăți de valoare la urma urmelor subiective, coordonatele spirituale și modalitățile de expresie prin care tinăra generație de directori de scenă își delimitează propriul statut, își formulează propria condiție estetică.

Limpede este pentru oricine a văzut spectacolele mai sus enumerate că se pot opera distincții clare între personalitățile creatoare luate în discuție. *Trăsura la scară*, regizată de Mona Chirilă, afirmă un talent ale cărui date combină sensibilitatea și luciditatea. O coerență tenace, o limpezime fără echivoc a mesajului tinde să usuce însă

plurivalențele simbolice, transformându-le în configurații deși pertinente, univoc descifrabile. Cenzura neconținută a rațiunii elimină orice transparență poetică, dar conferă o forță sporită mesajului etic, făcându-l accesibil și eficient. Mona Chirilă este livrescă, artificioasă, dar nu estetizantă. Dintre regizorii spectacolelor citate, e poate singura care ambiționează a formula scenic necesitatea curajului moral, ca pe o condiție sine qua non a artistului.

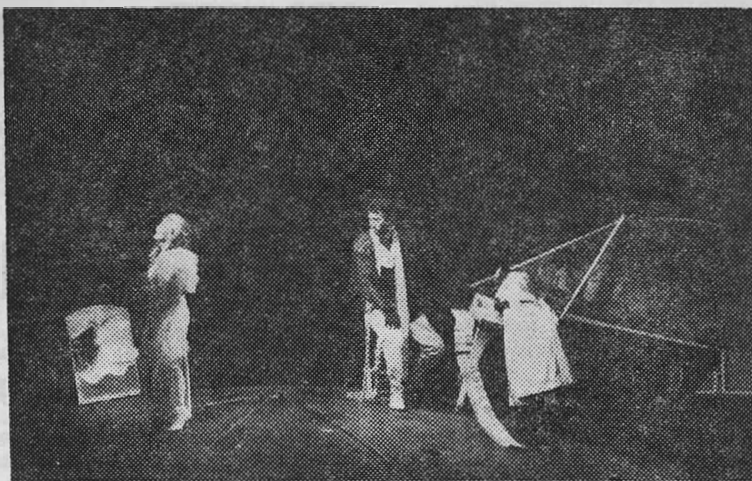
Prin *Mincinosul*, Tudor Chirilă se arată inclinat către alternativa regiei de tip ludic, inovator. Poanta burlescă se alătură fără nici un fel de rezerve (și, uneori, chiar fără legătură) sugesției tragice și farsei grotești. Viziunii de tip cristalin, rigid, de robustă substanță morală, pe care o exemplifică Mona Chirilă, Tudor Chirilă îi opune un aventurism lichid, nevertebrat, o structură glisantă, infinit mai frivolă și tocmai de aceea mai alertă.

În fine, pe Andrei Mihalache par



Personaje-măști grotești sau *Trăsura la scară* citită de Mona Chirilă

Don Juan de Mo-
lière în viziunea
lui Victor Ioan
Frunză: un grăi-
tor exemplu de
regie calofilă.



să-l atragă enunțurile pronunțat metafizice. Sincretismul artei spectacolului, complexul de semne audiovizuale, non-verbale, potențează și desăvârșesc valoarea sensurilor depistate în textul dramatic. Dezinteresat de relevanța etică și indiferent la răsturnarea cu orice preț a motivațiilor așa cum apar ele în litera scrisă, Andrei Mihalache își propune să „citească” regizoral întrebându-și un instrumentar teatral sofisticat, dar aplicând un tip de lectură convențional, conformist.

Nu departe de această modalitate se situează și Victor Ioan Frunză. Regizorul etalează tot arsenalul de imagini complexe și semnificante, permițându-și, spre deosebire de Mihalache, redistribuiri originale de accente, dar păstrându-se cu grijă în zona analogiei „distinse”, tradiționale. El reușește să nu șocheze (precum Tudor Chirilă) gusturile clasicizante, dar nici să nu le dezamăgească pe cele neconformiste.

Astfel delimitate, cele patru individualități creatoare se revendică totuși de la o atitudine spirituală unică, vădind câteva esențiale puncte de convergență.

În primul rând, e de observat faptul că nici unul dintre regizori nu vrea (sau nu știe cum?) să „se ascundă” în spatele actorului. Ei ascund, dimpotrivă, actorul în spațiile viziunii, oferindu-i acestuia o funcție catalizatoare, dinamică, dar o condiție de vasal. Aparenta condescendență vis-a-vis de interpret denotă în realitate o „frică” de acesta, o mare nesiguranță privind gradul de inaprevizibil pe care mînuirea unui instrument atât de prețios și atât de capricios — histriionul — îl poate induce într-o structură arhitectonică previzibilă pînă la ultimul detaliu — viziunea regizorală. Ca urmare, actorul va fi sufocat de

obiecte, de imagini plastice, de un întreg balast calofil, care să-i îngrădească libertatea de creație și să-i inhibe instinctul de joc. Nu întâmplător, solida articulare a viziunii, în cazul Monei Chirilă și al lui Andrei Mihalache, arhitectura opacă a volumelor spectacolului nu vor permite actorilor devieri flagrante de la starea de „incarerați” ai simbolurilor. Prin contrast, viziunea fluidă a lui Tudor Chirilă lasă ochiuri suficiente de largi pentru ca actorul, bazindu-se pe viguroasa replică goldoniană (deci, pe regia intrinsecă a textului), să izbucnească în solouri interpretative, fără a mai ține cont de întreaga orchestrație gîndită de directorul de scenă. Și în cazul lui Victor Ioan Frunză (ale cărui edificii spectaculare sînt aglomerate, dar maleabile) se petrece un fenomen similar. La premieră, *Turandot* a fost apreciat de critică. Vizionat la distanță în timp, din același spectacol au rămas doar o sumă de dislocări infimețimale, dar esențiale, produse de nevoia actorului de a se arăta pe sine, nu de a sluji viziunea.

Compensînd slaba disponibilitate în lucrul cu actorul, regizorul vine, spuneam, cu eșafodaj obiectual, simbolic, menit, pe de o parte, să-i ascundă o infirmitate, iar pe de alta, să-i afirme calitatea intelectuală. În acest sens, toți cei patru regizori dovedesc o adevărată manie a ilustrativismului metaforic. Obsesia integrării în marea cultură, obsesia negării statutului provincial, tratarea în cheie neapărat simbolică a unor texte de facturi diferite, modernizarea cu orice preț a formelor, devenită de-a dreptul decadentă prin suprasaturarea spațiului scenic cu un bombardament analogic tot mai elevat și mai greu accesibil denotă pînă la urmă, însă, un alt fel de „frică”. Agresivitatea structurii artisanale a spectacolelor, arheologia tuturor topoși-

lor culturali și recitalul de arhetipuri sînt o formă de evadare și de eludare a umanului. Folosind distincția lui Tudor Vianu referitoare la limbaj, putem spune că avem de-a face cu sacrificarea aproape totală a „reflexivității” reale în favoarea unei pseudo-reflexivități, care nu spune în fond nimic despre umanitatea artistului, devenind, paradoxal, un limbaj prin exelență „tranzitiv”, rezervat însă exclusiv inițiatorilor.

Lumea fictivă se instaurează drept autonomă, asemeni unui semnificat care și-a pierdut semnificatul, sau care nu comunică despre acesta decît lucruri generale, ferindu-se de formularea artistică a neputinței, a vulnerabilității ființei individuale. Așadar, putem spune că tînărul regizor însuși se ascunde în viziune, se ascunde în cultură, evadînd în același timp, prin intermediul ei, din fața unei realități pe care nu are încă armele experienței spre a o stăpîni și spre a o transfigura apoi artistic.

În fond, tînăra regie afirmă prin acest tip de spectacole calofile că se află în criză de autoritate. E firesc. Institutul de teatru oferă o experiență deloc bogată în lucrul cu actorul. De îndată ce ajunge (peste noapte) regizor profesionist, absolventul trebuie să se impună unui colectiv de actori și atenției criticii. Alternativa sa este fie de a porni cu modestie înspre cîștigarea unor adevăruri profesionale validate încet, prin experiență, fie de a se lansa vertiginos, cu întreg bagajul de lecturi, înspre intimidarea auditoriului cu dezlănțuirii culturale nu întotdeauna legitime. Diverse sînt cauzele pentru care marea majoritate a directorilor de scenă optează pentru cea de-a doua variantă de debut.

La un alt nivel, am putea chiar observa că tipul de calofilie practicat de regia tînără de-treatralizează actul scenic, transformîndu-l într-o lectură de semne (semne-obiecte sau semne-imagini). Cu alte cuvinte, teatrul lor instaurează drept realitate referențială și semnificat singura care le este, deocamdată, accesibilă: cea a culturii.

Și poate că tocmai de aceea, înainte de a ne entuziasma de subtilitatea gîndului sau de a condamna gratuitatea formei, trebuie să așteptăm ca tinerii regizori să depășească faza experimentărilor estetizante, prin care au trecut și Măniuțiu, și Galgociu, și Dabîia, dovedind, nu demult, că dincolo de ea, acelei personalități creatoare ce o va decanta cu trudă și bunăcredință îi este hărăzit și momentul iluminării. Care se poate numi **Antoni** și **Cleopatra**, sau **Mult zgomot pentru nimic**, sau **Taufun**, sau...

Corina ȘUTEU

CRONICA SPECTACOLULUI STUDENTESC

MAI TREBUIA FĂCUT UN SINGUR PAS

Tablouri statice într-un singur decor reunind cele patru locuri de joc cam prea „terestre”. În afara pseudogoblenului, menit să denunțe dintru început veleitarismul simbolicei faune din cooperația cantonată între Avînt (ul mobilei) și Progres (ul mobilei), își fac datoria cîteva modeste cortine muzicale — în pas eroic sau cu antren lăutăresc, în sugestie exotică sud-americană și respectiv cu tentă funebră pentru final. Galeria palavragiilor piesei **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu e înfățișată pe scena „Casandrei” ca într-un insectar de buzunar.

La primul rol de veritabil prim-plan — Sile Gurău —, Alexandru Bindea manifestă o deosebită și salutară exigență față de talentul și hazul său natural, ieșite din comun. Cu scrupul maxim pentru detaliu, de la cel vestimentar (pălăria, fulgarinul și servieta-diplomat, șortul și cravata ținutei „montane”, eșarfa boemei de **bon ton**) pînă la cel de expresie (mustăcioara și mobilitatea privirii), actorul compune masca neghobiei suficiente, nuanțînd inspirat orgoliul infatuării insului placid, obtuz, rapace, tenebros pafetic, dar și penibil sentimental. Spiritului gregar din momentele nu puține de ebrietate izbutește să-i distileze truculența avansînd în emancipare cu precipitata vanitate a inconștientei anularii de sine.

Pentru Paul Arnăutu, Florin Busuioc a adoptat în mod consecvent și convergent grima senectuții: anchilozat de morgia onorabilității, dar și instalat în sciatica vîrstei, personajul său e de un tolerant tembelism, amendat adesea cu înduioșătoare afecțiune autocritică. Exasperarea sa va cunoaște un singur punct maxim — urletul din clipa condamnării deliberate la expiere.

Lui Gore, cel integru din principiu, Viorel Păunescu i-a fixat ca parametru constant obediența. Umil, servil, cu gesturi de tipic sirguincois, individul are

Două talente naturale ieșite din comun: Alexandru Bindea și Anca Sigartău



smerenia perfidului căruia doar ochii îi sticlesc de sub basca aferentă nelipsitului halat funcționaresc. Agresivitatea îndelung reprimată ajunge să-l reducă la o fantomatică prezență, pregnantă însă în economia basoreliefului, a „bilanțului” final.

Degrevat de atributul intelectualității (s-a renunțat la scena a doua din actul II unde eroul își „afirma” studiile universitare), Urechiatu în interpretarea lui Florin Cătălin Irimia este un venal cu aspect gitan, un destul de anost viclean cu apucături de galanton chéfliu și exterioare abilități de cvasimondenitate.

Bine machiată, bine coafată, Liliana Hodorozea îi schițează Lizicăi un profil ferm: parvenita cu pretenții, sofisticată, angoasată, aferată, ahtiată după profit. Cinică fără jenă, frivolă cu măsură, eroina apare ca o temperamentală ponderată de tactul și de ambiția snoabă a reușitei depline.

Cu indubitabil aplomb, într-un ofertant **contre-emploi**, Anca Sigartău înfruntă voinicește tentația ostentației. O plămădește pe Melania din tandrețe și abjecție, pervertind cu mult umor candoarea în șiretenie senzuală, iar volup-

(Continuare din pag. 47)

comediană Draga Olteanu Matei își așigura succesul cu monologul lui Vasile Alexandri **Mama Anghelușa**. Surprinzător a fost pentru mine că la o revistă literară T.V., desfășurată la Bacău, după ce o colegă a ei clacase cu poezia, pe care o știu toți școlarii, **Mama** de George Coșbuc, Draga Olteanu, tremurând aproape în momentul când a fost anunțată că urmează în scenă, cu aceeași **Mama Anghelușa** pe care am ascultat-o de sute de ori, mi-a șoptit: „Nae, dacă mă încourc, suflă-mi!”

Nu lipsit de interes era și modul cum îl recita Florin Piersic pe Maikovsky. Chiar în titlul **Scrisoare de la Paris** tovarășului Kostrov despre **esența**

tății nesățioase dându-i transparențe de suavitate ridicolă. Cocheta feroce, dispusă să refacă oricui viața afectivă în condiții avantajoase, cunoaște și răsfățul și acreala, e capabilă de alint, dar și de dezgust, mereu în felină alertă, mereu în ofensivă inocent premeditată.

Fără să atingă dimensiunea reflexivă gravă, profundă a dramaturgiei lui Mazilu, spectacolul studentesc probează limpezimea de expresie a jocului actoricesc, orientat — poate prea apăsat — spre descifrarea atentă, minuțioasă chiar a mimetismului frust, a imposturii verșatilor, a trivialității incriminate. Și aici se cere deschisă o paranteză, necesară mai ales pentru că este vorba de o reprezentare pe o scenă-școală, unde cu atât mai mare trebuie să fie atenția când urmează să se găsească echivalențe sugestive vulgarității înseși. Din păcate, unele momente, câteva gesturi vădesc flagrante licențe de... gust. Legea de bază a acestui univers parodic — logica ilogismului — este stăpinită însă cu dezinvoltură. Mai trebuia făcut, deci, un singur pas: spre decantare, spre sublimare, spre hiperbolă.

Irina COROIU

iubirii, sintagma „esența iubirii” era enunțată sugerând o numărare de bani, ceea ce pe mine și pe Emanoil Petruț, recitator sobru dar impunător al aceluiași poet, ne enerva.

Cu timpul aveam să-i descoperim acestei munci și alte cîștiguri spirituale, între altele, prilejul de a ne cunoaște pe noi înșine ca generație. Cum aceste lucruri se petreceau înainte de 1965, se înțelege că noi, tinerii creatori, am fost de la început părtași la schimbările revoluționare pe care le-a declanșat cel de al IX-lea Congres al Partidului.

Putem fi recunoscători acestor ani pentru menitul de a fi contribuit în mod decisiv la formarea noastră ca artiști-cetățeni.

Efecte burlești, nu o dată pleonastice

Transferată în registrul muzicalului, piesa lui Tudor Popescu **Cuibul** ni se înfățișează pe scena Teatrului „Nottara” în regia lui Dominic Dembinski într-un spectacol cu efecte burlești. Agitația continuă, nervul necurmat, însoțite de melodii simple, vesele, antrenante, compuse cu abilitate de Dan Ștefănică pe texte uneori inspirate ale lui Eugen Rotaru, amplifică reacția sălii. Fără a aduce un plus de percutanță satirei antibirocratice acide specifice textului, momentele de „cântec, joc și voce bună” au totuși meritul de a nu face să stagneze acțiunea, de a o prelungi într-o oarecare măsură prin mijloace specifice. O atare însușire nu poate exclude însă întrebarea legitimă dacă respectiva formulă nu produce



În Cuibul, costumele amintesc garderoba spectacolelor molierești

chiar distragerea atenției spectatorului de la esența satirică a textului, deturnând-o spre zone secundare. După cum la fel de îndreptățite semne de întrebare pot să apară și în legătură cu înveșmîntarea actorilor în costume imprumutate din garderoba spectacolelor molierești, bunăoară. Autoarea costumelor, Mihaela Trif, a mizat și ea pe șocul vizual imediat, lipsit însă de urmări în planul reflexivității montării. Decorul dominat de biroul uriaș, în același timp dulap și pat al lui Dincu, conceput pentru respectivul „spectacol descrețitiv” de Nicolae Ularu, are contribuția sa specifică la conturarea atmosferei ce domnește în „paradisul de ocazie” și subliniază caracterul burlesc al spectacolului. Fac excepție multitudinea de salteluțe și accesorii ce inundă la un moment dat scena și care nu au decît un efect pleonastic.

Bazindu-se mult pe reacțiile publicului, montarea are un caracter nestatornic și spontan, o formă adaptabilă la sală. Supravegherea căderii în exagerări se impune, cu siguranță.

Trebuie observat efortul aparte depus de o parte a distribuției în vederea menținerii unui tonus constant pe toată durata reprezentației. Rolul Dincu îi permite lui Dorin Varga să-și dezvăluie înzestrarea pentru comedie, mai puțin exploatată pînă în prezent. Gilda Marinescu în rolul Angela Frincu face o tentativă similară de *contre-emploi*, rezultatul fiind mai puțin concludent. Ne-au reținut atenția prin vervă și inventivitate Cătrineț Paraschivescu și George Alexandru, acesta distingîndu-se și prin coafură, ce o amintește pe cea a eroilor din filmele de capă și spadă. Depun eforturi menționabile în vederea amplificării acestei bufonade grotescă a birocrăției Ion Punea, Petrică Popa și George Păunescu. Avînd de înfrîntat partituri mai puțin realizate, aparițiile Adrianei Moca și ale lui Stelian Nistor sînt insuficient precizate.

O dată aplauzele generoase consumate, reflectoarele stinse, e mai dificil de stabilit coeficientul de eficiență spirituală de durată a spectacolului.

Mircea Em. MORARIU

Umorul sorescian

Un gard de lemn, cu o poartă la mijloc, pînă la înălțimea pieptului. Un om cu o pungă de plastic unde se văd cîteva piîni vine agale, uitîndu-se cînd într-o parte, cînd în alta. E îmbrăcat în haine „de gata“, cu o croială de-acum multă vreme, în cămașă albă, închisă pînă sus la gît. O lumină jucăușă în priviri e alungată cîteodată de o undă mai gravă, uneori tristă. Incepe să vorbească despre lumea satului oltenesc așa cum l-a văzut, l-a „scris“ și l-a „descriș“ poetul Marin Sorescu. Treptat, treptat vorbirea se transformă în limbaj dramatic și îl determină pe actor să devină un personaj al acestei lumi, privilegiat de situația sa de povestitor și imitator al altora, al celor absenți de la taifas.

Lucrurile decurg de multe ori firesc. Personajul, căruia barba și, în general, alura actorului îi dau ceva hîtru dar și dureros, venind la casa mamei, își lasă punga cu piine pe prispă pentru a da el piinea noastră cea de toate zilele — vorbirea. Din versurile cuprinse în *La Liliici* au fost alese, cu inteligență și intuiție, acelea care evită, adesea, spectaculosul pitoresc al umorului lui Marin Sorescu, propriu atîtor recitaluri cu poezia sa. Apare aici o temă mai gravă definind relația unui individ cu lumea: cultura populară a risului, esențială în



Petre Panait sau autenticitatea posturii artistice a Actorului

dramatismul „Liliicilor“, e văzută în partea ei nocturnă, nu în aceea exuberantă. „Montajul“ versurilor suferă însă de incongruențe, de eclipse care periclitează uneori sensul spectacologic al recitalului. Regizorul Ioan Ieremia a convenit cu actorul o linie a mișcării scenice diferențiată, cu treceri marcate de la o stare la alta, de la „poezie“ la dramă. Ce n-au reușit, însă, să evite este un anume pleonasm scenic (dublarea acțiunii de către recitare), fapt care provoacă o cădere de tensiune supărătoare. Cîteodată, pauzele, tăcerile nu sînt speculate în vederea, să-i zic, a **ășezării sensului**.

Dar ceea ce impresionează la acest recital e autenticitatea posturii artistice a Actorului, trăind cu simplitate situațiile dramatic-poetice ale creației soresciene. Petre Panait, căci despre el este vorba, poate interpreta nuanțat partituri dificile. Recitalul său demonstrează elocvent capacitatea de a compune un rol pe scenă.

Marian POPESCU

Bizareria opțiunii repertoriale

Trecînd peste dezamăgirea provocată de bizara opțiune repertorială, pentru piesa *Vis de dragoste (Vis de secătură)* de Mircea Ștefănescu, trebuie spus că regizorul Mihai Radoslavescu a reușit, la Teatrul „A. Davila“ din Pitești, translarea scenică a unui gînd de dramaturg, atîta cît a fost, fără a-i supra-pune vreun altul și fără a-l contrazice.

Interpreții rolurilor principale urmează fidel, pare-se, indicațiile regizorale, compunîndu-și aparițiile cu minuțioasă stănilavskiană, de parcă acestea ar fi ieșit de sub pana lui Cehov. Mă refer în primul rînd la Ion Focea, interpretul lui Manole Ionescu, o combinație de Othello **resemnat** și de prinț Mișkin. Personajul apare inocent și animat de bune intenții, de-a dreptul înduioșător și demn de întreaga noastră compasiune; teamă mi-e că nu acesta era scopul de urmărit. „Umanizarea“ măștii nu dă, în acest caz, rezultate notabile, în pofida unei meticuloase prestații actoricești.

Tînăra soție a domnului Ionescu este un personaj relativ univoc, adică mai puțin susceptibil de o înțelegere aleatorie (o Colombină nu prea are cum să fie luată drept lady Macbeth). Wilhelmina Sovinski Căta realizează o apariție atent și sensibil construită într-o varietate de ipostaze, proprietăreașă agresivă, soție bovarică, îndrăgostită timidă și calină, relevînd o inedită vocație comică, dozată cu gust — cu atîta gust cît permite ambianța.

Poet famelic, îndrăgostit și trăgând chiulul creditorilor — acesta este șablonul căruia a avut a-i face față Sorin Zavulovici. Un rol nu prea generos, deci, din care interpretul a făcut o apariție agreabilă, constant surprizătoare, relativ monodardă.

Hazul pseudo-ordonanței Baraboi ar fi avut, presupun, rolul de a salva textul (și spectacolul), constituind, împreună cu aparițiile bragiului turc, ale lui Stratos și soției sale Lysa, precum și cu aceea a țigăncii vinzătoare de „porunghiel”, fundalul comic al intrigii. Florin Pretorian compune un țăran hitru în maniera revuistică. Pur ilustrativi, ceilalți.

În rolul vechiului amant al doamnei Ionescu, veritabil Căpitan Spavento, posesor al unei des pomenite musculaturi atletice, este impropriu distribuit Emilian Corcea, care suplinește absența masivității personajului printr-o rostire insinuantă.

Dan PREDESCU

Brecht și sentimentele noastre

Întâlnirea cu un spectacol Brecht determină firește, expectații ridicate ale publicului, avid de lecturi noi și originale. Prezentat de trupa Teatrului German de Stat din Timișoara, spectacolul



Mutter Courage, o patetică declarație despre datoria omului de a supraviețui

cu piesa Mutter Courage împlinește doar în parte aceste așteptări.

Ținând cont de faptul că piesa lui Brecht a fost scrisă în timpul exilului, în timpul celui de-al doilea război mondial, mesajul politic și antirăzboinic declarat ține de domeniul axiomei. Ideile-forță ale textului sînt reliefate pregnant în regia semnată de Darida Istvan Andras, chiar dacă aceasta nu ambiționează să ne prezinte un spectacol bazat pe teatrul epic brechtian ci, dimpotrivă, preconizează o întoarcere la sentiment și participare afectivă.

De la începutul spectacolului sîntem introduși în atmosfera de deriziune, pauperitate și decădere morală specifică războiului, văzut ca forță universală de distrugere a omului. O contribuție notabilă o are scenografia semnată de Traian Zamfirescu, care împrejmuiește scena, indiferent de locul acțiunii, cu tranșee în urma cărora prezența fizică a războiului, văzut ca un angrenaj implacabil, ce ne afectează chiar fără voia noastră, devine și mai apăsătoare.

În rolul titular, pornind de la datele regizorale mai sus menționate, interpretarea actriței Eldiko Jarcsek Zamfirescu ni se adresează direct, prin gama variată de stări sufletești pe care le întruchipează și care fac dovada unei certe măiestrii actoricești. Conflictul, datorat dualității existente în personajul principal, între femeia-mamă și comerciantă, stă la baza acestui tip de interpretare bazat pe afectivitate și participare.

Dominată de spiritul mercantil, Anna Fierling — Mutter Courage — e la începutul piesei, la fel de oarbă ca și fiica ei, în ce privește forțele malefice ale războiului, care o guvernează și-i determină existența. Pe parcursul piesei vom asista la o convertire a Annei. Acesta e unul din puținele elemente de modernitate prezente în concepția regizorală. Un altul îl reprezintă finalul piesei, în care, în contradicție cu textul brechtian, Mutter Courage nu se înhamă din nou la căruța ei, cu care a străbătut întreg teritoriul războiului fără a învăța nimic din tragedia pierderii celor trei copii, ci se află la începutul unui proces de iluminare, prin suferință, conștientizînd faptul că războiul este izvorul tuturor relelor.

Anton Balaș creionează cu aplomb comic personajul Bucătarului care, în cuplu cu Mutter Courage, reprezintă distanțarea ironică brechtiană.

În ansamblu, jocul actorilor slujește mesajul textului cu un profesionalism clar. Ar fi fost însă de dorit ca, beneficiînd de o asemenea trupă cu disponibilități artistice evidente și de o sce-

nografie inspirată și aplicată, să ne aflăm în fața unei lecturi regizorale originale și novatoare, subsumată unui concept coerent, care să dea unitate de gând și stil spectacolului. Lipsa acestui element nu scade însă, în mod dramatic, meritele unui spectacol reușit în calitatea sa de act de cultură.

Bogdan POPESCU

Un comediograf de vocație

Autor al unor excelente piese satirice într-un act — **Bustul, Lapsus, Nu risipiți cămilele** — Constantin Brăescu nu mai e demult un necunoscut pentru criticii și oamenii de teatru care i-au aplaudat fără rezerve aceste piese, jucate de numeroase formații teatrale de amatori din țară, cu un succes ce nu mai lăsa loc nici unui dubiu asupra calităților autorului.

Secretul unui om de zăpadă — titlu sub care se reprezintă acum, la Botoșani, prima sa piesă de „lung metraj” — reconfirmă nu doar un talent, ci și o vocație satirică, menită să îmbogățească paleta dramaturgiei noastre contemporane. Un simț al replicii ca și al situației comice, pe care nu l-am mai întâlnit poate de la Tudor Mușatescu încoace, o fluentă a progresiei comice și o capacitate de a crea tipuri comice care nu pot să nu ne amintească, pe de altă parte, de **Gaițele** lui Kirițescu (Aneta Duduleanu neavînd descendenți în linie directă, de valoarea acestui Iorgu Bîrsac al lui Constantin Brăescu), o savoare a caricaturalului ce nu ocolește cituși de puțin pitorescul dar știe să ajungă foarte repede la grotesc, în fine, un rar întîlnit firesc al enormității, sfîrșesc prin a conferi scriiturii dramatice o inconfundabilă originalitate. Odată dezlănțuită, verva satirică a autorului se dovedește practic inepuizabilă iar comicul său e irezistibil, dispensîndu-se de osatura unei acțiuni propriu-zise. În această nedomolită revărsare de fantezie comică spumoasă și spirituală stă însă și pericolul ei, autorul pîrînd a nu ști exact unde vrea să ajungă și nici cînd trebuie să se oprească. Sînt astfel unele momente în care piesa dă senzația că se lungește fără a merge totuși mai departe, solicitînd poate o mai decisă intervenție regizorală decît cea de care beneficiază în spectacolul botoșănean.



În jurul „omului de zăpadă” Ofilia Bîrsac (Elena Coriciuc Ligi), Minodora (Violeta Afrăsinei), Iorgu Bîrsac (Eugen Traian Bordușanu — autor și al regiei spectacolului) și Irina (Cristina Hodoroabă)

Nici acesta nu e lipsit, de altfel, de ciudățenii. Semnînd regia spectacolului, Eugen Traian Bordușanu își asigură partea leului și ca interpret al rolului principal, Iorgu Bîrsac, lăsîndu-ne astfel să-i ghicim mai greu aportul creator în ambele ipostaze. Existența precedentului cinematografic oferit de Sergiu Nicolaescu — frecvent actor în filmele pe care le regizează — nu credem că îndrituiește extinderea procedurii în teatru, chiar dacă mostra botoșăneană oferită se situa încă sub zodia posibilului, neștirbind meritul lui Eugen Traian Bordușanu de a fi scos la lumină, fie și cu acest preț, un text de valoare. Strădaniile Elenei Coriciuc-Ligi (Ofilia Bîrsac), ale Violetei Afrăsinei (Minodora) și ale lui Constantin Molocea, autorul scenografiei, nu sînt lipsite de profesionalitate, susținînd în bună măsură adecvat afirmarea textului. S-ar fi putut, fără îndoială, mai mult. Avînd însă în vedere forțele de care dispune în clipa de față colectivul botoșănean, comparativ cu acelea ale altor teatre din București și din țară, n-ar fi oare aproape nedrept să nu observăm că, dincolo de neîmplinirile lui, grație totuși acestui spectacol un comediograf de vocație poate intra în circuitul național al valorilor noastre dramaturgice?

Victor PARHON

Beție de cuvinte

Exegeza cehoviană face uriași pași înainte sub semnătura lui Irimia Gotu, în „Luceafărul“ (nr. 15/1987, p. 4).

Sub titlul Cehov la Craiova, autorul crede că „Prea puțin s-a observat la Cehov starea de frison cosmic divulgată în capacitatea de a compune lumi și de a recompune prin ele, altfel, parabolele existențiale. La Cehov numai diagnosticul este clinic, fiindcă numai el este a-perceptibil terestru și poate și de aceea a fost atât de dilatat și sociologizat. Canava arhetipală e celestă...“ Nu mai puțin pertinente sînt și opiniile aceluiași despre regia spectacolului. Astfel „Mircea Cornișteanu nu avansează soluții, nu are prejudecăți și, desigur, lasă să se înțeleagă că nici nu dorește să fie avertizat și nici nu se avertizează de un posibil demers care nu duce nicăieri“.

Am fi tentați să întrebăm și noi, în stilul lui Irimia Gotu: chiar ni-meni „nu se avertizează de un posibil demers care nu duce nicăieri“? (V.H.).

Avizier

La Teatrul „Nottara“ au intrat în repetiții următoarele piese:

- Burghezul gentilom de Molière, Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Sică Rusescu. În fruntea distribuției, George Constantin. În distribuție apare și Șerban Ionescu, de la Teatrul de Comedie.
- După aproape douăzeci

de ani, pe aceeași scenă, se montează din nou Henric al IV-lea de Luigi Pirandello. În rolul titular Adrian Pintea. Regia va fi semnată de Dominic Dembinski, iar scenografia, de Mihai Mădescu.

Teatrul din Sfințu Gheorghie

În repetiții: Noaptea la Madrid de Daniel Ceccaldi (după Doamna nevăzută și Casa cu două intrări de Calderon de la Barca). Regia: Cristian Munteanu. Costume: Lavinia Dima.

- Jurnalul unui nebun de Gogol; interpret, Constantin Florescu.

Secția maghiară:

- Premieră: Acești îngeri triști de D. R. Popescu. Regia: Marton Arpad. Scenografia: Mircea Ribinski.
- În repetiții: Surpriză la castel de Jokay Mór. Regia: Kovács Levente. Scenografia: Mircea Ribinski.

Teatrul Național din Tirgu Mureș

- În repetiții, Valentin de Dimitrie Roman. Regia: Adriana Piteșteanu. Scenografia: Kotha Dobre Judith.
- Opt femei de Robert Thomas. Regia Huniady Andras. Scenografia: Kemeny Arpad.
- Trăsură la scară de Mihai Ispirescu. Regia: Tompa Gabor. Scenografia: Nagy Arpad.

Secția maghiară:

- Richard al III-lea de Shakespeare. Regia: Tompa Gabor. Sceno-

grafia: T. Th. Ciupe și Maria Miu.

Teatrul de Stat din Arad

- În repetiții: Comedia erorilor de Shakespeare. Regia: Ion Mânzatu (student anul IV-regie, I.A.T.C.) Scenografia: Onisim Colta.

Noi interpreți pe afișele unor spectacole:

La Teatrul Giulești:

- În Regele Lear de Shakespeare, în rolul Bufonului joacă Constantin Cojocaru, iar alternativ cu Ileana Cernat, în Cordelia, apare, Jeannine Stavarche.
- În Să nu-ți faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu, în rolul interpretat la premieră de Ion Pavlescu, joacă Sabina Făgărășanu.

La Teatrul Evreiesc de Stat:

- În Sonata Kreutzer de Iacob Gordin, apar Maia Morgenstern, Miriam Roxana Ionescu și Rudy Rosenfeld.

La Teatrul Național

- Tînărul actor Dan Puric joacă în Ploșnița de V. Maiakovski, Prezentatorul grădinii zoologice; în Harap Alb de Radu Ițcuș (după Ion Creangă), Setilă, alternativ cu Bogdan Mușatescu; în Vassa Jeleznova de Maxim Gorki, rolul Piateorkin.

Cronică de cenaclu

În cenaclul de dramaturgie al revistei „Teatrul” au mai fost prezentate spectacole-lectură pe texte semnate de: Tudor Popescu (**Invenția secolului**), Marin Sorescu (**Vărul Shakespeare**), Ștefan Dimitriu (**Cind ai s-o cunoști pe Luiza**), Sorin Holban (**Al treilea martor**), Alexandru Sever (**Jertfa**), Horia Gârbea (**Al treilea as**), Radu Iftimovici (**A cincea cameră a inimii**), Paül Everac (**La marginea lumii**), Dinu Grigorescu (**Raliul faraonilor**).

Ținută, așa cum s-a remarcat, „lă concurență cu ploaia” — o ploaie cel puțin la fel de aprigă precum aceea chemată s-o-ntoarcă din drum pe Ana lul Manole —, ședința din 8 mai 1989 a cenaclului de dramaturgie al revistei **Teatrul**, consacrată piesei **Nu mai plinge, draga mea!** de Petre Sălcudeanu, a făcut, totuși, „sală plină”, dovedindu-ne încă o dată, dacă mai era nevoie, nu numai că legendele își au izvorul în viață, dar și că realitatea se inspiră, în mod constant și sănătos, din legende. Iar cum (mergînd mai departe pe firul înțelepciunii populare) ploaia de mai este întotdeauna aducătoare de... mălai, adică de belșug și de bucurie, consecința imediată a acestui simbolic „fenomen meteo”, asupra celor care nu s-au lăsat

întorși din impetuosul lor drum către tradiționalul foaier al **Majesticului**, a fost, fără doar și poate, belșugul de idei oferit de spectacolul-lectură, ca și bucuria lor de a fi participat la această seară memorabilă, în care un grup de actori ai **Teatrului Giulești** (Athena Demetriad, Mirela Atanasiu, Ana Ciontea, Jeannine Stavarache, Agatha Nicolau, Virginia Rogin, Mircea Nicolae Crețu și Mugur Arvunescu), condus de regizorul **Dragoș Galgoțiu**, s-a întrecut și de astă dată pe sine în transpunerea scenică (și nu exagerăm cu nimic afirmînd acest lucru), a unui text dramatic care, așa cum spunea la un moment dat Paul Cornel Chitic, „se lipește de buzele actorilor”.

Calitatea deosebită a interpretării artistice a fost semnalată, de altfel, din capul



Regizorul Dragoș Galgoțiu, privind-și reflexiv investiția de gînd: spectacolul lectură



Actorul Mugur Arvunescu în ipostază de didascaliot (interpret al regiei de autor)

locului, de către **Ioan Cristescu**, cel care — spărgînd tradiționala „gheață” — avea să deschidă seria pasionantelor dezbatere ale serii și care, referindu-se la piesa mai veche („La un pas de fericire”) a romancierului **Petre Sălucdeanu**, observa că acesta „începe să ocupe un loc bine definit în dramaturgia românească”, prin consecvența și harul pe care le demonstrează în „explorarea universului feminin”. Surprinse într-o „situație tensională”, cele patru femei, adunate de întimplare în salonul unei maternități, „încearcă să-și refacă itinerariul existenței”, și asta concomitent cu „spulberarea unor prejudecăți”, Zina fiind, din acest punct de vedere, „cel mai misterios și, în același timp, cel mai clar personaj”, purtătoare — împreună cu tovarășele ei de neliniștită așteptare — a unui „înalt mesaj moral”. Vorbitorul a remarcat „curgearea gradată a replicii”, dar și „tônul oarecum prea narativ” al didascalieiilor. După ce a arătat și el că discuțiile nu pot porni decît de la adevărul că „interpretarea actricească și-a lăsat o vădită impresie asupra noastră” și după ce a ținut să sublinieze că „nu Ecaterina Oproiu și nici Eugenia Busuioceanu, ci **autorul Bibliotecii din Alexandria este** creatorul acestei piese de teatru care explorează cu măiestrie universul maternității”, **Paul Cornel Chitic** ne-a atras atenția asupra faptului că „asistăm la **reputarea în drepturi a melodramei**, în sensul cel mai bun al cuvîntului”. După părerea sa, „problema materității nu putea fi tratată decît așa, patetic și în favoarea vieții, și nu prin încrîncenarea care ne-ar fi dus în zona unui tragism ce ne-ar înspăimînta”. Am mai reținut din observațiile vorbitorului: „Patru persoane de excepție, patru trasee spirituale distincte, patru biografii diferite deschid în fața noastră o hartă hidrografică a femeii, care reprezintă jumătate din

populația lumii”; „este uimitoare capacitatea autorului de a sesiza anumite subtilități de trăire”; „un scenariu de televiziune ar pune mai bine în valoare multitudinea de flash-back-uri”. Aprecieri călduroase la adresa interpretării actricești a avut și **Natalia Stancu**, pentru care, însă, „transmiterea și analiza subtilă a problemelor femeilor nici nu trebuie să fie o chestiune feminină”. Declarîndu-se net „antifeministă”, deci împotriva unor „mărturii pătinoare”, care pot ajunge, ca în atîtea cazuri celebre, „impudice pînă la deznădejde”, ea consideră că „e mai bine ca un bărbat să se ocupe de problemele femeilor, pornind de la observațiile la zi asupra vieții”. Arătînd că femeile din piesa lui **Petre Sălucdeanu** dau contur unei „drame esențiale, dobîndite prin natura lor umană (în jurul vocației firești, de posibile mame), dar și prin cultură”, ele „trăiesc mai mult în imaginar” acel „frumos al vieții la care nu au acces”. Astfel, pentru ele, maternitatea devine un fel de „pol magic, care atrage și respinge în egală măsură — o compensație pentru fericirea conjugală care le-a fost refuzată”. Dar, dincolo de toate acestea, „metafora piesei se ridică deasupra vieții propriu-zise”. Fiind de părere că „existența cuplurilor ar fi trebuit explorată mai profund”, că anumite personaje, precum Fani, au „o anumită monotonie în exprimare” și că, în general, „caracterele trebuiau să fie mai nuanțate”, **Natalia Stancu** a apreciat încă o dată „dramatismul piesei, tensiunea conflictelor pe care ea le-a forat”, încheind apoi printr-o mărturisire extrem de personală: „Șansa existențială a femeii singure mă face mai sigură de mine, dar și mai nefericită”. Vorbind despre „teatralitatea inclusă a textului”, **Aurelia Boriga** a avansat ideea că, din cele patru eroine principale ale piesei lui **Petre**



Atena Demetriad, o actriță încă inepuizabilă în resurse profesionale, ținîndu-și rolul între degete



Mirela Atanasiu demonstrînd cum nu mai sînt naive femeile



Jeannine Stavarache și Ana Ciontea, greu de recunoscut în spațiul mișcat al fotografiei, care n-a surprins evoluția lor de zile mari

Nicolae Crețu interpretând mai mulți bărbați, în compania oferită de doi histrioni (nu histriioane!): Agatha Nicolau și Virginia Rogin



Sălcudeanu, numai trei poartă mască. Cele trei, deci, „imaginează biografii fanteziste, în spatele cărora se ascund; doar Nora este ingenuă pînă la a fi ea însăși, pînă la a refuza masca“. Privind către o iminentă punere în scenă, Aurelia Boriga i-a dorit autorului „un scenograf inspirat“.

Deși poet, **Gheorghe Anca** a preferat să se exprime în... proză. El a văzut în piesa lui Petre Sălcudeanu „o tornadă narativă, ațîțată de jocul actorilor“. Cît privește „contragerea bărbaților într-unul singur“ (cu alte cuvinte, interpretarea tuturor rolurilor masculine de către unul și-același actor), asta l-a purtat cu gîndul „într-o lume a amazoanelor... Dar observația cea mai prețioasă a lui Gheorghe Anca, prin care, la sfîrșitul discuțiilor, Petre Sălcudeanu însuși s-a recunoscut „desconspirat“, a fost aceea că, aflîndu-se în salonul unei maternități și așteptînd să aducă pe lume viață, „eroinele piesei se nasc, înainte de toate, pe ele însele“. Polemizînd apoi cu Paul Cornel Chitic, Gheorghe Anca a „riscat“ și el o „categorisire“, considerînd că nu avem de-a face cu o melodramă, ci mai degrabă cu o... „melodramă“. „Descifrînd sensurile acestei piese, încercăm să descifrăm alchimia unei iubiri“, și-a început **Bogdan Popescu** discursul său,

arătînd apoi că „fluxul emoțional în care ne aflăm după spectacol poate fi o capcană pentru noi“. Pentru a evita această „capcană“, cu atît mai primejdioasă, vom spune, cu cît autorul ne conduce către „o situație limită“ ce se petrece „într-un spațiu închis, fără scăpare“, **Bogdan Popescu** demonstrează (dezamorsîndu-l!) „acest mecanism de relevare a vieții prin jocul dintre viață și moarte, dintre atitudinea etică trăită și atitudinea etică enunțată“. El remarcă „finețea analizei psihologice, făcută cu delicatețe, și nu cu cruzime de bisturiu“, ca și „efortul de a scoate lucrurile din clișeu“, în acest fapt constînd, după părerea sa, „forța ideatică, precum și forța emoțională a piesei“. „Echilibru între tragism și solaritate“, „mînă de maestru în conducerea acțiunii, ca și în conturarea destinelor umane“, „o ușă deschisă către speranță“ — iată și alte observații demne de reținut ale tînărului critic. **Mircea Herivan** — al cărui cuvînt, plin de logică și de substanță, a mers drept la inima și la condeiul cronicarului, care, după cum lesne vă puteți da seama, trebuie să navigheze de multe ori prin ape dintre cele mai tulburi, mai crucișe și mai involburate — a rezumat astfel textul dramatic pus în discuție: „Piesa lui Petre Sălcudeanu urmărește destine ex-

ponențiale — în principal patru. Fiecare dintre aceste patru destine se simte responsabil pentru un destin încă nenăscut: de aici zbaterea fiecărui personaj și sacrificiul din final al Zinei; de aici și caracterul de mister al fiecărui destin". În același timp, este vorba de „racordarea tensiunii psihologice la evoluția biologică a celor patru femei". Pentru Mircea Șerivan, ansamblul construcției dramatice exprimă virtuțile, dar și servicițiile pe care le implică măiestria de prozator și de scenarist de film a autorului. Astfel, principala virtute ar fi aceea că „în fiecare replică, el urmărește să exprime și o idee". În schimb, este o servitute faptul că, chiar și în teatru, „Petre Sălcudeanu simte încă nevoia să povestească, ceea ce face ca unele personaje să vorbească prea mult". De asemenea, „miza aproape exclusivă pe cuvânt duce la neglijarea aproape completă a mișcării scenice, care devine o simplă convenție". Dar, ca să ne întoarcem la „virtuți", „scenaristul taie cu scurte secvențe poveștile, adică părțile narative". **Doina Papp** — în calitatea sa de secretar literar al Teatrului „Nottara" — și-a exprimat satisfacția de a constata că această piesă, pe care-a citit-o cu un an în urmă și pe care a inclus-o într-un proiect de repertoriu, și-a dovedit, prin acest spectacol-lectură, succesul de public. Prof. **Mariana Petrescu** a receptat piesa lui Petre Sălcudeanu ca pe

„un text modern, cu personaje autentice, vii". Pentru ea, „maternitatea este pretextul unui mesaj generos, al vieții care perpetuează viața". Remarcînd că „au fost atinse aici registre foarte sensibile de trăire dramatică, prin replici care reverberează puternic în conștiințele noastre", vorbitoarea a conchis că „piesa lui Petre Sălcudeanu ne învață să privim și să judecăm altfel femeia zilelor noastre". Amintindu-ne oarecum de lecturile tinereții unora dintre noi, care, din motive de „circulație", se biziiau adesea pe cărți care nu prea aveau început, iar uneori nici sfîrșit (și, totuși, ce delectare să ții în mînă o asemenea carte! ce dovadă irefutabilă de succes la public!), **Niculina Prundeanu** a-nceput prin a ne mărturisi că a pierdut (firește, din cauza ploii!) primele șapte tablouri, ceea ce, însă, n-a împiedicat-o să găsească „miza ascunsă" a piesei lui Petre Sălcudeanu, formulată astfel: „imposibilitatea cuplului care ar putea să apere copilul ce se va naște, de toate relele ce s-ar strînge în jurul său". De aici, cazurile-simbol din salonul special, „imposibilitatea" sau, în orice caz, amînarea de către aceste femei de a da curs actului firesc al nașterii. „Prinse" în plasa aceluiași temeri, a aceluiași îndoieli, ele „caută să se salveze una pe alta, printr-un transfer continuu de optimism", din care cauză toate, absolut toate („chiar și Nora, mai ales Nora") poartă mască!

Paul Ioachim, actor și dramaturg, analizîndu-se ● Elena Deleanu, directoarea Teatrului „Giulești", rememorînd ședințele de lucru ale cenanclului de dramaturgie ● Criticul de teatru Natalia Stancu, într-o formă de zile mari





Constantin Petrican, directorul Teatrului „V. I. Popa” din Eirlad ● Liviu Dorneanu, secretar literar la Teatrul Național din București ● Scriitorul Petre Sălcudeanu, „debutant” în cenaclu ● Criticul literar Laurențiu Ulici : a lua sau a nu lua cuvântul



Vorbind mai pe larg în final, după ce a intervenit în repetate rânduri de-a lungul dezbaterilor, Paul Tutungiu, președintele cenaclului, a elogiat și el trupa giuleșteană care, în spectacolul-lectură prezentat, a adus „multă trăire, multă căldură, într-o înaltă oraltate”. Referindu-se, apoi, la virtuțile piesei lui Petre Sălcudeanu, el a arătat că „nu avem în nici un caz de-a face cu o melodramă, ci cu un text dramatic grav, a cărui voită simplitate îl poate induce ușor în eroare pe un lector neavizat”, care nu sesizează faptul că „mișcarea spiritului se manifestă intens nu la primul nivel, ci la niveluri superioare de semnalizare”. Descifrind, în subtext, „puternice filoa-ne semantice care trimit spre folclor”

(lumea văzută ca „o peșteră germinativă, un interior cu mai multe porți în care gstează șapte ipostaze ale sufletului — toate acestea feminine și valorizându-se în raport cu principiul masculin, care este mereu același” ori „basmul centurii de fier peste pîntecul gravid, respectiv mitul copiilor care nu vor să se nască”), Paul Tutungiu ajunge la concluzia că ne-a fost prezentat „un text care pledează pentru viață, pentru înălțimea și moralitatea ei”. „Tehnicile lui Petre Sălcudeanu — a mai observat vorbitorul — nu sînt afișate, ci, dimpotrivă, foarte bine încorporate în text”, făcînd din acesta „o operă deschisă”, care „va ridica, însă, multe probleme în fața celor ce o vor pune în scenă”.

Stefan DIMITRIU

Întîlnirile cu cititorii

— Birlad, 22 mai 1989 —

Și-au dat concursul: Mihai Fotino, Mihai Mălaimare (Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București); Dana Dogaru (Teatrul „Nottara”); Dionisie Vitcu, Radu Duda (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași); Emilia Popescu (Teatrul de Stat „Valea Jiului” — Petroșani); grupul de dans contemporan „Contemp”, alcătuit din Adina Cezar, Liliana Tudor și Sergiu Anghel; regizorul Alexa Visarion; Constantin Petrican, Elena Petrican, George Alexandru, Virgil Leahu, Eudoxia Volbea, Marcel Anghel, Ruxandra Petru, Diana Pascal, Lili Popa Alexiu, Tamara Constantinescu, Florin Dumitrașcu (Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad).

Au participat: Ion Cristoiu, Dumitru Dinulescu, Vasile Iosif.

Coordonatorul manifestării: Victor Parhon.

În cursul zilei, actorii și scriitorii s-au întîlnit cu oameni ai muncii de la I.E.P.A.M. (Întreprinderea de Elemente Pneumatice și Aparate de Măsură).

Partea I

● Dionisie Vitcu (fragmente din **Amin-tiri din copilărie** de Ion Creangă).

● Constantin Petrican și George Alexandru (fragment din spectacolul **Rămîne pe Joi** de Eugenia Busuicoeanu, în regia lui Bogdan Ulmu).

● Radu Duda (monologul lui Figaro din **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais).

● Elena Petrican, Eudoxia Volbea, Marcel Anghel, Virgil Leahu, Diana Pascal, Lili Popa Alexiu și Florin Dumitraș-

cu (scene din spectacolul **Dulcile, amare bucurii** de Dina Cocea, în regia lui Bogdan Ulmu).

● Vasile Iosif (teatru în lectura autorului — dialogul **Getozie**).

● Constantin Petrican, Ruxandra Petru, Marcel Anghel și Tamara Constantinescu (fragment din spectacolul **Meandrele vieții de Dumitru Dinulescu**, în regia lui Bogdan Ulmu).

● Victor Parhon în dialog cu autorul piesei, Dumitru Dinulescu.

● Dumitru Dinulescu (proză satirică în lectura autorului — povestirea **Acasă** din volumul **Linda Belinda**).

● „Contemp”: Adina Cezar, Liliana Tudor, Sergiu Anghel (**Jocuri triste** — muzica Mahavishnu Orchestra; **Primăvara** — muzica J.S. Bach; **Melancolie** — muzica Weather Report; **Adagio** — muzica Tomasso Albinoni).

Partea a II-a

● Dana Dogaru (împreună cu George Alexandru — sceneta **Un telefon disperat de Willy Breinholst**); monologul **Silviei** din **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu).

● Victor Parhon în dialog cu regizorul Alexa Visarion.

● Alexa Visarion (fragment dintr-un scenariu de film, în lectura autorului).

● Emilia Popescu (pagini din proza satirică a lui Swift).

● Mihai Mălaimare (microrecital de pantomimă: **Dresură de pureci**, **La circ**, **Virstele omului**).

● Ion Cristoiu (proză satirică în lectura autorului — **Căsătoria**).

● Mihai Fotino (mușatisme; **Tristeți provinciale** de George Topîrceanu).

Și-au dat concursul: Mihai Fotino (Teatrul Național „I. L. Caragiale“ din București); Luminița Gheorghiu și Valentin Uritescu (Teatrul Municipal „Lucia Sturdza Bulandra“); Dionisie Vitcu și Radu Duda (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași); Oana Albu, Carmen Ionescu și Corneliu Dan Borcia (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); regizorul Alexa Visarion; grupul de dans „Contemp“ — Adina Cezar, Lilliana Tudor, Sergiu Anghel.

Au participat: Ion Cristoiu și Vasile Iosif.

Coordonatorul manifestării: Victor Parhon.

Partea I

● Valentin Uritescu (microrecital Marin Sorescu)

● Carmen Ionescu, Corneliu Dan Borcia, Oana Albu (scene din spectacolul **Acești nebuni fățarnici** de Teodor Mazilu, în regia lui Nicolae Scarlat)

● Vasile Iosif (teatru în lectura autorului — dialogul **Tinerețe**)

● Radu Duda (monologul lui Figaro din **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais)

● Ion Cristoiu (proză satirică în lectura autorului — **Telefonul**)

● Adina Cezar, Lilliana Tudor, Sergiu Anghel (recital coregrafic)

Partea a II-a

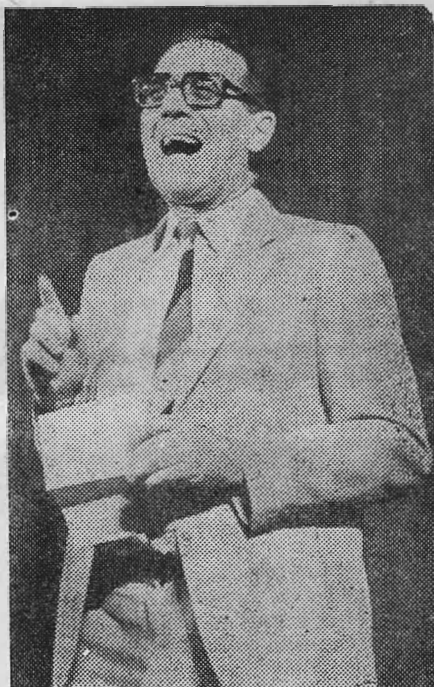
● Luminița Gheorghiu și Valentin Uritescu (sceneta **Ah, memoria!** de Tudor Popescu)

● Alexa Visarion în dialog cu Victor Parhon

● Emilia Popescu (parodia **Dulcele stil folcloric** de Stelian Filip; fabule de Aurel Baranga)

● Dionisie Vitcu (recital de versuri — Mihai Eminescu, Marin Sorescu, George Topîrceanu, Miron Radu Paraschivescu)

● Mihai Fotino (monolog din piesa **Autorul e în sală** de Ion Băieșu)



Mușatisme, regăsindu-și savoarea și verva, în interpretarea lui Mihai Fotino

În arta pantomimei lui Mihai Mălaimare, de la burlesc la tragic nu e decît un pas

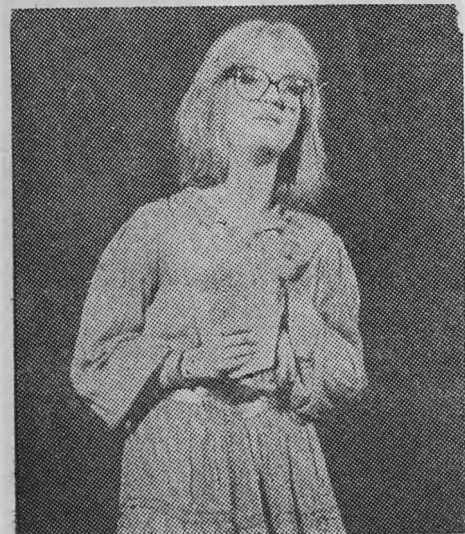




Dionisie Vitcu privind lumea cu ochii lui Nică a lui Ștefan a Petrii

Valentin Uritescu: „E foarte important, dom'le, că faceți întâlnirile astea!”

Promisiunile devin foarte repede certitudini atunci când au talentul și farmecul Emiliei Popescu



Ediția a X-a a Întîlnirilor revistei „Teatrul”, care a avut loc la Birlad (deschizînd Zilele culturii birlădene) și cea de a XI-a, de la Vaslui, au demonstrat largă adeviziune de care se bucură din partea publicului de teatru această manifestare, intrată în conștiința iubitorilor Thaliei, devenită prestigioasă și așteptată cu emoție și nerăbdare, ca o adevărată sărbătoare culturală.

Ca un preldiu la reprezentația din prima seară, oaspeții au participat la o întîlnire cu oamenii muncii, care a avut loc chiar în spațiul producției, la I.E.P.A.M., într-o atmosferă de cald entuziasm și sinceră comunicare.

Primul act, deci, al acestei duble ediții a întîlnirilor s-a derulat pe scena Teatrului „V. I. Popa” din Birlad, prefațat fiind de secretarul literar al teatrului, Vasile Mălinescu, care a definit evenimentul drept „o manifestare de elevație culturală”, anticipînd ceea ce Victor Parhon, coordonatorul și prezentatorul consacrat al acestor „spectacole”, a ținut să precizeze, referitor la rostul și semnificația lor, într-o pledoarie pentru o nuanțată și profundă comunicare-receptare dramatică, pentru bunul gust, discernămînt și valoarea artistică autentică.

Tensiunea plină de solemnitate a momentului deschiderii, finalizat cu prezentarea oaspeților — prestigioase personalități ale vieții artistice și culturale din București, Iași, Piatra Neamț, și, ti-rește, orașul gazdă — actori, regizori, scriitori, coregrafi — s-a transformat într-o tensiune a creației și comunicării spontane între scenă și public, încărcată pe parcursul celor patru ore de spectacol cu mereu înnoite valențe afective.

Semnificativă și totodată emoționantă pentru forța sa de reprezentare a spiritualității moldovenești a fost deschiderea omagială a programului serii de la Birlad de către „venerabilul” actor din Iași, Dionisie Vitcu, cu cîteva savuroase

fragmente din „Amintirile“ lui Ion Creangă, într-o rostire dialectală cursivă, de irezistibil umor și ingenuitate, notă în care s-a menținut întregul lui recital. Jocul admirabil al acestui actor de mare talent — răsplătit, în ediția de la Vaslui, cu repetate chemări la rampă — a făcut să vibreze cu jovialitate și candoare versurile lui Topirceanu, Th. Speranția, Anton Pann, Marin Sorescu, spre încântarea spectatorilor, cuceriiți de mirajul umorului său genuin.

Dramaturgia românească de actualitate, amplu reprezentată pe scenele teatrelor din țară, și-a găsit și în cadrul Întîlnirilor un loc privilegiat, numai Teatrul din Birlad oferind trei ilustrații sugestive, una din **Rămîne pe joi** de Eugenia Busuioceanu, cu Constantin Petrican și George Alexandru, celelalte din spectacolul **Dulcile-amare bucurii** de Dina Cocea, avînd-o ca protagonistă pe Elena Petrican, și, respectiv, din piesa lui Dumitru Dinulescu, **Meandrele vieții**. În timp ce Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a optat, în a doua seară a Întîlnirilor — la Vaslui — pentru scene din **Acești nebuni fătarnici** de Teodor Mazilu, într-o interpretare cu propuneri curajoase, dinamică și totodată accesibilă, actorii de mare talent ai Teatrului „L. S. Bulandra“, Luminița Gheorghiu și Valentin Uritescu (prezent în scenă și cu o savuroasă partitură soresciană) au înscris cu succes pe afiș schița **Ah, memoria** din comedigrafia lui Tudor Popescu.

Nici la aceste ediții ale Întîlnirilor, organizatorii nu au neglijat prezentarea tinerei generații de actori, solicitați deja intens de scenă și film. Este cazul tinărului actor de la Teatrul Național „V. Alecsandri“ din Iași, Radu Duda, onorînd cu precizie și dezinvoltură o partitură clasică dificilă — monologul lui Figaro — s-a al



Dumitru Dinulescu: un zimbet încurajator pentru exigența exercițiului critic

O pagină antologică de teatru contemporan: monologul Silviei din Acești ingeri triști de D. R. Popescu, în interpretarea Danei Doga: u

Inregistrarea video a Întîlnirilor revistei „Teatrul“ a beneficiat de un operator de prestigiu: regizorul Alexa Visarion





Firma teatrului „Bulandra” e din nou exemplar onorată de Valentin Uritescu și Luminița Gheorghiu

Radu Duda — un Figaro impetuos, pregătit să înfrunte exigențele scenelor bucureștene

Virtuozitatea, fantezia și grația, supunându-se cu rigoare unei moderne și fascinante expresivități coregrafice — Sergiu Anghel, Liliiana Tudor și Adina Cezar

Emiliei Popescu, actriță de largă popularitate în rindul tinerilor spectatori, dezvăluindu-și disponibilitățile pe un text satiric din Swift, în fabule de Aurel Baranga și într-o parodie intitulată *Dulcele stil folcloric*. Dramaturgia a figurat în suita momentelor manifestării și ca text dramatic în lectura autorilor, prin dramaturgul Vasile Iosif, originar din părțile Birladului, care a citit dialogurile intitulate *Gelozie și Tinerețe*. Personalitate plurivalentă, autorul piesei *Meandrele vieții* a cărei premieră absolută a avut loc la teatrul din Birlad, Dumitru Dinulescu a optat pentru lectura unui fragment din povestirea *Acasă*. În sfârșit, criticul literar și prozatorul Ion Cristoiu, a dat măsura vervei sale satirice prin lectura prozelor intitulate *Căsătorie și Telefonul*. Sesi-zate prompt de auditoriu, ambiguitatea și imprevizibilul ironiei sale au impus o tehnică literară de subtilitate și mare priză la public.

Cele două părți ale serii birlădene s-au articulat în mod inspirat prin evoluția grupului coregrafic „Contemp”, veritabilă demonstrație de virtuozitate artistică și originalitate expresivă, într-o modalitate stilistică proprie și pe un fond muzical astral, ce au suspendat un moment răsufllarea publicului.

Urmărind ca finalitate reflectarea plu-

rală a fenomenului teatral, de la iluzia scenică, indusă prin performanța actoricească, la resorturile nevăzute ce ordonează concepția spectacolului, fixând totodată reperele unui anumit tip de lectură și codificare a textului dramatic, gala de la Birlad a prilejuit întâlnirea cu o personalitate de primă mărime a teatrului românesc contemporan, regizorul Alexa Visarion, unul dintre cei care au făcut cunoscute și apreciate valorile dramaturgiei românești peste hotare. Într-un seducător dialog cu criticul dramatic Victor Parhon, alternând momentele de confesiune cu surprinzătoare explozii de umor, au căpătat expresie concepția și experiențele sale regizorale, au „scăpat” mărturisiri despre viitoare proiecte, iar în final, regizorul-scenarist a citit un fragment de scenariu cinematografic, ale cărui reflexe satirice au reverberat din plin în sensibilitatea publicului.

Actori consacrați, care dau girul performanței artistice cu prilejul întâlni-

rilor revistei, și-au pus amprenta inconfundabilă a originalității lor asupra partiturilor interpretate, satisfăcând așteptările publicului. Dana Dogaru, în dublă ipostază, comică și dramatică, evoluând succesiv în sceneta **Un telefon disperat** de Willy Breinholst și în rolul Silviei din **Acești îngeri triști**, a trecut cu dezinvoltură de la frivolitatea stupidă la fiorul lirismului tragic, oferind două concentrate de înalt profesionalism și aleasă simțire artistică. Mihai Mălaimare, singular și de neegalat în pantomimă, întregind fericit policromia aspectelor teatrale ale seriei cu trei momente de gen — **Dresură de purici**, **La circ** (după o poezie de I. Minulescu) și **Virtelele omului** — a balansat energic sensibilitatea spectatorilor între hazul funambulesc și surparea tragică. Last but not least, unul dintre monștrii sacri ai comediei românești, Mihai Fotino, a cărui simplă prezență pe scenă magnetizează publicul, protocolar, amintind de o ilustră tradiție a eleganței actorului în scenă, a început cu clasicele mușatisme și **Tristeți provinciale** pentru a oferi apoi o inedită prezentare, în premieră absolută, a monologului ce deschide piesa lui Ion Băieșu **Autorul e în sală**, aflată în repetiție la Naționalul bucureștean.

Devenit la un moment dat interviuvatul invitatului său, regizorul Alexa Visarion, criticul dramatic Vițtor Parhon a asigurat coeziunea manifestării, prezentând fișe de creație atent elaborate, captând interesul publicului prin observații riguroase, sau bunăvoința acestuia, prin neașteptate viraje în registru umoristic, servind în fond un principiu meritoriu de pedagogie a actului dramatic ale cărui roade nu s-au lăsat așteptate ci s-au concretizat într-o stare de spirit propice receptării valorilor proprii demersului artistic de tip teatral.

Între două trenuri, două repetiții, două spectacole, actori, regizori, oameni de teatru au trăit, alături de spectatori și pentru spectatori, emoția și bucuria creației, lăsând în urmă fascinația miracolului străvechi și totuși inepulzabil al artei lor. Întîlnirile revistei „Teatru” — întîlnirea cu teatru — s-au dovedit a fi, și de această dată, una din înfioratele sărbători ale existenței noastre.

Dolna DIACONU



Între Constantin Petrican și George Alexandru nimic nu poate „Rămîne pe joi“



Iordache (Corneliu Dan Borcia) căutînd să se regăsească între Silvia (Oana Albu) și Camelia (Carmen Ionescu)



Constantin Petrican, Ruxandra Petru și Tamara Constantinescu descurcîndu-se printre Meandrele vieții

Primum la redacție

Stimate Victor Parhon,

Mă adresez dumneavoastră cu o rugămintă. Am avut prilejul să văd un spectacol din ciclul *Întâlnirile revistei „Teatrul“*, cel de la Timișoara, din data de 14 martie a.c. Am întâlnit atunci, acolo, actori foarte dragi mie participând la un minunat spectacol, un adevărat eveniment cultural. Pentru mine seara aceea rămâne de neuitat.

Aș dori acum să aflu dacă se va realiza un asemenea spectacol din seria „*Întâlnirilor...*” la Oradea, și dacă da, atunci când (data aproximativă). Aceasta este rugămintea mea și sper să mă puteți ajuta. (Am alăturat un plic cu adresa mea.) Vă mulțumesc anticipat, o iubitoare a teatrului.

Anamaria CSIKI

Stimată Anamaria Csiki,

Odată cu mulțumirile noastre pentru aprecierile la adresa *Întâlnirilor revistei „Teatrul“* de la Timișoara, v-am expediat poștal răspunsul solicitat. Cum însă nu sînteți singura persoană care se interesează de programarea viitoarelor *Întâlniri ale revistei „Teatrul“*, precizăm că acest ciclu de manifestări — la care participă unii dintre cei mai cunoscuți și apreciați actori, regizori și dramaturgi din țară — se organizează în funcție de solicitarea județelor (conducerilor teatrelor, ale Comitetelor de cultură și educație socialistă, U.T.C. sau U.A.S.C.R.), atît în județele care dispun, cît și în cele care nu

dispun de instituții teatrale profesioniste. Astfel, pînă acum au avut loc zece ediții ale *Întâlnirilor revistei „Teatrul“*, la Clubul I.C.T.B. din Capitală, la Teatrul Dramatic din Galați, la Rîmnicu Vilcea, la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, la Teatrul Dramatic din Constanța, la Teatrul Național din Craiova, la Teatrul de Stat din Reșița, la Teatrul Național din Timișoara, la Teatrul de Stat din Arad, la Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad și la Vaslui.

Nu ducem lipsă de solicitări, dar printre ele nu se află încă și cea a Teatrului de Stat din Oradea, așa că va trebui să mai așteptați. Să sperăm însă că ne veți putea urmări, cît de curînd, și la Oradea.

Victor PARHON

Tovarășe redactor-șef,

În numărul 2 al revistei „*Teatrul*”, din 1989, s-a publicat lista cu premiile acordate de revista dumneavoastră pe anul 1988.

Premiul de scenografie pentru spectacolul *Mobilă și durere*, al Naționalului din Craiova a fost acordat lui Viorel Penișoară-Stegaru, menționîndu-se că: „Viorel Penișoară-Stegaru trădează ferme intenții regizorale în viziunea sa scenografică: decor și costume sînt un personaj, spațiul este personificare, întocmai cum personajul este obiectul propriului său destin”.

Prin scenografia unui spectacol se înțelege atît crearea decorului cît și a costumelor.

Pentru corecta informare a cititorilor revistei dumneavoastră, menționez că autorea costumelor spectacolului *Mobilă și durere* este subsemnată.

Ștefania CENEAN

gong de premieră

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

MIZANTROPUL de Molière. Data premierei: 18 mai 1989. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Nina Brumușilă. Distribuția: Virgil Opașanu (Alceste), Florian Pittiș (Philinte), Ion Besoiu (Oronte), Irina Petrescu (Celîmena), Micaela Caracaș (Elianta), Mihaela Juvara (Arsinoe), Mihai Cafrița (Acaste), Ovidiu Schumacher, Claudiu Istodor (Clitandru), Petre Lupu (Dubois), Sandu Mihai Gruia (Basc), Mihai Badiu (Un ofițer), Nicolae Stîngaciu, Cristian Popescu (Jandarmi).

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani

INTEMEIETORII de Mihai Eminescu. Data premierei: 25 mai 1989. Regia: Dan Alecsandrescu. Scenografia: prof.

univ. arh. Traian Nișescu. Distribuția: Andrii Traian (Decebal, Dragul, Arbore), Marius Rogojinski (Iaromir, Sas, Ștefăniță Vodă), Valerian Răcilă (Bogdan), Mihai Păunescu (Roman Bodei), Valentin Ligi (Uricarul).

Studioul I.A.T.C.

MOBILĂ ȘI DURERE de Teodor Mazilu. Clasa prof. univ. Dem Rădulescu, lect. univ. Sergiu Dan Pop. Data premierei: 22 martie 1989. Regia: Dem. Rădulescu. Scenografia: Diana Cupșa. Ilustrația muzicală: George Lazăr. Distribuția: Alexandru Bindea (Sile), Florin Busuioc (Paul), Viorel Păunescu (Gore), Florin Cătălin Irimia (Urechiatu), Liliana Hodorogea (Lizica), Anca Sigartău (Melania).

Cu regizoarea britanică Deborah Warren

„Cred în teatrul făcut de buni profesioniști“

Are 29 de ani. Între 1982—1986 a avut propria sa companie teatrală: „The Kick“, în cadrul căreia a montat **Furtuna**, **Măsură pentru măsură**, **Regele Lear** și **Coriolan**. Acum lucrează pentru Royal Shakespeare Company, cele două spectacole ale sale, **Regele Ioan** și **Titus Andronicus**, câștigându-i o reputație notabilă în rindurile criticii teatrale britanice. După viziunarea citorva reprezentații românești pe texte shakespeariene, Deborah Warren n-a pregetat să împărtășească oamenilor de teatru încântarea și surpriza pe care i le-au prilejuit întâlnirea cu o mișcare teatrală vie și foarte valoroasă. Regizoarea mărturisea că pleacă din țara noastră adăugînd la sirul celor cinci spectacole-reper care i-au marcat cariera (între care se numără mai ales montările lui Peter Brook, dar și un spectacol al trupei rusești „Sota Rustaveli“) reprezentanția cu **Hamlet**, vizionată la Teatrul „Bulandra“: „Este cel mai bun spectacol Hamlet pe care l-am văzut vreodată. Toți oamenii de teatru din Anglia ar trebui să-l vadă.“

— **Ce anume v-a impresionat în mod special la Hamlet așa cum este el jucat în România?**

— Faptul că viziunea se păstrează credincioasă textului, fiind în același timp originală, speculativă. Se rezolvă cu multă imaginație scenele, dar textul nu e „obligat“ să se supună unei anume idei, ci se respectă libertatea, i se întretine misterul. Am apreciat mai ales faptul că regia nu a înlăturat încărcătura complexă de sensuri, n-a încercat să oprească, să închidă, să simplifice deschiderile posibile ale piesei. Eu nu cred în



tr-o viziune statică, care trebuie pusă în aplicare cu orice preț de către actori. Asta îngheață mai întotdeauna un spectacol, înainte ca el să aibă timp să-și câștige respirația, viața.

— **Care ar fi tendințele actuale în montarea textelor shakespeareene?**

— Două sînt principalele tendințe. Prima și cea mai răspîdită în Anglia este cea conservatoare, „puristă“, care ține la păstrarea unui ton convențional, plat, lipsit de strălucire în reprezentare. Textul se joacă doar pentru el însuși. A doua ar fi cea experimentală, Shakes-

peare citit cu ochii omului modern. Există exagerări, dar și laturi bune ale acestor tendințe. Personal, cred că sînt o „puristă“ din anumite puncte de vedere. Textul shakespeareian nu trebuie modificat pentru reprezentare, ci dimpotrivă, trebuie jucat integral. Dar nu „recitat“, ci motivat de trăiri adevărate, actuale, care ne spun în acest moment un adevăr despre timpul pe care îl trăim. În acest sens mă consider aproape de cea de-a doua tendință, experimentală. Dar nu merg pînă acolo încît să impun substanței shakespeareiene o concepție a mea, prefabricată. E o exagerare și o trădare de care mă feresc.

— **Ați regăsit aceste tendințe și în montările de pe scenele românești ?**

— Da. Chiar pot spune că am recunoscut în spiritul montărilor shakespeareiene la care am asistat aici aceeași metodă de abordare — bogată, plină de forță și de culoare. Chiar și aceleași inegalități. Această varietate de modalități de abordare a textului lui Shakespeare e impresionantă și dovedește existența unei tradiții teatrale puternice și complexe. Am fost nu de mult în Bangladesh, unde am montat *Furtuna* în premieră absolută. Mai există locuri pe pămînt unde Shakespeare poate fi jucat în premieră absolută.

— **Văd că vă interesează mult experiențele Shakespeare peste hotare.**

— Într-adevăr, am văzut spectacole în Franța, Germania, Polonia și am înțeles că, uneori, cei care pun textul shakespeareian în traducere au, paradoxal, o mai mare libertate de invenție. În original, textul te constrînge. Tradus, îți permite „jocuri“. Mă întorc la spectacolul de la „Bulandra“ cu *Hamlet*. Am aflat că traducerea a durat mult, că la ea au participat și regizorul, și actorii, găsind cuvîntul, fraza, expresia cea mai potrivită sensului. Asta a contat foarte mult, cred.

— **Sinteți partizana unui teatru de echipă ?**

— Hotărît. Actorii sînt întotdeauna coregizori. Prima grijă a directorului de scenă este să-i distribuie cu mare atenție. Regizorul e obligat să tină în mînă ferm întregul distribuției. Esențială este atmosfera de la repetiții. Actorul trebuie să aibă o nemăsurată încredere în cel care conduce, să nu-i fie frică să iasă în scenă dezbrăcat de toate măștile, să nu-i fie teamă să greșească, să spună prostii,

să se facă ridicol. Numai astfel repetițiile devin eficiente. Un actor crispat refuză colaborarea, nu se deschide, nu poate fi liber, nu poate crea. Dacă am încrederea actorilor, am foarte mult. Fiindcă orice spectacol e produsul adevărului tuturor celor care participă în acel moment la el. Toți au o răspundere la fel de mare și o importanță la fel de mare. De asemenea, sînt un regizor interesat de evoluția în timp a spectacolelor după premieră. Actorii au tendința să devieze tot timpul sensurile inițiale. Uneori ei îmbunătățesc personajul, alteori invenția lor sufocă ideea, esența eroului. Îmi place să lucrez și după premieră. Vin la aproape toate reprezentațiile, adopt soluțiile pe care le consider organice ideii, le înlătur pe celelalte. De altfel, am impresia că în fiecare moment ai reface altfel un spectacol pe același text. Aș găsi alt adevăr pentru el. Tocmai fiindcă echipa, contextul, ar fi altele. În lumea modernă lucrurile se schimbă atît de repede! În fiecare zi altveea mi se pare mai important de arătat pe scenă.

— **E o atitudine reprezentativă oare pentru tinăra generație de regizori britanici ?**

— Nu cred. Vedeți, eu regret că în Anglia nu există un dialog mai deschis între regizori. În România, creatorii se întîlnesc, schimbă ideile, comentează... Așa am avut impresia. Noi ne ferim unii de alții. Nici mie nu-mi place să las pe nimeni să vadă cum lucrez, ce lucrez. Dar dialogul e foarte necesar. Actorii englezi au o atitudine mai firească în privința asta.

— **Poate înființarea unei școli de regie în Anglia ar rezolva problema dialogului.**

— Mă îndoiesc. Această meserie se învață practicînd-o. Antrenamentul unui regizor presupune o mult prea complexă pregătire pentru a putea fi încadrat. Personal, nu cred în școală, în normele unui institut.

— **Și în ce credeți ?**

— Cred în teatrul făcut de buni profesioniști, într-o modalitate practică de abordare a textelor dramatice, în soluțiile care se nasc în timpul lucrului pe scenă. Eu îl văd pe regizor ca pe un grădinar ce trebuie să vegheze și să îngrijească plante, nu să se încapățineze a inventa c nouă sămînță.

Interviu realizat de
Corina ȘUTEU

Spectacolele de la „Bulandra” — o nouă confirmare a sensului teatrului

● În opinia Mirosłavei Kortenska, colaboratoare a cunoscutei reviste bulgare *Teatăr*, cele trei spectacole ale Teatrului „Bulandra”, prezentate în paginile nr. 3/1989 ale mensualului sofiot sînt, în fond, o nouă confirmare a rostului teatrului, „al cărui scop, dintru-nceputuri și pînă acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față”. „Bogăția și varietatea repertoriului, originalitatea, viziunilor regizorale, desăvîrșitul profesionalism” al tuturor celor implicați în reprezentare dau adevărata măsură a unui teatru „profund angajat în dialogul cu contemporaneitatea, cu publicul”. Bine-cunoscuta sintagmă „Shakespeare, contemporanul nostru” capătă, în viziunea lui Alexandru Tocilescu, realizatorul montării tragice istoriei a lui Hamlet, accente noi, incitante tocmai prin „capacitatea de a descoperi, în ineputabila substanță a textului, sensuri pînă a-

cum insuficient explorate”. Încercînd o „restituire” integrală a gîndului shakespearian întrupat în cuvînt, spectacolul este structurat pe principiul dezvoltării treptate, al devenirii atent gradate ce-și găsește, după cum remarcă în continuare semnătara articolului, un sugestiv echivalent în simbolismul vestimentelor, al mișcării într-un anume cadru scenografic și al partiturii muzicale.

Cele două puneri în scenă datorate Cătălinei Buzoianu se subsumează, după cum subliniază Mirosłava Kortenska, aceluiași efort creator de a pune în valoare a bogăției de sensuri și semnificații ale textului, cu mijloacele proprii artei teatrale. Urmind legile ascunse ale derulării „fluxului conștiinței”, spectacolul *Dimineața pierdută* recompune caleidoscopic o lume plasată sub lentița măritoare a amintirii intens subiectivizate, reușind să creeze

aceea senzație a timpului care sufocă existențe, încețosează imagini, relativizează drame, transformă ridicolul în grotesc, demascînd inautenticitatea trăirii.

● Ultimul paragraf al pertinentei analize realizate de corespondenta revistei *Teatăr* revelă, plecînd de la viziunea Cătălinei Buzoianu asupra ultimei opere dramatice a lui Pirandello — *Urișii munților*, cunoscută publicului european mai ales ca urmare a ecourilor stîrnite de înscenările repetate datorate lui Giorgio Strehler — capacitatea de „transfigurare poetică” a complexului univers pirandellian.

Sondarea dimensiunilor estetice, filosofice, psihologice ale omenescului rămîne, în opinia Mirosłavei Kortenska, una din preocupările majore ale teatrului românesc contemporan, expresie a implicării sale superioare în viața cetății.

Fructuos schimb de experiență

Vizita efectuată în perioada 24—30 aprilie 1989 de Volker Trauth, redactor-șef adjunct al revistei *Theater der Zeit* din R.D.G., a oferit invitatului revistei *Teatrul* posibilitatea cunoașterii directe, nemediate, a mișcării teatrale românești actuale, al cărui puls este dat atît de spectacolele bucurăstene, cît și de montări

exemplare ale stagiunii realizate la teatrele naționale din țară. Discuțiile purtate cu oamenii de teatru (Emil Boroghină, Cătălina Buzoianu, Mircea Cornișteanu, Ion Cristoiu, Cristian Hadjiculea, Mihai Manolescu, cu actorii ai teatrului „Bulandra” și ai Teatrului Național din Craiova), precum și vizionarea unor spectacole — *Milionarul sărac* de T.

Popescu (Teatrul Giulești), *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, *Paznicul de la depozitul de nisip* de D.R. Popescu, *Unchiul Vanea* de Cehov (Teatrul Național din Craiova) — au pus în evidență coordonate majore ale evoluției fenomenului teatral românesc, urmărite cu viu interes de partenerii acestui fructuos schimb de experiență.

Revista „Teatrul” văzută de „El Publico.”

● Anunțată încă din aprilie 1988, cu ocazia primei Conferințe Internaționale a Revistelor de Teatru, desfășurată, sub auspiciile revistei italiene de teatru **Sipario**, la Taormina și la Messina, la care au participat reprezentanții a 21 de perioade de profil, inițiativa prezentării unui număr de 116 publicații consacrate dezbaterii și studierii activităților teatrale din 32 de țări ale lumii, găzduită cu generozitate în paginile mensuralului sofiot, sint, în **blico** (nr. 64, ianuarie 1989), se circumscrie unui nobil efort de propagarea valorilor autentice ale artei teatrale. Scurtele in-

formații puse la dispoziția specialiștilor și a publicului larg interesat oferă date privind aspectul grafic, formatul, numărul de pagini, tirajul, structura și profilul diverselor rubrici, alături de necesarele mențiuni cu caracter administrativ.

Referirile la conținutul revistei **Teatrul** urmăresc structurarea pe rubrici fixe („Teatrul românesc de azi — tendințe, fenomene, personalități” — „Permanenta modernitate a clasicilor, „Confesiuni de creație”, „Memoria scenei”, „Toată lumea iubeste teatrul” „Teatrul în lume” etc.) a unui prim bloc de materiale, în timp

ce secțiunea dedicată cronicii principalelor evenimente teatrale din capitală și din țară, precum și recenzării activităților patronate de revistă, își modifică profilul și ponderea în raport cu realitățile teatrale pe care le semnalează.

„Documentarul teatral” realizat în premieră absolută de revista spaniolă este un prim pas în împlinirea unuia dintre obiectivele fundamentale ale Legii Internaționale a Publicațiilor Teatrale: acela de a contribui la formarea, dezvoltarea și consolidarea unei culturi teatrale naționale și internaționale.

Alexa Visarion în Suedia

● Dacă ultimele decenii au transformat sintagma „Shakespeare, contemporanul nostru” dintr-o mare „descoperire” într-un „nevinovat” truism o mutație similară, în sens (aparent?) contrar, pare a se fi produs în cazul lui Cehov. „Melodramaticele” zbateri oblomovist-înlacrimate ale „sufletului slav” și-au recăpătat, în sfârșit, chipul adevărat. Al comediei. Umane. Dacă în cazul „tragicelor istorii” shakespeariene ceea ce ne impresionează este intensitatea profund omenească a trăirii și a mărturisirii, în „nedivina comedie” cehoviană ne vedem con-

frunțați cu necrutătorul mecanism distrugător de iluzii care este ridicolul. „A fi caraghios” devine „un mod de a-fi-in-lume”, expresie a unui neștut dezacord între intenție și realizare, vis și realitate. O inadecvare ce tinde să devină cronică relativizează impulsurile, transformă bucuria în tristețe și dragostea în indiferență, cuvintul în tăcere și victoria în înfrângere. Un carnaval al dragostei — este titlul scenariului avînd la bază cele mai importante opere cehoviene, ce a constituit suportul montării realizate de Alexa Visarion la Teater

Fontanen din Malmö. Să fie oare acest „carnaval” un „bilci al deșertăciunilor” în cheie caragialiană? Poate nu întîmplător realizatorul recentei premiere, salutată cu multă căldură de presa din Stockholm, prilejuind chiar organizarea unui simpozion pe tema Cehov în interpretări contemporane (ce s-a bucurat de participarea unor profesori, regizori, esteticieni și teoreticieni din cadrul Institutului de artă teatrală de la Malmö) se pregătește să pună în scenă piesa **D-ale carnavalului...**

Grupaj realizat de
Eva CATRINESCU

Mioara Telnicu — Iași :
În Femeia medievală (trei acte, 76 pagini) încercați o comedie de strictă actualitate. Cu toate că a participat la examenele de grad, profesoara Aura Mușatescu se reintoarce din Capitală fără succes. Pe seama faptului apar tot felul de zvonuri (în care este implicat inclusiv inspectorul Pudră de la serviciul personal și alți titulari de funcții administrative). Aura devine în scurt timp o „personalitate”, este privită cu respectul pe care îl poate impune cel care nu cedează ritualurilor ce țin de înjosirea demnității umane. Întreg orașelul pare să trăiască o satisfacție compensatoare, iar profesorul Pudră este mutat la catedra unui sat învecinat. Lupta acestuia pentru a-și dovedi nevinovăția are șansă datorită bătrînului învățător Stelea, a cărui ipoteză privind posibilitățile Aurei Mușatescu în direcția cunoștințelor profesionale se dovedește a fi conformă cu realitatea: nimeni nu i-a pus „piedici” Aurei, lucrările prezentate de aceasta au fost sub nivelul minim, examinătorii și-au făcut corect datoria, cazul „femeii medievale” fiind de fapt creația unui foarte bine pus la punct mecenism al credulității. „Farsa” Aurei va avea urmări destul de neplăcute asupra profesoarelor Irina Lungeanu și Gabriela Tudor, în sensul că reușita lor (amîndouă au obținut gradul I) este întîmpinată de unii membri ai colectivului didactic cu un anumit fel de a privi chiorș, pe măsură ce „victimei” îi creșteau acțiunile la bursa demnității. Problematica ține de psihologia socială, abiliînd într-un anume fel

conceptul de masă de manevră. Ideea piesei nu este lipsită de interes, dar dificultățile de construcție (rezultat al unei certe neacomodări cu teritoriul dramaticului) îi estompează posibilă noutate. Faptul că Aura Mușatescu nu apare ca personaj în scenă decît în relatări vă ușurează mult travaliul, dar nu această soluție înseamnă totul. Nici unul din protagoniști nu deașește starea de desen animat într-un plan cu două dimensiuni, pentru că dimensiunea a treia, cea care dă adîncime, creînd ceea ce se numește caracter, absentează cu desăvîrșire. Problema, așa cum ați abordat-o dumneavoastră, putea fi epuizată într-un singur act, cu mai multe șanse de reușită. Se realiza astfel o **totalitate intensivă**, proprie teatrului, și vă puteați debarasa de atîtea curse care țin de epic, adică de digresiv. Un efort de condensare solicită și replica, mult extinsă, ca și cum am avea un timp nesfîrșit la dispoziție, cînd, așa cum știți bine dumneavoastră, pe scenă apar iminențele explozive. Din punct de vedere dramaturgic, **Femeia medievală** este un text care trebuie în întregime rescris.

Mihai M. Mihai — Brașov : **Satul fără nopți**, piesă în două părți, 85 pagini, este mai degrabă un schelet de roman, cu foarte multe personaje, acțiunea, evident, petrecîndu-se într-o arie rurală din zilele noastre. Faptul că nopțile satului sînt albe pentru cei care plînuiesc, cum spune poetul, „din cuțite și pahară”, nu este o noutate pentru cititor. Nici întîmplările legate de ambițiile unor grupuri de a controla situația de cadre din cooperativa agri-

colă și de la primărie nu sînt chiar atît de neobișnuite. Cazul lui Bogdan Vornicescu, hotărît să devină cu orice preț conducătorul comunei, afirmînd rîspicat, cu o mare doză de cinism, ce dorește să întreprindă, are în el o notă de didacticism care nu se trage din Nicolae Filimon (arivismul lui Dinu Păturică nu era afișat) și este mai degrabă rezultatul unor șchiopătări în materie de măiestrie scriitoricească. Discuția lui Vornicescu, în grădina de legume, cu Oana Roiban, în care Bogdan își desenează strategiile, convîgînd-o pe sceptica învățătoare că, divorțînd și căsătorindu-se cu el, unchiul ei de la județ va avea pe cine să „ridice”, în ce „să-și investească relațiile”, ar putea fi interesantă (avem în vedere în primul rînd acoladele narative) într-un roman cu deschidere psihologică, dar nu într-un text destinat scenei. Unele „fapte” sînt zoliste, și intenția de a clădi prin ele un anume „pedigree” personajului principal, cu plonjare în spațiul filogenetic, nu ne convinge că vă aflați pe un drum bun: în ograda lui Jugănarul, la tăierea porcului, Bogdan Vornicescu duce la gură paharul cu sînge, refăcînd în felul acesta lanțul falsului mit al lui Dracula. Desenul lui Stîrcea, un țaran care, părăsit de înțelepciune, crede că poate rezolva orice cu bîta lui zgîriată de mersul pe lingă oi, se înscrie tot în aceeași zare de artă poetică. Aflat în „opозиție”, Vornicescu afirmă, sigur pe el: „anul acesta recoalta va fi bună dacă vreau eu”, sugerînd în continuare că oamenii vor merge pe cîmp numai

dacă el va fi numit în fruntea aşezării. Este aici o mentalitate de vechil dedulcit la visul măririi, orgoliul unui bey pripăşit în zilele noastre. Teroris-mul moral (şi, uneori, chiar fizic!) exercitat de alde Vornicescu este pus la punct (vai, prea brusc, imitând acel *deus ex machina*) de vicepreşedintele de la judeţ, care demască întreaga afacere într-o plenară comunală, spre disperarea Oanei, gravidă şi arătată cu degetul de toţi cei care şi-au recăpătat curajul de a opina. Limbajul textului este frust, adecvat mediului, deşi o mai curajoasă inscriere neologistică nu i-ar fi stricat cu nimic. Replicile sînt obositor de lungi, ateatrale, culminînd cu monologurile „propagandistice” ale lui Vornicescu. Credem că trebuie să vă încercaţi muza mai abitir în partituri scurte, maximum de un act, pentru a deprinde elemente de măiestrie care vă lipsesc la ora actuală. Optînd serios pentru proză, s-ar putea să culegeţi mai curînd roadele scontate. Dar şi în proză (cît mai ales în teatru!) nu credem că este bine să cultivaţi atît de insistent termenii de „specialitate”, chiar dacă aveţi senzaţia că plasticizaţi opera în acest fel: *strageata, chiagorniţa, cigăreţ* (pentru zer, vasul de închegare şi ulcior). Sînt numai cîteva exemple.

Mihaela T. Pîrvulescu — Bucureşti : **Jurămîntul** principeşti este o încercare de comedie (în strictă actualitate) care pune în prim-plan „saga” unui pă-

timas hotărît să se lase de beţie. Acţiunea se petrece bineînţeles pe şantier, Mugur Iacobescu fiind de profesie... controlor de calitate. Şlagărele textului, neînsoţite de partituri muzicale, sînt dintr-o asemenea croială : „Hai, hai, hai, acuma hai / Murgul bate din picior / Nu vreau să te duc în rai / Cîncinul viitor / Avem timp şi de iubit / Planul cînd l-am depăşit / Şantierul e mareţ / Şi iubirea fără preţ...” . Construcţia, naivă din punct de vedere dramaturgic, personajele şterse, replicile cu foarte puţin haz, umorul de cele mai multe ori decupat din vremuri interbelice. Încercaţi şi altceva.

Mai trimiteţi : Valentin Avrigeanu — Sabordaj *lingă* **Insula şerpilor**, farsă poliţistă, cu un „prolog, patru tablouri şi epilog”, 58 pagini ; V. Corcheş — **Ea şi El**, opuscul artistic în patru tablouri, 42 pagini ; Horia Hulban — **Pasărea fără adresă**, 41 pagini ; Vlad Popescu — **Vîrsta la care putem dormi sub cerul liber**, 46 pagini ; Viana Şerban — **Mă mulţumeam să te iubesc**, 90 pagini ; Vlad Elena — **Omul de lut**, 96 pagini, **Prinţesa**, 79 pagini ; Victoria Gavrilescu — **O femeie din zilele noastre**, 38 pagini ; Aurel Andrei — **Romanţă pentru vioară şi orchestră sau Muşcătura**, 34 pagini ; Traian Fierbinţeanu — **Arborele promis**, XI pagini ; Doru Enache — **Căutîndu-l pe Godot**, piesă în două acte, 28 pagini ; Dan Dobelzi — **Irina** (manuscris pe un *caiet dictando*) 25 pa-

gini ; Mioara Alexandrescu-Zilieru — **Vreau să te cunosc**, 72 pagini ; Ion T. Nae — **Trenul tău a plecat**, elegie în două părţi, 62 pagini ; Viorica Rudăreanu — **Insula cît un ochi**, teatru pentru cei mici, 30 pagini.

DEOCAMDATĂ, NU : Paul Păsărin — **Iaşi** ; Mi-rela Davidescu — **Craiova** ; Puiu Lăcătuş — **Cluj-Napoca** ; Virgil Dumitrescu — **Botoşani** ; Marian Marius — **Tulcea** ; Zeno-via Decuseară — **Galaţi** ; Lăcrămioara Teodorescu — **Zimnicea** ; Tudor Pandăru — **Călăraşi** ; Cleopatra Ionescu — **Tg. Mureş** ; Vasile Motoroiu — **Tîrgovişte** ; Clement Palanciu — **Suceava** ; Ana Lăcustă — **Buzău**.

Paul TUTUNGIU

Portofoliul nostru

(pe care îl ţinem şi la dispoziţia secretarilor literari din teatre)

- Marin Sorescu — **Vă-rul Shakespeare**
- Paul Everac — **La marginea lumii**
- Dinu Grigorescu — **Raliul faraonilor**
- Radu Iftimovici — **A cincea cameră a inimii**
- Horia Gârbea — **Al treilea as**
- Paul Ioachim — **Aniversarea**
- Petre Sălcudeanu — **Nu mai plînge, draga mea**
Manuscrisele nu se înapoiază.

posta literaturii dramatice

Condiția de membru al unui juriu m-a obligat să merg, într-una din seri, la spectacolul cu Sfântul Mitică Blajinu, pus în scenă de Teatrul de Comedie. Aveam, ca să fiu sincer, toate argumentele să nu mă aștept la o experiență prea interesantă. Din 1987, anul premierei, spectacolul traversase un număr însemnat de reprezentații la sediu și în turnee. Aflindu-ne la o comedie – imi spuneam – era aproape imposibil ca actorii, în veșnica lor neliniște după aplauze, să nu fi stricat ceva din liniile originare ale montării. Se așteptam să văd, pentru a-mi spori scepticismul, și faptul că mai văzusem o dată spectacolul. La Galați, la Gala artei comediei, unde reputase un succes semnificativ. Revederea unui spectacol, fie el și de valoare, ce putea fi mai plicticos! Credeam că luasem în considerare toate datele. După spectacol, care a fost nu numai pentru mine, dar și pentru ceilalți membri ai juriului, un moment de incertitudine, mi-am dat seama că neglijasem, totuși, citeva. Uitasem, de exemplu, că aveam de a face, în cazul trupei de la Comedie, cu niște profesioniști exemplari. Or, actorii demni de această apreciere păstrează neștirbită de-a lungul sutelor de seri urmând primul spectacol înalta ținută a reprezentării inițiale. Ei sînt în stare să rămână la subtilitatea premierei și dacă ar juca, la un moment dat, pentru a spori incasările teatrului, pe stadionul Maracana, în fața a o sută de mii de fluierători. Ca să nu mai vorbim de faptul că spectacolul cu Sfântul Mitică Blajinu purta semnătura lui Valeriu Moiescu. Iar un regizor bun – și Valeriu Moiescu e un asemenea regizor – fixează atît de ferm, încă de la premieră,

partiturile actorilor, încît aceștia, oricît de nebădăioși ar fi, se văd constrinși, ca de niște tipare nevăzute, să revină de fiecare dată, supuși deplin, la indicațiile primite pe parcursul repetițiilor. Pentru că degradarea unui spectacol își are cauza și în moliciunea cu care regizorul a trasat fiecărui interpret contururile perimetrului strict în care persona-

Un Baranga citit de Cehov

litatea își poate face de cap. Neglijasem apoi, în judecarea piesei lui Aurel Baranga, un alt lucru la fel de important. Și anume că un spectacol de felul celui de la Comedie poate fi văzut de mai multe ori fără ca interesul de la premieră să-și piardă ceva din ascuțime. Ca și o carte, o reprezentație complexă își dezvăluie, la fiecare nouă apropiere, adincimi, proaspete, nesesizate în serile anterioare.

Dramaturgia lui Aurel Baranga se confruntă la ora actuală cu dificilul examen care e, pentru orice operă de mare succes, rezistența în timp, dincolo de conjunctură. Ies la iveală acum, la distanță de momentul maximei sale afirmări, deficiențe născute din prea mare supunere la clipă. Ceea ce a dat creației lui Aurel Baranga succesul de odinioară – caracterul publicistic – atîrnă greu în încercarea de acum. Faimoasele piese par să fi pierdut, o dată cu trecerea în plan secund a problemelor atacate, interesul marului public, orientat acum, după aceeași lege a modei, către alte aspecte negative

ale realului. Și cînd spun, prea marea supunere la clipă, n-am în vedere un cusur evident al lui Aurel Baranga, explicabil în contextul respectiv: concesiile făcute, prin anumite replici, prin introducerea unor scene sau personaje, exigențelor administrative de moment pentru ca întregul să poată vedea, la capătul unor crîncene bătălii, lumina rampei sau a tiparului. Am în vedere o altă deficiență, rod și ea al căderii în cursa fatală care e, pentru un dramaturg, fascinația succesului cu orice preț. E vorba de caricaturizarea pamfletară a unor personaje. Cu o pasiune mai degrabă gazetărească decît literară, Aurel Baranga și-a unilateralizat pînă la schematism absolut personajele satirizate, extrase, toate, din rîndul șefilor de la un anume nivel. Desigur, satira simplifică prin definiție, reducînd complexitatea unui erou la o linie purtată de-a lungul și de-a latul textului. La Aurel Baranga, această notă caracteristică e mult exagerată de o pornire minioasă împotriva personajelor cu funcții de răspundere în piesă. Tot ce se reproșa la un moment dat unor activiști de partid și de stat – de la dogmatism pînă la oportunism – a fost transferat de autor din paginile pamfletelor jurnalistice în creația sa dramaturgică și pus pe seama directorilor și directorilor adiuncti, a inginerilor-șefi și a șefilor de serviciu. Iar slujbașilor simpli, ca Spiridon Biserică sau Mitică Blajinu, li s-au repartizat, într-o generozitate de invidiat, toate calitățile existente la un moment dat în depozitele pieței literare. Din necesități publicistice, personajele negative au fost împovărate cu toate aspectele negative pe care atît scriitorii, cit și publicul le doreau înlăturate din viața noastră social-politică. Ele au devenit astfel simple purtătoare de idei depășite, așa cum în unele

romane politice activiștii pozitivi au devenit simpli transportori de idel novatoare. Condamnate la simpla ilustrare a unor teze, aceste personaje nu mai au nimic omenesc. Ele nu sînt personaje, ci funcții. De aceea, ele stîrnesc nu atît risul, cit indignarea civică. Asta fără a mai lua în considerare că ele au deschis calea unui clișeu de lungă carieră în literatura noastră contemporană, clișeu în putere și azi, potrivit căruia șefii sînt niște monștri absoluți, iar subordonații niște modele de oameni de treabă. În orice satiră există însă și o importanță cîtă de sufletească. Din această prezență a lăuntricului apare, poate, în satira de excepție, acea duioșie secretă față de cele mai batjocorite personaje. Pentru că marii satirici au ris de ridicolul omenesc privindu-se în oglindă. Schematismul personajelor lui Aurel Baranga n-a putut fi sesizat la vremea respectivă. Noutatea țintei – probleme și personaje considerate pînă atunci tabu – a stîrnit și întreținut vilva în fumul căreia au trecut neobservate deficiențele de realizare estetică. Publicul recunoștea ușor, în cele de pe scenă, aspectele negative pe care le-ar fi vrut înlăturate de la serviciu. Cu vremea însă, denunțarea acestor deficiențe, ale social-politicului a devenit un bun comun al literaturii române. Satira lui Aurel Baranga și-a pierdut principalul avantaj în bătălia cu alte creații: consonanța cu interesul de moment al publicului. În plus, multe dintre lucrurile satirizate de el și-au pierdut din actualitate.

Acest progres fatal a lăsat dramaturgia lui Aurel Baranga singură în fața esteticului. O situație nu tocmai favorabilă acestuia.

În ce constă meritul montării de la Teatrul de Comedie? Neîndoielnic, în umanizarea eroilor, unilateralizați de autor din nece-

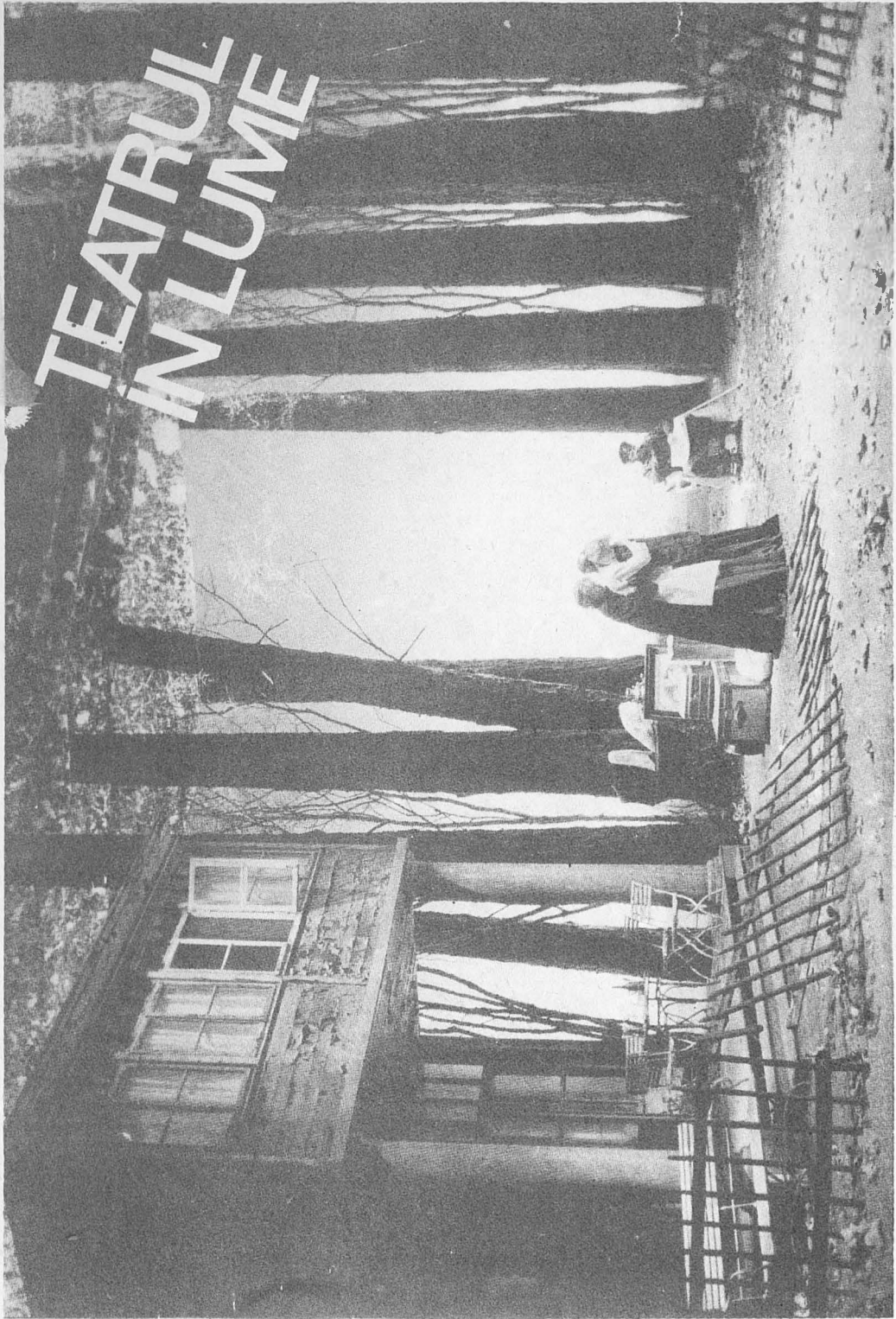
sități pamfletare. Atît regizorul, cit și actorii, prinși într-o aprigă bătălie cu textul, au dat de-o parte simplificările publicistice, încercînd să găsească personajelor negative, cusururile moral-psihologice, atacate de satira din toate vremurile. În acest fel, Ion Cristea, Florin Colibaș, Gheorghe Mitrofan, Adrian Mateescu au fost surprinși în ridicolul lor omenesc. Ei stîrnesc risul ca indivizi, nu ca purtători de teze publicistice. Un ris binevoitor, nu lipsit de o anumite tandrețe, pentru că în multe dintre cusururile de pe scenă, nu recunoaștem și noi, spectatorii, indiferent că sîntem șefi sau subordonați. Violența pamfletară a textului s-a imblinzit într-un comic de bună calitate. Baranga a fost citit din perspectiva lui Cehov. Tipică în acest sens mi se pare noua înfățișare a directorului Ion Cristea. În interpretarea lui Cornel Vulpe acest personaj e mai degrabă năuc decît perfid. El nu înțelege prea mare lucru din ce se întîmplă în jurul său. Schimbările brusce ale realului (urcările și coboririle lui Iovănescu și Stavrache, farsa pusă la cale de Mitică Blajinu) îl iau prin surprindere și-l descumpănesc. Camil Petrescu distinge între deștept și inteligent. În spectacolul de la Comedie, personajul lui Aurel Baranga e numai deștept, posesor adică, al unei inteligențe mărginite la mici șmecherii, suficientă pentru a se descurca în viață. Sectorul pe care-l conduce nu e spațiul puterii absolute, cit mai ales o mică familie, în care el își poate scoate cămașa fără nici o rețineră. El e mai degrabă un șef paternalist decît unul tiran. Zîmbetul lui Ion Cristea – înconfundabilul zîmbet al lui Cornel Vulpe – trădează un tip bonom, incapabil să făcă rău în sine. Să nu uităm că el vrea să-l pensioneze pe Mitică Blajinu nu ca o expresie a autorității sale depline, cum ar proceda un șef despot, atîns de

beția puterii, ci pentru că Vasile Vasile, înlocuitorul lui Blajinu, are o rudă sus-pusă. În același timp el se teme de reacția lui Mitică Blajinu, față de care, între noi fie vorba, dovedește prea multe precauții pentru un șef menit să stîrnească antipatia spectatorilor. Mișcarea e un angajament, o mică ciupeală, nu o mare invirtală. Oricum, așa cum îl creează Cornel Vulpe, directorul Ion Cristea nu e capabil de mari mișcări.

Acestea presupun o inteligență rece, tăioasă, o fire închisă, or, directorul Ion Cristea, salutînd în dreapta și în stînga, trăgîndu-și mereu pantalonii, intrînd și ieșînd cu zîmbetul lui bonom, e mai degrabă un prost decît un ticălos. În acest sens, Mitică Blajinu, faimosul personaj pozitiv al lui Baranga, interpretat de Aurel Giurumia, apare în spectacolul de la Comedie mult mai calculat. Chiar dacă vizînd intenții bune, farsa pusă de el la cale trădează o deosebită capacitate de ascundere a gîndurilor. Să nu uităm apoi că, în finalul piesei, el își anunță numirea ca director adjunct. Nu este oare această promovare rodul unor acțiuni de culise? O astfel de lovitură de teatru, tipică pieselor lui Baranga, prin care dramaturgul s-a străduit să ne convingă că și în satiră totul se termină cu bine, ne apare azi într-o altă lumină. Pusă la lucru în alte scopuri, perfidia lui Mitică Blajinu ar fi în stare de nenorociri mult mai mari decît o simplă pensionare a unui subaltern care, între noi, fie vorba, și așa a implinit vîrsta. Oricum, după spectacolul de la Comedie, eu, personal, mă tem mai mult de Mitică Blajinu decît de directorul Ion Cristea.

Ion CRISTOIU

TEATRUL IN LUMINE



Trei surori de A. P. Cehov, în regia lui Peter Stein, Festivalul de toamnă, Paris 1988

Teatrul Dramatic
din Braşov
vă propune



„ANA-LIA”

de Dina Cocea



ELVIRA GODEANU



„Mi s-a întâmplat adesea să regret un gest, o frază sau un itinerariu, amintite după o săptămână sau după o lună; nu mi-a trecut însă niciodată prin minte să-mi regret în bloc întreaga viață și prin urmare nici să mărturisesc că dacă m-aș naște din nou, aș alege altă viață.”

Dacă ai fi preferat altă viață în ziua în care mi-am organizat viața, mi-aș fi pregătit-o pe aceea. Din moment ce nu am descoperit nici un fel de existență mai frumoasă decât cea închinată teatrului, înseamnă că și dacă m-aș naște o doua oară, ăș repeta exact ceea ce am făcut pînă acum”.

Elvira GODEANU

Elvira Godeanu

O EXPLOZIE DE LUMINA



Frumusețea este o axiomă a emoționalității; trăiește prin ea însăși altfel de integral în prezența sa te poți dispensa de restul lumii, și interzice orice analiză și orice sustragere de sub acțiunea ei tutețară. Frumusețea e o afirmație a vieții, iar viața nu are nevoie de justificări...”

„Elvira Godeanu este de fapt o cumulară. Ea e de două ori frumoasă, deoarece talentul este și al tot frumuseții. Or, cum să prind în vorbe altele calități? O, dacă i-aș descoperi un viciu cit de mic, atunci lucrurile s-ar schimba! Dar lucrurile devin și mai dificile cînd știu prea bine că Elvira Godeanu nu s-a lăudat niciodată nici cu frumusețea, nici cu talentul. Singurul lucru pe care și l-a îngăduit, fiind mai mult decît obligată, a fost acela de a-și face frumusețea cit mai talentată și talentul cit mai frumos.”

Petre MANOLIU
— 1932

Doamnă, în înțelesul mult nobil al termenului, ă traversat cîinci decenii de tîndă, serală risipind în jurul ei o jerbă de poliție ale inimii. Intr-o lume stînd sub acțiunea corosivă a altor scăderi și concesi, Elvira a adus o primăvară a grației! N-a văzut-o nimeni niciodată cu grimasa nemulțumirii, n-a birfit și nu și-a denigrat colegii, n-a solicitat și n-a respins roluri, n-a făcut parte din coterii carnasiere — tot ațtea practici ale mizeriei teatrale de altădată. Generoasă, tonică, stenică, un dar al naturii. Elvira aduce în viață ceea ce a fost și pe scenă: o explozie a luminii, binefăcătoare și tandră. A jucat sute de roluri, strălucită parteneră a lui Vracu sau Bălățeanu, dar în conștiința mea rămîne — după ce am văzut ațtea alte interprete ilustre — ideea Zoe din „Scrisoarea pierdută”. (...) O s-o uit vreodată? O să uit vreodată știința ei de teatru, măsura, armonia, discreția pe care le-a adus în orice rol, tot ațtea virtuți exemplare și fără egal, pe care tîncușe generații ar trebui să le deprîndă de la marile lor înalțăși și pe care Elvira le oferă, darnică în lecții de teatru — o să uit vreodată de această comoară, și merita să fie uitată?”

Aurel BARANGA
— 1973

În imagini:

1. În „Troilus și Cressida” de Shakespeare, alături de „Partenerul Ideal”, George Vracu. 2. În „Aimée” de Heinz Coubier. 3. Charlotte „Sufertințele tinărului Werther” după Goethe. 4. În „Omul și masca” după Marlowe. 5. În perioada examenului de admitere la Conservator. 6. Marguerite Gauthier în „Dama cu cameli” de Al. Dumas. 7. „Iată femeia pe care o iubesc” de Camil Petrescu. 8. Masa în „Trei surori” de Cehov (în rolul lui Vreștina, Emă Botea). 9. În „Parada” de Victor Eftimiu. 10. Coana Jolita („O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale”. Într-o primă versiune, 1939). 11. Claire Zachanassian („Vizita bătrînei doamne” de Fr. Dürrenmatt).



La Muzeul Teatrului Național din București se află o însemnare a lui Nottara din 1922 după un examen de admitere la Conservator: „Elvira Godeanu — trup frumos. Frumoașă. Va fi o bună amoroasă”. Cam în aceiași termeni scriau și cronicarii timpului cînd eleva Conservatorului, apoi înăra acțită și-a făcut intrarea pe scena Companiei Tanti Cutava — Mișu Fotino (Fracul de Găbor Dregeli — 1928, Măiastra fără inimă, adaptare de Vasile Voiculescu după Prințesa Turandot — 1927); Camil Petrescu scria despre ea că e „ca-n basme de frumoasă”. A fost angajată de Corneliu Moldovan la Teatrul Național, de unde, după o apariție în Neguțatorul din Veneția și un conflict cu Soare Z. Soare, pleacă. Ceea ce atunci putea părea un capriciu devine în perspectiva timpului un gest semnificativ al unui artist conștient de valoarea sa, de faptul că această valoare se cuvine a fi apărută. A fost reangajată de Liviu Rebreanu în anul 1929 ca stagiară categoria a III-a. A fost distribuită de Paul Gusti în Institutului, apoi în piesa lui Antoine Bibescu Care din ele?, rol pe care Paul Prodan îl considera, în „Viitorul”, „primul ei succes”. Joacă miază la Național și pe scenele companiilor particulare, alături de marii actori ai timpului, pe care îi admiră și de la care învață, roluri mici în care știe să se facă văzută, nu doar datorită calităților naturale, cu care a fost din belșug înzestrată, ci și „talentului teatral” („Curentul” — Ion Dumitrescu), puterii de a caracteriza și de a nuanța eternul feminin pe care-l reprezintă în infinite variante. În fișa acției, capodoperele

artei dramatice alternează cu piesele de bulevard, cine-l urmărește atent cariera capătă o imagine concludentă despre starea teatrului românesc interbelic, cu gloria și servilitățile lui; Femeia și paiața de Pierre Louis, Cocosul negru de Victor Eftimiu, Cui de vieșii și Florentina de Alexandru Kirilțescu, Evenățul doamnei Windermer de Oscar Wilde; în 1931, primul rol din dramaturgia lui Caragiale — Zița în O noapte furtunoasă, Tovarășii de Jacques Deval, Aimée de Heinz Coubier, Dama cu cameli de Al. Dumas și ațtea și ațtea altele. În plină maturitate creatoare, a jucat Mașa în Trei surori de Cehov, Maria în Apus de soare de Delavrancea, Claire în Vizita bătrînei doamne de Fr. Dürrenmatt etc. Măiestria acției se împlinesce; prin prezența ei stenică și prin felul ei de a interpreta, ea reprezintă idealul cu care spectatorul se poate identifica și cu care îl face plăcere să se identifice. O femeie frumoasă care iubeste și suferă, iubeste cu o eleganță și o demnitate care nu exclude umilința și sacrificiul. Cum a prevăzut maestrul Nottara, a fost o bună „amoroasă”, care a iubit mai presus de orice teatrul și splendoarea lui, detestînd superficialitatea și compromisiul artistic. Și-a iubit rezorții, partenerii și prietenii scriitorii, își iubeste prietenii pur și simplu, și această căldură și generozitate sînt importante componente ale destinului ei nu doar uman, ci și artistic.

Magdalena BOIANGIU



Rar s-au întâlnit, laolaltă cu însuși de teatru alți de diverse și de prețioase, o conștiință profesională mai fermă, o disciplină personală mai crîncină. Artistă aceasta pe care Dumnezeu a copleșit-o cu darurile cele mai scîpăritoare de care vreodată s-a învrednicit o femeie, care putea să se lase legănată de deliciale unei existențe de vis, fără nici o sfortare, este obișnuită de o sete de perfecțiune fără răgaz. (...) Am cunoscut multe femei frumoase... dar în preajma nici uneia nu „nerci” acea senzație tonică, învîrtoare ca un cordial făcut dintr-o mie de esențe binefăcătoare, nu te simți mai ușor, mai bun, gata la toate impulsurile generoase ale inimii, la toate avînturile, ca în preajma Elvirei. Apariția ei pe scenă, în lumee, oriunde, lărgeste și iluminează cadrul, vivifică ambianța.

Alexandru KIRITSCU
— 1946

Măscăta: CRISTIAN BĂDESCU