

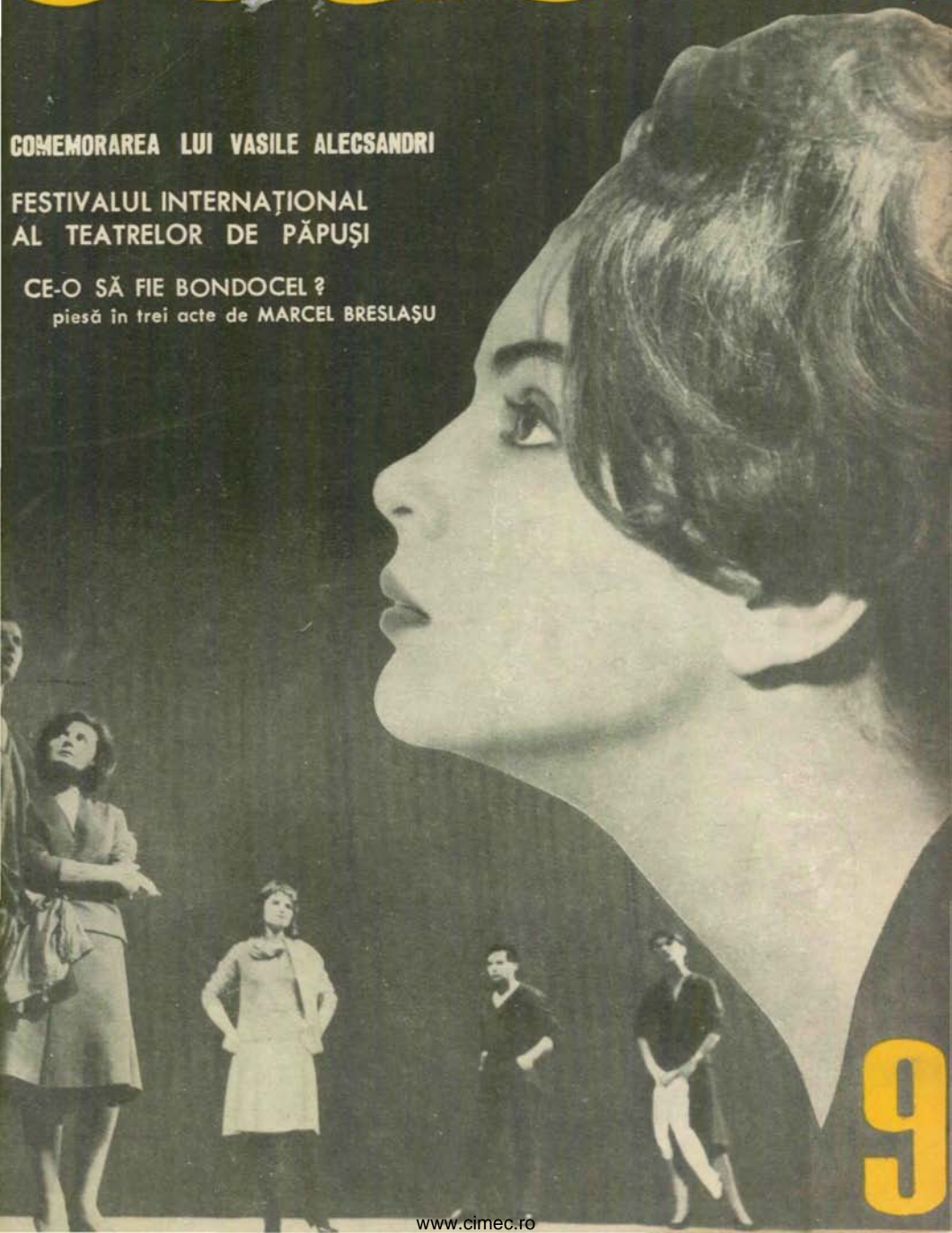
# teatrul

COMEMORAREA LUI VASILE ALECSANDRI

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL  
AL TEATRELOR DE PĂPUȘI

CE-O SĂ FIE BONDOCEL ?

piesă în trei acte de MARCEL BRESLAȘU



9

Revistă lunară editată de  
Comitetul de Stat pentru Cultură  
și Artă și de Uniunea Scriitorilor  
din Republica Socialistă România

## REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București  
Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali  
și oficiile poștale din întreaga țară  
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni  
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

## COPERTA NOASTRĂ:

Irina Petrescu de la Teatrul Mic în  
spectacolul *Prévert*



## COMEMORAREA LUI VASILE ALECSANDRI

<i>Șerban Cioculescu</i> OMAGIU . . . . .	1
<i>U. Mindra</i> AUTORUL DRAMATIC ȘI SCENA . . . . .	5
DESPRE TEATRU . . . . .	13

## A TREIA EDIȚIE A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE

<i>Margareta Niculescu</i> BINE AȚI VENIT ȘI SUCCES . . . . .	21
<i>Max Iakob</i> , președinte al UNIMA O PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE NA- ȚIUNI . . . . .	23
OASPEȚI DE PESTE HOTARE . . . . .	24

## CE-O SĂ FIE BONDOCEL?

piesă în 3 acte de Marcel Breslașu . . . . . 27

<i>Al. Popovici</i> PĂPUȘI, PĂPUȘI LUMEȘTI . . . . .	53
---	----

\*\*\*

<i>Victor Eftimiu</i> ÎN AMINTIREA LUI VICTOR ION POPA . . . . .	62
---	----

<i>Horia Barbu Opreșan</i> UN TEATRU NECUNOSCUT: SPECTA- COLUL FOLCLORIC AZI . . . . .	63
--	----

<i>Paul Bortnovschi</i> ARHITECTURĂ, SCENOGRAFIE, TEATRU . . . . .	75
---	----

## Spectacole — studiu la Institut

PATIMA ROȘIE — 1965 . . . . .	82
<i>Toma Pavel</i> EXERCIȚIU REGIZORAL: „UBU-ROI“ . . . . .	93

\*\*\*

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ . . . . .	96
Semnează: <i>Ileana Popovici, B. T. Rîpeanu, Ilie Rusu.</i>	

COMEMORAREA LUI

VASILE ALECSANDRI

## OMAGIU

Î

n primele rînduri ale Prefetei la întiiul volum de **Teatru** din ediția de **Opere complete** (București, Editura librăriei Sococ & Comp., 1875), Alecsandri scria :

„O istorie mult interesantă pentru acei ce iubesc a studia fazele prin care trec instituțiile naționale, ar fi istoria literară și anecdotică a teatrului nostru.” Cum în acea vreme nu existau, ca astăzi, o întreagă echipă de cercetători științifici, pregătiți pentru lucrări de acest gen, singurul indicat, prin vasta sa experiență teatrală, de a întreprinde „o asemenea operă” i s-a părut a fi marele actor Matei Millo, care „a asistat ca luptător neobosit la toate dificultățile nașterii și existenței acelei instituții”. Abia în zilele noastre s-a întreprins această cercetare. Cînd ea va fi încheiată, se va putea, printre alte concluzii, măsura, în toată întinderea, rolul uriaș al lui V. Alecsandri în formarea și dezvoltarea teatrului nostru. Nu este nici o exagerare în afirmația că pînă la autorul lui **logu de la Sadagura** n-a existat la noi nici măcar un început de literatură dramatică originală. Aveam, din nefericire, un public, ce e drept, destul de puțin numeros, pentru teatrul francez, care urma celui german și celui grecesc, dar protipendada care constituia acest public nu „catadicsea” să asiste la încercările de reprezentație în limba națională, sau, dacă făcea act de prezență, nu-și închipuia că un teatru românesc permanent, cu un repertoriu original, ar fi vreodată posibil. Anul 1840, în care un Grigore Alexandrescu și-a pus speranțe mari, din păcate neîmplinite pentru Țara Românească, a fost parcă mai norocos pentru Moldova. Intr-adevăr, în acel an, domnitorul Mihail Gr. Sturdza încredințează unui comitet de conducere misiunea limitativă de a reorganiza la Iași teatrul, cu un repertoriu săptămînal de două spectacole în limba franceză și unul singur în limba națională. Unul singur față de nici unul din așun era, cit de cit, un început promi-



țator. Teatrului nostru i-a fost din capul locului menit să se nască și să crească în condiții de inferioritate, ca să nu spun de jignitoare toleranță. În comitet figurau, după cum se știe, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și – ceea ce nu se menționează de obicei – profesorul P. Cîmpeanu. Cei dintîi trei se afirmaseră, cu puține luni înainte, prin publicația lor, „Dacia literară”. Tînărul Kogălniceanu era aghiotant domnesc, iar domnitorul, om de varii resurse intelectuale, înțelegea să înlesnească teatrului un oarecare avînt, de bună seamă sub controlul unei cenzuri politice foarte stricte, ca să nu se indispună consulatul țarist și alte autorități iritabile. Costache Negruzzi dăduse în periodicul mai sus numit capodopera sa, **Alexandru Lăpușneanu**, care nu va fi displicut nici autoritarului voievod, întîiul domnitor moldovean regulamentar, deoarece nuvela lovea în clasa boierească, atunci ca și în trecut aceeași: neguvernabilă, intrigantă și impopulară. Încă foarte tînăr și înapoiat de curînd în țară, după cinci ani de absență, comisul Vasile Alecsandri este la început indecis între ispită de a scrie versuri în limba franceză și perspectiva – la început nesurizătoare – de a fi scriitor român, dilemă din care-l va scoate geniala intuiție patriotică a Elenei Negri, viitoarea lui Egerie. Se vede că profesorul Cîmpeanu le era atașat ca un om mai pozitiv și poate chiar ca o eventuală frînă, dacă scriitorii ar fi luat-o razna. Oricum ar fi, deși direcția cvadripartită n-a durat decît doi ani, colaborarea dintre cei trei prieteni și colaboratori din ajun a însemnat un foarte fericit moment în istoria teatrului nostru. Este regretabil că nici unul din cei patru oameni de condei de la vremelnica teatrului conducere nu s-a gîndit să ne lase, sub o formă sau alta, o mai amplă dare de seamă despre cei doi ani eroici de muncă pentru alcătuirea unui repertoriu original și de adaptări, pentru asigurarea unicului spectacol săptămînal în limba română. Numai Alecsandri, în aceeași Prefață, ne-a încredințat un prețios, dar prea succint paragraf despre activitatea lor trecută. „Cam pe la 1840, guvernul voind să dea probe de încurajare teatrului național, numi un comitet compus din C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, și-apoi, cu un **sans-façon** demn de acea epohă, lăsă direcția pe spinarea lor, fără a se preocupa dacă le cuvinea<sup>1</sup> sau ba; acum ei se văzură obligați a deveni autori fără voie, precum deveniseră directori fără voie, și se puseră pe lucru, traducînd, localizînd, compunînd un șir de piese ce fură bine primite. Multe din acele piese s-au pierdut, precum: **Orbul fericit** de Kogălniceanu, **Bochet, tată și fiu** de Negruzzi, **Spătarul Hazmajuchi**, **Farmazonul de la Hîrlău**, **Cinovnicul și modista** de Alecsandri, toate scrise într-un stil simplu și conform atît cu gradul de educația a publicului, cit și cu talentele începătoare a noilor autori de scenă.”

Așadar, s-ar putea crede că numai un hazard norocos a prezidat la actul de naștere al literaturii noastre dramatice! În realitate, impulsul general de progres, care a urmat punerii în aplicație a tratatului de la Adrianopol (1829), atît de bogat în consecințe de ordin economic, nu putea să nu se manifeste și pe tărîmul cultural. Mica burghezie ce începe a se constitui ca o forță în orașele capitale este un factor de seamă în încurajarea literaturii naționale. Ostilă clasei boierești exploatoare, la a cărei năruire se pregătește, ea este aceea care privește cu simpatie teatrul românesc, în fața sa începătoare, ca pe un aliat în lupta ei de sfărîmare a privilegiilor și de cucerire a puterii. Dacă primele încercări dramatice ale grupului de la „Dacia literară” au fost „bine primite”, cum spune Alecsandri, faptul se datorește nu publicului de zile mari, în caftane sau în fireturi, retrograd și suspicios, temător și de umbră unei opoziții, ci aceluia obscur public anonim, care rupea o dată pe săptămîină de la gura sfântului, ca să-și cîștige dreptul de a se distra, cultivîndu-se totodată, dar și de a susține pe eventualii săi sprijinitori, traducători, adaptatori sau scriitori originali, în lupta lor grea cu autoritățile constituite. Dacă în țări de veche cultură, cum era Franța, „bătăliile” teatrale se dădeau pe teren pur literar, între „perucile” academice și pletășii romantici, în vederea păstrării sau călcării convențiilor biceptenare, la noi lupta viza însăși structura socială feudală, iar scena teatrului devenea arenă politică. „Adorator fervent al Treimei sfinte și mintuitoare ce reprezintă **libertatea, egalitatea și fraternitatea**” – cum se mărturisea Alecsandri în cursul aceleiași prefețe, concepută epistolar, din crîmpeie succesive dateate –, cel mai dotat pentru teatru din cei trei corifei ai „Daciei literare” a găsit prilejul să-și desfășoare programul revoluționar-burghez, de „pantalonan” (sans-culottes), de „bonjurist” și de „duelgiu”, în tot decursul activității sale dramatice. De la **lorgu de la Sadagura** (1844), care este prima biruință a spiritului nou în teatrul românesc, și pînă la **Boeri și ciocoi** (1874), dacă tendințele politice ale autorului se mai modifică pe parcurs, cu limite ideologice

<sup>1</sup> convenea.



Vasile Alecsandri — portret din 1885 de F. E. Bertier

explicabile și chiar cu grave erori de gândire, majoritatea acestor piese, inclusiv ultima, privesc societatea moldovenească înainte de 1848, urmărind desfeudalizarea ei, primenirea climatului ei moral, introducerea marilor reforme, printre care sfărîmarea regimului de clacă și a boierescului, ridicarea economică a țărănimii, precum și emanciparea Țiganilor, așa-ziii „negri” ai Europei.

Teatrul constituie, poate, cantitativ, în toate speciile sale, de la simplul monolog și de la canțonetă pînă la drama romantică, peste jumătate din opera de imaginație a lui Vasile Alecsandri. Dacă ținem seama de faptul că ultima lui operă, drama **Ovidiu** (1889), a fost scrisă cu un an înaintea morții autorului, am putea spune că, și cronologiceste, teatrul a fost preocuparea permanentă a poetului, pe tot întinsul lungii sale cariere literare, de o jumătate de secol. Parcurg tabla de materii a teatrului său, într-una din reeditările anilor trecuți, în „Biblioteca pentru toți”, și transcriu titlurile după cuprinsul celor două groase volume: I. **Iorgu de la Sadagura, Iașii în carnaval, Piatra din casă, Chirița în Iași, Chirița în provincie, Cucoana**

**Chirița în voiaj, Chirița în balon, Sandu Năpoală ultraretrogradul, Sînziana și Pepelea**; II. **Despot-Vodă, Fintina Blanduziei, Ovidiu**. Toate aceste piese, dacă nu mă înșel, fac parte din repertoriul teatrelor noastre naționale și ale numeroaselor trupe de artiști amatori din instituții și fabrici.

Mesaajul lui Alecsandri, selecționat în ceea ce are mai generos și mai talentat, a rămas, așadar, viu, el participă la educația unor alte generații, după 75 de ani de la încetarea din viață a întiului nostru poet național.

Am ținut, în rîndurile de mai sus, să amintesc că la această comemorare se cuvine să asociem și împlinirea celor 125 de ani de la întiul contact al lui Alecsandri cu teatrul, în calitate de codirector al Teatrului Național din Iași, cu acel mandat limitativ, pe care și l-a lărgit ulterior prin forța talentului și însuflețirea acestuia de către idealurile sale cetățenești și patriotice.

Un singur cțitor este desigur neîndestulător pentru consolidarea în timp a unui edificiu atît de însemnat ca teatrul național al unui popor. V. Alecsandri a fost totuși cel mai activ și mai talentat dintre marii slujitori ai acestei instituții și prin urmare principalul ei întemeietor.

Alcătuiindu-și singur marea ediție a **Operelor complete** din 1875, Alecsandri și-a deschis întiul volum de **Teatru** cu așa-numitele **Canțonete comice**, urmate de **Scenete** și de **Operete**. Cum însă și cele trei **Scenete**, și anume **Stan Covrigarul, Vivandiera și Păcală și Tindală**, se agrementează cu cîntece, putem spune că autorul a văzut teatrul în strînsă asociație cu muzica. Și, ca la origine, uneori și cu dansul. Păcală și Tindală se combat, primul fiind unionist, celalt antiunionist; după ce al doilea cedează, amîndoi se prind de mîini și joacă Hora Unirii, unindu-și, odată cu sufeletele, glasurile bărbătești.

Asocierea muzicii cu teatrul corespunde de minune naturii optimiste a poetului, care de bună seamă considera regretabilă despărțirea celor două arte, multă vreme înfrățite.

Nu îmi propun, cu ocazia unei zile festive, să fac recomandări de ordin editorial sau scenic. Personal, îmi amintesc însă cu cită plăcere am ascultat, în copilărie, pe scena Teatrului Național, cîteva din canțonetele comice ale lui Vasile Alecsandri. **Barbu Lăutarul** smulgea lacrimi tuturor generațiilor. Lacrimi din cele ce nu se ascundeau. Lacrimi sincere și unanime. Nimeni nu lega de această înduioșare un regret față de trecutul în sine, cunoscîndu-i mizeriile, ci numai față de ireversibilitatea tineretii sau a maturității, cu satisfacțiile lor plene. Barbu Lăutarul era un simbol multiplu. Era însă, mai ales, întiul depozitar al tezaurului de poezie anonimă, de doine și de cîntece vitejești, era precursorul, care se stîngea în uitare și sărăcie.

Cam acesta ar fi fost și destinul părintelui său literar, în altă conjunctură decît cea de astăzi. După o lungă regalitate literară, ușor adumbrită în ultimii ani de viață ai poetului, la ridicarea Luceafărului, idol al noii generații, a urmat un sfert de veac în care oficialitatea burgheză și l-a anexat pe Alecsandri, ca pe un „poet oficial”, cum l-a numit cîndva G. Călinescu. Iar apoi, eticheta „bardul de la Mircești”, mecanic însușită, uneori nu rău intenționat, marca mai adesea un dispreț transcendent față de poetul „depășit”, clasat printre clasicii care nu se mai citesc.

S-a făcut dreptate lui Alecsandri abia în anii culturii socialiste. Cadrul larg al moștenirii literare cuprinde în centrul marii generații de la '48, pe primul plan, figura zîmbitoare a poetului-cetățean, care a înstrunit lira să cînte toate bucuriile și mîhnirile neamului său, toate aspirațiile acestuia, mai vechi sau mai noi, începînd cu glasul marelui anonim, căruia i-a împrumutat ceva din dulceața propriului său glas, și sfîrșind cu trîmbița de aramă care a întonat vitejia dorbanților în războiul pentru Independență. Cțitor principal, cum spuneam, al teatrului nostru, Vasile Alecsandri a fost și unul dintre cțitorii României revoluționare, ai României unite și ai României libere. Titlurile sale la recunoștința noastră sînt prea numeroase și prea mari ca să-l cinstim, individual vorbind, cu toată echitatea. Numai poporul întreg, cu dreapta lui bătaie de inimă, fără precupețire, prin dragostea cu care-i păstrează amintirea, se arată vrednic de marele lui poet.

*Șerban Cioculescu*

# autorul dramatic și scena

Piesele lui Alecsandri respiră o teatralitate nativă. Autorul însuși a parcurs viața cu o memorabilă alură scenică, surzind cu înțeles lumii și contemplindu-și emoționat plimbările solitare. Nimic mai puțin livresc decît bucățile sonore, cu o nestăpînită gesticulație interioară, ale acestui împătimit om al scenei. A început să scrie pentru a avea ce juca la Teatrul din Iași, intrat în 1840 sub patronajul unui ilustru triumvirat, din componența căruia poetul „Lăcrămioarelor“ nu putea lipsi. A continuat să facă teatru, cu sentimentul rar al fundamentării acestui gen în literatura națională. Opera sa de pionierat a trebuit să împlinească, prin maturitatea programului educativ, junețea firească a dramaturgiei românești. Același condei a parcurs în cîteva decenii capitole întregi ale dezvoltării literaturii noastre dramatice, fiind sie însuși precursor și discipol, pînă cînd firavul Iorgu de la Sadagura a făcut loc substanțialei serii a Chirițelor, iar naivelor „nunți țărănești“ le-a putut succeda zbuciumul contradictoriului Despot-Vodă. În tot acest timp, Alecsandri a văzut mereu drama ca libret elevat, destinat unui bun spectacol. Creatorul „Pastelurilor“ a acordat — desigur — și în piesele sale toată considerația încercăturii artistice a cuvîntului, dar de data aceasta el a alcătuit din vorbe replici, supunîndu-și elanul liric unor rigori scenice pe care le-a urmat cu o tainică satisfacție. În materie de teatru, el se considera un „om de meserie“<sup>1</sup>, scontînd în compoziția pieselor sale pe toate atributele scenei, începînd cu „vociu-ciunea actorilor“ și sfîrșind cu „trucurile mașinistului“<sup>2</sup>. Succesul de public al unei piese îi apare mereu hotărîtor pentru confirmarea calității textului. Obsesia succesului, a reacției sălii, îl urmărește necontenit atunci cînd vorbește despre teatru. Rîde cu o concevabilă răutate de eforturile zadarnice ale lui Frédéric Damé de a construi teatral, iar pentru a-l încuraja pe Ventura după o cădere îi descoperă, generos, atuuri scenice, ca darul „dialogului viu“ sau „înțelegerea situațiilor dramatice“. A nu te înșela „asupra gustului publicului“ i s-a părut mereu lui Alecsandri obligatoriu. Vorbînd despre un vodevil al său, care înregistrase „un succes de stimă“<sup>3</sup>, el trece grăbit mai departe, la recîștigarea sufragiilor sălii odată cu piesa următoare. O reacție defavorabilă a publicului în urmărirea primului final de act la primele reprezentații cu *Fintina Blanduziei* îl determină la o modificare amplă a acestui moment, pentru a-i da lui Gallus „ocazia de a deveni simpatic“<sup>3</sup>. Primirea călduroasă făcută de spectatori strofei a doua din „improvizația“ lui Horatîu îl face să încline un moment către o intervertire a strofelor „Odei la Hebe“<sup>4</sup>. A scrie teatru înseamnă mereu pentru poet a menține contactul cu omul din stal, a asigura fără greș armătura spectaculară a textului literar. Anahoretul de la Mircești își părăsea firesc sihăstria atunci cînd termina o piesă de teatru. Ea urma să fie citită actorilor *pentru care era scrisă* și confruntată mereu cu posibilitățile și disponibilitățile acestora. Millo, Luchian și încă alții au transmis personajelor comice ale lui Alecsandri trăsăturile lor scenice; Nottara, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu au comunicat întîm cu eroii dramelor elegiace ale marelui scriitor. Dramaturgia lui Alecsandri a cultivat, cu o stăruință relevabilă, arta cuvîntului în direcția dinamicii tea-

1 Scrisoarea către Teodor Aslan din 16 aprilie 1854.

2 Scrisoarea către Ion Ghica din 1 martie 1881.

3 cf. scrisorii către Iancu Alecsandri din 19 iulie 1882.

4 idem.



◀ Matei Millo în „Barbu Lăutarul“

Grigore Manolescu în „Ovidiu“

Aristizza Romanescu (Getta) și Iancu Petrescu (Hebro) în „Fintina Blanduziei“ ▶

trale. De la „canțonete“ la *Ovidiu* operele dramatice ale scriitorului au investit în variate direcții arhitectonica genului, așa cum se și cuvenea unui deschizător de drumuri cu largi resurse. Cititor pasionat al marilor clasici, cărora li se închina cu smerenie, Alecsandri își găsea timp să cultive și micile zeități ale casei. Îl admira pe Molière și-l recita pe Hugo, dar nu uita să vorbească amicilor săi dramaturgi despre meșterii efectelor scenice: Dumas-fiul, Augier sau Sardou. Depășind apreciabil sfera de influență a acestor iscusiți artizani, în principalele sale opere dramatice, Alecsandri a pus construcția abilă în serviciul unui material de observație socială de o bogăție cu totul remarcabilă și de o reală originalitate. Însemnările unui cercetător sîrguincios ca Charles Drouhet, semnalînd modele și puncte de plecare, au relevat prea puțin distanța considerabilă pe care părintele *Coanei Chirița* a parcurs-o, față de grotesca Madame Angot. El a străbătut nu numai drumul de la comedia facilă la satira incisivă, dar totodată și spațiul dintre formele învechite ale genului și expresia dramatică a unui alt timp. Este de semnalat o evoluție evidentă nu numai de la precupeața Angot la isprăvniceasa Chirița Birzoi, dar și de la primele ipostaze ale acestui personaj pitoresc pînă la ultimele ei apariții („...în voiaj“, sau „...în balon“). Pieșele eminate teatrale ale lui Alecsandri au încercat să se țină la pas cu „gustul publicului“, printr-o actualizare corespunzătoare a satirei, printr-o sensibilizare adecvată a intrigii tragice, ca și prin intermediul unei superioare construcții scenice. Cînd *Ovidiu* a recoltat un respectuos „succes de stimă“, Alecsandri trebuie să fi înțeles că marșul său neobosit către stea și-a atins limita naturală. Patima veche pentru „meseria“ de dramaturg n-a mai găsit drumul către o nouă dinamizare a creației dramatice. Rămînea însă în urma sa un pachet impresionant de acțiuni asupra viitorului. Cele mai bune pagini ale primului nostru meșter dramaturg ne transmit încă imagini și observații vii despre om și viața socială în construcții artistice de o uimitoare teatralitate. De aci decurg farmecul provocator al acestor texte, tentația reluării lor în viziuni inedite, bănuiala persistentă că ele mai au ceva de spus.

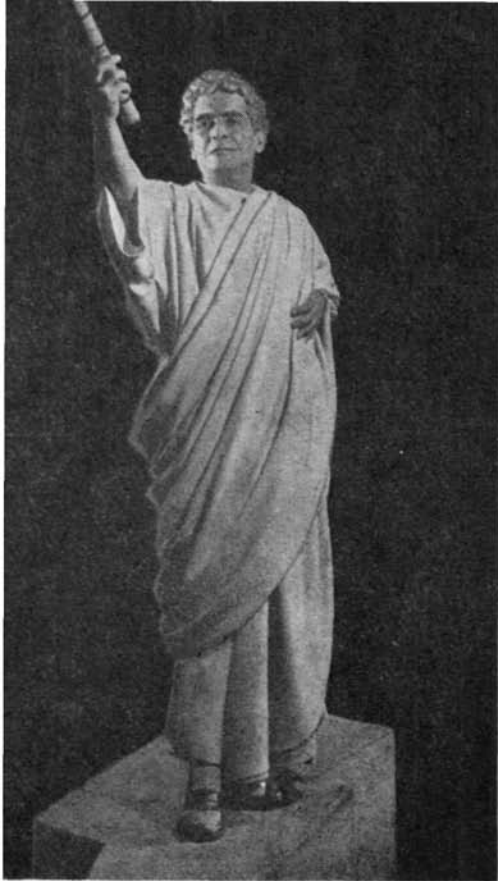
Poezia dramatică s-a aflat în opera lui Alecsandri într-o legătură atît de strînsă cu scena românească a vremii încît piesele au urmat, pînă la un moment dat, soarta acelor școli de teatru, acelor stiluri de reprezentare care colaboraseră la succesul premierelor absolute. Așa se explică faptul că, mai devreme decît tragediile, teatrul comic al scriitorului a intrat în umbră, pe măsură ce maniera vodevilescă de joc a actorilor din școala lui Millo și Luchian, sau a generației





imediat următoare își stingea treptat strălucirea. Una sau două comedii s-au păstrat mai multă vreme în repertoriu ca „bucăți de concert“ ale unor mari actori, cu câteva noi accente. Dramele mari în versuri au împărțait, la rindul lor, destinul școlii romantice a lui Nottara, State Dragomir, Zaharia Bîrsan, Aristizza Romanescu, Aglae Pruteanu ș.a. Ele au ținut fruntea sus, înnobilită de mari creații actoricești, pînă prin 1920. Mai tîrziu, chiar și melodioasa *Fîntînă a Blanduziei* a apărut foarte rar pe listele de repertoriu ale teatrelor naționale. S-a pronunțat atunci categoric sentința cu privire la îmbătrînirea teatrului lui Alecsandri, fără a se observa destul că viabilitatea pieselor nu putea fi controlată decît prin resuscitarea lor într-o manieră de joc modernă, prin racordarea rezervelor textului la sensibilitatea artistică a noului public. Asemenea încercări temerare n-au lipsit și, dincolo de repetarea la zile festive a vechilor viziuni scenice, au verificat, în câteva rinduri, resursele moștenirii lăsată nouă de dramaturgul Alecsandri.

Memorabilă rămîne interpretarea îndrăzneată dată „cançonetelor“ de către Ion Sava la Teatrul Național din Iași, unde s-a încercat în 1931 și o reluare împrăpătată a *Chiriței în provincie*. Mai tîrziu, Victor Ion Popa obținea un mare succes de public cu *Arvinte și Pepelea* (la Teatrul „Muncă și lumină“) prin realizarea unui joc stilizat, de esență folclorică. Readucerea pe scenă a Coanei Chirița, în ingenioasă compoziție dramatică a lui Tudor Mușatescu (piesa s-a jucat în 1942—1943 sub direcția de scenă a lui Soare Z. Soare), semnaleză în alt chip longevitatea remarcabilă a personajelor create de teatrul lui Alecsandri, pregnanța tipologiei de prim-plan din piesele satirice ale autorului. Un surplus de vitalitate, conținut în replicile și monoloagele unor eroi comici, se desprinde adeseori de fundalul efemer al momentului, reclamînd o prelungire a existenței dincolo de limitele unei etape istoric depășite. Am văzut că în ceea ce privește pe volubila Bîrzoaie, Alecsandri însuși i-a dat cîteva vieți distincte (căci nu avem de-a face cu reluarea în mai multe piese a unui personaj nemo-dificat). Creatorul rolului pe scenă, Matei Millo, avea să-i confere — la rindul său — Chirița o a cincea existență („...la expoziția de la Viena“), în vreme ce Paraponisitului îi acorda mult rîvnitul revers al întîiului său contact cu lumea (*Paraponisitul pus în slujbă* — 1870). După nouă decenii de la primul strigăt al Coanei Chirița, Tudor Mușatescu, absorbind într-o piesă, ușor parodică, secvențe întregi din textul marelui înaintaș, a găsit în vechile pagini zăcăminte de autentică artă, cărora le-a aplicat un fel de „localizare“ a stilului. Păstrînd acțiunea



George Vraca (Horațiu) în „Fintina Blanduziei“  
— Teatrul Armatei

Dan Nasta în rolul titular din „Despot-Vodă“  
— Teatrul Național din Iași



la jumătatea secolului al XIX-lea, fără a neglija savoarea unor termeni de epocă, autorul noii piese a reconstruit dramatic povestea, a contemporaneizat osatura teatrală a avaturilor Chiriței. Procedeul nu poate fi generalizat, dar, în acest caz, rezultatul a fost remarcabil, căci plâsmuirile lui Alecsandri au reînnoțit legătura cu „gustul publicului“, după vechea dorință a inimii poetului.

Pe o cale sau alta, redescoperirea lui Alecsandri ca autor dramatic se dovedea tentantă și necesară. O înțelegere deplină a dialecticii reconsiderărilor avea să deschidă alte orizonturi reevaluării repertoriului dramatic al marelui trubadur.

Prezența lui Alecsandri pe scenele noastre, în ultimele două decenii, a beneficiat de un punct de vedere științific, capabil să înlăture erorile, prejudecățile și abominabila inerție. Atitudinea sceptică față de radioactivitatea artistică (în stare latentă) a teatrului românesc precarăgelian se datorește uneori — pur și simplu — ignorării lucrărilor literare mai vechi, alteori unei înțelegeri înguste a trăirii în contemporaneitate, trăire care nu se poate dispensa de o revizuire vibrantă a valorilor trecutului.

Societatea socialistă, eliberând omul și proclamând o independență reală a țării, a eliminat implicit bovarismele „Belgiei Orientului“ și a repus în drepturile firești filonul de aur al civilizației naționale, pe întreaga sa întindere istorică. Alături de celelalte bunuri culturale ale acestui pământ, opera lui Alecsandri a fost supusă unei căutări atente. Prețuind meritele de pionierat proprii creației lirice a autorului „Mărgăritărelelor“, timpul nostru a înregistrat o tensiune mai înaltă a vieții în sectorul operelor dramatice ale aceluiași. Prin urmare, paralel cu edițiile comentate ale scrierilor bătrânului bard, s-au întreprins reeditări scenice ale unor piese, cu rezultate adevărat uimitoare.

Spectacolele Alecsandri au cunoscut în ultimii douăzeci de ani două modalități principale ale transunerii, gravitând către cei doi poli ai raportului dintre tradiție și inovație. O readaptare a montărilor tradiționale a devenit în câteva rinduri posibilă prin reconstituirea, ușor distanțată, a unei maniere de joc ilustrate cîndva de mari interpreți. S-a păstrat, în acest caz, modul de „a zice“ al școlilor de teatru consumate, ca și cum s-ar fi produs exemplificarea prestigioasă a unor lecții de istorie a teatrului. Vetustul agresiv a fost cu băgare de seamă înlăturat, obținându-se în schimb fiorul de emoție al

Miluță Gheorghiu în „Chirița în provincie“  
— Teatrul Național din Iași

reîntâlnirii unor opere fundamentale în interpretarea lor inițială. O asemenea realizare tradițională în marile contururi a fost *Chirița în provincie* la Teatrul Național din Iași. În rolul titular, actorul Miluță Gheorghiu a reluat cu o certă strălucire arsenalul de artificii și efecte ale vechiului comedien popular, jucînd cu un antren sărbătoresc fiecare scenă, improvizînd uneori, exagerat conștient, solicitînd participarea publicului cu un aplomb descins din arta lui Millo, trecut prin filtrul unor comici ieșeni de talia lui Arceleanu sau Morțun și amendat — în cele din urmă — de exigențele noilor spectatori. Obiectivele satirei au căpătat, firește, noi dimensiuni, deplasîndu-se parțial de la critica unor tipuri de mult dispărute către șarja unor manii învechite (cosmopolitismul, infatuarea etc.).

Un loc deosebit, în această linie a remodelării unor spectacole de tradiție, îl ocupă montarea *Fintinii Blanduziei* la scenă a unor discipoli de prim-plan ai marelui Nottara (George Vraca, Aurel Athanasescu, V. Maximilian) și cultura teatrală a regizorului (I. Șahighian) au permis realizarea unei atmosfere de inefabilă evocare a unei modalități teatrale de ținută. Ion Șahighian a fost, în materie de teatru, ceea ce am numi un conservator luminat. Consecvent unui stil și credincios marelui repertoriu, împotrivîndu-se cu noblețe manierei boulevardiere, regretatul regizor n-a fost refractar nici unuia dintre mijloacele care puteau întineri un spectacol fără a contrazice frontal sistemul de interpretare pe care-l învățase de la maestrul său. Astfel, în *Fintina Blanduzie* el a încercat să adauge dialogului, recitat cu abilitate, un comentariu coregrafic al acțiunii, introducînd cu bun-gust în atmosfera fantezist colorată a Romei lui Alecsandri. Spectacolul fixa cu distincție trăsăturile unui stil crepuscular, transmișînd totodată noilor generații ceea ce rămîne bun cîștigat din vechea școală a Teatrului Național: arta spunerii versului, grația mișcării și subtilitatea convențională a gestului, disprețul pentru excesul naturalist, pentru arabescul baroc. Interpretul prim spunea partitura lui Horațiu cu inflexiunile melodioase ale profesorului său, dar și cu o sensibilitate modernă a emoției, cîștigată în repertoriul



Scenă din spectacolul „Chirița în provincie“ (Teatrul Tineretului). În rolul titular, Arcadie Donos



de idei ibsenian. Deși nu purta barbă cum făcuse cindva Nottara în rolul poetului latin, Vraca depășea considerabil contextul istoric al acțiunii, distilînd în melancolia eroului un înțeles filozofic mai general. În acest fel, spectacolul din 1955 celebra solemn sfîrșitul unui stil, deschizînd totodată succesiunea unor sensuri și armonii care își așteaptă rîndul la înviere. Cîțiva ani de zile mai tîrziu, la Teatrul Național din București reluarea îmbătrînitului *Ovidiu* prilejuia un recital personal lui George Vraca, care a suprapus atunci creației din *Fintîna Blanduziei* o variantă încă mai sobră, ostilă inflăcăării cantabile.

A doua modalitate, calitativ deosebită, pleacă de la necesitatea aflării unor mijloace noi de expresie, corespunzînd rezervelor nevalorificate încă ale teatrului lui Alecsandri. Este evident că aci ne aflăm pe versantul superior al problemei. Tradiția nu mai e limitată la recondiționarea unui stil academic, ea se relevă în dezvoltarea mai decisa a tendinței, caracteristică autorului „Chirișelor“, de a realiza racordul cu cerințele spectatorului. Prin urmare, regizorul inovator acționează în numele scriitorului, atribuindu-și dreptul și capacitatea de a discerne „gustul publicului“ de astăzi și de a intermedia între acesta și textele vechi. De fapt, pe acest drum se poate obține și cea mai deplină recunoaștere de către contemporani a valorii unor scrieri dramatice uitate. Reprezentarea unor asemenea opere într-o lumină inedită (și, în același timp, adecvată) poate înlătura vechi nedreptăți, convingîndu-i chiar și pe exclusiviștii modernizanți că o piesă scrisă în alt secol nu trebuie confundată cu interpretarea caducă de care adesea este legată. Recercetarea scenică a lui Alecsandri a fost favorizată și de necesitatea unei descifrări atente a rădăcinilor genului dramatic în literatura noastră națională. Mi se pare, astfel, cu totul lăudabilă consecvența cu care Ion Finteșteanu, ca profesor de teatru, a îndrumat investigația înnoitoare a studenților săi printr-o trecere succesivă de la Alecsandri la Caragiale. Această coborîre de la izvoare spre marile fluvii, cu o corespunzătoare intensitate a acțiunii inovatoare, este inerentă întregului echilibru al reconsiderării moștenirii literare. Dacă a fost posibil un spectacol Caragiale-Ionescu, o paralelă Alecsandri-Caragiale se impune de la sine și ar merita întreaga considerație a regizorilor noștri. În ceea ce privește activitatea pedagogică a lui Ion Finteșteanu, este de relevant mai ales prima sa încercare de a reabilita teatralitatea unor piese ale lui Alecsandri. Alegînd două vodeviluri de tinerete (*Piatra din casă* și *Harță răzeșul*), dintre care primul a fost, în repetate rînduri, trecut în categoria „localizărilor“, profesorul-regizor a mers în direcția relevării *documentului social și artistic* conținut în textul și muzica ambelor comedii. Aproximarea de Alecsandri s-a operat, așadar, printr-o marcată îndepărtare în timp. Reconstituirea artei vechiului vodevil și conturarea prin îngroșare caricaturală a tipurilor caracteristice unei epoci trecute au dat celor două spectacole aspectul unei *restaurări critice*. Atitudinii moderne care s-a manifestat, în acest caz, prin detașarea cordial-ironică de epoca în care se desfășoară acțiunea, Finteșteanu și elevii săi i-au adăugat un inedit accent cultural, prin ridicarea unor personaje de farsă la virtuțile înaltului model molieresc. Marghiolița (în interpretarea Magdei Popovici) a obținut un relief nebănuit, schițînd un pas către pseudoingenuitatea eroinei din *Școala femeilor*, în vreme ce Bursuflescu (prin jocul lui Ștefan Tapalagă) viza stăruitor galeria monomanilor din opera marelui clasic.

Comediile lui Alecsandri, construite adesea pe un „quiproquo“ care pune în mișcare caractere fixe și liniare, au sugerat în mod explicabil apropierea de spiritul commediei dell'arte. Autorul român recepționase însă ecourile celebrului teatru de improvizație prin intermediul unor descendenți tardivi, ca Scribe sau Augier, și-l aplicase la un material de observație original. Se cerea, așadar, o tratare diferențiată a elementelor vechii farse cu măști, introducînd culoarea unui alt timp și implicațiile sociale ale unei etape istorice deosebite. Aceasta a fost calea pe care și-a ales-o regizorul Dinu Cernescu, în spectacolul realizat cu trei ani în urmă la Teatrul Regional din București, mai ales în montarea piesei *Iașii în carnaval*. Ceea ce a dat spectacolului originalitate a fost ingenioasa „localizare“ a antrenului improvizației italiene prin învierea poantelor teatrului popular românesc cu mișcări și hiperbole descinse parcă din folclorica reprezentăție de bilci, din păpușeriile lui Vasilache. Dezlînțuirii clovnești din *Iașii în carnaval* i-a urmat, ca o altă variantă posibilă, parada măștilor grotești din *Millo director*. De data aceasta, printr-un complex de mijloace la care au participat grimarea fantezistă, glasurile diformate, efectele jocului de umbre, s-a realizat o demarcație netă între grupul ariviștilor și onestul domn Millo, văzut ca amba-

Magda Popovici (Marghiolița) și  
Cornel Dumitraș (Comisul Nicu)  
în „Piatra din casă“ pe scena  
Institutului „I. L. Caragiale“



sador al bunului-simț și ca mandatar malițios al regiei. Actorii n-au colaborat, din păcate, cu o egală înțelegere a „jocului“ la acest spectacol modern, care s-a bizuit pe reîmprospătarea și reinnoirea inspirată a unor forme de expresie de o străveche tradiție. Dinu Cernescu a creat impresia de distanțare, utilizându-i pe „pozitivii“ din cele două comedii ca intermediari între public și „ruginiți“.

Distanțarea s-a impus ca o direcție cvasiobligatorie în tratamentul de întinerire a unor texte dramatice, cu latente ardori juvenile. Sanda Manu, punând în scenă *Chirița în provincie* (Teatrul Tineretului — 1963), a refuzat net „piccolizarea“ comediei lui Alecsandri. De data aceasta, distanțarea s-a bizuit pe jucarea cu o virtuozitate accentuată a întregului vodevil. Cu excepția comportării unui singur personaj (Leonaș), celelalte s-au făcut că iau în serios structura inițială a farsei și — prin urmare — au jucat cu o apărindere extremă o partitură a cărei desuetudine a devenit, prin îngroșare, de un ridicol nesfârșit. Interpretarea rolului titular de către un bărbat a evidențiat, prin extrema convenționalitate a situației, acea savoare a teatrului declarat antinaturalist, care va fi făcut — în esență — și farmecul creațiilor lui Matei Millo. Interesant este că, astfel, *Chirița* și alte personaje satirizate și-au pierdut accesul la simpatia sălii, mișcându-se mereu într-un cadru fals, care condamnă, cu o nouă vigoare, o lume și o morală în egală măsură detestabile. *Chirița în Iași* a fost — la rîndul său — recuperată în spectacolul teatrului din Brașov, pus în scenă de Ion Simionescu, printr-o desemnare accentuată a mobilurilor satirei. Actorii și sala s-au amuzat, într-o armonie evidentă a gusturilor, urmărind sau îndeplinind mimarea șarjată a pitorescului buf, propriu protipendadei Iașilor de la 1850.

Probleme de alt ordin ridică orice intenție de reconsiderare a dramelor istorice scrise de Alecsandri. Excluzînd *Cetatea Neamțului* de pe lista creațiilor viabile, înregistrăm o explicabilă rezervă față de ideea unor adaptări contemporane ale celor două „tragedii“ romane. În vreme ce *Ovidiu* ar suporta greu o transmutare a construcției sale liniare în orice alt climat scenic, *Fintina Blanduziei* închide în structura sa de elegie amabilă o undă de neliniște și un potențial filozofico-artistic care respiră încă. S-a spus că această piesă cuprinde în lumina

sa vespérală o teză gravă despre relația dintre artă și viață. De fapt, ideea zămis-  
lirii unei opere de artă sub impulsul realului se mărginește aci la anecdotică  
romanticoasă. Mai profunde mi se par glosele asupra existenței și a sensului aceș-  
tea, conținute în replicile lui Horațiu și privind *creația* ca o modalitate de trăire  
perenă. Există aci temeuriile unei reconsiderări. Preferința vădită a direcției de  
scenă contemporane pentru prima dintre marile drame în versuri ale scriitorului,  
și anume *Despot-Vodă*, ni se pare, în același timp, justificată. Operă de inspirație  
hugoliană, scrisă pe un material dramatic românesc cu experiența unui spectator  
de teatru avid, drama istorică a lui Alecsandri ezită între construcția ortodox-  
romantică și tendințele clasicizante ale dramelor lui Casimir Delavigne. Un efort  
vădit, dar discontinuu, de realizare a „autenticității“ istorice, o construcție de o  
abilă simplitate în primele acte și bruste revărsări melodramatice din a doua  
parte a piesei alcătuiesc o îmbinare neobișnuită de tendințe și stiluri. *Despot*  
însuși este când damnatul romantic, apăsător de fatidice circumstanțe, când sumbrul  
intrigant, totodată Ruy Blas și Don Salluste. Trebuie să vedem aci nu atât o  
stingăcie a construcției, cât indecizia unui romantic întârziat, rîvnind la o compli-  
care a dramei, pe măsura ivirii unor cerințe stăruitoare de îmbogățire sufletească  
a personajelor literare. Contradicțiile febrile ale dramei, întemeiate pe un fond  
patriotic constant, au atras firească atenția teatrelor noastre. După un spectacol  
poate prea discursiv al Teatrului Armatei (exceptînd creația lui C. Ramadan în  
rolul lui Ciubăr), a produs o certă surpriză încercarea lui Dan Nasta de a realiza  
la Teatrul Național din Iași un *Despot-Vodă* revizuit. Accentul a fost pus asupra  
eroului central al dramei, printr-o temerară intenție de hamletizare a neliniștilor  
acestuia. Intrigantul versat și visătorul incorigibil au coexistat într-o tratare voit  
cerebrală, ceea ce a comunicat scenelor pasionale o neașteptată atmosferă glacială.  
Actorul Nasta ca interpret al nefericitului *Despot* a creat, involuntar, un cerc de  
tăcere în jurul eroului, detașîndu-l de restul ansamblului și pregătindu-l pentru  
marele final. Moartea aventurierului căpăta, prin decantarea spasmelor ultime  
într-o spectaculoasă mișcare circulară, un sens tragic covârșitor. O versiune mai  
unitară a dramei lui Alecsandri a fost realizată la Teatrul de Stat din Sibiu, sub  
direcția de scenă a lui Ianis Veakis (1964). Rostirea sobră a versului pînă la  
desfacerea lui în replici firești, simplitatea costumelor și a decorului, ritmul moder-  
n al mișcării l-au scos pe *Despot* din categoria pieselor festive și a spectacolului  
„de montare“, reducînd evident decalajul dintre structura artistică a operei și  
sensibilitatea noului spectator. Multe dintre tiradele patriotice ale piesei au căpătat  
astfel o viabilitate reală, eliberîndu-se parțial de tehnica recitativului muzical.  
În rolul lui *Despot*, actorul Ion Bessoiu a găsit, dincolo de grandilocvența altor  
interpretări, drumul către relevarea unei psihologii, dînd contradicțiilor din com-  
portarea eroului corespondența unei indecizii interioare. În spectacolul de la Sibiu  
s-a produs o apropiere considerabilă a publicului de resursele vechiului text, cu  
un salutar simț al măsurii și cu o evidentă tendință de ilustrare a potențialului  
clasic din opera lui Alecsandri.

Varietatea aspectelor care caracterizează prezența lui Alecsandri pe scenele  
noastre depune cea mai convingătoare mărturie despre vitalitatea începutului de  
leat al dramaturgiei noastre naționale. Nu mai este nevoie să demonstrăm că opera  
dramatică a marelui ctitor, concepută ca o școală cetățenească, a devenit, nu mai  
puțin, o excelentă universitate pentru dramaturgi, actori și regizori. Ne apropiem  
de bătrînele scrieri cu un respect care include în mod necesar emoția redescoperi-  
rilor contemporane nouă. În ceea ce privește oricare ezitare conservatoare, mi se  
pare deajuns să amintim minia cu care Alecsandri ne-a înfățișat anteriorul și giu-  
beaua lui Sandu Napoailă, ultraretrogradul.

V. Mindra

# ... Despre teatru

Am fost obligat să-mi măsoz zborul imaginației și a condeiului în nivelul puterii actorilor și a culturii publicului. Iar dacă am reușit a crea unele tipuri caracteristice și a desemna unele schițe din viața noastră socială, acele figuri și tablouri vor interesa poate în viitor pe oamenii ce vor avea curiozitate de a studia și cunoaște trecutul.

Vasile Alecsandri

## ● DIFICULTĂȚILE CREAȚIEI

*...mă îndemni a studia tipurile ce mă înconjoară, spre a le pune pe scenă. Susții cu tot dreptul, deși pe un ton glumeț, că un autor dramatic ar găsi elementele necesare pentru un bogat repertoriu și îmi impui misia aceluia autor. Fie!... Eu însumi m-am gândit adeseori la o asemenea grea întreprindere, și fiindcă încă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre. Ambiție frumoasă și atrăgătoare!...*

(Unui amic imaginar, în Prefața la Opere complete — Teatru, 1875, ed. Socec)

*Dificultățile ce se ridică în ochii mei cu forme uriașe de fantasme, au soriginea lor chiar în sinul Institutului teatral; căci trei lucruri sînt de creat, pentru a se dobîndi un rezultat satisfăcător: 1) limba, 2) jocul actorilor și 3) educația publicului (...)*

*Iată, amice, elementele nesuficiente de care poate să dispuiască un autor pentru interpretarea operelor sale... Precum vezi, trebuie tot creat: 1) o limbă conformă cu caracterul fiecărui personaj, precum și cu naționalitatea și cu timpul în care trăiește; 2) o școală de declamare pentru a se forma actori inteligenți și corecți în jocul lor pe scenă. Cît pentru public, nu mă îndoiesc că și-ar perfecționa gustul și judecata îndată ce s-ar găsi dinaintea unui spectacol compus de adevărați artiști.*

*Un teatru perfect nu se improvizează de azi pe mâine; trebuie timp și sacrificiuri, și în lipsa acestor două condiții, un autor va fi ținut a compune piese ușoare și potrivite cu puterile diletanților și a merge înainte treptat punînd un friu imaginației sale, făcînd act de abnegare, condamnîndu-se la o lucrare restrînsă și ridicîndu-și inspirațiile la talia interpretatorilor. O asemenea întreprindere cere multă bunăvoință, mult tact, multă răbdare din partea aceluia ce s-ar încerca să creeze un repertoriu național. Ferindu-se de mania traducătorilor de drame cu mare spectacol și cu situații exagerate, el va alege din repertoriile străine piese plăcute, lesne de jucat și le va localiza cu măiestrie în privirea gustului public, sau mai bine, va compune bucăți originale în care va introduce moravurile și tipurile locale.*

Elementele nu-i vor lipsi pentru a ajunge la scop, căci societatea noastră e împetritată cu felurite tipuri comice, și defectele ei, viciurile ei chiar, formează un grup destul de mărișor.

(Unui amic imaginar, în Prefața la Opere complete — Teatru, 1875, ed. Socec)

*In așteptare îți voi trimite curînd întreg repertoriul meu dramatic imprimat într-un volum mare pe două coloane. Vei citi acolo multe prostii... dar cînd copiezi fidel o societate caraghioasă ca a noastră, cum să ai haz ?*

Autorii dramatici din România au de luptat cu patru obstacole foarte grele de trecut :

1. limba care este încă în fașă ;
2. publicul care seamănă cu limba ;
3. actorii care seamănă cu publicul ;
4. cenzura !

*Descurcă-te dacă poți !*

(lui Ion Ghica, din Iași, iulie 1852)

*La ora aceasta combin în mintea mea planul dramei în versuri Moartea lui Ovidiu. Mi-ar trebui biografia lui August ca să-mi ajute la studiul epocii sale și în adevăr nu știu unde să mă adresez ca să mi-o procur.*

(lui Iancu Alecsandri, 4 mai 1884)

*Descurajarea dumitale ca autor dramatic nu este deloc îndreptățită. Vom vorbi în curînd mai pe larg ; ai darul dialogului viu și animat, ca și înțelegerea situațiilor dramatice, prin urmare, nu se aruncă în mare un asemenea bagaj prețios.*

*Poate să i se întimple lui Dumas, lui Augier și lui Sardou să se înșele asupra gustului publicului la o piesă. Aceasta chiar s-a întîmplat adesea, dar nu au renunțat la cariera lor, și succesul obținut prin alte opere le-au dat dreptate. Dacă Ovidiu ar cădea, nu m-aș descuraja. Pentru un autor care se simte, o neizbîndă este cîteodată un bun indemn. Te dai înapoi pentru a sări mai bine.*

(lui Grigore Ventura, din Mircești, ianuarie 1885)

## ● EXIGENȚELE CREAȚIEI

*Păstrează manuscrisul lui Pepelea, dacă acesta îți poate face plăcere, cit despre acela al Sfredelului dracului, să mi-l păstrezi ca să fac din el un auto-dafeu, căci nu mai vreau să-mi leg numele de farse de carnaval. Localizînd rodul lui Bayard am vrut doar să procur d-nei Sarandi și lui Iulian ocazia de a crea roluri caraghioase, care distrează marele public.*

(lui Ion Ghica, 11 ianuarie 1885)

*Încă o chestiune cu privire la piesa mea înainte de a o da publicității. Ia-ți manuscrisul în mîină și urmărește indicațiile mele :*

*Actul I — Scena a II-a — Gallus intră ținînd o spadă în mîină ; el spune, ca și cum s-cr adresa cuiva care nu este în scenă :*

*„Să duc la faur spada s-o șteargă de rugină ?*

*Prea bine. (Se oprește.) Ce vād ? Cine pe apă se înclină ?“*

*Aceste două versuri înlocuiesc pe cele din textul primitiv :*



„— Să duc astă scrisoare Lydiei ? Bine-ndată.  
Dar ce văd colo-n umbră ? un farmec viu de fată ?“

Această schimbare se explică la sfârșitul actului.

(...)

Or, la reprezentație, am observat că publicul pare să aștepte reapariția Gettei și că se lasă prea repede cortina, după părerea lui. De aci o oarecare constrângere, o oarecare răceală, care dăunează succesului acestui prim act. În adevăr, acesta se sfârșește nefiind în scenă decît un singur personaj, Gallus, care nu a avut încă ocazia să se facă simpatic.

Iată deci la ce m-am gîndit. Cînd Getta, în scena cu Horațiu, se exaltează pînă într-atît încît îi cade la picioare și-i sărută mina, ea pare că și-a pierdut capul și, în tulburarea sa, fuge, lăsînd pe Horațiu surprins și pătruns de un sentiment încă neexplicabil. Tinăra fată crede atunci că trebuie să-și ia coșul cu flori în clipa în care se depărtează ; aceasta este însă o mișcare nenaturală într-o situație atît de încordată. Cred că ar fi mai potrivit cu starea spiritului său tulburat să nu se gîndească la coș și să fugă, uitîndu-l lingă fîntînă.

Acest joc de scenă mi-ar permite să o fac să revină la sfârșitul actului, în căutarea coșului, căci fără de asta nu s-ar putea întoarce la stăpînul său.

(...)

Altă poveste

În scena actului al II-lea, unde Horațiu improvizează o odă în onoarea Hebei, versul care încîntă cel mai mult publicul nostru e acela cu care se termină strofa a doua :

„Culegător de stele pe spațiul ceres“.

Entuziasmul este așa de mare încît aproape dăunează întregului conținut al strofei a 3-a. Or, pentru că actul al II-lea ar trebui să se termine după această improvizație, n-ar fi mai bine să strămut versul în chestiune la sfârșitul odei, astfel ca publicul să rămînă sub impresia pe care o încearcă ?

În acest caz, cum crezi tu că aș putea să fac această strămutare ? Caută și răspunde de asemenea cît de curînd.

(lui Iancu Alecsandri, din Mircești, 16 aprilie 1884)

Deși aici sînt prea ocupat cu băile și cu plimbările igienice și nu am timp să fac versuri, mă gîndesc cu drag la Ovidiu și la Iulia, nepoata de fată a lui August ; voiesc să fac din acest rol ceva încă mai pasionat decît Getta, și sper să-ți pregătesc un succes încă mai mare. Cînd ?...

Asta depinde de la capriciul muzei... Trebuie dar să nu fim nerăbdători, ci să așteptăm venirea copilului pe lume în cele mai bune condiții, căci nici mîie nu-mi mai este iertat a scrie banalități, nici dumitale a juca roluri neînsemnate.

(Aristizzei Romanescu, din Mehadia, 3 august 1884)

Spun improvizație, pentru că am scris primele trei acte cu o repeziciune amețitoare și, mulțumită lui Dumnezeu, nu mă simt deloc obosit. Poate o oarecare oboseală se va declara cînd voi fi scăpat de febra lucrului, dar atunci mă voi duce să mă refac în farmecele cetății Capua și voi găsi în Senat distracții emoționante (sic). În așteptare, reinnoiesc cererea mea relativă la gravura tabloului lui Couture, pe care mi-ai spus că o ai printre hîrțile dumitale.

Am mare nevoie de ea pentru a mă inspira în scena orgiei de la Ovidiu.

(lui George Steriade, din Mircești, 20 noiembrie 1884)

Din mila lui Dumnezeu am putut, în sfîrșit, să mă apuc de lucru de o săptămînă și am refăcut în întregime piesa mea Ovidiu, pe care îmi propun să o imprim la București în același format ca Despot. Manuscrisul este gata și nu aștept decît un cuvînt afirmativ de la Socec pentru a i-l expedia prin poștă.

Această piesă avea multe defecte datorită grabei pe care o pusesem la făurirea ei (în patruzeci de zile dădusem gata patru acte în versuri).

Cred că am îndreptat o parte din aceste defecte și că ultima mea operă dramatică trebuie să fi câștigat din punctul de vedere al artei scenice.

(lui Ion Ghica, din Paris, 19 martie 1890)

## ● IMORTALITATEA CHIRIȚEI

Chirița la expoziția de la Viena m-a făcut să rid cu hohote; îți mulțumesc pentru broșurile ce mi-ai trimis și pentru momentele de veselie ce mi-ai procurat. Canțoneta e nimerită și cuprinde unele șfichiuri care au trebuit să producă efect în public, dar totodată să și cirnească unele nasuri de care sînt animate portofoliuri ministeriale. Pasagiurile atingătoare de perdelele Vavilonului românesc și de cutiile pline cu fasole, sînt epigrame foarte juste; păcat însă că nu ai dezvoltat mai mult acel pasagiu și că nu ai pomenit de ursul lui Costaforu, de călugărița cu potcapiul pe urechie, de brașovanca rușinoasă ce sta ascunsă în fundul Vavilonului, și de toți manechinii expuși în uniforme variate, manechini care au făcut pe un francez a zice: „En voyant la section roumaine, on est porté à croire que c'est l'exposition du pays des mannequins.”<sup>1</sup>

În adevăr, tipul Chiriței va rămînea în repertoriul nostru și va fi exploatat cu succes încă mult timp, căci este o baie neseacă. Așa, de exemplu, ce-ar plăti o Chiriță care s-ar întoarce de la Cameră? O Chiriță politică? O Chiriță gheșefțară? etc. Toate aceste, bine tratate, ar avea succese sigure.

(lui Matei Millo, 25 februarie 1874, după lectura farsei „Chirița la expoziția de la Viena“)

Alaltăieri am revăzut pe bătrînul Millo în rolul Chiriței la Iași, una din primele mele piese de tinerețe, care datează de la 1844. Vai! printre numeroșii spectatori care umpleau sala, singurii martori oculari ai acestei epoci erau autorul și artistul care a creat rolul Chiriței, acum 42 de ani!!! Unul purtînd pe ceafă un rest de păr alb, celălalt în vîrstă de 75 de ani, plin încă de vervă artistică, dar dărîmat de ani, dezavantajat de vocea sa tremurătoare și vădit trădat de puteri și de memorie.

Publicul din noua generație, neștiutor de tot ceea ce s-a întîmplat în țara noastră dincolo de ultimii treizeci de ani, a făcut o bună primire cailor de poștă care aduc pe Chirița și familia sa în scenă, a ris în hohote cum se rîdea în 1844, cît despre mine, aveam aproape lacrimi în ochi în timpul reprezentației, căci gîndul meu se întorsese îndărăt și trecea în revistă oameni și întîmplări din această epocă, năluci dispărute în neant!

Dacă ai fi fost acolo, dragul meu, ne-am fi strîns de mîna cu înțeles. Ce-am fost pe vremea lui Sturza și unde am ajuns.

Socotisem să plec astăzi, simbătă, din București, dar Aristizza și restul trupei m-au rugat să-mi amîn plecarea cu o zi pentru a asista la reprezentația Fintînii Blanduziei. Am consimțit la această cerere, din cauza contrastului dintre cele două opere dramatice, jucate în aceeași săptămînă, deși au fost scrise la distanță de aproape o jumătate de secol.

(lui Ion Ghica, din București, 24 octombrie 1886)

## ● „CINE AR AVEA CURAJUL SĂ SE ATINGĂ DE SHAKESPEARE?”

Nu știu din care împrejurare, scrisoarea dumitale și broșura intitulată Romeo și Julieta au sosit aici abia de trei zile; se vede că ele s-au oprit să se odihnească

<sup>1</sup> „Văzînd secția românească, îți vine să crezi că este expoziția țării manechinelor”.

puțin la Roman, sau poate la Mărășești, pe care funcționarii poștei îl confundă citeodată cu Mircești. Am răsfoit broșura în treacăt și mărturisesc că, deși traducerea poate să fie exactă, însă mi s-a părut că întregul ei, cu scene în proză, în versuri albe și în versuri rimate, ar produce mari dificultăți pentru studiul rolurilor, și nu ar obține succesul lui Hamlet; afară de aceasta, sînt pasaje care trebuie sau șterse sau prelucrate... Cine ar cuteza să întreprindă o asemenea lucrare? Cine ar avea curajul să se atingă de Shakespeare? Eu unul, nu... Nu mă ating de cele sfinte... și dar vin a declara că-mi este cu neputință să îndeplinesc cererea ce mi-ați adresat.

Cerce Manolescu, care a tradus pe Hamlet într-un mod satisfăcător, și poate că, consultîndu-vă împreună, veți reuși a adapta pe scena noastră traducerea lui D. Ghica.

Cît pentru mine, ferindu-mă de această grea sarcină, mă restrîng în cercul ocupației mele favorite, lucrînd drama lui Ovidiu.

(Aristizzei Romanescu, din Mircești, 24 octombrie 1884)

## ● TEXT ȘI SCENĂ

Aventurile lui Pepelea pot fi continuate în fiecare an într-o nouă serie de tablouri. Dar ceea ce contribuie în mod special la succesul acestor feerii este montarea. Cu cît costumele sînt mai bogate sau mai caraghioase, cu cît mașinăriile sînt mai perfecte, cu atît piesa are mai mute șanse să aducă bani.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 6 iunie 1880)

Să sperăm că Pepelea nu va fi mai prejos decît Sfredelul. De aceea mă străduiesc să pun această feerie pe roate. Una din principalele condiții ale succesului, pentru acest gen de piese, este ca artiștii să joace cu vioiciune și ca trucerile mașinistului să nu dea greș. (...)

Vreau ca, în ciuda reproșurilor violente ale ziarului „Independența” și ale „Românului”, direcția ta să inaugureze feeria națională, marea dramă în versuri și opera comică românească.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 1 martie 1881)

Îți trimit o planșă din lucrarea lui Dezobry, pentru a-ți da o idee despre decorul actului întii. Este o piață publică împodobită la dreapta și la stînga de galerii cu coloane, prelungindu-se de-a lungul culiselor, cu excepția primei, pînă în fundul teatrului. Trebuie să se ajungă la aceste portice prin una sau două trepte.

Fundul va trebui să fie ocupat de un templu mărginit de două străzi care dau în piață.

Primele culise de la dreapta și de la stînga, alăturate lojilor Comitetului, sînt socotite că reprezintă o stradă care traversează una din laturile Forului.

Ai înțeles? În acest caz ești tare!

Notă. Cele două coloane care figurează în primul plan al gravurei mele vor fi suprimate din decor.

Acestea fiind făcute, te înștiințez, dragul meu, că acest act întii cere multă montare, precum și un personal foarte numeros, reprezentînd poporul din Roma cu diferitele sale rase și costume. Ne vom ocupa împreună de un studiu special, cu prilejul sosirii mele, dar pentru a fi îndrumați în căutările noastre, ne va fi trebuincios un nou exemplar din albumul furat de Verneuil.

Fă așa ca direcția să-și procure unul numaidecît.

Noua mea piesă conține patru roluri principale, acela al doamnei A. Manolescu, al lui Manolescu, al lui Nottara și al lui Iulian. Celelalte sînt secundare și

déstul de numeroase pentru a folosi cele mai multe dintre fetele și băieții care sînt condamnați să facă figurație așteptînd altceva mai bun. În total douăzeci și patru de roluri. Avem cu ce să satisfacem multă lume.

(lui G. Steriade, din Mircești, 3 noiembrie 1884)

Numirea mea ca vicepreședinte al Senatului a venit pe neașteptate, tocmai cînd dădeam naștere lui Ovidiu, și, pe legea mea, nu am crezut că trebuie să mă deplasez înainte de încetarea lăuziei. Acum, cînd mama sau mai curînd tatăl și copilul sînt sănătoși, voi lua voluminosul meu manuscris și trenul de București. Nu cred totuși că senatorii sînt nerăbdători să se vadă prezidați de mine; în ce mă privește, sînt și mai puțin nerăbdător să ocup fotoliul lui beizadea Mitică. În schimb, actorii, în special Romaneasca, stau ca pe jeratic. Aceasta așteaptă rolul Iuliei cu toată înfocarea unei adevărate artiste îndrăgostite de arta sa; este adevărat că am scris pentru ea un rol important și presărat cu situații foarte dramatice. Ea îl va interpreta într-un chip care o va înălța la fel, ba poate chiar mai mult decît rolul Gettei. Dar oare piesa va reuși??? Aceasta e problema. Este într-adevăr foarte caraghioasă dispoziția spiritului meu de a fi năpădit de indoială în ajunul publicării unei opere sau al reprezentării unei piese.

Ovidiu are cîteva pasaje frumoase și un număr destul de mare de versuri bine cizelate, dar capriciul publicului este cîteodată atîta de bizar!

Aș vrea foarte mult să asist și tu la repetițiile generale și să-mi împărtășești impresiile, astfel încît să am timpul, la nevoie, să fac schimbările și corecturile necesare.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 29 noiembrie 1884)

\*

\* . \*

Vă dau de știre că am prelucrat pe Ovidiu în totul și că am adăogit un act la început, care mi s-a părut indispensabil pentru interesul întregii piese. Decorul reprezintă grădina palatului lui August, împodobită cu statui, basin de marmură, masif de copaci în fund, în dreapta actorului, pe planul I, o stîncă acoperită cu lierie și purtînd statuia lui Cesar. În stînga, de-a lungul culiselor, fațada palatului, un peron, scări de marmură și o ușă de bronz ce se deschide pe el.

Scopul meu e de a se începe stagiunea viitoare cu Ovidiu. Dacă sînteți de aceeași părere, vă rog să ordonați a se pregăti decorul în vara ce vine.

Piesa va purta titlul de Ecsilul lui Ovidiu, excluzîndu-se din ea actul morții de la sfîrșit; acest act va rămînea ca o piesă deosebită dacă reprezentarea lui în aceeași seară ar prelungi prea mult spectacolul. Vom videa ce va fi mai nimerit cînd mă voi întoarce în țară.

Binevoii a-mi răspunde ce hotăriți în privirea propunerii mele și totodată a mă informa cum merge teatrul nostru în iarna aceasta...

(lui Constantin Stăncescu, din Paris, 3 februarie 1887)

## ● ETICA ȘI MĂiestRIA ACTORULUI

Ai trimis-o din nou pe Romaneasca la Paris; e bine, ea este suficient de inteligentă pentru a ști să profite, din punctul de vedere al artei, de șederea sa în Franța. Iulian de asemenea se va forma în genul lui Coquelin. Este o alegere bună.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 29 mai 1881)

Aflu cu mirare risipirea trupei. Ce-i-a apucat pe Romaneasca, pe Popeasca și pe Manolescu? Adevărații artiști nu părăsesc un teatru căruia îi datorează succesul și reputația lor. Purtându-se astfel dovedesc că le pasă de arta dramatică și de progresul scenei naționale cât le pasă de o ciubotă veche. Îmi pare rău pentru acești trei societari care prin poziția lor în teatru trebuiau să nu dea un așa de prost exemplu, dar deoarece au făcut-o, fără să se sinchisească de încurcătura în care pun direcția... să trecem peste asta.

(lui Grigore Cantacuzino, din Mircești, 13 decembrie 1882)

Am vorbit cu Cantacuzino și am avut satisfacția să-l găsesc, așa cum îl judecasem, animat de cele mai bune sentimente pentru progresul scenei românești și gata să uite amărăciunile pe care direcția i le-a pricinuit.

Despre Aristizza mi-a declarat că se simte mai presus de orice atingere personală și că o va dovedi, îndemnând comitetul să intre în discuții cu artista pentru reînțoarcerea sa la Teatrul Mare.

Nu le mai rămâne, deci, membrilor din comitet nici o pricină de îndoială pentru a căuta să termine prietenește o neînțelegere regretabilă. Cu această convingere, te îndemn să începi cu Aristizza negocierile potrivite pentru reangajarea sa și du lucrurile la bun sfârșit, pentru ca, la reînțoarcerea mea în București, să am mulțumirea de a o găsi încheiată. Toată lumea va câștiga din aceasta: direcția, publicul și autorii.

(lui George Steriade, din Sinaia, 26 august 1886)

## ● CĂTRE TINERI

...ferește-te mai cu seamă de marea dumitale ușurință de a compune. Eu unul aș dori să te văd la lucru — nu numai ca pe un gazetar obligat să furnizeze porția zilnică publicului din București, dar ca pe un adevărat literat, care are ambiția să-și lege numele de o lucrare de merit.

Ne-am înțeles, îmi vei face această plăcere, nu-i așa? Mi-o vei face cu atât mai ușor, cu cât ai descoperit o vină bună de exploatat. Fii mușcător fără patimă, fără amărăciune, fără înverșunare, într-un cuvânt fii spiritual ca un om de salon care ar dori să distreze niște doamne și răspund eu de succes.

(lui Pantazi Ghica, din Mircești, 30 octombrie 1865)

Nu sînt mai puțin fericit să știu că lucrezi pentru teatru. Este un gen de lucru care are să te distreze mult și pentru care posezi o înclinare naturală. Stăruie în a studia bine caracterele personajelor dumitale, în a le face să vorbească limba care se potrivește cu poziția lor socială, în a construi cu dibăcie scenariile, în a evita lungimile și a pregăti cu dibăcie deznodămintele. Să ai mai cu seamă în vedere că trebuie să creăm adevărata conversație în limba română, conversație fină, spirituală, elegantă, nuanțată și originală, căci știi că acum această conversație nu este decît un jargon caraghios... o franțuzească de bucătărie.

Aștept cu nerăbdare rezultatul primelor dumitale începuturi în arta dramatică și doresc să pot în curînd strînge mîna unui coleg.

(lui Pantazi Ghica, din Mircești, 17 noiembrie 1865)

„Sterian pășitul“ al dumitale m-a înveselit mult. Mi-a ținut tovărășie de la Roman la Mircești și flecăreala lui spirituală m-a distrat atît de bine încît nu am băgat de seamă străbaterea unei poști. Or, este mare lucru în împrejurările de față să îi trează atenția unui cititor timp cît să străbați o poștă și să-l faci să uite și starea de deplîns a cailor și gravele evenimente din țară... Aceasta dovedește

că pozezi ceea ce trebuie ceea ce trebuie pentru a fi autor dramatic și că ai intrat cu totul în cariera teatrală.

Drumul dumitale e croit, dragul meu Pantazi ; deci înainte marș ! Lovește tare în vicii ; biciuește pe caraghioși... și vei aduce mai multe servicii adevărate, decît așa-zisele organe ale opiniei publice.

(lui Pantazi Ghica, 3 aprilie 1866)

Oricare au fost împrejurările sub ale căror impresie ați compus comedia : Pe malul gîrlei, sint fericit de a vă declara că ați reușit a produce o operă spirituală, bine gîndită și scrisă într-un stil foarte plăcut. Să se înțeleagă sau nu aluzia cuprinsă în ea, menirea ei este de a încînta publicul cititor sau ascultător și această încîntare o va răspîndi-o în toate spiritele capabile de a înțelege și a aprecia meritele unei scrieri dramatice. Eu am rămas foarte mulțămît de nimerita d-voastră debutare pe scena română și mă bucur de a surprinde în talentul ce posedați cea vină foarte rară care produce lucrări dramatice de bună calitate. (...)

Îmi ziceți cu amabilitate că sînteți ucenicul meu. Fie... primesc cu plăcere acest compliment, căci mă simt fericit de a avea ucenici ca traducătorul odelor lui Horațiu și ca autorul comediei ce mi-ați trimis... Deci, pas înainte ! V-ați găsit adevărata carieră literară : Castigat ridendo mores.

(lui D. C. Ollănescu-Ascanio, din Mircești, 16 martie 1879)

Vestea despre lucrarea dramatică întreprinsă de Ureche m-a bucurat, căci îmi place a vedea tinerimea lucrînd cu entuziasm pentru teatru.

(Aristizzei Romanescu, din Mehadia, iulie 1884)

Am ajuns ca o veche corabie părăsită în port, nemaiputînd brăzdui valurile mărilor depărtate și văzînd vasele tinere luîndu-și zborul pe umeda cîmpie. Privesc cu înduioșare la juna generație care mă urmează și mă mîngîie oarecum de părăsirea frumoasei tinereți, cînd ochiul meu se prinde de un tînăr cu inimă, cu talent și cu entuziasm. Știu emoțiunile plăcute ce el e merit să simtă și îl fericesc din fundul inimei.

(lui D. C. Ollănescu-Ascanio, din Mircești, 1 octombrie 1885)

A TREIA EDIȚIE A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL  
AL TEATRELOR DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE



**P**rogramată în decorul darnicei toamne a cîmpiei dunărene, ediția 1965 a Festivalului internațional al teatrelor de păpuși atribuie Bucureștiului pentru a treia oară în decurs de șapte ani calitatea, devenită tradițională, de gazdă a păpușilor lumii.

Anii care au trecut de la primul festival din 1958 – pe care unul din participanți l-a calificat, în rîndul întîlnirilor internaționale ale păpușarilor, drept „uriașul de la București” – au sporit prestigiul dobîndit de arta păpușărească românească, au adăugit noi îndreptățiri interesului față de România, față de atotcuprinzătorul progres făurit de țara-gazdă, au extins atracția și, în consecință, caracterul reprezentativ al mării competiții a teatrelor de păpuși.

Bucuria de a saluta la Festival participarea unor trupe și artiști din țări a căror artă păpușărească a mai fost ilustrată cu prilejul precedentelor întâlniri bucureștene – mă gândesc la păpușarii din Franța și Polonia, din Anglia și R. P. Chineză, din Bulgaria și Cehoslovacia, din U.R.S.S. și Germania, din R.A.U. și Ungaria, precum și din alte țări – se întregeste cu aceea de a întâmpina pentru întâia oară în capitala noastră și a aplauda pe scenele festivalului teatre de păpuși din Italia, R.P.D. Coreeană, Statele Unite ale Americii, India și America Latină.

Este aceasta un reflex semnificativ al principiului – pe care țara noastră îl practică neabătut și care a primit, nu de mult, o nouă consfințire de la tribuna Congresului partidului – izvorât din convingerea noastră „că fiecare stat are de dat și de primit în cadrul circulației valorilor materiale și spirituale create de popoare”.

Văzut în această lumină, Festivalul 1965 va prilejui, sîntem siguri – alături de un vast schimb de idei și experiență în arta și meșteșugul nostru, alături de întrecerea roditoare pe cîmpul inteligenței artistice și al îndemînării –, realizarea unei apropieri și cunoașteri prietenești a tuturor participanților, în spiritul respectului față de valorile create de toate popoarele.

Participanților la noua olimpiadă bucureșteană a păpușilor le spunem, prin bunăvoința călduroasă a paginilor revistei „Teatrul” : din toată inima, bine ați venit și succes, dragi colegi !

*Margareta Niculescu*

Scenă din „Comedia divină”, prezentată de teatrul din Moscova de sub conducerea lui Serghei Obrazțov





Lewis Mahlmann (S.U.A.) și  
două dintre păpușile sale



# O PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE NAȚIUNI

*De luni de zile, păpușarii din lumea întreagă cunosc un singur cuvânt magic :  
București !*

*În acest oraș minunat, în care atât oficialitățile, cât și publicul privesc cu  
dragoste arta păpușărească, are loc între 10 și 25 septembrie 1965 al III-lea Festival  
 internațional al teatrelor de păpuși și marionete.*

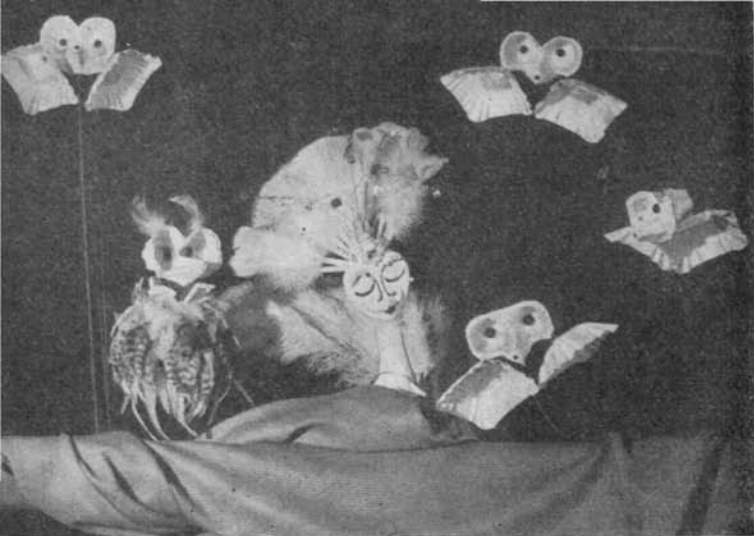
*S-a spus în lumea întreagă că Bucureștiul a devenit mult mai frumos în  
răstimpul care a trecut de la al doilea Festival din anul 1960.*

*Dacă toți păpușarii și prietenii spectacolelor de păpuși nu pot veni la Bucu-  
rești, ei participă totuși cu inima și sentimentele lor la această mare întâlnire  
prietenească. Și acei care au marele noroc să poată participa vor povesti, la în-  
toarcerea lor, despre aceste zile festive. Ei vor povesti despre toate noutățile pe  
care le-au văzut și le-au trăit, despre noile forme și posibilități ale artei păpușă-  
rești, cât și despre oamenii amabili care trăiesc în acest oraș minunat.*

*Și păpușarii sînt o punte de legătură între națiuni, prin arta lor ajutînd ca  
lumea să devină mai frumoasă, ca oamenii din toate țările să conviețuiască în pace.*

*Dorind celui de-al III-lea Festival internațional mult succes, mă bucur la  
gîndul revederii cu mulți prieteni, care depun toate puterile, toată dragostea și  
toate posibilitățile lor pentru succesul acestuia.*

MAX JAKOB (R.F.G.)  
Președinte al UNIMA.



Stînga : „Eine schwache Stunde“, spectacol prezentat de Teatrul Lapplapperpapp din Stuttgart (R.F.G.)

Mijloc : „Petruška“ de Strawinski, prezentat de Teatrul de păpuși din Budapesta

Dreapta : Personaj dintr-un spectacol al Teatrului „Giles et ses marottes“ (Franța)

## OASPEȚI DE

Spre București se îndreaptă din nou, în aceste zile, atenția slujitorilor de pretutindeni ai unei arte de străveche esență: arta teatrului de păpuși. Manifestare de prestigiu, Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete se află în 1965 la cea de-a treia ediție a sa. Devenită tradițională, înlăturarea acesteia, organizată în capitala României, a reușit să se afirme în foarte puțină vreme — anul acesta se împlinesc abia șapte ani de la primul Festival — ca una dintre cele mai reprezentative pentru stadiul actual și tendințele care se manifestă în mișcarea păpușărească mondială.

Cîteva trăsături definitorii, care, dacă nu pot constitui încă o tradiție, indică cel puțin jaloane pentru împămîntenirea ei, se impun astăzi pregnant. *Caracterul larg reprezentativ* al Festivalului (nu numai o largă arie geografică, ci și disponibilitate pentru toate formele și formulele — mai vechi sau mai noi, dar viabile — ale artei păpușărești), *caracterul de consacrare* a acelor direcții estetice înaintate în arta păpușărească mondială, a acelor valori artistice naționale capabile de a găsi ecou în întreaga actualitate a lumii păpușarilor (premiile atribuite de-a lungul anilor lui Wilkowski, Joly sau Röser, teatrului din Sofia sau Teatrului „Tăndărică“ s-au dovedit a încununa nu atît personalități și spectacole, cît direcții artistice demne de interes), *nivelul de cultură profesională*, pe care și-l impune Festivalul de la București, constituie caracteristici fundamentale. Festivalul a devenit și un prilej de dezbateri estetice, de confruntare a realizărilor și ideilor, factor stimulator în gîndirea cultă păpușărească a epocii noastre.

La actuala ediție a Festivalului participă, într-o formă sau alta — cu spectacole, în concurs sau în jurul acestuia, la expoziția de plastică păpușărească, ca observatori —, oameni de teatru, artiști sau prieteni ai artei păpușărești din 28 de țări. Mișcarea păpușărească de pe cinci continente e bine reprezentată prin trupe din Cehoslovacia și



# PESTE HOTARE

U.R.S.S., din S.U.A., Polonia și India, din Franța și R. P. Chineză, din R.A.U. și Columbia, din Germania, R.P.D. Coreeană și Italia. Unele dintre acestea se prezintă pentru prima oară într-o competiție europeană de asemenea anvergură.

În juriul Concursului sau ca invitați ai Festivalului se află personalități marcante ale vieții păpușărești și teatrale internaționale, ca Max Jakob și Serghei Obrazțov, președintele și respectiv vicepreședintele UNIMA, criticii teatrali Paul-Louis Mignon și Ossia Trilling, George Speaight, Natalia Smirnova, Albert Botbol și Ludwig Krafft; activii animatori ai vieții păpușărești contemporane, prof. dr. Jan Malik, secretar general al UNIMA, d-na Maria Signorelli, d-nii Jean Loup Temporal, dr. Ali El Ray, Carl Schroeder, Harro Siegel, H. Purschke, H. Jurkowski, D. Szylagyi, profesorul Sabri Essat Siyavuşgil etc.

Concursul Festivalului va atribui, pe lângă premiile obișnuite (Marele Premiu, premiul pentru regie, scenografie etc.), alte premii cu adresă precisă: premiul pentru idee și expresie artistică contemporană, premiul „Lucia Calomeri” pentru cel mai bun spectacol tradițional, premiul pentru virtuozitatea interpretării sau cel pentru ingeniozitate tehnică. Alocarea ultimelor două premii va permite o mai limpede delimitare a valorilor speciale de cele complexe, multilaterale, va îngădui o mai bună selecție finală.

Ca și în alți ani, o amplă expoziție internațională de plastică păpușărească; nou, conferințele pe teme de specialitate, cuprinse în trei cicluri intitulate:

„Caracteristicile teatrului de păpuși contemporan”, „Teatrul de păpuși în Extremul Orient” și „Eroi populari ai teatrului european de păpuși”.



Sînt expuneri susținute de invitați ai Comitetului de organizare, specialiști din Anglia, R. P. Chineză, Italia, Polonia, România, Turcia, U.R.S.S., Ungaria etc. Deci, un fel de universitate a artei păpușărești, cu caracter mai aplicat și mai specializat decît discuțiile purtate altcîndva pe probleme generale de dramaturgie și artă a spectacolului.

Caracterul specific Festivalului de la București, acela de a prezenta spectacole inedite, e o condiție care nu ne permite să facem prea multe anticipări. Prezența unor trupe de prestigiu, sau poate cîteva titluri, cum ar fi: *Comedia divină* (jucată de renumitul teatru al lui Obrazțov), *Prințul cioplit din lemn* de Bartok și *Petrușka* de Stravinski (Teatrul de păpuși din Budapesta), *Dragostea celor trei portocale* de Carlo Gozzi, (Teatrul din Aquila — Italia), *Ubu-rege* (Teatrul „Michael Meschcke” din Stockholm), spectacolul excepțional al parizianului Yves Joly, ne pot spune totuși cîte ceva despre orientarea generală a manifestărilor din cadrul Festivalului.

În ceea ce privește prezența românească, selecția a avut o foarte dificilă sarcină, de a desemna, dintr-un mare număr de spectacole interesante, pe cei mai buni participanți români. Ambiția tuturor teatrelor noastre de a fi prezente în Festival, nivelul superior al pregătirilor întreprinse, dar și situația de gazdă care ne obligă totuși la o participare limitată, sînt satisfăcute prin selectarea a două programe românești de concurs și a unei bogate prezențe „hors concours”, care vor arăta, fără îndoială, încă o dată, vitalitatea acestei arte în țara noastră. Pregătirea generală a tuturor teatrelor noastre de păpuși pentru Festival a însemnat un efort remarcabil, cu roade demne de o analiză atentă, pe care revista noastră o va întreprinde într-un număr viitor.



Ce-o  
să fie  
Bondocel?

Poveste în numai trei acte,  
dar foarte multe tablouri  
de

**MARCEL BRESLAȘU**

Bondocel are opt ani. El nu e un copil neobișnuit — ori mai bine zis, e un copil neobișnuit ca toți copiii. Pentru că visul și realitatea se confundă la această vîrstă, nu devenind o singură trăire, ci, dimpotrivă, conferindu-și reciproc trăsăturile pe care cei maturi le numesc distinctiv : realitatea e o feerie, visul e o aventură traversată aievea. Poate pentru că totul păstrează caracterul de joacă în serios — adică acela de dublare : Bondocel este autorul poveștilor sale și, în același timp, auditoriu — uimit ! — al lor.

Din multe întâmplări și pățanii ale micului erou — cunoscut de către cititorii... generației lui — au fost alese cîteva, marcînd unele răscruci însemnate ale imaginării călătorii pe itinerariul real al „căutărilor“, al descoperirilor, al „configurării“ personajului : „ce am să fiu în viață ?“. Bondocel ar vrea să-și aleagă o meserie „cît mai ușoară“, dar investigațiile și experiențele lui duc la același rezultat : toate îndeletnicirile au bucuriile și necazurile lor, nimic nu se obține „de-a gata“ ; monologul interior al puștiului este „în realitate“ colocviul ipotetic dintre ucenic și meșter... Cei care vor fi !

Pentru că, la urma-urmei, el nu face altceva decît să înceapă greaua și minunata ucenicie de a fi om.

Din fericire pentru bondocelul de pe scenă și pentru ceilalți bondocel din sală, ei încă nu știu aceasta — și autorul, care îi iubește, pătrunde sfios și grijuliu în lumea lor de vrajă.



## A C T U L Î N T Î I

Tabloul 1, al cărui decor va reapărea pe parcursul piesei : camera lui Bondocel, ocupînd, în adîncime, aproape întreaga suprafață a scenei și lăsînd între rampă (cortina exterioară) și o cortină interioară spațiu pentru „fețele de cortină“ ; de asemenea, pînă la orizontul scenei, un alt spațiu pentru ceea ce se petrece dincolo de fereastra odăii lui Bondocel.

În camera lui Bondocel, ca obiect principal al mobilierului, un fotoliu confortabil, larg și adînc, în care eroul... visează. Acest element (marcînd caracterul imaginar al acțiunii) poate fi stabil, chiar atunci cînd decorul se schimbă.

Un pat, o masă — slujind și de birou — cu scaunul ei, o trotinetă rezemată de zid. Două „uși“ în dreapta și în stînga, planul 2, și — în principal — o imensă fereastră deschisă asupra peisajului. În cadrul acestei ferestre, care ocupă aproape tot zidul din fund, se vor petrece unele din scenele piesei. Pe prichiciul ferestrei rămîn în permanență două ghivece cu mușcate. Perdele mari, trase în lături.

Acum, vizibil prin fereastră, peisaj urban, cu blocuri, cu coșuri de fabrică, mai depărtate.

În partea de sus a cadrului, se joacă povestea imaginată de Bondocel (norisorul alb ca un miel, sfîșiat de lupii cenușii ai serii pe măsură ce eroul nostru fantazează — prezentîndu-se astfel spectatorilor).

La arlechinul din dreapta, Povestitorul. Reflector, care îl luminează din plin. Apoi lumina se deplasează pe Bondocel și scena din cadrul ferestrei.

(Povestitorul e un bătrînel a cărui înfățișare trebuie bine diferențiată de a grădinarului din tabloul următor.)

## T A B L O U L 1

(În cadrul geamului deschis se desfășoară acțiunea imaginată de Bondocel.)

POVESTITORUL (la arlechin) :

Încă nu se-ntunecase...

BONDOCCEL (din fotoliul său, tras la fereastră) :

...dar acolo, peste case, începuseră-a ieși lupii serii — cenușii.

Sigur, cu Arcașul-soare nu-ndrăzneau să se măsoare și-au răbdat întreaga zi cît li-e dat a flămînzi...

(Se întunecă progresiv, pe măsură ce lupii cenușii cotropesc cerul și înghit ultimul nouraș alb.)

...dar acum  
 pornesc la drum  
 zarea toată s-o-mpresoare !  
 Au umblat  
 în lung și-n lat  
 să-și mai descleșteze colții  
 și-au aflat  
 pe-ntinsul bolții  
 ...doar un nouraș  
 stingher,  
 prins între oraș  
 și cer,  
 și-l sfîșie, vai de el,  
 haita sură ca pe-un miel,  
 ca pe-un miel pierdut din turmă,  
 ca pe-un miel lăsat la urmă  
 de-un păstor  
 năpăsător  
 sau de-un baci  
 cam nedibaci...

\* \* \*

#### POVESTITORUL :

Iată ce își povestește  
 așteptînd întîia stea  
 (sau — așa cum spun vecinii —  
 așteptînd doar ora cinii)  
 unul dintre-amicii mei,  
 un băiat cam rotofei,  
 cu nas cîrn și păr vilvoi  
 ca atîția dintre voi !

Dacă nu-l cunoașteți încă  
 — cine e și cît mînîncă ! —  
 vă voi spune despre el  
 că îl cheamă BONDOCCEL  
 și că-n orice după-amiază  
 (cînd se scoală...) se așază  
 și visează... și visează.

Uite ! Asta-i este firea :  
 Zboară cu închipuirea  
 și preface în poveste  
 tot ce este (și nu este).

#### BONDOCEL :

I-auzi ! Colo sub fereastră  
 cîntă-o pasăre măiastră  
 cu cioc alb și coadă-albastră...  
 ...și-n balcon, proptit de ușe  
 crește-un plop cu corcodușe...

#### POVESTITORUL :

Zburdă mintea jucăușe  
 de adună și-mprenună

cîte-n soare și în lună,  
 cîte-n lună și în stele  
 (mari și mici și mititele).  
 Dar de-aceia pînă-n curte...  
 prea e leneș, prea e gras  
 (și picioarele-s cam scurte !)  
 ca să facă-ntîiul pas !

*(Micul nor a dispărut. Se aprind întîiele stele.)*

Vezi ? Și-acum... E-aproape seară.  
 Bondocel  
 își spune iară  
 o poveste minunată.  
 Ce-o să fie „El“  
 ...odată...  
 cînd o crește copăcel !

Prin fereastra de la stradă  
 cată — parcă-n viitor —  
 și se-upleacă  
 ...să se vadă  
 jos, în orice trecător...

*BONDOCEL (aplecat peste pervazul ferestrei) :*

De aici  
 par toți mai mici  
 și ceva mai rotofei :  
 parcă-mi seamănă oleacă  
 fiecare dintre ei...  
 Ce-o fi ăsta ? Și-ăsta ce-i ?  
 Ce fac marii bondocei ?

#### POVESTITORUL :

Și-n închipuire pleacă  
 să-și aleagă meseria.  
 Dar... de ce se-ntoarce ? Iacă :  
 își uitase pălăria,

*(de sub pălăria mare, de pai, care era aruncată pe jos, iese — scuturîndu-se — Azor)*

și pe-AZOR, cățel de preț  
 care moțăie pe jos,  
 un amic pe cît de creț  
 pe atît de credincios !  
 O... să-nceapă chiar acum...  
 Stă și șovăie o clipă...  
 O grădină  
 se-nfiripă  
 în lumină  
 peste drum —  
 și în ea, un moș cu pipă...

BONDOCEL :

Cum îl cheamă ?

POVESTITORUL :

NUȘTIUCUM !

Față de cortină

*Zidul care împrejmuiește grădina lui Moș Nuștiucum. O poartă în zid, prin care Bondocel, urmat de Azor, va intra în grădină. Pe poartă stă scris :*

GRĂDINA LUI MOȘ NUȘTIUCUM  
INTRARE  
și  
IEȘIRE

*(Intră Bondocel din culisa din dreapta.)*

BONDOCEL :

Tii ! Grozavă meserie !  
Fac și eu grădinărie !  
Stai în casă — și pe-afară  
umbli doar în miez de vară...  
Și cât ține  
ziulica  
trebi puține  
— sau nimica !

*(Concert de păsărele. Deasupra zidului apar și dănțuiesc, pe măsura povestirii, supradimensionate : păsări, gîze, fluturi, flori — libere sau în glastră —, tot soiul de fructe, zarzavaturi și legume.)*

Păsări ciripesc pe-un ram,  
gîze-ți bizuie sub geam,  
fluturi zburdă să se prindă  
și-ți colindă  
pînă-n tindă !  
În pahar pe masă, oaspeți,  
trandafirii zilnic proaspeți.  
La fereastră  
flori în glastră...

*(În extrema stîngă, din culisă, apare casa lui Moș Nuștiucum : numai o muchie, streășina, puțin din acoperișul — cu pantă repede — de olane roșii și jumătate din hornul alb.)*

Și la casa omului  
toată roada pomului,  
zarzavaturi

și legume —  
să te sature  
tu — și-o lume !

Ce de poame  
la-ndemînă :  
cînd ți-e foame  
'ntinzi o mină !...  
Cînd ți-e sete  
bei, băiete,  
pe-ndelete  
să te-mbete  
apă rece la fîntînă !  
Rece și potabilă !  
În poziția („pe-o rînă“...)  
cea mai confortabilă !

Cînd ți-e somn — ei, deh, ca  
omul ! —

îți așterne umbra, pomul  
și te-adic, unde stai,  
vîntul, ca un evantai...  
Da, grădina știe bine  
ce să facă, de la sine :  
nu greșește,  
nu se-ncurcă,  
floarea crește,  
pomul urcă...

*(Același joc peste zid : albine joacă și zumzăie, defilează cîțiva stuți...)*

Ai și-un petic de prisacă  
și din zori și pînă-n seară  
vin albinele la clacă  
ba cu miere, ba cu ceară...  
(Știu și ele cînd și dacă,  
unde, cum și ce să facă !)

*(Se vede fumul care suie.)*

Și bătrînul NUȘTIUCUM ?  
Bea cafea și soarbe fum !

Șade tolănit în iarbă  
și se mîngîie pe barbă :  
„Treaba merge ca pe roate !  
Cerul s-a-ngrijit de toate !“

\* \* \*

POVESTITORUL :

Cam așa visa — numitul  
Bondocel — grădinăritul...  
Dintr-acolo vine-o boare.  
Ce-ar fi oare  
să coboare ?

*(Copiii știu că Bondocel e de fapt tot în odaia lui și visează. Fumul se depla-*



sează dincolo de zid, din ce în ce mai  
îute, în puncte mai opuse.)

Trece drumul...

Ici-coleă  
suie fumul  
de lulea.

Ai jura, de peste gard,  
că-s opt pipe care ard...

drege lanțul,  
la țîtină,  
un șurub.  
Apoi zdup !  
din stup în stup  
ca o sprintenă sfirlează —  
că și-acolo-i treaba-n toi...  
Mai plivește, mai retează,  
mai crestează  
un altoi !

și se-așază  
(amindoi !  
sau mai bine zis *toți trei*,  
cu Azor *mai frînt* ca ei.)

\* \* \*

(*Sed toți trei istoviți.*)

GRĂDINARUL :

Uf ! Să ne-așezăm o clipă,  
să-mi fumez în tihnă-o pipă !  
Vezi că-ai judecat în pripă ?  
E de lucru și pe-aici !

(*Sentențios ! E morala întregii lucrări.*)

Are, orice meserie,  
partea ei de bucurie —  
și necazuri, mari și mici...

Și cum sîntem în *grădină*  
și-am o *clipă* de hodină —  
să vorbim ca doi amici :

Asta este legea firii  
— și-ai să-ncepi  
să o pricepi !  
De cînd lumea, trandafirii  
au mireasmă, dar și țepi !  
Cată să mă înțelegi !  
Doar tîrziu de tot ajungi  
să-i alegi  
și să-i culegi  
fără să te mai împungi !

(*Pauză, apoi îi întinde trandafirul.*)

Drag vecin și musafir,  
nu-i nevoie să suspini.  
Ține-n dar un trandafir  
miresmat (*și fără spini !*)

Față de cortină

*Reapare zidul. Bondocel și Azor ies  
prin porțiță. Apoi, după un joc de scenă  
care le exprimă nedumerirea, ies prin*

## T A B L O U L 2

*Interiorul grădinii : floră luxuriantă ;  
într-un colț, cițiva stuți. Colțul casei se  
vede acum pînă la temelie. La fereastră,  
flori în glastră... Moșul își îndeplinește  
treburile pe măsură ce Povestitorul le  
enumeră. Zidul a dispărut, după ce prin  
poartă au intrat Bondocel și Azor. Cei  
doi aleargă după grădinar.*

BONDOCEL :

Ia-mă, nene, ucenic  
să-ți ajut la mai-nimic !

(*Fuge după grădinar în cealaltă parte  
a grădinii.*)

Nu vrei, nene,  
să vorbești —  
sau ți-e lene  
...să te-oprești ?

POVESTITORUL (*rămas la locul lui,  
„dincoace“ de zidul dispărut*) :

Moșul n-a răspuns nici pîs !  
I-a făcut un semn — și-a ris !  
„Hai cu mine  
să-ți arăt...”

Fuge, vine  
îndărăt,  
sapă,  
grapă,  
cară apă  
și mai cară,  
cînd o scară,  
cînd o roabă, cînd furtunul,  
grădinarul...  
Da, el unul !  
Cu amnarul  
și tutunul  
vine-n urmă și grăsunul  
gîfiind la cițiva pași !

Nu mai poate moșul ? Ași !  
Smulge de la rădăcini  
buruieni și mă răcîni...  
Colo adîncește șanțul,  
la fîntînă

*dreapta. Vor reintra prin stînga în atelierul tîmplarului.*

POVESTITORUL :

...Vă mărturisesc că nu știu cum înțelesese puștiu' vorba despre „flori și ghimpi”. Dar, urmînd călătoria, își alese tîmplăria\* — cum se zice, în doi timpi...

BONDOCEL (*ieșind din scenă*) :

Hei ! Timplar de mobilă !  
Ce profesie nobilă !

### T A B L O U L 3

*Atelierul tîmplarului, care nu seamănă cu bondocelul, ci e înalt, energetic și... aparent „răutacios”.*

BONDOCEL :

Ia zi-mi, meștere, tîmplare, n-ai cumva din întîmplare... treabă pentru-un ucenic tînăr, harnic și voinic ?

POVESTITORUL :

Meșterul tăcea chitic.  
Sta pe gînduri  
și dădea  
niște scînduri  
la rîndea...

(Parcă nici nu auzise vreun cuvînt din cele zise !)  
După ce-a tăcut deajuns  
...l-a văzut — și i-a răspuns.

MEȘTERUL TÎMPLAR :

Bună meserie, zău,  
doar că nu-i de nasul tău !  
Poți să strîngi cel mult talașul...  
Ia vătraul și fărașul.

BONDOCEL :

Sînt eu cîrn,  
de bună-seamă,  
bun de tîrn —

\* Autorul ține să precizeze că alte tablouri, ca : Bondocel-croitor, cizmar, zidar, bucătar, vinător, „făurarii de pe vremuri” și cel cu „puil de negri” nu apar aici din motive de spațiu și nicidecum din vreo subprețuire a unor profesii onorabile, a trecutului istoric sau a problemei coloniale.  
M. Br.

dar nu mi-e teamă  
(din ce în ce mai fâlos)  
de burghiu  
și ferăstrău,  
deși știu  
că-nțeapă rău ;  
nici de așchii, nici de cuie,  
nici de zgaibe și cucuie !  
Ba — mai mult, îți dau de știre :  
nu-s lipsit de pregătire,  
am făcut și traforaj...

MEȘTERUL TÎMPLAR :

Ce-și închipuie băiatul ? !  
Dac-ar fi numai tăiatul  
într-un petic de placaj !  
Dar strunjitul ? Și-nclieiatul ?  
Lustruitul și-ncheiatul ?  
Știi tu oare,  
frățioare,  
cîtă muncă și sudoare  
pot intra... într-un dulap ?  
Cîte sînt trebuitoare  
pînă scoți un scaun — la cap ?  
Cîte griji istovitoare  
pînă s-a înfiripat  
o măsuță — pe picioare ?  
Știi tu oare,  
frățioare,  
*barem* — cum se face un *pat* ?

BONDOCEL (*cu ifose și gesturi de om priceput*) :

Eu să nu știu să fac patul ? !  
Mă jignești ! Doar eu îl fac  
înainte de mă-mbrac  
dimineața :  
Pun de-a latul  
pernele — peste cearșaf  
îmi despătur pătura,  
ca să nu se-aștearnă praf  
cînd se dă cu mătura...

POVESTITORUL :

Însă meșterul dădea  
alte scînduri la rîndea  
și ridea — ridea — ridea !

### Față de cortină

*Zidul grădinii. Bondocel și Azor ies din culisă, dreapta.*

BONDOCEL (*bufnos și rău-crescut*) :

Ce-o mai fi avut să ridă  
matahala asta hidă ?  
Ia să-mi spui, Azor, pe șleau :

am eu haz — și-atunci când vreau ?  
Nu cumva „a ris de mine“  
— ca și moșul grădinar —  
urfciosul de tîmplar ?  
Dacă da, cu-atît mai bine !  
Dacă nu, cu-atît mai rău !

(După o clipă de reflecție.)

Nostimă idee, zău...  
Ce frumoasă meserie  
Să împarti în jurul tău  
risete și bucurie.  
Poate mi-a fost dat s-ajung  
CLAUN la circ, la Cîmpulung.

(Pronunță CLAUN într-o singură silabă.  
Azor confirmă demonstrativ.)

Claun cu faimă și renume  
că fac șotii, că spun glume  
de-am înveselit o lume !  
Hei ! Și cît călătorești...

AZOR (reamintind că este prezent):

Hau ! Hau ! Hau !

BONDOCEL :

Și tu, vezi bine,  
nimeni n-o să ne dezbine !

(Bondocel îl prezintă pe Azor copiilor  
din sală ca pe „un cătel savant“. Acesta  
face sluj și cîntă „ca la lună“, încercînd  
să acopere orchestra.)

Chiar la circul de la Cluj  
o să meargă treaba strună :  
o să-l pun să facă sluj  
și să latre ca la lună  
cu orchestra împreună !

(Pe măsură ce se înfiripă ideea circu-  
lui, se percepe muzică specifică de fan-  
fară — întii depărtată, apoi din ce în ce  
mai tare, pentru a izbucni din plin la ri-  
dicarea [sau tragerea în lături] a cortinei  
interioare.)

## T A B L O U L 4

Arena circului. E vizibilă și cupola  
(din segmente colorate)... care se va  
transforma în parașută. De ea este atîrnată  
o banchetă, confortabilă, care a slujit  
vreunui trapezist.

Scena e traversată de o sîrmă, pe care  
evoluează o dansatoare și mai tîrziu Bon-

docel. Cele două capete ale sîrmei sînt în  
culisele dreapta-stînga.

## INTERMEZZO

Pină la intrarea clovnului Bondocel și  
a cătelului său savant, Azor, cîteva nu-  
mere de circ, „ad-libitum“. Orice păpușar  
are în repertoriul său un „cal dresat“, un  
„trapezist“, un „ridicător de haltere“ etc.  
Obligatorie e doar dansatoarea pe funie.  
Publicul de la circ și fanfara sînt vizi-  
bile... după posibilitățile înscenării. În  
orice caz, muzica, aplauzele, ovațiile și  
încurajările se aud.

Intră — în costum de clovn — Bondo-  
cel, care, împreună cu Azor, improvizază  
un număr de clovnerie și dresaj, evident  
stingaci și ridicol.

BONDOCEL (curînd descurajat):

Da, la circ ! Dar toată viața  
n-o să fac eu pe paita !  
Gata ! Bun și aprobat !  
Mă voi face acrobat !  
S-arăt lumii că-s bărbat !

(Trece în culisă și apare sus pe funia  
încordată, spunînd mai departe textul și  
ținîndu-și cumpătul cu o umbreluță care  
reproduce, în mic, parașuta-coviltir a cir-  
cului.)

La opt metri înălțime  
plimb un ochi peste mulțime !  
Trec o dată — și-ncă-o dată...  
joc pe funia-ncordată,  
și nu cad... decît în pauze...  
copleșit de lungi aplauze !

(Azor, în prim-plan, urmărește emoțio-  
nat echilibristica stăpinului său, pînă cînd,  
în culmea îngrijorării, le spune — confi-  
dențial — copiilor din sală.)

AZOR :

Of, ce spaime-mi dă micuțu' !  
De nu cade sărăcuțu'  
să nu-mi spuneți mie cuțu !

BONDOCEL (care a coborît în cealaltă  
culisă, reapare pe scenă):

Dar, văleu !  
Rotund și greu  
cum sînt eu  
de felul meu —  
nu-mi turtesc frumosul chip  
în arena cu nisip ?

(Contemplînd cupola, are o nouă fan-tezie.)

Bietul circ! E-ngust și trist!  
Dacă-i vorba de-amețcală,  
de-nălțimi și îndrăzneală —  
păi, mă fac parașutist!

(Iese din scenă, urmat de Azor și apa-re... ca Bondocel-copil instalat pe banche-ta „parașutei“; restul decorului dispare, în lături; pe fundal apar nori, la diverse niveluri. Parașuta, cu cei doi amici, co-boară foarte lent, în vreme ce Bondocel comentează.)

Cortul tău? Tot cerul, roată!  
Și arena? — Țara toată!  
Mă iau unii în balon...  
că m-aș teme de-avion!  
E-o minciună! Sau un zvon!  
Parcă mă și văd de-aceia:  
zbirniie de zor elicea (se aude)  
zboară avionu-n plin!  
Tu te-arunci (din cer senin),  
luneci lin,  
mercu mai lin,  
și te legeni peste nori,  
printre nori  
și pe sub nori,  
și cobori,  
și tot cobori  
parcă zbori...  
— pînă cobori  
pe un cîmp smălțat cu flori  
(și urzici adeseori...)

...Dar... mai jos decît pămîntul  
nu te poate duce vîntul?

(In fund, în spatele parașutei care co-boară, se desfășoară succesive peisaje, de la șes la munte și apoi... la mare: cita-dine, industriale, campestre; baraje, fur-nale, sonde, stîlpi de înaltă tensiune, blocuri etc., etc., terminînd cu litoralul. Imaginile „derulate“ sînt însoțite de mu-zici adecvate.)

### Altă față de cortină

Bondocel și Azor șed pe parapetul scund al unui chei, la mare. În spatele acestuia se leagănă vapoare... și corăbii cu pinze! În stînga parapetului, cîteva trepte coboară în fosa scenei...

BONDOCEL:

Măre, după zări și mări  
poți să cazi din zare-n mare!

Faci o baie, prin urmare,  
și-asta poate-avea urmări!

(Minunata parașută,  
nu te ține, nu te-ajută,  
nu-i nici barcă — nu-i nici plută!)  
Stai în valurile reci  
și chiar dacă nu te-neci,  
intră apă la plămîni

(Azor strănută, apoi tușește)

și tușești trei săptămîni!

(Coboară amindoi treptele și dispar în fosă.)

## T A B L O U L 5

S-a ridicat fața de cortină și apare „fundul mării“, așa cum îl imaginează Bondocel. Stînci, o mare ancoră ruginită cu lanțurile ei, o timonă frîntă, un cușăr boltit, ghintuit, ferecat („Comoara piraților“), pe care se va așeza Bondocel, și o broască țestoasă — la început imobilă — pe care se va așeza Azor. Broasca va porni cu el cu tot... Floră și faună fosfo-rescente, alge, scoici, mărgean, pești de forme și culori diverse, caracatițe și meduze... coborînd ca niște parașute. Înainte de apariția celor doi amici, scurt balet subacvatic: stele și căluși de mare dan-sează. Pești din ce în ce mai mari înghit succesiv pe cel care-l înghițise pe prece-dent!

Ultimele trepte ale scării, pe care sosesc, în costume de scafandri, cei doi amici. Azor nu are decît „bila“ pe cap. E o cască de motociclist, cu o curelușă petre-cută sub bărbie.

BONDOCEL (cu glasul amplificat de re-zonanța „bilei“ de pe cap):

Intri-n mare, ca acasă!  
Ești la... largul tău! Ce-ți pasă? !  
Nici o grijă nu te-apasă!  
Unde pui  
că te și-amuzi  
și (s-o spui?)  
...nici nu te uzi!  
Nu, nici capul nu te doare...  
Ce „il“ supără nițel  
e că stă cam la strîmtoare  
într-o bilă de oțel...

Și-altă pacoste la drum...  
caraghiosul de costum!  
Nu e tocmai elegant:  
semeni cu un elefant!

Ai la nas un soi de trompă  
și respiri ca printr-o pompă!

...Dar la ochi, câte-o fereastră  
se deschide-n lumea-albastră!  
Nesfârșita ei minune  
cine, cine-o poate spune?

Ce de chipuri  
și culori —  
prin nisipuri  
scoici și flori —  
și pe-ntindere de-o leghe  
mii și mii de pești și pești...  
Vrei să știi — e vis sau veghe?  
Dar n-ai cum să te cupești!

Stai acolo — singur cuc!  
Valul joacă și te-mpinge  
și te saltă ca pe-o minge  
îmbrăcată-n cauciuc  
(de la tălpi pîn-la năsuc!)

(După o pauză.)

Care-i tilcu-nvățăturii?  
Ce frumos  
îi stă făpturii,  
jos  
în mijlocul naturii!

AZOR (căt-re sală):

la te uită, dragul ținc!  
Azi vorbește mai... adînc!  
Mai adînc, nici că se poate!  
Dar din fund... cine ne scoate?

### Față de cortină

Din nou parașetul cheiului, pe litoral.  
Cei doi urcă pe treptele din stînga —  
venind din „fundul mării”. Bondocel  
în costumul de scafandru, dar cu „bila”  
în mîini; Azor poartă în dinți casca sa  
de motociclist, țînînd-o de curelușă.

BONDOCEL:

...dar de ce să mă frămînt  
colo, în adînc de valuri?  
Frumuseți... sint... și pe maluri!  
Tot mai bine-i pe pămînt...  
(fără alte amănunte)  
jos la șes — ori sus la munte;

sau — așa cum s-a mai spus —  
„și mai sus ca foarte sus!”  
Dacă-i vorba de un salt,  
cel puțin să fie-nalt  
pînă-n lună, pînă-n stele,  
și-olecuță peste ele!

Ce zici, scumpe cățelandru?  
Tot avem aici în port  
și costumul de scafandru  
și mijlocul de transport  
vechea parașută-a noastră!  
Am porni spre zarea-albastră  
Și-am fi, sigur, cei mai iuți  
și draguți

cosmonauți!  
Ce e drept — și regretabil —  
deși hainele sînt moi,  
nu mă simt „imponderabil”  
ci greoi

ca un pietroi!  
Dar la cel dintîi ocol  
peste ecuator

și pol,  
cred că-am să mă simt ușor  
ca o păsărică-n zbor  
și vom coborî încet...  
„ca pe-o frunte de poet!”

(Coșbuc: luna; dar metafora e luată ad litteram...)

Da! Savanții au greșit  
socoteala-ntotdeauna  
dacă nu au reușit  
încă, să atingă luna!

Iacă — de pe cosmodrom  
a pornit cu satelitul  
să colinde infinitul  
sau un ciine — sau un om!

Ce idee să trimiți  
pe orbite  
deosebite  
doi amici nedespărțiți,  
doi amici pe veci uniți  
la plăceri  
și la dureri,  
nu de astăzi ori de ieri:  
ci — schimbînd puțin cuvîntul! —  
de cînd LUNA și PĂMINTUL,  
chiar dacă sînt alții noi,  
alții doi,  
cum sîntem noi!

Dacă ne luăm avîntul  
Dintr-o dată — amîndoi  
sigur sînt că împreună  
o să-ajungem pînă-n lună!  
Noi vom fi „înaintași”  
Noi vom face-ntîii pași!  
Ne va lauda poporul...  
Ce zic eu? Popoarele!  
„Primii care-au pus piciorul...”

AZOR:

Vrei să spui: picioarele!  
Tu pui două, eu pun patru...  
Și-unde pui... ce mîndru sînt!

(*vo fi primul care latru  
(de pe lună)... la pămînt.*)

*(Ies exaltați de această încununare a  
prieteniei lor; în culisa din dreapta, o  
suavă muzică a sferelor, sfișiată de sem-  
nale electronice, așa cum le cunosc copiii  
din emisiunile de „știință-ficțiune” — de  
la radio. Suspensul e prelungit pînă cînd  
— după dispariția cheiului de prim-plan  
— apare [pe tot spațiul scenei] decorul  
tabloului următor.)*

## T A B L O U L 6

*La început, în penumbră, simulează un  
cenușiu, dezolant de sterp, peisaj lunar.  
Pe alocuri, pete mai sumbre (livide guri  
de crater, funduri de mări secate...)*

*Dar încet, încet, se luminează și apare  
peisajul real: un fermecător „picior de  
plai”. Puternica lumină a unei amiezi de  
vară. Izvoare, piraie, mături, coline pînă  
în zare. O turmă care paște (nu se vede  
nici păstor, nici ciine ciobănesc). În fund,  
ultim-plan la stînga, silueta barajului de  
la Bicaz. În prim-plan, în dreapta, un po-  
toul indicator... dar textul e pe partea  
cealaltă; copiii din sală nu-l pot citi.*

*Se aude „sus”, în dreapta, glasul băia-  
tului.*

BONDOCEL :

Parcă văd — acolo-n zare  
loc pentru-aselenizare !...

*(Se aude un „buf”, atenuat de „costu-  
mul de cosmonaut”, apoi un al doilea;  
Azor schelălăie, de emoție.)*

AZOR :

Ce spaimă teribilă !

BONDOCEL :

Bine că ne-am „amplasat”  
pe partea... vizibilă —  
și — aproape... de un sat !

*(Bondocel intră singur în scenă, e în  
costumul de cauciuc, cu casca. Se apropie  
bănuiitor de potoul indicator, citește in-  
scripția și-i strigă lui Azor rămas în cu-  
lisă.)*

BONDOCEL :

Nu-i pe lună !

AZOR (*de afară*) :

Asta-i bună !

BONDOCEL :

E tot patria străbună !  
Am suit — ceva mai jos !

*(Bondocel iese în culisă; intră Azor,  
care — la rîndul său — strigă către stă-  
pînu-său, invizibil.)*

AZOR (*desigur în dorința de a-l consola  
pentru această dezamăgire, imitînd to-  
nul afabulațiilor lui Bondocel*) :

„Peisajul e frumos !  
Munți înalți ; o vale lină  
„Vîntul suflă răcoros.”  
„Dorurile ni le-alină...”

*(Bondocel reapare, de astă dată în cos-  
tum de ciobănaș... Cămașă peste ȋtari,  
briu colorat, cu un imens fluier înfipt în  
el, căciulă. Brusc împăcat — așa e el, de  
vreme ce poate visa altceva... sau, poate  
se face numai... ce putem ști noi? Fațt  
este că ȋi dă replica lui Azor.)*

BONDOCEL :

...Și-o să stăm  
să așteptăm  
ca desară  
pe colină  
să răsară  
LUNA PLINĂ...

AZOR (*pronunță scurt, ciinește, „hău !”*) :

Ce aproape-i colo-n... HĂU !

*(Bondocel se instalează comod — fie în  
poziția „cea mai confortabilă, într-o rînă”,  
pe un tăpșan, fie, eu n-am nimic împo-  
trivă, în fotoliul său de acasă, găsît in-  
tr-un tufiș; în această a doua ipoteză,  
fotoliul apare ca un tron, în vîrful mă-  
guri.)*

BONDOCEL :

Iată-ne și pe Ceahlău  
Eu cioban și tu dulău.

(Azor latră cu o voce groasă și amenințătoare — care termină în falset — și „nu-și încapă în pielea“ de dulău.

Bondocel va recita întreg monologul următor pe tonul pretențios și artificial cu care se declamă adesea „versuri folclorice“ la școală. Se înțelege că evocînd istovitoare a epopee a transumanței, se va instala, din ce în ce mai comod, în poziția în care șade.)

După turma cea de oi,  
să las umbra din zăvoi,  
să trec văile domoale  
pe-unde iarba e mai moale ;  
să urc mägura cealaltă  
pe-unde iarba-i mai înaltă  
și drumeagul ți se pierde  
șerpuiind sub valul verde...  
Să-mi abat mioarele  
pe-unde bate soarele  
și răzbat izvoarele...  
Către scapăt, la pîriu  
să dau sufletului friu  
să trag fluierul din brîu —  
să le cînt, să le doinesc  
cite-un cîntec bătrînesc  
amintind ce-amar și jale  
era-n satele din vale...

(Oițele și berbecii dansează lent și grav pe melodia tristă, doină de Bondocel. Azor bate tactul.)

Și cînd ziua stă-n amiazi  
să le cînt și-un cînt de azi,  
povestind celor mioarce  
satu-n care ne-om întoarce...

(Turma dansează acum vesel, exuberant, într-o horă îndrăcită, care — în rotirea tot mai accelerată — „proiectează“ oile și berbecii care încotro. Azor încearcă să stăvilească împrăștierea, fugînd de la o culisă la alta, ieșind prin dreapta și reîntrînd prin stînga etc., etc., lătrînd gros și autoritar în calitatea lui de dulău.

Bondocel „se demobilizează“..., cîntecul vesel al fluierului se întoarce la ritmul și tonalitatea tristă, nostalgică a doinei.)

BONDOCEL (nu mai „recită“, ci, pe tonul său domol, tăgănat):

Le cînti vesel ori duios  
toate dănțuie frumos  
cu cojocu-ntors pe dos! (Oftînd.)

Dar... de cînd pasc oile  
mă pasc și nevoile !  
Ce povară port pe umeri !  
Ziua-ntreagă să le numeri  
tot cu ochii după ele  
peste văi, peste vîlcele :  
două, patru, șase, zece,  
și-alte nouă  
la mijloc,  
colo-două  
dau să plece  
cătinel dup-un berbec,  
asta vine, aia trece...  
Le-aș găsi... ac de cojoc,  
dar nu stau, deloc  
pe loc !

(Azor latră numărînd, cînd în scenă, cînd afară : Ham ! Ham-ham ! Ham-ham-ham ! etc.)

Și Azor îmi dă de furcă !  
Tare e neprețut.  
Numărînd se tot încurcă  
— cinci coboară, șase urcă —  
și o ia de la-nceput,  
cînd cu astea, cînd cu alea !  
Mi se pare că-mi iau valea !

(Bondocel îl fluieră pe Azor, care e acum afară).

Să ne-ntoarcem înapoi !  
Hei ! „Mai scurtă-mi pare calea“...  
Bine că-am păstrat la noi  
parașuta noastră — ca să  
dăm o raită și pe-acasă !

(Bondocel se îndreaptă către culisă, unde e parașuta. Azor, obosit de alergătură, a intrat și stă culcat. Bondocel se întoarce dojenitor.)

BONDOCEL :

Nu cumva vrei să rămii ?

AZOR (care — la marile emoții — „vorbește“, latră întii ca dulău, apoi, realizînd primejdia, slobozește un lung șchelălăit pișigăiat. Dar, înainte de a fugi după stăpîmul său, vine la rampă și, pe cînd se închide cortina de spectacol, spune copiilor din sală) :

PAUZĂ DUPĂ ACTU'NTII !

Cu cortina de spectacol închisă. Scurt preludiu muzical, acompaniind zborul parașutei cu cei doi amici „de la munte pînă-n Capitală”. Cortina se deschide numai în parte. Se vede Povestitorul, în fața zidului grădinii lui Moș Nuștiucum.

POVESTITORUL :

Obosit de-atît urcuș  
— se-nțelege, doar cu gîndul ! —  
Bondocel coboară-acuș  
toate văile de-a rîndul...  
Și pe cînd se-ntunecă  
ochii lui alunecă  
pe al zării povîrniș  
și se lasă — și se lasă  
pînă peste drum, pe-o casă,  
poposind pe-acoperiș.  
A CUI casă ? CE și CUM ?  
CINE șade peste drum  
știți și voi de mult acum :  
este Moșul Nuștiucum !

T A B L O U L 7

*Cortina de spectacol se deschide complet. A dispărut zidul grădinii. În încheierea preludiului se aude vocea lui Bondocel (din „înălțimi”), cîntînd.*

BONDOCEL :

În Bu-cu-reș-tiul iu-bit  
În ze-ce mi-nu-te-am so-sit  
Tra-la-la-la, la-la-la !

AZOR (cîntă) :

El e puțin tra-la-la !

*În prim-plan a apărut acoperișul cu olane roșii al unei case. E cel pe care îl cunoaștem din tabloul 2, în grădina lui Moș Nuștiucum. Pe acoperiș, într-o parte a pantei repezi, coșul ; în cealaltă, o antenă de televizor. Casa urcă (din fosă) în întîmpinarea celor doi, se pleacă încoace și încolo, „valsînd” pe melodia care continuă, se redresează, pentru a permite „aterizarea”. Acoperișul trece de înălțimea scenei, apoi coboară tot dansînd, cu Bondocel și Azor, și se „stabilizează” în centrul spațiului scenic.*

*Bondocel, cramponat de coș ; Azor, la antenă. Picioarele alunecă. Alarma e mare.*

BONDOCEL (în costum de cioban) :

Hei ! Așa ceva nu pați  
cînd te cațeri pe Carpați !  
Parcă tot mai bine este  
să faci alpinism pe creste  
decît pe acoperișuri  
cu asemeni povîrnișuri...

(*Îi mai arde și de glume, continuă „folcloric” !...*)

„Și să-ți lași ciolanele  
străbătînd olanele”,  
sus pe casa vreunui moș  
între streșină și coș !  
(*Măsurînd „vidul”*)  
Cît o fi pînă la poale ?

AZOR (vorbește) :

Nu mai de-am cădea pe moale !

BONDOCEL (uimit) :

Ia te uită, mă, „ce 'oț ie”  
N-are grai, dar prinde glas !

AZOR (sfîrșit) :

...Precum știi, doar „la emoție”...  
VĂLEEEU ! Moartea mi s-a tras !

BONDOCEL :

Vino-ncoa ! Nu fi nerod !  
Uite scara de la pod !

(*Cu precauție și emoții trec amîndoi în șpatele hornului ; dar după o clipă dispar cu totul : din coș țîșnește și urcă un fum negru și gros, care durează atît cît să fie schimbate, înapoia lui, păpușile : ciobănașul în coșar ; cățelul alb într-unul negru. Reapar, astfel, înspăimîntați, orbiți de funingine, lunecînd și mai rău, și își reiau pozițiile inițiale. Azor strănută, tușește... lăbuțele și codița care erau numai date cu o pudră neagră, redevin albe...)*

BONDOCEL :

Orișice — dar nu... coșar !

Nu mă tem c-aș fi murdar  
și pe mîini și pe figură  
și-n urechi, și-n ochi, și-n gură  
cu funingine și zgură !

Meșteșugu-i meșteșug !  
Nu de murdărie fug —  
ci de apă și săpun,  
și de piepțini și de perii...  
Iacă trebuie să spun  
că de ele mă cam sperii !  
Într-o vorbă (fără vâl)  
nu-mi prea place să mă spăl !

Ce-ar fi dacă-această treabă  
am lăsa-o mai degrabă...  
copilașilor de negri  
că așa-și-asa sînt negri.



## Față de cortină

Zidul grădinii. Prin porțiță ies încet,  
se uită să nu fe văzuți de către cineva,  
hornarul Bondocel și Azor, târcat. Amîn-  
doi sînt foarte ponosiți și oștează.

BONDOCEL (*privind în jur*):  
Nimenea în tot sectorul !

AZOR (*același joc*):  
Nici măcar Povestitorul !

BONDOCEL :

După-această aventură  
MAMĂ ! ce mai spălătură...  
Vreau să spun, dacă-ți dai seama  
Ce-o să ne mai frece MAMA !  
Zece ape n-or să poată  
să ne scoată  
zgura toată  
de pe straie,  
de pe chip,  
și de baie  
nu e chip  
să mai scapi cu vreun tertip !  
Altfel — n-arătăm nici miine  
eu a om și tu a cîine !

(*Se „configurează” o nouă idee.*)

Nu, cu negru' nu mă-mpac !  
...Nu vreau haine mohorîte,  
ponosite și urite —  
numai albul mi-e pe plac !  
Doar în alb o să mă-mbrac :  
cu tichie  
colilie  
și halat  
mereu spălat !

Nu hornar mă fac, ci medic !  
(deocamdată mai mă-mpiedic  
la vreun prag — dar nu-i nimic —  
n-o să fiu eu veșnic mic !)

## T A B L O U L 8

Bondocel intră în halat alb și cu tichie  
colilie, cu ochelari mari cu ramă groasă,  
într-un salon al Policlinicii de copii. Are  
atîrnat de gît un aparat de luat tensiunea  
și pe frunte oglinjoara de metal a oto-  
rinolaringologului. Un rînd de paturi,  
eventual văzute numai în perspectivă de  
la picioarele bolnavilor (ei fiind invizi-  
bili), noptiere cu medicamente etc.

BONDOCEL :

Atențiune ! Faceti loc !  
Trece doctorul Bondoc !  
Și se plimbă printre paturi  
și dă leacuri, și dă sfaturi !

Unde ? Unde este Petru  
să îi punem termometru' !  
Ce sirop i-ați dat lui Ghiță  
de se strîmbă și sughiță ?  
Dar Corina și Irina  
încă n-au luat aspirina ?  
Hei ! Dar unde-i ciobănașul ?  
Nu-l găsec în tot orașul !  
I-a fost dor  
de cele oi,  
de izvor  
și de zăvoi,  
și-a fugit, desculț, la gară  
după ce-a făcut gargară !  
.....

(*Bondocel se oprește și își rezumă „im-  
presiile.”*)

Da, ca doctor voi sfîrși !  
E o meserie care  
cere — ce e drept ! — mișcare,  
dar ce mîndru poți să fii  
cînd cu vorbe și-alifii  
poți să-alini  
și să ajuți  
și străini  
și cunoscuți !  
(*Hotărît.*)  
Stau la policlinică  
pînă și duminică :  
să trimit cît mai degrabă  
oameni — teferi — iar la treabă  
...și școlarii mici la școală  
(luni e teză, marți oral !).  
(*Foarte sentențios.*)  
Lenevia este-o boală...  
dar n-o vindeci la spital...

## Față de cortină

Fațada (*modernă*) a unei școli. Firmă  
vizibilă și lizibilă : ȘCOALA GENERA-  
LĂ DE 8 ANI. Se vede intrarea elevilor  
(în stînga) și a profesorilor (în dreapta).  
Bondocel se îndreaptă încet către stînga.  
E în hainele lui de copil, cu ghiozdanul  
în spate, cu bască și cravată de pionier.

BONDOCEL (*imitînd glasul „medicului”*):  
„Lenevia este-o boală...  
dar n-o vindeci la spital...“  
(*Cu glasul său.*)  
„Iată-mă din nou la școală !  
Azi e teză ; miine — oral...“

(*În plimbarea sa — urmat desigur de  
Azor — se oprește în fața intrării profes-  
sorilor, o contemplă, dînd din cap.*)

...Profesor aș vrea să fiu !  
Că-s școlar din tată-n fiu...

De cum trece peste prag  
profesorul nostru drag,  
îl privesc și îl ascult  
și mă minunez mai mult.  
Nu e oare o minune ?

Cîte întrebări și-ar pune  
dă mereu răspunsuri bune !  
Ce te faci, biet bondocel,  
ca să știi atât cât el ?  
De colo, din banca mea,  
pînă-la dînsul nu-i departe :  
șapte pași pe dușumea !

(Face șapte pași pînă la cealaltă intrare.)

Dar ce cale ne desparte  
ca să știi atîta carte !

(Din culisă vine profesorul. Salut afectuos lui Bondocel și Azor [veche cunoștință]. Salut respectuos al celor doi. Profesorul intră pe ușa din dreapta în clădirea școlii. Servietă la subsuoară. Deasupra frontonului se etajează, pe rînd, alte firme: „Școala medie“, „Universitatea“.)

Drum anevoios și lung,  
mii de pași — ca să-l ajung !

Treci din școli în alte școli  
și înveți de cînd te școli  
pînă-ți lași „trudita frunte“  
peste slovele mărunte.

O să-nvăț de la acei  
care azi mă cresc cu greu  
cum să-nvăț alți bondoeci,  
ca să-i cresc, la rîndul meu !

(Azor dă semne de nerăbdare în fața acestei flecăreli și se instalează pe treptele intrării elevilor. Apoi, denunțîndu-l celor din sală.)

AZOR :

Profesorul „ce-o să fie“  
are-un trei la geografie !

BONDOCEL (vexat) :

E un simplu accident !  
Nu rămîn eu *repetent* !  
O să-l „dreg“ cu siguranță,  
pînă-n vară, la vacanță !

(La cuvîntul „repetent“, pe firma școlii în locul lui 8 apare un 9 ! [9 roșu.] Intră și Bondocel pe cealaltă ușa. Azor pornește spre culisă.)

## T A B L O U L 9

Odaia lui Bondocel, așa cum o cunoaștem. Își face, chipurile, lecțiile, dar ochii trag mereu către geam... Azor stă liniștit,

respectînd „munca“ stăpînului. După cîteva clipe, Bondocel lasă condeii și caietul.

BONDOCEL :

Tare n-am eu chef de scris  
cînd e geamul larg deschis...

(Ascultă ciripitul unor păsărele nevăzute.)

Poate că în viitor  
mă voi face... scriitor,  
scriitor pentru cei mici !  
Parcă mă și văd de-aici !  
Stai cu degetul la tîmplă  
și te-ntrebi „ce mai se-ntîmplă ?“  
și prin lume și prin țară...  
joacă mîntea ta sprintărară...  
...Și-ai la bani ! Ce să vă spui ?  
Nu mai știi unde să-i pui !

(Atențiune ! Bondocel face aceste reflecții cu dulcea candoare a vîrstei lui. Așa își închipuie profesia de „scriitor pentru cei mici“. Satira e „întîmplătoare“ și nu se referă la o tristă și veselă realitate ! Deci, tonul divagației nu este aluziv...)

(După o scurtă pauză.)

Cînd te naști cu stea în frunte  
și în suflet cu-o chemare —  
scrii la mare despre munte  
și la munte despre mare,  
... și-n vacanță ești, taman !  
do'sprăzece luni pe an !  
Lumea zice : „Măi să fie !“

(Mîntea nestatornică a lui Bondocel asociază „geografia“ cu „vacanța“ pînă cînd o să-și dreagă nota. După un scurt popas cu ochii pe carte, către Azor.)

Hai să-nvăț la geografie !...

Cît pe-acî să uit vacanța !  
Unde-o facem ? La Constanța ?  
La Mamaia ?  
La Sinaia ?  
La mătușa mea Aglaia ?  
Eu aș prefera un sat...  
Nu un sat cum am lăsat  
noi cu turma, adineauri,  
cu vilcele și coclauri,  
ci un sat întins ca-n palmă,  
cu-o viață foarte calmă,  
neted ca un gologan,  
undeva prin Bărăgan.  
Poate ne petrecem vara  
pe la vara  
mea Varvara...

(Azor s-a apropiat încet, încet, captivat și surprins de întorsătura pe care o iau

lucurile... Cuieste urechile... Are aerul să întrebe... Bondocel „îi explică“.)

Cum arată satele  
— de-a adevăratele  
n-am văzut de când mă știu !  
Însă pot să le descriu...  
că mi-au dăruit părinții  
multe „cărți pentru copii“.  
Sate — văd cu ochii minții  
și-mi răsar, cit ai clipi :

(Muzică de taraf țărănesc. Apar elemente dispărate, caricaturale, în cadrul ferestrei, reminiscențe din „lecturi“. Pe un ton livresc și declamator.)

„Munți în mijloc de câmpii...“  
(Apar unul, doi, trei, ca niște căpățini de zahăr...)

„Și țăranul muncitor  
care-n luna lui Cuptor  
poartă cușmă și cojoc  
și la muncă, și la joc“.

(Apare așa, dansează pe muzică cu coasa-n șpinare.)

„Și lelița muncitoare  
(apare așa și șchioapătă)  
care umblă zimbitoare  
numa-n strai de sărbătoare  
prin hîrtoape și ponoare...“

(Trece, serios și important, exhibînd „un zece“ enorm, purtat ca un prașur.)

„Și puștanul  
care trece  
prin tot anul  
doar cu «zece»...“

(Soare artificial răsărind peste alba lumină a amiezii...)

„Și ogoare  
cari visează  
în dogoare,  
la amiază ;  
o, tu soare,  
să răsari ;  
și tractoare...  
cari nechează  
(nechezat homeric)  
ca o sută — de-armăsari...“  
Cînd în versuri, cînd în proză,  
deși nu se văd în poză.

(O holdă ambulantă, care crește „din mers“.)

„Și «oștirile» de grîu  
care-ți urcă peste briu.“

(Gilgiit de... cișmea.)

„...Și în preajmă un pîriu  
care murmură-o poveste...“

Hei ! să juri că-așa și este !

Asta viață... fără țepi !  
Intri în gospodărie...  
tractorist de meserie  
și te-apuci de călărie  
pe o sută de sirepi...

(Conduce, din fotoliul său, un tractor imaginar, „saltă“ pe terenul... accidentat și fluieră vesel un cîntec întrerupt de hopuri.)

### Față de cortină

Intrare la (scrie pe arcada porții) :

Cooperativa agricolă de producție „BONDOCEII HARNICI“
--

Intrarea e plantată în mijlocul lanurilor. În prim-plan, un tractor, destul de fantezist. Bondocel și Azor intră din culisă. Azor „descifrează“ tractorul și îl latră...

BONDOCEL (în salopetă) :

La volan  
din zori în noapte  
peste-un lan  
de spice coapte !

Treaba merge... ca pe roate !

Vezi  
priveliștile toate  
și — să vezi și să nu crezi ! —  
toate astea pe cînd șezi !

(E în picioare lângă tractor și fluieră iarăși... Dar melodia scade în ritm și intensitate... Tractorul cade într-un peș. O roată se învîrtește în gol...)

Doar un lucru este trist !

Ce te faci, biet tractorist,  
cînd „s-a nărvit  
motorul“  
și s-a-mbolnăvit  
tractorul ?

(Examinînd competent motorul.)

Treaba, vezi că se prea poate  
să nu meargă chiar pe roate !  
De-unde știi cu care cal  
să dai fuga la spital ?  
Care dintre ei, zănatec,  
n-a mîncat destul jăratec,  
ori și l-a-mpărțit c-un mînz ?  
Care-o fi băut la prînz  
nu din apă ne'ncepută,

ci din apă cam stătută ?  
Care, unde, cînd și cum  
și-a pierdut potcoava-n drum ?...  
Hei ! Deodată-mi vine-n minte :  
— Sînt eu cititor *cuminte*  
dar sînt și băiat *cu minte* —  
că povestea mai și minte !  
Vai ! tractoarele din cărți  
cu căpăstru și potcoave  
nu sînt decît niște snoave !

Las' că știu „din alte părți”...  
că doar le-a fost dat să vadă  
ochilor — aici, pe stradă —  
un tractor beteag și șchiop  
huruind din hop în hop.  
N-avea rîni adînci !

L-au dus  
cînd în brînci  
și cînd pe sus !...

Mi s-ar spune la spitale :  
„Bade ! Sluga dumitale !  
Însă un tractor bolnav  
— că-i un caz ușor sau grav —  
trebui' dus, să-i vadă pricea,  
la fierar — și nu aicea !”

...Cum ? Ar fi un lucru rar  
să mă fac chiar eu fierar ?  
Poate că, în viitor,  
dreg și propriul tractor...

## T A B L O U L 10

(este constituit din patru scurte secvențe)

### SECVENȚA a

*În cadrul ferestrei : atelier mecanic modern. Bondocel, ținînd o trotinetă.*

BONDOCEL :

Bună ziua !

MECANICUL :

Ziua bună !

BONDOCEL :

Mă dusesem să mă scald...

MECANICUL :

Ce zăduf !

BONDOCEL :

E a furtună...

MECANICUL :

Înăuntru și mai cald...

BONDOCEL :

Vreau... o mică reparație,

MECANICUL :

Accident de circulație ?

BONDOCEL :

Surioara

mea Mioara

și vecina „ei” Nineta

mi-au stricat ieri trotinetă.

MECANICUL :

Pare nouă ! —

BONDOCEL :

E chiar nouă !

Uite, roțile-amîndouă...

MECANICUL :

Ce prăpăd !

BONDOCEL :

Erau întregi...

Vreau să văd

cum o s-o dregi...

Și... de altfel... mă-nțelegi...

poate... știu eu ! ...cum să zic

mă și iei ca ucenic...

Astăzi *dreg* o trotinetă ;

mîine *dreg* o bicicletă ;

poimîine — o motocicletă —

și-n „trimestrul” viitor

*dreg*... și vechiul meu tractor !

AZOR (*confidențial către sală*) :

Poate-și *drege* rotofeiul

și la geografie „treiul” !...

BONDOCEL (*către mecanic*) :

Pîn' la urmă — asta-ți cer !

(Nu se face gaură-n cer !)...

Să lucrez în atelier !...

MECANICUL :

Pentru-un ucenic, fîrtate,

loc ar fi — dar din păcate

treaba *stă* — că n-avem *fier* !

Despre-oțel, nici pomeneală !

Asta-i tot

ce mi-a rămas ;

pot

să scot

— cu chibzuială —

o rotiță pentru ceas...

BONDOCEL :

Ce ne facem ?

MECANICUL :

Așteptăm !

Pînă vine fierul — stăm !...

Dacă... totuși ții morțiș

să-ți începi ucenicia,

iacă... de alișverîș

dovedește-ți vrednicia...

BONDOCEL (*prin semne : cum ?*)

MECANICUL :

Dă-mi o mîină de-ajutor :

fă-te *meșter topitor* !

Du-te ! Zboară,

bunăoară

spre frumoasa Hunedoară !

Cată-ți pentru muncă loc

în Cetatea ei de Foc !

BONDOCEL :

Hai, Azor,

că-i mare zor !

## SECVENȚA b

*În cadrul ferestrei: peisaj industrial din Hunedoara. Bondocel (cu hainele de-acasă, dar cu o șapcă mare, de „voiaj“) și Azor se plimbă puțin prinău cu ochii de oțelar. Amândoi îi atrag atenția prin semne...*

OȚELARUL :

Care-i baiul, nepoțel ?

BONDOCEL :

Am venit după oțel !  
M-a trimis fieraru-ncoace :  
zice că la voi se coace !

OȚELARUL :

Da — și chiar ne lăudăm,  
noi îl „coacem“ — dar nu-l dăm  
decît oamenilor muncii...  
N-o să-l împărțim cu pruncii !  
Iacă — fiecare gram  
e făcut după program !  
Dintr-o șarjă nu rămîne  
nici de-o zgardă pentr-un „cîne“ !  
(Azor mîrîie, ofensat)  
N-o să-ncepem a topi  
— peste plan — pentru copii !

BONDOCEL (*pe un ton din ce în ce mai îngîmfat. Azor mîrîie din nou mîhnit*) :

N-am venit după oțel,  
pentru-o zgardă de cățel,  
ci cu-o treabă mai concretă :  
un șurub la trotinetă !  
Dacă-i vorba — intru-n joc !  
Pot și singur să mi-l coc !  
Nu mă tem de foc  
deloc,  
nici de junghiuri la mijloc !  
Un ortac de teapa mea  
nu se dă în lături — dacă  
„tocma' trăbuie“ s-o facă —  
de la treaba cea mai grea !

(*Proșăpindu-se și arătîndu-și mușchii.*)

Cred că într-o singură  
mînă, duc o lingură  
cu oțel topit...

OȚELARUL :

Ei taci !  
Te-am primi între ortaci...  
Numa-altul ni-i năcazul :  
n-ai ce face, la tot cazul —  
Treaba stă, că nu-s cărbuni...

BONDOCEL (*afabil și „săritor“*) :

Unde-i țineți, oameni buni ?  
Că mă duc  
și vi-i aduc...  
În vreun becî, de bună-seamă...  
De-ntunerîc, nu mi-e teamă !

OȚELARUL :

Da ! Îi ținem... la subsol...  
doar că-i musai un ocol !  
Fugi la Petroșeni, la mină,  
și-apăi scoate-ți la lumină  
cu năduf și sîrguință  
cît îți e de trăbuintă —  
După care vin' degrabă,  
și ne apucăm de treabă !

BONDOCEL :

Hai, Azor  
că-i și mai zor !

(*les amîndoi, prin dreapta plan 1. Uor  
reîntra prin dreapta plan 2.*)

## SECVENȚA c

*Peisaj industrial — intrare în mină —  
la Petroșeni. Minerul, între două vagonete  
pline ochi. Întră cei doi amici.*

BONDOCEL (*continuînd „instrucțiunile“  
date lui Azor... în culisă*) :

...și te rog să te ferești !  
Las' că știu eu cine-mi ești...  
Vezi să nu te murdărești  
cu... mangal... sau cu lignit.

AZOR :

Uite, iarăși m-a jignit.

BONDOCEL (*către miner, sigur de sine*) :

Noroc bun !

MINERUL :

. . . . . Bonjur !

BONDOCEL :

. . . . . Salut !  
Am venit să vă ajut !  
Aș dori să intru-n șut !  
Dați o pușcă și-un lămpaș —  
Și mă fac pușcaș !

MINERUL (*sever*) :

. . . . . Ei aș !  
Ce ! ? Se intră ca la moară ? !

AZOR (*alarmat*) :

Maiică ! Mai...că mi-l omoară  
pentru neagra lor comoară !

BONDOCEL (*descumpănit*) :

Am nevoie de cărbuni...  
de cărbuni din cei mai buni...

MINERUL :

Și — mă rog frumos — ia-mi spune :  
cite kile de cărbune ?

BONDOCEL :

Știu și eu ? Un metru cub !  
Cît „e musai“ de-un șurub...

MINERUL :

Și... cît spus-ai  
C-ar fi musai ?...

BONDOCEL :

Pune-o tonă ! Să rămîie,  
să nu mai mă tot amîie,  
să mă plimbe, să mă mîie...  
Să-i duc oțelarului,  
să-mi topească niște fier,  
ca să-l duc fierarului  
care-așteaptă-n atelier...  
și... cînd s-o sfîrși ștafeta  
să-mi repare *trotineta* !

MINERUL :

Ai probleme de... transport ?

BONDOCEL (*fără prea multă convin-*  
*gere*) :

Da... dar... nu... mă las... nici...  
mort !

MINERUL :

De cărbuni ți-am face rost !  
Cu transportul stăm cam prost  
...ca și tine..., măi băiete :  
nu-s destule vagonete !  
Treaba stă... că, din păcate,  
toate-s supraîncărcate !  
Nu mai poți să pui un ac !  
Dar o tonă ! !...

BONDOCEL :

Ce mă fac ?

MINERUL :

Este doar un singur chip să  
rezolvăm această lipsă !  
Dă o fugă la uzină  
și comandă vreo duzină !  
E-n oraș... la Satu-Mare !

BONDOCEL (*tocmindu-se*) :

Satul... mic n-ar fi în stare

să le facă ? Mi se pare  
că Moldova-i cam departe...

MINERUL :

Ce-i al tău e pus deoparte !  
Vii cu-ntîiul vagonet ?  
Ai cărbune berechet...  
cît să duci... la subsuoară  
pînă-n mîndra Hunedoară !  
Servus !

BONDOCEL :

Servus !

MINERUL :

Noroc bun !

BONDOCEL :

Nu mai știu cum să le spun !

MINERUL :

Meri cu bine !

BONDOCEL :

Hai, Azor !  
Că-i din ce în ce mai zor !  
Șo ! Buluc ! Năvală ! Iureș !

MINERUL (*il întoarce din drum. Pro-*  
*nunță pre-ti-ne..*) :

„Pretine“ atît de gureș !  
Nu pe-acolo... ci pe-aici !  
Satul e în Maramureș...

BONDOCEL (*șmecher, repară gafa cu*  
*Moldova*) :

A-o-leo, că bine zici !

MINERUL :

Treci întii prin Baia Mare...

BONDOCEL (*către Azor*) :

Vezi, potaie ?  
prin urmare,  
iar o Baie —  
și-ncă Mare !

(*Ies prin stînga plan 2. Uor reintra prin*  
*stînga plan 3.*)

## SECVENȚA d

Uzinele „Unio“, Satu-Mare, interior  
sau exterior. Tot în cadrul ferestrei. Intră,  
osteniți, călătorii noștri.

*Bondocel „s-a organizat”, duce un mare geamantan, pe care sînt lipite etichete colorate: București, Hunedoara, Petroșeni, Baia Mare și... Etc. Și Azor duce în dinți o plasă în care se văd merinde pentru drum. Între altele, un imens ciolan. În cadru, forfotă... Trec muncitori, zoriți, cu treburile. Bondocel și Azor le fac semne.*

**BONDOCEL** (*citează anapoda din Coșbuc*):

„Du-te-n sat că-i... Satu-Mare!”  
„Du-te! Du-te!... Și m-am dus!”

(*Strigînd după fiecare apariție fugară din cadru.*)

— Ziua bună! — Salutare!  
— Servus! Am ceva de spus!  
— Nene! Vin cu un mesaj de la cei din abataj!  
— Meri cu bine! — Bun noroc!  
Unul nu se-oprește-n loc!

(*Dar se oprește totuși, în mijlocul cadrului, un muncitor bătrîn. Ca și ceilalți interlocutori din secvențele a, b și c — alternează o simulată asprime cu o reală și amuzată bunătate.*)

**MUNCITORUL BĂTRÎN** (*luîndu-l de scurt*):

Cine ești? De unde ești?  
Ce dorești?...

**BONDOCEL** (*intimidat, se încurcă*):

Din București!  
**BONJUR-BUN**!... Mă recomand:  
Bondocel; vin să comand  
vagonete...

**MUNCITORUL BĂTRÎN** (*același joc*):

Pentru cine?  
Pentru tine?

**BONDOCEL**:

Pentru mine...  
Pentru MINE... de cărbuni!  
Altfel nu poți să-i îmbuni  
nici pe cei din Petroșeni  
și nici pe hunedoreni...

**MUNCITORUL BĂTRÎN** (*jucînd uimirea*):

Ce-i trăsnește fiului!  
Vii din Valea Jiului —  
ori ești meșter-topitor?

**BONDOCEL** (*arătînd geamantanul, bufnos*):

Ba, sînt meșter călător!  
Uite că îmi stă pe limbă  
să-ți destăinui cum mă plimbă!  
Hei! Pe unde n-am umblat!  
Tara-ntreagă-n lung și-n lat!  
Doar oi face vreo scofală...  
ca să cadă-n Capitală  
un ciocan — pe-o nicovală!

(*Cu capșa pusă, înșiră tot mai exasperat.*)

Și miner am să ajung,  
după ce-oi munci la strung  
după ce-oi topi metale —  
poate stau și-un timp mai lung

(*Azor confirmă prin gestică „realitatea” acestor avataruri*)

în uzina dumitale —  
ori mai umblu, deopotrivă,  
după vreo locomotivă,  
după... șine și traverse  
și-alte multe și diverse,  
și-cînd s-o sfîrși naveta  
o să-mi dreagă trotineta!  
Dacă după toate-acestea  
se va isprăvi povestea!

**MUNCITORUL** (*sever*):

Ba te rog s-o isprăvești!  
N-avem vreme de povești!  
Iacă...  
poate n-o să-ți placă!  
Dacă...  
stam și noi la clacă —  
oare? timpul ni-l găseam,  
oare? mai agoniseam  
un capac de clopoțel

(*părțile componente ale trotinetei joacă — pe măsură ce le enumeră — în jurul muncitorului, ca rotite de mîinile unui prestidigitator, pînă ce apare „trotineta toată”, firește nouă și de un alt model și de o altă culoare decît aceea stricată*)

din nițel  
prea mult oțel —  
olecuță de vopsea,  
că tot nu ne procopsea  
de lipsea  
ori prisosea —  
o tâlpușă  
dintr-o ușă -  
un ghidon  
dintr-un tampon —  
o rotiță

dintr-o roată —  
uite trotineta toată!  
Numai din economii  
am făcut vreo nouă mii  
și mai facem încă nouă!

BONDOCEL (*extaziat*):  
Pare nouă!

MUNCITORUL BĂTRÎN:  
E chiar nouă!

(*În contrapunct cu începutul tabloului*  
10.)

Și nu-i una de puștani  
Are bon de garanție!  
Zece ani o să te ție!

AZOR:

Pin' la no'sprăzece ani!

(*Ride la ideea unui Bondocel de 19 ani*  
*pe trotinetă! Face o tumbă.*)

MUNCITORUL BĂTRÎN:

Ia-o!

BONDOCEL:

Mulțămesc frumos!

MUNCITORUL BĂTRÎN:

Să te poarte sănătos!

(*Bondocel a ațipit în fotoliul său, cu*  
*capul rezemat pe ghidonul vechii lui tro-*

*tinete. Azor s-a întins și el, pe prichiciul*  
*ferestrei. În cadrul ei, cerul — și mai*  
*înstelat.*

*La arlechin, Povestitorul, confidențial,*  
*copiilor din sală.)*

POVESTITORUL:

Voi știți de mult — dar el,  
dolofanul Bondocel,  
prinde-abia să înțeleagă  
că și pentru-un șurubel  
se muncește-n țara-ntreagă!

Dar de-atîta-alergătură  
prin industrii și natură  
cîte-a colindat, pe rînd  
— se-nțelege tot în gînd! —  
ațipise-n seara sură  
lingă geamul larg deschis  
către-oraș — și către vis...

(*Azor sare de pe prichici, vine repede*  
*spre fața scenei, îndemnîndu-se de astă*  
*dată singur.*)

AZOR:

Hai, Azor  
că-i mare zor!

POVESTITORUL:

Să ne odihnim și noi!

(*Același joc ca la finele actului I, pe*  
*cînd se închide cortina de spectacol.*)

AZOR:

PAUZĂ DUPĂ ACTUL DOI

## ACTUL AL TREILEA

Preludiu, cu cortina de spectacol închisă. Muzică „dulce”, de vis, apoi întretăiată de zgomotele familiare ale dimineții: un cucurigu îndepărtat, o sirenă de fabrică; o pendulă bate gros de șapte ori. Se deschide cortina pe decorul cunoscut, odaia lui Bondocel. E aproape întuneric, perdelele sînt închise la marele geam din fund, jaluzelele filtrează lumina radioasă de afară. Bondocel și Azor dorm, primul în patul său, celălalt... în fotoliul băiatului. La bățiile ceasului se răsucesc în culcuș, fără să se trezească. Rezemat de arlechin, moșăie de-a-n picioarele, Povestitorul.

T A B L O U L 11

(*Intră mama lui Bondocel, urmată de*  
*bunică. Una trage perdelele, cealaltă ri-*  
*dică jaluzeaua. Amîndouă contemplă odor-*  
*ul, sovăînd să-l scoale.*)

MAMA (*aplecată peste pat*):

Hai, bondocul mamei, școală...  
Vrei să-ntîrzi iar la școală?  
Ai uitat că azi ai teză?

POVESTITORUL (*trezit, la datorie*):

Tii! Să vezi acum viteză!

(*Pe măsură ce se desfășoară scena po-*  
*vestită, personajele execută. E o mare*  
*forțotă: mama și bunică intră și ies din*  
*cameră, Azor se agită, împleticindu-se în*  
*picioarele celor două femei, care aduc,*  
*mama hainele, bunică micul dejun [foarte*  
*copios], Bondocel coboară din pat, se în-*





*dreapta scenei, stîlpul unui stop, ale cărui lumini — verde, galben, roșu — se schimbă în conformitate cu acțiunea. Lingă stop, Povestitorul, care continuă.*

## POVESTITORUL :

...Cum e tînăr și vînjos  
de-obicei o ia pe jos...  
Dar acum e la aman...

A rămas lingă vatman.  
Doar de-aici e chip să vadă  
toată forfota din stradă  
și prieteni — o grămadă !

*(Tramvaiul traversează foarte lent scena. Prin geamurile lui se văd siluetele călătorilor „în poziții și grupări memorabile“, unul cu ziarul despăturit, un fînc cu nasul lipit de geam etc. Pe platforma din spate, un „găligan“ de vreo 15 ani, cu ghiozdan în spate, pesemne de multe ori repetent ! Firește, nici unul din personajele povestirii.)*

**BONDOCEL** (pe platforma din față, făcînd semne amicale „prietenilor“):

Uite unul dintre ei  
îndrăgit de bondocei :  
colo la Kogălniceanu,  
e de strajă milițianu'.  
Parc-ar fi și el statuie  
ori ar sta bătut în cuie !  
O fi opt — sau încă nu e ?  
Că la opt — și sigur nu-i !  
Intră altu-n locul lui...  
Nu dă chix —  
îl știu — mort, copt,  
vine fix  
la ora opt !  
Dacă... nu-i oprit cumva  
de alt stop, pe vreunde va !

## POVESTITORUL :

Stop ! Și s-a oprit tramvaiul !  
S-a cutremurat buhaiul  
Și-a trăit și zorul traiul !

*(Vagonul e oprit, numai cu platforma dinapoi în scenă, restul a ieșit în culisa dreaptă. Pe cînd a traversat, în spatele „feței de cortină“ mobile, s-a degajat piața, cu circulație intensă, pestriță, grăbită, oameni și vehicule. Milițianul „real“, pe postamentul său colorat, gesticulează, face semne prietenești lui Bondocel, cînd partea din față a vagonului iese din scenă. Glasul unui megafon anunță : „Aici București. Dăm ora exactă. [Cele cinci firîituri.] A fost ora opt“. În locul milițianului, intră „ca schimb“ bondocelul, îmbrăcat ca milițian. Natural, pe măsură ce vorbește, încurcă, prin gesturile care îi*

*sublimază spusele, circulația ; luminile se aprind anapoda. Povestitorul încearcă să traverseze, dar e oprit de fiecare dată, pe roșu. Și ceilalți trecători, ba încremenesc, ba se precipită. Scena se petrece în spațiul cel mai larg posibil, pînă la orizontul teatrului, în degajamentele vizibile din sală, în perspective pictate „la orizont“.)*

**BONDOCEL-MILIȚIAN** (din mijlocul pieței):

...Ce profesie minunată !  
Cîtă lume adunată  
stă atentă și-ncordată  
...să te hotărâști odată !  
Ție-ți sînt încredințați  
drăcușori împieliați,  
moși  
spăimoși  
și babe  
slabe  
și persoane-n patru labe !  
Te cunoaște și-un copil  
la obraz — și din profil !

(Se sucește și iscă noi confuzii.)

Te sucești într-un călcîi :  
„Dumneata să treci întîii...  
Dumneata să mai rămîi !“

Ei ! Așa e Capitala !  
Ala-bala-portocala :  
cei de-acolo-au treabă-aici,  
cei de-aici taman acolo !  
Despre-oricare poți să zici :  
Un Columb, un Marco Polo...  
(negreșit, ceva mai mici !)

De la zisul Bondocel  
pîn' la „Ziss“-ul ăla mare  
toți primesc o îndrumare,  
toți mă prețuiesc la fel !

Cîte-un drum cunosc drumeții...  
(unii, nici pe-acela, poate)  
eu, din mijlocul pieții,  
le cunosc, de mult, pe toate.  
Un adevărat zăgag !  
fără tihnă sau răgag :

(Același joc.)

E destul să fac un semn  
cu bastonul meu de lemn  
și încremenesc greoaie  
șugubețele  
șiroaie,  
săltărețele  
șuvoaie  
și mărețele  
puhoaic...

Unii spun și nerozii :  
că-am oprit cindva... și-o ploaie  
ce venea din miazăzi  
traversînd din zare-n zare  
parcă nici nu m-ar zări !  
O minciună de vinzare !  
Cine-i poate da crezare ?

*(Pe platforma din spatele vagonului a  
apărut Bondocel-școlar. Face semne lui  
Bondocel-milițian că e prezent și că el  
„crede” povestea cu ploaia „oprită”.)*

**BONDOCEL-MILIȚIAN :**  
Las' să facă lumea glume  
De-aia-s glumele pe lume !

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**  
Eu mă fac ȘI milițian !  
Dreptul meu de cetățean !

**POVESTITORUL (arătîndu-l pe cel din  
tramvai) :**

...uite că-a trecut mulcòmul  
pe platforma dinapoi !  
Să coboare el ca omul ?  
Ți-ai găsit ! Nici să-l jupoi !  
Dar așa cum stă și cată,  
priponit în stație,  
la mulțimea cea târcată  
și la circulație,  
i se pare... ori se-nșeală...  
poate face o greșeală...  
poate, în învălmășeală  
încă nu s-a dumirit  
că-a fost vis... (că dintre vise  
multe nici nu isprăvise...)  
poate... geamul aburit...  
dar prin geam, ca-ntr-o oglindă,  
parcă trec  
și se întrec,  
se petrec  
și se perindă  
cunoscuți — și noi și vechi  
și perechi și neperechi :

*(Trec pe rînd „cunoscuții” noștri, salu-  
tîndu-se cu „cei doi” bondocelii.)*

Da ! Fierarul și tîmplarul,  
acrobatul și coșarul,  
doctorul cu tractoristul  
clauunul cu parașutistul...

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**  
...Oțelarul și minerul.  
(I-a adus elicopterul...)  
Și bătrînul cel cu mii  
și-alte mii de trotinete,  
care din economii  
fabrică... și vagonete...

*(Mi se pare că Bondocel a înțeles pe  
dos procesul tehnologic ! Dar „recașitu-  
larea” cunoștințelor sale se soldează cu :)*

Pe-unde mi-a fost dat s-ajung...  
Pe la Cluj, la Cîmpulung,  
Hunedoara, Satu-Mare  
Petroseni și Baia Mare...  
Și Ceahlăul cu Bicazul  
și Constanța... „La tot cazul”  
fie spus în paranteză  
tot știu eu ceva la teză !

**BONDOCEL-MILIȚIAN :**  
Ia te uită, la răscrucea  
străzii — stă chiar Domnul Vucea...  
Face fețe-n chip și fel  
parc-ar fi un STOP și el !  
Cred că „ora-ntii” o pierde —  
și de ciudă și necaz  
ba e galben — ba e verde —  
ba e roșu la obraz...

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**  
Profesorul nostru !

**BONDOCEL-MILIȚIAN :**  
Las' că-l  
țin aici pe bunul dascăl,  
poate că ajunge-n clasă  
după noi !

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**  
Ei haide, lasă...

*(Ce fățarnic ! Il salută, înclinîndu-se  
respectuos, pe profesorul care trece ; apoi  
continuă dialogul „interior”.)*

Uă salut !

Azi — nici că-mi pasă !  
„A fost pană de curent !”  
Hei ! „Motivu”-i excelent...  
N-am întîrziat la școală.

**BONDOCEL-MILIȚIAN (citîndu-i pe cei  
mari) :**

„Tu, cu firea ta domoală !”

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**  
Un ponos !

**BONDOCEL-MILIȚIAN (competent) :**  
Un accident !

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**  
O-ntîmplare... fericită...  
Altfel — forfota-ndrăcită,  
de-obicei, de zor, de nervi,  
nici n-ai vreme s-o observi !  
*(Pe ton „eminescian”.)*  
Ce mai iureș ! Ce morișcă !  
Doar tramvaiul meu nu mișcă...  
Of, de-am trece și-acest hop...

**BONDOCEL-MILIȚIAN :**

Hop și cu — pînă mă schimbă,  
mi-e că-mbătrînesc la stop...

**BONDOCEL-ȘCOLAR (cătînd în jur) :**

Dar — ceva îmi stă pe limbă :  
Oare — ăștia toți se plimbă ?  
că-am văzut gonind vreo doi  
și încolo, și-napoi !

(*Povestitorul „traversează“ făcînd semne că are ceva important de spus. Bondocel-milițian se face că nu-l vede, apoi schimbă într-un ritm accelerat culorile stopului, spre marelui haz al „celuilalt“, de pe platforma dinapoi a tramvaiului. De altfel, vor asculta și „dascăleala“ cu o prefăcută deferență. Cunosc ei aceste „idei generale“ încă de la grădiniță, apoi de la orele de dirigiență... Dar Povestitorul își face și el datoria !*)

**BONDOCEL-MILIȚIAN :**

Și-a pierdut răsufletul  
și surisu-n colțul buzii...

**BONDOCEL-ȘCOLAR :**

Dar trăgîndu-și sufletul  
vrea să tragă și concluzii !

**POVESTITORUL (sentențios) :**

Verde, galben, roșu, stop !  
În giganticul potop  
fiecare-i cite-un strop !  
Dar în marea-nvălmășeală  
toate merg cu socoteală,  
au un rost și au un scop...

**(Lui Bondocel-școlar)**

Nu te plimbi cu-atîta grabă...  
Toți aleargă la vreo treabă,  
toți se duc la munca lor  
sau să ceară ajutor  
unii de la ceilalți !  
Că-s mărunți ori că-s înalți,  
...că-s molcuți...  
sau iuți...  
din fire,  
sînt uniți prin mii de fire —  
cu atît mai trainice,  
cu cît sînt mai tainice !  
Mii de fire care leagă  
tot orașul — țara-ntreagă :  
împreună  
șes năvodul  
ce-i adună  
muncii rodul,  
în obștescul lor belșug !  
Bun e orice meșteșug —  
dar priviți-i cum mai fug.

(*Povestitorul — ineputabil — o ia dacapo. Bondocel-milițian îi arată cu bas-*

*tonul său. Aceeași derută printre cei care trec.)*

Acrobatul la tîmplar  
și tîmplarul la coșar...

**BONDOCEL-ȘCOLAR (își „iese din fire“ și-i taie firul enumerării, continuînd pe același ton) :**

...ca și ceilalți amici,  
mari și mici  
cari trec pe-aici :  
Ciobănașul (fără turmă)  
și scafandru (în costum)  
...și la urmă — hăt, la urmă  
— într-un mare nor de fum —  
grădinarul NUȘTIUCUM...

(*Grădinarul trece în norul pipei sale, înaintînd ca un personaj de basm, pe un răzor de flori și legume, ca Aladin pe un covor de iarbă... Scurtă pauză, de „reflecție“.*)

Nu... știu... cum... EXISTĂ moșul  
și pe străzi — și pe răzor...  
Parcă-i la televizor !?

(*Această autointerogare asupra existenței simultane a moșului nu e de ordin existențialist... Bondocelul e surprins și chiar amuzat !... Dar cît de scurt a fost acest licăr, el înseamnă un salt în propria sa creștere : întuirea planului de interferență dintre „real și imaginar“ [ca și „imaginea din televizor“, care, deși imaterială, nu este o ficțiune...]. De altfel, nici nu are vreme să investigheze mai departe, căci visătorul Bondocel este „readus“ la realitate de către milițianul Bondocel, care fluieră și oprește circulația... Și a ideilor !)*

Fii ! Un șuier  
lung de fluier...  
Ce-i ? se-ntreabă toți de zor...  
cine-a traversat pe roșu ?  
Credinciosul meu Azor !

(*Bondocel-milițian amenință : Bondocel-școlar îl calmează prin gesturi, solicitînd indulgență pentru simpaticul delicvent.*)

Nu-l știu eu ?  
Potaia  
creată  
e mereu  
tot aia-n  
viață !  
Ca în orice dimineață  
mă așteaptă  
sus pe-o treaptă

stînd în fața școlii —sluj,  
ca la circul de la Cluj...

*(Tramvaiul [cu Bondocel pe platforma din spate] pornește și intră, complet, în culisa dreaptă. Reapare milițianul cel adevărat [de la începutul tabloului]. Se reia „forfota“ — și Povestitorul se reîntoarce la locul lui, lingă stop. Megafonul face semnalul și... auzim.)*

GLASUL CRAINICULUI *(pe tonul impersonal, profesional):*

A fost ora opt !

*(Apoi, cu un glas cald, afectuos.)*

Regret

însă trebuie-s-o repet  
pentru-acei care uită, poate  
— nu sînt mulți, dar sînt destui... —  
că-ntîmplările-astea toate  
nu-s decît în mintea lui  
unde totul se-nfiripă  
și durează doar o clipă...

*(Uagonul [e același; recunoaștem călătorii anonimi, dar memorabili: vatmanul, Bondocel-școlar, pe platforma din față; găliganul, pe cea dinapoi] reîntre prin stînga și traversează normal, în prim-plan, pînă iese în culisa dreaptă... Bondocel și milițianul real se salută — totul se petrece ca la începutul tabloului. Cînd vagonul e încă în stînga [vizibilă numai partea din față].)*

POVESTITORUL :

Așadar, precum vă spui...

BONDOCEL-ȘCOLAR :

O fi opt — sau încă nu-i ?

*(Și Povestitorul pornește resemnat după tramvai...)*

## TABLOUL 12 ȘI FINAL

*În spatele tramvaiului s-a montat noul decor pe care îl cunoaștem. Curtea și fațada școlii generale de 8—9 ani ! Nu mai e la fața de cortină, ci la mijlocul spațiului scenei. Azor, agitat, e singur. După ce merge de două-trei ori către culisă (cu aerul: vine ? nu vine ?) și o dată chiar la culisa cealaltă... se instalează pe treptele intrării elevilor.*

AZOR :

Uite — iar îmi dă emoții !  
Parcă umblă în obezi !

Sînt de mult în bănci — cu toții ;  
doar el ba ! Să nu... turbezi ?  
Altă dată, lătram, vai,  
că se suie în tramvai  
și mă lasă — ce rușine ! —  
să alerg pe lingă șine...  
De-astă dată însă știu :  
cînd pleca era tîrziu  
damite cînd o sosi !  
Și ce draci, cînd m-o găsi !  
Că așa e el... Mă scoate  
veșnic vinovat de toate :  
i se smulge de la gură  
cea de-a șaptea prăjitură ?  
Mă alungă și mă-njură !  
Ia un „zece“, mă mîngîie  
— asta se petrece rar — ;  
ia un „trei“, îmi dă călcîie  
și atunci e vai și-amar !  
Ba se-ntîmplă „eventual“ că  
îmi arde și-o scatoalcă —  
și sînt sigur că nu scap  
cînd învață drăgălașu  
*(intr-un cuvînt)*

„versuridemarcelbreslașu“  
și nu vor să-i intre-n cap !  
...Nu mă supăr că mă ceartă,  
ba cînd văd că nu mă iartă  
tot eu umblu să-l împac :

fac ce fac

să-i fiu pe plac !

Hei, de-ar ști un bondocel  
ce-i viața de cătel —  
altfel s-ar purta cu el !  
Ce de griji pentru stăpin'su'  
cîte-ndură de la dînsu' !  
N-ai ce-i face ! El e șef !  
Ne jucăm cînd are chef,  
ne plimbăm cînd îi convine :  
plec cînd pleacă, vin cînd vine !  
Pot să latru și să schiaun,  
se bălăbăne pe-un scaun  
în toate „directiile“...  
Cică-și face „lectiile“...  
Mă și pune „să-l ascult !“  
Bine că se crede cult  
și nu-nvață el prea mult.  
Chiar cînd nu pricepe boacă  
i se face iar de joacă,  
zvîrle-n toate părțile  
hărțile  
și cărțile  
și pornim la drum deschis  
și aieva — și prin vis !

*(Trece profesorul, cu servieta subsoară. Saluturi cordiale cu Azor, desigur o veche și statornică relație. „Domnul Uucea“ îl întrebă, prin semne: „Stăpinul e în clasă ?“ Azor minte cu nerușinare, dînd afirmativ din cap: „Mai începe vorbă ?“ Profesorul intră în școală prin ușa din dreapta.)*

AZOR (*în culmea dezolării*):  
...Mi-e că s-a sfârșit mosorul!  
A intrat și profesorul...  
Ai să vezi tu, măi grășune!  
Peste-o clipă o să sune...

(*Intră Bondocel, din stînga. Nu e prea grăbit... Are aerul că întreabă dintr-un interes pur științific.*)

BONDOCEL:  
A sunat?

AZOR:  
Ți s-a părut!

BONDOCEL:  
Vino-ncoa să te sărut.

(*Azor face sluj; Bondocel îl mîngîie, apoi intră prin ușa din stînga, pe care o lasă vrainste. Cățelul o închide [întîi cu labele din față, apoi cu cele din spate, după care dă să pornească, țanțoș, fericit că totul se încheie cu bine]. De-abia acuma sună clopoșelul. Intră, gîfîind, Povestitorul. Azor se oprește, mirat și plictisit.*)

POVESTITORUL (*la arlechin*):  
Ce-o să fie Bondocel?  
Asta știe numai el!  
Poate-așteaptă să mai crească  
pînă să se hotărască,  
omul, cu mai mult teme!

Dacă-alege mai departe  
poate scriem altă carte,  
el o parte, eu o parte,  
dragii, foarte dragii mei...

(*Cortina de spectacol începe să se închidă, dar ineptizabilul Povestitor și-a regăsit și „răsuflatul” și nevoia de a trage „concluzii“.*)

Dar — cît stă bondocu-n clasă,  
patru ore... să vă spun  
înc-o vorbă!

AZOR:  
Haide, lasă!

POVESTITORUL:  
Doar o vorbă!

AZOR:  
Noroc bun!  
Mai ne ducem și pe-acasă!

POVESTITORUL:  
...

AZOR:  
Nici o vorbă! Ce mai vrei?  
Pauză? După actul trei?!

\* \* \*

*Cortina s-a închis, luminile rampei s-au stins. Dar din scenă se mai aude lătratul vesel și ironic al lui Azor, care rîde de Povestitor... și de Domnul Autor.*



Personajul principal din „Tragedia regelui Ottakar“ de George Călinescu (Teatrul de păpuși din Brașov)

S-au împlinit 75 de ani de la moartea marelui dramaturg Vasile Alecsandri.

Și, printre piesele sale deschizătoare de drum în teatrul românesc, printre eroii săi se află Ion Păpușariul.

Prigonit de autorități, urmărit de oamenii agiei, biet păpușarul juca pe furiș în bilciuri și iarmaroace, scoțind păpuși din lădița pe care o ținea în spate și strigând :

Hai, păpuși, păpuși lumesti,  
tot să stai să le privești !...

Și e semnificativ cîntecul păpușilor și păpușarilor de acum un veac...

\* \* \*

Întimplarea e de ordinul metaforei !... Într-un perimetru de cîțiva metri pătrați, între zidurile bătrînului muzeu al Teatrului Național, sînt prezente două fațete ale unui interesant fenomen artistic. Printre tablouri vechi, costume și manuscrise îngălbenite de ceara vremii, sălășluiește și o ladă de păpușar ambulant, cu ferestre din hîrtie poleită, prin care-și scot nasurile ascuțite Vasilache și Mărioara bilciurilor de cîndva...

E teatrul de păpuși străbunul.

La cîțiva pași numai, e cel mai modern, mai utilat teatru de păpuși din țară, cu ateliere, păpușari și concepții moderne.

# Păpuși, păpuși lumesti...

O singură cifră statistică ar spune totul despre dezvoltarea actuală a teatrului de păpuși: 1.000.000 de spectatori pe an, 1.000.000 de întâlniri cu omulețul de azi, omul de mâine; 1.000.000 de probleme pentru realizatorii spectacolului; 1.000.000 de emoții, 1.000.000 de surisuri — da, surisuri...

La o consfătuire despre literatura pentru copii, Tudor Arghezi spunea: „Unii din noi uită să suridă. Aș dori un suris permanent și fraged pentru toate teatrele și toți scriitorii.“

Nu știu dacă a spus-o cineva, dar fața unui teatru o definește... profilul lui! Care e deci locul nostru, profilul nostru, care e aportul specific al mișcării teatrale păpușărești din România, în stadiul actual al genului, pe meridianele lumii?

Au trecut câteva confruntări internaționale, s-au perindat festivaluri, și acum criteriile de comparație ne sînt la îndemînă.

În primul rînd — pe plan mondial — mișcarea păpușărească s-a profesionalizat. Stadiul dibuirilor, stadiul pionieratului generos, al „căutătorilor de aur“ într-o Californie necunoscută, a trecut.

Primul succes al păpușii a fost acela de imitare naturalistă a ființei umane. S-a ris și s-a aplaudat păpușa care, asemenea maimuței dresate, „face ca omul“, mișcînd ochi cu gene și zburîndu-și peruca.

Acesta a fost începutul.

Păpușa a urmat într-un fel — dar într-un timp mult mai scurt — drumul „teatrului mare“, căutărilor sale, eforturile de a esențializa, de a reprezenta funcțional o acțiune dramatică, de a sugera, de a demonstra implicit și nu explicit.

Dincolo de această evoluție privind modalitatea de expresie, teatrul de păpuși, în general, a demonstrat în conținutul său un adînc umanism. Poate e firesc — ca artă atît de legată de copil — să oglindească unul din cele mai nobile și mai umane sentimente: dragostea de om, în ce are el mai complex, mai bun, mai îndreptat spre viitor. Este tema care revine cu precădere — leit-motiv, sub diverse forme și expresii, în piese și recitaluri, momente și concerte: păpușa slăvind munca creatoare a omului, bucuria vieții! Aceasta e tema majoră care reunește în festivaluri internaționale păpuși cioplite din lemnul pădurilor lumii...

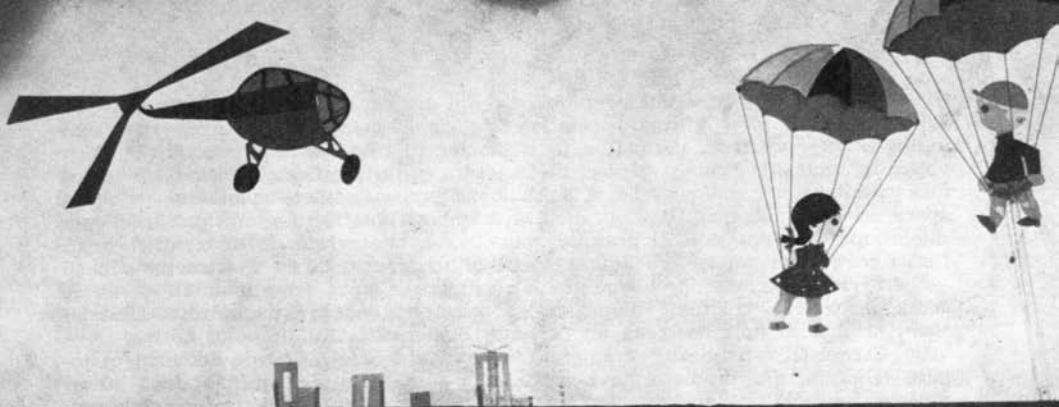
## DRAMATURGIA

Teatrele de păpuși din țara noastră au jucat zeci și zeci de piese. Multe din ele erau la început niște producții exclusiv vegetale, împănate cu flora de cîmpie, cu ciobănași idilici și capre vrăjite, peste care se lipea o morală nouă cu un pap vechi, vizibil și supărător. Față de producția literar-feudală a contesei de Ségur, distanța nu era prea mare. De-a lungul anilor, scriitorii au început să

Moment din „Poveștile popoarelor“ de Ildiko Kovács și Elisa Cosma (Teatrul de păpuși din Cluj)







Tablou din „Sus, tot mai sus“ de Al. Popovici (Teatrul de păpuși din Alba Iulia)

se atașeze și de teatrul de păpuși; el a deschis drumul unor entuziaști, care deseori aveau ca unică răsplată... entuziasmul. A apărut pe scena mică pionierul — copilul zilei de azi, copilul contemporan, încă prefabricat, schematic, suferind transformări de caracter pozitive, mai mult datorită afecțiunii dramaturgului pentru copil decât rezultatului unui conflict dramatic bine ales și încheat. A fost o experiență dificilă, pe care am încercat-o mulți dintre cei hotărâți să scriem pentru copii. Primit cu neîncredere chiar de unii specialiști din teatrele de păpuși, eroul-copil contemporan a început totuși să facă primii pași către inima spectatorului.

Ultimii ani au „recrutat“ piese valoroase de: Marcel Breslașu, Nina Cassian, Gellu Naum, Veronica Porumbacu; pentru teatrul de păpuși a scris și George Călinescu — toți, fără îndoială, abordând genul nu numai nominal, ci prin valori de creație și mai ales prin faptul de literatură adus pe scenă, prin evidențierea unor personalități proeminente, directoare.

Interesant e că unii dramaturgi au provenit din rîndurile gazetarilor teatrali, pasionați de teatrul de păpuși: Valentin Silvestru, Letiția Giță, B. T. Rîpeanu, Mihai Crișan, Viorica Filipoiu, Mihai Todea; alții, din cele ale regizorilor: Margareta Niculescu, Ștefan Lenkisch, Ildiko Kovács, N. Massim, Aurel Anchișdin; ale păpușarilor: Brîndușa Zaița, Costel Popovici, Horia Pop, Carmen Stamatide; ale scenografilor: Ella Conovici, Paul Fux, Al. Rusan etc. S-au desenat personalități remarcabile: Valentin Silvestru, umorist complex și lucid; Viorica Filipoiu, atrasă spre metafora lirică; Viorica Huber, intuind granița dintre realitate și fantastic; E. Jurist și I. Mustață, atrași de bogăția și diversitatea genului estradistic; Mihai Georgescu, inspirat din faptul real, tinzînd spre tema educativă, ca și Lizica Mușatescu și alții.

În dramaturgia pentru păpuși au debutat cu succes tineri poeți: Ștefan Iureș, Al. Căprariu; dramaturgi ca Dorel Dorian, Al. Adrian; prozatori ca Vincențiu Gafița; autori cu un interesant univers infantil ca Al. T. Popescu; povestitori ca Al. Mitru; critici ca Iordan Chimet și Corneliu Sturzu... Lista e deschisă și ea sporește mereu. Repertoriul universal al teatrelor noastre de păpuși e de-a dreptul impresionant. Să facem o eclectică trecere în revistă: Garcia Lorca, Andersen, Hauff, Ion Creangă, Saint Exupéry, Kipling, Grimm, Jules Verne, V. Alecsandri, S. Mihalkov, Gogol, Goethe; Saint-Saëns și Prokofiev (adaptări după lucrări muzicale), Pușkin, Plaut, Shakespeare, Gianni Rodari, Hașek, Carlo Gozzi, Molière, Maeterlinck, Mark Twain, Eminescu, Goldoni.

E un tablou semnificativ prin implicațiile sale culturale, prin criteriile de selecționare, marcînd o anume maturitate de organizare a repertoriului.

Există teatre de păpuși, colective mici, care, datorită unor avantaje de deplasare, își poartă cu ușurință decorurile și păpușile în sate și cătune izolate, făcînd o adevărată politică culturală, de răspîndire a unor mari valori universale.

În ultimii ani, repertoriul teatrelor de păpuși s-a îmbogățit, a crescut nivelul artistic al acestora. În primul rînd, s-au făcut încercări — mult mai izbu-

тите — de a se aduce eroul contemporan din lumea copiilor — pionierul — pe scenă. În ciuda unor afirmații neîntemeiate, copiii-spectatori au urmărit cu mai multă emoție și interes peripețiile unui pionier în fața realităților cotidiene decât pățaniile unui Făt-Frumos și ale calului său cu aripi. Desigur, genul a rămas încă tributary unor anume scheme și șabloane preconceptuate — pionierul pe scenă apare adeseori „desenat“ dintr-o singură trăsătură dominantă, transformările operate asupra lui sînt deseori gratuite, nemotivate, negenerate de un conflict logic. Însuși teatrul de păpuși are anume vicisitudini, plecînd de la construcția păpușii — care ridică serioase probleme de întru-chipare a unui erou înaintat —, și de aceea, poate, nici cel mai valoros dintre colectivele noastre păpușărești, „Țândărică“, nu a adus încă pe scenă un personaj bine realizat al timpului nostru.

Care este deci „glasul“ dramaturgilor români? Este dificil de descifrat o singură tendință, dar dramaturgia noastră e în plin mers. Se întîlnesc încă stiluri diverse, personalități diferite, sînt abordate probleme ținînd de un complex univers psihic (Călinescu), alături de prețioase lucrări poetice (Marcel Breslașu, Nina Cassian), basme și scheciuri, piese pentru preșcolari... O anume undă lirică specifică, o tentă de umor constantă și o mișcare vie a păpușii — ținînd de vechile „sotii“ de bilci — ar putea fi identificate ca note dominante.

Care ce e însă puternic caracteristic e faptul că nici una din lucrările dramatice nu are un caracter de divertisment „pur“, ci toate privesc și își au finalitatea într-un caracter puternic educativ, precis, chiar dacă nu totdeauna forma piesei e impecabilă.

Au existat încercări de a se reinvia, modern, tradiționali eroi al folclorului românesc: Vasilache, Păcală. Țândărică e un Pepelea modern și o chintesență a tradiției populare și a umorului modern. Semnificația lui e grăitoare.

Dar porțile teatrului pentru copii se pot deschide și mai larg spre a face loc aripilor fanteziei.

După cum în teatrul „major“ s-a scris, s-a pledat pentru realizarea unui erou pozitiv contemporan, neschematic, viu, complex — arătîndu-se cel puțin teoretic căile pentru această realizare — tot așa în teatrul de păpuși se încearcă de mai mulți ani împlinirea unui erou-copil, erou prototip... Căci păpușa e „necruțătoare“ pe scenă. Masca ei imobilă, lipsa firească de mimică, gestică limitată schematizează oricum un personaj. Un personaj schematic literar devine însă aproape caricatură...

Rămîne încă o doleanță realizarea aceluia erou-copil pe scenă, îndrăzneț ca un „magnific“ sau ca „Fracasse“, cu umor, gata să intervină oricînd și oricum, primul în clasă, primul pe terenul de fotbal... E desigur un ideal, pentru că teatrul de păpuși are de înfruntat „concurența“ tot mai aspră a cinematografului, televiziunii...

Căile de realizare a acestui erou pornesc de la cunoașterea copilului din viață... Dramaturgul trebuie să-i fie prieten, confident, tovarăș de învățătură și joacă, educator.

Educator-scriitor, iată chintesența și micul secret al scrisului pentru copii.

## REGIA — SPECTACOLUL

Am citit referatele unui colocviu internațional (Cehoslovacia) privind mișcarea păpușărească. Adevărate studii de estetică teatrală, cu largi implicații ținînd de sectorul psihologiei infantile.

„Poetica“ lui Aristot, „Rîsul“ lui Bergson, „Estetica“ lui Hegel erau des pomenite în sprijinul sau în combaterea unei teze spectacologice păpușărești sau a alteia.

Practica păpușărească își făurește propria ei teorie. Mișcarea păpușărească internațională e astăzi legată printr-un sistem de vase comunicante de „sora“ ei mai mare — scena de proză.

Există cristalizate în teatrul de păpuși (uneori încă amorf, neorganic) tendințele teatrului modern (într-un fel, Yves Joly a fost atras de teatrul absurdului cu fantasticul său joc de umbrele); există și aici formate, definite, personalități creatoare remarcabile.

Fără îndoială că „Țândărică“ a fost și este, la noi, centrul mișcării păpușărești, prin maturitatea creatoare a artiștilor săi, prin mijloacele tehnice pe care el le posedă, prin experiența acumulată în turnee și confruntări internaționale etc...

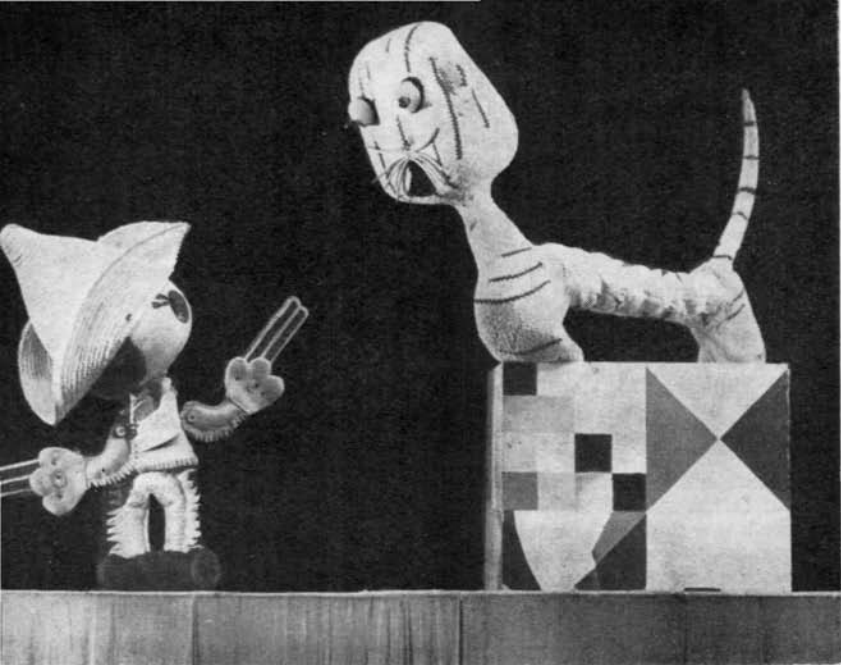
Aici activează Margareta Niculescu, o marcantă personalitate creatoare, talent lucid, matur, atrasă adeseori de formele grotești ale umorului, folosind o spectaculozitate elevată, rafinată; Ștefan Lenkisch, în febrile cercetări creatoare, totdeauna „neliniștit“, preocupat de sensurile psihologice ale spectacolului, cercetînd cu minuție metafora și respingînd patosul sentimental; N. Massim, creator matur, bogat în experiențe, laborios în munca sa cu interpreții. Lucrează aici un colectiv apt să asigure prestigiul „casei Țândărică“, deși uneori o anume similitudine de mijloace de expresie se mai face resimțită. Colaborarea cu regizorul Radu Penculescu (*Micul prinț*) a fost fericită. Exemple asemănătoare au dat în provincie Valeriu Moiescu, M. Raicu, Gh. Jora. Se semnalase un început de colaborare cu D. Esrig. Ar trebui realizată, ca de altfel și cu Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, Lucian Pintilie, personalități creatoare ce s-ar putea apropia cu ușurință de arta păpușilor.

O activitate complexă, multilaterală, unind atribute de animator, regizor și organizator, duce Horia Davidescu la Craiova, prezent în spectacole de bună fantezie umoristică, încadrate totdeauna unei viziuni plastice sugestive, ca și Florica Teodoru, entuziastă directoare de scenă din Timișoara, care, după o lungă perioadă de timp închinată dezvoltării teatrului de păpuși din Cairo (R.A.U.), își continuă înscenările totdeauna pitorești, țesute pe motive populare, cu o precizie științivă a artei păpușărești.

La Constanța activează Claudiu Cristescu, neobosit și uneori inegal cercetător de noi forme și mijloace de expresie, definit mai ales prin munca sa pasionată; la Cluj se manifestă Ildiko Kovács ca o personalitate tot mai evidentă, limpezită de incertitudinile primelor căutări, precisă acum în viziunea sa scenică, dornică să urce pe scena mică mari roluri ale culturii universale (Shakespeare, Maeterlinck); la Iași, M. Foca e adept al unui hazliu și autentic stil moldovenesc; la Bacău, Petru Walter, mereu în căutarea unor eficiente și spectaculoase procedee scenice; la Oradea, Francisca Mirișan, atentă la acel fior de lirism infantil al spectacolului; la Cluj, V. Dan, un regizor matur, echilibrat, ca și Pall Antal de la Tg. Mureș; iar P. Diaconu, cu micul său colectiv din Alba Iulia, oferind surpriza recentă a unor spectacole de calitate, colorate. Actorul Horia Pop realizează și ca regizor creații deosebit de valoroase (*Rochița cu figuri*), ca și Aurel Anchin la Pitești, I. Hîndoreanu la Sibiu, A. Apostol — deși nou în acest sector manifestă interesante aptitudini — la Brașov, Cristian Frangopol, laboriosul regizor al singurului teatru de marionete din provincie, la Arad; de asemenea, B. T. Rîpeanu, atras de spectacolul-experiment, pe care-l abordează cu inteligență etc. Alături de aceștia trebuie semnalat un fenomen îmbucurător: prezența a tot mai mulți mînuitori, artiști de frunte, ca regizori ai unor spectacole remarcabile la Iași, Cluj, Timișoara, Galați, Tg. Mureș etc.

Dincolo de toate acestea, flacăra pasiunii, caracteristică artiștilor păpușari, nu e suficientă pentru a suplini neîmplinirile în ce privește măiestria artistică, tehnica și mai ales profesionalizarea. *Profesionalizarea* deplină, transformarea structurală a păpușarilor (unii încă amatori ai scenei) în artiști profesioniști apar evidente.

Iată de ce e mereu dorită o organizare școlară care să califice, după o programă complexă și științifică, artiști păpușari, înlocuind actualele sisteme de „recrutare“ încă arbitrate.



„Prietenii Mihaclei“ de Al. T. Popescu (Teatrul de păpuși din Craiova)

Pentru că în condiții inegale de muncă cu colectivele — cele din provincie, evident, ridicând greutatea mai mari —, regizorii au de înfruntat nu numai probleme de ordinul genului specific, ci și unele ținând de dicțiune, frazare, rostirea logică a cuvântului.

Omogenizarea acestor colective de provincie, suplinirea temporară a lipsei unei pregătiri școlare cu munca în studioul experimental, stimularea creațiilor individuale (recitaluri), toate acestea vor duce la maturizarea interpreților. Cu atât mai mult cu cât teatre ca cele din Iași, Craiova, Cluj, Timișoara, Oradea oferă și astăzi, prin antecedentele lor artistice, garanția unor spectacole de valoare.

O deplină și matură omogenitate a realizat colectivul Teatrului „Țândărică“, cu osebire cel de marionetiști, funcționând ca un mecanism perfect, dar fără rigiditatea acestuia, concretizând momente de mare artă, în care cuvântul principal și-l spun armonia, unitatea, echilibrul valoric al forțelor angrenate pe scenă.

Rezultat al anilor de muncă, de studii, experiențe, succese și... eșecuri, e un exemplu pentru celelalte colective.

Semnăând aceste prezențe și rezultate regizorale, vom aminti și de tendințele care încearcă să depășească limitele genului: predispoziția prea largă spre spectacolul pentru adulți, folosirea prea masivă — în detrimentul păpușii — a omului-actor pe scenă, abuzul de trucuri, efecte, în dauna virtuților artistice, exhibiția, folosirea excesivă de obiecte animate în locul păpușilor...

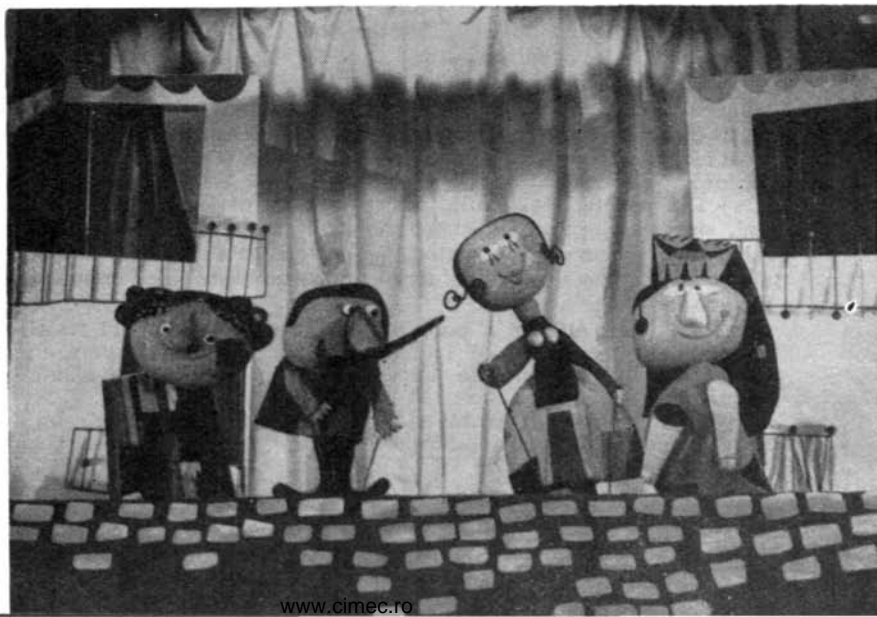


Moment din „Amnarul”, dramatizare de Șt. Lenkisch după Andersen (Teatrul „Tândărică“)



Brîndușa-Zeița Silvestru și Carmen Stamatiade, două din minuitoarele și „vocale” spectacolului „Cele trei neveste ale lui Don Cristobal” (Teatrul „Tândărică“)

Scenă din „Cele trei neveste ale lui Don Cristobal”, adaptare liberă de Valentin Silvestru după Federico Garcia Lorca



În acest joc — lipsit steril — al fanteziei, copilul-spectator, căruia îi sînt prezentate abstracțiunile lipsite de fior poetic sau de umor, e ades uitat și lipsit de acel „suris fraged“, de care vorbea Tudor Arghezi. (În sens pozitiv, semnalăm excelentul spectacol pentru copii, realizat la Cluj de actorul Horia Pop, cu piesa *Rochița cu figuri*.) De asemenea, abordarea unor elemente stilizate nu urmează deseori unei necesități funcționale, ci ea se efectuează „modest“, în spectacole neunitar închegate.

Și în acest sector, finisarea păpușilor, se impune un cît mai sever control de calitate.

## SCENOGRAFIA

Ultimii ani de activitate pe plan mondial a teatrelor de păpuși stau, evident, sub semnul căutărilor plastic-scenografice.

Festivalurile internaționale ne-au dovedit-o. Cele mai diverse mijloace de expresie, de la decorul naturalist la mîna... goală pe scenă, au fost folosite în slujba reliefării conținutului de idei.

Din fericire, mișcarea noastră păpușărească e încadrată cu proeminente talente...

Să începem cu „Țăndărică“. Aici activează un grup numeros de creatori: Ștefan Hablinski, totdeauna nou în decor și păpuși, cu o fantezie personală, uneori aparent puțin ciudată, dar mustind de poezie, precis arhitect al construcției pe scena mică; Ella Conovici, expresivă creatoare de păpuși („mama“ lui Țăndărică) și excelentă coloristă; Mioara Buescu, creatoare spirituală a unor decoruri ce au totdeauna un suris grațios; Ioana Constantinescu, experimentată realizatoare de decoruri și păpuși, dotate cu o poezie personală, tristă și veselă totodată...

E firesc ca din îmbinarea acestor personalități să se asigure o bogată, diversă prezență scenografică pe prima noastră scenă păpușărească.

Dar și în provincie există proeminente prezențe creatoare: Eustațiu Gregorian la Craiova e un creator matur, complex, nerepetîndu-se niciodată, gîndind totdeauna textul în metaforă plastică, servindu-se de cadrul scenic cu o „prestidigitatie“ uimitoare; Paul Fux la Oradea, pictor de șevalet și grafician totodată, e un „neliniștit“, căutînd perfecționarea unor forme poetice, esențializînd cu un rafinament ce-l definește; Al. Rusan la Cluj, bun colorist, înclinat spre fantezia umoristică; Clelia Ottone, care-și continuă bogata sa galerie de tipuri din ilustrațiile de cărți pe scena teatrului din Pitești; Maria Dimitrescu din Brașov, alături de Zizi Frențiu din Arad, T. Ambruș din Tg. Mureș, Tache Brădescu din Botoșani, și alții.

Spre spectacolul de păpuși se îndreaptă noi personalități: scenograful Erwin Kuttler din Sibiu, graficiană Geta Brătescu... Și invers, talentata pictoriță Maria Dimitrescu colaborează cu teatrul de proză din Brașov (vezi interesantul spectacol *Pericle*), Paul Fux cu teatrul din Oradea, E. Gregorian cu cel din Craiova...

Din păcate, încă multe teatre mai au deficiențe și la acest capitol. În special, sînt slab realizate personajele-copii (mai ales „eroii pozitivi“, adeseori naturalist ori schematic prezentați); sînt criticabile tendințele feerice, „pășuniste“, ale unor basme, sau cele strict constructiviste ale unor piese științifico-fantastice.

Mai buna utilizare a unor ateliere, o mai funcțională folosire și cunoaștere a „materialului“ cu care se lucrează (materialele plastice oferă mari posibilități) și un schimb permanent de experiență sînt mijloace evidente de îmbunătățire a muncii.

Apare uneori marcată o anume folosire uniformă de mijloace de expresie. După experiența unui teatru sau două, prea numeroase colective au abordat

sistemul „camerei negre“, al mînuirii păpușilor de către păpușari costumați în negru pe un fundal negru, ceea ce face ca păpușa, mînuitorul fiind invizibil, să aibă o mare „libertate“ de mișcare, dar ca tonul spectacolului să fie sumbru și evident întunecos. Nemaivorbind de faptul că răspîndirea „endemică“ a metodelor trădează și o sărăcie de fantezie. Ca o urmare a unei insuficiente munci creatoare, simbolul nu e totdeauna reușit transfigurat scenic, mai ales atunci cînd e vorba de obiecte animate, unelte etc.

Totuși, poate mai mult ca în sectorul regiei, în cel al scenografiei se definește o mai deplină maturitate creatoare. Aceasta și datorită faptului că aici lucrează absolvenți ai Institutului de artă plastică (pe cînd și o catedră de scenografie păpușărească, ținînd seama de faptul că avem 19 teatre de păpuși?), sau scenografi cu experiență de teatru. Rămîne să ne dorim și mai departe realizarea plastică sugestivă, viabilă a unui mic erou contemporan, tip și prototip al copilului de azi, demn de a fi imitat, servind de exemplu...

\* \* \*

Autori dramatici... regizori... scenografi...

Creatori ai spectacolului de păpuși. Desigur că ei mai au multe de făcut. Citesc pe notițele acestui articol la capitolul „doleanțe“ : mai multe piese pentru copiii mici, basme, piese omagiînd trecutul eroic de luptă al poporului, balade și legende populare, piese făcînd educația estetică, piese deschizînd aripile fanteziei cu uneltele științei, piese cu pionieri, piese pentru pionieri...

Ar mai fi de vorbit și despre substanțialele prezențe ale păpușilor la televiziune, despre Așchiuță, despre, despre...

Aș putea relata, ca martor ocular, și aspecte din munca păpușarilor în perioada de pregătire pentru Festival...

Căutările scenografilor de la „Tăndărică“, găsirea unei modalități de prezentare a geniului eminescian la Timișoara, găsirea simbolului „păsării albastre“ la Oradea, emoțiile micului colectiv din Alba Iulia, prezent pentru prima dată la o asemenea confruntare...

Între timp, faza pregătirilor s-a terminat. Asistăm azi la spectacole despre care mîine vom scrie cronici... Și toate reprezentațiile noastre la un loc desemnează prezența românească, cu realizările, cu personalitățile ei și — de ce să nu le amintim? — medaliile de aur cîștigate, la propriu și la figurat, de-a lungul anilor.

Poezia și umorul nostru tradițional — moștenite de la Vasilache —, fantezia și uneltele moderne ale lui Tăndărică au fuzionat.

Acesta e specificul artei noastre păpușărești. Cu „piinea și sarea“ acestei arte întîmpină păpușarii români pe oaspeții de peste hotare.

*Al. Popovici*

# ÎN AMINTIREA LUI VICTOR ION POPA

Am salutat inițiativa și am citit cu mult interes, în numărul trecut al revistei „Teatrul“, piesa inedită a lui Victor Ion Popa, Răspîntia cea mare, care nu a avut norocul să vadă vreodată luminile rampei. Publicarea piesei e semnificativă, pentru că în august s-au împlinit șaptezeci de ani de cînd s-a născut Victor Ion Popa, actor, regizor, director de teatru, pictor, sculptor, romancier și dramaturg, autor a două comedii jucate foarte mult și ieri și azi: Mușcata din fereastră și Tache, Ianke și Cadîr, alăturîndu-se cu succes comediilor românești care au triumfat între cele două războaie: Titanic vals și ...Escu de Tudor Mușatescu; Gaițele de Al. Ki-rițescu, Omul cu mîrtoaga de Gh. Ciprian, Micul infern de Mircea Ștefănescu.

Personalitatea multiplă a acestui moldovean, pe atît de modest pe cît era de talentat, este, într-adevăr, excepțională.

Desene colorate și caricaturi (ultimele, inedite, dureroase, reprezentîndu-l pe el însuși, Victor Ion Popa, străpuns de toate părțile trupului de săgețile cancerului), portrete în argilă și gips, toate vorbesc de viziunea lui plastică, pe care, prin amplificare, a revărsat-o din belșug în montările atîtor piese.

N-am să uit niciodată înscenarea atît de artistică a frumosului poem dramatic al lui Adrian Maniu, Lupii de aramă, montare plină de adevăr și de mister, de atmosferă cuceritoare, realizată pentru Maria Ventura la Teatrul Comedia.

Mai puțin norocos a fost Victor Ion Popa cu propria lui comedie Tache, Ianke și Cadîr, jucată la același teatru și în care regizorul nu s-a îndurat să suprimе o iotă din scrisul autorului. Valoroasa lucrare n-a avut decît cîteva reprezentări.

Este, aceasta, o slăbiciune a noastră, a autorilor dramatici, captivați de textul elaborat: am prefera să ni se taie degetele decît să se suprimе scene sau numai replici din opul oferit judecării publicului.

După moartea lui Victor Ion Popa, comedia Tache, Ianke și Cadîr, plivită de lungimi, a avut un succes neobișnuit, fiind jucată de sute și sute de ori pe diferite scene ale țării.

A cunoscut destulă popularitate și un roman al său, al cărui erou e aviatorul Aurel Vlaicu.

Ca dascăl a fost neîntrecut.

Actorii și regizorii care i-au fost elevi vorbesc cu mare căldură și recunoștință de profesorul lor atît de priceput, de la care au învățat atîta. Bun camarad, un om înțelegător și care făcea toate fără ostentație, fără prezumția că teatrul începe de la el.

„Viziunea“ lui Victor Ion Popa nu altera sensul piesei repetate, printr-o interpretare personală, care să se substituie viziunii creatorului, poetul dramatic. El adăuga din propriu-i rezervoriu numai ceea ce putea ajuta operei teatrale, luminînd-o, scoțîndu-i în evidență valorile, punîndu-i în umbră deficiențele.

Era plin de fantezie, de poezie, de umor, de observație strictă a vieții, de realism — atîtea daruri cu care, apostol dezinteresat, servea arta teatrală și plastica țării.

Personal, îi datorez recunoștință pentru a fi dat viața scenei comediei mele Omul care a văzut moartea, montată la un teatru de provincie, unde era director, piesă pe care am scris-o în trei zile, la repezeală, în care nu credeam și care, fără Victor Ion Popa, ar fi rămas îngropată în vrafal manuscriselor ce-mi încarcă rafturile.

La rîndul meu, am fost fericit să-l invit, imediat după 23 August, ca prim-director de scenă al Teatrului Național din București. După nefastul război antonescian, Victor Ion Popa rămăsese oarecum în vînt. Mare mi-a fost deci mulțumirea să-i înseninez ultimii ani de viață prin importanta situație pe care o ocupa în cadrul primei noastre scene.

Excepțională apariție în teatrul românesc, Victor Ion Popa a plecat prea devreme dintre noi.

Dacă ar fi trăit, ar fi fost pus în adevărata lui valoare. Talentul, dinamismul, diversitatea darurilor sale ar fi fost binevenite în iureșul cultural în care se avîntă azi Republica Socialistă România.

Victor Eftimiu



# UN TEATRU NECUNOSCUT

## SPECTACOLUL FOLCLORIC AZI

Viața noastră teatrală este, după cum bine se știe, animată de vii căutări, menite să dezvolte și să înnoiască dramaturgia și artele scenice în spiritul celei mai depline înțelegeri a mentalității, gustului și exigențelor publicului contemporan. În dezbaterile privind problemele stilistice și modalitățile diverse de expresie, se caută noi rezolvări, raportate mai ales la forme și formule încercate în general pe mai toate meridianele lumii. Desigur, domeniul conținutului literaturii noastre dramatice este îndeobște strâns legat de realitățile nemijlocite ce ne înconjoară, de umanitatea și problemele de viață ale omului din lumea noastră, constructoare a socialismului. Modul de a reflecta aceste realități însă, în scris ca și pe scenă, ignoră în bună măsură un tezaur de modele de neprețuită valoare – originar și original: tezaurul experienței și practicii teatrale folclorice, teatrul nostru popular. Opinia că acest teatru popular e un teatru pur de „datină”, fixat pe forme și conținuturi tradiționale, legate de sărbătorile de iarnă (al căror tîlc s-a păstrat multă vreme în perimetrul îngust și mistic al riturilor și inspirațiilor religioase), pare să se fi instaurat în gândirea creatorilor noștri și să-i fi determinat, astfel, a trece cu ușurință pe lângă producțiile folclorice teatrale de la noi.

Este nu numai o scăpare din vedere, dar și o reală pagubă. Fixitatea artei folclorice, în genere – și fixitatea manifestărilor folclorice de teatru, în special – este o prejudecată. Inspirația poporului e în continuă primenire, funcționează în directă corelație cu istoria, cu evenimentele și prefacerile istorice; spiritul și coloritul acestei inspirații se păstrează însă, nealterate și nealienate, de o forță revelatoare de nebanuit.

Călătorul neavizat care s-ar găsi în ziua de Anul Nou pe Valea Bistriței, de pildă, ar rămîne uimit de desfășurarea festivalescă – stranie, fantastică și grandioasă – la care ar asista. De la alaiul neînchipuit de viu al Caprelor ori al Ursului și pînă la benzile cu Jianu, cu Bujoru sau cu Pacea Generală, totul este înveșmîntat într-un amestec de proaspătă extravagantă și de fantastic crud, a cărui expresie este cele mai adesea ori neșlefuit caricaturală, burlescă, pentru că și funcția și adresa lor sînt, de cele mai multe ori, ascuțit, direct și actual satirice.

Aceste alaiuri se întîlnesc mai pretutindeni în țara noastră și alcătuiesc în ansamblu – într-o surprinzătoare diversitate și bogăție a repertoriului, ca și prin felurimea speciilor de spectacole folosite – prea puțin cunoscutul nostru teatru popular.

De neuitat privirii, asemenea alaiuri și jocuri, prinse pe pelucidă chiar în timpul desfășurării lor, ar stîrni, sîntem siguri, nu doar admirație și interes, dar și o irezistibilă înrîurire creatoare în rîndul practicienilor teatrului nostru cult (regizori, scenografi, costumieri, actori și, nu în cele din urmă, dramaturgi). În adevăr, inventivitatea ingenuă a costumelor, spontaneitatea mimicii și gestului — a jocului —, chiar dezinvoltura, aparent peste canoane, și stîngăcia seducătoare a ceea am numi osatura textului dramatic în aceste spectacole (prin excelență spectacole de improvizație) vorbesc cu elocință nu numai despre valori etnografice specifice. Ele revelează valori estetice și proprietăți stilistice, din păcate neglijate și de cercetătorii de specialitate (preocupați mai mult de fapta tehnic-concretă și de detaliile distinctive locale și istorice ale manifestărilor de artă populară) și — mai regretabil — chiar neștiute, nebănuite, în bună măsură, de practicienii artei noastre dramatice culte.

În căutarea unui drum al nostru de dezvoltare și înnoire continuă a teatrului, o adăstare studioasă și creatoare la sursa folclorică ni se arată de aceea nu numai binevenită, dar și de neocolit. Firește, nu ne gîndim la ușuratele calchieri și mimări, ci la topirea inspirației populare în inspirația cultă, la o creație teatrală, în care adăparea la izvorul popular să dea roade de felul celorla pe care, pe planul muzicii, al poeziei, al plasticii, le-au putut da un Enescu, un Argehi, un Brîncuși, un Țuculescu. Ar fi de altfel un act de reciprocitate din partea artistului cult față de artistul anonim, deoarece acesta a înțeles de mult să-și apropie, pentru închegarea și dezvoltarea creației sale, modelele culte. Specia haiducească a teatrului popular (dincolo de variante), bunăoară, își trage obîrșia din Millo și Sadoveanu, după cum teatrul popular de evocare istorică (Căderea Plevnei, Pacea Generală etc.) pleacă și de la relatări de presă și din cronică scrisă a vremii. Artistul cult ar afla de la artistul popular un stimul de o impresionantă diversitate, cu precădere pe planul dinamicii și culorii actului artistic.

Drumul acesta, spre descoperirea și fructificarea cultă a surselor populare, spre determinarea unor certe noi valori în teatrul nostru profesionist și în dramaturgia noastră, l-am avut în seamă, atunci cînd ne-am gîndit să solicităm unor cercetători de specialitate, și să publicăm, mărturii de teren și texte aparținînd marelui tezaur teatral, existent în popor. Ni s-au părut, în acest sens, elocvente portretele de animatori și actori ai teatrului popular, conturate de Horia Barbu Oprișan, precum și scenariul uneia din producțiile cele mai recente ale teatrului nostru popular, care este pantomima cu cuplete Satelitul, prezentată de același cercetător.

Fl. T.

## SATELITUL

Ziua de 31 decembrie este o zi de mare fierbere în lumea Bistriței. Întreg satul se agită. Copii și băieții se pregătesc de *Clopoțel*, de *Buhai*, de *Urat*, de *Plugușor*. Harapnicele trosnesc și pocnesc de parcă ar fi salve de mitralieră. Tălângile vuiesc, tobele și cornurile umplu aerul de o larmă ciudată, specifică. Cu cît te apropii de amiază, cu atît această frămîntare crește în intensitate. La vreo două ore după-amiază, încep să se arate, pe ulițele satului și pe șosea, alaiurile și *benzile*. Toate se îndreaptă spre Sfatul popular. Și fiecare dă aici cite o reprezentare. Momentul este impresionant. În fața Sfatului stau rînduite: *Caprele*, *Ursul*, *Jianu*, *Bujoru*, *Căluții*, *Anul Nou* și *Anul Uechi*, *Nunta*, trupele de fete și citeodată, mai rar în ultimele două decenii, benzile cu *Pacea Generală*. Satul a ieșit să-i vadă. Dau prima reprezentare și cea mai îngrijită; fiecare ține să arate că formația sa este cea mai bună.

Jianu și Bujoru, bine încetățeniți în teatrul haiducec din Moldova, se arată marțiali și plini de grandoare în lupta lor cu Kîrk Serdarul, căpitanul puterii. Ei înving spre satisfacția publicului care trăiește aievea tot ceea ce aude și vede, plînge cînd îl leagă pe Jianu și se bucură, din toată inima, cînd scapă din mîna puterii. Haiducii pleacă, petrecuți de ecoul buciului. *Capra* își desfășoară la rîndu-i spectacolul atît de ciudat prin amestecul de ilar, de grav și fantastic. Capra joacă îndrăcit. Au luat în *Capră* pe cel mai bun jucător. O joacă de 35 de ani. Ritmul este uluitor, totul te copleșește. Căpitanul spune strigătura, iar formația o repetă într-o contrapunțare obsedantă. Parpanarii sau căldărarii, costumați cu o ingeniozitate care minunează, desfășoară un spectacol de pantomimă în care burlescul și grotescul aduc, în stare primară, cu improvizațiile marii commedii dell'arte.

După *Capră*, *Ursul* face să se cutremure aerul de hohotele de ris ale mulțimii. Dar „*Ursul*” nu acum arată tot ce știe; după miezul nopții, la un pahar de vin, în atmosfera mai liberă și mai îngăduitoare, „*Ursul*” va fi mai... folcloric în gesturi și mimică și, bineînțeles, și în cuvinte. Așa se cade „*Ursului*”!

*Călușii*, balet popular cum l-am putea numi, aduc o notă de veselie reținută, iar *Anul Nou și Anul Vechi*, piesă țesută pe tema ceremonialului de nuntă, justificând reprezentarea ei de sf. Vasile, întregeste acest festival.

În trecut, cu două decenii în urmă, se umbla pe Valea Bistriței, cu mare succes, și cu *Pacea Generală*. Amintirea ei s-a perpetuat până astăzi. Cei ce au văzut-o vorbesc de ea ca de o minune și nu-și ascund regretul că nu se mai „umblă” cu ea.

Dar teatrul popular nu se oprește aici: el abordează cele mai variate forme (teatrul de pantomimă — *Urișii și Mascășii*; teatrul grotesc-burlesc — *Nunta țigănească*; teatrul pe motiv de basm — *Arnăuții*; teatrul bucolic — *Anul Nou și Anul Vechi*) și mișcă, într-o diversitate de mijloace puțin obișnuite, *Capra*, transformind-o, mai ales în Moldova, într-un spectacol strălucitor prin coloritul violent al personajelor și acțiunii.

Poporul dă în toate acestea și în multe altele friu liber inventivității și spiritului său satiric, mărturisindu-le fie alegoric, prin mimarea moravurilor și figurilor de animale și păsări, fie de-a dreptul, pornind de la evenimentele răsunătoare, cum a fost lansarea primului satelit artificial al pământului, al cărui libret îl transcriem mai jos.

\* \* \*

Cu *Satelitul* s-a umblat la Cuejd, sat de munte, situat lângă Piatra-Neamț, în anul 1959.

Ideea și organizarea acestui spectacol au fost ale lui Alexandru Corfu, născut în 1940. „Eu am auzit și am citit de satelit — ne spune autorul spectacolului — dar, într-o zi fiind la pădure, la tăiat lemne, nu știu cum m-a fulgerat un gând: «ce-ar fi să fac un satelit, să umblăm cu el?» — i-am spus fratelui meu, care era și el la lucru în pădure, și-am mai spus încă la un prieten. Ei s-au prins să-l facem, să nu mai umblăm cu *Capra* sau cu *Ursul*. Cu *Satelitul* era ceva ce nu se mai văzuse și nu se făcuse. Ei însă m-au întrebat cum îl facem, că ne trebuie ceva scris, ce să spunem — că nu avem nimic. Aici nu mai era vorba de *Capră*, unde știam atâtea strigături și scorneam altele. *Satelitul* nu-l puteam juca așa cum jucam *Capra*. Eu le-am spus că facem un satelit și că eu am să ticluiesc ce-o să fie de spus. Ne-am înțeles să coborîm în sat îndată ce s-o face răfuiala<sup>1</sup>. Când am ajuns în sat, l-am pus pe fratele meu și pe prietenul nostru să facă satelitul, eu mă munceam să scornesc ce-om spune. Eu mi-am zis așa: noi nu sintem pămînteni, noi venim cu satelitul din lună, așa că n-o să vorbim prea mult; vom închipui mai mult pe mutește, cu puține vorbe, ca să se vadă că nu sintem de pe Pămînt; le-am spus și lor planul meu și le-am spus că o să ne dăm pe față cu făină, să fim albi, altcum decît pămîntenii”.

## DESCRIEREA SATELITULUI

Satelitul a fost construit din lemn subtire și îmbrăcat cu tablă, pe care au vopsit-o cu bronz alb. Avea forma unui obuz cam de 2 m lungime, cu ambele capete ascuțite. La coadă era prevăzut cu două aripioare, în dreapta și stînga; de asemenea, avea aripi, ceva mai mari, în față. De sub aripi, plecau două picioare de lemn, care se terminau în roți ca să poată fi purtat. În bot avea înfiptă o vergea de fier: era antena. Satelitul era scobit; avea două locuri.

## PERSONAJELE ȘI COSTUMAȚIA

Căpitanul;  
Locotenentul;  
Telegrafistul.

*Căpitanul* are în cap un chipiu milităresc, de pe timpuri; de chipiu este prinsă un fel de cască din carton, cu ochi, pe care o lasă în jos, peste față, cînd merge pe drum. Casca, mare, încît acopere toată fața, pînă sub bărbie, are un fel de bot ilar și monstruos, vopsit cu roșu. Peste cască, o pereche de ochelari, cum purtau, pe vremuri, automobiliștii. În rest, un veston cazon, gros, cu galoane multe. Pieptul, acoperit cu un

<sup>1</sup> Expresie locală pentru momentul cînd se face plata, la pădure, celor ce au lucrat.



Măștile „Satelitului“

fel de platoșă din tinichea vopsită în verde, e plin de decorații. Pantalonii groși, largi, sînt viriți în carimbul unor cizme înalte de cauciuc. Cizmele acoperă o bună parte din pulpe.

Recuzita căpitanului: un binoclu, un port-cart, o tolbă de vîntor și un toc de revolver, din piele; apoi mănuși mari, de cauciuc, luate de la „Celuloza“<sup>1</sup>; mănușile trec peste braț.

Locotenentul și Telegrafistul sînt la fel îmbrăcați. Cu deosebire că Telegrafistul are atîrnat de gît un aparat, mare, de radio. Un radio de casă, așezat într-un fel de ladă; iar lada, prinsă de o curea lată care îi trece pe după gît. Acest radio îl ține în față, în dreptul mijlocului. În timpul mersului și pe parcursul spectacolului se face că-l mestecește ca să audă ce spune. Într-o parte a corpului are un telefon de campanie. În timpul reprezentației face gesturi de parcă ar primi știri și întrebări de la cei din Lună. De altfel, o parte din „textul“ *Satelitului* este narațiunea Telegrafistului. Acesta improvizează o povestire, care este, de fapt, descrierea, foarte colorată, a locului de unde dau reprezentația; o descriere presărată de o suită de portrete de-ale concetățenilor, pictate, oral, cu ironie sau sarcasm, înțepături și luare în ris.

## DESFĂȘURAREA ACȚIUNII

Căpitanul și Locotenentul stau în satelit. Telegrafistul trage după el satelitul. Trebuie să spun că de *umblat*, *umblă* puțin: în centru și numai pe șosea. De altfel, nici nu se pot mișca prea mult. Tot satul iese să-i vadă. Încît au, în permanență, un public mare.

Telegrafistul trage satelitul pînă la locul convenit de ei: să zicem, în centrul satului, în fața circiumii. Aici, se oprește. Se uită nedumerit și întrebător în jurul său, ca unul care habar nu are unde se află. Se uită foarte curios la lumea adunată, ca și cum ar vedea pentru prima dată oameni. Se face că umblă și ascultă la radio, apoi se apropie încet, cu precauție, de lume. Cată lung la fiecare; îl cercetează cu privirea pe unul din asistență, după care, trece la altul. După ce dă roată întregii asistențe, pune mîna înmănușată pe fața unuia. Il pipăie, îl mîngăie, după care omul rămîne minjit cu negru pe obraz. Haz cu hohote în rîndul celorlalți. Hazul crește cînd Telegrafistul încearcă să „mîngăie“ pe un al doilea și cînd acesta, ca și ceilalți de lingă el, se dă în lături. Alții, mai ales femeile, fug. Telegrafistul face pe speriatul, se trage spre satelit și, prin mimică, arată Căpitanului și Locotenentului că pămîntenii au gînduri rele. Cei doi sar din satelit și, pe dată, învîrtesc o țîrîitoare de lemn, făcînd o larmă asurzitoare. Înaintează apoi, cu căștile trase pe față, spre lume: aceasta se dă în lături. Ei se iau după mulțime: lumea se dă îndărăt; femeile țipă, copiii, de asemenea. Căpitanul cu echipajul său fac acest joc cît cred ei de cuviință, după care încearcă să vorbească cu un pămîntean, bineînțeles prin semne. Mimica și gesturile sînt comice, nespuse de grotęști, demonstrînd bunele intenții de a vorbi cu un om. Dar oamenii stau deoparte. Se naște un joc — un fel de scenetă-pantomimă — în care sînt prinși ca actori și spectatorii. Căpitanul și Locote-

<sup>1</sup> Fabrică în Piatra Neamț.

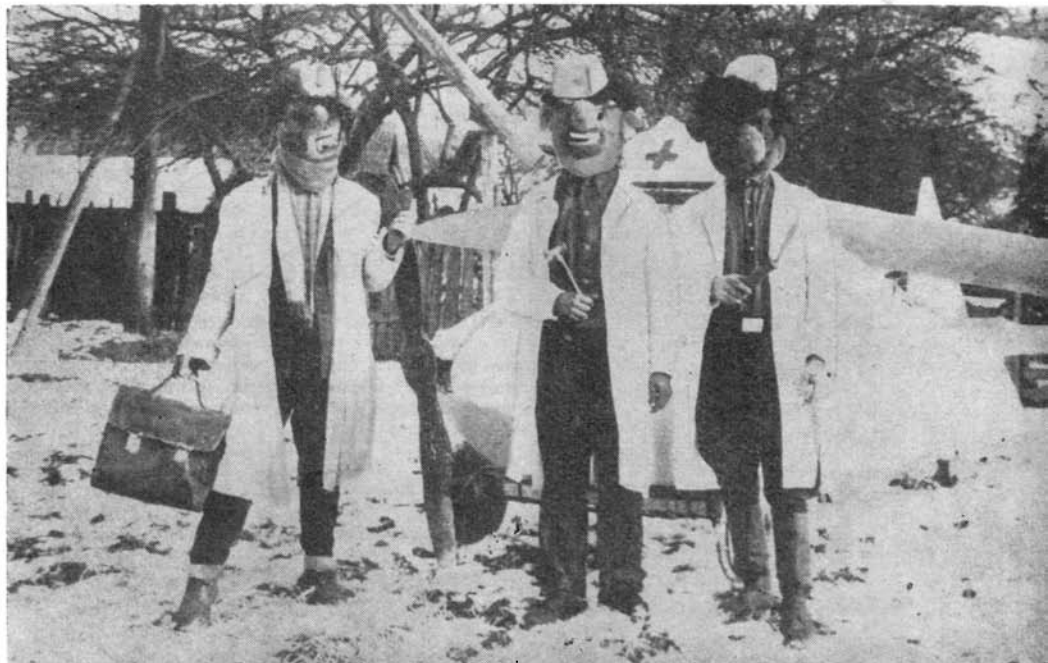
ntul fac un pas, lumea se dă un pas înapoi ; fac alt pas, lumea se dă iar îndărăt. Și așa mai departe. Când văd acestea, Căpitanul și Locotenentul se întrecă, între ei, fără vorbe, ce să fie — de ce fuge lumea de ei. Are loc între cei doi un dialog mut, numai gesturi, după care se hotărăsc să revină la satelit. În acest timp, Telegrafistul care „ascultase“ la radio, vorbește la telefon într-o limbă neînțeleasă. Este agitat, aferat. De sub platoșă a scos o vergea pe care a înfipt-o în piept ; leagă de ea, printr-un fir, telefonul și radioul, iar, dintr-un buzunar de la pantaloni, scoate o pereche de căști pe care le pune la urechi.

Căpitanul și Locotenentul se apropie de Telegrafist. Îl întreabă prin gesturi și cuvinte pocite ce face. Acesta, aparent foarte încordat, le face semn să-l lase în pace că are ceva de seamă de împlinit. Arată că este în legătură cu cerul. Cei doi fac un semn cu mâna, cașicum ar spune : „E nebun, să-l lăsăm în plata lui“. Apoi se duc la satelit, caută înăuntru, scot o traistă imensă — ferfeniță și răpănoasă —, se depărtează puțin, se așază pe pământ, desfac traista și Căpitanul scoate din ea, spre marea surprindere și în hazul general : o cioară moartă, niște vrăbii, un șobolan, un cap de oaie, petice de piei, un codru de mămăligă, sare și citeva cepe. Le pune la mijloc și amindoi se fac că mănincă cu multă poftă. După citeva clipe, Locotenentul arată că i-e sete. Căpitanul îi face semn să se ducă la satelit să caute în scobitura a doua. Locotenentul se duce, caută îndelung și, în cele din urmă, aduce un oloi și două cutii de conserve, ruginite. Pun vasul între ei, iar cutiile le viră în vas, le scot, ciocnesc și beau.

Telegrafistul aruncă privirea spre ei și, când îi vede mîncînd, se arată supărat. Îi mustră prin gesturi. Dar cei doi viră tinichelele în oloi, le scot și ciocnesc mai departe, veseli, făcînd haz de Telegrafist. Telegrafistul stă o clipă locului. Îndeasă apoi vergeaua în platoșă, se duce la satelit, îl ia de frînghie și fuge cu el pe drum.

Căpitanul și Locotenentul se uită la el, stupefiați. Nu știu ce să creadă. Are loc un dialog aprins între ei, fără cuvinte. Foarte înfrioșat de pămînteni, Căpitanul parcă spune : „Ce ne facem ? Sîntem pierduți“. Ambii se uită la cer, ca și cum ar căuta

Ansamblul „Satelitului“



să le pice un ajutor de sus. Tremură. Cad în genunchi, plîng și, printre lacrimi, spun în c- r .

Doamne sfinte,  
Ceresc părinte,  
Ai milă și nu ne lăsa,  
Că o mare jalbă ți-om da.

Tună și trăsnește,  
Pe Telegrafist mi-l lovește,  
De moarte mi-l izbește,  
Mii fărîme să-l faci.

Praful de el să se aleagă,  
Numele să i se șteargă.  
Că pe noi ne-a lăsat  
Și-n lume a plecat.

Ne-a lăsat aici,  
Unde a dus mutul iapa  
Și orbul capra.

*(Plîng în hohote și suhgit)*

Și mai dă, Doamne,  
O ploaie mare,  
Să vină șiroae,  
Satul ista să-l curețe,

De spurcăciuni  
Și mortăciuni,  
Ce stau pe Cuejd <sup>1</sup>  
Pradă ciorilor și cocorilor ;

Să ia podurile,  
Că poate Bădia Vasile <sup>2</sup>  
O face altele,  
Mai bune și mai țapene,

Să nu cadă omul în apă,  
Cînd vine bat de la crișmă,  
Seara pe-noptat,  
Și-n glod a călcat  
Pin'ce opinca i-a rămas.  
Amin !

Stau o clipă ca și cum ar aștepta să survină ceva. Se vede, pe drum, Telegrafistul trăgînd după el satelitul. Acesta vine ponosit și spășit. Cei doi se ridică în picioare, se uită la el, iar Telegrafistul, cînd s-a apropiat de ei, cade în genunchi, plînge și spune :

S-avem iertare,  
Altă dată n-oi mai face.

*Căpitanul :*

Iertat să fii !

Îi dă un brînci de cade peste cap.

<sup>1</sup> Pîrfu ce trece prin mijlocul satului cu același nume.

<sup>2</sup> Președintele Statului Popular din localitate — aluzie la negospodăria satului.

Căpitanul și Locotenentul se duc apoi la satelit, string traista cu merinde, o pun în satelit și așteaptă pe Telegrafist. Acesta vine, scoate din satelit o pîlnie mare de gramfon, în care vorbește :

Cinstită adunare,  
Și-ntreagă suflare  
Noi cu bine vă lăsăm,  
În pace să trăiți,  
Dar și vă rugăm,  
De noi să vă-ngrijiți  
Ș-un frâncușor să osteniți.

Telegrafistul ia oloul și trece, pe rînd, pe la fiecare din cei adunați.

Este nimerit în încheiere să adaug ceea ce mi-a spus Corfu ca scuză că *Satelitul* lui nu a fost așa cum ar fi trebuit să fie :

„La Plotunu și Pipirig am auzit că s-a făcut un *Satelit*, care a avut o *Prezentare*. Acolo sînt din cei ce fac prezentări ; noi, aici, nu am avut om, și-apoi, l-am făcut în scurt. La *Satelit* nu-i ca la *Capră*. Aici trebuie să chibzuiești bine ce spui și cite spui”.

La Plotunu și Pipirig<sup>1</sup>, și *Caprele* au o „prezentare” pe care o spun actorii. În aceste părți, *Capra* are altă formație și structură. Ea este numai cu numele, *Capră*. Prezentarea este un fel de cronică în versuri, în care se iau în rîs unele apucături de-ale oamenilor din sat, ca și moravuri, situații specifice și acte urite.

Corfu, în mica alocațiune pe care o rostesc Căpitanul și Locotenentul, face aluzie, în acest sens, la „bădia Vasile”, președintele Sfatului, care nu este prea gospodar cu satul său. El ar fi vrut să facă o prezentare mare, dar nu s-a priceput. De-acî, apelul masiv la virtuțile pantomimei.

## ACTORI ȘI ANIMATORI

Teatrul nostru popular cunoaște o galerie impresionantă de actori și animatori. Lor li se datoresc, în bună măsură, strălucirea și amploarea spectaculoasă a acestui teatru.

De *Ghiță Oancea*, din Tarcău-Neamț, am auzit în vara lui '57, cînd culegeam material la Oașu și Pingărați. Îmi vorbise de el, cu o însuflețire care m-a uimit, un „actor” ce *umblase*, mulți ani, cu *Jianu* și alte spectacole. M-a mirat căldura cu care îmi vorbise acesta de *Oancea*, pentru că, în general, și în această lume, ca-n tot teatrul, domnește adesea invidia.

*Ghiță Oancea* era totul în teatrul popular din Tarcău ; aş putea spune că era sinonim cu istoria contemporană a acestui teatru, aici. L-am cunoscut. Lucra la fabrica de cherestea. Avuse o existență colorată. Făcuse, în viața lui, de toate, așa cum se întîmpla cu toți cei de pe Valea Bistriței. Nu era de fel din Tarcău. Părinții săi, din Bicazul ardelean, veniseră pe Vale (unde au umblat, din loc în loc) pe cînd *Ghiță* era măricele.

Om de statură potrivită, osos, negricios la față, s-ar zice chiar urît, cu trăsăturile bine pronunțate, ca din bardă, *Ghiță Oancea*

Ghiță Oancea în Kaiserul din „Masa verde”



<sup>1</sup> Sate situate în raionul Tg. Neamț.



Jupinul și alte patru personaje din piesa „Bujoru” — Pîrîul Pîntii — 1953

Personaje din piesa „Bujoru” de pe Sabasa, 1952 (fetele sînt costumate ca băieți)



avea totuși un chip expresiv, de o mobilitate parcă hărăzită actricei.

I-am spus ce mă aduce la el. S-a mirat. Nimeni nu-l mai întrebuse, pînă la mine, cît de cît, de activitatea sa în teatrul popular. Pentru ai săi, din Tarcău, aceasta era o îndeletnicire asupra căreia nu se vorbea de cît la mari ocazii; erau chiar unii care îl cam luau în rîs, susținînd că nu se cade unui om bătrîn ca dînsul să umble cu băietanii. Îl îndurerau asemenea vorbe și, de aceea, ocolea lumea.

M-a dus la el acasă. Mi-a arătat tot ceea ce era legat de viața lui de actor și animator. Ne-am suit, prin pod, spre un fel de foisor, unde își avea camera lui de reculegere. Era o odaie mică, luminoasă, izolată de restul casei. De aici se vedeau valea Tarcăului, munții, brazii. Și se auzea, fluierînd, trenul mic cînd o lua spre Ardeluța. În această odaie își ținea Oancea biblioteca. La loc de cinste, sta, rînduită frumos, colecția de povești haiduțești, tot ce scrisese N. D. Popescu, părintele literaturii haiduțești, prima noastră literatură de aventuri. Erau acolo trilogia *Jianului*, viața plină de colorit tare a lui Grozea, cea a lui Mereanu, a lui Bostan, a lui Ghiță Cătănuță, și multe altele, scrise de ciracii lui N. D. Popescu. Nu lipsea nimic. Literatura aceasta făcuse deliciul bunicii și părinților noștri; am mai apucat-o și noi în anii de școală. Era o literatură pe care o credeam de mult uitată, cărți pe care nu le mai văzusem de mult și pe care le-am răsfoit cu melancolie. Priveam amuzat la desenele de pe copertă, naive și stîngace, dar elocvente pentru cei cărora li se adresau. M-am uitat la Oancea. Ca și cum mi-ar fi ghicit întrebarea, mi-a spus simplu: „Eu nu știu să citesc; mi le citește altcineva, dar le știu pe dinafară; după ele m-am luat cînd l-am făcut pe Jianu”.

Am stat de vorbă o noapte întregă. Zorile m-au prins scriind. Nu știu cînd a trecut noaptea. Oancea mima și juca fiecare rol, în timp ce mi-l spunea. Avea o dicțiune perfectă. N-a scăpat nimic din regie și joc. O noapte întregă a stat în picioare și mi-a jucat, rînd pe rînd, pe Jianu, pe Bujor, pe Ghinciu, pe Fata, pe Osman, pe Kaiseru' și pe atîția alții din piesele cu care a umblat. Sînt sigur că ar mai fi stat o zi și-o noapte să-mi spună, să-mi joace și să-mi anime toate cele ce i-aș fi cerut. Oancea nu era străin de alte piese cu care se umblase în Bicaz, la Vaduri sau în alte părți. Îl interesa tot. Ar fi vrut să umble cu *Napalion*, o piesă cu care se umblase la Bicaz prin '22, '23. O văzuse copil fiind și fusese tare impresionat, dar nu știa dacă mai trăiește careva din cei care au umblat cu această piesă. De asemenea, ar fi vrut să facă o *Capră* cu „mosi-



cloni<sup>1</sup>, cum văzuse, cu mulți ani în urmă, la Secu.

Mi-a arătat apoi și *garderoba* sa de actor: blana cu care jucase Ursul, costumațiile la *Capra*, unde împlinise varii roluri, apoi hainele de general ale lui Osman Pașa și, mai ales, a ținut să-mi arate uniforma Kaiserului. Kaiserul fusese rolul său preferat din *Masa Verde*. Ar fi vrut să mai umble încă o dată cu *Masa Verde*. Trăia și acum succesele avute cu trei decenii în urmă. Se uita la haine, le plimba prin mână și ofta. Le-a pus la loc cu un gest obosit. Decorațiile au zornăit fantomatic pe pieptul Kaiserului, tulburând liniștea melancolică din podul încins de căldură și țesut de păianjeni.

Am coborât la parter. M-a dus într-o odaie curată. Pereții erau plini de fotografii puse în ramă. Era Oancea în rolurile închipuite de dînsul. Toată viața sa de actor era prinsă pe pereți. Singur, pe un perete, sta agățat un tablou mare, frumos înrămat. Domina camera! M-am apropiat de el, l-am privit și l-am întrebat din ochi pe Ghiță. Mi-a răspuns: „Aici sînt eu, în Kaiserul!”

La Ghiță Oancea am venit an de an. De fiecare dată aflam alte lucruri noi. Era

<sup>1</sup> mosiclonul: personaj neobișnuit în „Capra”, de influență carnavalescă, cu costumația detipul arlecchinului; coiful de carton, foarte înalt și viu colorat; vesimentația și ea pestriță.



Petrea Lupu Potocaru și Tănase Baltag în „Jianu” — Potoci, 1943

Personaje din „Capra”, Sabasa (1948). În planul întâi: Mascații și Parpararii cu „Dobele”; în planul al doilea, de la stînga la dreapta: Irod Căpitanu' și Turcu' (Caprele sînt în ultimul plan)



o adevărată enciclopedie în materie. Moartea lui m-a întristat. Cu el dispăruse un capitol viu din istoria nescrisă a teatrului popular.

\* \* \*

Potociul era un sat în cotul cel mare al Bistriței, unde astăzi este gura tunelului pe care curge lacul spre Stejaru, la hidrocentrală.

Aici, pe valea Potociului, în sus, spre munte, către fundul satului, locuia Petrea Lupu Potoceanu. Din livada lui, așezată pe o coastă, se vedea în toată măreția lui Ceahlăul. Astăzi, aici, este apa lacului de acumulare. Peisajul este și mai frumos ca înainte.

Cînd l-am cunoscut, Petrea Lupu Potoceanu trecuse de-amiaza vieții. Era înalt, binefăcut, ciolănos, puternic, dar puțin obosit de viața aspră ce-o dusesese. Avea o față liniștită, cu linii regulate, trădînd un chip odată frumos, pe care vremea a ținut însă să-l zbîrciască. Sufletul îi rămăsese însă bun, tînăr, proaspăt. Și trăsăturile acestea de caracter se răsfrîngeau pe fața sa, înobilînd-o.

Pe Valea Bistriței, de la Bicaz pînă la Schit, Potoceanu era un nume. Cînd am venit aici, după material, toți mi-au spus: „Duceți-vă la Potoci, să vorbiți cu Petrea Lupu Potoceanu. E un om giambaș. El «a făcut» *Masa Verde*. El e primul care a «format» piesa pe această vale”.

Mă întilnisem cu *Masa Verde* (căreia, de la Schit în sus, pe Valea Bistriței, i se mai spunea *Pacea Generală*) la Vaduri, la Oanțu, la Tarcău. Este o piesă cu caracter istoric, țesută pe tema războiului din 1914—1919. Apar în ea toate căpeteniile și toți oamenii politici care au jucat vreun rol mai de seamă în declanșarea și purtarea războiului. Piesa nu mai era, așadar, o noutate pentru mine; mă intrigase însă afirmația că Potoceanu ar fi izvoditorul ei. Toți erau convinși de acest fapt, pentru că o susținea, cu tărie, însuși „autorul”.

Potoceanu era un povestitor agreabil: o calitate mai a tuturor celor întilniți pe Valea Bistriței. Mi-a povestit viața sa, simplu, dar captivant. A debutat cu *Capra*, a umblat cu *Jianu*, dar *Masa Verde* l-a impus.

Mi-a mărturisit și mie că el ar fi autorul *Mesei Uerzi*. L-am lăsat — zîmbind — să-mi nareze, cu lux de amănunte, cum s-a născut piesa. Mă copleșise inventivitatea, colorată de detalii cuceritoare, cu care ticluise, ad-hoc, o povestire splendid construită. Mă gîndeam, în timp ce-l ascultam, cît de ușor ar fi putut să-i cadă victimă un cercetător venit la dînsul întii, fără să fi cunoscut istoria reală a acestei piese. N-am spus însă nimic. Aș fi stricat totul, deși, sînt sigur, Potoceanu ar fi găsit obiecțiilor mele un răspuns credibil, dacă i-aș fi spus ceea ce știam despre piesă. Mi-a istorisit că piesa luase naștere chiar în livada înflorită unde ne aflam, sub cireșul alb ca un uriaș bulgăr de zăpadă, într-o zi, la început de vară, în '922. Era atît de pătruns de ceea ce afirma încît sînt sigur că el însuși dădea crezare spuselor lui.

...Și-a lansat ideea și și-a asociat la ea pe frații Baltag. A trecut apoi la organizarea formației. Și-a ales, după o lungă selecție, oamenii cei mai potriviți rolurilor. A schimbat, în repetate rînduri, actorii și, de cîteva ori, a schimbat între ei pe cei selecțai, dar care, după părerea lui, nu corespundeau imaginii ce și-o făcuse el despre



Petre Lupu Potoceanu în 1948  
(portret de H. Oprișan)



fiecare personaj. A condus repetițiile care se desfășurau, seară de seară, la el acasă ; de asemenea, a făcut corectările necesare în timpul repetițiilor și a dat indicațiile socotite de dînsul conforme cu textul, cu spiritul piesei și cu conceptul său de actor și regizor. Dovedea un simț deosebit de regizor. Nu a lăsat să-i scape, la repetiții, nici dicțiunea, nici gesturile, nici jocul, nici costumația. Regretam că nu am fost, pe timpul acela, să-l văd „lucrînd”. Dar, din narațiunea lui și chiar din modul cum mi-a spus piesa, jucînd-o rol de rol, mi-am dat seama că în fața mea stătea un om cu teatrul în sine.

Potoceanu nu s-a mulțumit însă numai cu ceea ce-i oferise textul. Am găsit în bibliotecă la el tot soiul de almanahuri, calendare-almanah, reviste ilustrate din anii primului război mondial și de după : piese rare, pline de fotografii ale oamenilor politici de pe atunci, din Europa. Mulți dintre ei apăreau acum ca personaje în *Masa Verde*. Potoceanu le cercetase îndelung și-și făcuse o imagine clară de cum trebuie să arate, să se miște și să vorbească „actorii” lui.

În după-amiaza zilei de 31 decembrie 1922, au pornit din Potoci spre Bicaz. Se umbla pentru prima oară în împrejurimi cu *Masa Verde*. Amintirea acestui „turneu” s-a păstrat, pînă astăzi, vie, în mintea localnicilor. Nu cred să fie, în istoria recentă a teatrului popular românesc, joc care să se fi bucurat de un succes mai răsunător ca acesta.

După ce a umblat cîțiva ani cu *Masa Verde*, Potoceanu s-a retras. Ajunsesse un nume. Devenise un fel de instituție. Tot ce se punea la cale în Potoci, în materie de teatru popular, era îndrumat și organizat de el. Veneau la el toți cei interesați, după texte, indicații, costumație și cîte altele.

În ultimul timp, se dedase scrisului. Elaborase un număr impresionant de versiuni la *Masa Verde*, țesute acum în jurul celui de-al doilea război mondial. Unele au și intrat în circulație. Simultan cu această îndeletnicire de „autor dramatic”, și-a așternut viața sub forma unui roman autobiografic. I-am citit caietele ; scrise în colorate și plastice imagini, ele surprind mai ales dacă te gîndești că sînt rodul unui om care nu avea decît vreo două clase elementare și care nu știuse toată viața sa ce-i condeiu.

Ar fi vrut să mai umble încă o dată cu *Masa Verde*, ca să retrăiască succesul cunoscut cu patru decenii în urmă. Păresea pămîntul unde se născuse și unde trăise o viață de om. Avea nostalgii amare, în voce, cînd îmi vorbea de trecutul lui...

I-am promis că mai vin să-l văd. Nu am putut. Potoceanu se strămutase, și în livada cu meri și vișini venise apa.

A murit în 1962.

\* \* \*

În Schit, sub Ceahlău, localitate care scrie un capitol de seamă în istoria teatrului popular românesc, s-au afirmat și și-au făcut un nume răsunător o serie de actori și

animatori din care cu greu pot să aleg pe acela căruia să-i schitez aici, cu precădere, portretul. Dumitru Țifui-Găleanu, Ion Pipirigeanu, Costică Năfăreanu, Victor Lucaș, Vasile Țuțuianu, Ghiță D. Ciocănel și atîția alții sînt numai cîteva nume din galeria, uluitoare de bogată, a acestor actori și animatori.

Mă opresc la Ilie T. Ciocănel.

Este un bărbat tînăr. Nu a trecut cu mult peste 40 de ani. Face parte dintr-o familie în care și bunicul și tatăl și unchii au umblat în teatrul popular.

Și-a făcut, ca toți copiii, „debutul” cu *Semănatul*. Împlinise cinci ani, cînd mama îi puse o trăistuță pe după gît, plină cu grăunțe, și-i dăduse drumul să umble, pe Schit, cu *Semănatul*. A umblat pînă la amiază. Cei cîțiva gologani adunați îi dăduse pe bomboane. Această ieșire în lume, ca „actor”, i-a rămas neștearsă; altele le-a uitat sau se confundă între ele, se suprapun, pentru că nu a fost an în care să nu umble. A umblat cu *Colindul*, apoi cu *Clopoșelul*, după aceea cu *Urutul*, cu *Steaua*, ca să treacă la *Capră*, unde s-a impus, chiar ca băietan, ca un neîntrecut jucător. În Schit, Ilie este renumit, lucru nu prea ușor aici, unde sînt cîțiva jucători vestiți pe toată Valea. De la *Capră* a trecut îndată la *Jianu*, apoi la *Bujoru* și apoi la *Masa Verde*, unde i-au fost din plin recunoscute darurile.

În această lume a Schitului, lume de actori, Ilie T. Ciocănel este mai mult decît un actor și regizor: este un artist. L-am văzut în toate situațiile, la repetiții, în turnee, la el acasă, povestindu-mi despre viața și activitatea sa în teatrul popular. Nu joacă mecanic, nici nu umblă să îplinească o tradiție, sau din dorința de-a „face” gologani ca să petreacă.

L-am văzut în multe împrejurări, dar nu pot să uit după-amiază și înserarea de la Scaune. Eram sus, la 1300, în Ceahlău, într-o scobitură de munte ce semăna cu un cuib uriaș de vultur. Se făceau săpături arheologice. Ilie fusese angajat în echipă. Deodată, Ilie s-a pornit să spună cîteva replici din *Jianu*. Ne-am oprit din lucru și l-am înbiat să-l joace pe Jianu. Nu l-a jucat doar pe Jianu. A acoperit toate rolurile. Ne coplesiseră mobilitatea, disponibilitatea lui diversă. Trecea de la un rol la altul, și în fiecare dintre roluri, era un altul. După *Jianu*, a jucat (piesa lui favorită) *Masa Verde*. M-au uimit dicțiunea și mimica lui.

În iarna lui '58, împreună cu doi nepoți de ai lui, a făcut un *Urs*. *Ursul* nu este un spectacol pretentios, dimpotrivă. L-am văzut pe Ilie. *Ursul* e personajul de bază într-o piesă simplă în trei. Spectacole cu animale drept personaje, sau cu păsări, sînt și am putut să văd multe în ultimii ani. Dar nici unul nu s-a ridicat la valoarea pe care i-a dat-o Ilie, *Ursului* său, din care făcuse, într-o cascadă de improvizatii, o mare pantomimă.

Dacă viața l-ar fi tras pe alt drum, Ilie ar fi astăzi un mare actor, l-am aplauda pe scena unui teatru cult...

\* \* \*

Mă gîndesc că aici, pe Schit, în curtea de la palatul Cnejilor, într-un decor superb, avînd ca fundal Ceahlăul, s-ar putea organiza, în aer liber, anual, în lunile de vară, un festival al teatrului popular. Ar juca aici Ilie T. Ciocănel și toți „actorii” din Schit, și atîția alții de pe Valea Bistriței. Sînt convins că desfășurarea ar fi și măreață și mai mult decît interesantă. Valea Bistriței, de la Broșteni și pînă la Piatra, dispune de o suită de actori de mare clasă, iar repertoriul este atît de variat încît nici un spectacol n-ar ajunge să se repete într-o săptămînă. De altfel, o asemenea inițiativă n-ar face decît să continue o anume tradiție. În anii 1907, 1908, 1909 și 1910, cîțiva localnici din Văratec au jucat, în Poiana Țigăncii, în lunile de vară, pe *Jianu*. L-au jucat pentru sezonisții veniți la aer, la Văratec, la Agapia și Băltătești. Ideea s-ar cuveni reluată. Pentru sezonisții de azi, pentru turiștii străini, ce vin an de an mai mulți să admire meleagurile și frumusețile țării noastre. S-ar ajunge, foarte curînd, la un festival care s-ar înscrie — alături de altele ce au loc pe alte meridiane — în calendarul internațional al manifestărilor de acest fel.

*Horia Barbu Oprîșan*

cercetător științific la grupul de cercetări  
complexe Bicăz al Academiei Republicii  
Socialiste România

# arhitectură, scenografie, teatru

## Însemnări pe marginea interferențelor dintre două profesii

Arhitectul care și-a părăsit încântătorul său domeniu artistic pentru a se pune în slujba teatrului, ca scenograf, se poate întreba dacă nu a optat pentru o ramură minoră a profesiunii, dacă nu a căutat să evadeze din realitate, refugiindu-se într-o lume de ficțiune, dacă nu a părăsit anumite răspunderi și îndatoriri sociale. Asemenea întrebări se pot naște din necunoașterea unei munci de creație care este foarte activă în vremea noastră, dar care nu a izbutit încă să se impună și teoretic, să-și elucideze raporturile cu artele înrudite și să-și definească locul.

Trebuie precizat de la început că arhitectul-scenograf nu practică o ramură a arhitecturii, ci o altă artă. Desigur, el poate avea regretul că a abandonat un domeniu artistic independent, în care era posesorul tuturor cheilor și în care invenția nu suferă decât constrângerea unor condiții materiale, că a optat pentru un domeniu de artă interpretativă, fragment dintr-un act creator colectiv, în care obligația respectului și recunoașterii obiectului interpretat dă un sentiment de sacrificare a libertății de creație. Dar, venind în teatru cu toate avantajele pe care le reprezintă pregătirea de arhitect, scenograful care face acest pas, condus de talent real și de pasiune, descoperă demnitatea noii sale profesiuni și înțelege că nu a greșit nici sub raportul relației creatoare cu realitatea, nici ca angajare, răspundere și îndatorire socială.

Amîndouă aceste arte acționează asupra realității, însă pe planuri diferite. Arhitectura se aplică asupra universului material, concret, transformîndu-l prin intervenția sa — fie parțial, prin juxtapunerea realității create celei preexistente, fie total, prin înlocuirea realității date. Scenografia, avînd imprimată trăsăturile artei teatrale, din care face parte, acționează în primul rînd pe plan spiritual, căutînd să descopere în realitatea preexistentă un corespondent material al ideii,

pe care îl interpretează în scopul transmiterii acesteia. De fapt, creația specifică a scenografului începe atunci când arhitectul depășește condiția tehnică a profesiei sale de bază. Ca și regizorul, el are de străbătut un multiplu act de cunoaștere: studii realității prezentate de textul dramatic, investigarea adevărului primar ce a stat la baza operei literare și la a cărui sursă scenograful-interpret trebuie să meargă pentru a-l corela cu adevărul oferit de opera dramatică și explorarea realității zilelor noastre, care urmează să dea suport interpretării sale contemporane. Toate acestea, ținând seama tot timpul de realitatea fizică ce constituie materialul de lucru în teatru: scena, actorul, materia decorului și a costumului etc.

Răspunderea socială implicită muncii scenografului se deduce de la sine, dacă luăm în considerare importanța pe care a căpătat-o astăzi scenografia în spectacol și dincolo de granițele lui.

Această creștere a importanței scenografiei este rezultatul unui întreg complex de circumstanțe, care au făcut ca intervenția imaginii să înceteze a mai fi auxiliară în faptul teatral. Însăși calitatea muncii scenografulor a contribuit categoric la câștigarea unui nou prestigiu al meseriei. Exploziva dezvoltare a repertoriului și marea lui diversificare — datorită creșterii posibilităților de informare — au lărgit câmpul de investigare al artei teatrale, determinând-o să îmbrățișeze un univers mult mai larg și mai variat decât acela din alte epoci și să se confrunte cu idei și teme de o diversitate practic nelimitată. De aici a rezultat obligativitatea pentru teatru, și deci pentru scenografie, de a întrebuința expresii vizuale cât mai diverse, urmînd imperativele fiecărei teme și fiecărei concepții. Apariția regizorului, purtător al unei viziuni originale, proprii fiecărui spectacol, a impus și ea necesitatea unor viziuni plastice mereu reînnoite, antrenînd o *activizare* intensă a imaginii scenice, transformarea ei într-un interpret principal al ideii. Mutațiile intervenite în sensibilitatea contemporană vin să se adauge printre factorii care au provocat amplificarea funcției scenografice. Aprecierea spontanității, căutarea ineditei, preferința pentru schița plină de idei, în locul lucrului finit, rece și cu conținut sărac, în general gustul pentru expresia lapidară, dinamică, a faptului viu surprins în mișcare, înclinarea spre asocieri surprinzătoare, receptivitatea foarte largă a omului modern — vibrînd în mod egal atît la detaliul intim, delicat, cît și la poezia marilor dimensiuni — sînt caracteristici ale sensibilității contemporane care au afectat arta în toate ramurile ei. Ar fi de reamintit, în plus, fenomenul, cu caracter general în lumea contemporană, al hypersolicitării imaginii, la care au contribuit mijloacele moderne de informare vizuală (cinema, televiziune, afiș etc.). Supravizualizarea a pătruns în toate domeniile vieții și a determinat o oarecare tocare a senzațiilor și receptivității vizuale. Într-un asemenea context, valoarea plastică a spectacolului teatral se vede antrenată într-o competiție în care trebuie să întrecă, prin expresivitate și calitate, forța apelurilor curente adresate ochiului. Scenografia încetează astfel să fie numai „decorație“ de teatru, creatoare de ambianță, iar scenograful ajunge să stăpînească una din pîrghiile principale ale artei teatrale.

\* \* \*

Desigur, arhitectul-scenograf trăiește cu nostalgia dimensiunilor, a consistenței, a durabilității operei de arhitectură, în raport cu volatilitatea atît de caracteristică fenomenului teatral, încercînd poate chiar un sentiment de irosire, de sacrificiu; dar el înțelege curînd că acest sacrificiu e compensat de alte voluptăți. Dacă se va întoarce în arhitectură, pentru a-și încerca puterile, va veni îmbogățit cu o sensibilitate dezvoltată, cu un exercițiu plastic ce i-a dat o mobilitate care nu putea fi altfel cîștigată, și cu o cunoaștere profundă a vieții.

Mi se pare interesant deci a privi în legăturile lor cele două domenii de creație — despărțite, așa cum am spus, printr-o deosebire structurală —, relevînd zonele de interferență, apropierile și diferențele dintre ele.

Există între arhitectură și scenografie asemănări evidente, care ne îndreptătesc a considera scenografia de azi, în multe privințe, mai apropiată de arhitectură decît de alte ramuri ale plasticii, și care, de altfel, au și determinat intrarea arhitectului în teatru. Caracterul programatic al ambelor domenii de creație face ca gestul artistic să nu poată exista ca act gratuit, de speculație personală, pur estetică, desprinsă de un scop precis. Funcționalitatea ce se cere scenografiei îmbrățișează cel mai ades aspecte concrete, asemănătoare cu cele pe care trebuie să le satisfacă arhitectura (organizări de spații cu destinație determinată, reprezentarea,

area interpretată a unor funcțiuni fizice din viață, satisfacerea unor necesități de mișcare în spațiul dat etc.). Tehnicitatea ocupă în scenografie un loc important, dacă nu echivalent cu cel din arhitectură, în orice caz mult mai complex decât cel ocupat în celelalte arte plastice. În afara problemelor de redactare a schiței pictural-scenografice, tehnica intervine în munca aceasta chiar ca element al invenției artistice. Mai mult, autorul decorului trebuie să-și asigure realizarea ideilor sale, stăpînind elementele materiale și procedeele tehnice care-i vor transcrie pe scenă gîndul. În cadrul decorului tridimensional practicat astăzi, spațialitatea impune cunoașterea unor legi de compoziție mult mai apropiate de exercițiul sculpturii și arhitecturii decât de pictură. Figurarea formelor arhitecturale este foarte frecventă în scenografie și, fie că este explicită sau numai aluzivă, strecurată ca o sugestie, ea cere o cultură și o sensibilizare la formele istorice și actuale ale arhitecturii și, mai important, o cunoaștere intimă a procesului de invenție arhitecturală.

Oprindu-ne acum asupra diferențelor ce separă cele două domenii, putem semnala mai multe aspecte. Dacă tema-program a scenografiei este de natură artistică, tema arhitecturii este o formulare de date cu caracter științific și cel mult cuprinzînd o intuire vagă a expresiei artistice. Instrument de concentrare a realității, convenția teatrală îngăduie și chiar îndeamnă la exprimare eliptică, la licență și metaforă, ajungînd să dea imaginii scenografice cu totul alt caracter decât cel specific imaginii arhitecturale, chiar și atunci cînd decorul aduce în scenă arhitectura. Scenografia își poate permite astfel expresii extrem de variate — de la redarea fidelă a unui fragment de realitate pînă la aluzie, de la concretețea naturalismului pînă la abstractul aproape dematerializat... Grație convenției devine posibilă și, mai mult decât atît, justificată artistic, utilizarea materiei de înlocuire, de sugerare. Din acest punct de vedere, scenografia dispune de libertăți mai mari decât arhitectura, în experimentarea unor forme eliberate de anumite servituți materiale.

Iată cum efemeritatea creației scenografice poate deveni, din infirmitate, virtute, căci îndeamnă la îndrăzneală artistică. Condiția temporală a decorului, durata expunerii lui, ce nu depășește cele câteva ore ale spectacolului și se comprimă în cazul unor imagini la cîteva minute, întărește necesitatea unei expresivități maxime, cere o percepție rapidă, simultană. Imaginea arhitecturală, expusă nelimitat privitorului, permite perceperea sa în timp, descoperirea treptată, parțială sau globală, a creației. Imaginea scenografică este obligată să recurgă la valori emoționale imediat perceptibile, indiferent dacă apelează la mijloace discrete sau brutale, mergînd pînă la șoc.

O deosebire concretă între arhitectură și scenografie apare în decorul cinetic ce folosește plastica în mișcare, decor foarte frecvent întîlnit în teatrul de astăzi. De la efectele dinamico-dramatice, comandate nemijlocit de structura dramei sau de concepția regizorală, pînă la schimbarea tehnică, „de serviciu“, a decorului, caracterul cinetic al imaginii scenografice se manifestă activ și capătă valoare artistică. Fenomenul nu are, în principiu, echivalent nici în arhitectură, nici în sculptură.

Dacă principal, prezența tehnicii în scenografie constituie un element de legătură cu arhitectura, natura tehnicii de teatru are un alt specific (tehnologie, mecanică, lumină). Teatrul de astăzi are posibilitatea de a se sprijini pe o tehnică nouă, modernă (din păcate, nu exploatează suficient această șansă); el poate revitaliza însă și tehnicile elementare, vechi. De fapt, Svoboda a reluat unele din efectele teatrale din tradiție, dar nici el nu a explorat pînă la capăt fenomenul miracolului tehnic în teatru.

\* \* \*

Intrînd în scenografie, arhitectul se vede în situația de a se înscrie într-un fenomen de cultură complex, care-i solicită o adaptare aparte și îi cere să dezvolte preocupări colaterale, îndreptate spre literatură și plastică. Presupunînd că este vorba de un creator care-și trăiește efectiv epoca, deci de un om cu convingeri contemporane, acesta va fi surprins descoperind că n-a știut să aprecieze fenomene plastic-arhitecturale care îi se păreau cu totul depășite și pe care le clasa în zona moartă a documentării — de pildă, barocul sau stilul secession. El trebuie acum să se aplece asupra lor, să le reanime, să le retrăiască și să ajungă să stăpînească mecanica nașterii acelor forme; poziția firească a arhitectului angajat în făurirea

expresivității contemporane câștigă astfel un plus de suplețe, trecind peste exclusivismul pasional al modernului. În trecut fie zis, deprinderea unui asemenea mod de a privi ar trebui să și-o dezvolte astăzi orice creator. Experiența scenografică se prezintă arhitectului ca o gimnastică suplimentară în zone ale artei peste care era dispus să alunece prea ușor.

Una din experiențele capitale ale arhitectului intrat în scenografie este legată de obligația de a transmite un mesaj ideologic-moral, într-un dialog în care valoarea emoțională este puntea principală de legătură cu spectatorul, în comunicarea ideii. Desigur, și arhitectura are o idee de comunicat, dar, puternic angajată în satisfacerea unor necesități fizice ale realității, ea neglijează adesea să minuiască emoția. Atunci când arhitectul-scenograf nu-și însușește optica noii sale activități, riscă să creeze decoruri străine de specificul teatral și să-și sublimeze pe scenă refuzările arhitecturale. Teatrul nu poate accepta imaginea strict funcțională, indiferent față de ideea pe care trebuie să o susțină spectacolul, nu poate fi satisfăcut cu o imagine scenică independentă sau în contradicție cu întregul. Pentru arhitect, scenografia poate să constituie deci și un antrenament afectiv, un exercițiu stimulator al emoției creatoare.

\* \* \*

Scenografia, așa cum se conturează în zilele noastre, nu poate fi creația unor plasticieni de strictă specialitate sau a unor artiști cu o pregătire unilaterală. Insuficiența pictorului în acest domeniu este demonstrată. Dar nici sculptorul, nici artistul decorator, așa cum se încearcă uneori, și nici chiar arhitectul, înscrisi în limitele stricte ale profesiei lor, nu pot răspunde unor solicitări atât de divers nuanțate. În profilul teatrului de azi, scenograful este un creator cu o largă cultură, cu o pregătire tehnică complexă, care străbate cu dezinvoltură domenii foarte diverse de artă; înarmat cu sensibilitate, pasiune și convingeri contemporane, el acționează, ca și regizorul, ca un animator al spectacolului, și mai mult, ca un creator al programului edificii teatrale.

Pe calea scenografiei și intim legat de transformările aduse în spiritul teatrului contemporan de spectacolul secolului douăzeci, a intrat în teatru un puternic suflu novator. Alături de mijloacele tehnice pe care scenografia le-a adus în teatru din alte domenii, valorificându-le în spiritul spectacolului, alături de experiențele artistice transplantate din alte ramuri ale artelor plastice și ale arhitecturii, numeroase experiențe scenografice originale au contribuit la spargerea tiparelor moștenite, la formularea unor noi expresii, marcând în felul acesta etape importante în evoluția artei teatrale contemporane. Extinzând consecințele acestor înnoiri chiar asupra arhitecturii teatrale, diferite personalități au demonstrat necesitatea transformării acesteia. Scenografia, cea mai concretă și cea mai materială oglindă a modalității estetice teatrale, poate comunica direct arhitecturii spiritul artei spectacolului, poate prefigura expresia ei viitoare, arhitectura urmînd să fixeze această expresie în materiale permanente. Prezența arhitectului în scenografia de azi înlesnește dialogul atât de necesar dintre teatru și arhitectură, determinînd crearea unor scheme arhitecturale și a unor edificii organice legate de realitatea spectacolului din zilele noastre, capabile să primească dezvoltarea teatrului viitor.

Opiniile ce s-au confruntat în acest domeniu în ultimele decenii sînt extrem de diferite. Dezbaterei vii au avut loc și au fost însoțite de diferite experiențe arhitecturale. Partizanii, conservatori și exclusiviști, ai teatrului moștenit, „à l'italienne“, s-au văzut atacați de adepții, tot atât de exclusiviști, ai teatrului în arenă, ca formă a viitorului. Între aceste extreme, au apărut cei care propun ca soluție scena elizabethană sau diferite expresii intermediare — scena tripartită, circulară etc. Realizările înnoitoare în acest domeniu sînt însă mult prea puține și cred că scenografia poartă o vină în raport cu această stagnare. S-a construit foarte mult, dar s-au realizat numai experimente parțiale, în clădiri concepute doar pe unele din datele spectacolului modern. Realitatea regizoral-scenografică ne arată că nici unul dintre genurile istorice ale teatrului nu este perimat, că toate au virtuți pe care sîntem dispuși să le apreciem. E de subliniat faptul că aversiunea împotriva scenei „à l'italienne“, considerată ca o modalitate perimată, începe a fi astăzi mai temperată. Acest gen de teatru se dovedește în continuare viabil și necesar, fiind foarte departe de a-și fi epuizat posibilitățile; el poate fi îmbogățit cu imensele resurse ale tehnicii moderne, care abia se infiltrează azi în spectacol



(tehnică electronică etc.). Scena italiană poate fi ameliorată ca spațiu și funcțiuni, defectele ei pot fi corectate, rigiditatea și exclusivismul ce blochează experiențele teatrale ieșite din canoane pot fi depășite.

În mod cert însă, formula de arhitectură către care aspiră teatrul contemporan, formula ideală, este aceea a „teatrului variabil“, a unei variabilități totale, ce include și scena „à l'italienne“, îngăduind conviețuirea tuturor genurilor spectaculare și permițând fiecărui spectacol o expresie a sa inedită. Din păcate, această formulă ideală este greu de realizat și departe de a fi practică în clădirile ce se zidesc azi. Scenograful este cel care poate să devină animatorul noului curent în arhitectura teatrală, să elaboreze, dacă nu soluții, cel puțin propuneri pentru satisfacerea cât mai deplină a acestui deziderat.

Vedem deci că preocuparea pentru arhitectura teatrală face parte integrantă din sarcinile și răspunderile scenografului de azi. Din acest punct de vedere, subliniez că rolul scenografului crește în contextul mișcării noastre teatrale, pe care, contrar statisticilor, nu aș considera-o cuprinzând doar 34 de scene, ci înglobând o rețea mult mai mare de centre teatrale — de la casele de cultură și sălile din școli și pînă la căminele culturale, celule elementare ale mișcării artistice. Scenograful și arhitectul au obligația imediată de a formula expresiile cele mai potrivite ale acestor edificii. Nu se mai poate accepta indiferența arhitectului față de actul teatral ce se înfăptuiește pe aceste scene (aș zice, chiar față de toate aspectele vieții artistice pe care le polarizează aceste săli). Celule primare ale teatrului nostru, aceste clădiri trebuie să reflecte aceeași grijă pentru organicitatea și vitalitatea actului artistic ca și sala teatrului profesionist. Casa de cultură și căminul cultural nu se mai pot prezenta ca niște copii infirme ale unor adevărate teatre, ci trebuie să devină unități elementare ale marelui nostru sistem cultural, în care este firesc ca ele să se integreze armonios. „Variabilitatea“ scenei poate fi adoptată aici. Ea constituie nu numai o obligație pentru aceste clădiri (dată fiind diversitatea funcțiilor pe care ele sînt chemate să le adăpostească), dar este și de domeniul posibilităților imediate — la o capacitate redusă de spectatori —, teatrul variabil fiind mult mai lesne de realizat decît o scenă tradițională și implicînd investiții mult mai mici, eliberat de marea mecanizare a teatrului vechi.

Consecințele binefăcătoare ale unei asemenea orientări se vor constata imediat. Capacitatea acestui spațiu scenic elastic de a primi spectacole în turneu va fi mare, tolerînd genuri diferențiate, fără să ceară un rabat de calitate artistică, chiar în cazul unor montări complicate. Activitatea permanentă a unei asemenea scene va fi mult mai variată și mai organic legată de posibilitățile improvizăției, evitînd mimetismul, senzația de diletantism peiorativ, de imitație stîngace a teatrului profesionist. În aceste condiții, se vor putea naște forme de spectacol cu adevărat popular, în care spontaneitatea va putea fi deplin valorificată. Amintesc sugestia pe care o făceam cîndva în revista „Teatrul“ în legătură cu posibilitățile pe care le-ar oferi spectacolul sătesc, născut din tradiționala formă a șezătorii și jucat într-o incintă variabilă, care ar îngădui inițiativa creatorilor, realizînd o atmosferă stimulatorie de contact direct între actor și spectator. Prilej de experiențe artistice, căminele culturale ar putea atrage regizori dintre cei mai exigenți, ar putea atrage chiar pe dramaturgi, care, tentați de libertățile create de aceste condiții, ar contribui la formularea unor expresii dramatice contemporane, organice legate de realitățile și tradițiile noastre.

\* \* \*

Ieșind din cadrul strict al spectacolului teatral, scenografia își demonstrează necesitatea în zonele de viață ce rămîn neacoperite de manifestările artistice ale diferitelor activități creatoare, în spațiile interstițiale dintre celulele artelor. Scenograful, dată fiind complexa sa pregătire plastică și arhitecturală, date fiind ciștigurile pe care i le asigură exercițiul artei teatrale, poate aduce o contribuție specifică în crearea unei ambianțe stilistice bazate pe deprinderea cunoașterii fenomenelor de viață.

Sînt domenii în care scenograful ar trebui să se angajeze firesc, ca regizor plastic al spectacolului de masă — manifestația, ceremonia etc. — sau ca principal creator al spectacolului „son et lumière“, menite să valorifice peisaje sau monumente. Sînt și alte domenii mai puțin legate de arta spectacolului, dar care solicită totuși uneori mijloacele teatrului și în care scenograful poate găsi soluții

eficiente. Amintesc, astfel, domeniul propagandei vizuale prin expoziții tematice, în care scenograful poate uza de o întreagă regie a efectelor și chiar de mijloace cinetice specific scenografice. Muzeografia de astăzi, devenind o muzeografie activă, creatoare de emoții, poate împrumuta mult din tehnica teatrului (în mînuirea luminii, modalității de expunere, crearea atmosferei).

Aș îndrăzni să spun că și în arhitectură și chiar în urbanism experiența scenografică poate să propună unele sugestii. În sens foarte larg vorbind, arhitectul este un scenograf al vieții; în decorul viu pe care îl creează el, urmează să se desfășoare existența de fiecare zi a oamenilor. Asistăm la un extraordinar fenomen de construcție în mase, în care predominanța preocupărilor materiale amenință să depersonalizeze arhitectura, să-i rupă legăturile organice cu realitatea preexistentă. Arhitectul și urbanistul pornesc de la un program tematic pe care îl însușează în viață. Clădirile, orașele care se înalță sub ochii noștri ca niște mici universuri umane noi pot să satisfacă sub raportul cerințelor funcționale, al confortului, al bunăstării materiale și chiar al modernității expresiei, fără ca prin aceasta să-și fi îndeplinit pînă la capăt îndatoririle. Fiecare așezare umană trebuie să cuprindă ceva din sensibilitatea oamenilor chemați să o locuiască; ea trebuie să dea posibilitatea plantării vieții, cu toată complexitatea ei, în spațiile create, să nu provoace o ruptură brutală în existența oamenilor, să nu-i dezhădăcineze. Arhitectul trebuie să știe să fixeze puncte de sprijin, de agățare pentru viitoarea localizare spirituală a clădirii, cartierului, orașului, să însufle noilor construcții acea intimitate, acea căldură omenească fără de care ele nu pot trăi. În sensul acesta, arhitectura poate să-și apropie unele experiențe ale teatrului și scenografiei, mai ales în ceea ce privește cercetarea plină de dragoste a valorilor morale și culturale preexistente.

Trăim — și este foarte bine — o campanie de înnoire în toate domeniile vieții. Dar atunci cînd această campanie ia aspectul unei psihoze ce elimină amintirea de calitate din viața oamenilor, ea riscă să devină dăunătoare. Fenomenul de masă al ridicării oamenilor la o treaptă civilizată de existență nu trebuie să atragă după sine, ca o consecință inevitabilă, disprețul trecutului. De ce, dacă dăm atita prețuire trecutului în orice artă, îl neglijăm în viață? De ce să neglijăm în arhitectură sensul unor tradiții ale culturii noastre, favorizînd apariția unei rupturi între generații? În fond, este vorba despre indiferență și despre lupta împotriva ei.

În cadrul procesului de schimbare de scară pe care îl trăim, asemenea preocupări pentru „punerea în scenă“ a vieții de fiecare zi pot interveni ca un corectiv, aducînd cu ele nuanțe de viață. Este un pas pe drumul spre o artă care să exprime, în același timp, fenomenul social amplu și elementul intim sensibil, unînd marile proporții cu subtilitatea și finețea emoției vii.

*Paul Bortnovschi*

EXPOZIȚIA  
RETROSPECTIVĂ

marin Iorda



Scriitorul, ziaristul, regizorul Marin Iorda a fost prezent în vara aceasta și în sectorul plastic, printr-o retrospectivă organizată în parcul Herăstrău.

Ilustrații de carte, desene, caricaturi, desene-portret, schițe de decoruri și costume, desene animate stau mărturie unei lungi și complexe activități artistice.

Reproducem din exponatele retrospectivei câteva lucrări de inspirație teatrală.

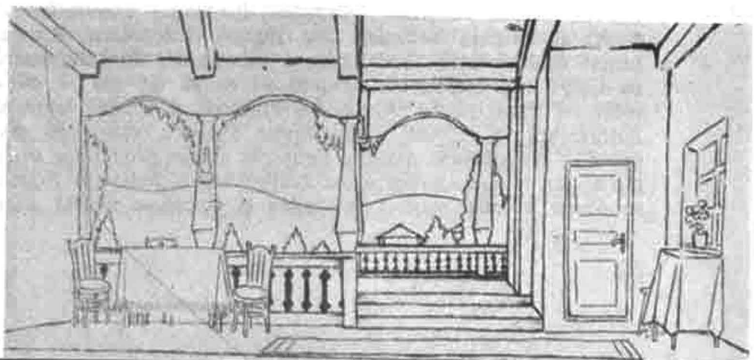


SUS: Schiță de decor pentru „Domnișoara Nastasia” de G. M. Zamfirescu

STINGA: Ion Brezcanu, Nicolae Sorceanu și George Calboreanu

DREAPTA: Mihail Sorbul

JOS: Schiță de decor pentru „Muscata din fereastră” de Victor Ion Popa



# PATIMA ROȘIE-1965

La sfârșitul stagiunii trecute, a figurat pe scena studioului Institutului de teatru „I. L. Caragiale” — din păcate, numai pentru câteva reprezentații — piesa lui Mihail Sorbul, *Patima roșie*.

Sub îndrumarea profesorilor — artistul poporului Ion Fintesteianu și regizoarea Sanda Manu — reprezentația studențească nu numai că a adus din nou la lumina rampei o lucrare, devenită clasică, a dramaturgiei noastre, ci și un punct de vedere spectacologic inedit.

Deoarece modalitatea de abordare a textului ni s-a părut originală și îndrăzneată, am invitat la redacție, pentru un schimb de păreri, pe realizatorii spectacolului: profesori, actori, scenografi, și pe autorul piesei, Mihail Sorbul. Această „masă rotundă”, în jurul căreia s-au întâlnit reprezentanți ai unor generații atât de diverse, ne-a dezvăluit nu numai argumentele care au dus la punerea în scenă a *Patimii roșii* la Institut, dar și interesante aspecte ale procesului de creație.

## CUVÎNTUL AUTORULUI...

La începutul lui februarie 1966 s-a pus în repetiție la Teatrul Național *Patima roșie*, sub direcția de scenă a maestrului C. Nottara, cu următoarea distribuție cerută de mine: Șbiț-Ion Brezeanu, Tofana-Tina Barbu, Castrîș-Bulfinski, Crina-Fani Rebreanu, iar Rudy-I. Iancovescu. Brezeanu și Bulfinski au primit fără discuție, Tina Barbu a refuzat, iar Fani Rebreanu și Ion Iancovescu, ca tineri, bineînțeles, au acceptat — ca să zic așa — cu entuziasm. În urma refuzului Tinei Barbu, Alexandru Mavrodi, directorul teatrului, a găsit o soluție îndrăzneată: a înlocuit-o cu... Elvira Popescu, care, deși prea tânără, cum s-ar spune — începătoare, avusese totuși un succes promițător în *Lacrimi luminoase*, o piesă cam melodramatică a lui Emil Nicolau. Maestrul Nottara avea misiunea să se ocupe în mod special de tinăra și frumoasa actriță ce era Elvira Popescu.

Maestrul și-a împlinit misiunea, apoi a trecut direcția de scenă lui V. Enescu. În seara de 7 martie 1916, directorul Alexandru Mavrodi ordonă regizorului să bată gongul, ca să se sfârșească odată cu „legenda Sorbul”, adică a autorului nedreptățit, adică... nejuțat.

A doua zi, dimineața, în biroul șefului de cabinet, am găsit-o pe societara Tina Barbu rezemată de ușa direcției, cam... melancolică: „De ce nu mi-ai spus, d-le Sorbul, că ai o piesă atât de frumoasă?”

Elvira Popescu, tînăra Elvira Popescu a cîștigat o mare bătălie. Dar succesul, marelui succes l-a avut Ion Brezeanu, care n-a ezitat să-și dea concursul unui tînăr autor; de asemenea, nici Bulfinski, care și-a trecut rolul lui Aurel Athanasescu, după cîteva spectacole. O altă mare victorie a fost a lui Iancovescu, care de la *Cometa* lui Anghel și Iosif se afirmase ca o frumoasă speranță, și care s-a ridicat, deodată, în rolul lui Rudy, la rangul unui artist de mare viitor, devenind în curînd unul dintre cei mai străluciți artiști ai teatrului românesc — și în felul său unicul !..

Cum s-a reprezentat această „comedie tragică” (revendic paternitatea acestei noi titlaturii date piesei, titlatură pe care apoi talentatul G. Mihail Zamfirescu mi-a făcut cinstea s-o utilizeze și el), numai în cinci persoane și în trei acte, cam scurticele?... Cît se poate de simplu, clasic și în același timp... realist; în decoruri banale, dar iarăși „realiste”, cu uși și ferestre de lemn și cu clanțe, așa după cum fuseseră introduse din timpul directoratului Davila. Actele I și II, un apartament mobilat, ceva mai bogăt, dar banal, iar al III-lea, într-o odăiță la etaj, pe o stradă lăturalnică, cu un mobilier sărac și uzat, strict necesar, în plus, cu o etajeră pentru cărți. Pentru aceasta nu era nevoie de un scenograf artist. Interpretarea, da — chibzuită și nu șarjată. Maestrul Brezeanu a jucat firesc și cu umorul său, fără a abuza de textul ce se putea preta la așa-zisele cîrlige. Dramatic, și totuși cu același umor și actul final. O creație, care a contat în vastă și ilustra sa carieră, a făcut Bulfinski — masiv și bonom, puțin cam în vîrstă pentru rol, dar care era de trebuință pentru primele spectacole. Elvira !? După cum am anticipat, a cîștigat bătălia și și-a făcut astfel... pașaportul pentru Paris. Fani Rebreanu, venită de curînd de la Teatrul Național din Craiova, cu experiența sa scenică și cu glasul ei melodios, vibrant, a știut să facă față cu succes în acest ansamblu... pericolos. Cît despre Iancovescu, ce să mai spun ? !... Și-a pregătit drumul spre societariat și-apoi spre Teatrul Mic, pe care, pare-mi-se, l-a fondat și l-a dirigit decenii !..

Asta a fost acum 49 de ani; la anul, *Patima roșie* își va putea deci serba semicentenarul !

Și acum să vin în anul 1965.

Din capul locului țin să mulțumesc direcției Institutului de teatru și cinematografie, precum și maestrului profesor Ion Finteșteanu că au ales această *Patimă* a mea pentru examenul de absolvire a cinci studenți, deși aș putea afirma (după acest examen), cinci artiști.

Așadar, *Patima roșie* a fost bine interpretată. Da ! Depinde din ce punct de vedere o judecăm. Nu trebuie să uităm, că nu-i vorba tocmai, tocmai de un spectacol obișnuit, ci de un examen, deși cu aparențe de premieră. Eu, personal, nu sînt un autor intransigent și nici pretențios, ba îmi pare chiar bine cînd interpreții pieselor mele găsesc de cuviință, fără a-mi schimba textul, să dea o altă caracterizare unora din personajele lor.

Dar aici mai apare și un alt personaj : regizorul.

Așa, de pildă, mi s-a dat a înțelege că i s-a dat comediei mele tragice o tentă de parodie. Și numai așa îmi explic de ce disputa dintre Castrîș și Tofana se termină cu un dans, nu însă de împăcare, ce-ar fi fost, dacă nu normal, în orice caz... agreabil. În actul doi însă, intervine iar un dans, dar de rîndul acesta mai firesc, deoarece Crina și Rudy au căzut la un acord sentimental și moral ce le înalță sufletele, și, tineri fiind, încep să danseze spre bucuria spectatorilor, care-i aplaudă la scenă deschisă. Fiind așa, era de așteptat ca în actul final un dans al revolverului și al morții să fie jucat de Tofana, de rîndul acesta, cu Rudy. Ar fi fost consecvent, dar parodia ar fi mers prea departe...

În fond, autorul a fost surprins numai, și nu indignat. Dacă Shakespeare nu se supără, de ce aș fi eu mai cu moț?! Azi muzica și dansul primează.

Poate aș mai avea vreo rezervă de făcut, dar n-am uitat că mă aflu în fața unui examen școlar, la care studenții au răspuns cu talent, și dacă e de adus vreo vină, ea ar fi de ordin... regizoral.

La acest spectacol-examen, au luat parte și spectatori. Care au fost părerile lor?... Și acestea contează câteodată. Ei bine, au fost două păreri, nici nu se putea altfel. Spectatorilor, celor mai în etate, care au vizionat la timpul ei *Patima roșie* (mai ales cei care au apucat s-o vadă în interpretarea lui Bălățeanu și a Mariettei Anca), hotărît nu le-a plăcut, deși eu nu le-am dat dreptate. În schimb, tineretul și mai ales cei care abia acum încep să frecventeze teatrele au fost cei cu aplauzele la scenă deschisă și au rîs cu poftă, mai ales unde... nu trebuia.

Felicit pe tinerii artiști; mi-au făcut o mare plăcere. Mulțumesc de asemenea direcției Institutului și maestrului I. Finteșteanu. Le rămîn recunoscător.

## ... ȘI AL REALIZATORILOR

### ● ION FINTEȘTEANU

Am ales comedia tragică a lui Mihail Sorbul în repertoriul nostru, în primul rînd pentru valoarea ei literară, dar și pentru a satisface cerințele de promovare a însușirilor interpretative ale clasei, distribuind în rolurile piesei pe cei mai buni studenți ai grupei. Se împlineau deci două obiective importante pentru a porni la lucru.

Ce s-a întîmplat pe parcurs?

Inițial, am pornit să „apărăm” tradiția. „Inovația” s-a născut însă dintr-o necesitate aproape vitală. Am început, firească, cu lectura piesei, cu analiza textului. Am trecut apoi la relațiile dintre personaje, și am constatat că studenții-actori aveau o atitudine neașteptată față de text. Desigur, Mihail Sorbul nu a scris o „dramă studențească” — chiar d-sa ne-a afirmat aceasta —, ci o dramă pasională. Studenții noștri, de astăzi, urmau așadar să interpreteze niște studenți de acum cinci decenii — eroii piesei. Dar, pătrunși de spiritul nou, urmare firească a educației socialiste pe care o primesc în Institut, ei demonstrează o poziție corespunzătoare față de textele ce le interpretează. Gîndurile, atitudinile, sentimentele nutrite de personajele din *Patima roșie* li s-au înfățișat depășite. Am surprins la ei, ades, îndoieli și — de ce să n-o mărturisim? — chiar zîmbete. Nu am știut, pentru un moment, de unde izvorau, pentru că noi ne gîndisem să tratăm piesa așa cum a gîndit-o și cum a creat-o Mihail Sorbul: în datele ei inițiale. Voiam adică să-i dăm o tonalitate gravă, să rezervăm accentele de comedie singurului personaj de comedie — Șbilț. Nu izbuteam însă să-i convingem pe studenți să ia în „serios” toate situațiile din piesă. Ne-am pus de aceea întrebarea — aflîndu-ne de altfel în fața unei comedii tragice — dacă nu cumva e în adevăr mai bine să subliniem caracterul comic al piesei. Aceasta, pentru ca publicul să nu privească nici el cu îndoială și să zîmbească la situațiile dramatice de acum o jumătate de veac. Am lăsat, așadar, pe tinerii interpreți-studenți să evolueze, să se dezvolte în voia lor în „pielea” personajelor. Așa s-a întîmplat — cum spuneam — că, pornind în primul rînd să apărăm tradiția, s-a născut — dintr-o necesitate aproape organică — „inovația”.

Spectacolul a ajuns la lumina rampei așa cum a fost văzut. E drept, pe parcursul repetițiilor nu puteam scăpa de obsesia întrebării dacă nu cumva trădăm intențiile autorului. Dar tot atît de stăruitor ne-am dat și răspunsul: dacă ne înșelăm noi, piesa nu încetează să-și păstreze mai departe valorile știute, aureola ei rămîne neștirbită. Dar dacă nu ne înșelăm și va fi să cîștigăm o „bătălie” — aruncînd o nouă lumină asupra textului —, atunci adăugăm



Scenă din actul I, cu Ruxandra Sireteanu (Tofana) și Ion Bog (Șbilit) — decor : Elena Ionescu și Grigore Gorduz

un „carat“ nou la valoarea piesei. Prin urmare, în ambele ipoteze — piesa și autorul nu aveau nimic de pierdut...

Și m-a surprins plăcut faptul că, în cadrul consiliului artistic al Institutului nostru, la discutarea spectacolului, cel mai „tînăr“ dintre vorbitori a fost chiar autorul piesei — Mihail Sorbul — care a exclamat : „Nu știam că piesa mea se poate juca și astfel“.

Se pare că și verdictul publicului ne-a fost favorabil.

## ● SANDA MANU

Munca pentru montarea spectacolului în Institut are un specific distinct de al teatrelor profesioniste. În teatre, regizorul vine, îndeobște, în fața echipei de actori, cu concepția sa scenică dinainte fixată. Noi ne putem permite „luxul“ de a lucra o piesă împreună cu studenții — totdeauna foarte apți a-și clarifica și cristaliza pe parcurs concepția spectacolului și a-și amenda în repetiții punctele de vedere inițiale.

Studenții ne-au convins de inadaptabilitatea lor contemporană la filonul aparent patetic și dramatic al piesei. Ei ne-au împins să descoperim — spre deosebire de ceea ce simțisem acum 15 ani (respect față de Castrîș, milă față de drama Tofanei etc.) — că aceste personaje adevărate, realist zugrăvite, ascund, în esență, fiecare, câte o mare minciună.

Ceea ce am realizat pe scenă nu este, în consecință, o parodie (personajele le-am gîndit și noi veridic, realist, așa cum ele au și existat), ci sublinierea anacronismului. Am tratat lumea *Patimii* ca pe o lume de fanteze. Nu putem fi astăzi de acord cu ele ; de aceea și în privirea noastră plutește, față de ele, un zîmbet.

Cîteva cuvinte despre tehnica realizării spectacolului. Vorbeam de minciuna pe care fiecare erou o ascunde. Cred că toate personajele mint ; excepție face numai Șbilț. Pe Castrîș (care a fost privit cîndva ca un om generos, darnic, îndatoritor, discret), noi l-am gîndit ca pe un erou animat de spiritul unei filantropii de esență strict burgheză : generozitatea lui e calculată, deloc dezinteresată. Crina — crinul piesei, esența suavității provinciale — ascunde și ea în fundul sufletului un calcul : să parvină. De aici, fascinația ei în fața „mărinimiei“ lui Castrîș, în fața confortului pe care acesta i l-ar putea oferi. Rudy era în trecut privit ca un erou dornic să se reabiliteze după o viață agitată. Și gata, cu sprijinul Crinei, să depună, în acest scop, toate eforturile. Dar nu le depune : își trădează prietenul, face oribile compromisuri. Acțiunile lui, justificabile poate, la epoca respectivă, apar astăzi cel puțin desuete. Pe Tofana — înfățișată de obicei ca o eroină cu dimensiuni la limita tragicului — noi am considerat-o cea mai... demnă de a fi trecută sub șfichiul satirei. Ea vrea să urce anume trepte sociale ; nu cu propriile ei puteri, ci, ca femeie întreținută, cu ajutorul lui Castrîș. Odată apărut Rudy, ea intră într-un lanț mai mare de minciuni și compromisuri. Și, această femeie „puternică“, cu calități care o făceau să nu se poată înșela asupra valorii lui Rudy, își leagă viața de un om superficial, consumat prin baruri și cu un farmec personal îndoielnic.

Șbilț e singurul care nu minte. El nu încearcă să fie ceea ce nu este. De aceea, tot ceea ce declară, cinic, despre ceilalți și în primul rînd despre propria lui persoană, e adevărat. De aceea, și noi l-am tratat ca atare. La primele repetiții, interpretul, I. Bog, trebuia doar să-și observe partenerii — acțiunile lor, replicile — cu ochii unui contemporan și să-i „judece“. Pe măsură ce personajele evoluau, urma să-și definească atitudinea față de ele. Poziția critică a lui Șbilț a crescut astfel, repetiție de repetiție. Dar nu într-atît încît să ne mulțumească. Acum, ni se pare că am fi putut da o acuitate mai mare eroului, deopotrivă pe planul culorii locale și pe cel al privirii critice. Șbilț putea căpăta (ca să folosim un termen la modă) alura unui „tînăr furios“. Plana însă, e adevărat, pericolul de a se „detașa“ de celelalte personaje.



Am lucrat spectacolul pornind de la însușirea „serioasă“ a textului. Numai după ce el a fost bine stăpînit, am supraadăugat tonuri, atitudini, potrivit concepției noastre noi. Am ținut deci, în primul rînd, seamă de „carnea“ eroilor și apoi i-am turnat în această formă nouă — revenind mereu și cizelînd cu deosebire comicul — de limbaj, de situație...

Am folosit — nu numai pentru uzul scenografic — mult material iconografic, din epocă, din revistele ilustrate ale epocii. Un film cu Sarah Bernhardt din 1911 (o melodramă care ne-a făcut să... rîdem cu hohote, deși pe ecran apărea o mare tragediană) ne-a fost, de pildă, de mare ajutor. Secretul comicului stătea în desuetudine. Am subliniat apoi „loviturile de teatru“, numeroase în piesă — cîndva punctate cu solemnitate, acum văzute de noi cu ochi surizători, ironici.

Am folosit în același spirit de ironie și muzica de scenă, menită să ne introducă în atmosfera epocii, dar și în atmosfera „pasionată“ a comediei.

Am făcut astfel un spectacol violent, primit de unii... cu violență. Atitudinea publicului a fost, așa cum remarca și autorul, dublă. O parte, mai ales cei care văzuseră de mult spectacolul, priveau triști și chiar se indignau; ceilalți, pe măsură ce se desfășurau replicile, izbucneau în hohote de rîs și aplauze... Această împrejurare ne-a îndreptățit să credem că ceea ce am făcut noi merită măcar a fi discutat.

### ● ION FINTEȘTEANU

Dacă am fi avut timp și am fi putut realiza două versiuni: una de tip „clasic“, o a doua așa cum am prezentat-o noi, și dacă le-am fi înfățișat pe ambele publicului, sînt convins că, la un... plebiscit, cea de a doua versiune ar fi întrunit sufragiile publicului.

Oricum, *Patima roșie*, prin valorile ei, rămîne o excelentă școală pentru tînărul student-actor. Fiecare student a trăit sarcina, datele personajului pe drumul însușirii măiestriei.

### ● ALEXANDRU BOCĂNEȚ (Castrîș)

Dacă în Don Quijotte, de pildă, sub aparența comică se ascunde o esență tragică, în *Patima roșie* e invers... filonul ei principal este comicul.

Am căutat să înlăturăm notele melodramatice, să privim piesa ca o lucrare realist-critică.

Drama minoră, pasională, a eroilor — și în primul rînd cea a lui Castrîș — am considerat-o ca drama unor oameni ale căror reacții sînt rezultanta poziției lor sociale.

Nu ne-a fost ușor să ne apropiem de personajele comediei. A trebuit să căpătăm încredere în replicile lor și, concomitent, să adoptăm și o poziție critică față de ele. A trebuit să arătăm, pe de o parte, că fiecare erou trăiește o tragedie — tragedia propriilor sale aspirații — și, pe de altă parte, că fiecare afișează o falsă intelectualitate, cu interiorizări declamate, tratate în situații comice. Personaje aparent paradoxale (ca și multe din replicile lor), gravitînd în jurul lui Șbilț, singurul care crede în paradoxurile ce rostește, a cărui structură e și realmente paradoxală.

### ● MELANIA NICULESCU (Crino)

Poate este pentru prima dată că studenții de pe scenă sînt interpretați de... studenți-actori. Vîrsta ne apropie, mentalitățile ne despart. De aici, poate, autenticitatea interpretărilor și totodată privirea noastră critică.

## ● FLORIN MĂCELARU (Rudy)

Pentru mine, ca ucenic — avînd de înfruntat unele deficiențe de rostire —, Rudy m-a pus în situația de a da valoare „rotundă”, clară, cuvîntului, de a-i da sensurile insidioase. Dincolo de text (dincolo de ce s-a spus aici), am avut de cîștigat: spontaneitate în replică, valoarea de dualitate a cuvîntului — cînd comic, cînd tragic.

Apropierea noastră, aparent surprinzătoare la această dată, de piesa lui M. Sorbul se datorează unor motive diverse, privind lumea reprezentată, semnificațiile piesei și posibilitatea unei înțelegeri și interpretări a unor aspecte de care ne-am despărțit.

Spectacolul cu *Patima roșie* permitea clasei integrarea în tendințele actuale ale teatrului românesc către realism. Am încercat să evităm ca acest realism să rămîna doar pe planul unei reconstituiri atente și inexpresive, căutînd să exprimăm o atitudine, o direcție. Cu toții am pornit de la ideea că lumea Tofanei și a lui Castrîș, a lui Rudy și a „suavei” Crina a devenit un obiect de muzeu, pe care ne străduim să-l explicăm, să-l interpretăm, dar în nici un caz să-l justificăm.

Rudy a însemnat pentru mine eroul continuu declarativ, dar permanent incapabil de a-și împlini țelul. Contrastul dintre idealul declarat și realitatea faptelor sale m-a condus la interpretarea aspirațiilor lui Rudy ca simple farse. În interpretare am evitat să ajung la parodie, căutînd să dezvălui și să accentuez anumite momente evident ridicole ale personajului, păstrîndu-l în limitele unui personaj realist, veridic.

## ● RUXANDRA SIRETEANU (Tofana)

Am început să studiez rolul Tofanei prin... a uita. Să mă explic. Am încercat să pot uita că acest rol a fost cîndva interpretat de Elvira Popescu, de Marietta Anca; m-am străduit să uit că ele emoționau pînă la lacrimi spectatorii timpului. Eu trebuia să aduc pe scenă aceeași dramă pasională, singeroasă (jucîndu-mi rolul pînă la durere fizică), dar, de astă dată, producînd... hohote de ris.

S-a întîmplat un lucru paradoxal. Eu am gîndit că Tofana, alături de Elisabeta din *Maria Stuart*, sau Nevasta din *Omul care s-a transformat în ciune* de Dragun, face parte din obișnuitul repertoriu de dramă jucat de mine ca studentă. În realitate, Tofana a constituit primul meu rol de... comedie.

Nu mi-a fost deloc ușor ca, din necesități la care mă obliga viziunea de șarjă a unui anume fel perimat de a trăi, de a gîndi și (de ce nu?) de a iubi, să abordez o modalitate de rostire afectată, să întrebuițez mișcări „rotunde” de întoarcere a capului, atunci cînd mă adresam unui partener, să găsesc în cele mai banale acțiuni fizice pozele caracteristice eroinei.

Studiul amănuntului artistic, iată ce a adus în plus pentru mine acest spectacol, în munca de însușire a unor elemente atît de necesare profesiei de actor.

## ● ION BOG (Șbiț)

Cred că am avut de întîmpinat dificultăți de un ordin special pentru realizarea lui Șbiț. Așa cum l-am gîndit noi, personajul trebuie să apară pe scenă, spre deosebire de celelalte, oarecum liniare, înzestrat cu un sistem complex de comportament. El trebuie să joace *sincer* momentele în care acuză cu violență, deși sub masca ironiei învăluită în paradoxuri, lumea din preajma lui, modul ei de viață, așa-zisa ei filozofie. În alte scene, în care se desfășoară propria lui dramă (de exemplu, în scena de dragoste dintre el și Crina), Șbiț trebuie de asemenea să joace cu ceea ce obișnuim a numi credință scenică. Dar, confruntat cu Crina, care juca de la început cu voită degajare, detașată de personaj, el, Șbiț, distona în unitatea spectacolului. Această dublă sarcină scenică m-a obligat în permanență să vin în întîmpinarea personajului cu o cît mai variată prezență scenică, cu o adaptare spontană la un moment sau altul din spectacol; să trec

Al. Bocăneț (Castris) și Ru-  
xandra Sărețeanu (Tofana)



Florin Măcelaru (Rudy) și  
Melania Niculescu (Crina)



în permanență de la nuanțe comice la izbucniri de violență dramatică, patos, lirism, ba să sublinieze chiar, în accente adecvate, unele momente rizibile în care au strălucit, interpretându-l, atîția iluștri predecesori.

Fără îndoială, dificultățile ridicate de rol explică o seamă de neîmpliniri, ca: negăsirea promptă a tonurilor celor mai indicate, linia lui uneori incertă, atitudinea critică, poate prea lucidă, de pe o poziție care e mai mult a mea, a interpretului, decît a lui Șbilț.

Dar Șbilț a însemnat pentru mine o lecție, o școală excelentă. Munca asupra acestui rol, necesitatea de a mă adapta prompt de la o scenă la alta m-au ajutat ca apoi să pot juca 16 roluri într-un singur spectacol. E vorba de *Omul care s-a transformat în ciine*, la Teatrul „C. I. Nottara“, roluri pe care am fost solicitat să le interpretez într-un ritm fulgerător.

## ● ALINA DIMITRESCU (scenografă — studentă anul VI, Institutul de Arte Plastice)

Repet cele spuse mai înainte de profesori.

Studentii au început să-și învețe rolurile, să le aprofundeze stimulați de amintirea (mai degrabă de relatarea amintirilor) distribuțiilor prestigioase de care s-a bucurat această piesă la premieră și, mai tîrziu, la a doua montare la Teatrul Național.

O Tofană ca Elvira Popescu, un Rudy ca Iancovescu, un Șbilț ca Iancu Brezeanu sînt predecesori foarte greu de egalat, și cu atît mai greu de depășit. La început, studentii au fost îndrumați de regie pe linia tradițională a trăirii totale a rolurilor, a redării cît mai fidel clasice a Tofanei, a Crinei... etc. După primele repetiții însă, s-a constatat dificultatea resimțită de studenți de a se integra, de a se identifica cu niște personaje pe care nu se puteau împiedica să le privească critic. În mod firesc, regia a încercat să țină seamă de această dificultate și să-i analizeze cauzele.

Dramatismul situațiilor și autenticitatea caracterelor s-au dovedit incontestabile; lumina însă în care actorii, ca studenți ai anului 1965, priveau aceste situații și caractere schimba în oarecare măsură semnificația lor. Intenția critică nu lipsește, de altfel, nici textului (subtitlul de „comedie tragică“, precum și comentariile lui Șbilț o dovedesc suficient), dar ea trebuia pusă în evidență și accentuată.

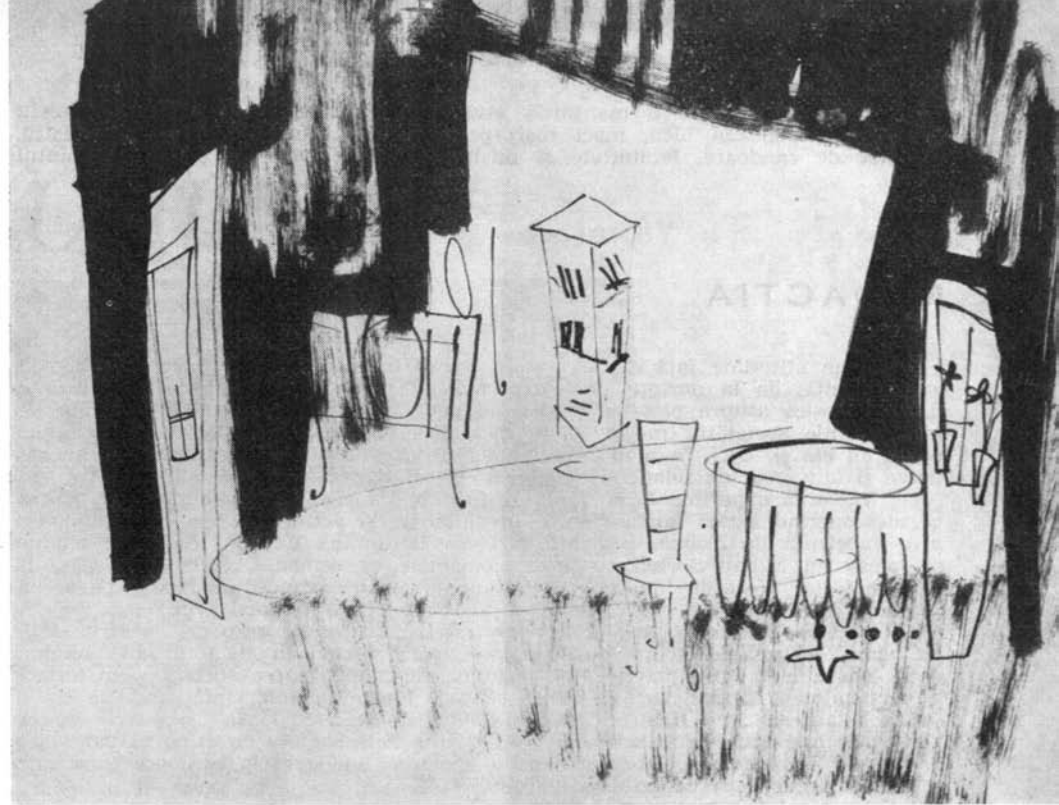
Maestrul Sorbul a scris, după cum singur a mărturisit, o „comedie tragică despre o dramă pasională“.

Nimic mai real, mai autentic decît o dramă pasională în 1916, și chiar în zilele noastre; tocmai pentru asta, pentru că mai există — foarte rar, ce-i drept — fete în clasa a X-a care se aruncă de la etajul V, din pricina colegului de bancă (strict autentic), ni s-a părut imposibil să privim altfel decît cu ochi critic textul acesta despre o dramă pasională. De altfel, intenția noastră de a trata critic drama Tofanei și a lui Rudy s-a găsit din plin sprijinită de text.

După ce și-au clarificat rolurile și au descoperit pe parcursul repetițiilor psihologia aparentă a personajelor, actorii au încercat să se distanțeze de personaje. Aceasta a reușit în parte. Dar după un număr de repetiții, eroii piesei au ajuns să apară ca niște caricaturi goale, schematice, iar poziția critică a interpretelor tindea să se transforme în șarjă. Expresii mai ușor demodabile, din text, așa-numite „ticuri verbale“ ale vremii, se pretau la această interpretare. Spectacolul amenința să devină parodie.

S-a pus atunci problema cea mai dificilă pentru actori: să păstreze atitudinea critică, distanțarea, și totuși să nu lase personajele să-și piardă consistența reală, substanța, să creeze nu niște caricaturi, ci niște oameni vii, ale căror calități, dar mai ales defecte, să ajungă clare spectatorilor. Într-un cuvînt, trebuia păstrată „măsura“, lăsîndu-se publicului deplină libertate să aleagă: să ridă sau să plîngă (poate și una și alta).

În mare, scenografia (decorul Elena Ionescu, Grigore Gorduz; costume Alina Dimitrescu) a urmat drumul regiei și al interpretării. Atunci cînd schițele de decor au fost în primejdie de a avea aspectul unui decor pentru o piesă de Căragiale sau Alecsandri, s-a căutat și aici păstrarea unui echilibru.



Schiță de decor pentru actul III, de Elena Ionescu și Grigore Gorduz

Costumele au încercat să pună în evidență caracteristicile personajelor (siguranță de sine, vanitate la Castrîș; frivolitate la Rudy; candoare, ipocrizie la Crina; cochetărie la „fatala” Tofana; neglijență la filozoful Șbilt), fără să tindă înspre ridicol și fără ca, în sine, costumele să înceteze de a fi „frumos”, plastic.

Această măsură, acest echilibru, sperăm că am reușit să-l realizăm.

● ELENA IONESCU (studentă anul VI — Scenografie)

Am căutat să sugerăm prin decor momentele principale legate de mentalitatea, de modul de gândire al eroilor. Decorul actelor I—II surprinde interiorul unei familii mic-burghize, în care-și duce viața o femeie dornică de parvenire, avidă de a căpăta o poziție socială cât mai avantajoasă.

Ciucuri, ciucuri roșii, ciucuri negri; funde, funde; blană de urs alb, draperii încadrează decorul care cuprinde, să le numim convențional, trei planuri de joc: planul intelectual, redat în culori reci, pe care-l domină mindra, dar ambițioasa Tofană; planul liric, în culori pastelate, care prind viață datorită jocului cuplului de îndrăgostiți, Rudy și Crina. În sfârșit, cel de al treilea plan, un pat roșu, violent, pe care noi, poate, l-am colorat prea aprins. Aceste planuri de joc erau destinate să scoată în evidență momentele cele mai semnificative din piesă.

Cred că și costumele, cu mici excepții, s-au integrat acestei concepții cromatice.

Camera Crinei e o mansardă sărăcăcioasă, dar curată, în culori dulci : pereții roz, podeaua bleu, maci roșii pe tăbliile patului, mușcate la fereastră, amestec de candoare, feminitate și mister. Aici va avea loc și deznodământul piesei.

## REDAȚIA

Noua atitudine față de text nu a pornit, așadar, de la o idee preconcepțivă extravagantă, de la dorința unei experiențe formale. Ea dovedește deci încă o dată că optica asupra pieselor clasice nu poate să nu țină seamă de schimbările în timp ale societății, moravurilor, mentalităților, gustului. Că ea se schimbă odată cu ele și, deci, în mod firesc, noua privire de ansamblu trebuie să îmbrățișeze și universul de relații și de idei al piesei respective.

Valoarea experimentului de la Institut mai merită a fi subliniată și pentru că, descoperind astăzi laturi comice în chipurile și acțiunile unor eroi odinioară prin excelență de dramă, studenții au scos la lumină un fapt esențial : anume că, piesa lui Mihail Sorbul conținea elementele de comedie relevate de ei. Altminteri, orice efort de înnoire, potrivit unor viziuni actuale, ar fi dus pe scenă nu la o nouă față a lucrării, ci la o falsificare, la o trădare a ei.

În această interpretare eroii apar adânc pătrunși de respectul pentru sacul cu bani. Pasiunile și crima pasională se prezintă deci în cu totul altă lumină decât atunci când erau privite fără legătură cu condiționarea socială și materială a personajelor. Textul capătă astfel sensuri foarte actuale, înfățișându-se ca o satiră la adresa eticii filistine. Replicile sună și ele nou și viu ; cineva le punea alături de cele întâlnite în scrisul lui T. Mazilu. Satira apare cu atât mai valoroasă din punct de vedere artistic, cu cât nu apelează niciodată la mijloace grosolane și nici la intervenții neorganice textului.

Spectacolul e merituos și pentru că, găsindu-și în ideea aceasta nouă o coloană vertebrală fermă, a îngăduit realizări de valoare interpretive. I-am mai văzut pe studenții-actori și în alte spectacole (de pildă, în *Omul care s-a transformat în câine*). Ei și-au dovedit și acolo înzestrarea. Dar acolo jucau șovăitor, inegal. În *Patima roșie*, interpretarea este mult mai clar definită, mai sigură din punct de vedere profesional. Exercițiul de stil a pus în lumină toate înzestrările tinerilor interpreți.

Orientarea întregului spectacol a fost fertilă și pentru scenografie. Excelente ni s-au părut costumele, care, pornind de la detaliul foarte caracteristic de epocă, de la adevărul aproape documentar al modei 1916, au fost aduse cu subtilitate până la comentariul vizual ironic.

Așadar, experiența profesorului Ion Finteșteanu și a asistentei sale Sanda Manu ni se pare rodnică și stimulatorie din multe puncte de vedere : ca înțelegere contemporană a textului, ca putere de valorificare a fanteziei, a umorului și spiritului de improvizație în joc, ca teren pentru elaborarea unei viziuni plastice spirituale.

Interesant, în sfârșit, ni se pare faptul că acest experiment, așa cum au arătat aproape toți vorbitorii, are o serioasă bază teoretică, de gândire teatrală, că el nu a fost un divertisment formal, ci a fost susținut de un nivel cultural remarcabil al tinerii generații de actori.

Colaborarea dintre reprezentanții străluciți ai școlii noastre actoricești, cum este maestrul Ion Finteșteanu, regizori tineri, dar cu bogată experiență, ca Sanda Manu, și tinerii interpreți ai spectacolului s-a dovedit și de astă dată inspirată și fertilă.

# UBU-ROI de JARRY



Florian Pitiș (Ubu)

S-a vorbit uneori despre „clasicizarea“, despre sclerozarea treptată a operelor de avangardă, confundindu-se abuziv avangarda cu noutatea. Scandalosul *Cid*, s-a spus, este astăzi „o minune de clasicism“, la fel *Hernani*. Dar dacă dăm cuvântului „avangardă“ un sens mai limitat și mai exact, putem observa o anumită perenitate a avangardei. Avangarda ar fi, în acest caz, o calitate interioară



a operei, nu rezultând neapărat din raportarea la arta contemporană, din nou-tatea stridentă. Avangarda ar fi, ca și clasicismul, un anumit mod de percepere a realității, cu avantaje și limite specifice. Naivitatea scandalosă, aroganța deliberată față de convenții, rigiditatea ilogismului sînt trăsături care rămîn în opera literară, în ciuda trecerii timpului. *Le Galimatias du sieur Deroziers — Beaulieu* (1639) își păstrează și azi picanterea sălbatică. La fel *Ubu-roi* de Jarry, după mai mult de jumătate de secol de experiențe teatrale diverse, sună încă a „avangardă“. Dovada a făcut-o, recent, Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, unde piesa a fost pusă în scenă, deocamdată ca examen de fine de an, de un regizor-student: Andrei Șerban. Acesta a căutat, cu toată seriozitatea, să scoată în evidență permanența „trăsnită“ a textului. Spectacolul lui se adecvează cu precizie și inventivitate la piesă. Dar pentru că din imensul



pîntec al domnului Ubu s-au născut multe din marile invenții teatrale ale veacului nostru — teatrul cruzimii, teatrul absurdului și chiar liniștitul teatru al furioșilor englezi —, Andrei Șerban a încercat să ne prezinte un Jarry îmbogățit de explicitările lui Beckett sau ale altora. Violenta polemică a lui dom'Ubu capătă astfel, în spectacol, ceva din patosul așteptării lui Godot, iar exercițiile cetățenilor liberi sînt trecute prin plimbările preliminare din *Pietonul aerului* al lui Ionescu.

Spectacolul studenților începe într-o atmosferă de grotescă groază viscerală, și exaltarea ubuescă, departe de a se fărîma, de-a lungul reprezentăției, în „conchetti“ scenice, irezistibile gaguri (de astă dată bine dozate și de-un comic straniu, preocupat), crește treptat și, după episodul relaxat al cetățenilor liberi, culminează în *Cîntecul descreierisirii*, tragicomic dans al morții burgheze.

De la *Omul care s-a transformat în cîine* (la Teatrul „C. I. Nottara“), unde se sprijinea pe un text mai puțin interesant, Andrei Șerban a progresat vizibil: ritmul spectacolului este, în *Ubu-roi*, mult mai crîncen, gestică și intonația mai variate și mai exact lucrate, ansamblul mai încheșat. Tinerii actori au jucat cu entuziasm drăcesc. Aurel Manea, un Blegoslav suav și lingav, a dovedit multă inteligență și simț al parodiei. Olimpia Varodi (Regina Rozamunda) s-a mișcat cu umor și elegantă și a murit cu demnitate. Perechea bine încheșată a celor doi Ubu (Fl. Pitiș și Adriana Popovici) a susținut cu îndrăjire greul spectacolului. Marchizul de Briză Brează (Leliu Săndulescu) și cei trei cetățeni liberi (Magda Bordeianu și Florin Tănase — inovația numerică e a regizorului) au reușit o frumoasă scenă senină în infernul ubuesc. În fine, Fl. Măcelaru a jucat numeroase personaje, reușind să fie, cu noblețe, de fiecare dată altul.

Traducerea lui Romulus Vulpescu, remarcabilă, este plină de satisfacții neașteptate. Bogăția de cuvinte rare, jocuri sonore, calambururi, întorsături arhaice, care par să îngreuneze neatentului lectura, la audiție (lucru de altfel firesc) se asimilează perfect. Urechea spectatorului, flatată de polifonia textului, gustă textul fără rezerve.

E păcat ca un spectacol atît de reușit să rămînă necunoscut și ar fi cît se poate de nimerit ca un director de teatru să ofere tinerilor și entuziaștilor interpreți ai lui Jarry prilejul să joace în fața marelui public.

*Toma Pavel*

**Florian Pitiș (Ubu) și Aurel Manea (Blegoslav)**



# Prin teatrele din țară



Cu noul director al  
Teatrului Național din Cluj,

## VLAD MUGUR

despre :

- ROSTUL UNUI „NAȚIONAL”
- O REGRUPARE DE FORȚE
- UN EFORT DE PERSPECTIVĂ
- CONFIGURAȚIA VIITOAREI STAGIUNI

— Nu de mult, la o plenară a Consiliului Teatrelor, ați vorbit despre rostul și sarcinile unui teatru național. În noua dumneavoastră calitate, de director al Teatrului Național din Cluj, vă rog să reluați și să dezvoltați ideea, în raport cu proiectele și perspectivele acestuia.

— Locul teatrelor naționale în teatrul românesc este o problemă care mă preocupă de multă vreme; am avut prilejul să lucrez în trei dintre cele patru „Naționale” ale țării. Teoretic, aceste instituții de artă ar trebui să se afle în fruntea mișcării teatrale, să-i imprime un înalt nivel de concepție și de cultură și să-i confere strălucirea inegalabilelor valori actricești pe care le posedă. În realitate, lucrurile nu stau chiar așa: cu toate realizările de ținută și de prestigiu pe care, incontestabil, le obțin, cu momentele de virtuozitate interpretativă la care se ridică, în mai toate spectacolele, unul sau altul dintre actori (mai ales cei din pleiada Naționalului bucureștean), multe colective mai mici și

inițial mai modest alcătuite s-au impus mai puternic și mai unitar în configurația teatrului nostru. Aceste colective și-au găsit o personalitate, au afirmat niște idei noi, trăiesc o viață artistică mai bogată, mai pasionantă și mai atractivă. Asta s-a întâmplat, cred, pentru că atât cei care gândesc și direcționează, dinăuntru, teatrele naționale, cât și presa, nu au raportat totdeauna activitatea concretă a scenelor — spectacolul — la importanța instituției, la demnitatea ei artistică și la potențialul ei. Așa cum Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, Teatrul de Comedie, Teatrul Mic au izbutit să-și cucerească un chip propriu, o personalitate de neconfundat, așa trebuie să se petreacă lucrurile și cu teatrele naționale. Ele sînt acelea care au datoria să aducă pe scenă marile idei filozofice de care este străbătută dramaturgia națională și universală. Un teatru național trebuie să fie oricînd capabil să susțină marele repertoriu clasic și contemporan. Aici trăiesc — trebuie să trăiască! — eroii cei mai reprezentativi pe care teatrul și i-a extras din zbuciumata istorie a omenirii — de la eroii tragediei antice la cei ai comediei clasice franceze, de la universul shakespearian și pînă la tot ce se scrie astăzi mai însemnat în lume. De altfel, ceea ce spun acum nu este un lucru nou: de cîte ori un teatru național a mers bine, el și-a folosit în acest fel marii actori. În acest spirit va fi deci gîndită munca la teatrul din Cluj. Nu e vorba de un deziderat, ci de o obligație impusă de stadiul actual al mișcării teatrale românești.

— *Cum apreciați Naționalul clujean, în momentul de față? Este el pregătit pentru o asemenea ambițioasă încercare?*

— Am lucrat în colectivul său, ca regizor, timp de o stagiune, și am ajuns să-l cunosc destul de bine. Cred că teatrul are un potențial ridicat. Există aici un mănunchi de actori excelenți: maestrul Șt. Braborescu, actrițele Magda Tilvan, Maria Cupcea, Silvia Popovici, Silvia Ghelan, Melania Ursu, Ligia Moșea, actorii Al. Marius, Aurel Giurumia, Gh. Nuțescu, Al. Munte, G. Mottoi și alții. Uneori însă asemenea talente au trebuit să se bizuie doar pe propriile lor daruri, n-au fost îndrumate și nu li s-a impus o evoluție. Colectivul nu are o compoziție „pe genuri“ îndeajuns de bipe alcătuită. Aducerea cadrelor în teatru nu a fost totdeauna judicios chibzuită. S-a lucrat uneori fără perspectivă, de la o montare la alta, făcîndu-se concesii, din slăbiciune, dorințelor sau capriciilor unor actori sau regizori. Din această pricină, de-a lungul anilor, destule spectacole n-au reușit să atragă atenția excelentului public al orașului. În ultima stagiune, de pildă, au existat și unele montări care nu aveau ce căuta pe această scenă. Colectivul a fost luni de zile ocupat cu o „mare montare“: *Pe o gură de rai* — spectacol festivist, reprezentat apoi, evident, abia de cîteva ori. *Omul cu mîrtoaga* nu a fost bine realizat. În spectacole ca *Fizicienii*, *Ondine*, *Fii cuminte*, *Cristofor!*, actori ca Aurel Giurumia, G. Mottoi, Silvia Ghelan au dat măsura talentului lor; dacă ar fi fost însă concepute și finite cu toată exigența, aceste spectacole aveau datele să se ridice la înălțimea unor creații. Un pas mai departe mi se pare că au realizat actorii în *Constructorul Solness* și *Nimic nu se pierde, dragul meu* — montări care au constituit centrul de greutate al stagiunii. Pe viitor, însă, nu vom mai admite cu nici un chip spectacole „oscilante“; desigur, nu toate se pot ridica pe culmi, dar toate pot fi îngrijit lucrate, atent finite.

— *Cu ce va începe această nouă etapă a evoluției teatrului?*

— Cu împropătarea și completarea colectivului regizoral și actoricesc. Aducerea unor oameni noi are rolul nu atât de a produce o schimbare, cît de a îngădui o regrupare, o reconfigurare și o înnoire, în așa fel încît fiecare să fie pus în situația de a scoate la lumină tot ce e mai valoros în posibilitățile sale. Văd acest proces cam în felul în care acționează (în cunoscuta și elementara experiență de fizică) un magnet, așezat sub o foaie de hirtie pe care se găsește pilitură de fier: îndată, ca după un desen dinainte conturat, fiecare particulă se grăbește să-și ocupe locul cuvenit, realizîndu-se o miraculoasă ordonare. Vom aduce în colectiv (în calitate de colaboratori, pe care am dori să-i putem socoti permanenți) cîțiva dintre cei mai buni regizori, care și-au dovedit aptitudinile în munca cu actorii — regizori de temperament și formații diferite, toți însă în măsură să contribuie la înnoirea stilului de joc, la întinerirea facturii spectacolului. Ne vom îmbogăți colectivul și cu actori în plină maturitate a talentului, și cu foarte tineri absolvenți ai Institutului, de genuri cît mai diverse, așa încît să dispunem de o paletă completă — la nevoie, aducînd în reprezentație orice actor ce se va dovedi necesar unui anume spectacol. Tot atât de important e și cadrul plastic al spectacolului. Avem doi

scenografi foarte talentați — Mircea Matcaboji și T. Th. Ciupe, cărora li se poate cere și mai mult, stimulându-i să-și reinnoiască mijloacele. Am început să lucrăm și cu colaboratori de mare prestigiu — Jules Perahim și Tody Constantinescu —, la decorurile pentru *Romeo și Julieta* și, respectiv, pentru *Ifigenia în Aulida*.

Toate aceste acțiuni n-au însă scopul unei afirmări spectaculoase; nici nu e o treabă care poate fi realizată într-o stagiune. E vorba de un efort de durată, de multă răbdare: lucrurile trebuie văzute în perspectivă. S-a spus de multe ori — și am spus-o și eu — că principala frână în evoluția teatrelor naționale este stilul vechi de joc, exterior și declamatoriu. Ceea ce urmărim să obținem (lucrul se face în toate treptele serioase) este o transformare lăuntrică a actorului, în sensul dezvoltării tuturor calităților sale intelectuale, a imaginației. Marile texte pe care le va rosti trebuie căpșuite de viață; asta cere un aliaj de gândire și sensibilitate, de forță și poezie, cere experiență de viață filtrată prin gândire. Nu întâmplător vom face apel la anumiți regișori, deși tineri regișori talentați sînt mai mulți: vrem să nu sărim peste etape, ci să păstrăm tot timpul echilibrul și măsura, să nu riscăm, în goana după modern, eclipse ale bunului-gust. Ar fi absurd să condensăm într-o trecere bruscă — fatal formală, forțată, exterioară — ceea ce trebuie să fie un proces de evoluție în timp.

Acelorași obiective le servește și înființarea studioului experimental, care se va deschide la începutul stagiunii. Sîntem foarte hotărâți ca acest studio să nu aibă caracterul unui apendice al teatrului, unde să joace actori nefolosiți pe scena principală, sau unde să se monteze piese ce n-ar putea fi montate acolo (astfel de piese nici nu există pentru noi; ce considerăm că trebuie să aducem în fața publicului, vom pune în scenă). Studioul va fi inaugurat cu un spectacol de versuri din poezia românească. A doua sa manifestare va avea un caracter mai neobișnuit: vom încerca să înscenăm pagini de proză din marea literatură, *nedramatizate*. Se vor face aici exerciții comparate: vom lăsa actorul să lucreze singur, cu propriile sale mijloace; apoi vom crea momentul fără actor, folosind celelalte arte ce compun spectacolul — sonorizare, lumini, cadru plastic. La sfîrșit, le vom îmbina. Astfel de studii sînt de natură să stimuleze foarte puternic imaginația actorului și să-i dea de gîndit asupra raporturilor dintre arta interpretativă și artele complementare.

Munca de cristalizare și profilare a unui teatru este, într-adevăr, o întreprindere ambițioasă, destul de vastă și de multilaterală. Ea nu-i vizează numai pe unii; toată suflarea colectivului trebuie să se simtă angrenată și responsabilă. Ca să subliniem faptul că avem în vedere o muncă de gândire colectivă, am reorganizat consiliul artistic (care funcționa destul de formal), apelînd la valorile cele mai importante ale teatrului, la oamenii cei mai pasionați. Rolul și răspunderile acestui consiliu vor spori mult. El va avea misiunea să supravegheze desăvîrșirea spectacolelor, oprind aducerea la public a tot ce nu corespunde unei înalte exigențe, va fi solicitat să contribuie la orientarea repertoriului de perspectivă, printr-o informare bogată, prin propuneri de piese. Și secretariatului literar îi vom cere mai mult, atît pe această linie a atribuțiilor sale — de centru documentar (organizarea informării asupra teatrului în lume, descoperirea pieselor interesante), cît și în ce privește propaganda artistică.

— *În ce fel se conturează stagiunea? Va izbuti ea, întrucîtva, să ofere o imagine sugestivă asupra viitoarei personalități a teatrului?*

— Principalul ei merit va fi acela de a nu face nici o concesie piesuțelor, comediuțelor și altor diminutive — cărora, de altfel, le-am închis definitiv orice poartă. Tragedie, dramă sau comedie, piesa pe care o vom monta va fi de certă calitate intelectuală. Asta nu înseamnă că teatrul va avea un profil rigid; vor fi piese foarte diferite, lucrate de creatori cu personalități extrem de diferențiate; prin imaginea pe care o vor compune împreună, ele vor demonstra forța și varietatea unui teatru realist.

Repertoriul nu este încă pe deplin cristalizat; ceea ce spun acum sînt doar cîteva direcții ale sale.

Ne preocupă în primul rînd dramaturgia românească. În spiritul criteriilor despre care am vorbit, rezolvarea acestei probleme este cea mai importantă; de aceea, nici nu ne vom prîpi cu alegerea, ca să nu ajungem apoi la soluții de compromis.

Stagiunea se va deschide cu piesa Ecaterinei Oproiu — *Nu sînt turnul Eiffel*, aflată de mai multă vreme în repetiție. E un text cu multe virtuți, subtil și plin de vervă, care va suscita un foarte mare interes în rîndurile publicului studentesc și în general al tineretului orașului. Mai jucăm *Nimic nu se pierde, dragul meu*, de Ionel

Hristea, a cărei premieră a avut loc la sfârșitul stagiunii și este deci departe de a-și fi epuizat interesul în fața spectatorilor. Între timp, ne vom continua colaborarea începută cu mai mulți dramaturgi ; în acest an teatral (și sperăm s-o facem în jurul lui 1 ianuarie) trebuie să aducem în lumina scenei o piesă de actualitate cu rezonanțe grave. Din repertoriul clasic, vom alege o piesă de Blaga, a cărui operă teatrul o restudiază în prezent cu aplicație.

Sîntem foarte conștienți că teatrul este din ce în ce mai mult, în lume, un for de dezbateră a problemelor arzătoare ale omenirii și că publicul simte nevoia să găsească aici opera contemporană de largă respirație din dramaturgia universală, care să-i ofere un punct de vedere corespunzător gândirii filozofice marxiste, ajutîndu-l în același timp să-și precizeze propria sa poziție, să-i desăvîrșească educația socialistă. De aceea, spunem că repertoriul nostru nu este nici complet, nici definitiv.

Lucruri mai precise pot spune despre marele repertoriu clasic, deoarece piesele pe care ni le-am ales pentru această stagiune — *Ifigenia în Aulida* de Euripide și *Romeo și Julieta* de Shakespeare — sînt de-acum în repetiție. *Ifigenia* va fi, în intenția noastră, un spectacol de măreție și noblețe ; urmărim să atingem elevația pe care montările de tragedie antică o caută, de cîtva timp, în diferite stiluri. Vom folosi măști și o parte din corul Operei, „muzicalizînd“ și creînd un fel de atmosferă sonoră, pentru a ridica astfel și interpretarea pînă la forța muzicii. Poate că, spre sfârșitul stagiunii, vom putea prezenta piesa în decorul natural, de piatră, al Cetății vechi a orașului — căci problema unor astfel de mari reprezentații în aer liber, inspirate din cea mai veche tradiție de teatru, e încă deschisă. *Romeo și Julieta* e gîndit ca un spectacol violent și încărcat de tensiune, pe care îl vom vibrant ca o lamă de spadă. În concepția mea și a scenografului Jules Perahim, tragedia shakespeariană este o piesă a piedicilor ; lanțul acesta al opreliștilor nu face decît să amplifice pasiunile inițiale, într-un incalculabil lanț de consecințe ; feroșii spadasi care se ucid cu atîta ușurință unii pe alții sînt niște tineri energici și zvăpăiați, trăind într-un climat în care viața insului n-are nici un preț ; ei sînt victime ale unor împrejurări pe care nu ei le-au creat. Cred că piesa se înnoadă astfel mai strîns și se apropie atît de optica publicului de azi, cît și de cea a lui Shakespeare, care o vedea reprezentată (o spune în prolog) în două ore. Decorul lui Jules Perahim materializează foarte exact această viziune, avînd eleganța și poezia impuse de text, dar creînd, în același timp, sentimentul implacabilului...

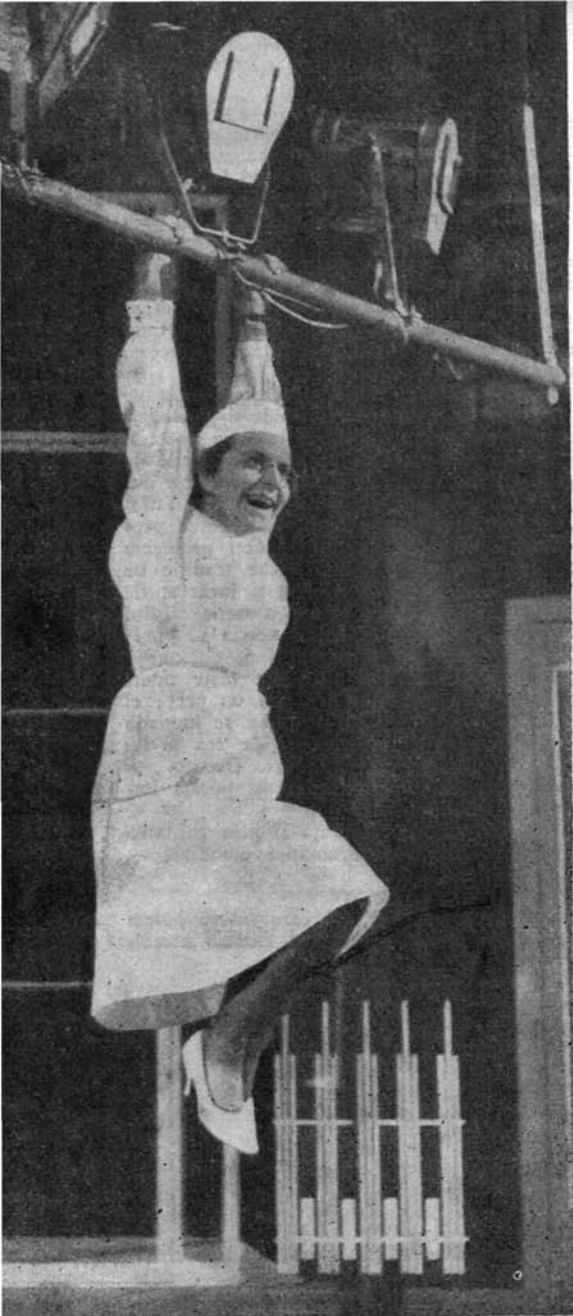
Vom juca, desigur, și comedii pe care, prin bogăția de substanță și prin calitatea literară, le putem socoti ca făcînd parte din tezaurul literaturii dramatice mondiale — de pildă, *Androcles și leul* de G. B. Shaw.

— Deci, un program exigent și cult, bogat în perspective, pe care nu vă putem ura decît să-l înfăptuiți. În ceea ce ne privește, vom urmări consecvent etapele acestui proces de evoluție.

## Bacău

De mai mulți ani, teatrul din Bacău duce, în oarecare anonimat, o activitate destul de modestă, în care s-au ivit, din cînd în cînd, ambiții mai înalte. Ne amintim de o serie de spectacole prezentate în urmă cu doi ani, între care se numărau *Montserrat*, *Don Carlos*, *Avarul* ; cîțiva actori cu experiență și un mînunchi de tineri talenți anunțau, chiar în acele reușite parțiale, perspectivele unui teatru cu o configurație cam incertă. S-au jucat

apoi *Ulaiu-Vodă* și *Plicul* de Rebreanu ; am văzut o încercare originală — chiar dacă contradictorie — cu *Pescărușul* de Cehov și un frumos spectacol impregnat de poezie cu *Noaptea regilor* de Shakespeare. La începutul stagiunii trecute, nuream pentru teatrul din Bacău speranțe mari și întemeiate : se părea că el a izbutit să ajungă, cu ultima premieră, la un nivel de armonie, echilibru și bun-gust de pe care să se afirme în mișcarea teatrală. Din



Liliana Rusu (d.ra doctor Mathilde von Zahndt)  
în „Fizicienii” de Fr. Dürrenmatt

păcate, lucrul acesta nu s-a întâmplat: teatrul a avut o stagiune slabă, care a însemnat, din multe puncte de vedere, un regres.

Privit ca o listă de titluri, repertoriul nu spune prea mult despre acest an teatral. S-au jucat, la început, *Milionara* de Shaw — idee inspirată de succesul bucureștean, dar nefundamentată, în raport cu operele reprezentative ale științeioteorului dramaturg, încă necunoscute publicului orașului — și *Tartuffe* de Molière — restructurare a unui spectacol mai vechi. Apoi, piesa unui autor local, Ion Ghelu Destelnică, *Ceartă în familie*. Un moment mai însemnat l-a constituit pentru teatru montarea *Fizicienilor* lui Dürrenmatt; așa cum era firesc, prima încercare de a ataca un text atât de complex din marele repertoriu contemporan s-a soldat cu un spectacol cu merite și neîmpliniri, insuficient de riguros structurat, dar având calitatea de a deschide drumul spre dezbateră marilor probleme ale actualității. Ceea ce s-a petrecut însă apoi rămâne aproape de neînțeles: renunțându-se, în numele unor considerente extraartistice, la propria platformă (și introducându-se, într-un repertoriu și așa eclectic, arbitrarul), s-a montat *Căsnicia nu-i o joacă* de I. D. Șerban — comedioară submediocră, cu o morală... moralizatoare extrem de șubredă și de îndoielnică. Un astfel de spectacol în câteva personaje, care „nu pune probleme” nici regiei și nici actorilor, ușor de ambalat pentru deplasări necostisitoare, aparent inofensiv, a coborât considerabil, cu cele 100 de reprezentări ale sale, ștacheta calității. Montarea *Comediei zorilor* — piesă de tinerete a lui Mircea Ștefănescu, de mult depășită de scrierile sale de maturitate — n-a fost de natură să îndrepte situația: dezvoltura vag boemă, conflictul sentimental mărunț și tenta melodramatică a textului justifică prea puțin reprezentarea sa astăzi; tot ceea ce se petrece pe scenă este prea desuet pentru a amuza efectiv publicul, pentru a-i fi inteligibil. Încercând să-i insuflă o anumită vitalitate, regia (I. Gh. Russu) a îngroșat fiecare contur, creînd și un tablou „de operetă” și îndrumînd interpretii — foarte tineri și foarte neexperimentați — spre un joc de factură veche, cît se poate de stîmjenitor.

Purtînd un asemenea balast, partea a doua a stagiunii cuprinde, e drept, și timide încercări de redresare. Este vorba, în primul rînd, de spectacolul cu *Ifigenia în Taurida* de Goethe — primă experiență de regie a actorului Ion Bulcandră —, conceput și lucrat în condiții de studio și trecut pe scenă pentru verificare în fața

Sică B. Nicolae (Pilade), Ion Buleandă (Oreste) și Kitty Stroescu (Ifigenia) în „Ifigenia în Taurida” de Goethe



publicului. Cei cinci actori angrenați în acest exercițiu au întreprins o muncă dificilă de familiarizare cu textul în versuri, și rezultatele sînt demne de apreciat. Spectacolul se înfățișează ca un studiu atent și clar, realizat cu acuratețe, în care descifrarea nobilelor idei umaniste este urmărită de pe o consecventă poziție actuală. Kitty Stroescu (Ifigenia) joacă vibrant și în același timp sobru, cu un patetism de bună calitate, construindu-și eroina într-un dublu registru de noblete morală și sensibilitate. Ion Buleandă (Oreste) e tumultuos, dramatic, fără false reticențe și rigidități. Foarte tânărul Sică B. Nicolae (Pilade) anunță aptitudinile pentru interpretare logică, just gradată, bazată pe ritmul interior al textului; el are și o voce plăcută, asupra căreia merită să lucreze. Cele câteva scăpări diletante, în conducerea gestului și mișcării, în armonizarea imaginii scenice cu stilul de joc — firești pentru un astfel de început —, nu micșorează importanța reprezentației ca fapt de cultură merit să îndrepte teatrul spre marile partituri ale repertoriului clasic.

Ultima premieră a stagiunii, *Sonet pentru o păpușă* (regia I. Gh. Russu), ar fi fost un prilej foarte nimerit pentru a afirma o poziție proprie în dezbaterea asupra

problemelor dramaturgiei românești. Spectacolul nu are însă o idee regizorală limpede; el trăiește prin anumite momente (în care echipa de comedie — M. Rozeanu, Puiu Burnea, Fl. Gheuca, V. Florescu — se cheltuiește cu abnegație), prin decorul amuzant și costumele de-a dreptul năstrușnice (semnate de un grafician care manifestă consecvente înclinații pentru scenografie — Benedict Gănescu. Oare va găsi el curînd regizorul cu care să aibă corespondențe de temperament artistic și de formație?) Dar întreg caruselul dement al acestor situații-hiperbolă trebuie să se desfășoare în jurul unui Pitișescu foarte deștept, foarte inventiv, foarte plin de umor, capabil să țină situația în mină și s-o conducă după placul lui; or, acțiunile interpretului sînt dezarticulate, rămîn simple acțiuni „în sine”; regia n-a imprimat suitei lor coerență logică. Nu lipsit de un anume soi de farmec și de degajare, actorul (Constantin Coșa) joacă exterior, fără subtilitate; aceasta răpește spectacolului foarte mult din forța sa ofensivă, ducîndu-l, în anumite scene, în ciuda textului chiar, spre un haz gratuit. Este surprinzător să constăți cum aceleași replici care, pe scena studioului Teatrului „Nottara”, aveau o violență polemică și semnificații politice

indiscutabile, se micșorează și se subțiază uneori pînă la a nu mai însemna aproape nimic, pentru că ritmul forțat nu mai lasă timp actorilor să caute, dincolo de gest și cuvînt disparat, o semnificație, creînd senzația că „nu mai e loc” pentru gîndire.

\* \* \*

În orice teatru se poate întîmpla ca un spectacol să fie neizbutit sau chiar o stagiune să fie mai slabă. Important este doar ca, întotdeauna, colectivul să descifreze cauza insuccesului și să știe să-l înlătore; și un șir de nereușite acceptate, înfii cu resemnare și apoi cu dezinvoltură, constituie însă o primejdie reală: optica echipei se schimbă, actorii se obișnuiesc cu mediocritatea, publicul își pierde interesul pentru instituție; din aproape în aproape, manifestările scenei respective se degradează pînă la a ieși din sfera artei. Sintem bucuroși să putem spune că, la Bacău, acest proces a fost oprit cu energie. (Mai bine mai tîrziu...) La sfîrșitul unei stagiuni al cărei caracter alarmant constă nu într-unul sau într-altul din spectacolele mediocre sau de-a dreptul proaste, ci în coborîrea nivelului general, în infiltrarea unui stil de improvizație comercială, în recrudescențe ale prostului-gust, în fruntea teatrului a fost numit unul dintre cei mai talentați actori ai săi, legat prin ani de activitate de destinele acestei scene: Ion Buleandră. Misiunea sa nu este ușoară. Căci inconsecvențele acumulate în ultimul timp nu sînt întîmplătoare, ci sînt rezultatul lipsei de perspectivă și de criterii, manifestată mai multă vreme în conducerea teatrului. Trupa, descompletată, se sprijină pe un nucleu restrîns de actori ajunși la maturitatea talentului (artistul emerit I. Niculescu-Brună, Kitty Stroescu, Liliana Rusu, Gh. Musculeanu, M. Rozeanu etc.) și pe cîțiva absolvenți aflați încă în stadiul de făgăduințe. Teatrul nu are regizorul capabil să-i traseze, cu înțelepciune și conform unor criterii ferme, un program de dezvoltare. În jurul instituției nu există creat un curent de interes, care să-i asigure sprijinul unor colaboratori înzestrați. Este deci firesc ca noul director să-și înceapă munca căutînd cîteva puncte de reper și străduindu-se, în primul rînd, să construiască în teatru o atmosferă propice efortului necesar. „Nu putem sconta un succes imediat” — spune el, pe bună dreptate. „La noi nu se pune acum problema să montăm de îndată trei spectacole mari, care să cheme spre scena noastră toate privirile; trebuie să realizăm întii acea parte invizibilă a muncii — temelia ce sprijină orice edificiu. Pentru asta tre-

buie schimbată o anumită mentalitate. Păreră mea e că principalul viciu care a minat munca noastră a fost gîndirea administrativ-contabilă; ea nu planifica încasările și spectacolele în funcție de obiectivele artistice, ci... viceversa. Trebuie în mod lucid și hotărît să știm să ne asumăm un risc artistic și, pe de altă parte, să muncim ordonat și serios, chiar încet, ca să izbutim. Avem pentru ce s-o facem, căci publicul nostru este foarte bun; într-o anumită măsură, trebuie însă să-l recîștigăm, să-i captăm din nou atenția și interesul. Pe de o parte, nu e greu; chiar am senzația că publicul ațita așteaptă: să-i dăm prilejul — căci întotdeauna (deși citeodată nici n-am meritat-o) a dovedit bunăvoință față de noi. Dar munca aceasta trebuie s-o începem dinăuntru, din colectiv: anumite succese facile, foarte îndoielnice, au încurajat automulțumirea și un fel de mediocritate agresivă”.

Evident, spectacole cum sînt *Căsnicia nu-i o joacă* sau *Comedia zorilor*, în care joacă actori foarte tineri, unii aflați la primul rol, nu sînt de natură să le creeze acestora concepția cea mai înaltă despre nobila demnitate a profesiei căreia i s-au dedicat. Pe calitățile lor încă fragile, neconsolidate, crusta de ticuri, „cîrlige” și proaste deprinderi ale unei maniere de joc învechite se poate prinde foarte repede, deformîndu-i. De pe acum, o tendință de acest fel se face simțită la unii dintre ei. Discutăm, deci, despre problemele trupei. „Avem un colectiv mic — spune I. Buleandră — și, ca atare, nu ne putem permite să lăsăm vreun om să se piardă. Dacă e să vorbim sincer, în stagiunea care a trecut, singurul dintre noi care a realizat cu adevărat un rol a fost Liliana Rusu, în *Fizicienii*. Avem și actori care nu au avut de mult prilejul să-și manifeste personalitatea și talentul. Vrem să restudiem fiecare actor ca pe un «caz»; de pildă, va trebui distribuită mai des și mai pe măsura posibilităților ei o actriță înzestrată cu multă finețe a mijloacelor, cum e Vera Olănescu; trebuie să cultivăm mai atent calitățile insuficient relevate ale Loriei Cambos; să cerem mai mult de la un actor ca Mircea Isăcescu, pe care atmosfera cam comodă și cam neglijentă din jur (și nu e numai cazul lui) l-a făcut să se mulțumească cu mai puțin decît poate da. Vom aduce și oameni noi, însă îi vom alege cu mai multă exigență. Dar tot ce am spus pînă acum despre folosirea actorilor nu înseamnă deloc că distribuțiile nu se vor alcătui după criterii ferme. Mi se pare esențial ca fiecare rol să fie cît mai bine



servit; aici nu are ce căuta ideea unei «echilibrări» administrative.

Mult mai complicată este pentru noi problema regiei. Pentru tot ce vrem să facem în dezvoltarea actorilor, avem nevoie de sprijinul unor regizori exigenți și formați. Ne-am asigurat, pentru un spectacol pe care-l pregătim acum, pe cel al lui Vlad Mugur. La toamnă vom încerca să câștigăm pentru cauza noastră pe David Esrig, pe Crin Teodorescu, pe Dinu Cernescu. Talentul și fantezia lor ne-ar putea aduce mult. Dar cu asta încă nu vom fi rezolvat marea problemă a unui regizor animator al nostru...”

Încercăm să descifrăm împreună viitoarea orientare de repertoriu, atât de însemnată pentru saltul proiectat. „Există în trecutul teatrului o preocupare care trebuie continuată?” — întreb. Mi se răspunde: „Nu fac parte dintre cei care consideră că orice scenă poate avea, în momentul de față, un profil propriu, de neconfundat. Totuși, există în fiecare colectiv de creatori o idee care agită spiritele, o problemă — poate e pretențios s-o numim filozofică — asupra căreia simte nevoia să se exprime. Dacă alăturăm piese atât de diferite ca *Montserrat*, *Don Carlos*, *Ulaicu-Vodă*, *Fizicienii*, *Ifigenia*, o să observăm că ele se leagă, într-un fel, de ideea mare a responsabilității conducătorului sau omului de geniu în fața poporului, a raporturilor conducător-mase, gest-consecințe, răspundere-libertate. Am vrea să continuăm această idee. Legat de ea, unul din momentele însemnate ale dezvoltării noastre, pe care-l vom aborda ceva mai târziu, când vom fi pregătiți pentru asta, va fi *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt. O etapă mai îndepărtată, încă un vis, va fi să montăm *Macbeth*, care ar încununa ideea acestui ciclu; dar poate că pînă atunci vor trece doi-trei ani. Deocamdată, am încercat să conturăm repertoriul imediat: vom juca, din dramaturgia românească, *Simple coincidențe* de Paul Everac, un spectacol Alecsandri (poate *Despot-Vodă*, poate *Cetea Neamșului*); apoi, un Brecht (*Domnul Puntila*) și *Ciinele grădinarului* de Lope de Vega. La începutul stagiunii se va juca *Anna Christie* de O'Neill, pe care o repetăm de mai multă vreme — căci nu ne putem unilateraliza. Toate acestea nu reprezintă încă un program complet: trebuie să ținem seama și de forțele ce



vor mai veni în teatru. Și secretariatul literar va avea un cuvînt mai greu de spus, căci de aci încolo rolul său în conturarea repertoriului va fi mai mare. Lucrul de care sîntem însă siguri este că vom renunța la concesiile de orice fel făcute prostului-gust. Ținînd seama de stadiul actual al mișcării noastre teatrale, n-avem nici un motiv să ne plășăm singuri în afara ei”.

Aceste preocupări ale noului director și ale celui mai înaintat pârți a echipei sînt comune mai multor colective ale teatrelor din regiuni. Stagiunea încheiată a afirmat că teatrul românesc a pășit într-o etapă de maturitate, că el dispune de resursele necesare pentru a ridica pe o nouă treaptă de exigență fiecare dintre trupele ce-l compun. Intențiile și proiectele cu care se deschide stagiunea reprezintă un prim pas către aceasta.

Ileana Popovici

Nu de mult, în circumstanțe destul de ingrate — la sfârșit de stagiune și după un turneu obositor, în deplasare pe o scenă în aer liber și deci în condiții de acustică, iluminare și montare departe de cele ideale —, am urmărit la Bacău două dintre spectacolele Teatrului din Piatra-Neamț, premiere ale trecutei stagiuni: *Fii cuminte, Cristofor!* și *Stația de autobuz*. Fără a purta semnele excepționalului, ale faptului de artă deosebit (așa cum, după părerea mea, este cazul cu spectacolul prezentat de același teatru în decadă, *Nu sint Turnul Eiffel*), cele două reprezentații ciștigau totuși adeziunea caldă a publicului, impuneau prin autenticitatea valorilor teatrale promovate, prin ținuta profesională a spectacolului. Aplauzele cu care publicul mulțumea, la sfârșitul reprezentației, actorilor Ileana Stana Ionescu (Anca-Emma și Cherry), Ștefan Radof (Cristofor și Virgil), C. Voicescu (Stambuliu și Gerald), Mariella Petrescu (Elma), Adria Pamfil-Almăjan (Doamna Sava), Cătălina Murgea (Grace) și Gh. Popa-Mijea (Șeriful), realizatorii unor convingătoare portrete scenice, se adresau, fără îndoială, și regizorilor (Cornel Todea și Ion Cojar) și scenografilor (Lucu Andreescu și Mihai Mădescu); ele aveau în vedere însă și o altă adresă, mai generală: *concepția de teatru* care se citea la baza celor două reprezentații, concepție pe care spectatorul o intuia și față de care își declara astfel adeziunea.

Există un „ce“ comun tuturor spectacolelor pe care le-am văzut la Piatra-Neamț și în trecuta stagiune (în afara celor trei mai sus menționate): *Steaua fără nume* (regia Gh. Jora, scenografia Mihai Mădescu); *Căsătoria silită* și *Farsa jupinului Pathelin* (regia și scenografia Gabriel Negri), ca și în cele anterioare. Îl intuia, cred, foarte just cineva, spunând: „La Piatra se face meserie serioasă. Simți că actorii se respectă și respectă spectatorul. Simți cum fiecare om și fiecare lucru de pe scenă respectă *spectacolul*...“ Într-adevăr, oricare spectacol — mai bun sau mai slab — se menține în zona seriozității profesionale și a unei exigențe care cu greu (și

rarisim) pot tolera autodeemonstrarea, maniera învechită de joc, retorismul actoricesc și regizoral, gratuitățile și dizarmonia în imaginea scenică. Criterii sigure de gust și orientare teatrală, o exigență a conducerii artistice, care funcționează eficient și nu încurajează cocoloșeala și tămlierea reciprocă, par a asigura punerea în practică a acestor comandamente de bază.

Foarte tânăr — nici cinci ani vechime, dar deja la a 30-a premieră — și, să nu uităm, situat într-un oraș capitală de raion, fără o tradiție de teatru stabil și de cultură a spectacolului, teatrul din Piatra-Neamț a reușit să se păstreze, în toți acești ani, în atenția actualității noastre teatrale. Nu prin acțiuni foarte spectaculoase și temerități peste măsura posibilităților sale, ci prin realismul cu care a știut să urmărească consecvent o orientare artistică proprie, prin ținuta de cultură pe care și-a impus-o. Desigur, nu avem de-a face cu un teatru mare, care și-a dobândit un profil distinct, sau măcar cu un teatru avind asemenea perspective cert limpezite. Asistăm, de fapt, la Piatra-Neamț la o experiență deosebit de interesantă. Este experiența care ne dovedește încă o dată că se poate face teatru de calitate și de factură modernă, acolo unde știm ce să cerem de la spectacol; o experiență care ne arată că greutățile de tot felul pot fi învinse (sau măcar ocolite) atunci când o gândire teatrală cultă și exigență orientează bunul mers al instituției teatrale.

Opțiunile teatrului din Piatra-Neamț merg cu precădere către dramaturgia secolului nostru, făcând din piesa românească centrul de greutate al repertoriului (peste 70% din titlurile ultimelor patru stagiuni: Baranga, Dorian, Lucia Demetrius, Mirodan, dar și G. M. Zamfirescu, Gh. Ciprian, Victor Ion Popa, Mihael Sebastian). Rar, foarte rar, cite o piesă aparținând repertoriului clasic, dar nu celui al marilor capodopere, ci zonei mai ușor abordabile, care se pretează mai lesne unui exercițiu de stil (*Jocul dragostei și al întimplării*, *Casa cu două intrări*, *Căsătoria silită* și *Farsa jupinului Pathelin*). În fiecare an, un spectacol pentru copii; în fiecare an, un spectacol cu caracter agitatoric, de obicei un montaj, legat de cele mai importante sarcini politice ale actualității. (În stagiunea 1964-65 un „Spec-



Eugenia Dragomirescu (Ea) și Virgil Ogășanu (El) în „Nu sint Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu

tacol Creangă“ — regia Gabriel Negri — și două spectacole agitatorice — *Poem pentru August 23* și *Chemarea viitorului* — semnate de Lucian Giurchescu și Ion Cojar.) Selecția textelor dovedește aproape întotdeauna o grijă deosebită pentru caracterul cert al valorii literar-dramatice promovate (nu vei întâlni aci nici una din acele comedioare ieftine, jucate prin alte părți sub semnul concesiiei făcute gusturilor minore), un simț al teatralului, înțeles ca expresie a unei construcții gândite pentru scenă și spectacol, o preferință pentru piesa simplă, ușor accesibilă și care-și dezvoltă ideile într-o formulă agreabilă. De aci, *unitatea* de repertoriu a tea-

trului, în ciuda varietății stilistice a unor piese ca *Nila toboșara*, *Băiatul din banca a doua*, *Orfeu în infern*, *Secunda 58*, *Domnișoara Nastasia* sau *Nu sint Turnul Eiffel*; de aci, *acuratețea* de ansamblu a repertoriului, care nu cuprinde în cele patru stagioni nici o piesă lipsită de ținută literară sau total depășită de timp.

Configurația repertoriului fiecărei stagioni ține seama de necesitățile distribuirii variate a unei trupe teatrale tinere (nu sint evitate piesele care pretind compoziții de vîrstă; mulți dintre tinerii actori le realizează cu depline reușite), de afinitatea și preferințele regizorilor. În fine, pentru fiecare stagione, repertoriul are

în vedere o „încercare a puterilor“, spectacole de dificultate, cărora teatrul le afectează timp, grijă deosebită și mijloace materiale excepționale. Sînt spectacole care, în intenția teatrului, trebuie să depășească media obișnuită — și așa ridicată — a calității. Așa au fost, de-a lungul anilor, *Jocul dragostei și-al întîmplării*, *Băiatul din banca a doua*, *Menajeria de sticlă*, *Orfeu în infern* și, în trecuta stagiune, *Nu sînt Turnul Eiffel*.

În ceea ce privește realizarea spectacolului, teatrul s-a bazat pe o trupă permanent împropătată de absolenvenții care în fiecare an au venit pe scena pietreană, o trupă formată la școala unui teatru modern, ale cărei aptitudini s-a străduit să le dezvolte pe o astfel de linie. Respectul față de meserie, profesionalismul pe care teatrul pietrean a știut să le impună tinerilor în curs de formare, omogenitatea actoricească a reprezentației, remarcată de atîtea ori la Piatra-Neamț, sînt rodul baremului de calitate și stil impus *tuturor* actorilor (ce remarcabile exemple de reîmpropătare a mijloacelor și de adaptare la stilul spectacolului aduc actorii mai vîrstnici ai teatrului, Gh. Popa-Mijea și Sereda Varduca, sau o actriță de vîrstă medie — Adria Pamfil-Almăjan). Distribuirea masivă și foarte variată a actorilor e și ea un punct al programului teatrului. Doar cîteva exemple: Ileana Stana Ionescu a interpretat în trecuta stagiune rolurile Anca-Emma în piesa lui Aurel Baranga, Cherry în *Stația de autobuz*, Manți în *Nu sînt Turnul Eiffel*, Elvira în *Trei generații*, Concetta în *Mizerie și noblețe*. Virgil Ogășanu — rolul principal în *Farsa jupinului Patherlin*, Miroiu în *Steaua fără nume*, Stambuliu în *Fii cuminte*, Cristofor I, Pasquale în *Mizerie și noblețe*, El în *Nu sînt Turnul Eiffel*. Mariella Petrescu-Dorimena în *Căsătoria silită*, Mona în *Steaua fără nume*, Pepenello în *Mizerie și noblețe*, Elma în *Stația de autobuz*. Ștefan Radof — Sganarelle în *Căsătoria silită*, Șeful gării în *Steaua fără nume*, Cristofor din piesa lui A. Baranga, Virgil în *Stația de autobuz*, Gaetano în *Mizerie și noblețe*.

În ceea ce privește munca de concepție a spectacolului, aceasta revine angajaților permanenți ai teatrului, regizorul Gabriel Negri și tînărul scenograf Mihai Mădescu (deja semnatar a nouă decoruri, dintre care cele

la *Stația de autobuz*, *Steaua fără nume* și *Trei generații* dovedesc o maturitate a mijloacelor de expresie), dar mai ales colaboratorilor de înaltă calificare profesională, regizori și scenografi, pe care teatrul i-a solicitat. Regizorii Lucian Giurchescu, Cornel Todea, Ion Cojar și Gh. Jora, scenograful Sanda Mușatescu, Ion Popescu-Udriște, Dan Nemțeanu, Mihai Tofan, Lucu Andreescu au semnat mai bine de jumătate din spectacolele pietrene. Politica aceasta înțeleaptă, de colaborare, care exclude improvizațiile — vai cîți secretari literari, directori de teatru, actori încearcă „marea cu degetul“ făcînd regie! — și care are aspecte dintre cele mai complexe (continuitatea colaborării, solicitarea unor regizori cu care foștii studenți au mai lucrat și în Institut, deci care cunosc posibilitățile fiecărui actor, lucrul pe echipe fixe, regizor-scenograf, sprijinul permanent acordat de regizorii colaboratori în problemele de repertoriu, dar și cu prilejul fiecărei noi premiere), a dat rezultate bune; ea a contribuit din plin la stabilirea acelui nivel calitativ permanent egal, la care se situează teatrul. Dezavantajele organizatorice ale sistemului — o planificare destul de incertă, în funcție de timpul liber al colaboratorului, unele amînări și tergiversări, poate un plus de cheltuieli — sînt însă răsplătite de bilanțul artistic. A privi cu dispreț o asemenea politică, mai ales în situația în care nu există regizori de calitate pentru toate scenele țării și cînd, repet, improvizațiile (arareori reușite) își fac loc, este cu totul nerealist. La ora actuală nu există nici un pericol ca vreunul dintre teatrele de provincie să se despersonalizeze prin aducerea unor colaboratori din teatrele mai bune ale Capitalei. Am fi foarte bucuroși dacă cele mai bune teatre bucureștene ar avea „filiale“ de calitate în toată țara, dacă cei mai buni regizori bucureșteni ar da spectacole de egală valoare (și multe!) în provincie. Acel „mersi, așa știm și noi!“, pe care Florian Potra, într-un articol din „Gazeta literară“, îl atribuie corului teatrelor din Bîrlad, Botoșani, Pitești (prea seamănă cu povestea „oului lui Columb“!), l-am dori mai degrabă argumentat cu rezultate, cel puțin egale celor obținute la Piatra-Neamț. Dacă adăugăm la cele menționate efortul permanent de a-și menține realizările în cîmpul de atenție al

criticii și oamenilor de teatru, felul inteligent în care își popularizează realizările (sau își escamotează neîmplinirile), felul cum se controlează permanent, solicitând consultări de specialitate dinafara teatrului, înțelegem mai bine complexul de factori care au făcut ca experiența teatrului din Piatra-Neamț să fie cu interes urmărită. Și totuși, o anumită batere a pasului pe loc, o egalitate a teatrului cu el însuși (chiar dacă la un nivel superior față de alte scene), și mai ales incertitudinea perspectivelor teatrului nu pot fi trecute cu vederea. Din numărul mare de aspecte ale problemei, să încercăm să deslușim doar una, pare-mi-se fundamentală pentru acest teatru: cea a tinărului actor.

Mulți dintre cei mai buni actori ai tinerei generații au făcut primii pași pe scena profesională la Piatra-Neamț. După un stagiu mai scurt sau mai lung, actori ca Florin Piersic, Leopoldina Bălănuță, Gh. Popovici-Poenaru, Valentin Plătăreanu, Lucia Mureșan, Athena Zahariade, Dumitru Chesă, Iarina Demian, Vasile Ichim, Dumitru Stoica, Ioana Manolescu și Traian

Stănescu (pentru a menționa doar câțiva) au trecut în alte teatre (în majoritate în Capitală), unde au considerat că aptitudinile dovedite și verificate în spectacolele pietrene pot fi mai departe — și în mai bune condiții — dezvoltate. Nu discutăm aici dacă *toți* actorii plecați din Piatra-Neamț au găsit în alte colective întrebuințări pe măsura lor, dacă aceasta s-a făcut imediat sau a fost nevoie de ani de „tușă“ (și ar fi destule exemple); nici relațiile care au existat în momentul plecării între cei ce părăseau scena pietreană și teatrul unde până atunci lucraseră (există întotdeauna cauze obiective pentru un transfer și motive întemeiate pentru a trînti o ușă). Să presupunem că actorii care au trecut prin teatrul pietrean leagă succesele lor de activitatea începută pe scena acestui teatru, păstrează amintirea plăcută a primilor pași făcuți în profesie la Piatra-Neamț, după cum teatrul se mîndrește cu succesele de azi ale celor ce altădată au jucat pe scena sa și care au lăsat aici cele mai bune amintiri. Problema este însă alta: aceea a rosturilor și perspectivei tea-

Mariella Petrescu (Mona), Sereda Varduca (Domnișoara Cucu) și Andrei Ionescu (Grig), într-o scenă din „Steaua fără nume“ de Mihail Sebastian





Scenă din „Stația de autobuz” de William Inge

trului în condițiile unei fluctuații de cadre permanent aceași: Institut-teatrul din Piatra-Neamț-București.

Dacă înțelegem instituția teatrală în complexitatea tuturor sarcinilor sale (și mi se pare că altfel nu se poate), dacă avem în vedere faptul că excelente condiții create azi artistului dramatic cer și de la acesta un răspuns deplin conștient, un angajament responsabil față de soarta instituției teatrale unde lucrează, față de *colectivul* de muncă (cu totul altceva decât trupa altcândva adunată laolaltă de capriciile contractului și ale constrîngerii economice capitaliste), față de sarcinile sociale ale profesiei sale — ne vine foarte greu să admitem ca vreunul din teatrele noastre să joace rol de „pepinieră”, și cu atât mai puțin de „trambulină”. Preluarea funcțiilor acestora (provizoriu, creșterea tineretului ce urmează în mod *obligatoriu* a fi transplantat în alt loc, acolo unde va trebui să se maturizeze, și, în celălalt caz, propulsarea individuală) apare în concepția unora ca scop unic al instituției teatrale. Cînd directorul teatrului din Piatra-Neamț semnala cu mîhnire și îngrijorare,

într-un articol din „Scînteia”<sup>1</sup>, această atitudine, el se referea atît la faptul că fluctuația de cadre lipsește teatrul de o perspectivă certă, fi creează daune materiale și morale, cît și la faptul că ea generează în interiorul teatrului o psihoză a căpătuielii individuale, străine unei instituții de artă, comuniste. Ce fel de viață colectivă poate exista acolo unde absolvenții de institut (sau cei care nu s-au împecat cu alte teatre) caută de la bun început doar cele mai bune condiții pentru a fi cît mai repede remarcați de teatrele din Capitală, caută doar să-și facă o „carte de vizită” care să le permită, cu maximă urgență, să vi-zeze către București? Vedetismul și lipsa de răspundere, lipsa de disciplină artistică pot foarte ușor crește pe o asemenea bază și, chiar dacă ele nu sînt imediat depistabile în spectacol, macină încrederea și capacitatea creatoare a artistului. Se mai întîmplă însă ceva. Nu numai teatrul este văduvit de perspectiva creșterii sale, ci chiar fiecare actor în parte. Nepermițînd o planificare progresivă a repertoriului, fluctuația de cadre îm-

<sup>1</sup> I. Coman, „Cu ochii pe ușa care dă spre București”, „Scînteia”, 10 iunie 1965.

piedică și creșterea profesională a actorului, care se poate face numai prin abordarea unor lucrări tot mai dificile, prin realizarea unor spectacole tot mai complexe. Ecurile care ne vin din Piatra-Neamț nu sînt dintre cele mai îmbucurătoare. O seamă de actori (și dintre cei care abia au o stagiune aici, dar și dintre cei cu activitate mai îndelungată) au în vedere angajamente în București sau aiurea. Nu este vorba de a-i opri prin mijloace administrative, ci de a desluși cauzele acestui proces și a împiedica permanentizarea lui. Articolul directorului din Piatra-Neamț semnala doar unele dintre ele — deficiențe ale legislației teatrale privind stagiul și concursul, racolajul și, în fine, deficiențe de educație ale tinerilor actori. Există însă și o altă serie de cauze, tot atît de importante, de care conducerea teatrului din Piatra-Neamț începe să fie conștientă. În dorința legitimă de a crea cele mai bune condiții de afirmare teatrului și fiecărui actor în parte, în dorința de a avea cel mai bun colectiv de tineret și de a atrage prin cointeresare absolvenții, s-a omis (sau s-a trecut în subsidiar) aspectul educativ al problemei. Fiecare tînr actor trebuia făcut să înțeleagă, de la angajare, că avantajelor ce i se creează în teatru trebuie să le răspundă prin respectarea obligațiilor, datoriiilor etice și profesionale față de instituția ce-i oferă cele mai bune condiții de afirmare (chiar dacă nu poate aduce la Piatra-Neamț aerul, publicul și atmosfera metropolei). Altfel, teatrul poate avea surpriza ca un

actor venit din Institut în 1964 să plece din teatru în 1965, după ce a interpretat într-o singură stagiune nu mai puțin de cinci sau șase roluri principale, în spectacole de bună tinută artistică, lucrate de regizori competenți și alături de colegi talentați, bine pregătiți profesional, după ce i s-au creat condiții de viață optime. Surpriza poate fi însă și mai mare, atunci cînd e provocată de intențiile similare ale unui actor cu mulți ani de vechime în teatru, cu deosebite realizări și, pînă nu de mult, trainic legat de scena pietreană. E vorba de molipsire? Nu! Excesul de politețe față de „plimbăreți“ (fie ei și talentați sau chiar foarte talentați), anexarea teatrului la capriciile vedetei de ultimă oră, picată cu hîrzobul din cer și afișînd dispreț față de „provincialii ăștia“, pot contribui la destrămarea colectivului, pot descuraja pe cei mai răbdători dintre membrii săi. Poate că exagerez puțin sau, privind „din afară“, nu văd complexitatea tuturor determinărilor interne care funcționează în teatru. Am deslușit însă la cei din Piatra-Neamț, în ciuda succeselor, o oarecare descurajare și o legitimă îngrijorare față de cumpăna în care se află teatrul. Poate că acestea se datorau doar credinței că eforturile depuse aici ar fi putut să dea rezultate și mai bune în condițiile unor perspective clare, din păcate inexistente azi, dar care, poate, mîine se vor limpezi.

B. T. Rîpeanu

## Petroșeni

Pornind de la analiza citorva spectacole, revista noastră repropoza teatrului din Petroșeni, printre altele: „lipsa de ambiție a repertoriului, caracterul rutinar al montărilor și al jocului, caracterul amorf, lipsit de personalitate, al întregii activități“<sup>1</sup>.

Au trecut de atunci trei ani. Cortina ridicată la începutul stagiunii trecute a descoperit publicului din Valea Jiului unele semne ale înviorării așteptate.

Ele se arătau mai ales în modul în care a fost gîndit repertoriul, mai puțin însă în spectacolele teatrului. În întocmirea listei de piese jucate în acea stagiune, hotărîtoare a fost intenția de a oferi spectatorilor un repertoriu mai echilibrat, care să atragă prin varietate și titluri de confirmată valoare, ca: *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, *Intrigă și iubire* de Schiller, la care se mai adaugă și *Passacaglia* de Titus

<sup>1</sup> „Teatrul“, nr. 9/1962.



Gh. Iordănescu (Dragomirescu) și Constantin Dicu (Petru) în „Citadela sfărâmată” de Horia Lovinescu

Popovici. Evident, nu se mai poate vorbi de o „lipsă de ambiție a reper-toriului”.

În munca pentru realizarea unora dintre spectacolele acestei stagiuni, am remarcat o sporită atenție față de descifrarea ideilor conținute în text, o încercare de a le pune în valoare, în primul rând prin actori, o tendință a interpreților de a juca firesc, de a ocoli clișeele (tendință nu pe de-a-n-tregul izbită) și de a participa la crearea unei imagini scenice unitare.

Spectacolul *Măsură pentru măsură* (regia: Marietta Sadova), una din comediiile „mohorite” din perioada penultimă a creației shakespeareene — și pe care unii comentatori nu ezită s-o înscrie chiar în rândul tragediilor —, relevă deopotrivă sensurile grave și momentele de comedie. Întrebările referitoare la dificila artă a guvernării, la viciu, virtute, dragoste, dezbătute cu destulă limpezime în spectacol, sînt rezolvate în lumina idealului etic rinascențist, al cărui contur se desenează din desfășurarea acțiunii. Unitar în concepție, spectacolul demonstrează omogenitate în interpretările actricești: Vincenzo (Ion Tifor), Isabela (Mariana Cercel), Escalus (Gh. Iordănescu), Pompei (Mircea Pinișoară), Claudio (Cornel Ferat).

În *Fii cuminte, Cristofor!* (regia: Marietta Sadova), avertismentul etic pe care îl propune Aurel Baranga devine convingător prin interpretarea Anei Colda (Emma-Anca), a lui Ion Anghelescu-Moreni (Cristofor Bellea), a Victoriei Suci (Doamna Sava) și a lui Dumitru Drăcea (Valeriu Stambuli). Totuși, dialogul se leagă fără strălucire, dă semne de mecanizare, verva ce pare să fi caracterizat spectacolul la premieră fiind în descreștere.

Regizorul Petre Sava Băleanu încearcă în spectacolul *Intrigă și iubire* să reconstituie atmosfera de teroare inchizitorială în care se desfășoară drama, subliniind astfel resorturile social-politice ale conflictului. Suprasolicitudinea însă, regizorul face o trimitere vulgarizatoare la contemporaneitate, subliniind violent analogiile dintre fundalul istoric pe care se proiectează piesa și unele realități din Germania nazistă. Regizorul a îndrămat pe interpreți spre o rostire simplă a textului, spre evitarea retoricului, dar nu a fost destul de atent la parțiala trecere a dialogului schillerian în sfera rezonanțelor cotidiene. Rolurile centrale au fost încredințate unor actori foarte tineri, de curînd absolvenți. Mariana Cercel în Luisa a arătat că posedă certe calități de interiorizare



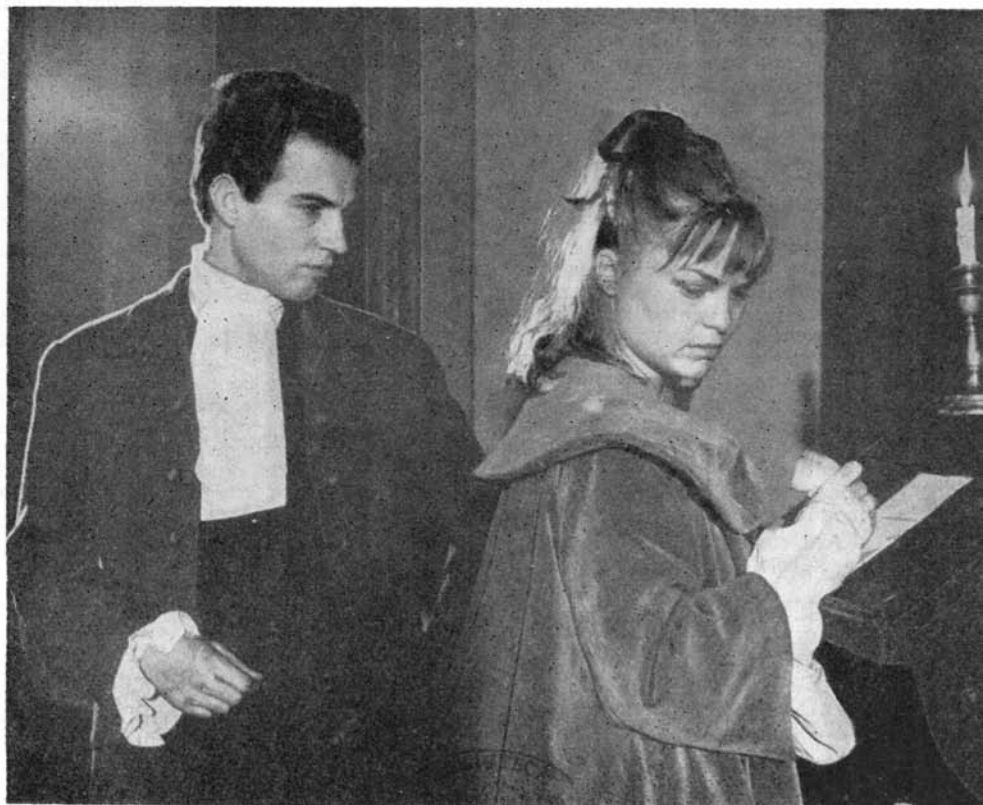
și forță emoțională, iar Dumitru Dobrin a realizat un Ferdinand temperamental, cu subliniate trăsături protestatare. Leonard Calca în Wurm încearcă să caracterizeze mai complex personajul, să-i aducă justificări psihologice. Lady Milford, în interpretarea Anei Colda, devine mai verosimilă prin neutralizarea aurei de „geniu al binelui“ cu care o falsă tradiție a nîmbat personajul.

Spectacolul cu *Citadela sfărîmată* (regia: Marietta Sadova și Marcel Soma) descoperă o distribuție care nu izbuteste, decît poate cu o singură excepție, să se apropie de dimensiunile umane și filozofice ale piesei. Regia nu a manifestat exigență față de cei mai mulți dintre interpreți, nu i-a îndrumat pe linia unor evoluții firești. Ion Tifor, interpretul lui Matei, este preocupat în special de imaginea sa exterioară, pe care o schițează cu manierism în gestică și atitudine. Personajul apare simplificat, grotesc, compromis artisticeste. Drama

Irinei (în ciuda eforturilor Anei Colda care încearcă o analiză lucidă) apare neverosimilă, după cum de necrezut devine și mirajul pe care-l exercită Matei asupra lui Petru. În acest personaj, interpretat cu autentică simplitate de Constantin Dicu, regăsim dureroasa experiență a eșecului filozofiei inoculate de Matei, spiritul de revoltă împotriva acestuia, sinceritatea brutală în rechizitoriul pe care i-l face. Distribuirea Miei Macri în rolul savantei Dinescu nu dă personajului ponderea cuvenită. În altă ordine de idei, registrul satiric al piesei capătă neavenite accente comic-grotesci, care schimbă în chip nejustificat tonalitatea textului.

*Titanic-vals* (regia: Marcel Soma) este o redare corectă, fără îngroșări — dar supărător de palidă —, a piesei lui Mușatescu. Se remarcă însă evoluția de un umor amar a lui Gh. Iordănescu în Spirache, ale cărui resurse de onestitate apar, în această interpretare, dublate de un stoicism

Mariana Cercel (Luise) și Leonard Calca (Wurm) în „Intrigă și iubire“ de Schiller



comic. De asemenea, am reținut interpretarea Georgetei Nicolae (Gena) — care, sub o aparență cenușie, subliniază puritatea morală a eroinei — ca și cea a lui Constantin Dicu în Traian.

*Copacii mor în picioare* trădează superficialitate în studiul unor roluri. Ion Tifor (Directorul) practică și aici un joc emfatic, exagerează gesturile și replicile personajului, îngreunând relațiile scenice cu ceilalți parteneri.

\* \* \*

Decorul spectacolelor este semnat de patru pictori-scenografi: Mircea Marosin, Traian Nițescu, Const. Rusu și Virgil Miloia — toți în calitate de colaboratori, postul de scenograf al teatrului fiind vacant.

În *Citadela sfărîmată*, Mircea Marosin semnează un decor funcțional, care, în prima parte, „joacă” discret, cu atmosferă, dar în partea a doua devine prea aglomerat în detalii. Același scenograf în *Fii cuminte, Cristofor!* realizează un interior spiritual, cu planuri diverse de joc, ceea ce evită monotonia decorului unic.

Scenografia lui Traian Nițescu la *Copacii mor în picioare* este frumoasă, bine gândită, mai ales în partea întâi, definind cu finețe caracterul puțin excentric al biroului Directorului; în partea a doua e masiv și excesiv de auster.

O scenografie din care lipsește voit fastul „de epocă” convențional, constituind o prezență, aș zice modestă (dar nu cenușie), capabilă să sugereze atât cât trebuie locurile de desfășurare a acțiunii, este cea imaginată de Const. Rusu pentru spectacolul *Măsură pentru măsură*.

O plasă din sfoară înnegrită, cu ochiuri mari, atrînd la rampă ca o draperie, domină scenografia din *Intrigă și iubire* (scenograf: Virgil Miloia). Metafora mi s-a părut pe cât de simplistă pe atât de ostentativă — obositoare pentru spectatori și incomodă pentru actori.

Așa cum am arătat, în unele dintre spectacolele prezentate de Teatrul din

Petroșeni în cursul stagiunii trecute, s-a vădit o creștere a efortului artistic față de anii precedenți. Dar nu ne putem opri să nu observăm că nu se poate vorbi încă, în ansamblu, de o creștere sensibilă a rezultatelor artistice. Mai întii pentru că trupa nu e deplin încheată (poate și din cauza unui trecut în care fluctuația de actori a constituit un adevărat flagel în viața teatrului, pricinuind succesiv goluri, completate pripit și uneori în-timplător). Recent au venit însă în teatru șase absolvenți ai Institutului și alți cîțiva actori de diferite generații. Se impune, de aceea, un pas mai departe spre antrenarea echipei către o muncă metodică, cuprinzătoare, pentru ridicarea profesională a actorilor. Este vorba de o bătălie pentru măiestrie, pentru însușirea unei culturi teatrale, care să permită actorilor să gîndească mai profund, mai suplu. Permanența unui bun director de scenă cu experiență pedagogică poate asigura treptata înfăptuire a acestui deziderat. Deocamdată, formația profesională a unora dintre actorii teatrului prezintă unele neajunsuri în domeniul dicțiunii și al mijloacelor de expresie. Consecințele acestor neajunsuri transpar în spectacole, a căror calitate oscilează sensibil de la o reprezentație la alta. Chiar același spectacol arată uneori, după un număr de reprezentații, diferit față de premieră. Se resimte lipsa disciplinei, ca și o scăzută exigență față de păstrarea nealterată, pe o mai lungă perioadă, a unui rol. Așa cum la unii e vădit un interes mai scăzut pentru un studiu adîncit și multilateral al personajelor pe care le interpretează. La acestea se adaugă și o tendință de a simplifica — chiar în contextul unui rol izbutit în ansamblu —, de a socoti banalul, inexpressivul, în rostire și gest, drept firesc.

Odată asemenea neajunsuri îndepărtate, teatrul din Petroșeni, desprins din inerția în care a vegetat o vreme, va putea să se angajeze mai sigur pe drumul spre afirmare, de care s-a apropiat încă timid.

Ilie Rusu

VOPSEAUA DE PĂR



*Sanda*

*în zece culori, vă asigură  
vopsirea cu ușurință a  
părului, într-o culoare  
modernă și frumoasă*

**Prețul unui flacon este de 15 lei**

J. J. M. M.

ep 119