

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

În acest număr: „Cântarea României“

- Artiștii amatori în Festival
- Ancheta revistei „Teatrul“ :
Itinerar semnificativ (II)
- Brașov : Contemporan '79

★

CAMIL PETRESCU, *inedit* (II)

N. CARANDINO vă recomandă...



Anda Caropol, Liliana Tomescu, Ion Siminie și Ruxandra Sireteanu în „Cinci romane de amor“ de Teodor Mazilu, Teatrul „Nottara“

ȘTEFAN IUREȘ

Lumea într-o replică

VIRGIL MUNTEANU

Spre succes, pe scurtătură

FLORIAN POTRA

Profesionalitate
și creativitate

TEODOR MAZILU

Spectacolul sportiv

OBSESI A

piesă în trei acte
de
ȘTEFAN
BERCIU

Cronica dramatică ● idei la
rampă ● cronica literaturii dra-
matiche ● viitorul rol ● arta
actorului ● muzică ● teatru și
film ● televiziune ● cartea de
teatru ● cinea ● telex-Tea-
trul ● meritiandne

www.ziuaconstanta.ro



Petru Vintilă : Arlechin

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Educației
Socialiste și de Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

- RADU CONSTANTINESCU : Drumul spre calitate . . . p. 1
ALICE GEORGESCU : Trei debuturi pe scena Teatrului
Popular din Cimpina . . . p. 2
*** Teatrul Popular din Slatina la început de drum . p. 3
ION COCORĂ : Teatrul Popular din Zalău : „Acești îngeri
trști“ de D. R. Popescu . . . p. 4
MIRA IOSIF : Brașov — Contemporan '79 . . . p. 5

★

- N. CARANDINO vă recomandă . . . p. 8
CRONICA LITERATURII DRAMATICE

FĂNUȘ BĂILEȘTEANU : Ion Brad — „Nu pot să dorm“ p. 10

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Ancheta revistei „Teatrul“ : Itinerar semnificativ (II) . p. 11

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Spre succes, pe scurtătură . . . p. 16

IDEI LA RAMPA

MONICA SĂVULESCU : „Cînd „totul se poate“ . . . p. 17

★

TELEX—„TEATRUL“ . . . p. 18, 44, 45
INEDIT

CAMIL PETRESCU : Analiza structurală a spectacolului (II) p. 19
CONTRAPUNCT

HORIA DELEANU : Profesionalist și amator . . . p. 27

★

FLORIAN POTRA : Profesionalitate și creativitate sau
Ce mai faci autorule? . . . p. 28

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

MARGARETA BĂRBUȚĂ : „Teatrul și cei mai tineri spec-
tatori“ . . . p. 29

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

STAN VLAD : Trei popasuri în județul Covasna . . . p. 30

CRONICA DRAMATICĂ : „Cinci romane de amor“ (Teatrul „Nottara“); „Mihai Viteazul“ (Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț); „Tragicul domn Ion al cămălelor“ (Teatrul Dramatic din Brașov); „Casa bătrînească“ (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca); „Ucu Uitecu“ (Teatrul „Ion Vasilescu“); „Oedip rege“ (Teatrul Giulești); „Fanteziile lui Farintiev“ (Teatrul Național din București); „Familia Tót“ (Teatrul Național din Cluj-Napoca); „Frank al cincilea“ (Teatrul Dramatic din Galați); „Cum vă place“ (Teatrul „Bacovia“ din Bacău); „Tara lumii“ (Teatrul Mic) — Semnează: RADU ALBALA, CONSTANTIN CUBLEȘAN, VALERIA DUCEA, ALICE GEORGESCU, ANTOANETA C. IORDACHE, JOANA MĂRGINEANU, VIRGIL MUNTEANU, CONSTANTIN RADU-MARIA, PAUL TUFUNGIU, BOGDAN ULMU, LUMINIȚA VARTOLOMEI . . . p. 31

REPREZENTAȚIA NR... (Semnează V. M.) . . . p. 43

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : ZOE MUSCAN și CONSTANTIN SASSU p. 44

Drumul spre calitate

O cifră este mai elocventă decât oricare alt argument în dezbaterea consacrată dezvoltării mișcării teatrale de amatori: în etapa de mase a celei de-a doua ediții a Festivalului național „Cântarea României“ au luat startul 8.495 de colective. O cifră care este cu atât mai convingătoare când se asociază cu o alta: 76.000 de interpreți au urcat pe scenele concursului, au prezentat spectacole, au cucerit aplauze, într-un cuvânt, au cunoscut bucuria de neegalat a creatorului de frumos care își dăruiește cu generozitate câte ceva din ființa sa la fiecare dintre întâlnirile cu publicul spectator.

Raportată la numărul localităților din România, această cifră ilustrează faptul că, practic, în prezent, teatrul se joacă în toate zonele țării, în marile orașe ca și în cătunele izolate, că dispunem de un imens rezervor de talente, de un nesecat filon de artă autentică. Să ne gândim numai la faptul că mai multe zeci de mii de oameni, tineri și vîrstnici, în timpul lor liber citesc teatru, discută despre semnificațiile și mesajul textului citit, pentru a-l putea, apoi, transpune scenic. Descifrăm în această realitate una dintre fațetele cele mai caracteristice ale democrației culturii din țara noastră, o cultură a maselor în cea mai profundă accepțiune a cuvîntului.

Sîntem însă datori să ne întrebăm: o astfel de dezvoltare cantitativă a mișcării teatrale de amatori este dublată și de o dezvoltare corespunzătoare a calității? Extensiunea orizontală, numerică, a fost urmată și de una verticală, în profunzimea sensurilor celor mai intime ale artei teatrale? În ce măsură artistul amator ajunge la aprofundarea mesajului educativ, umanist, al textului dramatic?

Iată întrebări la care răspunsul nu poate fi decât unul singur: pînă în prezent, succesele se referă mai ales la ampla sferă de cuprindere a mișcării, valorile artistice relevîndu-se la un număr destul de restrîns de formații. Și este rolul fazelor superioare ale Festivalului „Cântarea României“ — etapa interjudețeană și cea republicană — de a pune în evidență aceste valori, prin „cernerile“ succesive ale etapelor de pînă acum.

Gongol inaugural al „interjudețenei“ a răsunit de puține zile și statisticile, ca și calitatea actului de cultură, ne relevă aspecte cu totul noi. Dintre cele 8.495 de formații înscrise în concurs (dintre care circa 1.100 de colective s-au înfruntat la etapa județeană), au rămas în întrecere circa 60. Fiecare județ este reprezentat de cea mai valoroasă echipă, în care s-au investit numeroase speranțe și — de ce să n-o spunem? — nu numai speranțe, ci și un amplu și diversificat sprijin: mai ales în ultimele luni, cele mai multe dintre aceste colective au repetat în strînsă colaborare cu actori sau regizori ai instituțiilor profesioniste, și-au definitivat distribuțiile, și-au refăcut scenografia (într-un interval de două luni, revăzînd spectacolul Teatrului popular din orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej cu piesa Orice naș își are nașul de Gheorghe Drug, am remarcat o reevaluare totală a ambianței, a spațiului scenic, în sensul adecvării la tematica piesei, al găsirii unor simboluri mai expresive, al realizării generale mai îngrijite, mai aerisite, a decorului).

Sîntem, însă, datori să ne întrebăm: cum va fi folosit acest potențial artistic valoros, într-o strategie culturală inteligentă gîndită, în vederea unei eficiențe educative sporite? Să ne întrebăm, dar, mai ales, să oferim o serie de răspunsuri concrete pentru ca, în cele trei-patru luni ale etapelor superioare, Festivalul să aibă un puternic ecou în conștiința spectatorilor.

După opinia noastră, trei sînt direcțiile principale în care va trebui urmărită și îndrumată activitatea acestor virfuri ale artei amatoare.

● SPECTACOLELE. Conform Regulamentului Festivalului, pe parcursul a patru luni (aprilie—iulie), formațiile de teatru ajunse în etapele superioare ale întrecerii vor trebui să prezinte cel mult două spectacole: unul în faza interjudețeană și altul în faza republicană. Ce vor face, însă, aceste colective în restul timpului? Desigur că nu poate fi vorba de pregătirea unui spectacol nou, de abordarea unor lucrări dramatice inedite, care ar presupune un mare efort colectiv, concentrarea preocupărilor în cu totul alte direcții decât cele strict competitive. Dar nu poate fi acceptat nici reversul situației care, din păcate, poate fi cel mai adesea constatată: formații cu un înalt nivel artistic, cu un potențial ridicat, care „vegetează“ săptămîni în șir, în așteptarea concursului. Concepția după care „economisirea“ de forțe, „cantonamental“ artistic, ar fi condiții sine qua non ale viitoarei prezențe scenice de succes s-a dovedit întotdeauna falimentară. Inactivitatea artistică, ca și interminabilele repetiții pentru „șlefuirea“ spectacolului, sînt nu numai ineficiente, dar chiar dăunătoare pentru soarta viitoarei apariții pe scena întrecerii.

Trei debuturi pe scena Teatrului Popular din Cîmpîna

Sub titlul... amețitor *Grog*, spectacolul găzduit — în premieră absolută — de Casa de cultură din Cîmpîna a prilejuit trei debuturi: cel al autorului de scenarii radiofonice, Valeriu Sirbu, pe o scenă de scindură, cel al studentului în anul II regie, Victor Ioan Frunză, în întâlnirea directă cu publicul, și cel al Teatrului Popular „Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Cîmpîna în etapa a doua a Festivalului național „Cîntarea României”. Toate trei, meritorii și alcătuind împreună un paragraf coerent din capitolul — nu prea consistent, din păcate, în volumul repertoriului scenelor noastre — al teatrului politic.

Spunînd „paragraf coerent”, am avut în vedere faptul că, în cazul de față, toate compartimentele spectacolului au funcționat la unison, într-o armonioasă corespondență de fond și de formă a mijloacelor de expresie dramaturgice și a celor scenice.

Dramaturg cu bogată experiență în domeniul dificil al teatrului radiofonic, Valeriu

Sirbu a construit, în forma unei satire mușcătoare, cu nuanțe grotești, o parabolă anti-războinică de clară rezonanță actuală. Alegînd, ca spațiu de desfășurare a unui conflict teritorial urmat de un război înverșunat, o imaginară graniță a două imaginare state, el a dat întreaga dimensiune — de ipocrizii periculoasă, de nebulie aparent comică și autentic nocivă — a sloganurilor patriotarde și reciproc agresive proferate de *verdaderi* și *negriloni*. Absurditatea unei confruntări inutile singeroase, în care „rațiuni superioare” (intruchipate de conducătorii celor două armate, buni amici, dealtfel) aruncă mase de oameni egal oprimare și miștite, apare tot timpul dincolo de verva replicilor vioaie, spirituale.

La rîndul său, tînărul regizor „en herbe”, optînd pentru formula — foarte rar folosită la noi, de ce oare? — a cabaretului politic, de tradiție brechtiană, a integrat „oralității” pregnante a textului — și iată fructificarea amintitei experiențe radiofonice a dramaturgului — materialul vizual propriu imaginii scenice. Autor și al scenografiei, V. I. Frunză a conceput, din baloane legate între ele și învelite în saci de plastic, niște manechine uriașe, închipuind siluete umane ce populează un „stat” sau altul. Rînd pe rînd și deopotrivă ușor de mînuit și incomode, rezistente la călcarea în picioare și fragile, ele produc sugestii variate și contribuie la crearea unor efecte plastice expresive (cum este, de pildă, finalul), împreună cu un desen precis al mișcărilor pe scena lipsită de orice decor. Stăpînînd bine ansamblul, în special

Practica demonstrează că cea mai bună soluție este „odihna activă” a colectivului de actori, adică prezentarea ritmică a piesei de concurs în fața diferitelor colective de oameni ai muncii, în condiții de spectacol diferite, „rodarea”. Acumulările cantitative, insesizabile de la un spectacol la altul, vor conduce pe nesimțite la saltul calitativ din seara confruntării oficiale.

● **REPERTORIUL.** Făcînd din nou apel la Regulamentul Festivalului, care prevede obligativitatea montării de către fiecare echipă a două piese de teatru într-un an, rezultă că — dacă indicațiile au fost respectate în litera și în spiritul lor — colectivele la care ne referim se află, în momentul declanșării etapei interjudețene și a celei republicane, în situația de a putea prezenta concomitent trei sau chiar patru spectacole. Care dintre acestea merită a fi adus pe scena finalei? Iată o întrebare care pune în joc tură pe mulți animatori ai acestor colective. Căci, criteriile de alegere sînt și ele diferite: în multe cazuri, predomină cele strict interpretative; este ales spectacolul care „curge” cel mai bine, pe care interpreții îl joacă cu cel mai mare aplomb. Uneori intervin și criteriile extraartistice, piesa fiind aleasă în funcție de prezumtivii membri ai juriului — dramaturgi. Și, bineînțeles, nu lipsesc nici criteriile de conținut, cele care pun pe primul plan mesajul transmis de textul transpus scenic, bogăția și generozitatea ideilor cuprinse în spectacol.

Fără îndoială, opțiunea este hotărîtoare pentru soarta în concurs a formației respective. Iar ea trebuie alcătuită pe conștiința faptului că preponderent trebuie să

Scenă din spectacolul „Alexandru Lăpușeanu” →

în momentele „cu cîntec” (și dans) — o muzică antrenantă, sincopată, cu o pondere deloc neglijabilă în captarea atenției publicului — regizorul a rămas dator, însă, la capitolul omogenității montării. Acesteia îi dăunază atât inegalitatea de construcție și ritm dintre părțile spectacolului (prima, mai statică, mai ștearsă, a doua, foarte colorată), cât și impresia de „numere” discontinue, pe care o dau cîntecele interpretate de cite unul dintre actorii sau de toată trupa, cu prea ostentative „veniri la rampă”.

Cît privește echipa actoricească, aceasta — în totalitate — surprinde plăcut prin dăruirea, dezinvolvura și lipsa de „ticuri amatoricești” cu care joacă, dovedind o pregătire remarcabilă și multilaterală: muzicală, coregrafică etc. (am sugera, totuși, o mai mare atenție la dicțiune !), calități cu care, nu ne îndoiim, va obține un binemeritat succes în Festival.

În încheiere, am dori să evidențiem importanța inițiativei (aparținînd atât conducerii Teatrului Popular din Cîmpina, cât și I.A.T.C., prin intermediul conf. univ. Mihai Dimiu, titularul clasei de regie anul II) de a încredința — veritabil eveniment — premiera pe țară unui regizor-student care, dînd examen împreună cu artiștii amatori în fața publicului, s-a „integrat profesional” mult mai bine și mai cu folos pentru cauza artei teatrale decît ar fi putut-o face într-o strîmtă sală a Institutului, prezentînd în fața a douăzeci de spectatori fragmente din piese pe care nu le va pune apoi niciodată în scenă.

Alice Georgescu



Teatrul Popular din Slatina la început de drum

La Slatina, de zece ani reședință a județului Olt, nu exista — se știe — un teatru. Nici măcar un teatru popular. În privința aceasta, celelalte centre de județe nou înființate, să zicem, Slobozia, Alexandria, le-au luat-o înainte locuitorilor din cetatea aluminiului.

Și, iată, revirimentul așteptat: un colectiv de actori amatori (îndrumați de Mihai Nicolau, în ipostază de regizor) a dat, în mai puțin de două luni de muncă intensă pe frumoasa scenă a Casei de cultură a sindicatelor, spectacolul *Alexandru Lăpușeanu* de Petre Sava Băleanu.

Noul Teatru Popular, îndrumat și sprijinit (cu costume și decoruri) de Teatrul Național din Craiova, își propune o stagiune după toate rigorile scenei. Mai ales că beneficiază de talente actoricești evidente. Este vorba de tînărul Ovidiu Dumitrescu, interpret al domnitorului Alexandru Lăpușeanu, Cornelia Storojan, Miți Chelaru, Mihai Adochiței, cu toții, oameni ai muncii din industria Slatinei. Următoarea premieră: *Covor oltenesc* de I. D. Sirbu. Așteptăm cu interes evoluția acestei noi instituții de cultură teatrală.

rămînă criteriul conținutului, alegerea unui text din dramaturgia românească clasică sau contemporană care să emoționeze și să convingă, care să facă sala să vibreze. Axioma acestui moment important este una singură: nu juriul este judecătorul spectacolului; criticul absolut va rămîne întotdeauna publicul spectator.

● **RELAȚIILE CU PROFESIONIȘTII.** Colectivele ajunse în etapele superioare ale Festivalului culeg, de regulă, roadele unei colaborări permanente, multilaterale, cu profesioniștii, ale unor preocupări desfășurate pe parcursul celor doi ani ai unei ediții. Cu atât mai mult, însă, aceste ultime luni trebuie să marcheze un punct de virf al relațiilor între amatori și profesioniști.

În fond, toate cerințele privitoare la spectacole și la repertoriu pot fi îndeplinite în mod optim printr-o legătură strînsă cu un regizor sau cu un actor profesionist, bun cunoscător al capacităților colectivului respectiv și, pe această bază, „arhitect” al succesului viitor. Desigur, și în aceste ultime luni, șlefuirea măiestriei artistice, a tuturor asperităților spectacolului poate și trebuie să continue cu prilejul suitei de spectacole de care aminteam anterior.

Rezultă, deci, că ne aflăm în perioada menită să reprezinte corolarul întregii activități depuse, corolar ale cărui elemente principale se completează reciproc: un continuu și de ținută dialog cu publicul, o prezență scenică de succes în fața juriului.

Între acești parametri, realizați cu convingere și pasiune, mișcarea teatrului de amatori poate demonstra că, prin virfurile ei, tinde și reușește să se înscrie în mod real în zona artei autentice.



Scenă
din spectacol

Teatrul
Popular
din
Zalău :
„Acești
îngeri
trîști“
de
D. R.
Popescu

În sfîrșit, a treia bătaie de gong — nu mai contează, acum, dacă a fost simbolică sau reală — a consfințit, atît pentru un entuziast grup de artiști amatori cît și pentru spectatori (și ce spectatori receptivi și generoși!). Împlinirea unui vis: înființarea Teatrului Popular în orașul Zalău, odată cu premiera spectacolului *Acești îngeri trîști* pe scena Casei de cultură a sindicatelor. Excelent început, în primul rînd datorită opțiunii repertoriale. La zece ani de la premiera absolută (19 octombrie 1969), *Acești îngeri trîști* a devenit o piesă clasică a dramaturgiei românești contemporane. Conflictul angajează conștiințele „la cea mai înaltă tensiune“, îl implică în dezbateri pe spectator și-l convinge. E o piesă dificilă, care ridică serioase probleme și unor trupe profesioniste; cu atît mai mult, spectacolul de la Zalău, de un nivel ieșit din comun, nu interesează numai prin valoarea lui, ca atare, ci și prin caracterul său de program teatral. Alegerea colaboratorilor (regizorul Mihai Lungeanu și scenograful Radu Corciova) arată și ea, fără îndoială, că e vorba de o anume orientare a viitoareii activități.

Mihai Lungeanu și Radu Corciova, artiști tineri talentați, ambițioși, au plecat de la premisa că vor să creeze, în colaborare cu amatorii, un spectacol fîntînd să atingă cel mai înalt nivel de realizare artistică. Pentru ei, conlucrarea cu interpreții Mircea Dumitru (Ion), Olimpia Andrei (Silvia), Dorin Tulai (Marcu), Ileana Domuța-Mastan (Ioana), Viorel Cristea (Petru) și Emil Cosma (Cristescu) înseamnă cu totul altceva decît imitarea, fie și cu cele mai bune rezultate, a teatrului profesionist. Regizorul nu a căutat să profesionalizeze trupa și, astfel, să o oblige, cum deseori se mai întîmplă, la un joc epigonic, de un teatralism impersonal, ci i-a folosit din plin prospețimea trăirilor, sensibilitatea netocită de așa-zisa rutină a meseriei și chiar fermecătoarele stingăcii. Cu alte cuvinte, nu a forțat nota prin supralicitarea posibilităților de interpretare; în schimb, nu a lăsat să planeze asupra fabulei nici un fel de ambiguitate, a citit-o clar și a ordonat-o în jurul cîtorva nuclee dramatice. S-a obținut un spectacol direct, de o scriitură transparentă și de o sinceritate dezarmantă. O sinceritate obținută prin efort, cu o știință a teatrului pe care regizorul nu a impus-o ca pe un mijloc de constrîngere a interpreților, ci a folosit-o ca pe o cheie. De aici rezultă impresia de inedit pe care o lasă montarea Teatrului popular al Casei de cultură a sindicatelor din Zalău.

Ion Cocora

Brașov

Contemporan '79

Instituționalizat și înconjurat de un bine-meritat prestigiu, Festivalul consacrat teatrului contemporan, la a doua sa ediție, și-a probat eficiența prin selecția de reprezentații oferite publicului și prin numeroasele dezbateri pe care le-a generat. Festivalul a propus spre clarificare conceptul de teatru contemporan, vizind dramaturgia și valorile artei teatrale ce o îmbrățișează. Cele două secțiuni (spectacole cu piese originale și reprezentații selectate din repertoriul străin de actualitate) au oferit, laolaltă, un eșantion de lucru, deschis cercetării, comentariului și concluziilor. Parada reprezentațiilor a fost urmată de discuții la obiect, prețioase mai ales prin mărturiile privind experiența creației, mărturii care, odată adunate, vor constitui negreșit fișe ajutătoare pentru istoria teatrului românesc contemporan. S-a desfășurat și un colocviu final, pe tema „Repertoriul contemporan, principală sferă de angajare ideologică a teatrului”, în care referatele — susținute de regizorul Eugen Mercus, directorul Teatrului Dramatic din Brașov, scriitorul Dinu Săraru, directorul Teatrului Mic, criticul Valeriu Răpeanu, directorul Editurii „Eminescu”, și Constantin Măciucă, director adjuncț în Direcția artelor și instituțiilor de spectacol din Consiliul Culturii și Educației Socialiste — au alcătuit un sumar de probleme ale domeniului, trecînd în revistă ciștigurile obținute de piesa originală pe plan editorial cît și, firește, repertorial. Festivalul și Colocviul au cuprins și alte inițiative, concepute ca momente necesare în relația creatorilor cu publicul, în colaborarea artiștilor profesioniști cu amatorii, și au sporit astfel interesul spectatorilor față de această manifestare de cultură teatrală, cu caracter republican. Constituți în grupe de lucru, participanții la Festival au asistat la spectacolele date de echipele caselor de cultură din Săcele și din Codlea, cu piese de Theodor Mănescu și Dan Tărchilă, s-au întîlnit cu muncitorii și tehnicienii de la Fabrica de utilaj mecanic din Codlea, cu studenții, cu elevii Școlii de partid interjudețene, stabilind, de fiecare dată, dialoguri bogate în învățăminte. La Festival și la lucrările Colocviului au fost prezenți numeroși dramaturgi, regizori, actori, critici, directori de colective teatrale și activiști culturali, iar la capătul celor nouă zile, un juriu compus din specialiști și

oameni ai muncii, prezidat de artistul emerit Ion Lucian, a decernat distincții.

Ce concluzii putem desprinde, așadar, din desfășurarea Festivalului de teatru contemporan '79 ?

Față de ediția precedentă, în care s-a stabilit un breviar de revendicări la adresa dramaturgiei, datorare actualității, cea de azi s-a arătat în net progres. Ediția '79 a demonstrat, în primul rînd, saltul calitativ al piesei românești ; așiful, elocvent, dincolo de stringența propunerilor tematice, a convins prin valoarea expresiei teatrale. S-au jucat îndeosebi piese în premieră absolută, confirmîndu-se astfel caracterul stimulator al Festivalului brașovean. S-au validat în fața publicului noi lucrări, caracterizate prin forță conflictuală, originalitate în compoziție, inedit în psihologia personajelor. *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu, *A cincea lebădă* de Paul Everac, *Scaunul* de Tudor Popescu, *Cer cuvîntul*, dramatizarea romanului lui Dragomir Horomnea, configurează, toate, dincolo de deosebiri de valoare și de orice fel, o tendință importantă în dramaturgie : vigoare polemică în organizarea conflictului, sondarea mai subtilă în zone mai puțin cercetate ale realității. S-a conturat, astfel, o dramaturgie ofensivă, o literatură dramatică în care întrebările prevalează asupra răspunsurilor și îndoielele creează răstoarnă certitudinile anchilozate. *Noaptea pe asfalt* și-a revelat, în spectacolul de la Sfințiu Gheorghe, cu finețe construit de Constantin Codrescu, caracterul de dramă a conștiinței ; este urmărită analitic traiectoria unor existențe trăite conform normelor unei etici a „absolutului”, ce nu îngăduie confuzia între esență și aparențe sau mistificarea. În spectacolul Teatrului din Brașov, piesa lui Paul Everac *A cincea lebădă*, pleadoare pentru autenticitate, și-a demonstrat incisivitatea polemică. Și *Scaunul* de Tudor Popescu, în pofida reprezentației statice și ilustrative aduse de colectivul teatral din Constanța, captează interesul prin calitatea întrebărilor pe care le iscă, aliind prospectarea unei noi arii tematice cu ineditul expresiei teatrale ; piesa se situează într-o zonă cercetată insistent de romanul românesc contemporan, și anume, istoria anilor '50—'60.

Cer cuvîntul, dramatizarea unui roman de debut, în montarea semnată de Anca Ova-

nez-Doroşenco la Teatrul din Botoşani, introduce în peisajul nostru repertorial formula, necesară, a teatrului agitatoric, invitând publicul la acţiune şi la opţiune, chemându-l să se pronunţe asupra valabilităţii unei cereri de intrare în partid. Să adăugăm acestor lucrări şi *Jocul* de Ion Băieşu, care, parţial descifrat în spectacolul secţiei germane a Teatrului din Sibiu, îşi vădeşte totuşi latura gravă, avertizând asupra pericolului degradării relaţiilor familiale în condiţiile unui climat de egoism mic-burghez. Vedem, deci, că secţiunea piesei originale în Festival a devenit o reală selecţie de valori. (În care s-a încadrat prestigios, deşi „în afara temei”, juvenilul şi scăpărătorul spectacol al studenţilor de la I.A.T.C. cu *A treia teapă* de Marin Sorescu, operă de căpătii a dramaturgiei noastre, apărută în această staţiune.) Aşadar, o îmbucurătoare sporire a caratului artistic al piesei originale: încorporarea cercetărilor sociologice şi a proceselor morale în caractere dramatice puternice şi în situaţii conflictuale revelatorii, rafinarea expresiei teatrale şi lărgirea registruului stilistic.

Ciştiguri evidente la lectură, nu pe aceeaşi măsură, în spectacole. Festivalul ne-a demonstrat — deşi dezbaterile nu au insistat de ajuns asupra acestei situaţii — că în

valorificarea scenică a pieselor originale nu există o coordonare, un sistem de priorităţi. Lungul drum al piesei către scenă, şi mai ales cel al operei importante, e presărat adesea cu pietricelele indifferenţei, ale inerţiei birocratice. Dacă piesele „uşoare”, subliteratura, maculatura conjuncturală se difuzează adesea lesne, rapid, spre bifarea unor puncte din plan şi sporirea numărului de piese în premieră absolută (semnate mai ales de „autori locali”), lansarea pieselor cu adevărat izbutite e lăsată, prea adesea, la voia întâmplării. Harnicele, sîrguincioasele colective dramatice din ţară manifestă cele dintîi (cum s-a văzut şi din afişul Festivalului) iniţiativa preluării titlurilor inedite, a difuzării lor imediate; dar, trebuie să recunoaştem că nu totdeauna aceste prompte „ediţii princeps” sînt şi cele mai bune, cele mai îngrijite, deşi înglobează serioase investiţii de muncă şi de devotament. Aşa se face că, în timp ce pe scenele Naţionalelor sau pe ale altor mari teatre din Capitală, se pot vedea, în această staţiune, fleacuri ce contrazic conceptul de dramaturgie originală, acte din pagini vechi, cu glorie apusă, adunate în reprezentaţii-coupé, sau recitaluri de versuri cu funcţia de înlocuitor de literatură dramatică, piese substanţiale, ca acelea prezentate la Braşov, rămîn, adesea,

Premiile

Premiul pentru cel mai bun spectacol

- **GENEROASA FUNDAŢIE** de Antonio Buero Vallejo, la Teatrul Naţional din Bucureşti.

Premiul pentru cea mai bună opţiune repertorială din domeniul dramaturgiei româneşti contemporane

- **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN SFINTU GHEORGHE**, pentru piesa *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu.

Premiul pentru cea mai bună opţiune repertorială din domeniul dramaturgiei străine contemporane

- **TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI**, pentru piesa *Generoasa Fundaţie* de Antonio Buero Vallejo.

Premiul pentru regie

- **ALEXA VISARION**, pentru realizarea spectacolului *Da sau Nu* de Aleksandr Ghelman, la Teatrul Giuleşti.

Premiul pentru scenografie

- **PAUL BORTNOVSCHI**, pentru decorurile şi costumele spectacolului *Generoasa Fundaţie*.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin (ex-aequo)

- **OVIDIU IULIU MOLDOVAN**, pentru rolul *Tomas* din *Generoasa Fundaţie*.
- **VISKY ÁRPÁD**, pentru rolul *Eugen* din *Noaptea pe asfalt*.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin

- **COCA BLOOS**, pentru rolul *Duffy* din *A cincea lebedă* de Paul Everac, la Teatrul Dramatic din Braşov.

Premiul special al juriului

- **SEBASTIAN COMĂNICI**, pentru rolul *Păun* din *Cer cuvîntul* de Dragomir Horomnea, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoşani.

la prima (și nu totdeauna deplin semnificativă) tălmăcire scenică. Fapt, iarăși, insuficient discutat la Colocviu.

S-a desenat limpede, în urma acestor confruntări grăitoare, nevoia unei strategii a afirmării piesei „dificile”, strategie elaborată de un veritabil stat-major, care să vegheze asupra destinului dramaturgiei originale, pornind de la criteriile axiologice, de la o știință a valorificării ideii și cuvîntului, de la o ierarhie a priorităților și de la o tactică a difuzării.

În secțiunea piesei străine, mai săracă în titluri noi (ceea ce denotă o îngustare a cîmpului de cercetare a repertoriului străin de actualitate), textele propuse au cîștigat, în schimb, în elocvență, prin valorificarea lor scenică. Pe drept, cele mai multe distincții i-au revenit spectacolului Teatrului Național, *Fundația* de A. B. Vallejo, montare excelentă (în regia lui Horea Popescu), cu un relief deosebit în decuparea planurilor de joc, în structurarea perspectivelor asupra vieții, a realității, a modului cum poate fi înțeleasă libertatea, dinăuntru celulei condamnaților la moarte. Premiul pentru regie i-a revenit lui Alexa Visarion, creatorul reprezentației *Da sau Nu* de Aleksandr Ghelman. La Teatrul Giulești, mon-

tare incandescentă, cuceritoare prin autenticitatea tipurilor și a relațiilor, relevabilă și prin modelarea unei expresivități teatrale laconice, despuiate de efecte. Constatări care certifică, din nou, puterea mișcării noastre teatrale de a construi exemplar viața scenică, de a descoperi metafore elocvente și de a invita la reflecție, într-un demers realist, bazat pe școala românească de actorie.

Nu s-a discutat suficient la Brașov — aproape că nu s-a discutat deloc — despre interpretarea actorului în dramaturgia contemporană. Reflectoarele atenției concentrându-se, firește, asupra repertoriului, rămîne în sarcina ediției viitoare analiza în detaliu și sinteza modalităților de joc, a configurațiilor stilistice, a structurilor interpretative, acordarea lor la necesitățile atît de variate și de complexe ale repertoriului contemporan. După cum rămîn, în continuare, înscrise pe agenda dezbaterilor noastre nenumărate alte idei, sugerate de reprezentațiile văzute la Brașov. Meritul principal al unei atare manifestări de cultură teatrală rezidă în unghiul de investigație pe care-l deschide, în schimburile de opinii pe care le suscită — puncte pe deplin cîștigate în actuala ediție a Festivalului de teatru contemporan.

Mira Iosif

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol episodic

- VICTOR IONESCU, pentru rolul Profesorul Greavu din *A cincea lebedă*.
- ȘTEFAN ALEXANDRESCU, pentru rolul Secretarul Uică din *A cincea lebedă*.
- SIGRID ZACHARIAS, pentru rolul Colega din *Jocul de Ion Băieșu*, la Teatrul de Stat din Sibiu, secția germană.

Premiul pentru debut

- FLORIN FĂTULESCU, pentru regia spectacolului *Alegeți-l singuri* de Ivan Bukovčan, la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani.

Diploma revistei „Teatrul”

- EUGEN MERCUS, pentru regia spectacolului *A cincea lebedă*, la Teatrul Dramatic din Brașov.

Diploma revistei „Vatra”

- ANCA OVANEZ-DOROȘENCO, pentru regia spectacolului *Cer cuvîntul*, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani.

Diploma revistei „Astra”

- EMIL BIRLĂDEANU, pentru rolul Grozu din *Scaunul de Tudor Popescu*, la Teatrul Dramatic din Constanța.

Mențiuni

- JUDIT FEKETE KOTAY, pentru decorurile spectacolului *Jocul*.

Diploma specială a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.)

- STUDIUL INSTITUTULUI DE TEATRU „I. L. CARAGIALE”, pentru spectacolul *A treia țepă* de Marin Sorescu, în premieră absolută (prezentat în afara concursului, de studenții anului III, clasa profesor Beate Fredanov, asistent Ion Caramitru).



Din repertoriul stagiunii

N. CARANDINO

vă recomandă:



FANTEZIILE LUI FARIATIEV la
Teatrul Național din București

O piesă scrisă de o actriță, pentru actrițe. Alla Sokolova a trecut ușor peste rolul bărbatului, rol pe care l-a împlinit Alexandru Drăgan, cu lipsa de strălucire cerută de text.

Drama domestică rezultă din ciocnirea unor destine individuale, o dramă cu parfum cehovian.

Regizoarea a știut să creeze atmosferă. Iar sala Atelier a Teatrului Național a dat actrițelor posibilitatea de a ajunge la public.

Recomandăm spectacolul Ancăi Ovanez-Doroșenco, admirabil servit de scenografia lui George Doroșenco, pentru accentul lui de teatru veritabil, care nu evită emoția și care se ferește de spectaculosul gratuit.

Aș face o mențiune specială pentru lirismul Silviei Popovici, pentru artistică menținere în planul doi a mătușii, Tanți Cocea.





MUZICĂ, DANS, POEZIE la Teatrul Național din București

Patru persoane (Adela Mărculescu, Miriam Răducanu, Raluca Ianegic și Gioni Răducanu) au ocupat două ore amfiteatrul, plimbându-ne, cu ajutorul luminilor și al costumelor, într-o lume în care sunetul, mișcarea și cuvântul creează în egală măsură incantația.

Spectacolul este de o suverană armonie, obținută fără conducere regizorală, din simpla colaborare a unor artiști conștienți de valoarea lor și izbutind prin dăruire de sine să creeze, la nivel înalt, unitatea spectacolului.

Toți interpreții ne-au apărut altfel decît îi cunoșteam, realizînd la mare tensiune lirică miracolul transfigurării. Desigur, este mai greu fără regizor. Dar nu imposibil.



UCU UITUCU la Teatrul „Ion Vasilescu“

Ar mai fi cîteva spectacole de recomandat, pe care, însă, recomandîndu-le toată lumea, girul nostru ar deveni superfluu. De aceea, ne limităm, în concluzie, la Ucu Uitucu, comedie cu muzică pentru copii (și părinți) de Mihai Dobre.

Premiera a inaugurat în mod neașteptat directoratul Soranei Coroamă. Spunem „în mod neașteptat“, fiindcă, prin excelența Ucu Uitucu, binecunoscuta regizoare abia a deschis poarta spre succesele pe care admiratorii ei le scontează. Dar să revenim la spectacol, la care sala comunică spontan cu scena, în care copiii nu se mulțumesc să-i aplaude pe actori, ci cîntă, intervin și, mai ales, se joacă. Mihai Dobre a izbutit să fie la nivel egal în calitate de autor, de regizor și de interpret al rolului principal. Dintre interpreți (toți ar trebui citați), să le menționăm pe Mariana Cerel și pe Lavinia Jemna, care au jucat (alternativ) cu grație și cu dezinvoltură rolul principal (am văzut două distribuții de valoare aproximativ egală și ne vine greu să optăm).

■ FĂNUȘ BĂILEȘTEANU

Ion Brad: „Nu pot să dorm”

Alcătuită din trei acte și un epilog, piesa nu are ceea ce în mod obișnuit, în sens clasic, se numește conflict. Personajele care urmează să se confrunte pe scenă nu se înfruntă, ci se ajută și se complinesc, se adună doar în jurul eroului principal — Timotei (Cipariu), eruditul veteran al revoluționarilor pașoptiști din Transilvania. Forțele ostile nu apar pe scenă, se subînțeleg doar, global. Ca personaj „negativ”, numai Femeia enigmatică, fiica librărilor anticar Samuil Literati (din Cluj), iscoadă a cîrmuirii, trece, episodic, din culise în prim-plan, dar nici ea nu dă ochii cu protagonistul Timotei.

În rest, toate personajele se adună în jurul acestuia — precum spuneam —, ajutîndu-l într-un fel sau altul; micile incidente datează excesului de vigilență al lui Vasile Moïdovan se aplanează aproape de la sine în fața înțeleptului. Da, înțelept. Timotei este un înțelept, un revoluționar dublat de un om de știință, care, cum însuși spune, și cum atât îi reproșează Tișa Ană, menajera sa, nu poate să doarmă. Nu poate să doarmă atîta timp cît cauza poporului român din Transilvania, căreia i-a dedicat întreaga sa știință filologică, nu va ieși victorioasă. Indicațiile de decor din preambulul primului act al piesei sugerează o atmosferă faustic-eminesciană: „Acțiunea se petrece în preajma anului 1840, în casa lui Timotei, din piața mare a Blajului. O încăpere cu mult mai largă decît celelalte chilii ale acestei case-biblioteca. În pereții, nu prea înalți, sînt zidite dulapuri de cărți. Se pot vedea titluri în româna veche și nouă, în latină, greacă, slavonă, ebraică, arabă, franceză, germană, maghiară, italiană, turcă, persană, engleză, siriană... *Atmosferă faustiană* (s.n.) Pe masa largă, manuscrite rare, pergamente, hărți adunate sul, ziare, cutii cu monede vechi, fragmente de marmură cu inscripții romane, hîrtii și cărți felurite, toate într-o ordine desăvîrșită. De asemenea, un ocean. Între două dulapuri vechi, copia romană a unei statui care seamănă cu Athena Promachos a lui Phidias...” Dealtfel, undeva, în actul al doilea al piesei, într-o discuție între Timotei și Aron Pumnul, se și anunță apropiata apariție a lui Emi-

nescu: „TIMOTEI: [...] Vezi, Arune, dacă zeita Clio ar fi fost ca tișa Ană, o simplă țărăncă, nu mai era trebuință să ne omorîm noi sufletele și mintea, în căutarea adevărului și-a dreptății... Am fi supt, direct de la țîța ei, toată înțelepciunea... ARON PUMNUL: Dacă... dacă... Să lăsăm ipotezele astea poezilor... Să vină Andrei Mureșanu, sau... (pe gînduri, profetic) altul, mai dăruit ca el, să le rostească!”

Timotei (Cipariu) este, prin urmare, un mare intelectual patriot, care nu pregetă să studieze, zi și noapte, tot ceea ce știința istoriei și filologia au reușit să cucerească în timp și spațiu, care editează gazete, adună în jurul său pe toți revoluționarii români din Transilvania, se întâlnește și se consultă cu Aron Pumnul, Al. Papiu-Ilarian, Avram Iancu, Balint, Simion Bărnuțiu, August Treboniu-Laurian, Andrei Mureșanu, Stefan Ludwig Roth etc., participă la Adunarea de pe Cîmpia Libertății, își pune toate speranțele în victoria revoluției și, chiar dacă aceasta din urmă nu-i aduce, precum se știe, satisfacția supremă, nu-și slăbește eforturile, întreține vii legături cu intelectualii de peste munți, din regat, bucurîndu-se de succesele lor (primește, de pildă, cu plăcere invitația lui Kogălniceanu de a fi prezent la înființarea Universității din Iași) și rămînînd mai departe pe deplin convins de reușita finală a cauzei naționale căreia i-a dedicat întreaga sa viață.

În piesa lui Ion Brad, Timotei devine un martir sui-generis al ideii de revoluție și dreptate națională. O posibilă idilă cu Fata munților — simbol al candorii feciorelnice și al aspirațiilor spre libertate ale românilor din Munții Apuseni, urmași direcți ai străvechilor daci — se sublimază și se lămurește — cum ar fi spus Sadoveanu — într-o dragoste eterică, spiritualizată și eternă ca și „creanga de aur” dintre magul Kesarion Breb și împărătița Maria.

Dealtfel, deși la începutul piesei nu are decît 35 de ani, iar la sfîrșitul ei, 55 de ani, Timotei are, în piesa lui Ion Brad, figura

Ancheta revistei „Teatrul“

Itinerar semnificativ (II)

Publicăm în continuare răspunsurile primite din partea teatrelor dramatice și muzicale, la ancheta inițiată în numărul trecut al revistei.

Reamintim întrebările :

1. Ce spectacole prezintă teatrul dumneavoastră în Festivalul național „Cîntarea României“ ?
2. Cum se manifestă colaborarea dintre artiștii profesioniști și artiștii amatori ?
3. Ce inițiative deosebite apar pe afiș, în întîmpinarea celei de-a treizeci și cincea aniversări a Eliberării patriei și a celui de-al doispzecelea Congres al Partidului Comunist Român ?

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ-NAPOCA

DUMITRU ONACA — *director adjunct*

1 Ne vom prezenta în competiție cu *A treia țepă* de Marin Sorescu (regia, Mircea Marin, scenografia, T. Th. Ciupe), a cărei premieră absolută a avut loc pe scena noastră.

2 În centrele apropiate în care nu există teatre profesionale (Zalău, Bistrița-Năsăud, Alba Iulia, Aiud), precum și în alte, multe, localități din raza județului, organizăm microstațiuni cu premierele românești din repertoriul curent : *A treia țepă*, *Avram Iancu* de Mircea Micu, *Provincialii* de Con-

stantin Cubleşan, *Sentință pentru martori* de Viorel Cacoveanu. Întreg colectivul teatrului este angajat în munca de îndrumare a echipelor de amatori din oraș și din județ. Un aspect interesant îl constituie activitatea din cadrul Studioului. Aici se citesc și se discută, într-o atmosferă colegială, diferite texte scrise de amatori. Scopul : depistarea, selecționarea, lansarea unor noi talente, producerea unor scrieri în stare să îmbogățească repertoriul teatral, în genere, să-l împrospețească cu un ecou din actualitate.

3 În cinstea Congresului al XII-lea al P.C.R., colectivul Teatrului Național își propune să monteze piesa *Se ridică ceața* de Florin Năstase, în regia lui Nicolae Scarlat.

unui mag. A unui mag sadovenian, al cărui suflet vibrează la tot ceea ce înseamnă istorie și realitate fierbinte a timpului său. El cumulează toate atributele majore ale unui intelectual integru, patriot, care-și pune știința, munca și talentul în slujba poporului din care s-a născut. El temperează excesul de zel și patimile mai tinerilor săi tovarăși de luptă, încearcă să alunge vrajba dintre naționalități, știe că lupta noastră „a românilor, e simpatizată peste hotare“, dar „nu prea cunoscută“ și face tot ce-i stă în putință pentru această propagandă („Am știri — zice el — că fratele Ioan Maiorescu a plecat de la Frankfurt, la Viena“ și se subînțelege că avea cunoștințe de misiunea „fratelui“ Maiorescu, dacă nu chiar el îl trimisese acolo cu una specială). Lecția lui de înaltă etică revoluționară merge pînă acolo încît își in-

vață ucenicii să se autocenzureze, să instituie o cenzură în propria lor gîndire, care s-o contracareze eficient pe cea oficială. Este bun, atent cu cei din jur, omenos, e mucalit, în discuțiile sale cu Tișa Ană — o reușită prezentă feminină, de bătrînă care, înțelegătoare, știe să-și ocrotească exemplar ocrotitorul —, cu Tipograful sau cu alte personaje.

Din păcate, cu cîteva excepții (Tișa Ană, *Fata munților*, *Tipograful* și *Femeia enigmatică*), personajele cam pălesc în fața personalității proeminente a protagonistului. Tocmai de aceea aș spune că piesa lui Ion Brad nu este propriu-zis o dramă, ci un poem dramatic închinat lui Timotei Cipariu, remarcabil prin lirismul său structural, și care lasă impresia de document esențial al epocii pe care o explorează.

TEATRUL NAȚIONAL ȚIRGU MUREȘ

ZENO FODOR, *secretar literar*

1 Cu două montări reprezentative, rod al colaborării cu dramaturgi de prestigiu, Romulus Guga și Sütő András : *Noaptea cabotinelor*, la secția română (regia, Dau Alexandrescu ; scenografia, Romulus Peneș), și *Bocet vesel pentru un fir de praș rătăcitor*, la secția maghiară (regia, Harag György și Hunyadi András ; scenografia, Anna Tamas). Sint spectacole cu texte originale de actualitate, care s-au impus atenției publicului și care figurează la loc de cinste în repertoriul nostru permanent.

2 Un mare număr de regizori și de actori lucrează cu formațiile de amatori. Cîteva exemple sînt, cred, edificatoare : Hunyadi András (Casa de cultură din Reghin), Nagy Jozsef (Casa de cultură a sindicatelor), Marinela Popescu (Liceul „Unirea”), Alexandru Morariu (Casa de cultură din Sighișoara). Nicolae Urs (Căminul cultural din Ruși-Munți), Mihai Gingulescu (Combinatul chimic Tîrnăveni), Dan Ciobanu (Cooperativa Lemn-Mobilă din Tg. Mureș), Ferenczy Csongor (Clubul muncitoresc din Sovata), Zongor István (Fabrica de mănuși din Tg. Mureș), Cristian Ion (Întreprinderea „Electro-Mureș”), Aurel Ștefănescu (Casa de cultură a studenților din Tg. Mureș).

Au început, în regia actorului Constantin Săsăreanu, repetițiile pentru realizarea unei reprezentații de teatru școlar ; personajele-copii vor fi interpretate de elevi, iar personajele adulte, de actori.

3 În programul cu care vom marca sărbătorește aniversările semnificative ale acestui an figurează montarea piesei lui D. R. Popescu *Rugăciune pentru un disc-jockey* și a unei lucrări inedite de Romulus Guga. Închinată lui Gheorghe Șincai, originar din județul Mureș. Lucrăm cu scriitorul Romulus Guga la definitivarea textului.

În colaborare cu filiala A.T.M. și cu Filarmonica din Tg. Mureș, colectivul teatrului își propune să prezinte, în cinstea zilei de 23 August, un montaj muzical-literar. Tot în cinstea acestei sărbători vom organiza Săptămîna dramaturgiei românești, intrată, de-acum, în tradiție (anul acesta va avea loc a 13-a ediție). O dată pe lună, Tribuna literar-artistică recomandă publicului opere literare și creații ale artiștilor amatori.

TEATRUL „ION CREANGĂ”

ALECU POPOVICI, *directorul teatrului*

1 Teatrul „Ion Creangă” va înscrie în competiția finală musicalul pentru mari și pentru mici *Cine se teme de crocodil ?*

2 În sfera relațiilor cu artiștii amatori, se înscriu forme variate, dintre care amintesc aici, printre cele mai importante : 24 de instructaje în școli și licee ; 1676 de prezențe active ale actorilor și regizorilor noștri în școli, bibliotecă, case de cultură, întreprinderi și instituții ; montări în comun cu formațiile de amatori, între care *Stăpînul lumii* de Tiberiu Vidra și Gheorghe Bărbulescu, în colaborare cu școlile din comuna Scornicești, județul Olt, manifestare care a cunoscut o deosebită audiență la public.

3 Intrucît anul acesta, în care se desfășoară ediția a doua a Festivalului „Cîntarea României”, este — fericită coincidență — și Anul internațional al copilului, pe lingă premierele pe care le vom înscrie pe afiș sub această emblemă, ne propunem un recital pentru copii, pe versuri de Victor Tulbure, în interpretarea actriței Daniela Anencov.

TEATRUL EVREIESC DE STAT

FRANZ AUERBACH, *directorul teatrului*

1 Vom participa la competiția finală cu spectacolul cu care am deschis stagiunea, *Cine se teme de Romeo și Julieta ?* de H. Eliad și B. Friedmann.

2-3 Acordăm sprijin material formațiilor de amatori pe care le găzduim în sala noastră. Organizăm numeroase matinee literar-artistice. În cinstea evenimentelor pe care le sărbătorim am înscris în repertoriu un recital de cîntece din folelor.

TEATRUL DE STAT ARAD

VICTOR TUDOR POPA, *regizor, directorul teatrului*

1 Definitivăm, pentru gongul competițional, un spectacol care va lansa în premieră pe țară piesa lui Constantin Cubleșan *Recurs la Judecata de apoi* (regia, Victor Tudor Popa ; scenografia, T. Th. Ciupe).

2 Ca și în celelalte teatre, actorii sprijină munca artiștilor amatori. Împreună cu Consiliul județean al sindicatelor, am inițiat o acțiune care a căpătat caracter permanent, bucurîndu-se de popularitate : Studioul teatrului găzduiește cele mai bune spectacole ale amatorilor pe care-i îndrumăm. La aceste reprezentații-coupé (alcătuite din 3—4 fragmente de spectacol) participă, alături de realizatori, numeroși oameni ai muncii. Discuțiile care au loc după vizionare oferă prilej schimbului de idei, de experiență, sînt un fel de sondaj de opinie privind orientarea și perspectivele mișcării teatrale profesioniste și amatoare.

3 În cinstea celei de a 35-a aniversări a Eliberării patriei, în spiritul tradiției instaurate, ne propunem să oferim publicului arădean piesa lui D. R. Popescu *Piticul din grădina de vară*, pagină dramatică inspirată din lupta eroică a comuniștilor împotriva vechiului regim.

TEATRUL DRAMATIC BAIA MARE

GHEORGHE ROMAN, *director adjunct, secretarul organizației de bază P.C.R.*

1 Vom aduce la rampa concursului premiera românească *Vasile Lucaci* de Dan Tărchiș (regia, Ioan Ieremia; scenografia, Dragoș Georgescu), dedicată Unirii din 1913, luptătorilor pentru eliberare socială și națională.

2 Actori fruntași, printre care Vasile Constantinescu, Mircea Graur, Cornel Mititelu, Paul Antoniu, îndrumă formații de amatori din întreprinderi, case de cultură, cămine culturale, școli. Acordăm asistență tehnică de specialitate (decor, lumină, sonorizare) unor echipe din Baia Mare și din împrejurimi.

3 Împreună cu formația corală de amatori „Prietenii muzicii” din Baia Mare, intenționăm să realizăm un spectacol de sunet și lumină pe care să-l oferim publicului cu prilejurile sărbătorești ale aniversărilor unor importante evenimente politice; precum și un medalion literar-muzical dedicat lui 23 August, spectacol cu care vom efectua deplasări în principalele centre industriale și agricole, în școli, la cămine culturale.

TEATRUL „MIHAI EMINESCU” BOTOȘANI

STELIAN PREDA, *actor, directorul teatrului*

1 Cu premiera absolută cu care am inaugurat stagiunea, *Cer cuvîntul* de Dragomir Horomea, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco și în scenografia lui George Doroșenco, o piesă politică de fierbinte actualitate, în care oamenii caută adevărul, afirmându-și deschis atitudinea comunistă, conștiința revoluționară.

2 Majoritatea echipelor de amatori din municipiile Botoșani și Suceava, precum și din localitățile Săveni, Dorohoi, Darabani, beneficiază de sprijinul multilateral oferit de teatrul nostru. În repertoriul curent avem și un spectacol de muzică și poezie, *Aripile libertății*, susținut de profesioniști și de amatori.

3 Am deschis stagiunea sub semnul unui eveniment cultural, grupajul de spectacole „Restituiri din repertoriul dramaturgiei românești”. Împlinirea a 90 de ani de la moartea lui Eminescu va fi comemorată la Ipoțești, printr-o reprezentație omagială. Ne pregătim să sărbătorim a 35-a aniversare a Eliberării patriei montînd, în Cetatea de scaun a Sucevei, *Mușatinii* (după trilogia lui Delavrancea), în regia Soranei Coroamă.

TEATRUL DRAMATIC BRAȘOV

DIMITRIE ROMAN, *secretar literar*

1 Cu o piesă din „fondul de aur” al dramaturgiei contemporane românești, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (regia și scenografia, Mircea Marin). Sperăm ca interpretarea regizorală și actoricească să dea piesei o nouă strălucire.

2 Încă din stagiunea trecută, funcționează în teatru Studioul artistului amator. Obiectivul său: inițierea artiștilor amatori în teoria și practica scenei; tineri muncitori, studenți, elevi din municipiul și județul Brașov obțin aici, cu sprijinul specialiștilor, noțiunile necesare montării unui spectacol. Artiștii noștri, în colaborare cu amatorii, au și produs două reprezentații: *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava (regia, Mihăilă Brașoveanu; scenografia, Ion Cristodulo) și *Tinerete fără bătrînețe* de Eduard Covali (regia, Dimitrie Roman; scenografia, Ion Cristodulo).

3 Sub egida „Cîntării României” s-a desfășurat la Brașov, după cum bine se știe, cea de-a doua ediție a Festivalului de teatru contemporan, acțiune complexă, de anvergură republicană, căreia, împreună cu ceilalți organizatori, i-am asigurat, sperăm, o bună desfășurare. În zilele acestui Festival a fost inaugurat Studioul de teatru contemporan, cu piesa într-un act *Tragicul donin Ion al cămîlelor* de Darie Magheru (regia și interpretarea, George Gridănușu).

În vederea importanțelor aniversări, colecțivul va pune în scenă parabola istorică a lui D. R. Popescu, *Muntele*.

Secția de păpuși va monta, pe un scenariu de Liviu Steciuc, un recital de umbre și lumini, *Omul și bobul*.

TEATRUL DRAMATIC „MARIA FILOTTI” BRĂILA

DUMITRU PIȘLARU, *actor, directorul teatrului*

1 Cu piesa polițistă *Fantoma tinereții mele* de Ion Bălan și Dumitru Pișlaru (regia, Marius Popescu; scenografia, Radu Corciova).

2 Acordăm sprijin formațiilor de amatori, în diverse și variate forme: instrucțaj, asistență de specialitate, participare la juriu etc. Spectacolul realizat de către actorii teatrului nostru și artiștii amatori, *Pragul conștiinței civice* de I. D. Șerban (regia, Țino Geirun), a cucerit sufragiile publicului.

3 Pentru a 35-a aniversare a Eliberării patriei, pregătim spectacolul *Omagiu libertății noastre* și un recital de poezie patriotică, *Tricolor în August*, cu care intenționăm să facem deplasări în întreprinderi, instituții, școli.

Vom cinsti Congresul al XII-lea al P.C.R. printr-un recital de poezie patriotică, intitulat *Partid al biruinței noastre*.

La sărbătorirea a 2050 de ani de la constituirea primului stat dac centralizat, vom participa prin premiera pe țară a unei piese de Șerban Codrin, *Intemeietorii*, al cărei erou este Burebista.

TEATRUL DRAMATIC CONSTANȚA

JEAN IONESCU, actor, directorul teatrului

1 Principiul programului nostru teatral fiind promovarea dramaturgiei românești contemporane, ne vom prezenta în competiție cu premiera absolută *Credința* de Ion Coja (regia, Constantin Dinischiotu; scenografia, Constantin Rusu). Alături de celelalte premiere absolute românești ale stagiunii (*Scaunul de Tudor Popescu*, *Capcana de nichel* de Eugen Lumezianu), *Credința* reprezintă rodul eforturilor închinat repertoriului național.

2 Toate forțele de care dispunem sînt angajate în sprijinirea formațiilor de amatori. Artiști de frunte de la secția de proză, ca și de la secția de păpuși, asigură, sub diverse și variate forme, buna pregătire a artiștilor amatori din oraș și județ pentru marea întrecere a muncii și a artei din țara noastră, Festivalul „Cîntarea României“.

3 Ne concentrăm asupra reeditării, pe o treaptă superioară, a două importante acțiuni culturale, în organizarea cărora sîntem implicați: reuniunea consacrată teatrului politic și Săptămîna teatrului de păpuși. Două spectacole muzical-literare sărbătorești vor fi dedicate evenimentelor politice ale anului.

TEATRUL „A. DAVILA“ PITEȘTI

CONSTANTIN ZĂRNESCU, actor, directorul teatrului

1 Premiera românească *Cuza Vodă* de Ion Luca (regia, Lia Niculescu; scenografia, Mihai Tofan) (secția de proză); reprezentația-concert *Sărbătoare la revistă* de Aurel Felea și Fred Firea (secția de estradă); montarea *Cîntece și cîntecele, cite sint, sint ale mele* (secția de folclor); *Trei iezi cîntăreși* (secția de păpuși).

2 Actori și regizori, coregrafi, instrumentiști, păpușari-mînuitori reprezintă toate secțiile complexului nostru de artă teatrală, în colaborarea cu amatorii. Spectacole și recitaluri urmate de discuții au loc, periodic, în întreprinderile piteștene.

3 În cadrul Studioului activează un Cerc de prieteni ai teatrului. Un Cenaclu de creație păpușarească a fost inițiat în colaborare cu Organizația pionierilor. Proiectăm, pe o perioadă de zece ani, acțiunea „Teatrul și catedra“, în colaborare cu Inspectoratul școlar județean. Avem intenția să inițiem și o manifestare de anvergură republicană, Gala Studiourilor.

Am planificat pentru stagiunea estivală reluarea unor spectacole în locuri istorice (*Cuza Vodă* și *Vlaicu Vodă*). În perspectivă, o serie de reprezentații estivale de divertisment, pe stadion, la Muzeul viei și al vinului, în locuri pitorești din natură.

TEATRUL DE NORD SATU MARE

MIHAI RAICU, regizor, directorul teatrului

1 Secția română se va prezenta în concurs cu *Anotimpul speranței* de Viorel Căcoveanu (regia, Mihai Raicu; scenografia, Kemeny Arpad); secția maghiară, cu *Viața unei femei* de Aurel Baranga (regia Kovács Ferenc).

2 Toți actorii ambelor secții, inclusiv conducătorii colectivelor, îndrumă formații de amatori din oraș și din județ.

3 Conform tradiției, între 4 și 10 iunie vom reedita Săptămîna teatrală sătmăreană. Întîmpinăm marile sărbători cu trei premiere românești: pentru aniversarea Eliberării, secția română, cu piesa *Văgăuna* de Ștefan Iureș; secția maghiară, cu *Biciclistul* de Valentin Munteanu; iar în cinstea aniversării a 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat, secția română își propune să ofere publicului premiera pe țară *Soarele de andezit* de Emil Poenaru și Mihai Raicu.

TEATRUL GERMAN DE STAT TIMIȘOARA

HANS LINDER, directorul teatrului

1 Colectivul nostru va fi prezent în competiție cu piesa lui Mircea Radu Iacoban *Omul din baie*, piesă centrată pe conflictul dintre conștiința revoluționară și rutină. Regizorul Iuliu Czeresnyes a distribuit rolurile celor mai buni actori din trupa noastră; scenografia va fi semnată de Traian Zăureșcu.

2 Ne ocupăm, în diverse forme (instruc-taje, asistență tehnică, participare la juri) de formațiile teatrale de amatori de la Liceul „Lenau“ din Timișoara, de la căminele culturale din Freidorf, Peciul Nou, Sintana, Secea Mare, Jimbolia, Nichișoara, Lovrin și din alte localități cu populație de naționalitate germană.

OPERA ROMÂNĂ

PETRE CODREANU, *directorul Operei*

1 Vom onora Festivalul „Cîntarea României“ cu participarea în concurs a monștrilor cu opera românească *Dragoste și jertfă* de Cornel Trăilescu (libretul, Dan Tărchilă; regia, Hero Lupescu; scenografia, Hristofenia Cazacu; coregrafia, Alexa Mezincescu), o poveste de dragoste și de eroism din timpul războiului de independență, în care realul se împletește cu imaginarul; și cu baletul-oratoriu *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu (regia și coregrafia, Vasile Marcu; scenografia, arh. Nicolae Drăgan), transpunere scenică a celei mai de seamă balade populare românești, într-o formulă în care, de asemenea, se contopesc elemente de realitate și de basm.

2 Colectivul nostru întreține cu formațiile de amatori relații bune și diversificate. Acordăm asistență, sub formă de împrumut (și chiar de transfer) al unor elemente de decor, recuzită, costume. Personalități artistice din Opera Română fac parte din juri. Avem peste 20 de instructori de dans, balerini care pregătesc dansuri cu temă. Echipele care au beneficiat de îndrumare din partea artiștilor Operei au promovat în etapa superioară, unele fiind chiar premiate (formația Politehnicii din București).

3 Pe lângă spectacolele din repertoriu, Opera Română va găzdui, în luna iunie, spectacolele de operă și balet ale finalistilor. Nu vom oferi în acest scop doar sala, ci vom pune la dispoziție și personalul tehnic, creînd astfel colegilor condiții optime, într-un spirit de emulație cu adevărat tovarășească.

În ceea ce privește a 35-a aniversare a Eliberării, prin natura sa și cu forțele de care dispune (concepție, interpreți, ateliere), Opera va fi neîndoielnic, ca de fiecare dată, printre făuritorii spectacolului omagial, care, din câte știm, va avea și menirea de a încununa cea de-a doua ediție a Festivalului „Cîntarea României“. În cinstea Congresului al XII-lea al P.C.R., vom programa o suită de spectacole românești cu tematică adecvată.

OPERA MAGHIARĂ CLUJ-NAPOCA

MARKI ZOLTAN, *directorul Operei*

1 Gongul va bate de trei ori pentru a marca prezența noastră la Festivalul național „Cîntarea României“: o dată, pentru *Regele Istros*, operă de compozitorul Szarvady Gyula (regia, Varga Zoltan; scenografia, Witlinger Margareta); a doua oară, pentru opereta *Soarele Londrei* de Florin Comișel (regia, Horvath Bela; scenografia, Witlinger Margareta); a treia oară, pentru o suită de recitaluri ale unor soliști vocali și de balet.

2 Patronăm 41 de echipe de amatori, (formații de dansuri și coruri) din municipiu și din județ. Cel mai bun cor, cel de la Fabrica de porțelan „Iris“ din Cluj-Napoca, a promovat cu succes în faza județeană.

3 Concerte extraordinare, pregătite în colaborare cu artiști amatori și prezentate la sediu. În lunile decembrie și ianuarie au evoluat în asemenea concerte extraordinare, alături de balerini Operei, dansatori amatori din Izvorul Crișului, Căpuș, Iluc, Gheorghieni. Ne propunem ca aceste concerte să continue întreg anul.

TEATRUL DE OPERETĂ

GEORGE ZAHARESCU, *directorul teatrului*

1 Cu o lucrare închinată celei de-a 120-a aniversări de la Unirea Principatelor Române, intitulată *Violete de Parma*, evocare a figurii luptătorului unionist Costache Negri, operetă originală compusă de Elly Roman, pe un libret de Val Săndulescu. Spectacolul a primit viață scenică în regia subsemnatului, în scenografia lui Arminio Iordănescu și sub conducerea muzicală a lui Constantin Rădulescu. Teatrul de Operetă va mai prezenta în concurs și spectacolul-coupé de balet alcătuit din *Nesfârșit*, *zborul Măiestrei* și *Mășterul Manole* (libretul, Gabriel Morărescu și Dinu Cernescu; regia și coregrafia, Mihaela Atanasiu; scenografia, George Dorosenco).

2 Realizăm împreună cu echipele de amatori spectacole, cum ar fi cel de brigadă de la Uzinele „Vulcan“, cel de la Uzinele Chimice Române, de la Casa de cultură a sectorului 4, de la P.T.T.R. etc. Împreună cu dansatori amatori, dansatorii Operei au evoluat la Ateneul Tineretului, în spectacolul *Viața, dragostea omului*.

Avem 27 de instructori artistici care îndrumă 23 de formații din Capitală și din țară, în specialitățile dansuri cu temă, dansuri populare, brigăzi artistice, opere, montaje literar-muzical-coregrafice etc.; formațiile instruite de ei au promovat cu rezultate foarte bune în etapele județene.

3 Microrecitaluri prefațate, programate la clubul Uzinelor „Republica“ și la Grupul școlar „23 August“. Aceste microrecitaluri sînt rodul colaborării cu Uniunea Compozitorilor.

Închinată celei de-a doua ediții a Festivalului „Cîntarea României“, Săptămîna Teatrului de Operetă va fi marcată de o serie de acțiuni reprezentative, printre care și premiera absolută a operetei *Violete de Parma*.

Anchetă realizată de Valeria Duce

Spre succes, pe scurtătură

Ținta finală, unica țintă a fiecărui spectacol în parte, a tuturor manifestărilor artistice, este succesul. Succesul, adică acceptarea promptă și recunoașterea imediată a mesajului de idei, transmis prin mijloace de înaltă expresivitate artistică. Participarea caldă la faptul de artă, adeziunea deschisă la conținutul filozofic, răsplata generoasă sub forma aplauzelor de după ultima cădere de cortină sau, mai cu seamă, la „scenă deschisă”. Cine din lumea teatrului nu râvnește la succes? „Mare succes”, se zice; sau „succes de prestigiu”, ceea ce e puțin altceva; „a fost un succes, ce mai...”, sau „s-a bucurat de succes”, poate să însemne o reușită de valoare mai scăzută; „succesul modest” poate însemna și o cădere. În orice fel am formula ideea, esența nu se schimbă, ținta finală rămâne succesul.

Totul depinde de ceea ce-și propune creatorul. Pentru universul nostru de preocupări, totul depinde de ceea ce-și propune omul de teatru — directorul, regizorul, interpretii. Să-ți propui un repertoriu ambițios și exigent, alcătuit din opere dramatice valoroase, să-i asiguri transpunerea pe scenă în spectacole bune, într-o succesiune lipsită de sincope, să programezi spectacolele astfel încât fiecare dintre ele să aibă parte de o prezență pe afiș perfect echitabilă, să răspunzi (prin politica teatrală pe care ai elaborat-o și o traduci în fapt) tuturor cerințelor și exigențelor diverselor categorii de public — fiindcă publicul, se știe, o știm cu toții, nu e o măsură amorfă, e diferențiat, dar asta e altă problemă — iată ce înseamnă să ținți succesul. Să faci spectacole interesante, pline de originali-

tate, dar de o originalitate autentică, nu de un epigonism mascat, spectacole accesibile, dar concepute în formule noi, surprinzătoare, atracțioase — iată ce înseamnă să ținți succesul.

Să-ți faci personajul viu, convingător, colorat, limpede, bogat sufletește, așa cum îți se înfățișează el din paginile textului, sau chiar mai mult decât atât — iată ce înseamnă să ținți succesul.

Să vrei succesul, ultima țintă, unica țintă; succesul, dar în numele unui program ideologic înalt, în disciplina muncii creatoare, în rigoarea exigențelor înalte, în spiritul de echipă, aceasta este nobila aspirație a artistului-slujiitor al scenei. E limpede, cine spune că nu vrea să aibă succes, că nu știe ce-i aia, că nu-l interesează, că nu l-a dorit niciodată, acela sau nu știe ce înseamnă succesul, sau se mînte, sau ne mînte, sau e rătăcit prin această lume, sau e un ratat, sau toate laolaltă. În numele acestei împliniri, care se produce numai odată cu stabilirea și stabilizarea relației spectacol-public, acționează creator toți oamenii de teatru. Succesul este o componentă a artei teatrale și nu e străin nici de sfera esteticii, chiar dacă se exprimă în alți termeni, categoriali.

Din păcate, tot în numele succesului, care capătă înțelesuri, hai să le spun, speciale, iau naștere, se fac simțite manifestări parazitare, străine de fenomenul artistic. Am nevoie de un succes de casă, zice un director, nu-mi fac planul de încasări, sînt incolțit, strîns cu ușa, n-am încotro, dă-le naibii de criterii și de exigențe, vreau o piesuță ușurică, trei personaje și-un decor, să desfund mahalalele... Și, uite așa,

apar în repertoriul spectacole dintre acelea ferite cu strășnicie de cronicari. Premiera are loc undeva, într-un cartier sau într-un orașel, se încropește un turneu, ce să vă mai spun eu, că le știți și dumneavoastră, hai spre succes, pe scurtătură.

Un regizor simte că pierde trenul, că rămîne în urmă, nu prea i-au ieșit spectacolele, a avut parte numai de căderi, ce-și zice? Pun piesa ăluia, nu-i grozavă, e chiar slabă, dar nevastă-sa e chirurg la clinica cutare, dacă-ți arde la premieră toți pacienții nevستی-si, am o sală de zile mari, și să îndrăznească vreunul să nu-i placă, doar oameni sîntem, avem cu toții o inimă, o splină, un duoden!... Și, uite așa, sau cu variante, spre succes, pe scurtătură.

Cite un actor simte că nu i-a ieșit rolul, sau se simte umbrat de partener, sau se crede nedreptățit de regizor. N-are, adică, succes. Atunci, și-l face. „Imbogățește” personajul cu podoabe false, născocoște o mie de detalii care n-au nimic de-a face cu rolul, cu piesa, cu spectacolul, bagă cu nemiluita gaguri, poante, cioace, cirlige, găscl-nițe, se dă de ceasul morții și obține cam ce obținea pe vremuri un cabotin numit Agop, care, tam-nisam, își plesnea partenerii în cap cu o bășică de porc, spre marea și hlicăta desfătare a unei anumite categorii de public (fiindcă publicul, o știm cu toții, e diferențiat). Smulge actorușul nostru și aplauze la scenă deschisă, de ce să ne mințim, iar aceste aplauze, pact al mediocrităților din ambele părți ale rampei, sînt certificatul lui de garanție, cu care-și apără vehement prestația. Intregul a fost vicinat, alterat, știrbit, degradat; părții nu-i pasă, și-a croit drum spre succes, din nou, și iar, pe scurtătură.

IDEI LA RAMPĂ

■ MONICA
SĂVULESCU

Cînd „totul se poate“...

Întimplarea a făcut să „deschid ochii“ în teatru într-o generație de entuziaști. Un climat prielnic ne-a ajutat să ne formăm în ideea că arta înseamnă dacă nu totul, în orice caz enorm, că teatrul înseamnă dacă nu totul pentru om, dar, oricum, ceva pe-a-proape... În acest sens, tinerețea noastră a fost liniștită, deoarece ea s-a desfășurat pe terenul unor certitudini. Zile și nopți ne petreceam interpretînd un vers din Shakespeare (cu convingerea că o bună înțelegere a lui va echivala cu un tezaur) sau discutînd o metaforă spectaculară de aici sau de aiurea, cu sentimentul că misterioasa ei alcătuire tănuiește pentru noi esențiale dezlegări... Nu-i vorbă, mai tîrziu, prin ani, lărgindu-ne cercul și ajungînd să mai trăim și pentru noi înșine, nu numai pentru a interpreta trăirile altora, am întîlnit fenomenul și prin alte profesii. Un inginer care vede, în canalul de irigație construit în cîmpia Bărăganului, la kilometrul 12, între Slobozia și Ciulnița, o realizare epocală, sau, la fel de stabil, un apicultor care, în mierea de albine pe care o prepară, întrevide viitorul omenirii, mi-au fost întotdeauna apropiați, familiari. După cum la fel de aproape îi simt și pe unii dintre studenții de astăzi, care, buchisindu-l, la rîndul lor, din nou și din nou, pe Shakespeare, își închipuie că... Au ceva minunat și bătaios în acest fanatism al lor, în imbatabilele lor certitudini. Pe care, desigur, le întîmpin cu depline disponibilități, numai că, așa, din cînd în cînd, atunci cînd îmi închipui că nu mă vede nimeni, mai privesc prin colțuri, mai ridic din umeri... Și-mi aduc aminte de acel moment unic, pe care, la rîndul meu, l-am trăit, cînd, dintr-o dată, am realizat că în artă și prin artă, nu chiar „totul se poate“. Are un cadru bine determinat, revirimentul; pentru mine și pentru încă alți cîțiva colegi de breaslă și de generație, el se leagă de numele unuia dintre regizorii de astăzi ai scenei noastre, nume pe care, dacă nu-l rostesc, este numai pentru că atunci, la acea dată, cuvintele lui nu-i mai

aparțineau parcă, pluteau în aer, trebuiau să se ivească, rostite de el sau de oricare altul dintre noi.

Însoțeam într-o zi pe străzi liniștitele neliniști sau neliniștitele liniști, bazate pe pasiunea pentru profesie a unuia dintre marii noștri maestri de teatru, cînd ne-am întîlnit cu un student de-al lui. Acesta părea excedat, era palid: „vă caut de mult, domnule profesor — a rostit aproape sufocat — fiindcă vreau să vă spun ceva. Eu am impresia că teatrul moare“ — a mai avut puterea să îngaime; după care, bineînțeles, am intrat rapid, cu toții, în prima cofetărie, ca să-i dăm un pahar de apă, ca să-l mai ogoim, cît de cît, cu un dulce. „De ce ți se pare, mă, că moare?“ — l-a întrebat apoi profesorul, văzîndu-l mai întremat. „Cum, de ce?“ — i-a răspuns tînărul regizor, sfîrșit, ca după o mare criză. „Păi, intră, va să zică, unul în scenă, și strigă «tată», iar altul îl ia în brațe și strigă și el «fiule». Și, aiurea, totul e de fapt o minciună, fiindcă nu e taică-său și nu e fi-su“.

Nu știu cît de dureroasă pare acum, relatăta, această întîmplare, pe noi însă ne-a marcat, noi, cei prezenți cu acel prilej și mai tîrziu toți ai noștri, tot clanul (deoarece cuvintele au trecut din gură în gură, intrînd în „folclor“) am suferit parcă un adevărat șoc, n-am mai rămas aceiași fericiți din urmă cu cîteva zile. Cu atît mai mult cu cît, la scurt timp, un altul dintre noi a simțit nevoia să-și exprime îndoielile, punîndu-se astfel la adăpost de o mare primejdie care ne păstrea. Eram, din nou, cu toții, însoțiți de maestru, la o repetiție, într-o sală de teatru. Lucra unul dintre cei mai mari regizori ai țării, își expunea concepția asupra unui spectacol. „Și, aici, în final — spunea el — am să imaginez o scenă de apocalips...“ „Apocalipsul, pe scenă? — a bolborosit atunci, mirat, în sala goală, unul dintre noi — nu, nu cred că e posibil să realizăm Apocalipsul pe scenă...“

Oricît a încercat profesorul să ne dascălească — „e convenție, mă, nu fiți absurzi, asta e artă și arta e, toată, convenție“ — de noi nu se mai prindea nimic.

„Nu mai vrem minciună, strigam, vrem numai adevăr, gata cu cortina, gata cu decorul, gata cu luminile colorate și cu benzile de magnetofon, cu care, din culise, vrei dumneata, va să zică, să mă păcălești și să-mi crezi mie stări, gata cu convenția, jos și iarăși jos“.

Și-am ținut-o așa cîțiva ani buni, proclamînd sus și tare că „nimic nu se poate“, pînă într-o zi, cînd întîmplarea a făcut să vedem un spectacol shakespearian (tot Will, săracul!), lucrat în stilul reprezentațiilor Teatrului „Globus“. Și mare ne-a fost uimirea, cînd, la un moment dat, a apărut în scenă un actor și a rostit, fără nici o rușine: „eu sint Pirineii“; fiindcă noi ne miram nu atît de enormitatea pe care o

susține el, ci de capacitatea noastră de a crede, de felul cum ne tirau ei, artiștii aceia, pe noi, prin convenții, ca pe niște orbeți.

„Va să zică, se poate, totuși — ne-am spus unii altora, la ieșire, ca pentru a ne consola de o mare pierdere — va să zică, așa stau lucrurile... se poate, deși nu prea se poate... adică, stai să vezi... minciuna... convenția... și, dincolo de ele, de fapt, adevărul... adică...”

Nu-i vorbă, ne mai și maturizasesm, cât de cit, în acest răstimp, mai trecuseră vreo doi-trei ani peste noi, ceea ce ne permitea acum să acceptăm ceva mai ușor că, uite, și minciuna asta, fir-ar ea a naibii de minciună, tot un fel de viață este, că, de fapt, ea, viața, nu e ruptă în două ca o piine, adevărul de o parte și minciuna de o parte; or, cine vrea să guste miezul...

„Merge, dom'le, se poate!” — am decretat, și ne-am mutat din nou, cu arme și bagaje, în tabăra din care plecasem, ba, mai mult, asemenea tuturor celor încercați de îndoieli, am plătit acum tributul necesar excesului de zel, am devenit mai catolici decât papa, sărind, dezlănțuiți, nu peste un singur cal, ci peste herghelii întregi...

„Vrem convenții — am spus, lăsați convențiile să vină la noi, și enormitățile rostite pe scenă fără să se clipească din ochi, fiindcă ele sînt de fapt iluzii, he-he, ce știți dumneavoastră... și decorul, și banda de magnetofon, și luminile colorate... ce lumini? orgă, domnilor, orgă electronică, cu efecte computerizate, sîntem doar în secolul tehnicii, ce mai, cine or fi fost oare neisprăviții care pretindeau acum, în aceste vremuri, teatru cu scena goală, cu actori despuiți, cu decoruri din trei surcele? Vrem

instalații — susțineam, vrem aparate și proiectoare, fundaluri bidimensionale și tridimensionale, ecrane, dar nu pe pînză, domnilor, nu, pe aer, imagini în relief, dați-ne utilaje, efecte, aparatură, cu ele să vedeți dumneavoastră de cită artă sîntem noi în stare, de cită emoție, de cită...”

„Naiba știe, poate că o fi nevoie și de voi pe lumea asta — îmi spunea într-o zi un inginer. Voi, adică aștia cu ficțiunea... În ultimă instanță, s-ar putea ca omul să simtă nevoia și de ficțiune...” Ingerul tocmai dăduse în funcțiune o mare hidrocentrală și-i urmărisem nesomnul și tracul din noaptea dinaintea inaugurării, apoi îl însoșisem prin nebunia aceea de construcții, agregate, turbine, motoare de mare capacitate, la uriașul lui spectacol, și-acum, văzindu-l stors, epuizat, într-o stare vecină cu transa, mă hotărisem să-l însoțesc, binevoitoare, și prin lumea paradoxurilor, în care, cine știe ca ce chestie, simțea el nevoia să dea iama.

„Se poate — i-am răspuns, se poate ca omul... nu-i așa... totul se poate. Adică, vezi bine, cînd totul se poate...”

Și, totuși... „ce se mai poate, cînd totul se poate?” — mă întreb și eu, din cînd în cînd, cu cuvintele poetului, care, iertat să-mi fie, dar mie-mi spun cite ceva. Ce se mai poate în artă, cînd totul se poate, ce se mai poate în teatru, cit din el este adevăr și cit fals, în raport cu marile, inegalabilele adevăruri ale cotidianului, cită grațuitate și cit sublim, cită viață și cită moarte? Iată întrebări pe care mi le pun seară de seară, cînd... salutînd în stînga și în dreapta cu familiaritate, îmi las paltonul la garderobă.

telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“

Studioul „Casandra“, care, se știe, susține stagiunea bucureșteană cot la cot cu suratele sale mai mari, a prezentat pînă acum șase premiere! Pînă la sfîrșitul stagiunii va mai prezenta încă patru. Zece premiere, așadar, oferite publicului de o trupă mai puțin numeroasă decît a oricărui teatru, care mai are și de învățat pentru d-xamelele de diplomă! Prislea teatrelor nu se dezmente! ● La Teatrul Național din Craiova se repetă piesa Seară de taină de I. D. Sirbu, în regia lui Dan Alexandrescu și în scenografia lui V. Fe-

nișoară-Stegar. Tot aici se repetă o altă piesă în premieră pe țară, Singur în paradisi de Mihai Dușescu, regizore fiind Geta Tomescu, iar scenografa, Cleopatra Preduș. ● In librării se găsește volumul „Teatru comentat“ de Mircea Ștefănescu. ● După „Tăndărică“, a fost în turnee în R. D. Germană (de data aceasta, la Weimar) Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. ● La Teatrul „A. Davila“ din Pitești a avut loc premiera piesei Mutul și măslinile de Nicușă Tănase. Direcția de

scenă este asigurată de actorul Valeriu Buciu. Nu s-or mai găsi regizori de profesie pentru piteșteni? ● „Viața românească“ (nr. 2 și 3) publică piesa lui Vasile Rebreanu. Pe loc repaus... asasini! E ceva, nu mai sîntem singura publicație care lansează texte dramatice! ● In Italia, la Teatrul „Amfitrione“, a avut loc premiera piesei O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, interpretată de trupa „Nuovo Teatro“, sub conducerea lui Alessandro Ninchi. Altă pre-

(Continuare în p. 44)

■ CAMIL
PETRESCU

Analiza structurală a spectacolului (II)*

Corolarul trăirii similare deduse prin analogie. Evadare din imanență

Interesul omului pentru propriul său destin l-am văzut exterior în capitolul precedent. Sub aspect interior și eficient are un corolar care, în forma lui pură, este desigur cea mai dramatică a conștiinței.

Inchis și sigilat, de către destinul său, omul năzuiește, derivat instinctiv, să știe dacă mai există oameni care trăiesc aceleași emoții ca el, adică au suflet la fel, în forma rudimentară; iar în forma purificată de biologie, dacă mai există oameni care să aibă aceleași procese de conștiință. Desigur, din analogia corporală și biologică, omul deduce și analogia sufletească și psihică. Dar această analogie e un proces extrem de greu de realizat în concret. Omul nu poate suferi singurătatea absolută fizică (decît într-un act perversit, ostentativ, anormal) și, la fel, nu poate suferi singurătatea morală. Pe culmile cele mai înalte ale gândirii, exasperarea de a ieși din imanența fluxului conștiinței a dus la creațiile dramatice ale solipsismului sau refularea filozofică a „lucrului în sine“.

Reconstituirea unei alte trăiri apare, pe toată scara omenirii, ca o tendință, cînd mai accentuată, cînd mai puțin accentuată, cînd mascată și derivată, de la simplele povești ale omului primitiv pînă la poveștile marilor autori de drame și romane.

Modul în care, în esențialitatea interesului uman, se împletesc firele motivului primordial, al *eficienței destinului* (tradus în întimplări care exprimă obiectiv acest destin) și motivul corolar, al cunoașterii comportărilor similare în cazurile eficienței destinului, este foarte complex și colorează activitatea socială și spirituală, adesea, în sensul că spectatorii și cititorii transferă asupra autorilor trăirile personajelor. (O exemplificare foarte expresivă îmi îngăduie propria mea experiență din război. Astfel, am remarcat că soldații mergeau mult mai liniștiți, mai hotărîți la atac, dacă știau că vor merge toți. Gîndul destinului comun

ușura acceptarea unei misiuni, uneori, sigur sinucigașă. Nu se poate obiecta decît în parte că moralul era mai ridicat fiindcă solidaritatea sporea șansele de supraviețuire prin succes, decît contributiv. Căci aceeași comportare unificată se întîmpla și cînd solidaritatea nu avea nici un scop de acțiune propriu-zis: cînd erau bombardatî intens de artilerie, și cînd faptul că unii rămîneau hotărîți, resemnați, ridica moralul tuturor, în grade diferite evident, dar real. De altfel, ocolind prin obiectiv, aci este esența panicii, cînd fuga cîtorva determină fuga aproape generală (cu excepții educate) în război sau într-un incendiu. Cum de asemenea comporta contagiunea actelor de eroism.)

Aci găsim interesul pentru dramele povestite în gazetă, pentru asistarea la marile procese, pentru lectura memoriilor.

Acest interes pentru *trăirile similare* e atît de real, încît se declanșează cu prilejul oricărei *trăiri efective*, adică, în care e implicat *neprevăzutul* și, deci, riscul. De aci, interesul pentru conferențiarîi care-și trăiesc conferințele, nu și le rocită automat (iar momentul cînd un conferențiar se emoționează și-și pierde șirul e întens dramatic pentru auditor), interesul pentru orice exhibiție periculoasă. E destul să ne gîndim că alta este emoția publicului cînd acrobații trapezului lucrează cu plasă decît cînd lucrează fără plasă. Toate meciurile sportive care implică un rezultat, ce influențează soarta executanților, beneficiază de această participare dramatică (e un fapt foarte semnificativ, din acest punct de vedere și din punct de vedere al spectacolului, că publicul asistă în număr mult mai mare și cu mult mai mult interes la meciurile de campionat, la fotbal, decît la cele amicale; fiindcă în cele dintîi e în joc viitorul clubului însuși).

Într-un anume sens, stima pentru actor, odată cu un soi de interes, de curiozitate, vine și din sentimentul pe care îl are publicul că actorii, situați socialmente deasupra, au o mare răspundere în prezența pe scenă, în fața unei săli pline. Cei care cunosc de aproape un orator prieten ori

* Vezi „Teatrul“, nr. 3/1979

un actor prieten au un soi de emoție gîndindu-se la trăirea celui care, în cîteva minute, va apare în fața unei săli, nu numai pline, ci compuse din personaje importante. Căci semnul cel mai rudimentar al trăirii este, pentru mulțime, riscul și corolarul său, valoarea succesului. Cel care nu riscă nimic, nu trăiește efectiv... Riscul și șansa sunt formele cele mai apropiate ale Destinului. O eventuală scenă singeroasă (război, revoluție, agresiune etc.), un mare proces penal, urmat poate de o execuție, o operație medicală, lupte cu tauri, lupte de gladiatori, acrobație, orice soi de întrecere sportivă în care este în joc o recompensă efectivă, o conferință etc. sunt *întîmplări dramatice*, adică integrate în concret, *trăiri unice* (chiar dacă se repetă, deoarece riscul e concret). Aceste trăiri, spectatorii naivi le preferă în concret. De aceea, chiar la spectacol, nu vor să cunoască finalul dinainte. În sensul trăirii similare, prezența omului este act dramatic în concret, după cum prezența omului, știută, era act dramatic prin criterii. Dar acest dramatism al prezenței omului trebuie luat în sensul simplu afectiv pe care i-l dă H. Cohen în „Liebe des Selbst des Menschen“ („Dragostea de sine a omului“), căci atunci, pe de-o parte, nu se poate funda metafizic într-un principiu atît de solid ca acela al instinctului de conservare, dar nu are nici caracterul dramatic pe care-l are corelat cu conceptul destinului, ci se dizolvă, așa cum, pe drept, îl respinge Rudolf Odebrecht arătînd că duce: „Zum humanistischen Urbild der Menschheit, das im Kunstwerk aufsteigt; die Rührung, zum aesthetischen Hauptkoeffizienten, und die Aesthetik mündet in einen sympathetischen Sentimentalismus“*. (Aesthetik der Gegenwart. Junker und Dunnhaupt Verlag, pag. 74).

Prezența transcendentă însăși apare ca o prezență antropomorfizată, cu așezarea omului în centrul creației, fiindcă aceasta este forma de interes maxim a omului (ca de altfel întîmplările miraculoase și paroxismul dramatic care trece în legendă); imposibilitatea transcendenței o subliniază viu Spranger: „Wir haben gar kein anderes Erkenntnismittel für Geistesgebilde, als die individuelle Geistesstruktur. Deshalb bleibt das vielverschlungene innere Gefüge gesellschaftlicher Gebilde für unser Erkennen und Verstehen immer unereichbar“** (Eduard Spranger, Lebensformen. 6. Auflage. Max Niemeyer Halle (Saale) 1927.)

* Spre imaginea originară umanistă a omenirii, care urcă în opera de artă; emoția, spre principalul coeficient estetic, iar estetica se varsă într-un sentimentalism simpatetic.

** Nu avem nici un alt mijloc de cunoaștere a produselor spiritului, decît structura individuală a spiritului. De aceea, alcătuirea lăuntrică a produselor sociale, foarte complicată, rămîne, pentru cunoașterea și înțelegerea noastră, mereu de neatins.

Corelatul interesului dramatic : obiectul spectacolului

Structura pur formală.

Condițiile pur formale ale spectacolului.

Am văzut motivul metafizic în care e implicată esența trăirii dramatice, a receptivității spectatorului. Dar această *reacție afectivă* este provocată, declanșată, de un obiect transcendent conștiinței în genere, fiindcă sunt posibile momente derivate și întîrziate cînd obiectul este activ, după ce a fost încorporat conștiinței, și cînd apare e mai mult sau mai puțin spontan (o semnificație înțelegă cu intîzriere).

Am văzut că acest obiect în esențialitatea lui este o întîmplare (dramatică), un incident, un accident, un act concret, încorporat existenței. Negreșit poate fi și un act (simbolic) semnificativ, dar cu condiția ca el să fie încorporat, în consecințele lui, concretului, de pildă, înlocuirea unui nume într-o anume listă.

Prin urmare obiectul spectacolului este o modificare în concret, e, deci, un obiect dat în corporalitatea lui, dat în unicitatea lui, cum spune Bergson.

Dar orice întîmplare la care omul e martor, nu actor, nu participant, atunci e trăire dramatică, este un obiect dramatic? Experiența ne arată că, deși omul trăiește între semenii săi și asistă la o serie nesfîrșită de acte concrete, foarte puține dintre ele sunt dramatice. Un om trece dimineața pe stradă; nu prezintă nici un interes. A doua zi i se așine calea. Ce a intervenit ca un obiect, care nu trezea nici un interes, să trezească brusc un interes dramatic? Se poate spune că *el a devenit prezență*. Dar, cu aceasta, cercetarea noastră își schimbă natura.

Fenomenologia prezenței obiectului

Că nu orice întîmplare (devenire concretă, spontană față de subiect) este obiect de spectacol, desigur că e indiscutabil. Cauza este că nu orice obiect înseamnă o *prezență* și simpla înfățișare dinaintea simțurilor noastre nu înseamnă și existența efectivă a obiectului. Împrejurarea a fost ades remarcată de către filozofii și esteticieni (Croce, Bergson etc.).

Pentru ca să aibă caracter dramatic nu ajunge ca un obiect să fie în legătură cu destinul omului, el trebuie să fie și *prezent*. *Lege*: *esse percipii*. Dar *cît* e perceput, *atîta* există.

Dar ca să lămurim conceptul complet de *prezență* în actul dramatic este necesar să urmărim îndeaproape actul percepției. (Nici Gestalt — nici Ganzheittheorie.)

Despre trăirea nemediatoare ca obiect al spectacolului

Teatrul este act. Acțiunea este altceva. Actul e în *conștiință tradusă*, acțiunea este automată. Cînd se critică o lucrare că nu are acțiune în sensul vechi, se greșește. Acțiune, cum am spus, nu înseamnă mișcare

multă pe scenă, întâmplări multe, agitație, ci acțiune în sens de trăire; o piesă trebuie să aibă multă prezență și trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezență de corpuri.

Dacă în reprezentăția simbolică, actul esențial nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic, în așa măsură că nici nu pot fi numiți actori, autorii lui, avem o nouă categorie de spectacole, în care interesul spectatorilor este pentru actul trăirii însăși, pentru modalitate.

În asemenea spectacole *obiectul este suficient în prezența lui*, deși efectul nu este o înregistrare cognosectivă simplă, ci o elaborare, un nou adaos, care-l transformă în *valoare*, deși acest fapt nu s-a remarcat pînă acum.

Tocmai pentru că metoda fenomenologică nu a fost înțeleasă în toate modalitățile ei, accentul, în judecata unor asemenea categorii de spectacole, a rămas în planul existențial și în rezonanța psihologică.

În realitate, nici chiar simpla contemplație a unui peisagiu, adică în afară de orice intervenție artistică, nu este un act psihologic simplu, ci o realitate intențională, fiindcă nimic nu există în afară de configurație intelectuală, nu luată în sensul de percepție, ceea ce azi e de netăgăduit de către nimeni, ci în sensul de realitate aparent fictivă, de elaborare intelectuală tradusă într-o realitate fenomenologică. Actul percepției nu ne dă nimic într-o arenă, în care luptă doi gladiatori, în afară de o anumită prezență și atributele ei, de o serie de mișcări fără semnificație. Desigur că, psihologii cei mai înverșunați condec că fără condiția pericolului pentru participant, care e o reprezentare strict adaosă, emoția însăși n-ar exista, dar încă aceasta nu-i deajuns, fiindcă această reprezentare strict adaosă, care dă semnificație tuturor actelor din arenă, trebuie să fie prezentă în fiecare moment din seria actelor, efectiv, adică structural prezent mai mult, să constituie o unitate structurală, o totalitate configurativă (Eingestalt, am zice).

Atît de necesară este adăugarea fenomenului și atît de mult cade pe planul secundar reprezentarea existențială însăși, încît apare absolut necesară intervenția metodei fenomenologice.

Este suficient să se facă ipotezele următoare: 1) să se presupună că nu e hotărît ca gladiatorii să lupte pînă ce unul dintre ei moare și că moartea survine prin accident; 2) să se presupună că un spectator e convins că ambii gladiatori simulează și 3) să se presupună că e convenit ca lupta propriu-zisă să fie precedată de o demonstrație inofensivă, că de la un moment dat, începe lupta adevărată. Fiecare dintre aceste momente creează alte corelate în trăire.

Despre natura adaosului fenomenologic în spectacolele cu obiect : trăirea însăși

Am deosebit, deci, în obiectul spectacolului, o realitate strict existențială, apoi o realitate adăugată, care îl condiționează amindouă, firește, structurate intelectual. Nu avem să ne ocupăm aci despre caracterul pur existențial al obiectului tradus într-o intuiție complexă pentru spectator.

Ne interesează însă structura realității adăugate care condiționează, care transformă *actul prezenței în valoare*, căci această condiționare scoate definitiv fenomenul spectacolului, chiar al spectacolului extra-artistic, din planul psihologic, rămînînd ca și modalitatea intelectuală și cea afectivă ale acestui plan psihologic să nu constituie decît temelii substrat, iar cea de-a doua, un corelat. Greșit se spune deci că spectatorii caută în luptele din arenă „emoțiile tari“ (de altfel, se spune aceasta în sens peiorativ), ei caută o anumită valoare către care se îndreaptă interesul lor și corelatul acestei valori este o emoție. Că această emoție este însuși scopul poate fi chiar impresia spectatorului și a unei estetici neobișnuite cu analizele structurale.

De altfel, luînd cazul, care ar părea că e de opus mai cu succes de către opinia contrară, acela al participării ca spectator la execuția unui condamnat la moare, cînd nu poate fi invocată valoarea performanței obiectului, și încă putem afirma netemeiul unei asemenea obiecții.

Nu avem aci decît o nuanță în deplasarea accentului de valoare. Astfel, faptul însuși de a fi asistat efectiv la o execuție capitală, adică de a fi înregistrat acest moment, devine o valoare pentru spectator. Dovada că e așa, e că aceste execuții capitale urmează legea valorii existențiale, anume că : o valoare existențială este condiționată de cantitatea și de frecvența ei. Execuțiile capitale prea dese sfîrșesc prin a nu mai „avea public“, ceea ce se întâmplă în vremuri de revoluție ori de război, în afară de cazurile cînd o astfel de execuție nu e valorificată din nou printr-un nou proces fenomenologic. În scara valorilor existențiale găsim sus de tot pe cele care implică soarta unui om, fiindcă viața omenească apare ca valoarea existențială cea mai de preț pentru om. Oricît de importantă însă este această valoare, ea-i condiționată de legea mai sus amintită a tuturor valorilor existențiale, legea cantității și a frecvenței.

Conceptul de intenționalitate crează motivul interesului

Cele mai simple obiecte reale ale unui spectacol provoacă totuși o tendință intelectuală (devenită fapt sufletesc) prin orientarea interesată a subiectului către obiect. Această

mișcare a spiritului este aproape metafizică și lipsește numai la ființele nedotate cu inteligență. Acest interes ia forma numită curiozitate când e vorba de actele mai puțin complexe și se întâlnește nu numai la om, dar și la animalele superioare (păsări, mamifere).

În forme superioare această tendință a spiritului ia forme eवासublimite și devine știință. În cazul spectacolului, această tendință fundamentală e pusă în mișcare de conceptul *neobișnuitului*, *nefamiliarului*. Această tendință rudimentară, metafizică devine, în planul cultural, năzuința de a trăi valoric.

Despre funcția fenomenologică a regulii în spectacol

Regula este un concept structural în sensul că apare ca o necesitate organizatoare, pentru a contribui la realizarea unei structuri exogene. Valoarea regulii nu este endogenă, ea nu rezidă în amplificarea regulii, ci în instalarea ei cu *motiv determinat*.

Cu toate acestea sunt cazuri când regula poate fi obiect de spectacol, dar cazuri extrem de rare, unice. Ar fi un soi de virtuozitate a regulii ca atare. Fiindcă altfel, tendința organizatorilor de spectacole de a oferi cazuri în care dificultățile regulii sunt sporite, dar, mai ales, cazuri când supunerea desăvârșită și iscusită la regulă, care e motiv pur formal (regulativ), duce la un formalism fals. Foarte ades, confundând necesitatea regulii cu substanța obiectului, satisfacția dată regulii devine scop în sine, pierzându-se din vedere motivul determinant autentic. Ea, așa-numita virtuozitate, chiar în spectacolele care au ca obiect trăirea reală, nu constituie decât un obiect minor repede lipsit de interes. Căci și aci se aplică legea frecvenței și a cantității.

Întrucât structura omului ca om contribuie la structura spectacolului

De ce un balon e impresionant numai dacă e un om înăuntru ?

De ce o eclipsă, fapt banal, e atât de căutată ca spectacol ? De ce dezbaterile unui proces sunt sporite în interes prin publicitate ?

De ce o personalitate e mai pasionant urmărită ?

De ce recordurile mondiale sunt spectacole căutate ?

De ce ne-ar emoționa ideea plecării unui om de pe pământ în Lună ? (Fiindcă se întoarce, altfel nu ? !)

De ce întâia traversare a Oceanului a trecut neobservată, de ce a doua a reușit ?

De ce marile procese în timpul lor provoacă mai puțină emoție decât reluate în istorie ?

De ce sunt deziluzionați cei care asistă la un război, la un accident ? De ce aceste lucruri povestite au mai multă intensitate ?

De ce în atâtea cazuri, în genere, oamenii își dau seama tirziu că au asistat la întâmplări a căror spectaculozitate nu o bănuiseră chiar pe moment ?

De ce întreprinzătorii nu-și dau de-a dreptul seama de valoarea comercială a unui spectacol, dacă emoția e nemijlocită ?



Mai întâi prin faptul că el e măsura lucrurilor, că fiecare cunoaște dificultățile dintr-o experiență proprie, face ca structura omului ca om să contribuie la structura spectacolului. Dar firește, și aci momentul e fenomenologic după ce un minim e depășit. Un concept e necesar ca să dea emoția, căci experiența individuală e foarte redusă. Dacă un agricultor, care știe cât de greu se ridică un sac de grâu, vede un atlet de bilci despre care el trebuie să știe (nu e dat ca percepție) că are o greutate de 160 de kilograme, desigur că urmărește faptul cu interes. Dar ce-i spune, de pildă, unui filolog rămas între cărțile lui, următorul tablou. Au realizat la jocurile olimpice următorii timpi :

la săritura cu prăjină

X.Y.Z. 4 m.

M.R-N. 4¹⁰

ori la inotul pe spate

X.Y.Z. 1'1"

Desigur că nimic. Și totuși aceste cifre sunt citite, în vremea jocurilor olimpice, cu pasiune în ziarele din lumea întreagă. (Citate și corectate, firește, fiindcă noi le-am dat greșit ca să facem chiar în act o mică experiență. Chiar asistând la realizarea întocmai pe teren a acestor cifre, un filolog n-ar avea nici o emoție, ci numai reprezentări fără structură specifică. Abia când i se spune că, în clipa aceea, s-a bătut recordul athletic al lumii în veacul al XX-lea e probabil o emoție retrospectivă, dacă a asistat neprevenit.)

De altfel, un argument foarte decisiv, merit să ne arate că în spectacolul existențial motivul e pur intențional, este faptul că marile mase nu se ocupă decât de campioni. Aceste sporturi cunosc favoarea publicului numai când sunt organizate pe baza înregistrării federale. Astfel, fiecare țară are o federație pentru fotbal, ori pentru box, reunite în federații continentale, apoi toate într-o federație internațională. Ele țin registre de întâlniri, adică le omologhează și proclamă campioni.

Masele americane împing pînă la exces aceste condiții ale campionatului și se pasionează și în artă tot dacă li se spune că

artistul e un soi de campion mondial. Astfel, Oscar Wilde a fost anunțat, fiind a ținut o serie de conferințe, drept cel mai extravagant poet din lume, adică dat într-un complex de semnificații, nu în simplă înfățișare; violoniștii au căutate acolo dacă sunt cei mai mari din lume, la fel orice muzicant și, în genere, oricine vrea să trezească interes trebuie să treacă drept cel mai mare din lume: cel mai mare scamator, cel mai mare jucător de tenis, cel mai mare savant. Cine poate spune că popularitatea lui Einstein este produsă de-a dreptul de opera sa? Nu numai în America, dar și în Europa, popularitatea sa proverbială este datorată unui fapt abstract, pur mintal: afirmației făcută de ziare, ca o dezvoltare a opiniei reale a unui grup de savanți, că el e cel mai mare cap, în știință, de la Newton încolo. În plan structural al operei lui Einstein și în realitatea eterogenă, în care el apare ca un moment structural esențial, se intercalează o serie inapreciabilă de momente, care dizolvă conceptul unui sistem: cauză și efect nemediat. În cazul acesta, opera lui Einstein nici nu există ca motiv real al emoției pe care o provoacă prezența lui. În nici un caz, nu e vorba de emoția directă pe care o provoacă un peisaj și care e, în genere, singura categorie de emoție pe care o recunoaște estetica. Ce fel de Einfühlung poate să fie între omul Einstein ca personalitate fizică și mulțimea care îl așteaptă în stradă? Niciuna. Dovadă că o sosie a lui, care s-ar da drept el, ar provoca, apărînd oficial, aceeași emoție și, dimpotrivă, călător necunoscut, autenticul Einstein n-ar provoca nici o emoție.

Obiectul spectacolului este, deci, de cu totul altă natură decît percepția fizică sau Gestaltul. Un cîntec are Gestalt, dar poate să aibă și semnificație.

S-a spus că e un fenomen. Dar cu aceasta nu s-a adăugat prea mult și estetica fenomenologică n-a însemnat, cu forma ei de azi, decît un mic progres. S-a spus că nu emoția produsă de materialul fizic al statuii conțea în artă, ci emoția produsă de ceea ce reprezintă marmora. Această reprezentare, această intenție a artistului este obiectul artei și emoția produsă de ea este emoție artistică. Este un progres că de la emoția estetică directă, Einfühlung, s-a trecut la emoția reprezentării fenomenului, dar estetica nouă nu s-a întrebat dacă obiectul, fenomenul ca atare, provoacă, prin simpla lui prezență, emoție artistică. Noi credem că nu. O capodoperă a picturii nu provoacă necondiționat nici o emoție artistică. Și totuși estetica pornește de la această emoție nemediată ca de la un lucru de la sine înțeles. Dacă e nevoie de vreun argument în sensul tezei noastre, vom spune că în pictură capodoperele sunt supuse la expertiză ca să fie recunoscute sau nu ca false. Și această expertiză nu e de ordin afectiv. Dacă ar exista o emoție artistică originară, primară, nemediată,

ce nevoie ar fi de o expertiză chimică? Nu se poate răspunde că mai toate tablourile necunoscute, care se identifică, nu sunt decît tablouri mediocre ale măștrilor identificate numai pentru valoarea lor comercială, căci nu e adevărat.

Cel mai adeseori, interesul dramatic și dorința de a trăi valori sunt corelate sau conjugate în funcțiunea personalității, luînd formele cele mai variate, de la dorința de a poseda bunuri pînă la dorința de aventură, iar forma pervertită, pînă la dorința de a se afirma prin crimă, cînd crima apare ca o valoare (căci în lumea criminalilor există chiar un soi de stimă pentru criminalii importanți). În formă purificată este trăirea și crearea de valori culturale, în corelatul activ, și cunoașterea lor — în corelatul pasiv. *Esențial e aici și faptul că valorile sunt în concret indicii de trăire.*

Corelatul emotiv secundar

Astfel, emoția estetică, socotită în estetica psihologică și genetică, drept fapt primar, ne apare ca un simplu ecou al vieții organice, sporită în măsura în care spectacolul angajează pe individ.

Această reacție e numai mediată, căci dacă ar fi direct angajată soarta spectatorului, atunci, din punctul lui de vedere, nu mai e spectacol. Deci gladiatorii nu pot fi numiți actori numai din pricina asociației termenului cu un rol simulat. Iar din punctul lor de vedere nici măcar spectacol nu e.

Astfel, în toate întrecerile, chiar cele mai libere uneori, spectatorii aduc cu ei o atitudine adeseori prefixată, partizană, care se traduce printr-o preferință în ceea ce privește finalul, printr-o dorință netă.

Despre condiția strictă a corelatului emoțional

Conceptul de excepționalitate, simplu, nu e întovărășit de emoție. Decalajul între aceste momente este și mai mare încă, așa cum nu l-a putut bănui estetica veche. O nouă realitate este necesară pentru a provoca interesul și, consecutiv, emoția spectatorului, ca spectator partizan, dar spectator oricum, nu participant propriu-zis. Anume, este necesar ca întîmplarea, obiect al spectacolului, să aibă o structură afectivă. Această structură afectivă nu înseamnă o structură existențială indiferentă, ci o structură fenomenologică, adică determinată de un concept, condiționată (fără această condiție a determinării, spectacolul devine fără obiect, atît de strictă e). Cine nu știe ce are de realizat un scamator, zadarnic îl vede făcînd diferite gesturi care altfel sunt clare.

Se creează deci un plan fenomenologic care are ritmul lui. Suntem deci într-un plan strict mintal care e o nouă realitate. (Se înțelege cât de insuficientă apare aci estetica zisă fenomenologică a lui Geiger, care crede că, orientînd atenția celui ce gustă arta într-o concentrare internă, nu face decît să indice o atitudine, rămîind, deci, în pură psihologie.)

Despre corelația prezenței și a emoției în spectacol

Din cuprinsul capitolului despre teoria dramatică, ea ne apare condiționată originar prin tensiunea instinctului de conservare și de perpetuare (și ca o contraprobă, maximum de tensiune dramatică se naște atunci cînd este în joc un număr cît mai mare de existențe omenești). Dar motivul iucidental al declanșării emoției dramatice este incidentul dramatic, în formă acută, cînd este vorba de soarta însăși a subiectului, prin ecou și afect derivat, cînd e în joc un incident de natură dramatică, adică interesînd o existență, punînd o prezență.

În modul acesta, orice întîmplare din natură care e în legătură cu o existență, care presupune prezența omenească, e întovărășită de un ecou sentimental în subiect, care e interesul pentru această întîmplare. Cînd subiectul asistă la o asemenea întîmplare ca spectator, adică neparticipînd de-a dreptul, întîmplarea joacă rolul obiectului care solicită interesul său, care e cauza emoției sale.

Acest interes pentru trăirile similare e atît de real încît se declanșează cu prilejul oricărei trăiri efective, în care este implicat neprevăzutul. De aci, interesul pentru orice exhibiție periculoasă.

Acest lucru se explică prin faptul fundamental, în concepția noastră despre dramă, că nu orice întîmplare reală, în sens de realitate, este dramatică, adică obiect care provoacă reacții dramatice. Nu orice întîmplare reală este un obiect, adică este și autentică, fiindcă *autenticitatea* înseamnă *prezență obiectivă, nu existență reală*. Existența obiectivă înseamnă existența structurată, înseamnă obiecte în sensul fenomenologic al cuvîntului, numai atunci ea devine o prezență.

STRUCTURA TEATRULUI CA UN CAPITOL DIN ESTETICA PREZENȚEI

Ce este prezența reală ?

Este o existență în planul noematic. Prezența fizică a lucrurilor nu înseamnă însă prezență (au văzut asta și Bergson și Croce, amîndoi intuiționiști). Bergson a menținut intuiția ca un instinct, ca o formă de sen-

zație, iar Croce a trebuit să se mulțumească cu o serie de imagini, indiferent de obiect, dar nesuștinut absolut de nici un suport, s-a prăbușit în confuzia cu limba gramaticală.

Descrîind structura obiectelor, arătînd pe de o parte funcțiunea noemelor, iar pe de altă parte structura noemelor și menținînd deosebirea fundamentală dintre obiect și lucru, fenomenologia creează un conținut nou al spiritului.

Deosebirea specifică dintre obiect și lucru înseamnă eliberarea de realitate, dar corelația se opune la anarhia libertății. Contextura semnificațiilor dă adîncimea necesară planului noematic.

Nu există decît ceea ce are semnificație, decît ceea ce din lucru devine obiect.

Fenomenologia ne-a arătat și modalitatea noemelor și a noxelor (cum se pătrund, cum se organizează în vederea unor sensuri noi. Da?). Numai așa poate fi vorba de o *prezență fictivă*.

Toate încercările de a funda pe intuiție, pe cunoaștere, au naufragiat fie în logicism, fie în constructivism subiectiv (aci Fiedler, Croce, Bergson). Gestaltul este o încheiere, un contur. Dar *semnificația* este o *transcendență față de Gestalt*, pentru că obiectul fizic ori obiectul fizic de gradul II (adică un obiect a cărui primă semnificație a fost lichidată și pusă în paranteză devenind transcendentă, ca un simplu obiect fizic) capătă prezență.

Despre specificul prezenței

Dacă am recunoscut în sentimentul prezenței un sentiment originar (ori aproape), cu această noțiune cîștigată nu am rezolvat dificultățile pe care le-am întîmpinat în calea soluției pe care vrem s-o dăm esteticii spectacolului.

Sentimentul prezenței este originar poate ca sentiment, dar se deosebește de actul prezenței însăși, care e realitate inițială, față de care sentimentul se manifestă doar corelat.

Trebuie să cercetăm acum prezența însăși, să o descriem deosebit, să vedem cum se constituie, ca abia în urmă să vedem cum evoalează corelația prezență-sentiment.

Vom vedea aci din verificata noastră teză esențială, a primordialității unei existențe intenționale, care condiționează, și pe firul istoric, sentimentul, și vom deduce că greșit s-a ocupat estetica numai de afect (ceea ce nu înseamnă că studiul afectelor nu e absolut esențial, ci numai că el nu poate înlocui, și nici măcar suplini oarecum, studiul actului originar care e prezența). Sunt cazuri în știință cînd un corelat ne poate furniza cunoașterea celuilalt termen, dar pentru aceasta este necesară o tablă logaritmică pe care n-o

avem încă și nu o vom putea avea pînă cînd estetica nu va rezolva cel puțin un singur caz de specificare a obiectului artistic.

Negreșit că nu este locul să facem aci ontologia prezenței, nici măcar cu ajutorul metodei pur fenomenologice, ci vom rămîne doar în planul structurilor fenomenologice.

Orice prezență este structurală, deci orice prezență este nu numai reprezentare

Deși, probabil de natură metafizică, sentimentul prezenței nu există în afară de prezență, și afirmația ar fi desigur un pleonasm, dacă am înțelege prin prezență simpla reprezentare în sens psihologic. Este una dintre erorile esteticii de azi, și nu numai ale esteticii psihologice, faptul că pornește de la sentimente și le condiționează de simpla reprezentare în genere. Chiar estetica socotită azi fenomenologică nu depășește acest stadiu al reprezentării, deși renunțînd la conținut și mulțumindu-se cu forma (trezind oarecum conținutul în sentiment, în receptivitate, căci o concentrare externă fără obiect constituit e o simplă orientare, și e ușor să observăm că Geiger lucrează exclusiv asupra datelor interne) căreia afirmîndu-i-se existența intențională, nu se realizează alt progres decît cel de atitudine, de autonomizare, cum s-ar spune.

Afirmarea unei prezențe prin simpla prezență a reprezentării este cu totul insuficientă. O prezență este un obiect, negreșit, nu este vorba de obiectul fizic, și un obiect se cere constituit. (O eclipsă de soare, ca reprezentare, e aceeași, dar ca obiect constituit diferă și corelatul său sentimental diferă de la teroarea negrului african la curiozitatea spectaculară a cititorului, alb, de ziare.)

Despre intervenția neprevăzutului în ritmul fenomenologic

Am văzut că una din necesitățile ritmului este condiționarea conceptuală a momentelor istorice. Cum apare însă în acest caz funcția neprevăzutului, atît de importantă în desfășurarea oricărui spectacol, în genere? Este problema care s-a pus operelor dramatice căroră li se cerea un sfîrșit neprevăzut, dar motivat. De ce nu era acceptat un sfîrșit neprevăzut pur și simplu? De ce chiar în piesele polițiste nu este acceptat un desnodămînt cu adevărat neprevăzut?

De altfel, irupția logicului, a planului rațional în istorie este absolut deplasată. Și este unul din cazurile cele mai penibile acea ingerință a raționalului în desfășurarea istoricului sub forma atît de curentă: nu „e logic“ ca un om care iubește să facă rău persoanei iubite, nu „e logic“ ca un erou să

fie fricos în cine știe ce împrejurare. Aci este și penibilul loc comun asupra „adevărului neverosimil“ sub forma că nu tot ce e adevărat, e adevărat și în artă.

Despre condiționarea structurală, opusă deopotrivă inexistenței percepției libere, ca și motivării logice

Evident că numai îmbogățită în această noțiune a planului structural, estetica poate scăpa din dilema: senzorială ori logică.

Un fapt neprevăzut este acceptat cînd participă la ritmul structural al unui spectacol. Tot ceea ce nu e integrat în „realitate“ (?), ceea ce nu e realizat, nu satisface pe spectator (nici în cele mai rudimentare spectacole fizice. O luptă de box întreruptă de ploaie nu satisface).

Nu trebuie înțeles aci că faptul nou trebuie să fie deductibil din cele întîmplate, căci atunci cădem în pretenția de motivare logică, ci numai ca el să se însereze în complexul fenomenologic care e în curs. Cum orice realitate fenomenologică este o realitate structurală, putem spune că un act se înserează cînd se structuralizează.

Prin urmare, interesul spectatorului, adică atitudinea de așteptare, dar cu atenție involuntară (fiindcă atitudinea de așteptare însăși este de condiție fenomenologică), e condiționată de o structură. Atît de adevărată este această condiționare fenomenologică a tendinței inițiale, încît se poate afirma că fără o pregătire a structurii fenomenologice nici nu e cu putință crearea acelei noi realități sociale care se suprapune valorii intrinseci a obiectului. (Uneori oameni abili și puțin scrupuloși se pricep să creeze o adevărată psihoză înaintea unor spectacole, ca să nu mai vorbim de unele procese.)

Despre funcția fenomenologică a conwenției, a regulii în spectacole

Motivul regulii este de ordin strict rațional, fiind constrîngerea normativă; funcțiunea ei aplicată este strict rațională, adeseori în contradicție cu concretul vital. În modul acesta, ea condiționează structura și, deci, condiționează corelatul ei, emoția. Astfel, ea intră în structura spectacolului, devenind act fenomenologic, intrucît a depășit și raționalul. Nu există emoție la un spectacol pentru un spectator care nu cunoaște regula jocului și posibilitățile standard. Emoția fiind consecutivă structurii, structura, în funcție de concepție, conceptul fiind normat de regulă, emoția apare ulterior între factorii spectacolului ori nu apare deloc (este cu neputință ca un spectator să încerce vreo emoție asistînd nepregătit, fără să-i slujească nimeni vreo explicație, pe loc, la un joc sportiv. Și totuși jocurile sportive moderne stîrnesc pa-

siuni planetare la cei care cunosc conceptul, structura și regula jocului. Prin urmare, încă o dată, emoția estetică nu e spontană, cum se crede în estetică). Evident că sunt multe spectacole în care un rudiment de concept apare. Regula apare ca un concept, determinant exogen, căci valoarea ei nu se obține prin amplificarea ei ca scop.

De faptul că regula nu face parte din structura jocului, fiind normativă, intrând însă în structura spectacolului, trebuie să se țină seama, fiindcă, altfel, nu mai deosebim valorile pozitive în planul spectacolului.

De altfel, simplitatea ori complexitatea regulii joacă un mare rol în răspîndirea unui sport, deci succesul unui spectacol în ceea ce privește mulțimea este în funcție și de simplitatea regulilor (de aceea cel mai răspîndit spectacol popular devine fotbalul, fiindcă din toate sporturile are regula cea mai simplă în ceea ce-i este esențial și izbitoare: mingea este purtată cu picioarele de la o poartă la alta — la rugby și cu mâinile —, cu intenția de a fi introdusă în această poartă, reglementarea jocului în afară de asta nefiind esențială, nici complicată, ci învățându-se repede. E aci explicația de ce un joc așa de complicat cum este jocul nostru național numit oină nu se poate răspîndi. Necunoscîndu-se regula, nu se cunoaște dificultatea, necunoscîndu-se dificultatea, nu se cunoaște valoarea izbînzii. Numai cei care au jucat oină pot deveni spectatori. La fotbal însă, cei mai mulți spectatori n-au jucat niciodată).

Nu ajunge să cunoști regula, ci și structura.

Cunoașterea simplă a regulii nu ajunge totuși pentru a participa la spectacol. Căci regula, chiar intrată în structura spectacolului, e întemeiată pe un substrat vital și apare ca o măsură pentru afirmarea acestui substrat vital. Astfel, ne depărtăm și mai mult de concepția simplistă a emoției nemijlocite, declanșată automat, din simpla prezență a obiectului. Căci încă o dată, acest obiect nu există într-o percepție, nici într-o reprezentare, cum afirmă estetica, ci într-o elaborare structurată, fenomenologică, sau nu există nicidecum ca spectacol.

Structura aceluși substrat vital e realitate, iar spectatorul încearcă emoții în măsura în care cunoaște acel substrat. (Firește că se poate crea o falsă structură, care dă totuși emoții adevărate, dar e o structură... nu e mai puțin adevărată că emoția pe care o încearcă rarii „cunoscători“ e de o calitate superioară și, în acest sens, mai reală.)

Despre ritmul structural al planului fenomenologic

Noesis — noema.

Chiar în cazurile cînd obiectul spectacolului este static, fix, structura fenomenologică este dată tot în timp.

De aci, decurge existența unui ritm fenomenologic, fundamental deosebit de cel biologic, la care, fără nici o excepție, toate sistemele de azi reduc ideea de ritm în artă.

Acest ritm este strict coordonat cu emoția, și ritmul emotiv pur estetic este cu totul altul decît ritmul cosmo-biologic universal, ale cărui rezonanțe în trăirile estetice, vechea estetică, victimă a confuziei, le supraevaluează.

Un spectacol fără acest ritm structural este simplă percepție, înregistrată fără interes și fără puțința de a-l urmări. (În crearea acestui ritm structural stă toată știința celui ce oferă un spectacol, și chiar spectacolele unice ca întrecerile sportive, procesele la jurați, ședințele parlamentare. El este esențial pînă și în povestirea unei anecdote. Psihologia denunță Gestaltul. Ea s-a preocupat numai de configurația plastică, nu și de angrenajul structural.)

Respectarea acestui ritm fenomenologic este o condiție atît de strictă a spectacolului, încît fără el realitatea apare ca o succesiune de tablouri necondiționate; el dă deci Gestaltul, nu Gestaltul îl dă pe el, așa cum se afirmă că întregul dictează partea.



Se vede acum de ce nu putem accepta în totul acea teorie a „Ganzheit“-urilor, în care fiecare element e condiționat de întreg, prin care își capătă înțelesul, căci vedem că de multe ori e suficient un singur fapt nou ca să dea un nou înțeles întregului. Un om împarte bani. Este o percepție. Un amănunt: hirtia e falsă. Totul capătă un alt sens. Și abia în urmă amănuntele celelalte capătă un alt înțeles. Acest lucru ni se pare fundamental în considerarea semnificațiilor-întreg și a semnificațiilor-parte.

Un complex cu caracter de întreg e modificat fundamental de un singur amănunt schimbat și apoi, la rîndul său, modifică toate amănuntele esențiale, în afară de cel care a fost semnificație determinantă. Ceea ce nu trebuie să se uite este că toate acestea se petrec în planul noematic, planul existențial rămînd adeseori aproape identic. (Se va vedea mai tîrziu ce înseamnă acest „aproape“.)

Contrapunct

HORIA
DELEANU

Profesionist
și
amator

Jean-Louis Barrault crede că „să faci teatru înseamnă să cauți confirmarea propriei persoane prin intermediul personajelor pe care le joci.“ Este, probabil, una dintre importantele motivări, mărturisite sau nu, ale amatorilor, care, îndreptându-se spre teatru, își caută, cu gravă și bună preocupare, împlinirea. Mi-am amintit încă o dată de această observație identificând o contagioasă *nevoie* și *bucurie* de teatru, la reprezentația cu piesa *Tinerețe fără bătrânețe* de Eduard Covali, realizată, la Brașov, de teatrul studentesc „Universitas“. O mină de tineri, de la diverse facultăți *tehnice*, a izbutit, printr-o simplitate elaborată, prin har și prin intuiție artistică, să determine, la spectatori, generoase satisfacții *umaniste*.

Mă gândeam, peregrinînd cu studenții îndrăgostiți de teatru prin meandrele piesei, cît de folositor este pentru profesioniști să contem-

ple tresăririle de autentică originalitate care apar pe tărîmul artei amatoare. Sint încredințat că, văzînd stîngăciile, adesea străbătute de sensibilitate, ale amatorilor, proiectîndu-le, comparativ, în clișee pozitive și negative, profesionistul își sporește și dimensiunile cîmpului imaginației și chiar zonele posibile ale expresivității. Pe de altă parte, el se deprinde să exploreze continentele talentului nealterat al altuia, confruntîndu-l cu talentul său „alterat“ de meseria în-sușită cu sirguintă și dăruire. Fără îndoială că, totodată, se testează și în mod obiectiv talentul celui alt, ivindu-se, numai uneori, și perspectiva valorificării darului natural într-un cadru mai riguros constituit.

Contemplarea profesionistului trebuie să fie, însă, foarte *activă*. Și atunci cînd instruieste o formație amatoare, și atunci cînd vede în timpător un spectacol al altei formații. El trebuie să-i ferească pe cei care pășesc pe scîndurile scenei de confuzia neiertătoare dintre realitatea cotidiană și realitatea scenică, explicîndu-le neconținut că natura nu se cere, pur și simplu, reprodușă la luminile rampei, ci transfigurată, în limbajul teatrului. El trebuie să-i prevină neostentit că exactitatea detaliului despuiat de semnificație este inutilă, vătămătoare. Poate că nimic nu este mai puțin artistic, mai puțin adevărat, la teatru, decît *realitatea fără realism*, decît aparența adevărului, copiat din natură, fără poezie și fără sens profund.

Există un lanț trainic de raporturi *necesare* între teatrul profesionist și teatrul de amatori. Nevoii de teatru a amatorilor îi răspunde bucuria de teatru a profe-

sioniștilor, nevoii de teatru a profesioniștilor îi răspunde bucuria de teatru a amatorilor. Dar acest sistem al vaselor comunicante, care aduce mărturia sănătății și a vigoriei unei culturi, nu pune și nu poate pune niciodată semnul egalității între valori diferite, nu le integrează rudimentar, ci le separă în mod natural, pentru a le lăsa să se nutrească reciproc.

Constatăm, citeodată, la amatori — ca în cazul spectacolului dat de formația „Universitas“ — virtuți neobișnuite, frumuseți nebanuite, un timbru propriu. Am putea identifica, la prima vedere, o matură profesionalitate. Constatăm, altă dată, într-o reprezentație a unor profesioniști (pe schemă numai!), platitudini dezolante, lipsă de inspirație, clișee și ticuri dovedind absența imaginației. Am putea identifica, la prima vedere, un neîndoielnic amatorism.

Înțelegîndu-și judicios rosturile, cele două modalități de manifestare în teatru — profesionist, amator — își păstrează deplina valabilitate necesară, înscriindu-se cu multă vitalitate în circuitul proaspăt, tonifiant, al unei culturi moderne. Cu cît le înțelegem mai bine *rațiunile distincte de existență* cu atît înlesnim înriurirea lor reciprocă, întrajutorarea fertilă.

În acest spirit, profesioniștii și amatorii care se așază în lumina rampei, solidari în recunoașterea frumuseții și a adevărului artei pe care o iubesc și o practică, dobîndesc drepturi inalienabile. Și unii și alții — în situații diferite, cu mijloace diferite — infirmă ipoteza sumbră a „teatrului-cadavru“, a teatrului stagnant, imobil, mortificat.

Profesionalitate și creativitate sau Ce mai faci, autorule ?

Grea jumătate (sau sfârșit) de secol pentru autorii dramatice ! Nu pentru că unii Ibsen sau unii Caragiale le-ar fi fost foarte ușor, la sfârșitul celuiilalt, dar pe vremea aceea — chiar dacă rigide comitete de lectură mai puneau bețe în roate velocipedului dramaturgic — nu exista regizorul (decît sub forma unui *capocomico* gata să indice intrările și ieșirile concrete din scenă), nu exista cinematograful, nu exista, mai ales, antiteatrul. Astăzi, în multe „case“ teatrale dintre cele mai fine, autorul e privit și tolerat așa cum e privit și tolerat un bunic într-o familie tinăără, înainte de a fi dus la azilul de bătrîni, departe de lume. Apropo de lume, aceasta pare a fi condiția autorului pretutindeni, pe globul întreg. Și, prin reflex, mai mult sau mai puțin, și la noi.

Lucrurile sînt cunoscute : de la Appia și Craig încoace, treptat, pînă la Ciulei și Pintilie, figura-principe în teatru, pe coridoare, în foaiere, ca și pe scenă, a devenit domnul regizor. (O, scriind „domnul regizor“, mi-am și binemeritat, de la fanaticii primatului acestuia, stigmatul de retrograd și dogmatic !) Pe de altă parte, istoricii s-au rostit de mult, demonstrînd cum în perioadele de criză, de eclipsă a literaturii și poeziei dramatice, triumfă *spectacolul*, adică mijloacele și tehnicile *profesionistului* teatral, care nu mai e prin excelență actorul, ci regizorul ! Acesta din urmă, conducînd, dirijînd, modelînd, dominînd o cohortă de colaboratori, e, deocamdată, arbitru situației. Pe bună dreptate, de altfel, ținîndu-se seamă de cele mai multe dintre textele ce i se oferă. Ia dați-i să pună în scenă o dramă sau o comedie de efectivă valoare literar-estetică : pe loc se constată cine e artist, și cine nu, sau măcar corect, „profesionist“ ; cei fără vlagă fug iute și de grabă sau ratează lectura (filologico-) scenică.

Dar dacă ar fi să scormonim adevărul pînă în adîncuri, am constata că, de la Appia la Ciulei și de la Craig la Pintilie, chiar dacă teoretic s-a respins necesitatea și utilitatea literaturii dramatice, *practic*, toți au apelat la cite un text, fie că l-au făcut ei înșiși (mediocru scenariu, ca Gordon Craig), fie că l-au refăcut/prefăcut ei înșiși (ca Lucian Pintilie). De un text — i se spune, recunosc, cam urît, fiindcă text este și o conferință, și un discurs electoral, și o comunicare sau o

„prelucrare“ sindicală — spectacolul teatral a avut totdeauna nevoie, indiferent de cantitatea paginilor : de la una singură, conținînd „scaletta“ scenelor, succesiunea aparițiilor, pînă la o sută, cu dialoguri și „indicații de autor“. Pînă și în cazul *happening-urilor*, este nevoie de un scenariu, de o „temă“, ca propunere pentru o acțiune improvizată, născocită pe loc și ad hoc. Pînă și în cazul „antiteatrului“ : ceea ce, în numele eteronomiei, adică al implicațiilor extra-artistice, este strecurat în reprezentăția teatrală, se coagulează instantaneu ca text, ca „scriitură“ dramaturgică, fie ea spontană, intuitivă, rudimentară etc. Orice ar face, oricum s-ar întoarce, spectacolul scenic nu scapă de pagina scrisă. Mai țineți minte ilustra trupă nord-americană de improvizată, care s-a adunat într-o „tabără de creație“, dacă nu mă-nșel, pe coasta Dalmației, pentru a da naștere, colectiv, unui „scenariu“, unei „piese“ ? Muntele acesta de bune intenții n-a fătat nici măcar un șoricel dramaturgic ! Lesne de înțeles, fiindcă dacă nu ești matrice fecundă, dacă nu ești mamă adevărată, nu poți da la lumină ființe vii, așa cum ființă vie se cuvine să fie și este o operă dramatică.

Din păcate sau din fericire, teatrul nu s-a putut făuri niciodată în absența unei pagini scrise (una sau o sută, nu cantitatea contează). Și-atunci, de ce să acceptăm smîngălele unor diletanți întru ale literaturii (rareori, de geniu) și să nu pretindem lucrarea celor pricepuți în materie, adică scriitorilor, autorilor dramatice ?

Ajunși la acest punct, se poate deschide o altă discuție. Printre componentele dialectice ale „triumfului“ modern al regiei, se ascunde una cu totul fertilă, deși deloc nouă, sesizată încă la momentul lui Hegel, dacă nu la acela al lui Herder, și anume : autorul, poetul, scriitorul dramatic nu produce pentru sertar și nici chiar pentru edituri, ci cu prioritate (ouaj ! — în exclusivitate) pentru scenă, pentru reprezentația teatrală. O astfel de destinație, o astfel de finalitate, presupun din partea dramaturgului o firească și utilă familiarizare cu locul Thaliei, un anumit grad de *profesionalitate*, legată funcțional de nevoile, caracteristicile, tendințele, esteticile spectacolului dramatic, ca spațiu psihologic, social, moral, cultural. Adică,

nu mai poate fi vorba de opere dramatice orientate doar spre publicarea în reviste sau cărți, spre declamarea în cenacluri, și cu atât mai puțin spre „sertare“, ci trebuie să fie vorba de o literatură dramatică menită a fi pusă în scenă, a cărei viață adevărată e de trăit în spectacol, pe scenă, în contact direct cu publicul. (A, dacă cineva mai vrea să serie pentru sertar-posteritate, n-are decât, are toată libertatea s-o facă. Mai mult: sînt autori — vezi un Büchner, de exemplu — care-și devansează epoca și care vor fi înțeleși și gustați abia mai târziu, peste un secol, bunăoară. Dar aceștia, să recunoaștem, reprezintă excepții, procentajul lor este foarte scăzut.)

Ce înseamnă, deci, profesionalitatea autorului, dacă nu cunoașterea — pe lângă aceea a vieții, a lumii exprimate în propriul text — a condiției contemporane a teatrului, ca „echipă“, ca „industrie“, ca aparat scenotehnic, ca libertate și, totodată, constrângere expresivă. (Prin analogie, cunoașterea condiției și a mijloacelor specifice teatrului radiofonic și TV.)

Și teza reciprocă e la fel de valabilă. O componentă dialectică a „supremației“ regizorale este fără îndoială și un mare text, aspirație la înalta *poezie dramatică*. Depășind, cu timpul, praguri de profesionalizare, de meșteșug, de meserie bine deprinsă, regizorii cu oarecare experiență și de oarecare

anvergură — e imposibil să fie altfel — tind spre literatura de calitate, spre poezia de fior autentic. Spre rodul cel mai bogat al fanteziei, al *creativității*.

„Gilceava“, așadar, e aparentă. Tainic, dar și pe față, autorul și regizorul vor, de fapt, același lucru, tinjesc de același dor al poeziei, al dramaturgiei de nobilă vibrație. Cîtă vreme i se propun foi de maculatură sub nivelul, minim, al „meșteșugului“ solid și onest, regizorul are dreptul și dreptatea — dacă e artist — să preia pe cont propriu, spectacologic, lupta pentru o primentă calitate estetică. Dar în clipa cînd sub ochi îi cade o partitură realmente de artă, parcă-l văd, pe regizor, cum ridică mîna și se înscrie la cuvînt (și la faptă, artistică): lăsați poezia să vină la mine! Poezia autorilor români contemporani, fiindcă numai ea stă la temelia oricărei înnoiri, a oricărui progres, ea constituie singurul document edificant și stimulator în care țara și națiunea se pot regăsi, se pot recunoaște.

Ce mai faci, autorule? Îmi fac profesiunea, încercînd să fiu creator, să fiu poet — ar fi un răspuns plauzibil. Profesiunea se învață, arta, nu: puterea de creație există sau nu există. Dacă există, apare poezia, arta, mult așteptate, la azimut: „Marea și cu riurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna și cu soarele, / Codrul cu izvoarele“. Pe scena, infinită și ea, cosmică, reclădită de regizorii și de actorii poeți, adică artiști.

Anul internațional al copilului

„Teatrul și cei mai tineri spectatori“

Pe această temă, cu prilejul Zilei mondiale a teatrului, la A.T.M. a avut loc o dezbatere interesantă, organizată de Centrul român al Institutului internațional de teatru, în colaborare cu Centrul român al Asociației internaționale a teatrelor pentru copii și tineret și cu Centrul român al UNIMA. Prilejul a fost bine venit pentru a se trece în revistă câteva dintre problemele esențiale ale teatrului — dramatic și de păpuși — care se adresează celor mai tineri spectatori. Alecu Popovici, dramaturg, director al Teatrului „Ion Creangă“, Ion

Lucian, președinte al Centrului român al ASSITEJ, Brîndușa Silvestru, care a împărtășit din experiența ei de animație artistică în grădinițele de copii, în școli și în cămine culturale, Vasile Văcaru, membru în conducerea Consiliului național al Organizației pionierilor și șoimilor patriei, Dina Cocea, vicepreședintă a A.T.M., scriitorul Al. Mitru, Mariana Ioan de la Radiodifuziunea Română și Victor Bibicioiu, instructor în C.C.E.S., au subliniat necesitatea ridicării activității artistice destinate copiilor la nivelul exigențelor epocii noastre. În cen-

trul dezbaterilor s-a situat calitatea literară a textelor pentru scenă, combătîndu-se diletantismul și avalanșa de dramatizări lipsite de har. Al. Popovici a semnalat stimularea abuzivă a participării copiilor la reprezentație, pînă la dizolvarea structurii acesteia, pînă la distrugerea coeziunii literare a textului.

Participanții la discuții au insistat asupra necesității, pentru creatori, de a cunoaște psihologia copiilor de azi, viața lor de fiecare zi, la primii pași ai integrării în colectivitate.

Au fost enunțate o seamă de propuneri privind stimularea creației, profesionalizarea artiștilor-păpușari și perfecționarea celor care joacă în teatrele dramatice pentru copii, colaborarea dintre diferitele foruri și organizații preocupate de formarea cetățenilor de mîine ai patriei socialiste, cercetarea științifică în domeniul psihologiei, al pedagogiei și al esteticii.

Margareta Bărbuță

Trei popasuri în județul Covasna

Fiare, și în județul Covasna se fac pregătiri stăruitoare pentru a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României”. Tovarășă GITTA RADULY, în calitate de dumneavoastră de președintă a Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, vă rog să oferiți ciliatorilor revistei noastre câteva informații...

La prima ediție a marelui Festival „Cîntarea României”, au participat la fazele orășenească și județeană două sute de echipe de teatru. În acest an, la cea de-a doua ediție a Festivalului, s-au înscris 247 de echipe, cu trei mii de actori amatori; dintre acestea, 213 joacă teatru în limba maghiară. Aceste echipe constituie un mijloc eficient de largire a orizontului de cultură și înțelegere al maselor, contribuind și pe această cale la întărirea prieteniei și frăției tuturor oamenilor muncii din țara noastră. Dealtfel, unul dintre marile spectacole realizate a fost montajul literar-coregrafic intitulat, sugestiv, Uniți pe veci sub tricolor. Putem afirma că sub acest generic simbolic se desfășoară întreaga activitate a artiștilor amatori din județul nostru.

Printre cele opt colective maghiare de teatru dramatic profesioniste din țara noastră, se află și Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe. Existența acestei instituții este stimulantă pentru activitatea artistică a amatorilor.

— Teatrul nostru — spunea LAJOS SYLVESTER, directorul Teatrului Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe — se consideră în permanență implicat în acțiunile de propagare a culturii. Formele activității noastre sînt multiple. Organizăm microstagioni permanente în localitățile Tirgu Secuiesc, Miercurea Ciuc, Odorheiu Secuiesc, Gheorgheni și Brașov — deci, în trei județe de la curbura Carpaților. Avem abonați permanenți în orașe și în sate. La cea de-a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, participăm cu Noaptea pe asfalt de Theodor Mănescu, pusă în scenă de cunoscutul actor Constantin Codrescu. Este unul dintre succesele noastre și, sperăm, o confirmare pe plan național. În același timp, sprijinim efectiv echipele de teatru de amatori din județ; de fiecare echipă răspunde cite un actor sau un regizor. Aceasta presupune colaborare, îndrumare, de la alegerea repertoriului pînă la finisarea spectacolului. La faza județeană a echipelor de teatru de amatori, numeroase echipe s-au prezentat foarte bine. Concluzarea dintre profesioniști și amatori, reorganizată, anul trecut, pe cri-

terii artistico-profesionale superioare, a și început să dea roadele așteptate.

După ce i-am văzut la lucru pe actorii amatori din Odorheiu Secuiesc (spectacolul cu piesa după romanul lui Fodor Sandor, în dramatizarea lui Szabo Szende, sub titlul Te voi păstra sau pe cei din Baraolt (în piesa lui Mehes György, Frumosul măr roșu), am poposit la o instituție județeană care are un rol deosebit de important în activitatea echipelor de teatru de amatori: Centrul de îndrumare a mișcării artistice de mase și a creației populare. Am discutat cu directorul acestui centru, IOSIF JAKOB, despre asigurarea repertoriului pentru atît de multe echipe de teatru de amatori.

— Desigur, repertoriul și-l alege fiecare echipă. Cu ajutorul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, asigurăm numeroase volume cuprinzînd piese de teatru scurt. În același timp, edităm și noi, pe plan local, culegeri de piese, în seria „Teatru scurt”. Au apărut pînă acum două volume, cuprinzînd citeva zeci de piese în limbile română și maghiară; se află sub tipar volumul al treilea. Se cuvine subliniat faptul că piesele publicate în aceste volume bilingve aparțin unor autori locali, descoperiți cu prilejul concursurilor literare organizate de noi. În vederea celei de-a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României”, se află în plină desfășurare un concurs de creație. Concursurile anterioare au dus la descoperirea unor dramaturgi, cum sînt Vasile Artenie, Solomon Andrei, Tömöri Peter, Szöcs Geza, Szabo Szende și alții, ale căror piese au fost publicate și sînt puse în scenă de numeroase echipe ale artiștilor amatori.

Printre numeroase alte publicații ale Centrului nostru, se află și culegerile de montaje literare, realizate de autori din județ, pe baza textelor de proză și de poezie ale scriitorilor contemporani. Intrucît marea majoritate a locuitorilor din județul nostru cunosc bine atît limba română cît și limba maghiară, textele montajelor au fost publicate în ambele limbi. Unul dintre aceste montaje a fost conceput în vederea fazei județene a celei de-a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României”, sub genericul Munca, tinerețea, frumusețea. Aceasta a constituit și o veritabilă trecere în revistă a celor mai buni artiști amatori, care vor reprezenta județul nostru la faze superioare ale marelui Festival, ce se va desfășura pînă în vara acestui an.

Stan Vlad

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ORIGINALĂ PE SCENĂ



Ruxandra Sireteanu, Camelia Zorlescu, Rodica Sanda Țuțuianu, Liliana Tomescu, Anda Caropol și, în mijloc, Ștefan Radof

TEATRUL „NOTTARA”

CINCI ROMANE DE AMOR

de Teodor Mazilu

Cinci piese scurte ale lui Teodor Mazilu, două mai vechi — care au și fost, sau sînt reprezentate la alte teatre — trei noi, de curînd tipărite într-un caiet-program de teatru, alcătuiesc un spectacol-coupé la Teatrul „Nottara”. Semănate în timp, cele cinci piese scurte se leagă între ele prin temă: tema amorului — nu a dragostei, să ne înțelegem

bine, a amorului! —, temă mult îndrăgită de autor, ale cărui personaje, orice ar face, orice ar fi, vorbesc despre amor ca despre suprema, dacă nu chiar unica împlinire. Romane de amor, firește, fiindcă oricare dintre personajele acestor piese și-ar putea începe firul destăinuirilor cu glorioasa propoziție „viața mea e un roman”... Așadar, cinci romane de amor, adică cinci piese scurte, mai bine zis, cinci schițe dramatice, avînd, toate, trăsături care le înrudesc apropiat. Personajele sînt aceleași: Ea (oricum s-ar numi) e o gisculiță fără scrupule, iubeață, dar doritoare să-și facă o situație; El (oricum s-ar numi), crai irezistibil, asediator abil al inimilor slabe, dar potlogar și ipocrit. Ei vorbesc mereu despre amor, aspiră la sentimente înalte, tînjesc după o viață sufletească bogată și se cufundă cu voluptate în escrocherie și vulgaritate.

Data premierei : 26 februarie 1979.
Regia : GEORGE RAFAEL. Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: Frumos e în septembrie la Veneția — LILIANA TOMESCU (Doamna); ȘTEFAN RADOF (Domnul). Impăiați-vă iubiiți — ANDA CAROPOL (Emilia); ȘTEFAN RADOF (Valentin). Dreptul la ipocrizie — ȘTEFAN RADOF (Dobrișor Spălățelu); RUXANDRA SIRETEANU (Agrimina); LILIANA TOMESCU (Necunoscutul, Sile, Judecătoarea). Nu vrem să fim fericiți — ION SIMINIE (Grigore); ȘTEFAN RADOF (Maximilian); CAMELIA ZORLESCU (Genoveva). Binecuvântatele chinuri ale iubirii — CONSTANTIN GURIȚĂ (Sasu); ȘTEFAN RADOF (Măcinoiu); RODICA SANDA ȚUȚUIANU (Rozalia).

Tandrețe și abjecție nu e numai titlul unei alte piese a lui Teodor Mazilu, este emblema întregii sale dramaturgii. Eroii săi își mărturisesc lacrimos nevoia de tandrețe, fac din aspirația lor la sentimente înalte demonstrația (ipocrită, firește) ținutei morale impecabile, dar trăiesc în cea mai desăvârșită abjecție. Iubesc la nebulnie, vor ei să arate, dar sint, de fapt, fățarnici. Până aici, nimic neobișnuit. S-au mai văzut în dramaturgie, au mai fost captate, prelucrate și expuse astfel de exemplare cu existență dublă. Noul provine din modul cum sint ele reprezentate: eroii nu-și ascund viciile; ipocrizia, fățarnicia, josnicia sint înfățișate cinstit, pe față, de eroii înșiși, sinceritatea cu care se exhibă părindu-le a fi semnul superiorității lor. Rezultă situații cu un efect neașteptat: autodivulgarea nu naște (în lumea personajelor) surprize neplăcute, dimpotrivă. Cu cât insulse despoaie, arătându-se în toată mășlia lui, cu atât nemernicia capătă preț în ochii celuilalt, prin cinismul sincerității afișate. Mecanismul se aplică fără greș în toată dramaturgia lui Mazilu, el a fost preluat — cu rezultate mai neînsemnate — și de alți dramaturgi, am putea spune că Mazilu a făcut școala, dacă învățaceii și-ar fi întrecut maestrul sau dacă maestrul s-ar fi întrecut pe sine, subordonându-și procedeul și nu utilizându-l, mereu și deschis, până la monotonie. Pentru că, trebuie s-o spunem, Mazilu pășește, de la o vreme, pe calea tot de el bătătorită, în materie de personaje, inventivitatea nu mai funcționează, noi rămân situațiile, ca într-un nesfârșit serial. Fie că e regizor (ca în *Impăiați-vă iubiiți*), fie că e funcționar mărunț (ca în *Binecuvântatele chinuri ale iubirii*). El are aceleași date fundamentale — abjecție, cinism, fățarnicie, uscăciune sufletească — date care-l abstractizează, îl schematizează. Există un personaj și derivatele sale. variantele sale. Fantezia operează, la Teodor Mazilu, pe terenul si-

tuaiților, al conjuncturilor. Și operează cu o fertilitate năucitoare. Senzația e că, purtându-și eroii, aceiași, prin viață, Mazilu nu va sfârși niciodată să-i răsucescă pe toate fețele, cercetându-i lucid și glacial, superior și detașat, în infinit de nuanțata lor nimenicie.

Spectacolul lui George Rafael este inegal. Prologul și epilogul aparțin altui stil decît cel al părților conținute. Decorul este derutant; manechinele unei perechi de miri, multiplicare, răspîndite în spațiul scenei, nu spun nimic. Sau spun altceva. Dovadă că pot lipsi din scenă, fără daune. Cadrul (roz-bombon, trandafiriu etc.) e mai propice, suficient prin sine însuși — Mihai Mădescu a delimitat în mod sugestiv lumea în care se mișcă eroii. A mobilat-o, însă, cu detalii inexpressive.

Spectacolului îi lipsește unitatea. Ștefan Radof, care e, pe rînd, Domnul, Valentin, Dobrișor Spălățelu, Maximilian și Măcinoiu, este El, licheaua cinică, escrocul sentimental, pătimaș și sincer în josnicia lui, cu bune rezultate în efortul de a-și apropia tipul de erou. Liliana Tomescu are haz, culoare, farmec și regretăm faptul că regizorul nu i-a permis să se deslășoare pe tot parcursul spectacolului, adică în toate cele cinci piese, preluînd partiturile Ei. Pentru că Anda Caropol își rezolvă în mod primitiv personajul, prin unduire de șolduri și ochiade languroase, Ruxandra Sireteanu abia de-l enunță, Camelia Zorlescu îl expune demonstrativ, iar Rodica Sanda Țuțuianu, în scurta ei apariție, pare stînjenică, dacă nu chiar agasată.

Rămînem cu cîștigul de a fi reînțilnit un dramaturg cu personalitate, cu un glas aparte în corul breslei, cu bucuria de a cunoaște, prin spectacol, noi schițe dramatice ale lui Teodor Mazilu și cu speranța că inițiativa teatrului nu se va opri aici. Teodor Mazilu mai are destule piese, încă nu destul fructificate.

Virgil Munteanu

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

MIHAI VITEAZUL

de Eugen Mandric
și Paul Findrihan

După două spectacole puse în scenă în anii trecuți, în calitate de student la regie, iată-l acum, debutînd, ca absolvent și profesionist, pe Alexandru Dabija. Noua lui producție se manifestă în nu mai puțin de trei ore, cu peste douăzeci de personaje, toate angajate în istoria frămîntată a Evului

Data premierei: 3 martie 1979.
Regia: ALEXANDRU DABIJA.
Scenografia: LAURENȚIU DUMITRASC. Muzica: DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția: CORNEL NICOARĂ (Mihai); PAUL CHIRIBUȚĂ (Stoica); GHEORGHE DĂNILĂ (Teodosie, Rudolf II); VALENTIN URITESCU (Mihalcea, Andreiaș); MIHAI CAFRIȚA (Marcu Cercel); EUGEN APOSTOL (Pamfilie); CORNELIU DAN BORCIA (Avlona, Andrei Báthory); DRAGOȘ PĂSLARU (Mina, Burton); GHEORGHE BIRĂU (Raț, Basta); ION MUSCĂ (Comisarul imperial); FLORIN MĂCELARU (Sigismund Báthory); CARMEN PETRESCU (Maria Cristierna); CONSTANTIN GHENESCU (Iojica); EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Bocskay, Gulski); MIRCEA BIBAC (Malaspina).

mediu, toate trebuind să semnifice mai mult decât un simplu nume și, bineînțeles, să-i dea aureola sublimă și dramatică eroului nostru național, voievodul Mihai Viteazul.

Trebuie să recunoaștem, Alexandru Dabija nu s-a lăsat intimidat de textul „smuls” din structura unui cunoscut scenariu cinematografic (este vorba de filmul în două serii „Buzluganul cu trei peceti”), lăsându-l intact, adică întreg, cu împărțirile lui, cu ordinea lor narativă, firește, neînțeleasă, ca atâți alți colegi de breaslă, mai mult sau mai puțin vîrstnici, să pună mîna pe fărfaș. Este un punct de vedere riscant, desigur, dar semet.

Pe fondul de intrigi din Europa de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, este propulsată ideea conflictului dintre idealul estetic și cel politic al individului. Replicile, ici-colo mai puțin strălucitoare, scenele, pe alocuri obositoare, au fost înviorate, prin realmente interesante evoluții ale unor umbre și măști, „dialoguri” pantomimice și ritualuri onirice, elemente de muzică din folclorul prelucrat în stilul deja prea solicitat al lui Dorin Liviu Zaharia. O îmbinare de modalități de expresie, unele amintind vag de expresionism, altele de tendințele — acum ușor prăfuite — de reetalizare a teatrului, altele de tonul imnic și epopeic (este drept, deloc abuziv!) — aceasta ar părea să fie emblema regională a premierei de la Piatra Neamț, dacă fiecare înscenare nu s-ar mula pe un mesaj ideologic bine subliniat de actori. Episodul rostirii cuvîntului grecesc *politikon* (sic!) excelent dirijat (și conceput) de Alexandru Dabija, ne confirmă faptul că, practic, în ciuda inerențelor mai mici sau mai mari neajunsuri, spectacolul n-a fost scîpat din mîna.

Dar nu este vorba aici numai de meritul baghetei. Întreaga trupă de actori a im-

presionat și de data aceasta, cu marea și omogena ei vocație profesională. Acești minunați tineri și încă tineri de la Teatrul tineretului au ajuns la performanța de a-și putea pune în lumină registrele interpretative chiar și atunci cînd frazele rostite nu sînt neapărat din sfera valorilor literare.

Cornel Nicoară, armonizat cu sine însuși dar mai ales cu personajul, a reușit să crezeze, în Mihai Viteazul, un om în sensul concret al cuvîntului și în același timp un simbol. Interiorizat și totuși manifestîndu-se energic, abil, inteligent, clarvăzător în ceea ce privește fenomenele vremii, chemat mesianic de vocația sa de voievod, personajul lui Cornel Nicoară a fost ocrotit de falsele surse care ne-au deprins alte interpretări. Florin Măcelaru a descoperit un Sigismund Báthory pasionat de sine, și marcat psihic de o continuă și generală suspiciune. Ion Muscă, de data aceasta bățos și cazon, ne-a făcut cunoștință cu natura intimă și rece a unui comisar imperial. Eugen Cristian Motriuc și Corneliu Dan Borcia, amîndoi interpretînd cîte două roluri, au dat spectacolului echilibrul, prin evoluția lor percutantă și subtilă, și chiar prin prezența lor fizică.

N-o putem omite pe Carmen Petrescu, a cărei Maria Cristierna poate rămîne în biografia profesională a artistei. Mircea Bibac și Gheorghe Dănilă ne-au obligat să-i remarcăm. Paul Chiribuță, actor din familia rară a „diabolicilor”, meșter abia trecut de treapta calfeii, aproape atotștiutor în ceea ce privește secretele jocului, ne-a asigurat, prin personajul Stoica, de seriozitatea cu care își desăvîrșește profesia.

O surpriză a însemnat pentru noi întîlnirea cu scenografia și costumele lui Laurențiu Dumitrasc, arhitect chemat grabnic de scenă, pentru că are talent pentru teatru. A construit ingenios, pe un singur podium, cu numai cîteva elemente tridimensionale, cînd o biserică domnească și patriarhală, cînd un palat apusean cu meschine săli de recepție, cînd un spațiu mai puțin somptuos, dar încununat de lumina caldă a valorilor autotone, înseamnă să fii dăruit cu harul imaginației. Lucrurile din scena schițată de Laurențiu Dumitrasc sînt moderne, adică multifuncționale: tronurile din prima parte a spectacolului devin chiar instrumente de tortură. Metafora este lizibilă. Mihai Viteazul coboară, în final, pe treptele descoperite de o imensă oglindă. Pe măsură ce voievodul coboară, dominat de propria sa imagine, oglinda se apleacă, în urma lui, pînă se confundă cu podeaua. Putem spune că Laurențiu Dumitrasc practică o scenografie de idei. Mihai coboară în sine, rămîne, adică, pentru todeauna ca entitate.

Complet neglijat a fost instrumentul luminilor. Or, nu este oare lumina, în oricare spectacol, un personaj principal?

Paul Tutungiu

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

TRAGICUL DOMN ION AL CĂMILELOR

de Darie Magheru

Data premierei : 3 martie 1979.
Regia : GEORGE M. GRIDĂNUȘU.
Scenografia : PUIU ANTEMIR.
Distribuția : GEORGE M. GRIDĂ-
NUȘU (Ion).

În zilele Festivalului de teatru contemporan, teatrul brașovean a inaugurat sala Studio, cu poemul dramatic *Tragicul domn Ion al cămîlelor*, al dramaturgului debutant și poetului de notorietate Darie Magheru. Este nu numai un „act de acreditare“ a unui dramaturg nejuocat pînă azi, ci și un gest de semnificație profund culturală, căci scrierea, prin forța sa artistică, se plasează printre cele mai valoroase lucrări contemporane, în genul teatrului scurt.

Impresionează modernitatea concepției, în ce privește turnarea faptului istoric în simbol dramatic. Modalitatea discursivă a evocărilor e înlocuită de prezentarea nemijlocită a situației-simbol, în care omul și domnitorul Ion Vodă este centrul viu, focarul în care se reflectă și se exprimă, totodată, istoria politică a țărilor românești.

Imprejurările morții lui, atestate istoric, devin prilej de meditație; „timpul evenimential“, ireversibil, se aglutinează în timp subiectiv, după ordinea reflecției și a viziunii; e o clarviziune, ca la profeți (și la poeți). Discursul liric al domnului șerpuieste între tragic și sarcastic. Tragicul rezidă în situația politică asumată, sarcasmul e atitudinea declanșatoare a cuvîntului. Tectonica stărilor e motivată de dialoguri cu personaje-fantasmă, cărora domnul le adresează întrebări insinuante, și de replici sau ecouri, cărora domnul le răspunde cu tristețe sau cu vehemență. Discursul poetic are ritm și forță, strălucesc, la locul convenit, aforisme și metafore. Întregul vădește finețea gustului poetului Darie Magheru, cu orientare clasică către o bună stăpînire a mijloacelor retoricii.

Poemul despre Ion al cămîlelor ne-a fost redat în toată strălucirea sa de către actorul George Gridănușu, care a vădit o bună cunoaștere a tehnicii de rostire poetică și retorică, adică de încărcare a cuvîntului cu afect, disciplinîndu-și mijloacele pînă la a ne lăsa impresia că în fața noastră se des-



George M. Gridănușu

fășoară un ceremonial magic de instituire a istoriei în om.

Cu mâinile lunecînd în frînghiile ce-i limitează spațiul de joc — simbol scenic al limitării libertății țării, al înlăntuirii ei, al legării domnului de țară, de starea și de destinul ei — George Gridănușu dă chip omnesc tragic domnului Ion. Omnesc tragic, ci nu eroic, în toată frumusețea robustă a omului ce nu proferează fraze despre ideal, ci își trăiește viril datoria de a muri pentru țară, în țara prinsă în frînghii, în țara ce îl pătrunde pe el, cel sfîșiat, de frînghiile trase de cămile, la Cahul.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN CLUJ-NAPOCA

CASA BĂTRÎNEASCĂ de Csiki László

Data premierei : 27 decembrie 1978.
Regia : HARAG GYÖRGY. Decorurile : TÓTH LÁSZLO. Costumele : T. SZUCS ILONA. Aranjamentele muzicale : ORBAN GYÖRGY.

Distribuția : VADASZ ZOLTAN (Tatăl); HEJJA SÁNDOR (Băiatul); BEREZKY JULIA (Rebeka); TÜRÖK KATALIN (Gizella); BARKÓ GYÖRGY (Bandi); A. TOSZÓ ILONA (Anna); BÍRÓ LEVENTE (Károly); SANTA ÁRPÁD (Adam); LÁSZLO ZOLTÁN (Tomi); PÁSZTOR JÁNOS (Cumpărătorul).

Tînăr scriitor maghiar din România, Csiki László și-a și dobîndit notorietatea, afirmîndu-se ca unul dintre autorii cei mai interesanți atît prin problematica abordată cît și prin stilul polemic. După ce a acumulat



Héjja Sándor și Vadász Zoltán

experiență în genul epic, impunându-se ca nuvelist și ca romancier, după un statornic exercițiu liric, Csiki se simte atras de teatru și scrie drama *Casa bătrânească*, pe care colectivul teatrului clujean a înscris-o imediat în repertoriu. Pe scenă reînvie o atmosferă provincială, amărâta și devitalizarea unei lumi închistate, în care se confruntă, simbolic, câteva caractere puternice. După înmormintarea mamei, ultima care veghease în casa veche, unde s-au născut și au murit, de-a lungul timpului, generațiile familiei, unul dintre fii rămâne să decidă, împreună cu propriul său fecior și cu soră-sa Rebeka, împărțirea moștenirii. O moștenire mai degrabă sentimentală, casa fiind veche, aproape dărăpănată, iar demolarea ei, iminentă.

Pe aceste coordonate, disputa între tată și fiu pune în evidență trăsături de caracter, personalități ce se confruntă deschis, bărbătește, exprimându-și opțiunile.

Regia lui Harag György excelează în iluminarea acestui conflict între generații și examinează critic atitudinea rămânerii pe poziție, în umbra trecutului. Cadrul scenografic e elocvent prin aglomerarea unor obiecte semnificative; cu aerul lor vetust, ele sînt mostre ale unui timp revolut. Harag conduce confruntarea eroilor pe o coardă dramatică insolită, realizînd scene de un ridicol tragic; cum, dealtfel, întregul spectacol se construiește la limita dintre rațional și absurd, dintre caricatură și desenul sobru. Héjja Sándor (Băiatul) are măsură și o tulburătoare interiorizare în echilibrul dintre resem-

nare și revoltă; Vadász Zoltán poartă cu demnitate măreția unui posibil erou, înfrînt (Tatăl); Bereczky Julia (Rebeka) are momente de joc halucinant, în contrast cu Pásztor János (cumpărătorul), care utilizează expresia realistă pînă la naturalism. Spectacolul rămîne o reală demonstrație de profesionalism, așa cum ne-a obișnuit, în ultimul timp, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Constantin Cubleșan

TEATRUL „ION VASILESCU”

UCU UITUCU

de Mihai Dobre

Spectacolul de la Teatrul „Ion Vasilescu” se înscrie sub semnul Anului internațional al copilului. Mai mici sau mai mari, copiii au participat — și acesta e lucrul cel mai important — cu tot sufletul, cu toată convingerea și seriozitatea (unii, pînă la identificare), la peripețiile eroului. Textul lui Mihai Dobre, chiar dacă nu excelează din punctul de vedere al construcției (fiind cam dezlînat și cu un final prea abrupt), are, în

Data premierei: 25 martie 1979.

Regia: MIHAI DOBRE. Scenografia: ELENA ȘURUBARU. Muzica: CEZAR MARINOVICI.

Distribuția: MARIANA CERCEL, LAVINIA JEMNA (Uitucilă); LUCIA BURCOVSKI, CRISTINA DELEANU (Mama); AUREL TUNSOIU, MIHAI DOBRE (Tatăl); ALEXANDRA ALBULESCU (Funcționara, Învățătoarea); ROMULUS BĂRBULESCU (Funcționarul, Învățătorul).

schimb, meritul de a evita didacticismul, reușind să transmită o serie de cunoștințe din diverse domenii, fără ca aceasta să se simtă, firesc, spontan, spiritual. Textul a fost conceput de autor ca o „structură deschisă”, lăsîndu-se, adică, loc pentru inter-

vențiile micilor spectatori. Aceștia sînt invitați să urce pe scenă — simplu și funcțional decorată — și să ia parte la acțiune, sînt rugați să cînte și să spună poezii, sînt consultați cu privire la purtarea eroului, iar ei răspund acestor îndemnuri, mai întii cu oarecare sfială, apoi cu tot mai multă dezinvoltură și însuflețire, la un moment dat invadînd literalmente scena și demonstrînd, astfel, celor care mai au rezerve în privința formulei teatrului *pentru și cu copii* (tot mai des abordată, în ultimul timp, pe toate meridianele), că aceasta este nu numai perfect aplicabilă și la noi, dar, mai mult, are și o remarcabilă eficiență, deopotrivă pedagogică și artistică.

Echipa actoricească, în majoritatea ei, a făcut — dealtfel, cu succes — remarcabile eforturi pentru a câștiga atenția, încrederea și participarea copiilor. În primul rînd, trebuie s-o menționăm pe Lavinia Jemna, care, cu naturalețe, spontaneitate, umor și căldură, a convins pe toată lumea de transformarea ei într-un băiețaș vioi, cam obraznic, cam aiurit. Mihai Dobre e un tătuc dovedind un simț pedagogic și o intuiție ce țin mai degrabă de persoana sa particulară decît de

datele personajului pe care l-a imaginat. Convingătoare, în sensul dorit de autor, este și Cristina Deleanu, în rolul unei mămici blinde și cam plîngărețe; satisfăcător în ipostaza de funcționar birocrat pînă în virful... mînecețelor, Romulus Bărbulescu apare total neinspirat în cea a învățătorului, vorbind sec, fără vibrație, lăsînd impresia că este terorizat atît de școlarii închipuiți, din piesă, cît și de cei reali, din sală. I-am admirat pe toți interpreții în momentele coregrafice și mai ales în cele muzicale, care au lansat mici șlagăre (autor: Cezar Marinovici), ritmate și antrenante (am avea totuși o sugestie pentru sonorizator: nu s-ar putea regula mai discret stația de amplificare?).

Două observații finale. Prima (mai puțin importantă): avalanșa de replici de la început — spirituale, dealtminteri, uzînd (chiar abuzînd) de felurite calambururi — derutează oarecum asistența, care nu sesizează toate subtilitățile lingvistice. Cea de-a doua (mai importantă!): preocupat să dea viață scenică și autenticitate lui Ucu, autorul a neglijat intructivă construirea personajelor adulte și tonul adecvat relațiilor dintre ele.

Alice Georgescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

OEDIP REGE

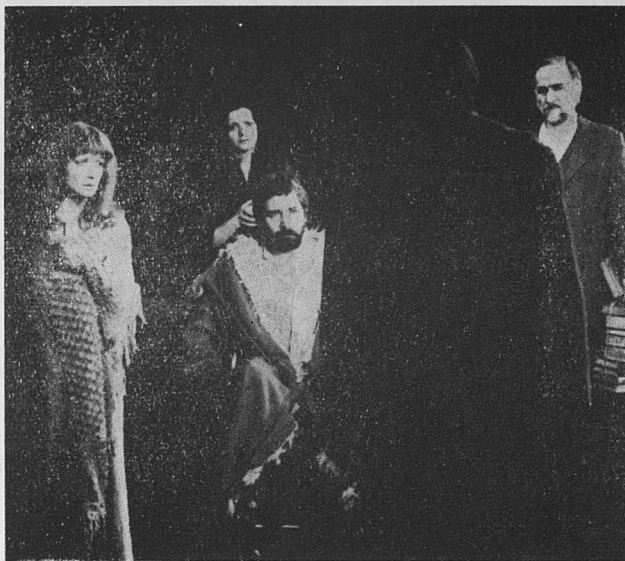
de Sofocle

Data premierei: 21 martie 1979.
Regia: DINU CERNESCU. Scenografia: OCTAVIAN DIBROV. Versiunea românească: CATINCA RALEA.
Distribuția: MIRCEA NICOLAE CREȚU (Oedip); DORINA LAZĂR (Iocasta); GELU NIȚU (Creon); CORADO NEGREANU (Tiresias); ION PAVLESCU (Marele preot); ION VILCU (Mesagerul din Corint); VASILE ICHIM (Păstorul); CORNELIU DUMITRAȘ, SABIN FĂGARĂȘANU, GEORGE BĂNICĂ, ION COLOMIET (Cetățenii din Teba); AGATHA NICOLAU, IRINA MAZANITIS, ILEANA CERNAT (Femeile din Teba).

Este, desigur, oricînd, o sărbătoare a repertoriului, programarea unui mare clasic și, cu atît mai mult, a unui mare clasic al tragediei antice elene, cea a atenianului care, preluînd de la predecesorul său, Eschil, aceleași idei esențiale asupra celor divine și a celor lumești, a perfecționat construcția dramatică, i-a șlefuit pînă la înlăturarea oricărui cusur forma, ducînd-o pînă în pragul adevăratei înnoiri de fond la care a supus-o, apoi, Euripide. Coleg în funcția de strateg cu Fidiș și admirator al contemporanului său Herodot, Sofocle este un om al „secolului lui Pericle”, respectuos cu zeii, căroră, fără a li se prosterna, li se închină, totuși, contemplîndu-i. Astfel, în capodopera sa, *Oedip rege*, unde tot conflictul stă sub semnul unei zdrobitoare voințe divine, interesul spectatorului e captat de voința eroului eponim, de fatala sa încrîncenare de a cunoaște, cu orice preț, realitatea. „Ancheta judiciară”, adică dialogul pentru aflarea adevărului, căruia, sub forma maieuticii, Socrate avea să-i dea în curînd atîta strălucire, este condus, în celebra tragedie, de însuși făptașul fără de voie al unor cumplite nelegiuiri: pe măsură ce acestea i se dezvăluie, nefericitul, în loc să dea îndărăt, își urmează, mereu mai îngrozit, dar la fel de

implacabil, drumul pentru care a optat. La capătul lui e genunea; în lupta cu un destin absurd, pe care zadarnic a încercat să-l eludeze, Oedip sucombă, aureolat de un nimb de autentică noblețe, stîrnind nu minia pentru crimele pe care însuși le-a comis, le-a descoperit, le-a judecat și, cu singeroasă cruzime, le-a sancționat, ci compătimirea și admirația datorate unui luptător pentru adevăr și dreptate.

După părerea noastră, pe care nu prima oară o exprimăm, grandoarea clasicilor constă tocmai în nealterarea, de-a lungul secolelor, a timbrului lor de metal prețios; în laudabila lor dorință de a ni-i face cît mai „accesibili“, numeroși regizori ni-i „apropie“, însă, citeodată, atît de tare, încît orice perspectivă pierde. Transpunerea în proză a unui text scris, inițial, în versuri a ajuns o practică atît de curentă (justificată, vai, și de inapetența actorilor noștri pentru a recita versuri), încît aproape nu ne mai surprinde. (Ne întrebăm, totuși, nu fără strîngere de inimă, dacă de aceeași soartă vor avea parte, într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat, *Despot-vodă* sau, de ce nu, „Sara pe deal“.) Astfel „modernizat“, textul acțiunii (existent, în speță, într-o superbă, fidelă, fluentă traducere a lui Dan Botta, din 1958) e, pe urmă, dezrădăcinat din decorurile și din costumele lui firești, dăruindu-i-se, în schimb, altele, care ne poartă într-o lume străină nu numai de momentul, dar și de spiritul conflictului. Ce altceva am putea spune, astfel, despre viziunea sofocleică (în scenografia lui Octavian Dîbrov) a unui regizor, totuși, atît de iubitor de clasicități cum e Dinu Cernescu, decît că au trebuit să treacă numeroase momente după ridicarea cortinei (și intrarea aceea a paralizicului, pe scaunul lui cu roate) pînă ne-am desprins de impresia că am greșit sala și am nimerit la *Azilul de noapte*, pentru a asista apoi la un fel de, cam statică, e drept, piesă de factură polițistă? Ce i-am putea reproșa aceluiași prețuit regizor, avînd la dispoziție un teatru atît de serios ca acela din Giulești, decît că a ales o piesă care nu se potrivește măsurilor valoroșilor lui actori? Și cu ce inimă, iarăși, i-am putea reproșa lui Mircea Nicolae Crețu (Oedip) lipsa de experiență și de maturitate artistică, pentru unul dintre cele mai uriașe roluri din repertoriul universal, Dorinei Lazăr (Iocasta) și lui Gelu Nițu (Creon), lipsa temperaturii tragice, cînd ei, deopotrivă cu Colorado Negreanu (Tiresias), Ion Pavlescu (Marele preot), Ion Vilcu (Mesagerul din Corint), Vasile Ichim (Păstorul), și deopotrivă cu Corneliu Dumitraș, Sabin Făgărășanu, George Bănică, Ion Colomieț, Agatha Nicolau, Irina Mazanitis, Ileana Cernat (Cetățenii și Femeile din Teba — dezagregatul Cor al



Irina Mazanitis, Agatha Nicolau, Cornel Dumitraș, Mircea Nicolae Crețu și Ion Pavlescu



Dorina Lazăr și Mircea Nicolae Crețu

lui Sofocle — rostind unul cite unul, în cea mai pedestră proză, laudatele, în toate istoriile literaturii grecești, strofe și anti-strofe ale textului original), ce le-am putea, zic, reproșa, cînd ei au făcut tot ce le-a stat în putință pentru a da viață unui spectacol neviabil în propriii săi parametri de bază?

Radu Albala



Tamara Crețulescu, Ileana Stana Ionescu și Alexandru Drăgan

TEATRUL NAȚIONAL DIN
BUCUREȘTI

FANTEZIILE LUI FARIATIEV

de Alla Sokolova

Data premierei : 17 februarie 1979.
Regia : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO.
Scenografia : GEORGE DOROȘENCO.
Versiunea românească : TUDOR STERIADE și CĂLIN FLORIAN.
Muzica : ȘTEFAN ZORZOR.

Distribuția : ALEXANDRU DRĂGAN (Pavel Fariatiev) ; TANȚI COCEA (Mătușa) ; SILVIA POPOVICI (Alexandra) ; TAMARA CREȚULESCU (Liuba) ; ILEANA STANA IONESCU (Mama).

Nu e greu de înțeles în ce constă atracția pe care o exercită piesa Allei Sokolova asupra publicului de pretutindeni : un fond de omenie, o sensibilitate luminoasă, o sinceritate tonică, avînt sufletesc, pledoarie patetică pentru comunicare, pentru solidaritate, pentru ideal. O piesă simplă și adevărată, despre oameni obișnuïți, în sufletele cărora se dă aceeași veșnică luptă pentru apărarea demnității, împotriva descurajării, pentru păstrarea prospețimii spirituale.

Debitoare lui Cehov pentru finețea explorării în universul psihologic, zăvorînd întotdeauna o taină, Alla Sokolova își împregnează drama de veselia tristă a neconcordanțelor de sentiment și aspirație, neascunzînd zădărnicia efortului personajelor de a se desprinde din cotidianul stereotip și convențional, îmbîcsit de egoism, de șicane mărunte, de neliniști și de însingurări. Inflexiunile cehoviene se pot descoperi în goana după un vis irealizabil, în năzuința de a evada din climatul înăbușitor al unui orașel de provincie, unde viața e dominată de rutină și de inerție, iar oamenii sînt eroii fără voie ai unor tragedii banale, fără sînge și fără morți.

Omul care le deschide celor două fete, Alla și Liuba (terorizate de o mamă prea iubitoare, dar profund neînțelegătoare), o perspectivă, însuflindu-le energia de a înfrînge amenințarea ratării, este Fariatiev, cu „fanteziile” lui, cu mesajul său de încredere în viață. Poet și filozof, structural inadaptabil la presiunea interesului, afirmînd prin propria sa existență preceptele morale, Fariatiev este un optimist autentic. El vrea să trăiască pentru a iubi și pentru a propaga fecunditatea, chiar dacă viața nu-l răsplătește, pe moment, cu aceeași monedă. „Fantezia” lui Fariatiev este vocația de a trezi speranțe, de a-i îndemna pe semenii săi să trăiască în armonie cu ei înșiși și cu lumea din jur.

Acest mesaj al piesei, profund umanist, a fost transmis cu relief poetic și dramatic în spectacolul realizat de Anca Ovanez-Doroșenco pe scena mică a Atelierului. O reprezentare jucată discret și simplu, cu eleganță și sobrietate, într-un limbaj teatral modern ; prin intermediul unor metafore scenice expresive se realizează o comunicare reală între actori și public. În decorul stilizat cu rafinement de George Doroșenco (ale cărui detalii — faldurile bogate ale draperiilor albe, finețea broderiilor de pe fețele de masă și de pe husele canapelelor și ale fotoliilor, coloritul somptuos al salurilor, pendulele, samovarele, crengile înmugurite — instaurează o atmosferă), regia a găsit starea de spirit adevărată și convingătoare, tonul potrivit, dulce-amăru. Valențele tragicomice au fost subliniate cu discreție, caracterele se descoperă cu efecte de lumină și de umbră ; regizoarea nu s-a temut nici să lase anumite zone într-o prielnică penumbră.

Am revăzut-o cu mare plăcere pe Tanți Cocea, într-o creație echilibrată, emoționantă prin patetismul ușor desuet cu care interpreta a marcat întoarcerile nostalgice ale personajului în trecut, teama sa de însingurare, precum și elanul generos, nevoia apropierii de oameni. În rolul mamei autoritare, posesive, plină de prejudecăți, dar și de iubire și de grijă, Ileana Stana Ionescu a realizat, în tușe viguroase, o compoziție admirabilă.

Silvia Popovici a sugerat cu discreție, cu o expresivă concentrare dramatică, neliniștea și disperarea, ocolind ferm tentația melodramei și transmitând, prin mijloace cerebrale, zbaterea personajului între stări sufletești contradictorii. Excelentă este Tamara Crețulescu, cu hipersensibilitatea ei adolescentină, lăsând să se întrevadă, sub scepticism și sub dezamăgirea provocată de fătărnice, adevărata fire a unei fete gingașe. Alexandru Drăgan, în Fariatiev, este un veritabil erou liric, cu aerul lui de ins căzut din stele, care știe, totuși, precis că universul are „un punct de sprijin”. L-am aplaudat pentru echilibrul pe care-l păstrează între comedie și dramă, pentru credința cu care a susținut fireasca omenie a personajului și idealul său constructiv.

Valeria Ducea

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

FAMILIA TÓT de Örkény István

Data premierei : 8 februarie 1979.
Regia : HARAG GYÖRGY. Scenografia : T. TH. CIUPE. Traducerea : CONSTANTIN OLARIU.

Distribuția : GELU BOGDAN IVAȘCU (Maiorul) ; GHEORGHE M. NUȚESCU (Tót) ; MAIA ȚIPAN-KAUFMANN (Mariska) ; MARIA SELEȘ (Agika) ; DOREL VIȘAN (Poștașul) ; GHEORGHE GHERASIM (Tomaji) ; OCTAVIAN TEUCA (Cipriani) ; EUGEN NAGY (Proprietarul sacalei) ; GHEORGHE JURCA (Lőrinczke) ; EUGENIA MUREȘANU (Gizi) ; EMILIAN BELCIN (Un maior elegant).

Un cătun liniștit care se transformă într-un infern, iată o metamorfoză înspăimântătoare. Un cătun pingărit de război, care devine un „theatrum mundi”, unde viața patriarhală nu mai poate fi gustată, deși luptele se duc departe, deși încă nu se aud tunurile. Metamorfoza cea mai cumplită este însă aceea ce se produce în sufletele și în mințile locuitorilor pașnici, odată ce aparăția unui personaj pe jumătate simbolic, pe jumătate erou de farsă enormă, à la Jarry : Maiorul.

Tragicul se poate naște și din comic, ca un groaznic moment, arată Friedrich Dürrenmatt ; piesa *Familia Tót* de Örkény István ar putea ilustra această concepție. Specta-

colul Naționalului clujean dezvăluie înfîlirea a doi maeștri ai grotescului : dramaturgul Örkény István și regizorul Harag György. Tragicomică, mergînd împotriva schemei cunoscute a farsei tragice contemporane, piesa devine, în spectacolul conceput de Harag, dincolo de rechizitoriul antirăzboinic, vivisecția unei tipologii, într-o atmosferă „chezarocrăiască”, sugerată cu un amar simț al umorului, din care nu lipsesc fanfara, cocheta cam coaptă, preotul rotofei, fostul avocat, ce preferă o profesie mai bănoasă.

Regizorul își dezvăluie și în acest spectacol știința muncii cu actorul, realizînd o unitate stilistică în diversitatea mijloacelor de expresie artistică. Creațiile actoricești conturează un univers al absurdului. Jocul între aparențe și esență potențează accentul tragic al grotescului. Figura sinistră a Maiorului, chintesență a fascismului, este interpretată de Gelu Bogdan Ivașcu pe linia unei rigidități de automat ; încercînd să evite atît schematicismul „eroului negativ”, cît și amprenta „cazului” patologic (care are însă pondere în însăși concepția autorului), el sugerează un personaj tragic, deformat de o contorsionare lăuntrică. Consecințele comportării acestuia asupra celor trei membri ai familiei Tót sînt nuanțat desfășurate în spectacol ; efluviale spaimelor ce îl bîntuie pe întunecatului Maior, colțuros și sever, înfricoșător și grotesc în dezumanizarea sa, se strecoară, în mod diferit, în sufletele celor ce-l găzduiesc. Gheorghe M. Nuțescu (vajnicul șef al pompierilor, Lajos Tót) oferă imaginea unei năvîțări aparent greoaie, a rezistenței tăcute, dar ferme ; timorarea crescîndă, ce devine groază, a mamei, e interpretată inteligent și sensibil de Maia Țipan-Kaufmann, de un dramatism reținut, cu rare răbufniri ; curajul pueril-teribilist, ticurile verbale ce mizează comportarea adulților prilejuiesc tinerei actrițe Maria Seleş o izbutită compoziție, cenzurată de autoironie.

Un personaj deosebit, raisonneur și, totodată, implicat este Poștașul, un fel de nebun al satului, la care slăbiciunea minții este salvată de puritate. Actorul Dorel Vișan ridică personajul deasupra „cazului” ca atare, interpretîndu-l cu firească căldură, omenie, realizînd emoționante finaluri de act. Actorul aduce în scenă, cu discreție, dar în mod pregnant, și un al doilea personaj, nevăzut, dar omniprezent — acela al Fiului, schițat din frînturi de scrisori de pe front.

În rolul cochetei Gizi, actrița Eugenia Mureșanu a avut curajul și consecvența grotescului, s-ar zice că l-a urmărit pînă la capăt, contrapunctînd aerul sumbru și sever al descărnatului Maior, dezarmîndu-l pe acesta prin farmecele-i rubensiene.

Decorul, esențializat, cu necesarele trimiteri realiste, decupează spații scenice mai rar folosite, sprijinînd implicațiile tragice ale grotescului prin crearea unui univers reificat și sugerînd, în contrapunct, o atmosferă liric-nostalgică.

Un spectacol ce te tulbură și face ca risul să-ți înghețe pe buze. Căci Ūrkény și Harag fac parte, amândoi, din familia spirituală a creatorilor „incomozi“, care răvășesc liniștea cititorului, a spectatorului, a actorului. *Familia Tōt* este o piesă ce își justifică pe deplin lunga sa călătorie pe scenele lumii. Ea a prilejuit Teatrului Național din Cluj-Napoca unul dintre momentele marcante ale existenței sale.

Ioana Mărgineanu

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

FRANK AL CINCILEA de Friedrich Dürrenmatt

Spectacolul despre Frank al cincilea explorează posibilitățile de expresie ale unui colectiv actoricesc, în continuitatea unui program regional pe care Adrian Lupu și Magdalena Klein, alături de inspiratul compozitor de muzică pentru scenă Iosif Herțea, l-au urmărit în ultimii ani. Ce anume apropie acest Dürrenmatt de *D-ale carnavalului* jucat la Birlad și de *Domnul Puntila*... creat la Galați, sub direcția aceleiași echipe de realizatori? După opinia noastră, se poate vorbi despre trei momente ale etapei

de creație în care regizorii încearcă să-și exprime clar *atitudinea* față de profesia lor. Deocamdată, cele trei spectacole, pornind de la texte, în aparență, de facturi diferite, vorbesc despre: 1) lumi atroce, lumi destinate să se stingă, erodate de propriile lor absurdități; 2) un stil teatral care încearcă să descopere în garderoba expresionismului posibilități de a nega prin grotesc, într-un mod sarcastic, limpede pentru spectatorul contemporan, orice puțință de justificare a acelor lumi; 3) un efort evident de a dezvălui unor trupe propriile lor virtuți „adormite“, de a descoperi, împreună cu ele, că spectacolul înseamnă debut continuu al actorului și menținere în funcțiune a capacităților sale de expresie.

Frank al cincilea este încă un punct de referință pentru *practicarea* acestui program regional. Într-un spațiu de circ sumbru, personaje clovnești joacă și cîntă o „operă despre o bancă particulară“, în care crima este „tezurizată“ alături de înșelătorie sau de șantaj, ca o „metodă rentabilă“. „Omul e mic, moartea e mare“, scopurile băncii nu pot rămîne neîndeplinite, funcționarii se suprimă reciproc, fiii își înlătură părinții, banca merge înainte. Spectacolul transmite aceste date ale textului uzind de multă fantezie în a caracteriza lugubra ciudățenie a „familiei personajelor Frank“. Asistăm la momente extrase parcă din pălăria unui sinistru iluzionist: defilarea statuilor strămoșilor lui Frank, ceremonialul „strîngerii cheilor“, încercarea disperată a lui Păuli de a-și smulge mînușile albe — însemnul tuturor angajaților băncii — sau



Scenă
din spectacol

Data premierei : 11 februarie 1979
Regia : ADRIAN LUPU, MAGDALENA KLEIN. Scenografia : VICTOR CREȚULESCU. Muzica : IOSIF HERTEA. Versiunea românească : ALEX ALCALAY.

Distribuția : DIMITRIE BITANG (Frank al cincilea) ; IOANA CITTA BACIU (Otilie) ; VLAD VASILIU (Herbert) ; LILIANA LUPAN (Franziska) ; GRIG DRISTARU (Emil Böckmann) ; MIHAI MIHAIL (Richard Egli) ; VICTORIA SUCHICI CODRICEL (Frieda Fürst) ; ALEXANDRU NĂSTASE (Häberlin) ; MARCEL HIRJOGHE (Gaston Schmalz) ; GHEORGHE V. GHEORGHE (Theo Kappeler) ; DAN ANDREI BUBULICI (Päuli Neukomm) ; ȘTEFAN HAGIMĂ (Heini Zurmühl) ; ȘERBAN BOGDAN (Guillaume) ; MITICĂ IANCU (Ernst Schlumpf) ; SANDA MARIA ULMENI (Apollonia Streuli) ; LEONARD CALEA (Traugott von Friedemann) ; RADU GHEORGHE JIPA (Piaget) ; GABRIELA REIDER (O infirmieră).



Livius Rus, Anca Alecsandra și Mona Bordeianu în „Cum vă place“ de Shakespeare

TEATRUL BACOVIA
DIN BACĂU

CUM VĂ PLACE de Shakespeare

„cununia cu moartea“ a Friedei Fürst. De-
desubtul nenumăratelor „întâmplări“, amă-
nunțit și uneori chiar abundent „îmbrăcate“
în mișcare și imagine scenică, în muzică
și lumină, există, amenințător, un sens, for-
mulat de Dürrenmatt : „grotescul nu este
numai un paradox estetic“... ci și „...forma
unui lucru fără formă, chipul unei lumi
fără chip“.

Grotescul pare, deocamdată, un stil ales
de regizori, nu doar pentru o reprezentare,
ci pentru un studiu aplicat propriilor lor
posibilități. *Atitudinea* în reprezentare cu
Frank al cincilea ni s-a părut clară și bine
susținută de actori. Dan Andrei Bubulici,
Ioana Citta Baciu, Grig Dristaru, Mihai Mi-
hail, Victoria Suchici Codricel, Marcel Hir-
joghe, Șerban Bogdan, Sanda Maria Ulmeni
sînt doar cîțiva dintr-o distribuție care con-
lucrează fertil, demonstrînd adeziunea la con-
cepția regizorală și putere de autodepășire.

Există, însă, și în acest spectacol mo-
mente de lentoare, de oboseală, nu doar a
actorilor, ci și a fanteziei regizorale ; pre-
cum și, uneori, o prea abundentă justificare
a semnificației unei scene, a unei relații.
Ca să zicem așa, reprezentarea devine expli-
cativă pentru ceea ce spusesse, pînă la un
punct, explicit. *Dar spectacolul are ceva de
spus și cîștigă interesul real al spectatorului.*

Antoaneta C. Iordache

Data premierei : 1 decembrie 1978.

Regia : CRISTIAN PEPINO. Deco-
rurile : DAN JITIANU. Costumele :
PIIU SÂNDULESCU. Versiunea ro-
mânească : VIRGIL TEODORESCU
Muzica : NICU ALIFANTIS.

Distribuția : NICOLAE TUȚĂ (Du-
cele) ; ROMEO MUȘTEANU (A-
mieus) ; MIRCEA CREȚU (Jacques
Melancolicul) ; FLORIN BLĂNĂRESCU
(Le Beau) ; DUMITRU LAZĂR-FUL-
GA (Oliver) ; LIVIUS RUS (Orlando) ;
CONSTANTIN MANEA (Adam) ;
GEORGE SERBINA (Tocilă) ; GHEOR-
GHE GHEORGHIU (Corin) ; SICA
STĂNESCU (Silvius) ; ANCA ALEC-
SANDRA (Rosalinda) ; MONA BOR-
DEIANU-FULGA (Celia) ; DOINA
DELEANU (Phebe) ; LIGIA DUMI-
TRESCU (Audrey).

Ciudat ! Celebra, mult comentata, meru
invocata capodoperă shakespeareană s-a jucat
foarte puțin la noi : după remarcabila mon-
tarea a lui Liviu Ciulei, au mai fost puține,
alte, reprezentări, printre care una la Stu-
dioul I.A.T.C., și alta, recent, la Teatrul Na-
țional din Tirgu Mureș. Deci, în acest con-
text, opțiunea repertorială a colectivului
băcăuan nu este lipsită de importanță. Cu

âtît mai mult cu cît opera a fost incredințată unui tînăr regizor — Cristian Pepino, autor al unor bune spectacole cu *Nora*, *Domnișoara Iulia* și *La margine de Paradis* — dator să-și încerce puterile și pe un text shakespearian. Prima și, poate, cea mai vizibilă calitate a lui Cristian Pepino a fost faptul că s-a încumetat la o asemenea acțiune. Din această formulare se poate deduce că reprezentarea nu mulțumește pe de-a-ntregul, și așa este, fiind în prima parte văduvită și de haz și de poezie. Dacă scenele de la Curte sînt ratate, țînutul Ardenilor ni se înfățișează, nu o dată, în mod interesant. Am ris citeodată văzînd gaguri din „anii de aur ai comediei“, abil grefate pe replicile shakespeareene; ne-am antrenat în ritmul plăcut al melodiilor lui Nicu Alifantis, am admirat eclerajul de efect realizat de regizor împreună cu apreciatul scenograf Dan Jitianu; de asemeni, unele costume au produs o plăcută impresie.

Am fi preferat, însă, să admirăm în primul rînd alte lucruri, în această reprezentație: spre exemplu, Cristian Pepino încearcă să ne demonstreze, în caietul-program (cîtîndu-l pe Ralph Berry) că „există puțină înțelegere și puțină armonie adevărată în Ardeni, înainte de scena finală. Și chiar după aceea avem rezerve că lucrurile se vor desfășura bine. Idila din Ardeni este o idilă la fel de amenințată cu moartea ca și locuitorii pădurii“; dar această idee, teoretic propusă, nu este dusă pînă la capăt în reprezentație, atrasă de unii interpreți către un banal happy-end. De asemeni, importante coordonate ale textului, celebra idee a lumii ca teatru sau satira vieții de la Curte, nu sînt reliefate, pierzîndu-se pe un fundal aglomerat în episoade secundare. Piesa nu-i deloc simplă, trupa băcăuană nu are distribuția ideală, așa că neîmplinirile reprezentației nu cad, în exclusivitate, pe umerii regizorului. Serioasa lui pregătire teoretică pentru acest spectacol, ideile bune existente în reprezentație, pot constitui, cred, peste ani, bazele unei noi montări.

Să trecem la comentarea jocului actorilor: începînd prin a preciza că acesta nu a fost tocmai omogen și sfîrșind prin a aprecia, totuși, creațiile interpretelor principali. Anca Alecsandra (Rosalinda) mi se pare a fi cea mai bună din spectacol: și în fustă și în pantaloni, ea are un deosebit apetit ludic, un binecunoscut simț al umorului, știe să se distanțeze de personaj exact cînd trebuie, unde trebuie. Au secundat-o foarte bine și celelalte interprete: Mona Bordeianu-Fulga (fragilă, delicată, feminină), Doina Deleanu (mobilă, nostimă, știind să transforme un rol episodic într-unul notabil) și Ligia Dumitrescu (cu bune efecte comice). Livius Rus (Orlando) a reușit să convingă în momentele romantice; poate că nu i-ar fi stricat, însă, un plus de temperament în celelalte. Lui Mircea Crețu i-a revenit dificila sarcină de a-l înfățișa pe Jacques Melancolicul: cele-

brul monolog („Lumea întreagă e o scenă...“) a fost rostit nuanțat, iar observația lui Lunacearski (pentru Jacques, mai multă înțelepciune este egal cu mai multă plictiseală), însușită; și finalul l-a realizat bine, el neparticipînd la veselia colectivă. Însă actorul nu are în scenă, întotdeauna, greutate. Tînărul Nicolae Tuță, riscant distribuit în dublul rol al Duceului și al Uzurpatorului, a căutat să suplinească lipsa timpelor albe printr-un declarat joc parodic: citeodată, a reușit. Momente bune au mai avut Romeo Mușțețeanu, George Serbina, Gheorghe Gheorghiu și Dumitru Lazăr-Fulga.

Pentru regizorul Cristian Pepino, recitul spectacol cu *Cum vă place înseamnă* un punct cîștigat; pentru iubitorii piesei, însă, montarea nu depășește valoarea medie...

Bogdan Ulmu

SPECTACOL DE BALET

TEATRUL MIC

ȚARA LUMII

O țară dezvăluită din prima clipă de privire, simultan, înainte și în urmă, a lui Ianus cel cu două fețe (masca, întru totul asemănătoare chipului fiecăruia dintre dansatori, și așezată simetric în raport cu fața, dă o ambiguitate stranie și înfățișării, și mai ales mișcării dansatorilor: Adina Cezar, Sergiu Anghel, Dan Drăghici, Liliana Tudor, Aurora Miteșcu, Gabriela Băltărețu, Mihaela Feher, Cristian Loghin, Cezar Buculei);

o țară în care trecutul și prezentul se învecinează firesc (accente moderne deformează pe neașteptate curgerea suavă a unei muzici renascentiste — de pildă — în colajul realizat de Corneliu Cezar, cu un deosebit simț al dramaturgiei scenice, din partituri celebre sau aproape necunoscute și din altele, de el compuse special pentru această ocazie; de remarcat și dozarea subtilă a intensităților, cu totul rară în astfel de alcătuirii sonore);

o țară în care viitorul se anunță cu tot seninul lui, în inocența, bucuria și libertatea jocului, dar și cu primejdiiile sale grave, în coșmarurile și cataclismele, tensiunile și violențele unei lumi populate de monștri și roboți (coregrafia lui Sergiu Anghel — pe un libret propriu — vedește aici momentul fericit cînd cristalizarea unui limbaj personal deplasează interesul creatorului și, implicit, acela al publicului, de la căutarea noutății în formă la multitudinea și profunzimea ideilor, a sensurilor, uneori imediat accesibile, ușor de decodat, alții critice, invitînd pe spectator la reflecție, la „recitarea“ de mai multe ori chiar, a filmului coregrafic).

O țară ce adună laolaltă omenirea, îngemănând, sub semnul acelorași sentimente eterne, al acelorași probleme vitale, exemplare ale înțelepciunii străvechi, prefăcută în fapte de artă nepieritoare, transfigurate și turnate într-un aliaj de mare rezistență și strălucire (arta neagră sau cea tradițională niponă, folclorul românesc sau al altor popoare europene generează mișcarea coregrafică, prin sugestia lor vizuală, plastică, dar și prin cea pur sonoră; boțetul și dansul exuberant, numărătoarea și jocurile copiilor sînt pilonii elementelor familiare, între care se clădesc bolțile-surpriză ale unor imagini ce lasă doar să li se bănuiască originea).

Este *Țara lumii*, închipuită de Sergiu Anghel, construită de Grupul de dans contemporan condus de Adina Cezar și găzduită cu generozitate de Teatrul Mic. Un spectacol în care scenografia Wandeii Mihuleac, arta obiectuală creată de Șerban Epure și lumi-

nile dispuse de Titi Constantinescu, sub regia lui Silviu Purcărete, pun cu abilitate în valoare resursele de fantezie ale coregrafiei moderne și capacitatea ei de a exprima adevăruri adînci. Și, de asemeni, pun în relief nota particulară a dansului practicat de grupul Adinei Cezar, rezultată, pe de o parte, din maniera de asimilare a limbajului clasic, mergînd pînă la topirea structurilor lui, astfel încît evidentă rămîne doar moștenirea eleganței și a cursivității în mișcare; pe de altă parte, din inteligența cu care se alternează și se suprapun compozițiile de grup cu perechile sau cu solo-ul, sincronia, cu diacronia, simetria, cu aparenta dezordine (savant elaborată, în realitate), creîndu-se impresia desăvîrșitei spontaneității a fiecărui gest, într-un spirit al improvizației capabil să transpună din muzică în dans trăsăturile eterofoniei.

Luminița Vartolomei

reprezentăția nr. ... • reprezențația nr. ...

... 19

Astă seară se improvizează

de Luigi Pirandello

Teatrul de Stat
din Oradea

27 februarie 1979

Nouăsprezece reprezentații nu pare să fie mult... Și, totuși, în condițiile unei scene din provincie, un spectacol care întrunește nouăsprezece reprezentații este un spectacol aproape epuizat, mai cu seamă dacă nu face parte din categoria celor gîndite și realizate în ideea succesului de casă. Astă-seară se improvizează a constituit un examen dificil pentru trupa orădeană și pentru regizorul Alexandru Colpacci, un examen al maturității artistice, al afirmării unui stil, și o demonstrație a spiritului

de echipă. Dificilă, gra cu chiar, piesa lui Pirandello are nevoie de un regizor-actor, pe cît de liber în invenție, pe cît de imaginativ, pe atît de riguros, de sever în disciplina impropriației. Spectacolul trupei orădene lasă larg deschise porțile impropriației. De aici și temerea că, sporind numărul reprezentațiilor, prin contribuția, mereu alta, a inter-preților, valorile inițiale se pot degrada. Scăpate veghei regizorului, interpretările actoricești puteau părăsi șagașul stabilit, croindu-și căi lă-turalnice, chiar potrivnice aspirațiilor dintîi. Nu s-a întimplat așa. A nouăsprezecea reprezentație, care, în nici un caz, nu mai seamănă cu cea din seara premierei — și, într-un fel, e firesc să nu fie identice două reprezentații — este diferită, dar diferită în sensul că e superioară. Spectacolul se joacă animat, cu sufletul la gură, într-o maximă concentrare, actorii desăvîrșindu-și mereu creațiile, încă nemulțumiți de plafonul atins, încă dornici să-și innobileze personajele, căutînd unghiuri noi din care

să le lumineze, șlefuiind suprafetele încă nu destul de netede, forînd mai adînc, spre noi straturi de zăcămint prețios. Actori cum sînt Liviu Rozorea (al cărui prelu-diu și interludiu sînt incin-tătoare prin proșpețimea invenției), Mircea Constantin-escu, Nicolae Toma, Simona Constantinescu sau Mariana Neagu, Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Radu Vaida sau Ion Abrudan se dăruie jocului cu frenezie, cu patimă, cu credință. Ce împiedică, de fapt, posibila degradare? Matca limpede și riguroasă a spectacolului, în ansamblul său, concepția exactă a lui Alexandru Colpacci, care nu îngăduie deformări, deviații, delăsări. Este, la drept vorbind, rigoarea pe care o impune creația artistică autentică, de înaltă valoare, insensibilă la ispitele degradării. Astă-seară se improvizează se va păstra, sînt convins, un spectacol de excelentă calitate, indiferent de numărul de reprezentații pe care-l va atinge.

V. M.



VIITORUL ROL

ZOE MUSCAN

În cei douăzeci de ani de activitate artistică, Zoe Muscan a jucat la Piatra Neamț, Birlad, Pitești, Arad, Tg. Mureș, Brăila. Actrița nu se consideră dezavantajată de acest peregrinaj, dimpotrivă: „Mediile diferite, orașele, oamenii, deosebirile de climat creator, noii colegi — toate acestea m-au ajutat mult să observ, să înțeleg, să cunosc. În plus, de fiecare dată am întâlnit oameni muncitori și talentați”. Dintre rolurile interpretate pe aceste scene, notăm: Laura Ciobanu (*Arborele genealogic* de Lucia Demetrius); Rachierita din piesa cu același titlu de Ion Luca; Martha (*Neînțelegera* de Albert Camus); Dorina (*Tartuffe*) și Zerbinette (*Vicleniile lui Scapin* de Molière); Zenobia (*Nunta din Perugia* de Al. Kirilă); Sonia (*Crimă și pedeapsă* după Dostoievski); Voinițkaia (*Unchiul Vanea* de Cehov); Himena (*Cidul de Corneille*); Lia (*Iertarea*) și Ea (*Vinovatul de Ion Băieșu*); Maica Teofana (*Viteazul* de Paul Anghel); Mama (*Procurorul* de Gh. Djagarov); Safta (*Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu); Alice (*Play Strindberg* de Fr. Dürrenmatt).

Ascensiunea Zoei Muscan în ierarhia neoficială (dar, prin aceasta, nu mai puțin rigu-

roasă) a breslei nu s-a produs răsunător, căci natura ei artistică o călăuzește pe căi dificile, abrupte; dar cota cucerită e de înaltă stimă. Vulcanică în trăire, glacială în expresie, actrița își dăruie fiecare dintre personaje cu o neașteptată, câteodată neliniștitoare, tușă de mister. Gestul e sobru, reținut, atitudinea exprimă concentrare, vocea joasă se mlădiază în inflexiuni patetice sau retează scurt, metalic: femeile interpretate de Zoe Muscan știu mai mult decât spun, simt mai profund decât o arată...

Confruntarea cu exigentul public bucureștean a găsit-o pregătită, calmă, relaxată. Integrarea în colectivul Teatrului „Bulandra” s-a produs firesc, sub zodia muncii și a bune înțelegeri. A intrat, din mers, în *Răceala* de Marin Sorescu, iar acum repetă în *Nunta* de Arnold Wesker, rolul doamnei Dawson.

„Doamna Dawson este o englezoaică oarecare, dintr-o categorie socială neprivilegiată și dintr-o generație mai veche. Ignorată de cei din jur, în special de tineri, se simte frustrată, jignită în orgoliul ei de femeie cu experiență de viață, lovită în sentimentul ei de mamă. Personajul reflectă o fațetă a conflictului dintre generații.

Munca la rol nu este ușoară, în schimb este foarte interesantă, fiindcă trebuie găsite nuanțe și accente în stare să exprime limpede un om căruia, tocmai dimpotrivă, îi vine greu să-și exprime limpede starea, trăirile — o ființă oarecum inhibată, lipsită de unealta verbului suplu, însingurată. Faptul că lucrez cu un regizor tânăr și talentat cum este Mircea Daneliuc reprezintă cea de-a doua premisă favorabilă, judecând după câștigul profesional dobândit prin colaborarea cu alți regizori tineri și talentați — Dan Micu, Alexa Visarion. Consider întâlnirea cu regizorul de o importanță covârșitoare pentru dezvoltarea capacităților artistice ale oricărui actor; pot spune că, în acest sens, am avut chiar noroc... Una dintre experiențele revelatoare ale carierei mele a fost împrejurarea în care am jucat în regia lui Liviu Ciulei (*Play Strindberg*). În acest colectiv de un înalt profesionalism care este colectivul Teatrului «Bulandra», fiecare zi de repetiție este o bucurie și un stimulent”.

telex-„teatrul“ • telex-„teatrul“ • telex-teatrul“

(Continuare din p. 18)

zenă românească peste hotare: în Islanda a avut loc premiera piesei Steaua fără nume de Mihail Sebastian. ● În „România literară” din 22 martie 1979, editorialul este închinat dramaturgiei. Ne-a făcut plăcere să citim rinduri competente și patetice despre dramaturgie ca literatură reprezentativă, în

chiar pagina întâi a acestei prestigioase publicații literare. Dar ne-a nedumerit o frază care începe așa: „Scăpată de sub controlul criticii literare... dramaturgia...” Cum, adică, „scăpată”? Ce fel de „control”? Sperăm să fie doar o frază scăpată de sub controlul condeiului și nu o convingere a editorialistului. ● Luna aprilie nu a cunoscut nici o manifestare tea-

tră de amploare. În schimb, luna mai ne va aduce Festivalul de teatru politic de la Constanța. ● La „Bulandra”, teatru cu peste șaiszeci de actori și cu două scene, a avut loc, nu de mult, a cincea premieră a stagiunii: recitalul actorului Florian Puiuș, realizat împreună cu cîntărețul Mircea Vintilă. ● Titlul actor Nicolae Tușă de

→



VIITORUL ROL

CONSTANTIN SASSU

Printre actorii care și-au legat destinul artistic de un teatru, modelându-și personalitatea odată cu ființa colectivă a trupei, Constantin Sassu este ceea ce se cheamă un exemplu reprezentativ. Jucând, din 1952, la Teatrul Național din Craiova, el s-a integrat tradiției instituției, cucerindu-și, totodată, un loc al său, definindu-și un gen, potrivit cu datele proprii, pe care a știut să și le cultive și să și le valorifice. Prezența sa scenică, caracterizată în primul rînd prin prestanță, nu e, însă, rece și ostentativă, ci, dimpotrivă, plăcută, învăluitoare. Uzînd cu distincție și cu măsură de atuul farmecului personal, Constantin Sassu a jucat îndeosebi roluri care puneau problema raportului dintre aparențe și veritabila natură a personajului. Citeodată ispitit să eludeze dramatismul, actorul compensează prin eleganța cu care sugerează intenții, deschideri ale interpretării. Din „fișa” sa, prea înțesată pentru spațiul de care dispunem, cităm doar : Ștefan (*Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian) ; Marcello Mariani (*Act venețian*) și Matei Boiu (*Suflete tari* de Camil Petrescu) ; Cezar (*Cezar și Cleopatra* de G. B. Shaw) ; Orsino (*A*

12-a noapte de Shakespeare) ; Ernesto Roma (*Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită de Bertolt Brecht*) ; Tito Belcredi (*Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello) ; Emil Vlăsceanu (*Simple coincidențe* de Paul Everac) ; Varga (*O sârbătoare princiară* de Teodor Mazilu) ; Mihalache Dometie (*Clipa* de Virgil Stoescu, după romanul lui Dinu Săraru).

„Mă aflu în fața unui rol pe care îl socotesc un examen artistic, în piesa *Seară de taină* (*Covor oltenesc*) de I. D. Sirbu. Am mai jucat în piese ale dramaturgului craiovean, pe care îl prețuiesc nemărginit, pentru concepția sa creatoare. În schimb, lucrez pentru prima oară sub îndrumarea regizorală a lui Dan Alecsandrescu.

Generalul Leoneanu este un erou dramatic complex și complet. Prototipul militarului lucid, onest, brav, intransigent (față de sine însuși, în primul rînd), el este, mai presus de toate, un patriot ce-și urmează drumul drept al propriei credințe. Mișcărilor sale sufletești sînt nuanțate și firești. Autorul îl investește cu misiunea de reprezentant al simțirii românești, care, prin tradiție, este impregnată de omenie, de spiritul dreptății, de conștiința demnității naționale și de idealul echității sociale, respingînd arbitrariul și veștejînd crima de orice fel.

Sînt preocupat de răspunderea artistică legată de întruparea acestui personaj, într-o piesă care va participa la omagierea eroilor de la 23 August ; datorăm infinită recunoștință celor care au făcut posibilă intrarea țării într-o nouă zodie istorică. Nu mai simple sînt problemele pe care mi le pune, paralel, pe platoul de filmare, univertsitarian patriot Dan Bogdan, în filmul *Ioanide*.

Momentul coincide cu un mic jubileu personal ; mă bucur că acesta va fi marcat de un act de angajare artistică și umană, într-o piesă și într-un spectacol care-și propun să sublinieze prezența teatrului craiovean în Festivalul național «Cîntarea României».

Maria Marin

telex-.,teatrul“ • telex-.,teatrul“ • telex-teatrul“

la Teatrul Bacovia din Bacău are un băiețel pe care-l cheamă Amza. De ce ? Fiindcă Amza Pellea i-a îndrumat primii pași pe scenă fericitului tată. ● Profesorul Dem Rădulescu joacă la patru teatre bucurestene : la Național (Svejk, Să nu-ți faci prăvălie cu scară), la „Bulandra“ (O scrisoare pierdută), la Mic (Zbor de sticleți) și

la „Ion Vasilescu“ (Siciliana și Bomba zilei). ● Direcția de specialitate din Consiliul Culturii și Educației Socialiste ne informează că secretariatele literare ale teatrelor pot solicita spre consultare următoarele texte, aflate în variante de lucru apropiate de cele definitive : O șansă pentru fiecare de Radu F. Alexandru, Duminica inoro-

gului de Dan Stoica, Ultima minune a lumii de Dimitrie Roman și Alexandru Pop, Belvedere de Mihai Duțescu și Referat pentru aprobat fericirea de Nicuță Tănase. În ceea ce ne privește, vom continua să vă informăm despre tot ce se ivește nou în materie de dramaturgie originală.

Faima

■ MIHAELA
TONITZA-IORDACHE

Conceptul de realism în arta actorului (I)

În teatru, personajul dramatic se construiește pe sprijinul a două modele anterioare: actului scenic creator: „omul din natură” și „omul poetului” — acesta din urmă, și el, un model ideal, în planul ficțiunii literar-dramatice. Actorul are capacitatea și obligația de a aborda fantoma literară și de a o reprezenta cu ajutorul puterii sale de judecată, cu gust, prin studiu și prin experiența bazată pe memorie și pe imaginație, completând astfel și desăvârșind, în mod specific, imaginea oferită de dramaturg. Imitație, în arta actorului, înseamnă reproducerea prin joc a unei ființe care, pentru spectator, e „un anumit om posibil”.

Actorul, reprezentând un personaj, concretizându-l, desparte, în acest act, baza fiziologică umană proprie de cea psihologică, care îi este propusă prin textul scris. Adevărul personajului teatral e conținut în ceea ce el pare și nu în ceea ce el este în persoana actorului care îl reprezintă. Personajul pe scenă este o stare ideală, exprimându-se gestual și verbal, și nu una reală, cu o existență fiziologică particulară, imposibil de stăpinit și de controlat în condițiile evenimentului.

În teatrologia modernă, Robert Champigny, de pildă, consideră că, în spectacol, cuvântul și acțiunea sînt „gesturi”, deoarece limbajul nu oferă decît resurse gestuale. Admițînd starea de aparență a personajului, Champigny notează că acesta „nu se poate opune decît altei aparențe. Considerate din punctul de vedere al personajului, tensiunile dramatice se reduc la conflictele dintre modurile aparenței”¹.

Personajul dramatic își recunoaște și își asumă condiția de personaj. Se creează, astfel, o distanță obiectivă între actor și rol, un dualism al persoanei, în care latura reală e salvată, prin intelectualitate, de latura ideală, cu care niciodată nu se va confunda. „Sensibilitatea adevărată” și „sensibilitatea

jucată” sînt două lucruri cu totul deosebite,² una e „ființa” unei pasiuni, alta „masca ei”. Masca, prin definiție, e îngroșarea, exagerarea trăsăturilor, pentru recunoaștere și pentru accesibilitate și, totodată, capacitatea de reproducere a acestor trăsături. Masca dă unitate și comprehensibilitate și introduce în discuția despre personaj și interpretare ideea de joc, opusă adevărului, ca eveniment autentic.

Ficțiunea scenică a actorului se supune, ca orice imagine artistică, unor principii limitative, de concentrare formală. Acestea determină căutarea unor modalități specifice de exteriorizare a esenței realității, subordonate principiului subiectiv al intenționalității. De aici rezultă o alegere, o izolare a elementelor de conținut din viața reală, ceea ce reprezintă tot o acțiune de natură formală. Urmează ordonarea elementelor de conținut izolate din existență într-un anumit tipar — unitar ca structură — ceea ce reprezintă tot un act formal. Pentru actor, aceasta înseamnă, mai întîi, o selecție și o organizare reprezentativă a expresiilor atitudinale, a celor mai caracteristice și mai semnificative. Tiparul de natură formală cuprinde elementele conținutului și amîndouă — conținut și formă — sînt determinate de coordonate spațio-temporale și sociale specifice.

Dincolo de virtuțile evocative ale cuvîntului, o funcție esențială revine gestului, caligrafierii mișcării, într-un spațiu teatral determinat. Se are în vedere, astfel, desființarea compromisului tradițional dintre gest și cuvînt, ceea ce nu înseamnă, însă, o puritate absolută a limbajului gestual, ci presupune cuvîntul prin intermediul virtuților sugestive ale gestului. Pentru aceasta e necesară o alegere, o simbolistică perfectă a mișcării și, de aici, adeseori, o sărăcire a semnificației sale, prin reducerea la sensul principal, cel mai ușor de recunoscut, în sfera semantică a acestui sistem nonlingvistic de expresie. Gestul e traductibil în cuvinte și, deci, nu

¹ Robert Champigny, „Le genre dramatique”, cap. IV, p. 127. Ed. Regain, Mont Carlo, 1965.

² I. L. Caragiale, „Cronica teatrală”, în vol. „I. L. Caragiale despre teatru”, ESPLA, 1957, p. 204.

are o autonomie totală față de comunicarea lingvistică.

Pe de altă parte, însă, se întâmplă ca limbajul gestual să poată duce și la o lărgire a semnificațiilor, printr-un grad sporit de ambiguitate, pe care îl conține mișcarea, față de cuvânt, stabilindu-se astfel un nou raport între aceste două posibilități specifice de comunicare ale actorului: raportul dintre închis și deschis, precum și interacțiunea lor, conform unei dialectici proprii acestui raport. Unii cercetători moderni ai fenomenului menționat cred că, astăzi, o datorie fundamentală a semiologiei saussuriene e tocmai aceea de „a arăta corespondențele care există între funcționarea diverselor sisteme de semne“ și, în primul rând, celea dintre limbajul vorbit și cel gestual³.

Este pusă în lumină, astfel, într-un mod dialectic, superior, relația dintre gândire și modurile ei de expresie — o sinteză a gestului și a cuvântului, a unui gest și a unui cuvânt transpuse, diferite de natura celor obișnuite, mai puternice ca realitatea însăși, pentru că sînt modalități de traducere a obiectivității vieții reale prin intermediul unei subiectivități estetice, și nu exercițiile întimplătoare ale unei subiectivități particulare. Aceasta nu e altceva decît elaborarea și considerarea estetică a actului teatral, ca un limbaj cu legi specifice, o transpunere, într-un anumit cod, a limbajului comun, presupunînd, prin urmare, în structura sa, conștiință și intenționalitate.

În interpretarea personajului se creează o duplicitate a persoanei, tradusă printr-o relație a cărei esență e convenția.

Prin extinderea semnificației acestei forme speciale de mimesis, teoretizată de Diderot la nivelul artei actorului, dar specifică, în ansamblul ei, oricărei arte particulare, apare și un nou aspect al raportului dintre practic și estetic. E vorba, de data aceasta, nu de mișcarea circulară, de schimb, dintre subiectivitatea estetică și obiectivitatea lumii, ci de confundarea lor în condițiile unei existențe sociale specifice. Filozofia existențialistă, care se nutrește din această concepție dualistă asupra individului, extinde situația dramatică la întreaga existență. Sartre, în „L'Être et le Néant“, consideră că ființa umană „este ceea ce nu este și nu este ceea ce este“, ea este, deci, „a părea“ și nu „a fi“⁴.

³ H. Frei, „La grammaire des fautes“ Ed. Gauthner, p. 246.

⁴ Sartre aplică această teorie a personajului la analiza falsului eu, ca stare caracteristică omului în cadrele societății occidentale, preluînd unele dintre datele filozofice ale problemei de la Kierkegaard (din „La maladie mortelle“) și de la Heidegger (din „Sein und Zeit“). Ea mai apare tratată și la Roland Kuhn, în „Phénoménologie du masque“.

A exprima scenic nu înseamnă, însă, a face confesiuni despre propria existență lăuntrică, ci a reprezenta o altă existență, în care individualitatea reprezentatorului se revelează, totuși, prin însuși actul alegerii formelor care să traducă intenții și impresii ordonate de gândire.

Gestul scenic ideal nu e nici cel mecanic, exterior, nici cel copleșit de afectivitate, așa-zisul „gest interior“, ci acela în care mișcarea și gândirea se precizează reciproc, în care atenția intenționată și menținută controlează totul. Revelarea unei stări teatrale înseamnă revelarea gândirii care străbate orice gest, cuvînt spus și mișcare, ce-și au sursa în opera literar-dramatică.

Modul cum un actor își realizează personajul descoperă spectatorului forma aleasă de interpret spre a-și prezenta felul său de a resimți situația în care e plasat de ficțiunea literară. El trebuie s-o facă în așa fel încît în prezentul său, stabilit de rol, să înțelegem trecutul personajului. Deci, actorul trebuie să aibă capacitatea de a se integra într-o altă concepție despre existență, care nu este a sa, dar care face, totuși, apel la propriile sale experiențe, la propriile sale disponibilități psihice, fără să-și abandoneze, în acest fel, sănătatea mentală. Doar astfel interpretul unui rol poate ajunge la înțelegerea situației existențiale a personajului, la descifrarea și, apoi, la reprezentarea unei situații teatrale.

Din punctul de vedere, intim, al procesului de creație, supunerea actorului față de un model intelectual compus e o supunere exterioară; lăuntric, apare un refuz al acestei supuneri, ceea ce apără psihicul de alterare. Astfel, realul și imaginarul sînt separate. Eul autentic și falsul eu nu se pot, deci, niciodată confunda.

Din punctul de vedere al psihologiei generale, se poate formula ideea că spectacolul teatral, ca și evocarea mimetică la nivelul actorului, este o trecere de la conceptual la imaginativ — prin ceea ce se sugerează — și la percepția sensibilă — prin ceea ce e prezent. În ultimă instanță, rezultatul reprezentării mimetice în teatru stă într-o solidaritate specifică a percepției cu imaginația. În această relație mutuală, se produce o transformare esențială: se modifică mijloacele de expresie, cuvîntul scris se articulează și se desăvîrșește, ca semnificație, prin alte mijloace de expresie, non-verbale. În procesul de creație al actorului se realizează, astfel, fenomenul de spațializare a conținutului.

În teoria clasică, limbajul verbal era considerat instrument cu funcție de comunicare, iar în cazul literaturii, și podoabă, cu funcție emotivă. Nu era sesizată, însă, calitatea de „semn“ a cuvîntului, valoarea lui simbolică, ca pluralitate a semnificațiilor pe care le conține. În estetica modernă, începînd chiar cu

iluminismul⁵, din această calitate se va deduce o ambiguitate a limbajului literar, capacitatea sa de a fi interpretat. În teatru, acest fenomen conține însuși actul critic aplicat de actorul creator operei dramatice. Simbolia cuvintelor e determinată de factori neestetici, lingvistici, variabili — sociali, politici, istorici —, de condițiile de existență modificate nu numai de epoci, ci diferite de la un grup social la alt grup social, de la un individ la altul, chiar în cadrele aceleiași epoci.

De aici rezultă biografia posibilă a piesei, cuprinzând și virtuțile spectacolului, legate, în primul rând, de prezența nemijlocită a actorului în actul reprezentației teatrale. „Acela care vrea să scrie trebuie să știe că începe un lung concubinaj cu un limbaj care îi e întotdeauna anterior. Se spune, adesea, că arta trebuie să exprime inexprimabilul, iar fenomenul e, de fapt, invers: datoria artei e de a nu exprima exprimabilul, de a ridica la rangul de limbă a tuturor — care e săraca și puternica limbă a pasiunilor — un alt cuvânt, un cuvânt exact“⁶. Această observație a lui Roland Barthes e valabilă și în transpunerea ei la nivelul actului creator al actorului în spectacolul teatral, pentru dezvoltarea semnului lingvistic, ce nu apare aproape niciodată în stare pură, ci e îmbogățit și variat de alte semne, ne-verbale: „mișcarea, gestul, tonul, obrazul, ochii, imprevizurarea dată“ — considerate de Diderot a completa valoarea cuvântului-semn — și care trebuie, toate, înțelese ca o „veritabilă polifonie informațională, în care trebuie găsită teatralitatea“⁷.

⁵ „La scriitorul cel mai limpede, cel mai precis, cel mai riguros, cuvintele nu sînt și nu pot fi decît semne apropiate de o gîndire, de un simțămînt, de o idee“. Denis Diderot, „Paradoxul despre actor“, „Opere alese“, vol. II, ESPLA, 1957, p. 405.

⁶ Roland Barthes, „Essais critiques“, preface, Ed. du Serie, 1964, p. 14—15.
⁷ Op. cit., p. 258—259.

Actorul joacă „încadrat“; în planul concepției teatrale realiste, „încadrarea“ se opune „virtuozității“, iar amîndouă își au sursa în literatura dramatică. Acest raport direct — dintre natura textului și natura actului interpretării — apare cu o maximă evidență mai ales atunci cînd procesul estetic se localizează în „autoconștiință“, exprimînd o subiectivitate particulară, contingentă, care nu a ajuns să se obiectiveze, adică — după cuvintele lui Lukács — să reflecte „conștiința de sine“ a umanității, în mod special în cazurile în care opera a fost inspirată de evenimente și de scopuri imediate.

Relația dintre calitățile formale, fizice, și cele intelectual-psihice, de conținut, ale reprezentării pe care o oferă actorul e o relație de interdependență. Interacțiunea dintre conținut și formă, la acest nivel estetic, demonstrează, cu o maximă evidență — față de oricare altă modalitate de expresie artistică — dialectica internă a acestui raport, felul în care conținutul se confundă cu forma, cum forma se transformă în conținut. Această unitate, dificil de analizat în laturile ei independente, asigură autonomia esteticului, caracterul său închis. În același timp, ea permite și o demascare a acestei autonomii, descoperirea caracterului său relativ, deoarece spectatorul are conștiința — indiferent de gradul său de emoționare — că imaginea artistică a actorului e o „reproducere“ cu un caracter social și istoric determinat. Tocmai în această relativitate a autonomiei esteticului rezidă posibilitatea de a capta interesul real al spectatorului pentru reprezentarea scenică.

Imaginea pe care actorul o propune, prin personaj, spectatorului, este „adevărată“ numai în măsura în care ea reprezintă o reflectare a concretului real prin concretul logic.

Și la nivelul actorului opera este o totalitate, o formă care fixează discontinuitățile existenței autentice, dar problemele speciale care apar aici decurg din identitatea material de creație-creator-opera și din repeatabilitatea actului artistic.

■ NICOLAE
GAFTON

Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului (VI)*

(Selectie-baremuri)

B. Baremuri fonetice (IV)

Odată cunoscută filogeneza aparatului laringian, cu funcțiile sale vitale și cu seria manifestărilor vocale (fonele) produse de aparatul fonetic (similare, ca sens, la animale și la om), urmează să enumerăm expresiile sonore (vocale și verbale) care diferențiază umanul de restul regnului animal.

Pentru aceasta, trebuie să pornim de la controversata temă a originii vorbirii și, corespunzător, a originii lui *Homo sapiens sapiens*, singura ființă caracterizată prin *conștiință de sine, gândire rațională, muncă intențională, simț axiologic și limbă vorbită*, avind permanent în minte ideea că „*Spiritul*» poartă de la bun început în sine blestemul de a fi «impovărat» de materie, care aici apare sub formă de aer în mișcare, sunete, pe scurt, sub formă de grai“ (1, pp. 26—27).

După cum se știe, toți factorii care au făcut posibilă evoluția suprafamiliei antropomorfeilor (simiene, hominoide), pînă în pragul saltului spre umanizare (hominizii) — proces petrecut la sfîrșitul terțiarului și începutul cuaternarului, eră denumită și antropogenă — reprezintă premise ale antropogenezei, necesare, nu și suficiente: factorii geografici, climaterici, biofizici (somato-viscerali, neurali) și biopsihici (comportamentali); determinanți au fost factorii biologici evolutivi (genetici) și factorii sociali, sub presiunea cărora începea formarea și dezvoltarea activităților psihofizice specifice (*gîndire rațională — limbă vorbită — muncă intențională*), toate, clădite sub veghea conștiinței, ajunsă la stadiul uman al *conștiinței de sine*.

Nici una dintre aceste manifestări, spirituale și totodată materiale, nu este lipsită de antecedente în lumea animală, din care ne-am desprins și de care ne-am îndepărtat. Căci „...la început conștiința este... numai conștiința celei mai *apropiate* vecinătăți senzoriale și a raportului mărginit cu alte persoane și lucruri din afara individului pe cale de a deveni conștient de sine... „este o conștiință pur animalică despre natură (religia

naturală), o simplă conștiință de turmă, iar omul se deosebește aici de berbec numai prin faptul că la el conștiința ține locul instinctului sau că instinctul său este un instinct conștient“ (1, p. 27).

Dacă aceasta este situația conștiinței născînd, la rîndul lor, gîndirea rațională, limba vorbită, munca intențională (producătoare de unelte și instrumente) nu diferă prea mult, la origini, de gîndirea gnozo-instincto-praxică (orientativ-operațională), de limbajul vocal și de lucrul biomecanic (utilizînd sau nu ustensile), pe care numai progresiva umanizare le-a fructificat, transformîndu-le în fapte de cultură.

Analiza trecerii de la un tip de gîndire la celălalt ne va ajuta să înțelegem nu numai apariția raționalului, ci și, odată cu acesta, a limbii vorbite, precum și diferența dintre aceasta din urmă și expresiile vocale.

La unii indivizi, deja umani din punct de vedere genetic, a crescut, odată cu volumul encefalului, și calitatea funcțională a acestuia, procesele mentale devenind mai active și posibilitățile asociative multiplicîndu-se. Se presupune că, aflați în stare de maximă conștientă (vigilentă) — probabil, în timpul unor acțiuni executate la mare tensiune emoțională, în cadrul activităților colective de vînațoare, apărare, luptă —, acești indivizi au realizat dedublarea eului (*conștiința de sine*) și s-au situat în raport cu lumea din afară (conștiința de celălalt), prin intermediul actului psihic al *reprezentării*.

În acest fel, substanța lor neurală s-a îmbogățit funcțional și calitativ, ei reușind ca, de la stadiul cel mai înalt al gîndirii operaționale animale („*intelligenza practică*“ — 2), concretizată ca relație nemijlocită cu obiectul real, perceput prin intermediul simțurilor — adică de la tipul de contact mental cu realitatea prin *percepție*, „în act“, *aici și acum* — să facă saltul la fixarea imaginii realului „în gînd“, pentru a-l reînvia, apoi, prin reprezentare, *oriunde și ori_cînd*.

Dar, pentru această operație, mintea pleacă de la perceperea realului, reprezentarea fiind crearea unei imagini mentale prin reactuali-

* „Teatrul“, nr. 11, 12/1978; 1, 2, 3/1979.

zarea, readucerea pe ecranul conștiinței a urmelor unor foste perceptive stocate în depozitul mnezic (3), engrame care s-au format inconștient, ca rezultată a repetării actelor perceptive, din care nu se păstrează decît ceea ce este distinctiv, constant (invariant) și, deci, mai ușor de memorat, prin caracterul său de generalitate — sesizat prin abstractizare.

Ca perceptive, sonorurile vocale indiciale, caracteristice speciei, își lasă urma în depozitele memoriei individului, de răspunsul adecvat la ele depinzînd însăși viața acestuia într-o lume în care rolul selecției naturale a început să fie preluat de „selecția grupului“ (4).

Dar, deși, prin originea lor animală, indiciile sînt semnale legate de o anumită situație concretă, de o realitate direct perceptibilă, stimul la care se răspunde prin reflex comportamental ereditar, în cazul primilor hominizi, inteligența lor dezvoltată, potențată genetic, a reușit, la un moment dat, să facă legătura causală între ceea ce au perceput prin simțul auditiv și ceea ce au perceput vizual, ca fapt de comportament corespunzător semnalului sonor (un aplofon sau un indicofon corelat cu gestul, mimica, atitudinea, deplasarea partenerului de activitate).

Odată stabilită această corelație, a apărut capacitatea de a înțelege sensul sonorului obiectiv, perceput ca sunet, fără a mai fi văzut și comportamentul corporal al partenerului de comunicare. Această „despicare“ a semnalului indicial a fost încă un pas important spre vorbire, următorul fiind reinvierea în gînd a semnalului, în lipsa oricărui stimul exterior, ca *act de reprezentare* (imagiune mentală plurimodală).

În această fază, în mintea arheantropului s-a petrecut fenomenul genezei limbii. În termenii semiologiei, procesul poate fi definit, concis, astfel: unui semnificant (imagiunea psiho-acustică a semnalului, ce „îi suna în minte“ — sunet fără stimul sonor) i-a fost alăturat un semnificat (imagiune vizuală, mentală, a comportamentului corespunzător semnalului — imagiune fără stimul vizual), relația causală dintre cele două imagini (auditivă și vizuală) și actul comportamental la care se refereau (referent) constituind *semnificația* (5) pe care individul o acordă reprezentării, pentru el, reprezentarea fiind „ceva“, în conștiința lui, despre „altceva“, din afara lui, „ceva“ ca substituent pentru „altceva“.

Desigur că această realizare a reprezentării, act de conștientizare, s-a petrecut fără conștiința însăși a actului, instinctiv, iar procesul a fost înlesnit prin faptul că indivizii ajunși la acest stadiu practicau ei înșiși aceleași tipuri de sonoruri vocale, destul de puține la număr; se presupune că, aproape simultan cu sesizarea semnificației „ceva“-ului din minte, s-au pomenit că emit și sonorul vocal corespunzător, lucru normal, odată ce sonorul (din realitate) reprezentat ca sunet (în minte) făcea parte din reper-

toriu vocal nu numai al partenerului, ci și al fiecărui membru al turmei.

Acest act semivolitiv sau volitiv de emiteră a unui semnal vocal indicial, luat în stăpînire, mental, prin conștientizare, a fost momentul nașterii vorbirii; în acest stadiu, deosebirea dintre vorbire și semnalul vocal din care ea s-a inspirat rezidă doar în calitatea de act intențional a celei dintii.

Dar, tocmai prin această intenționalitate, produsul sonor încetează să fie un indiciu, devenind o *simulare*.

În timp, prin repetata folosire a instrumentului de comunicare, s-a ajuns la detașarea acestuia de contextul emoțional instinctiv, originar; din acest moment, simulările indiciale s-au transformat în *semne verbale*, materializări ale unor *ideosemne* reprezentate mental (imagini psiho-acustice — semnificații — cuplate de acum cu concepte, abstractizări și generalizări ale realului, ca semnificații).

Pentru atingerea acestei trepte și pentru depășirea ei, a fost necesar să apară și să se dezvolte structuri anatomice cu funcționalități noi, atît la nivel cortical cît și, corespunzător, la nivelul efecturilor interesate. Dacă, la arheantropi, volumul creierului trecuse de pragul de la care începea umanizarea, la paleantropi se conturaseră și formațiile neurale umane, sub forma cîmpurilor corticale corespunzătoare zonelor asociative specifice gîndirii raționale, limbii vorbite și activității manuale: centrul vorbirii (Broca), arii legate de nivelurile superioare ale analizei și de funcțiile de frînare corticală a reacțiilor emoționale; arii ale organizării mișcărilor și ale funcțiilor de integrare senzorială (Kocetkova, 6, p. 204).

Pe baza studiilor antropologice, s-a dedus că nivelurile de gîndirii și muncii manuale intenționale, la pitecantropi, le corespunde o vorbire sincretică, prin enunțuri „cuvînt-frază“. În faza de început, între produșii vocali ai pitecantropilor și cei ai australopitecilor exista o singură deosebire calitativă, în ce privește transformarea semnalelor indiciale în semne verbale; prin saltul de la faza de percepere a indicilor ca sensuri obiectuale (gîndirea gnozo-instincto-praxică) la faza în care, în procesul nou dobîndit, al reprezentării, acordîndu-li-se o semnificație, indiciile dobîndesc rolul de semne, se naște gîndirea rațională.

Corespunzător, la nivelul aparatului fonetic (vocal), devenit și verbal, *biomecanica articulatorie* a conductului faringo-buco-nazolabial a fost dublată — la pitecantropi, doar potențial, nu și ca act — de *biomecanica pronunțatorie*, prin care omul se deosebește de animal.

Odată cu dezvoltarea funcției de frînare corticală a reacțiilor emotive, sonorul animal, țipătul, se moderează, evoluînd de la stadiul de expresie pur instinctuală, deseori paroxistică, spre expresia controlată rațional, eliberîndu-se treptat de sub imperiul in-

stinctului ; corespunzător, se creează premisele pentru desinfacterizarea glotică și pentru apariția funcției neuro-cronaxice a fonateiei, mioelasticitatea coardelor vocale păstrându-se ca manifestare emoțională atavică — ce se suprapune fonateiei de origine cerebrală — sub forma vibrato-ului vocal (ipoteza „vibrato-contractilă” a fonateiei) (7).

Un stadiu superior l-au constituit paleantropii (neandertalienii) ; în cazul lor, formațiile neurale amintite erau încheiate, existența centrului lui Broca, al pronunției, fiind o dovadă că trecuseră de la pronunția globală (specifică pitecantropilor) la pronunția segmentală, realizând cuvinte ca entități distincte. (Reconstituirea conductului lor vocal a dus la concluzia că puteau pronunța opozițiile vocale i, a, u — 8.)

În sfârșit, tipurile de unelte utilizate sînt o confirmare în plus a nivelului la care se afla vorbirea, căci : „...tehnica este totodată gest și unealtă, organizată în lanț printr-o veritabilă sintaxă, care dă seriilor operatorii, concomitent, rigiditatea și suplețea. Sintaxa operatorie este propusă de către memorie și se naște între creier și mediul material. Dacă se urmează paralela cu limba, același proces este mereu prezent. În consecință, pe cunoașterea tehnicilor — începînd cu „cultura de prund” (pebble-culture) pînă la cultura de tip Acheulean — se poate fundamenta ipoteza unui limbaj al cărui grad de complexitate și bogăție a conceptelor sînt sensibil apropiate de ale tehnicii” (9).

De aici, concluzia că australopitecii, apți pentru gestul folosirii de ustensile, se aflau la nivelul expresiei vocale instinctuale ; că arheantropii — creatori a cinci-șase forme de unelte, cu o serie de două gesturi operatorii, și păstrători ai focului — ar fi fost apți și pentru pronunțarea de „cuvinte-frază”, expresii situaționale concrete (vorbire concretă) ; iar la paleantropi (neandertalieni) — la care, în afara uneltelor multiple, apar activitățile simbolice (înhumare, colorare, obiecte cu forme bizare), dovadă a unei gândiri exercitate „în domenii care depășeau motricitatea tehnică vitală” — „limba, esențial legată de expresia concretului... ar fi asigurat, de asemeni, transmiterea diferențiată a simbolurilor acțiunii” (9, p. 165), poate, în genul „simulacrului” (2, p. 191).

În sfârșit, arta rupestră a neantropilor (Cro-Magnon, cu 35.000 de ani în urmă) și uneltele lor specializate spun, la rîndul lor, că acele ființe se aflau la nivelul de inteligență și la capacitatea de exprimare verbală apte pentru o gândire abstractă ; ei sînt inventatorii scrierii, înaintînd dînspre imaginea concretă (pictografică), percepția senzorială, către reprezentarea simbolică ; trecînd prin scrierea hieroglică, scrierea silabică și cea fonetică — cînd omul „își reprezenta clar structura cuvîntului, ca fiind compus din elemente deosebite” (10, p. 69), sesizate de gândire ca unități minimale ale vorbirii (fonemele) — s-a ajuns și la cea de-a doua secționare pronunțativă a lanțului

vorbirii. (Termen corect pentru ceea ce A. Martinet a denumit „a doua articulare” ; aceeași observație, și pentru „prima” și „dubla articulare” — 11.)

Manifestările fonetice pur umane și funcțiile lor sînt strîns legate de conștiință, implicit, de existența socială a omului. Apărute treptat, ele s-au suprapus fonelor bio-psihice, ca fone psiho-sociale, influențîndu-le progresiv, odată cu dezvoltarea culturii și a civilizației. Existența lor se datorează unor noi trăsături spirituale, ale ființei devenite om, și anume : *caracterului* individului — trăsătură psihică dobîndită în societate, ca act conștient de comportament — și *afectelor* (emoții, sentimente, pasiuni), stări psihice conștientizate și putînd fi supuse controlului, deoarece, după cum „...caracterul definește stăpînirea și conducerea de sine, conform cu normele sociale, aperateute dînspre conduită și muncă”, la rîndul lor „...emoțiile și sentimentele determină aceeași stăpînire și conducere de sine, conform cu normele sociale, dar sesizate dînspre conștiință” (12).

Aceste categorii de manifestări sonore, dintre cele mai diverse și mai importante, ale vocii, constituie sfera ETHOFONELOR (gr. *ethos* = caracter) și, respectiv, sfera AFECTOFONELOR, zona cu cea mai mare plasticitate sonoră.

Produse ale culturii, ele constituie o clasă aparte printre fone, fiind apte să influențeze profund tot restul manifestărilor fonetice pur umane ; în special ethofonele modifică în mod semnificativ întregul aspect sonor al expresiei verbo-vocale. (Baremurile fonetice își află aci cea mai substanțială aplicație.)

La capătul acestor precizări, avem o reprezentare mai clară asupra a ceea ce aparține vocii și a ceea ce aparține vorbirii. Dacă, în ce privește vorbirea, *fonetica-fonologia, lexicul, gramatica* (morfologie și sintaxă) sînt un dat al limbii, întocmai ca și unitățile sale funcționale, la diferite niveluri (*fonem, morfem, cuvînt, sintagmă, propoziție-enunț, fonele*, în schimb, sînt un dat al individului, ca ființă bio-psiho-socială ; dar fonele — ca expresie vocală — și unitățile limbii — ca elemente ale expresiei verbale — se întrepătrund în actul verbo-vocal, amestec de articulare și pronunție, simultane, fiecare marcîndu-și originea și interacționînd, din păcate, de puține ori cu rezultate pozitive, după cum vom demonstra practic.

Scopul acestei incursiuni în domeniul filogenezei aparatului fonetic și al nașterii vocii-vorbite a fost nu numai de a evidenția cum două complexe organice (aparatul respirator și segmentul superior al aparatului digestiv), cu funcții vitale (respirație și, respectiv, masticăție-degluțiție), au generat, întîmplător, și o funcție sonoră (vocea), devenită ea însăși vitală la multe specii animale ; ci și cum aceasta, sesizată ca semnificație de c conștiință în formare, a dat naștere funcției sociale care este limba vorbită pe voce.

De asemeni, în afară de faptul că o in-

formare în problema originilor lor — în cadrul unor aparate funcționând în direcții diametral opuse — ne explică multe dintre greutățile întâmpinate în domeniul emisiunii, de către majoritatea celor ce practică expresia verbo-vocală, interesul pentru temă nu se limitează, totuși, la relevarea antagonismelor fiziologice care duc la falsa dilemă a alegerii între voce — cuplată cu o pronunție vagă (ca pe la operă) — și pronunție — consonantizată, asociată cu neglijarea vocii (ca prin teatre) — dilemă considerată drept o situație naturală, de nedepășit (13).

Scopul nostru a fost și de a demonstra cum anumite semnale indiciale s-au transformat, prin conștientizare, în semne verbale, proces de o extremă importanță atunci când se ridică problema depășirii de către actor a nivelului de folosire nesemnificativă a vocii. Aceasta se poate realiza doar printr-o cuadruplă corticalizare a unor parametri fonetici, singura care poate asigura saltul de la *expresia vocală instinctuală* — marcată, indiferent de rol, de indiciile bio-psiho-sociale proprii — la *expresia vocală tipologică*, bazată pe indicii mimetice — semnalizări conștiente, simulacre-simboluri, mesaje semnificative. E tocmai măsura nivelului de profesionalitate artistică, discernabilă prin baremurile fonetice.

1. Marx, K. și Engels, F., „Ideologia germană“, E.S.P.L.P., 1956.
2. Wallon, H., „De la act la gândire“, 1964, p. 214.

„Rampa“, acum 50 de ani aprilie 1929

Păcăleală pentru cititorii care căutau „Rampa“ la chișcuri pe 1 aprilie: gazeta n-a apărut în acea zi!

● Un eveniment la Teatrul Național din București: *Meșterul Manole* de Lucian Blaga. Marele poet este un dramaturg nejuțat în... limba română. *Zamolxe, Tulburarea apelor, Fapte, Daria* reprezentă producția sa pînă în 1929. *Zamolxe* și *Daria* s-au jucat în limba maghiară. Soare Z. Soare etalează o distribuție antologică: Iancu Petrescu (Bugomil), C. Notara (Găman), R. Bulfinski (Vodă), Aura Buzescu (Mira). În rolul titular, A. Pop Marțian. ● Teatrul „Alhambra“ asigură publicul că *Viața e*

frumoasă. Cînd n-a fost ea frumoasă, pentru răsfațatul culiselor și al publicului, Puiu Iancovescu, protagonistul acestei comedii „optimiste“ (cum zice afișul)? ● Tănase a plecat la Berlin pentru cumpărături și angajamente. Cu ce se va întoarce părintele „Cărăbușului“? Durma, Stoicovici, Kirîțescu scriu de zor textele pentru revista verii. ● La Naționalul craiovean este comemorat Mihai Eminescu. S-a jucat *Rapsozii*, evocare de Victor Eftimiu, cu Al. Dem. Dan, N. Dimitriu, Marioara Crețulescu. ● Nicolae Iorga, din nou pe scena Naționalului. C. Notara conduce repetițiile cu *Fratele păgin*. Alături de

3. Golu, M., „Principii de psihologie cibernetică“, 1975, p. 141: „principiul stocării trebuie admis, deci, și în organizarea percepției, ceea ce, o dată în plus, dovedește că ea nu poate fi redusă la o impresie nemijlocită, de moment“.
4. Nestourkh, M., „L'origine de l'homme“, MIR, 1976, p. 281.
5. Reznikov, L. O.: „...semnificația este o reflectare a realității obiective, fixată în sunetele limbii“, „Gnoseologia neopozitivistă și teoria limbii ca sistem de semne“, în „Neopozitivismul — Studii critice“, 1962, p. 184.
6. Necrasov, O., „Originea și evoluția omului“, 1971, p. 204.
7. Gafton, N., „Ipoteza vibrato-contracțilă a fonației“. Comunicare la Societatea științelor medicale, secția O.R.L., 8 aprilie, 1965.
8. Lieberman, P., „On the Evolution of Human Language“, PICPS, VII, 1972, pp. 258—275; p. 268.
9. Leroi-Gourhan, A., „Le geste et la parole“, vol. I, 1964, p. 164.
10. Spirkin, A. G., „Originea limbii și rolul ei în formarea gândirii“, în „Lingvistică generală“, 1963, p. 69.
11. Martinet, A., „Elemente de lingvistică generală“, 1970, p. 31, p. 60.
12. Mărgineanu, N., „Condiția umană“, 1973, p. 97.
13. Scotto di Carlo, N., „Influence de l'articulation sur la musicalité de la phrase chantée“, Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix, vol. 3, 1976, pp. 117—146.

meșter, se află R. Bulfinski, G. Calboreanu, A. Pop Marțian, Sorana Țopa. Imbujezat ca un școlar, excesiv de amabil cu toată lumea, viforosul istoric asistă cucernic la toate repetițiile. Superb capriciu de savant... ● Sculptorul O. Han va nemuri în marmură pe N. Leonard, de curînd decedat. Bustul se execută prin subscripție publică. Este inițiativa unui grup de artiști lirici și dramatici. ● Cîntărețul Dimitrie Onofrei entuziasmează publicul american prin calitățile vocii sale. ● În foileton, după „Viața lui Leonard“, citim „senzaționalul roman de dragoste, pasiune și aventuri din viața de noapte a artiștilor și boemei bucureștene“ — „Nopti bucureștene“. Unde ești, nene Iancule?

Ionuț Niculescu

MUZICĂ

OPERA ROMÂNĂ

CONACUL CU STAFII

de Stanislaw Moniuszko



Iulia Buciuceanu (în mijloc), Gheorghe Crăsnaru, Florin Diaconescu și Cristian Mihăilescu, în „Conacul cu stafii“

Un spectacol în care scena este mai tot timpul plină de oșteni sau țărani, nobili sau țigoveți, vinători sau colindători (singure, multasteptatele stafii, promise de titlu, rămân doar zugrăvite, cu meșteșug grafic remarcabil, pe bronzul uneia dintre cortine...) reprezintă o veritabilă desfășurare pentru privire; mai cu seamă dacă și costumele sînt concepute (așa cum se întîmplă de astă dată, sub semnătura lui Adam Kilian) cu respectul pentru adevărul istoric și artistic, cu grija pentru detaliu, cu fantezia în linie și culoare pe care le vădesc decorurile, scenografia, în întregul ei, fiind o desfășurare a artelor arhitecturii, tapiseriilor, gobelinurilor, mobilierului, veșmintelor, armelor, podoabelor și gravurilor, ajunse la una dintre culmile lor în Polonia sfîrșitului de veac XVII — unde se petrece acțiunea operii.

O operă în care divertismentului coregraic i se acordă spații însemnate, în care poloneza, mazurca, krakowiakul sau kujawiakul se dansează în tabăra ostășească și în vatra satului, la șezătoare și la carnavalul din noaptea Anului nou, constituie, deopotrivă, un spectacol dinamic și captivant (un artist de talia lui Witold Gruca afirmă despre baletul Operei Române, pregătit de el, că „dansează ca polonezii înșiși“).

O comedie în care eroii fac legămînt să rămînă holtei și se îndrăgostesc de primele tinere pe care le întîlnesc; în care se spun (și se cred!) povești de groază despre fantome care bîntuie conacul și se fac farse pe seama lor; în care se ghicește în ceară viitorul și se dispută, cu lăudăroșenie vinătoarească, cinstea de a fi doborît un mistreț, putea da naștere, fără îndoială, unui spectacol viu și amuzant, dacă regia Mariei Foltyn nu s-ar fi rezumat la o citire a textului, convențională și mult prea lipsită de simțul umorului (rarele zîmbete sînt produse tot de intervenția scenografului, printr-o voită stili-

zare excesivă și supradimensionare a armelor, de pildă, ori prin închipuirea unei originale trăsuri cu vizitiu călare).

O partitură compusă în epoca de aur a belcanto-ului și păstrînd ecourile muzicii celor mai iluștri reprezentanți ai acestuia (Rossini, Donizetti, Verdi), dincolo de substanța națională a ritmurilor și inflexiunilor melodice, oferă publicului prilejul de a se delecta cu ariile, duetele și corurile lui Moniuszko, lesne de urmărit și de reținut, iar orchestrei, corului (condus de Stelian Olariu) și soliștilor Operei Române (Elena Grigorescu și Iulia Marpozan, Florin Diaconescu și Gheorghe Crăsnaru, Iulia Buciuceanu, Emil Iurașcu și Marcel Angelescu, Nicolae Urziceanu și Ioan Hvorov, Valeria Savu și Cristian Mihăilescu), posibilitatea să-și afirme în continuare, sub bagheta fermă și sensibilă a lui Antoni Wicherek, virtuțile, în interpretarea stilului care, la noi și pretutindeni, este și va fi încă multă vreme cel mai iubit și cel mai mult cîntat.

Conacul cu stafii de Stanislaw Moniuszko, pus în scenă la Opera Română din București de artiștii Teatrului Mare din Varșovia (în cadrul colaborării începute cu schimburi de dirijori, cîntăreți și balerini, continuată cu turnee ale ansamblurilor și încununată, primăvara trecută, cu montarea *Oedip-ului enescian* la Varșovia, de către Jean Rănzescu, Roland Laub, Amatto Checulescu și Cornel Trăilescu) are, deci, toate calitățile necesare (dar, din păcate, numai pe acelea...) pentru a fi un spectacol pe care iubitorii operei tradiționale îl vor vedea și revedea cu plăcere.

Luminița Vartolomei

■ CONSTANTIN RADU-MARIA

„Al patrulea stol“ de Timotei Ursu sau „Jocul de-a vacanța“ de Mihail Sebastian?

De o bună bucată de vreme, cinematografia a înmulțit valorificările în limbajul filmului ale operelor scriitorilor noștri deveniți clasici (dăm termenului accepția comună, prin care se înțelege perenitatea valorii spirituale a autorului prin operă, după moartea sa fizică); drept care regizorii și scenariștii s-au pus pe treabă. Au fost transpuse cinematografic unele romane ample, cum ar fi ale lui Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Duiliu Zamfirescu, George Călinescu, Victor Ion Popa etc. De curind, un regizor ce părea să se specializeze în ardelenii Slavici și Agârbiceanu a trecut la transpunerea cinematografică a romanului psihologic al lui Camil Petrescu, scotocind prin operă după tot ceea ce se poate preta la translație în imagine și realizând un film compozit ca un album cu poze.

Nu toate aceste încercări de valorificare a clasicilor au dezamăgit. În unele cazuri, inteligența, această facultate psihică definită ca adevărată de gândirii la obiect (adecvatio ad rem), a funcționat. Alteori, poate, realizatorii filmului și-au zis: aceste obiecte (operele clasicilor) nu corespond epocii noastre), de ce, dar, să ne adevăm lor, și nu să ni le adevăm nouă (oribilă zicere!). Să le adaptăm — acesta e cuvântul — necesităților noastre spirituale. Pentru a adapta ceva, nu trebuie să te lași determinat de acel ceva, fii asumi niște libertăți față de obiectul de adaptat, libertăți care sînt un fel de a te supune altor determinări (exterioare, însă, obiectului). Aici ne pîndește ambiguitatea: *adaptarea liberă*, termen plăcut azi multor „culturali“, devine un nonsens. Dar, să nu renunțăm. Adaptarea e o modificare a formei, nu o schimbare în substanță. E o deformare, va să zică, dictată de necesități și de motivații diverse. Substanța lucrului de adaptat rămîne aceeași, mai mult, deformarea însăși conduce tot la forma inițială (altfel, am vorbi de transformare). Cam ciudată libertate... Dar, dacă, deformînd, am acționa și asupra substanței? Am dobîndi mai multă libertate. În artele plastice, ne-am putea închipui o astfel de intervenție. O statuie de marmură cu cap de mucava. Desigur, e o monstruozitate, dar, cîtă libertate! De la

maestru păstrăm torsul, pentru că ne place, capul de mucava îl confecționăm noi. Dacă nu avem de-a face cu un produs artistic, recunoaștem aici o adaptare liberă.

Cam așa se prezintă și filmul lui Timotei Ursu, *Al patrulea stol*, după *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian. Substanța piesei este alterată îndeajuns, prin „infestarea“ cu o nouă gândire, cea a scenaristului, forma e deformată prin noile convenții stabilite de regizor. Atît scenaristul cît și regizorul se regăsesc în persoana lui Timotei Ursu, în consecință, între ei nu apar contradicții. Contradicții apar între Timotei Ursu și Mihail Sebastian.

Piesa e prea cunoscută pentru a mai re-povesti subiectul. E locul să amintim că filmul provoacă afluență de spectatori — e vorba, doar, de a vedea sau vedea o piesă de Mihail Sebastian. Filmul începe. Două femei (e vorba de Corina și Cleopatra) fac cunoștință în tren schimbînd banalități cotidiene — replici de-ale regizorului. Sintem surprinși: trenul merge la mare, nu la munte, cum ne-am fi așteptat. Convenție schimbată, cu ce scop? Regizorul i s-a părut că bunului funcționar Bogoiu, care obișnuiește să călătorească imaginari pe mările globului, i s-ar potrivi, pentru odihnă, un peisaj marin. Chiar, de ce o fi ales Mihail Sebastian, ca loc al dramei, o așezare montană? Din același motiv. Pentru că bătrînul funcționar Bogoiu se plîmbă imaginari prin lume. El nu caută marea cu tot dinadinsul, marea e doar un drum mai larg către locuri terestre, deopotrivă ale geografiei și ale imaginației sale. În craniul lui Bogoiu stă închis visul călătoriilor. Călătorul lui Gide este, la Sebastian, arestat fizic și eliberat psihic. (Să ne aducem aminte, cu această ocazie, și de Marin Mirotiu.) Trimițîndu-l pe Bogoiu la mare, ba încă lipsindu-l de curaj pînă la anularea psihică și vertij cînd va încerca să se urce pe un vapor eșuat în apropiere, Timotei Ursu face din el un biet maniac. Pe acest vapor părăsit vor urca, însă, Corina și Ștefan, într-o noapte cu lună și cu briză, pentru a se iubi departe de lume, în zgomotul ritmic al unui capăt de lanț pe care

vîntul îl izbește de sarturi. Să mai facem observația că pentru a izbi de sarturi un capăt de lanț greu, pe mare trebuie să fie oarecare furtună?

Povestea se desfășoară, cu aproximație, cam la fel cu cea cunoscută din piesă. Corina nu așteaptă să asculte un concert la radio, ci să vadă un meci la televizor — consecința a adaptării la actualitate. Printre banalități, strălucesc, ici și colo, și replici de-ale lui Mihail Sebastian. Finalul, însă, poartă, altă emprentă. Corina nu va mai pleca singură, părăsind „jocul de-a vacanța”, gest care trimite visul, iluzia, în timpul ce li se cuvine, acel posibil improbabil, timp al nostalgiilor nedefinite, pentru care avem frumoasa

locuțiune exprimînd dezirabilul condițional — dacă ar fi fost să fie!

Părindu-i-se nedrept acest gest al Corinei, regizorul virează hotărît spre happy-end. Corina va simula plecarea împreună cu un ziarist sportiv, foarte plin de sine (logodnicul ei din lumea din afara scenei), dar, revoltîndu-se împotriva condiției de „femeie-obiect”, va fugi, de-adevăratelea, cu Ștefan, luînd bilet de Tulcea, unde domiciliază acesta. Rezolvare ieftină, dar — trebuie să recunoaștem — în consens cu ce și-a propus regizorul, și anume: să vulgarizeze textul lui Mihail Sebastian într-atît, încît să facă din el o melodramă pe gustul unei categorii de public pe care el, Timotei Ursu, nu era cazul să și-o ia drept etalon.

CIRC

Stop! Toată lumea, la circ!

În ultimii ani, Circul de Stat a încercat diferite formule de spectacol. Uneori, pentru a obține scenarii atractive, ingenioase, a apelat la scriitori, alții, înșiși cei care lucrează în arenă produc interesante combinații de numere diverse, spectaculoase, strălucitoare, mizînd pe efectul luminilor colorate ale reflectoarelor, pe acordurile muzicii și, mai ales, pe emoția cu care se urmăresc acrobațiile desfășurate în înălțimea cupolei.

Să mai adăugăm și faptul că există un permanent schimb de artiști între circul nostru și instituții similare din alte țări. Acrobați, clowni și dresori de la noi s-au bucurat și se bucură de bune aprecieri în Bulgaria, Brazilia, R.F.G., Italia, Iugoslavia, Polonia, S.U.A., U.R.S.S., în timp ce colegii ai lor din Marea Britanie, Bulgaria, Polonia, Ungaria, U.R.S.S. etc. culeg aplauzele spectatorilor români.

Un punct de atracție al afișului este ansamblul de acrobați condus de Gabriel Moșoianu. După un turneu de peste doi ani în Brazilia, unde a participat și la Festivalul mondial al Circului, organizat sub egida Circului Orlando Orfei, obținînd calificativul „excelent” și Medalia de aur, trupa își demonstrează și acasă virtuozitatea și performanțele care i-au adus faima internațională într-un gen caracterizat prin spectaculozitate — bascula acrobatică.

De astă dată, Circul de Stat ne-a invitat la o producție mai apropiată de music-hall, care nu se abate, însă, nici o clipă, de ia specificul genului. Este vorba de spectacolul *Stop! Toată lumea, la circ!*, în care regizorul Bițu Fălticaneanu, în postură de autor, s-a străduit să lege numere artistice destul de disparate într-un comperaj, uneori spiritual, pe tema circulației. Remarcăm, în primul rînd, consecvența cu care a fost urmă-

rită ideea, ceea ce asigură unitatea reprezentăției. Este, desigur, meritul regizorului Costel Ionescu, a cărui experiență în materie se vedește mai ales prin mîna sigură cu care conduce întreaga producție. A fost ajutat, în bună măsură, de decorul funcțional, deloc ostentativ, al Gabrielei Barcan-Buhoiu.

Am reținut seriozitatea profesională a cuplului Cecilia și Alois Krateyl, în *Avionul superacrobatic*, număr ce poate figura cu cîinste în programul oricărei arene din lume, precum și demonstrația de călărie acrobatică, în care aceeași trupă Krateyl continuă o tradiție de familie. Carmen Lupașcu realizează, cu destulă îndemînare, un număr de jonglerie și ne oferă un dans pe sîrmă cu totul remarcabil, în care nu speculează suspensul creat de „senzația înălțimilor”, concentrîndu-se asupra execuției ireproșabile.

Contribuții utile la realizarea spectacolului aduc acrobați ca Lidia și Vasile Dumitrescu (scară), cuplul Amalia Dumitru-Doina Berca (trapez), Venera și Gheorghe Marinescu (pers), Ruzibea și Nicușor Savu (acrobație comică), precum și trupa Constantin. Alături de comicii Domnel și Nicușor Savu, se cuvine a-l menționa pe Siminică, pentru salturile spectaculoase, dar mai puțin pentru comentariul rostit.

Dintre invitații circului, vom aminti trupa Penecevi din Bulgaria, cu un senzațional număr pe sîrmă, și trupa Endres de la Circul „Robert” din Londra, cu mai modesta, dar amuzanta lor prestație pe un covor elastic. Numerele coregrafice gîndite de Mihai Cristinoiu au calitatea de a contribui la cursivitatea programului, pe care orchestra condusă de Nicolae Cocoș îl însoțește cu aplomb.

Cîte un cuplet adaugă, în fiecare seară, un dram de sare și piper. Dintre actorii invitați, l-am preferat, desigur, pe Nicu Constantin, interpretînd cu un firesc exemplar un text inteligent.

Mihai Crișan



Ștefan Berciu

Obsesia

piesă în trei acte

Personajele

ION PLEAVĂ, martorul amnezic, la 20

și la 54 de ani

RADU GORUN, avocat, la 26 și la 60 de ani

ANA SIPOȘ, actriță, 50 de ani

ENE FAUR, la 26 și la 60 de ani

DAN BORA, la 20 și la 54 de ani } prieteni ai lui Ion

TELU VOLTEA, victima, 25 de ani

JUDECĂTORUL, 60 de ani

SENTINELA *, 20 de ani

Decorul

In jumătatea din fund a scenei, unde se vor desfășura retrospectivele de front :

— în stînga, o ladă și un gard de nuiele (parapet) ;
— în dreapta, o mică încăpere dărăpănată, al cărei perete dinspre public lipsește ; o masă, un scaun, rămășițele unui dulap și un leagăn în care se află o păpușă de cîrpă ; încăperea este situată la o oarecare înălțime.

In jumătatea din față a scenei :

— în stînga, o masă joasă, ocupînd două treimi din lățimea scenei ; va simboliza masa disputelor și a judecării ; în momentul retrospectiv înfișărită procesul, dinaintea mesei, spre public, va fi adus un scaun ;

— în dreapta, o cameră de zi, mobilată simplu : o măsuță, un scaun tapisat, un perete-biblioteca și, mai tîrziu, un șevalet pe un trepied ; această încăpere va lua locul camerei dărăpănate, fără a mai fi nevoie de situarea ei la oarecare înălțime.

Masa va reprezenta locul înfruntărilor în prezent, al dezbaterilor pentru stabilirea adevărului ; la un moment dat, ea va îndeplini funcția unei mese de judecată, într-un fragment de proces, în retrospectivă. Pentru a se mări spațiul de joc și a nu stingheri vizibilitatea spectatorilor, masa ar putea fi așezată în diagonală.

* Personajul Sentinela e facultativ.

ACTUL I

Tabloul 1

Sala este luminată normal, astfel încât spectatorii își dau seama că spectacolul a început numai după ce Dan Bora, vorbind, îi introduce în atmosfera piesei.

DAN (*apare pe o ușă laterală. La început, se adresează unei plasatoare, pe un ton timid*): Bună seara! (*Vrea să-i facă loc.*) Bună seara! (*Face câțiva pași; sălii.*) Vă cer iertare... Bună seara! (*Precipitat.*) Știți, poarta casei lui Ion Pleavă este încuiată și... înțelegeți, am fost nevoit să trec prin curtea vecină... prin curtea dumneavoastră. (*Se inclină.*) Adevărat... (*Face alți câțiva pași spre scenă, apoi se-ntoarce către public, zimbând sfios.*) Mă cunoașteți!? Sînt Dan Bora! Adevărat... am mai trecut pe-aici și zilele trecute... și... și altă dată... dar să nu credeți că mi-am făcut un obicei (*Ride silii.*) Și... și vă rog să mă înțelegeți... eu trebuie să vin zilnic. (*Trist, abătut.*) Adică... desigur... știți bine că fac aceste vizite de treizeci și patru de ani... (*sieși*) de treizeci și patru de ani. (*Tresare speriat, de parcă cineva i-ar fi cerut o explicație.*) De ce? De ce fac asta? (*Incurcat.*) Așa... pur și simplu pentru că... (*Precipitat.*) Ei bine, pentru că am un interes. Da, da; vreau să prind clipa cînd îi va reveni memoria. (*Pauză, ascultă pe cineva imaginar.*) Dacă mai sper? (*Grav.*) Dar, bine-nțeles că sper; ba chiar sînt sigur! (*Ascultă.*) A! Cînd și-a pierdut memoria? La 28 august 1944!

Retrospectivă

Atmosferă de front, 1944.

Radu Gorun — în uniformă de locotenent,
Dan Bora — soldat, Ene Faur — soldat,
Telu Voltea — caporal și Ion Pleavă —
soldat. Pînă se va alătura lui Telu, pentru pie-
care în misiune, Ene Faur va sta pe ladă,
picior peste picior, legîntîndu-l, tot timpul,
pe cel drept. Undeva, în fund, o bobină cu
cablu telefonic. Se aud explozii și detunături.
ION (*la telefon, strigînd*): Mai tare! Te
aud foarte greu! (*Ascultă, apoi, lui
Radu.*) Dom'locotenent, cred că ne-am
nimerit pe direcția de atac a inamicului.
RADU: Ce spune postul de observare al
batalionului de marș?

ION: Nimic! Legătura cu tot Regimentul 2-
Vinători de gardă a fost întreruptă.

RADU: Ioane, caută Regimentul 4-Vinători!

ION (*la telefon, insistă*): Alo! Alo! Aici
Bradul! Caut Mesteacănul! Caut Mes-
teacănul! (*Lui Radu.*) I-am găsit. Cică...
și ei ne caută. (*Ascultă.*) Da, da! Rapor-
tez! (*Inchide; lui Radu.*) Dom'locotenent,
vinătorii nu ne pot ajuta, din pricina
tirului continuu al bateriilor germane de
pe Singeriș și Tuicani.

DAN: Și bateriile noastre nu-și pot regla
tirul asupra inamicului.

RADU (*lui Ion*): Ce-i cu Brigada 4-Antiaer-
iană?

ION (*învîrtind manivela telefonului*): Caut,
dom'locotenent, dar nu-mi răspunde nici
unul din cele două regimente. (*La tele-
fon.*) Care ești, măi frățioare? (*Lui
Radu.*) Am dat peste o companie din De-
tașamentul 18-Pază. (*La telefon.*) Da, da,
aici Bradul! (*Ascultă.*) Păi, dacă vrei
să veniți, veniți! Cum? (*Lui Radu.*) Cică,
și pe ei îi ține în loc o baterie germană
de pe dealul Pleașa.

RADU: Spune-le că vom face tot ce putem.

ION (*la aparat*): Vom face tot ce putem!
(*Inchide.*)

RADU: Mai încearcă să iei legătura cu
bateriile noastre.

ION (*se străduie; după o vreme*): Alo!
(*Vesel.*) Alo! Ce faceți, băi fraților? Dacă
o țineți tot așa, ne predăm într-o oră.
(*Ascultă; lui Radu.*) Dom'locotenent,
spune că noi nu le-am mai dat reper
și de-aceia nu-și pot regla tirul.

TELU: Casa de-acolo ar fi bună de obser-
vator. (*Arată dărăpănătura din dreapta.*)

RADU: Dar ce te faci cu șoseaua, caporale?
Și ea e sub baraj de mitraliere.

TELU: Dacă permiteți, fac eu o grupă și
trecem șoseaua... și mergem și la caze-
matele germane... și le dăm pe loc repaos.
Că altă scăpare n-avem.

RADU: Caporal Telu Voltea, ai mină liberă!
(*Celorlași.*) Nu oblig pe nimeni; cine
vrea... să-l urmeze!

ION, DAN, ENE (*vin spre Telu, spunînd
aproape în cor*): Eu, eu, eu...

TELU (*unuia dintre cei trei*): Mă bucur
pentru tine, pentru schimbarea ta.

RADU (*dînd mina cu fiecare*): Succes!
TELU: Caporal Telu Voltea.

DAN: Soldat Dan Bora!

ENE: Soldat Ene Faur!

ION: Soldat Ion Pleavă!

RADU (*emoționat*): Copiii mei! Șoimii mei!
Vitejii mei! (*Fisticit, se caută prin buzun-
are și bișguie.*) Uite... n-am... n-am ni-
mic... Aș fi vrut să dau fiecăruia dintre
voi... fiecăruia, ceva care să-l apere. (*Îi
cuprinde pe toți într-o îmbrățișare.*) Iată...

sufletul meu, dragostea mea pentru țară și pentru voi toți! (Se desprinde de grup și, jenat de emoția ce l-a cuprins, șoptește.) Să vă întoarceți toți, pentru că eu... eu vă iubesc pe toți deopotrivă. (Dur, abia stăpînindu-și emoția care crește.) Și ce mi-ați rămas așa... așa... așa... Hai? (Strigă.) V-ați luat tot ce vă trebuie? Ei! Ia te uită, ce lipsă, ce lipsă de disciplină! (Se întoarce și își șterge pe jurii o lacrimă; cu spatele la grup.) Ioane!

ION (vine spre el; poziție regulamentară): Orđonați!

RADU: Ai să poți duce singur bobina cu cablul telefonic?

ION: Am să pot.

RADU (șoptă; tot cu spatele): Atunci, e bine. (Ion se întoarce la grup, aliniîndu-se.) Dane!

DAN (vine): Orđonați!

RADU (tot cu spatele; șoptă): Ți-a scris iubita?

DAN: Mi-a scris.

RADU: Te-așteaptă?

DAN: M-așteaptă.

RADU: Atunci, e bine. (Dan reîntre în grup.) Ene!

ENE (vine): Orđonați!

RADU (cu spatele): Te mai doare piciorul?

ENE: Nu.

RADU: Sigur?

ENE: Sigur.

RADU: Atunci, e bine. (Ene reîntre în grup.) Telu!

TELU (vine): Orđonați!

RADU (se întoarce brusc spre el; șoptă gravă): Să ai grijă de ei.

TELU: Ca de mine!

RADU (șoptă dură): Nu! Că de tine n-ai avut niciodată grijă.

TELU (hîtru): Atunci... ca de altul

RADU: Așa, ca de altul. (Pauză. Tutturor.) Puteți pleca!

(Ion își pune bobina în spate, apucă un aparat telefonic, își ia arma în cealaltă mină și pornește, tîrîș, spre casa dărăpănată. Ceilalți pornesc în același fel, acoperîndu-i înaintarea. Rafale de mitralieră și explozii. Ion ajunge la casa dărăpănată și începe conectarea cablului la aparatul telefonic. Cînd a terminat lucrul, răsufle ușurat; privind în jurul său, descoperă leagănul mic al unei păpuși de cîrpă. Balansează leagănul, ridică păpușa, îi arată leagănul, pune păpușa în leagăn și-l balansează din nou. Ceilalți — Telu, Bora și Ene — s-au oprit pe șosea.)

ION (privind prin fereastra fără geamuri): Asta, observator! (Apucă telefonul și stabilește legătura.) Aici Bradul! Aici Bradul!

TELU (șoptă imperativă, către Dan și Ene): Culcat! Capul jos! Să așteptăm pînă se mai liniștesc și-apoi să ne strecurăm spre viroaga de lingă calea ferată.

(În licărul exploziilor, cei de-aferă sînt văzuți în formație de triunghi: caporalul Telu Voltea, în frunte; la cîțiva pași, în

spatele său, la dreapta, Dan Bora; iar la stînga, tot în spate, cam la aceeași distanță, Ene Faur. Toți trei se află la mică depărtare de casa în care Ion Pleavă și-a improvizat observatorul.)

ION: Vă dă tata orice reper, că aici, unde m-am mutat, le văd pe toate. (Privind prin fereastră.) Notează, frățioare! (În această clipă, Telu, care tocmai înainta, cade răpus de o împușcătură, venită din spate; aproape simultan, Ion exclamă.) De ce ai făcut asta... (Fraza îi este curmată de explozia unui obuz care, cu zgomot asurzitor, prăbușește casa peste el. Scena e cufundată în întuneric.)

Tabloul 2

Camera lui Ion Pleavă.

Ion e singur, dinaintea unei pendule, pe care pare s-o contempe. Au trecut mulți ani. După o vreme, intră Ana.

ANA (arătîndu-i o păpușă de cîrpă): Ioane... (Timid.) Ionică... Uite, i-am făcut păpușii o rochiță nouă. (Pauză, se apropie de el.) I-am făcut o rochiță la fel cu aceea pe care a avut-o cînd ai venit tu de pe front.

ION (urmărînd mișcarea pendulei, murmură): Front... front...

ANA (cu prefăcută veselie): Da, da, că așa mi-au spus prietenii tăi. Mă rog, cine știe de la ce fetișcană o ai, dar eu îți respect taina și niciodată... niciodată n-am să te întreb cum arăta... cîți ani avea și (chicotește silit) și mai ales ce trebuia să-ți amintească darul ei.

ION (se răsucește brusc spre Ana; o privește, disperat): Ce să-mi amintească? Despre ce și despre cine să-mi amintească? Nu vrei să pricepi că, de-atîția ani, eu nu-mi amintesc nimic din ceea ce se leagă de păpușa asta? (Pauză; ton jos.) Ana! Parcă așa spui că te cheamă...

ANA: Tot nu ești sigur?

ION: Iartă-mă. Îmi dau seama că, de fiecare dată cînd rostesc vorbele astea, te supăr. Știi, uneori, cînd nu ești lingă mine, tot am impresia că te necăjesc și simt nevoia să-ți cer iertare.

ANA: Dar eu te iubesc... Nu... n-ai pentru ce să-mi ceri iertare.

ION: Poate... pentru că exist. (Pauză.) Alteori... cu tine, care mă cunoști, mă simt atîta de străin, pe cît de prieten mă simt cu lumea de pe stradă, care nu mă cunoaște.

ANA: Mă bucur să aflu că te simți bine printre oameni. O! De-ai ști cît mă bucur! Asta-i foarte important pentru...

ION (ironic): Pentru că să-mi revină memoria. (Pauză.) Ascultă! La urma urmei, ce tot vrei tu de la mine? Ce naiba

- vreți, toți, de la niine? De ce trebuie să-mi amintesc ororile despre care-mi vorbești și tu și... prietenii care mă vizi-tează? Cui i-ar folosi ca eu să-mi redobîndesc memoria, care, din cîte am pricéput, nu-i altceva decît un noian de întimplări urîte, nefaste, chinuitoare, uci-gătoare... (*Strigă.*) Dacă m-ai iubi cu-ade-vărat, cum pretinzi...
- ANA (*strigă*): Eu nu pretind! Eu te iubesc!
- ION: Atunci, de ce ții atît de mult să mă vezi încovoiat sub povara amintirilor? De ce nu mă scutești de un asemenea bagaj morbid? De ce nu-mi lași tihnită apa întunecatei mele existențe?
- ANA (*disperare, pasiune*): Tot pentru că te iubesc! Și, tot din pricina asta vreau ca existența ta să nu semene unei ape întunecate și liniștite, ci uneia curgătoare, năvalnice și limpezi, prin care să pă-trundă lumina soarelui și a adevărului, pînă în străfunduri.
- ION (*aparent absent, urmărind mișcarea pen-dulei*): Și... tu crezi că amnezia... uitarea asta, a mea, acoperă lumina și adevărul?
- ANA (*șoaptă*): Da, iubitule.
- ION (*același joc*): Și, odată scăpat de vâlul ăsta... și năpădit de amintirile despre care și tu și prietenii mei îmi vorbești, nu m-aș simți mai nerfericît decît sînt acuma?
- ANA: Ioane, amintirile fac parte din noi, din existența noastră, și... așa cum nu putem fugi de noi înșine, nu putem și nu trebuie să fugim de amintirile noastre. Bune sau rele, frumoase sau urîte, sînt clipele noastre, faptele noastre, gîndurile și crezurile noastre. Un om fără amintiri...
- ION (*revine spre ea; ton sec*): ...nu există!
- ANA: Nu... n-am vrut să spun asta!
- ION: Dar ai gîndit-o!
- (*Ciocănituri în ușă.*)
- ANA: Intră!
- DAN (*cu prefăcută veselie*): Bună seara! Bună seara la toată lumea!
- ION: Bună seara. (*Nu-l privește.*)
- ANA: Bine-ai venit, Dane!
- DAN: Mulțumesc, Aniță! (*Semn complice cu Ana.*) A! Dar, ce vād? Păpușica are o rochiță nouă!
- ANA: Cred că lui Ion nu-i place.
- ION (*urmărind mișcarea pendulei*): Ba îmi place, dar...
- DAN: Dar?
- ION: Cealaltă rochie...
- ANA (*tresare*): Da, iubitule! Era mai fru-moasă? Îi venea mai bine?
- ION (*nesigur*): Nu... nu știu, dar avea ceva... ceva...
- DAN: ...de-acolo! (*Pasiune.*) Nu-i așa, Ioane? Avea ceva de-acolo, din căsuța aceea unde ai găsit-o? Așa-i?
- ION (*se întoarce spre el; efort de reme-morare*): Da... parcă...
- DAN: Căsuța aceea, în care tu ai instalat postul telefonic pentru observator...
- ION: Observator...
- (*Replici care se succed precipitat.*)
- ANA: Casa... casa care s-a dărîmat peste tine!
- DAN: Din pricina unui obuz care a explo-dat în apropiere.
- ANA: Acolo ai găsit păpușa.
- DAN: Acolo te-am găsit noi pe tine.
- ION (*ului, biuguie*): Casa...
- ANA: Da, casa!
- ION (*același joc*): Obuz...
- DAN: Întocmai. Obuzul care...
- ANA: ...care a explodat.
- DAN: Explosie!
- ION: Explosie...
- DAN: Care s-a dărîmat.
- ION: Dărîmat...
- ANA: Iar tu ai salvat păpușa.
- ION: Păpușa... (*Se repede, ia păpușa din mîna Anei, o mîngie, în timp ce Dan și Ana îl urmăresc emoționați, așteptînd, parcă, o minune.*) Mdaa...
- ANA: Ce este?
- ION: Să-i pui cealaltă rochie; așa... peticită cum este, dar...
- ANA: Sigur... imediat, imediat. (*Ia păpușa și iese.*)
- DAN: Ei, prietene, dar să știi că mi-ai dat emoții.
- ION (*reia contemplarea mișcării pendulei*): Dane... parcă așa spui că te cheamă?
- DAN: Dar, ce vorbă e asta?
- ION: Uite, cu vorba asta supăr eu pe toată lumea.
- DAN: Prietene, pe mine nu m-ai supărat niciodată.
- ION: Atunci, e bine.
- DAN: Tiii! Așa spunea fostul nostru com-andant de pluton, locotenentul în rezervă Radu Gorun.
- ION: Locotenentul...
- DAN: Ei, în civilie era avocat; și-acuma, tot avocat este.
- ION: Radu Gorun... Radu Gorun... parcă așa ai spus că îl cheamă...
- DAN: Exact. Doar te-a vizitat și el, în ul-timii ani, și nu o singură dată.
- ION: Da, da, asta țin minte. Tot ce mi se întimplă, de la o vreme încoace, țin minte, dar ceea ce nu-mi amintesc sînt tocmai lucrurile... întimplările despre care îmi vorbește Ana... și tu... și Radu... Uite, pe tine știu că te cheamă Dan Bora, parcă așa mi-ai spus!?
- DAN: Chiar așa.
- ION: Pe Radu... știu că-l cheamă Radu Gorun, că... așa mi-a spus.
- DAN: Adevărat.
- ION: Dar, despre ceilalți...
- DAN: Cum poți spune asta? Adică... de Ene, Ene Faur, nu-ți amintești?
- ION: Ene?
- DAN: Sigur că-l știi; a fost în plutonul nostru și... și, mai ales, în grupa din care ai făcut și tu parte.

Tabloul 3

ION (*concentrat*): Cînd ?

DAN: În cea de-a patra zi a Insurecției !

ION: Insurecție...

DAN: Și Ene a venit să te vadă de cîteva ori.

ION: Eu nu țin minte să-l fi văzut decît o singură dată.

DAN: Ultima oară, te-a vizitat acum două luni.

ION: Ene...

DAN: Ene Faur.

ION: Da, da, Ene Faur; parcă așa zicea că-l cheamă...

DAN: Firește! Dar pe Telu, ți-l amintești ?

ION (*tresare, privește în gol, repetă în șoaptă*): Telu... Telu... Telu.

DAN: Ți-am mai vorbit eu despre el.

ION: Poate...

DAN: Telu Voltea! Era caporal; el fusese comandantul grupei noastre, cînd am pornit să distrugem cazematele germane de pe dealul Singeriș. Caporalul!

ION: Caporalul... caporalul.

DAN: Cel care a murit.

ION: Da, știu, mereu îmi spui că a murit. De cîte ori vii la mine, îmi vorbești despre moartea caporalului. Ori de cîte ori vii la mine, îmi vorbești despre moartea celui om, de parcă eu l-aș fi omorît și nu vreau să recunosc.

DAN: A fost împușcat pe la spate, mișelește, iar tu, de-acolo din casa unde ai găsit păpușa, puteai vedea cine l-a împușcat.

ION (*descumpănit*): Măi omule, tu nu înțelegi că eu nu-mi amintesc nimic în legătură cu treaba asta ?

DAN: Totul este să vrei.

ION (*disperat, îl înșfacă de reverele hainei*): Vreau! Vreau, dar nu pot. (*Pleacă de lângă el.*)

DAN (*impresionat*): Iartă-mă!

ION: Nu m-am supărat. Mă doare cînd nu sînt crezut.

DAN: Sînt sigur de buna ta credință, iar dacă uneori insist prosteste asupra vreunui nume ori întâmplări, o fac pentru că gesturile, tonul sau tresăririle tale îmi dau impresia că ți-ai amintit ceva.

ION (*cu participare*): Se poate, se poate, pentru că și eu încerc o asemenea impresie, dar, ori de cîte ori cred că mi-am amintit ceva din ceea ce voi vrei să-mi amintesc, simt că mă îndepărtez de mine însumi. Știi, se cascadează o vale adîncă și totul alunecă într-acolo și se pierde... și se pierde în adîncul ei fără de sfîrșit.

ANA (*revenind, în timp ce Ion reia contemplarea mișcării pendulei*): Gata! I-am pus rochița veche!

DAN: Dar e destul de frumoasă.

ANA: Am apretat-o, am călcat-o... Ionică! Nu vrei s-o vezi? (*Îi arată păpușa, dar Ion e absent. Dan se retrage, inclinîndu-se în fața Anei, care-i șoptește.*) Să mai vii... (*Lumina scade, Ion rămîne singur în scenă.*)

La masă, Dan Bora și Ene Faur.

DAN: Ene, tu ești singurul meu prieten, singurul care mi-a mai rămas.

ENE: Nu-mi place cum arăți astăzi.

DAN: Vin de la Ion Pleavă.

ENE: Mi-ai spus că treci pe la el și de-aceea te-am așteptat.

DAN: Ori de cîte ori mă duc la Ion, tu mă aștepți.

ENE: Pentru că... ori de cîte ori te vezi cu amnezicul acela, te simți rău...

DAN: Mă tulbură.

ENE: Nu pot pricepe încăpățînarea ta; de ani și ani, îl vizitezi aproape zilnic, tot sperînd că își va reveni.

DAN: Cum? Încă nu ți-ai dat seama că speranța asta e unica mea legătură cu viața? Ion e singurul care putea vedea că nu eu l-am împușcat pe caporal. De-acolo, din casa în care se afla, sînt sigur, a văzut cine a tras asupra lui Telu Voltea.

ENE: Poate că l-a răpus vreun glonte ră-tăcit.

DAN: Nu. Exclus. Comandantul de pluton a stabilit că a fost împușcat de la mică distanță.

ENE: Un idiot.

DAN: Oricum, vina a căzut asupra mea.

ENE: Cazul s-a clasat.

DAN: Dar bănuiala? Bănuiala?

ENE: Ce importanță mai are?

DAN: De ce tocmai eu să fiu bănuțit de un omor mișelelesc?

ENE: Ei, locotenentul Gorun știa că v-ați certat în ajunul plecării în misiune.

DAN: Pentru asta nu ucizi un om.

ENE: Mai bine spune-mi cum l-ai găsit pe Ion.

DAN: Tot dinaintea ceasului.

ENE (*ride*): Și-o fi dat seama că timpul este ireversibil...

DAN: Crezi?

ENE: De bună seamă. În orice caz, fie conștient, fie subconștient, Ion Pleavă a avut revelația acestei stări de fapt. Un om lipsit de memorie este pe jumătate mort. (*Pauză.*) Dar păpușa?

DAN (*tresare*): Ene, băiatule, Ana îi făcuse o rochie nouă.

ENE (*ride*): Bravo!

DAN: Nu... Nu-i doar asta.

ENE (*brusc, atent*): Nu?

DAN: Ion s-a supărat, spunînd că lui îi plăcea mai mult rochița cea veche a păpușii.

ENE: A spus și pentru ce?

DAN: Nu... adică a vrut... parcă a vrut, dar, cînd să spună, s-a oprit brusc. O! De-ai ști ce emoții mi-a dat...

ENE : Ascultă, Dane, tu ai să înnebunești de-a binelea, dacă nu renunți la vizitele în casa lui Ion Pleavă.

DAN : Știi... m-am gândit și eu la asta ; poate că am să-ți dau ascultare. Uite, chiar de mine voi rări vizitele sau... poate că voi renunța cu totul la ele.

ENE : A. nu ! (*Precipitat.*) Nu-i bine. O rupere bruscă a relațiilor cu Pleavă ar putea...

DAN (*speriat*) : Ce ? Ce ar putea ?

ENE : Ei ! Nimic deosebit... dar...

DAN : Dar ?

ENE : Vezi tu, mă bate gândul că lumea ar putea spune...

DAN : Ce să spună lumea ? Ce să spună mai mult decât opoziția pe care l-a aruncat asupra mea ? Pentru toți, eu sînt asasinul lui Telu Voltea ! Pentru vecini, prieteni, cunoștințe și chiar pentru fiul meu, eu, Dan Bora, sînt ucigașul — chiar dacă nedovedit pe deplin — al caporalului.

ENE : Tocmai, tocmai de-aceia va trebui să-ți continui jocul cu Ion.

DAN (*contrariat*) : Jocul ? Despre ce joc poate fi vorba ?

ENE : Nu știu ce se petrece cu tine, astăzi. Răstălmăcești fiecare vorbă, te cufunzi în sensuri nepotrivite cuvintelor, pui la îndoială buna mea credință (*Pauză.*) Nu cumva Ion dă semne de revenire ?

DAN : Astă-seară, am crezut.

ENE : Și asta te-a tulburat ?

DAN (*epuizat*) : Poate.

ENE : Atunci... de ce ai renunța să-l vizitezi, ca și pînă acum ?

DAN : Pentru că mă înnebunește. Chiar și tu mi-ai spus asta.

ENE : Din prietenie, dar... logic, pentru fiecare, este ca tu să-l ții mai departe sub observație.

DAN : Eu nu mă duc la Ion ca să-l observ, ci pentru că sper... sper... sper, sper să-și revină și, odată cu asta, să mă despovăreze, dinaintea oamenilor, de osînda nemeritată a bănuielii. Ene, băiatule, abia mai pot îndura.

ENE : Atunci, lasă-l naibii și renunță să-l mai vezi. La urma urmei, de ce te-ai mai teme ?

DAN : Dar eu nu mă tem, ci doar sufăr.

ENE : Pricep, pricep, Dane ! Te macina teama suferinței pe care... singur ți-o prelungești. Au trecut peste douăzeci de ani ?

DAN : Întocmai.

ENE : Atunci, crima s-a prescris. Asta știe toată lumea, că, după douăzeci de ani, operează prescripția penală.

DAN (*epuizat*) : Da... ai dreptate, însă eu...

ENE : Mai bine spune-mi ce crezi că l-a tulburat pe Ion în legătură cu noua rochiță a păpușii ?

DAN (*tresare, se gîndește*) : Preciș, nu-ți pot răspunde. Atît eu cît și Ana ne-am gî-

dit că rochia cea veche i-ar fi reamintit ceva despre casa în care a găsit păpușa.

ENE : L-ați întrebat, desigur...

DAN : Bine-înțeles. I-am reamintit prăbușirea casei, explozia obuzului...

ENE : Și împușcătura care l-a răpus pe Telu ?

DAN : Da.

ENE : Rău ! Cît se poate de rău. O să-l înnebuniți, o să-l omoriți. Și tu, și Ana. Este inadmisibil să speculezi cu atîta brutalitate fiecare închipuire de-a voastră. E de-a dreptul odios să vă purtați cu Ion de parcă ar fi un cobai. Sînteți josnici ! Ne-nchipuit de josnici !

DAN (*covârșit, trist*) : Poate... poate că ai dreptate.

ENE : Ceea ce nu înțeleg, însă, e jocul Anei.

DAN (*tresare*) : Ai mai rostit vorba asta și în legătură cu mine.

ENE : Acuma vorbesc despre Ana. Tu ai un interes, mă rog, acela pe care mi l-ai declarat, dar ea ? Femeia asta, care pretinde că-l iubește...

DAN : Chiar îl iubește !

ENE (*nu-l aude*) : Care pretinde că și-a ratat cariera ca să-l slujească, să-l ocrotească...

DAN : Și-a ratat chiar existența !

ENE (*nu-l aude*) : Ce interes are actrița asta să-l arunce pradă unor chinuri care, cu siguranță, îl vor duce la balamuc ?

DAN : Speră... Și ea speră în însănătoșirea lui Ion. Îl vrea întreg ! Tu ai spus că un om lipsit de memorie este pe jumătate mort. Ei bine, femeia asta dorește să-i învie și cealaltă jumătate.

ENE : Atunci, este inconștientă !

DAN : Poate că nici eu nu-mi dau prea bine seama ce fac. Se vede că, din pricina suferinței mele prea îndelungate, judecata mi s-a cam întunecat. (*Pauză.*) Să nu mă mai duc la Ion, așa-i ?

ENE : Cum ? De ce să nu te mai duci ?

DAN : Parcă... așa spunea.

ENE : Nu-i adevărat. Am spus doar să nu-l mai chinui. Vizitează-l, observă-l, că acesta ți-i scopul, dar nu-l mai tortura cu sumbra amintire a unor fapte care au dispărut pentru totdeauna din memoria lui. Lasă-l în pace ! Nu tulbura liniștea întunecatei sale uitări. O lumină prea puternică, vîrîtă în ochii cuiva care trăiește în beznă de-atîta amar de vreme, îl poate orbi ; și, încă, pentru totdeauna. Sper că nu doarești asta.

(*Lumina se stinge brusc ; după cîteva clipe, se reaprinde. Ene discută cu Radu Gorun, la aceeași masă.*)

ENE : Doar tu, cunoscutul avocat Radu Gorun, fostul nostru locotenent-comandant de pluton, mai poți avea oarecare influență asupra lui Dan Bora.

RADU : Ene, fă-mă să pricep zbuciumul tău.

ENE (*ride silit*) : Zbuciumul meu ? Al meu ?

RADU : Dar al cui, oare ?

ENE : Al nefericitului nostru amic, Dan.

A înnebunit de tot. De ani și ani îl tot chinuie pe nenorocitul acela, cu tot ce-i trece prin minte. Nu vrea... ori nu poate înțelege că Ion Pleavă a rămas amnezic pentru totdeauna.

RADU : Mă rog, ce-i face ?

ENE : Îl vizitează aproape zilnic.

RADU : Asta știm cu toții. O face în speranța că Ion își va reveni și va spune întregii omeniri : „Dan Bora e nevinovat. Asasinul lui Telu Voltea este... cutare individ !” Ar trebui să ne fie milă de acest Bora, a cărui existență umană stă agățată într-un firicel de speranță, în care nici el nu-și dă seama cât mai crede. La asta trebuie să ne gândim.

ENE : Dar la Ion, nu ? La chinurile prin care-l fac să treacă, atât Bora cât și artista aia ratată, nu trebuie să ne gândim ?

RADU : Să nu vorbești așa despre Ana ! Femeia asta e, poate, unică în lume. Devotamentul, dragostea, grija și renunțările ei pentru omul iubit impun nu numai respect, ci și venerație.

ENE : Atunci, este inconștientă ! Da, da, inconștientă, pentru că face jocul unui obsedat ca Dan, supunându-l pe bietul Ion la niște chinuri inutile, obligându-l să-și amintească ceea ce el nu-și va aminti niciodată.

RADU : Nu se știe...

ENE : Ce vrei să spui ?

RADU : Nimic ; o scuză, poate, pentru insistențele Anei și ale lui Dan.

ENE : La ce bun ? I-am explicat năărăului acela de Bora că insistențele lor îl vor duce pe Ion la balamuc, dar el continuă să creadă că Pleavă își va reveni și îl va disculpa. La ce bun ? — I-am întrebat. Apoi am căutat să-i explic că fapta a intrat sub incidența prescripției penale, însă el...

RADU : Din punct de vedere moral, o crimă nu se prescrie niciodată !

ENE : Hm ! Mă rog, se vede că și el gindește la fel ca tine (*precipitat*), dar asta nu-i dă dreptul să chinuie un om infirm...

RADU (*pe gândul lui*) : Prescripția morală nu operează niciodată în materie de omor...

ENE : Nimeni n-are dreptul să chinuie un infirm...

RADU : Nu se poate anula nimic din crima făcută, orice ai face, ori ai avea de gând să faci, după aceea !

ENE (*tresare, apoi se regăsește*) : Adevărat ! Adevărat ! Nici măcar acest straniu joc cu amintirile. Acum pot spune că mi-a devenit limpede pricina tulburării mele, când Dan mi-a istorisit ciudata reacție a lui Ion față de rochia nouă a păpușii. (*Ride silit.*) Ha-ha ! Se vede că n-am înțeles și de-aceea m-am lăsat cuprins de tulburare.

RADU (*dur, sec*) : Ceea ce nu se înțelege... provoacă neliniște și... chiar spaimă !

ENE (*șocat*) : Adică ?

RADU (*pauză*) : De pildă, eu mă simt cuprins de neliniște... ori de câte ori mă amintesc fraza lui Telu Voltea, adresată unuia dintre voi, înainte să plecați în misiunea aceea, care pentru el a fost cea din urmă.

Retrospectivă

Scena e cufundată în întuneric. Telu, în medalion luminos.

TELU : Mă bucur pentru tine... pentru schimbarea ta.

Revenire în prezent

RADU : Erau trei oameni, dinaintea lui : tu, Ion Pleavă și Dan Bora. Cui i s-a adresat caporalul ?

ENE : Dar fii convins că lui Bora ! Știi doar că se cunoșteau de multă vreme și că deseori aveau depute politice. Telu era un muncitor cu vederi largi, progresiste, iar Dan... un biet mic-burghez, conservator până-n măduva oaselor. (*Ride.*) Nu... nici o indoaială.

RADU : Poate... poate că, din această pricină, Bora era atât de înfricoșat, când i-am spus asta... acolo, pe front, la primele cercetări. (*Pauză.*) Dar tu nu-l cunoșteai pe Telu dinainte de venirea lui pe front ?

ENE : Bine, omule, și-am spus-o și atunci și ți-o repet și astăzi : eu nu l-am cunoscut pe Telu Voltea decât în ziua când a apărut în plutonul nostru.

RADU : Se vede că am început să vorbesc fără rost... Poate, fiindcă sînt prea obosit... prea obosit...

ENE : Cum rămîne cu Dan ? Îi spui să-l mai slăbească pe Ion cu...

RADU : Cu vizitele ? Da !

ENE : Nu ! Nu asta, dar să nu-l mai chinuie cu acele dureri aduceri-aminte...

RADU : O să încerc.

(Lumina se stinge ; când se reaprinde, la aceeași masă, Radu și Dan.)

DAN : Îmi vine să cred că Ene are dreptate. RADU : Adică ?

DAN : Mi-am irosit atîția ani crezînd într-o himeră. (*Se montează.*) Că ce altceva poate fi speranța mea prostească, încăpăținarea mea oarbă și lipsa de sens a strădaniilor mele ?

RADU : Fiecare străbatem un anume drum în viață.

DAN : Dar drumul meu nu duce nicăieri. Pricepi ? Nicăieri, Radule !

RADU : Îmi amintesc o poveste plină de înțelepciune, pe care mi-a spus-o mama... pe vremea cînd abia pășisem pragul adolescenței. Cică... pe o corabie care naufra-

gia, erau trei călători. Primul, un negustor foarte bogat, își plîngea mărfurile care aveau s-ajungă pe fundul mării: „Asta-i toată averea mea”, spunea el. Cel de-al doilea, un bancher, privea cu disperare sacii cu galbeni care urmau să ia drumul adîncurilor și se tot tînguia: „Asta-i toată averea mea. Voi rămîne pe drumuri”. În sfîrșit, cel de-al treilea călător, un înțelept, privea zîmbind zbuciumul celorlalți doi, iar cînd aceia l-au întreat: „Dumneata n-ai nimic de pierdut?”, el le-a răspuns: „Singura mea avere este speranța, și asta nu poate pieri decît odată cu mine”.

DAN (*prins de poveste*): Speranța... speranța! Dar, am tot sperat...

RADU: Cum vād, mai trăiești încă!

DAN: Da...

RADU: Atunci, speră. Luptă și speră. Doar pentru asta trăim; să sperăm și să luptăm pentru ceea ce credem cu adevărat. Altminteri... totul devine cenușiu, lipsit de sens, inutil.

DAN: I-am spus lui Ene că preșcripția morală...

RADU: Foarte bine. Foarte adevărat. Pe tine nu te interesează decît asta.

DAN: Bine-nțeles, pentru că mă simt nevinovat, pentru că sînt nevinovat, dar cei din jurul meu vor o dovadă... o dovadă pe care doar Ion le-ar putea-o aduce. El, însă...

RADU: La drept vorbind... nimeni nu te acuză deuciderea lui Telu Voltea.

DAN: Direct, nu... însă bănuiala, înțelegi, bănuiala, în timp, devine mai cumplită decît însăși osînda. Nimic nu-i mai rău ca bănuiala, pentru că starea asta de incertitudine, în care te cufundă un concurs nenorocit de împejurări... nenorocite, e mai chinuitoare decît o pedeapsă nemeritată. Da, da, osîndirea este o certitudine; oricît de nemeritată ar fi, e o stare precisă, pe cînd bănuiala...

RADU: Nu-mi place cum gîndești...

DAN (*pe nervi*): Nu-ți place? Te pome-nești că nici acolo, pe front, cînd ai făcut prima cercetare în legătură cu împușcarea mișelească a caporalului... și cînd ai aruncat prima bănuială de omor asupra mea, nu ți-a plăcut cum vorbeam. Poate că tot din pricina asta mi-ai îmbrăcat existența în giulgiul întunecat al bănuielii!?

RADU: Nu te-am pus sub acuzare. Nu te-am trimis la Curtea Marțială. Am clasat dosarul.

DAN: Din lipsă de probe. (*Ride silit.*) Ha-ha! Ha-ha-ha!

RADU: Exact! Din lipsă de probe.

DAN: Dar pe baza căror probe m-ai bănuțit?

RADU: Știi bine.

DAN: Nu știu. Nu mai vreau să știu. Poate că m-a lovit amnezia, ca pe Ion Pleavă. (*Strigă.*) Am uitat! (*Insinuant.*) N-ai vrea să-mi aduci aminte?

RADU (*impresionat de starea lui Dan*): Păi... în primul rînd... poziția ta față de victimă.

DAN (*precipitat*): Perfect! Dar nu eram singurul care l-ar fi putut împușca.

RADU: În al doilea rînd, vechile voastre certuri.

DAN: Ei, Ene mi-a spus asta, dar pentru atîta lucru nu ucizi un om. Adevărat, nu gîndeam ca el, nu simțeam ca el, poate, chiar mă temeam de perspectiva zilelor pe care el le aștepta și eu nu le doream, dar pentru asta (*strigă*), pentru asta nu ucizi un om!

RADU: Tocmai pentru că te-am crezut, am clasat dosarul.

DAN: Dar nu și oprobiul în care m-ai cufundat.

RADU: Și nici îndoielile mele, dealtfel.

DAN (*ului*): Cum? După atîta vreme? După tot zbuciumul prin care m-ai văzut, și mă vezi încă, trecînd?

RADU: Ia ascultă! Decît să mi te tîngui atîta, mai bine mi-ai lămuri cui i-a spus Telu „mă bucur pentru tine... pentru schimbarea ta”, înainte să plecați în misiunea aceea, care pentru el a fost ultima.

DAN: Mie, nu!

RADU: Atunci, cui, dacă nu ție, vechi cunoscut și oponent al său?

DAN (*o clipă de ezitare*): Lui Ene... Da, da, lui Ene... că spre el a privit atunci.

RADU: Poate... poate că, de aceea, Ene s-a arătat atîta de tulburat cînd i-am spus că pentru el rostise caporalul acele cuvinte.

DAN: Era tulburat? Într-adevăr?

RADU (*sec*): Da.

DAN: O! Dacă lui Ion i-ar reveni memoria... (*Lumina se stinge.*)

Tabloul 4

Camera lui Ion Pleavă. Ana îl privește pe Ion, care atinge și privește pendula.

ANA (*după o vreme*): Ce-ți poate spune obiectul acesta?

ION (*n-o privește*): Nu știu... Nu-mi dau seama, dar simt că-mi vorbește tot timpul. (*Se-ntoarce spre ea; se scuză.*) Atîta, doar... eu nu-l înțeleg. Dar nu mi-am pierdut răbdarea... Știi... uneori îmi apare și în vis...

ANA: Altădată... visam împreună.

ION: Ce? Ce visam noi, împreună?

ANA: O căsuță... undeva, lingă o apă... un cîmp cu flori... multe, multe flori, albe și înalte... înalte, printre care să alergăm.

ION (*angajat-timid*): Să alergăm...

ANA: Să ne pierdem...

ION (*șoaptă, încordare*): Să ne pierdem...

ANA: Și-apoi să ne regăsim.

- ION (*se repede la ea, vrea s-o îmbrățișeze, se abține*): Da, să ne regăsim! Asta-i foarte bine; să ne regăsim.
- ANA (*il mîngîie*): Pe urmă... să ne așezăm printre florile acelea frumoase, ca într-un lan de secară, și să ne privim mult... mult, pînă ce ființele noastre se vor contopi într-una singură, pentru totdeauna.
- ION (*murmură*): Pentru totdeauna...
- ANA: Sînt cuvintele tale, iubitule. De ce nu mi le mai spui? (*Tandru, cu durere.*) De ce nu mi le mai spui?
- ION: Cuvintele mele!?
- ANA: Eram atît de fericită!
- ION: Știi, citeodată... dar numai citeodată... și, asta, destul de rar, vreau să spun, mă trezesc dimineața frînt de oboseală, după ce visez cîte un loc părăginit prin care alerg, alerg, fără să zăresc măcar capătul drumului. Dar fug întruna, mînat de un zgomot asurzitor, care se repetă la nesfîrșit.
- ANA (*aparte*): Casa care s-a prăvălit peste el. (*Lui Ion.*) Îți apare și o casă?
- ION: Nu.
- ANA: Dar păpușa?
- ION: Păpușa... (*Efort de rememorare.*) Da, chiar acum vreo două-trei nopți am visat păpușa, dar nu acolo, pe locul acela ca o mare paragină. ci (*visător*) cu totul în altă parte... Era o grădină frumoasă... străjuită de (*numără pe degete*) cinci... nu! șase nuci bătrîni...
- ANA: Grădina casei în care te-au găsit prietenii tăi, după ce zidurile s-au prăvălit peste tine!
- ION (*n-o aude*): Cineva cînta la pian... un vals, parcă... (*Se aude un vals.*)
- ANA: Și tu ai dansat?
- ION (*transfigurat*): Daaa! Păpșna m-a rugat să dansez. (*Vine spre ea și Ana îl angajează în dans.*) Din depărtare se aud tunete...
- ANA: Poate că va ploua...
- ION: Tunete! (*Accelerează ritmul dansului.*) Tunete!
- ANA: Eu nu le aud, iubitule! (*Îl privește, abia stăpînindu-și plînsul.*) Nu le aud...
- ION (*se oprește brusc, o saltă și reia dansul cu ea în brațe, fredonînd melodia. Apoi, se oprește, o așază pe un scaun, se înclină, îi sărută mina*): Sînteți încetătoare!
- ANA (*plînge: radiază de fericire*): Vă mulțumesc! Sînteți (*emoționată*) sînteți adorabil. Sînteți... un... un dansator excelent! Cred că am să sfîrșesc prin a vă iubi. (*Se repede, se agață de gîtul lui; cu îndrăzneala disperării.*) Te-am regăsit! Te-am regăsit, Ioane!
- ION (*se desprinde încet din strînsoarea ei, o privește lung, o mîngîie*): Dar tu nu ești păpușa din vis...
- ANA: Sigur că nu... Eu sînt Ana! Anița! Bulgărele tău de aur! Așa-mi spuneai! Ții minte?
- ION (*derutat*): Nu...
- ANA: Dar alintările păpușii, le ții minte? Cum te răsfața ea pe tine? (*Patimă.*) Dar tu? Tu, cum o dezmierdai? (*Îl zgîlție.*) Răspunde!
- ION (*uluit*): Eu și păpușa... nu ne-am vorbit niciodată.
- ANA: Atunci... cu stăpîna păpușii!
- ION: Ce vrei de la mine?
- ANA (*abia acum își dă seama de situație*): Iartă-mă! Știu, ți-am promis că n-am să te întreb niciodată despre fetișcana care ți-a dat păpușa. Te iubesc... Mi-am pierdut mințile, gîndind că și pe fata aceea ai purtat-o în brațe, ca pe mine...
- ION: Nuu... în vis doar, și numai păpușa. (*O mîngîie.*) Ești tare ciudată astăzi.
- ANA (*încurcată, vrea să explice*): Da... poate, și asta... fiindcă mi-ai răscolit amintirile... Știi, așa visam noi... noi doi, Ionică... (*Ostează.*) Dar, asta... ei! mai demult. (*Ride silit.*) O! De-ai ști cît de mult doresc...
- ION: Pe urmă, cînd m-am trezit, eram epuizat, de parcă aș fi făcut ocolul pămîntului.
- ANA: Și păpușa?
- ION: Era tot acolo (*arată*), în leagănul ei; mică și sărăcăcios îmbrăcată, așa cum o știi, iar eu... eu, tot aici... la fel ca ieri, ca alaltăieri, ca demult... cu gîndurile mele fără țel, cu existența mea fără sens, covîrșit de neputința de a da răspunsurile pe care întrebările voastre le așteaptă. Știi, Ana... parcă așa mi-ai spus că te cheamă, citeodată mă întreb dacă... dacă exist cu-adevărat!? (*Ana apucă un evantai și începe să-și facă vînt, făcînd mișcări rare, largi; Ion urmărește aceste mișcări, clătînîndu-și capul în sensul înclinării evantaiului. După o vreme, strigă, șoptit.*) Stai! (*Ana îl ascultă.*)
- ANA: Ce s-a întîmplat?
- ION (*ezită*): Nimic. (*Zimbet silit.*) Nu... nu știu.
- ANA (*aruncă evantaiul*): Așa-i mai bine?
- ION: Cel mai bine ar fi să te lepezi de mine.
- ANA: Dar tu ești tot ce am mai scump pe lume.
- ION: Tot așa spuneai și de troacele pe care le-ai moștenit de la maică-ta... Ba... mai mult, ziceai că pentru tine sînt sfinte, și totuși le-ai aruncat...
- ANA: Pentru că ție nu-ți plăceau.
- ION: De mine trebuia să scapi.
- ANA: Nu vorbi așa!
- ION: Chiar tu mi-ai spus că un om lipsit de memorie este pe jumătate mort.
- ANA (*crispată*): Am spus...
- ION: Și încă nu te-ai săturat să trăiești lîngă un cadavru viu?
- ANA: Taci...
- ION: Oare îți este atît de dragă pedeapsa asta?
- ANA (*imploră*): Destul!

ION : Sau... poate că și tu ai o vină pe care vrei să ți-o ispășești astfel. (Dur.) Care e vina ta ?

ANA (nu-l privește ; șoptă) : Aceea că te iubesc.

ION (derută ; vine lângă ea, o mângâie) : Știi... poate că ar fi bine să nu-ți mai povestesc niciodată gîndurile și... mai ales visurile mele.

ANA (îi prinde mîinile) : Nu, să nu faci una ca asta... pentru că... pentru că, din noianul acela de întîmplări, din lumea aceea de coșmar și himere, uneori, cite ceva

real, adevărat, tot răzbate. Și amîndoi avem atîta nevoie de adevăr... (Se agață de el.) Iubitule, să-mi povestești mai ales acele visuri cu muzică și flori... și dans... și tunete...

ION (privește undeva, în gol, amintindu-și, parcă, în timp ce melodia valsului de mai înainte se face iar auzită. Se desprinde de Ana, o privește lung, se înclină, șoptește tandru, timid) : Mai pot îndrăzni ? (Ana îl privește cu adorație, plînge liniștit și se lasă purtată de el, în dans.)

ACTUL al II-lea

Tabloul 5

La masă. Dan și Ene.

ENE : Ce tot vorbești ?

DAN : Așa cum îți spun : a cîntat... a dansat.

ENE : Ce-a dansat ? Ce-a cîntat ?

DAN (nostalgie) : Ei... valsul acela pe care-l tot fredona pe front.

ENE (crispat) : Valsul acela ?

DAN (același joc) : Da, da.

ENE : Ce l-o fi apucat ?

DAN : Ana mi-a spus că totul a pornit de la păpușa.

ENE : Obsesia asta nenorocită o să-l distrugă.

DAN (pătimaș) : Ion i-a povestit că a visat păpușa, dansînd cu el. Pe urîmă, a dansat cu Ana.

ENE : Și, ce-a mai visat ?

DAN : Nu știu...

ENE : Tocmai asta ar trebui să afli.

DAN : Ana spunea ceva despre... despre niște tunete, care mai apropiate... care mai îndepărtate...

ENE : Vezi ? Vezi ? Iată ceva important (precizează) pentru tine. Te pomenești că i-a vorbit ceva și despre front, despre... luptele noastre... Hai ?

DAN (efort de rememorare) : Nu... n-am reținut.

ENE (furios) : Asta trebuia să reții.

DAN : Ana era atît de fericită...

ENE : Dar la tine nu te gîndești ? Ori... poate că tot jocul tău nu-i decît o simplă mascaradă și nimic altceva.

DAN : Ene ! Tu ești prietenul meu, confidentul meu... Tu ar trebui să fii ultimul

dintre oameni care să-mi vorbească astfel. Și-apoi... nu... nu-i prima oară cînd numești purtarea mea față de Ion Pleavă, joc. Or... tu știi prea bine că interesul ce-l port însănătoșirii sale e cît se poate de îndreptățit. De ce s-ar numi *joc*, purtarea mea onestă ?

ENE (schimbă tonul) : Vezi tu, Dane, nu eu... ci... ci lumea, vreau să spun... unii oameni comentează astfel purtarea ta față de Pleavă. Cerul mi-e martor că n-am vrut să-ți spun, dar mă silești s-o fac. Ba... că tu l-ai fi împușcat pe Telu și ți-e teamă că Ion, revenindu-și din amnezie, te-ar da de gol, așa încît îl vizitezi zilnic... dar tu i-ai cumpărat tăcerea, făcîndu-ți-l complice... și cite și mai cite. Așa, dragul meu, așa se vorbește...

DAN (stupoare) : Cine ? Cine poate gîndi astfel despre mine ?

ENE (mare efort ; se decide cu greu) : Unul dintre cunoscuți... este Radu Gorun.

DAN : Nu se poate ! Iartă-mă, nu pot crede.

ENE : Și, de ce nu poți crede ?

DAN : Pentru că... pentru că... mai deunăzi am avut o explicație cu el și...

ENE : Și ?

DAN : O ! Avocatul este un om cinstit. Dacă ar fi crezut asta despre mine... mi-ar fi spus-o de la obraz, așa cum mi-a declarat că încă se mai simte ispitit să mă considere... vinovat, numai și numai fiindcă Telu mi-ar fi spus mie, înainte să plecăm în misiunea aceea, „mă bucur pentru tine... pentru schimbarea ta“.

ENE : Într-adevăr... așa mi-a declarat și mie Radu.

DAN (tresare) : Pentru că așa a crezut atunci... dar, pe urmă... pe urmă, s-a lămurit că Telu se adresase altcuiva...

ENE : Cui ?

DAN (după o pauză, ton jos) : Ție !

ENE : A spus avocatul asta ?

DAN : Sigur... dar eu nu cred că are vreo importanță cui s-a adresat, atunci, caporalul. Important este (*Ene pleacă și restul frazei va fi rostit în gol*) ca lui Ion să-i revină memoria.

(*Lumina se stinge; după câteva clipe, se reaprinde. La aceeași masă, Radu și Ene.*)
ENE : Neliniștit ? Nu, dragul meu ; mihnit, da.

RADU : Din pricina mea ?

ENE : Bine-nțeles. (*Pauză.*) Ce te-o fi apucat să-i spui lui Bora că Telu mi-a adresat mie acea frază : „Mă bucur pentru tine... pentru schimbarea ta“, cînd, mai înainte, mie mi-ai spus că fraza i-a fost adresată lui Dan Bora. Ce-ai urmărit ? Vrei să ne învrăjbești ?

RADU : Nici gînd de-așa ceva.

ENE : Atunci ?

RADU : Se vede că... uneori... mă mai frămîntă nesiguranța.

ENE : Dar, bine, omule, pentru cine altul s-ar fi bucurat caporalul... că și-a schimbat atitudinea, dacă nu pentru Dan ? (*Cu pasiune.*) Amintește-ți numai ultima lor dispută, căreia tu i-ai pus capăt chiar în ziua plecării noastre în acea misiune.

RADU : Nu mai țin minte ultima dispută... Se certau mereu... mereu...

ENE : Pentru chestiuni politice.

RADU : Pe vremea aceea... eu le spuneam... patriotice.

ENE : Oricum le-ai fi numit, amintește-ți ! (*Pauză.*) Dacă nu poți, am să-ți amintesc eu...

Retrospectivă

Atmosferă de front. Telu și Dan.

DAN : Nu știu cum se va termina această situație îngrozitoare...

TELU : Ce vrei să spui ?

DAN : Știi bine, tu, cel care ai dorit să întoarcem armele împotriva nemților.

TELU : Recunosc, am dorit, și dacă vrei să fiu sincer pînă la capăt (*ride*), chiar am luptat pentru asta. Și am de gînd să lupt pînă la victoria finală.

DAN : Ia nu face pe grozavul, că ne știm de copii. Acuma te și fălești cu trădarea față de foștii noștri aliați...

TELU (*incrunat*) : Aliați ? Aliați, ai spus ?

DAN : Dar ce altceva ne-au fost soldații lui Hitler ?

TELU : Aliați care au jefuit casele românilor, mai peste tot locul, pe unde au trecut ! Aliați care au siluit nevestele și surorile fraților noștri ! Aliați care au pus muncitorul român să trudească mai greu ca pe timpul sclavagismului, sub amenințarea armelor și a închisorii ! Ziua, să trudească

în fabrică, iar noaptea, să doarmă la arest ! Aliații tăi, poate, dar mie... mie mi-au fost dușmani, așa cum dușmani au fost întregului neam românesc... și... și chiar întregului neam *omenesc*.

DAN : Ca militari... ca aliați de front, nu li se poate reproșa nimic !

TELU (*ironic*) : Nuu... cum să le reproșezi ceva ? A ! Poate doar constrîngerea soldatului român de a rămîne pe poziții, într-un război pe care nu și l-a dorit și în care n-a crezut niciodată.

DAN : Hm ! Auzi la el, vorbă : „constrîngere“ ! Te pomenești că i-a și amenințat cu punerea la colț, pe coji de nuci, dacă nu vor lupta cum trebuie !

TELU : Ori ești idiot, ori ești ticălos ! ? Dar, și într-un caz și în celălalt, te consider la fel de primejdios.

DAN (*grav*) : Ascultă ! Mie să nu-mi vorbești așa ! Eu nu merit să-mi vorbești așa ! Sint la fel de român ca și tine, iar pentru că nu văd lucrurile ca tine, n-ai voie să-mi spui ticălos !

TELU (*ton coborît*) : Atunci... poate... poate că nu știi unele lucruri...

DAN : Poate, dar eu socot că soldații lui Hitler ne-au fost adevărați camarazi.

TELU : Atunci... pentru ce, Marele comandament german a ordonat ca, pe tot frontul, trupele române să fie dispuse în așa fel încît să nu poată acționa decît sub stricta supraveghere a comandamentelor germane ?

DAN (*superior*) : Ha-ha ! Vezi cum te dai de gol ! ? Explicația-i pe cît de simplă, pe-atît de reală, iar tu nu vrei să ți-o mărturisești, pentru că nu-ți convine. Asta e ! Nu-ți convine ! Am să ți-o spun eu : nemții au făcut asta pentru că trupele noastre au devenit nesigure.

TELU : Ai dreptate ! Asta-i și explicația mea.

DAN : Pentru că în armata noastră s-au strecurat elemente ca tine, care au împărășit sămînța trădării. Pentru că trupele germane și-au dat seama că vor fi trădate.

TELU : Vorbești ca un fascist.

DAN : Doreai să auzi punctul de vedere al unui comunist ?

TELU (*nu-l aude*) : Dacă și-au dat seama de ceva, atunci află că acel ceva nu putea fi decît ostilitatea trupelor noastre, ca, de altfel... ostilitatea întregului nostru popor, față de militarismul lor barbar.

DAN : Tu ? Voi vorbiți despre barbarie ? Voi... care ați îndemnat oamenii la sabotaje...

TELU : Am sabotat mașina de război hitleristă.

DAN : Voi, care ați îndemnat soldații la acte de lașitate, ca fuga de pe front... și cite altele ! ?

TELU : Te pomenești că pe generalul Iosif Iacobici, șeful Marelui Stat-Major al ar-

matei conduse de Antonescu, tot noi l-am învățat să spună că războiul în care ne-a tîrit Hitler „este un război nepopular“, și pentru asta să fie destituit ! Hm ! Poate că tot noi l-am îndemnat pe succesorul lui Iacobici, generalul Ilie Șteflea, să se opună trimiterii unor noi trupe pe front ! ?

DAN (*surprins*) : Măi... măi Telule... eu n-am știut toate astea...

TELU : Mă rog, acuma ai aflat. Deci, poți să-ți dai seama că întoarcerea armelor împotriva fascismului este pe voia soldatului român, pe voia întregului nostru neam, care dorește să iasă din catastrofa în care „foștii noștri aliați“, cum îi numești tu, ne-au cufundat țara. Și singura cale de ieșire a fost Insurecția națională antifascistă. Muncitori, militari, țărani, intelectuali — bărbați și femei, umăr la umăr, au pregătit asta ; ...tincri și bătrîni...

DAN : Bărbați și femei ! Tineri și bătrîni ! Hm ! Dar, ce naiba au făcut bătrîni... și mai ales femeile ?

TELU : Femeile ? Bătrîni ? Nătărăule ! Au ajutat la înfăptuirea marilor acte de sabotaj, au ascuns grîne și vite, au păstrat valori ale culturii neamului nostru, unori... cu prețul vieții. Dane ! Pregătirea acestei Insurecții... și Insurecția națională de astăzi este războiul întregului popor ! Aici n-au fost angajate... nici sexe... nici vîrste, ci... *clase* ! Clase sociale ! Iată începutul marii noastre revoluții !

DAN (*murmurî*) : Nu știu... nu știu cum se vor sfîrși toate astea...

Revenire în prezent

La masă. Radu și Ene.

ENE : Și-acum, încă te mai întrebi cui i-a spus caporalul că se bucură de schimbare ? Cui altcuiva, decît lui Dan Bora, vechi cunoscut și adversar de idei ?

RADU : Cred că ai dreptate, dar... *ți-am* mai spus că uneori mă îndoiesc de propria mea judecată, în această privință.

ENE : Asta nu te-a îndreptățit să mă discreдитеzi în fața lui Bora.

RADU : Asta... nu !

ENE (*tresare*) : Dar, ce altceva ?

RADU : Ei... nimic nu dă dreptul să defăimezi un om și, în ceea ce mă privește, cred că n-am făcut așa ceva. Atîta doar... dacă insiști... îi voi spune pricina îndoielii mele...

ENE : Nu insist ! Nu doresc să aflu nimic de la un om capabil de ticăloșii. Ține minte : eu nu sînt Bora ! Eu nu am fost nici măcar bănuț de uciderea lui Telu Voltea ! Mie, n-avea de ce să-mi spună „mă bucur de schimbarea ta“, pentru că eu n-aveam ce să schimb.

RADU : Ba... *aveai* !

ENE : Eu ?

RADU : Da, tu. (*Pauză, se privesc încruntat.*)

Îți amintești cu cîtă bucurie ai venit să ne anunți că nemții aveau, în regiunea Prahova, efective de peste 25.000 de oameni ? (*Pauză.*) Cît de fericit erai cînd ai aflat că trupele lor erau dotate cu aruncătoare de mine și de flăcări, că în gara Buda se afla un tren blindat, cu șase tunuri... Parcă te aud și-acuma : „Domnule locotenent, aliații noștri germani au ocupat gările Brazi, Buda, Comarnic și Bușteni ! La nord de Ploiești, numai în satul Paulești și în pădurea Mirăslanca, dispun de 4.500 de soldați și de opt sute de vehicule, ca să nu mai vorbim de tancuri, avioane și... și cîteva baterii de cîmp și antiaeriene“. Erai atît de mîndru de marea forță a invincibililor hitleriști, pe care — uitînd că trebuie să lupți împotriva lor — îi socoteai încă aliații noștri... Asta nu se uită atît de ușor, Ene Faur !

ENE (*descumpănit*) : Bine... dar eu... poate, poate că nu mai știam prea exact ce vorbeam, din pricina bucuriei că prinsesem un prizonier german, în al cărui porthart găsisem toate acele însemnări pe care... vi le-am raportat. Ce importanță are că i-am numit încă aliați ? Iar cît privește bucuria... tonul meu de-atunci, o ! asta se datora succesului în aducerea unui prizonier din tabăra dușmană.

RADU : Oare... asta să fi fost pricina ?

ENE (*derutat*) : Dar care, alta ?

RADU : De ! Știi și eu ? Poate... faptul că pe cel de-al doilea prizonier l-ai... scăpat.

ENE (*precipitat*) : Într-adevăr, au fost doi. Celălalt a fugit.

RADU : Dar nu mi-ai raportat.

ENE (*fisticit*) : N-am dat importanță.

RADU : Să zicem.

ENE : Doar nu-ți trece prin minte că l-am lăsat să fugă, așa... cu bună-știință ! ?

RADU : Sper să nu fi fost așa, dar nu mi-ai raportat. (*Pauză.*) Știi că situația disperată în care ne găseam atunci, la un pas de încercuire, s-a datorat acelei „mici“ omisiuni !

ENE : Da, știu.

RADU : Și Telu știa.

ENE : Păi... tot plutonul, dealfel.

RADU : Dar Telu s-a oferit voluntar... să salveze subunitatea noastră ; ultima lui misiune...

ENE : Nu uita că m-am alăturat lui, de-ndată.

RADU (*pauză, îl fixează*) : Mda. (*Pauză.*) Tocmai de-aceea, presupun uneori că Telu ți-ar fi putut spune *ție* „mă bucur pentru schimbarea ta“, așa... tot ca și lui Bora, ca unuia ale cărui sentimente le-a cunoscut, din fapte.

ENE (*il înșfacă*): Ascultă! Dacă mai continui joaca asta prostescă, s-ar putea s-o încurci. Pricepi?

RADU: Nu. (*Se desprinde de el.*)

ENE: Ei bine, din clipa asta începe să-mi treacă prin minte că... și tu, la fel ca Bora, l-ai cunoscut pe Telu Voltea înainte de sosirea lui pe front. Și, dacă mă interesez serios de acest aspect al relațiilor tale cu caporalul, jur că voi reuși să dovedesc...

RADU (*teamă*): Ce?

ENE: Ție, mă, ție, ți-a spus Telu că se bucură de schimbarea ta! (*Ride.*) N-o să-ți strică eu rostul vieții... Fii pe pace!

RADU (*cap în medalion luminos, voce din off*): Să fi aflat Ene că îl cunoscusem pe Telu înaintea venirii sale în plutonul meu? De unde o fi aflat? (*Revenire la dialog; lui Ene, speriat, tulburat.*) Greșești... Te asigur că greșești. La fel ca tine... nici eu nu l-am cunoscut pe caporal decât cu câteva zile înainte să-și fi aflat sfârșitul...

ENE (*după o pauză*): Să zicem... Deci, tot Bora? Tot el rămâne presupusul asasin?

RADU: Mereu... mereu îl uităm pe Ion Pleavă.

ENE (*tresare*): Ce-i cu el?

RADU: Mai știi?!

ENE: Nu înțeleg.

RADU: Dacă Ion și Telu erau vechi cunoștințe? Dacă Ion s-a grăbit să ocupe poziția aceea strategică... devenind erou, pe neașteptate?

ENE: Simt că încep să-mi pierd mințile.

RADU: Că, doar, până atunci se arătase destul de... sfios în luptă, ca să nu spun altfel.

ENE: Fricos! Da, da, fricos!

RADU: Și, de-ndată ce vede că Telu ia inițiativa unei grupe de sacrificiu, nici mai mult, nici mai puțin, se oferă să intre în grupul voluntarilor.

ENE: Exact.

RADU: De ce, asta? Oare... nu pentru că... din casa aceea dărăpănată, la adăpostul nopții și al vostru — al tău și al lui Dan Bora — a vrut să scape de caporal, fiind sigur că vina avea să cadă pe unul dintre voi?

ENE: Ingrozitor. Nu m-am gândit niciodată că... Mă rog, după ce a văzut că bănuitul e Bora, și-apoi că tu ai clasat dosarul, ce rost avea să mai...

RADU: Simuleze amnezia?! Așa-i! Asta ai vrut să spui!

ENE: Da...

RADU: Teama!

ENE: Și tu crezi că, în toți acești ani, Ion s-a prefăcut că și-a pierdut memoria?

RADU: Bine-nțeles. A profitat de faptul că s-au năruit pereții dărăpănăturii în care-și instalase postul telefonic și... vezi dragă Doamne, șocul i-a produs... amnezia. Știi, era mult mai comod să nu răspundă nimic la ancheta pe care eu o începusem.

Ți mai aduci aminte ce biiguia, când l-am scos de sub dărîmături?

ENE: Prea bine, nu... Atîta știu, că ținea strîns în brațe o păpușă de cîrpă, aceea de care nu s-a despărțit nici astăzi... O! Cît m-a enervat zdreanța aia.

RADU: Parcă te văd, cum ai lovit-o cu piciorul. Ce șut!

ENE (*ride*): Da, da, i-a sărit din brațe, cit colo, și Ion a ridicat-o, a mîngîiat-o și a pus-o în leagăn. (*Oftează.*) Ce mult m-a impresionat asta și cît de rău mi-a părut că i-am lovit păpușa...

RADU: Și Ion tot biiguia... tot biiguia...

ENE (*crispat*): Ce? Ce spunea?

RADU (*glas stins, privire pierdută; imită*): „De ce ai făcut asta...?” Dar n-a pomenit nici un nume.

ENE (*repetă mecanic*): „De ce ai făcut asta...?” Se vede că-mi reproșă că am lovit păpușa...

RADU (*sec*): Nu!

ENE: Atunci?

RADU: Nu știu. Ion bolborosea acele cuvinte înainte ca tu să fi izbit păpușa. Nu mai ții minte? (*Pauză.*) Noi l-am găsit spunînd asta, de-ndată ce am intrat să-l scoatem de-acolo. Era lângă fereastra aceea fără geamuri... privea spre șosea și tot biiguia „de ce ai făcut asta...?”, dar fără să acuze pe cineva pentru ceva anume.

ENE: Iar pe șosea, în apropierea casei în care se afla Ion, își găsise moartea caporalul.

RADU: Exact. (*Pauză, ton schimbat, se joacă, insinuează.*) Vezi tu, acuma... după atîta amar de vreme, am ajuns să mă întreb dacă nu cumva... acuzația aceea nedefinită... n-o fi însemnat începutul jocului său.

ENE: Fii mai explicit.

RADU: Nimic mai simplu: a insinuat că a văzut cine l-a ucis pe Telu Voltea, dar... chipurile, amnezia îl împiedica să-și amintească numele aceluia.

ENE: Ar fi putut spune ceva despre... despre împrejurările omorului, dar nici despre asta n-a pomenit. Totul nedefinit. Nimic precis.

RADU: Ba da: *obsesia!* Iată o cale care te poate scoate din cercul de bănuți! Te arăți obsedat de faptul petrecut și-apoi, chipurile, fără voia ta, în imposibilitate să declari, pentru că... datorită unui șoc oarecare, nu-ți mai amintești. Evident, de la bun început ești scos din cauză și calificat „martor amnezic”. (*Aparte.*) Fru-mos jucat! (*Pauză.*) O! Dacă pe-atunci aș fi avut experiența judiciară pe care o am astăzi, fii sigur că altfel ar fi stat lucrurile: nici Dan Bora nu s-ar fi dat de ceasul morții, chinuit de bănuiala care planează asupra lui de ani și ani de zile, nici tu n-ai fi ajuns la înfruntarea de adineaori cu mine, și nici eu nu m-aș fi dat cu capul de toți pereții, făcînd mii și mii de presupuneri care mi-au is-

tovit liniștea. Îți dai seama, Ene, că noi, noi toți cei de-atunci, sîntem, fiecare în felul său, prizonierii aceleiași obsesii?

ENE (murmurâ): *Obsesia... obsesia!*

RADU: Nimic altceva.

ENE (urmărindu-și gîndul): Chiar crezi că Ion se preface amnezic?

RADU: Sint convins că este un simulant perfect. (*Precipitat.*) Gîndește-te că oricine poate spune „am uitat“ cutare sau cutare fapt, împrejurare etc., dar astă nu înseamnă că trebuie neapărat crezut. Amnezicul adevărat nu se neliniștește din pricina situației în care se află, pe cînd Ion, dacă insistă cît de puțin asupra unor întîmplări pe care ai dori să i le reamintești, și lui nu-i convin, devine agresiv. Cel lovit, cu-adevărat, de boala uitării nu va nega niciodată fapta care i s-ar pune în sarcină; ia încercă să-l invinuiești pe bunul Ion Pleavă de săvîrșirea celui mai neînsemnat accident... ca să nu mă refer... *direct*... la uciderea lui Telu. Cum crezi că va reacționa? Hm! Nu te-aș sfătui să încerci, dacă mai ții încă la viață. Reține asta, Ene! Un amnezic simulant uită doar faptul care l-ar primejdi. Altminteri... *uită să uite!* Mă rog, dar, pentru o verificare mai generală, n-ai nevoie să-i ceri declarații, să-l supui unui interogatoriu. Nuu! Doar puțină atenție, și vei observa că cel ce se preface amnezic nu se pierde cînd merge dintr-un loc într-altul, adică... nu uită nici direcția și nici scopul pe care și l-a propus. Apoi... vei vedea că... nu uită cît e ceasul, nu-și neglijează detaliile de toaletă, și... ceea ce cred eu că este deosebit de important, uitarea... așa-zisa uitare a simulantului nu este aceeași de la o zi la alta.

ENE: Mă sperii. (*Pauză.*) Și, toate astea le-ai observat personal?

RADU: Unele aspecte, da; celelalte se deduc. (*Pauză.*) Într-o vreme, cînd începusem să mă îndoiesc de amnezia lui Pleavă, gîndeam că Bora îl vizitează aproape zilnic spre a-l ține sub observație, sau, și mai rău, spre a-l constrînge să continue jocul de-a uitarea. Așa, bine-nțeles, închipuindu-mi că Ion îi era complice de nevoie, Dan șantajîndu-l cu cine știe ce taină pe care i-o aflase. Mai tîrziu... cînd faptul că Ion simula mi se contura din ce în ce mai precis, mi-am spus că el îl împușcase pe Telu, iar Bora îl șantaja ori... pur și simplu, îi era complice sau măcar tănuitor, din motive pe care nu le-am descoperit încă. Alteori... mă gîndeam că tot Dan și ucigașul care profită de amnezia reală a lui Pleavă, vizitîndu-l doar spre a-l cufunda într-o confuzie totală față de lumea înconjurătoare și... chiar față de propria lui existență.

ENE: Și, dacă a izbutit?

RADU (*tresare*): Nu! Nu cred.

ENE: Ce te face să te îndoiești?

RADU (*nesigur*): De! Știu și eu? (*Pauză, gîndește, apoi revelație.*) Aaa! Dacă ar fi reușit să-l cufunde pe Ion într-o stare de totală confuzie, atunci... poate că am fi fost martori și la o dedublare a lui Ion.

ENE: Nu pricep.

RADU: Dragul meu... în practica mea judiciară... am întîlnit și unele cazuri ca acela despre care vorbim. De pildă, persoana interesată ca martorul ocular — devenit amnezic — să nu își mai revină niciodată îl poate determina să se creadă altceva decît este el... în realitate.

ENE (*participare*): Cum?

RADU (*tresare*; *pauză*): Simplu! De pildă... îi poate procura niște acte pe alt nume, evident, după ce a avut grijă să schimbe fotografia titularului cu aceea a amnezicului.

ENE (*ris silit*): Hm! Nostim... interesant... (*Precipitat.*) Și... așa... pur și simplu... îi dă actele și-i spune: „Iată cine ești cu-adevărat!“?

RADU (*complice*): Nuu... I le strecoară în buzunar. Apoi, cînd se va afla singur, amnezicul va găsi actele false și, de-aici înainte, treaba este ca și rezolvată: zbulcium, nopți de coșmar, scandal cu cei din jurul său — pe care-i acuză că i-au ascuns adevărata identitate etc. În sfîrșit... prăbușirea e sigură! Sau... aproape sigură...

ENE: Mda... Grav! Foarte grav și, mai ales, odios! (*Pauză.*) Dar, altfel nu se poate întîmpla? (*Precizează.*) Vreau să zic... Bora... Dan Bora... dacă ar fi dorit să-l cufunde pe Ion într-o confuzie totală, față chiar de propria lui persoană... putea să-l convingă de o altă identitate, doar folosind acte false?

RADU (*încordat*): Nu! (*Zîmbet silit.*) Unui adevărat amnezic... este destul să-i sugerezi că el nu este cine se crede, că cei din jur au un interes să-i ascundă identitatea sa reală și... în cele din urmă, îi spui un nume, la întîmplare, despre care ai grijă să precizezi că este al lui. Sfîrșitul e lesne de prevăzut: din clipa în care și-a declarat identitatea sub alt nume — și, deci, substituția devine, pe cît de evidentă, pe-atît de publică — n-are decît să-și revină din amnezie, să acuze (*precizează*) să zicem... de crimă, chiar pe adevăratul făptaș; absolut nimeni nu-l va mai crede, pentru că nimeni nu va mai pune bază pe mărturia unui astfel de individ.

ENE (*murmurâ*): Sugestie... sugestie. (*Lui Radu.*) Și, tu îl crezi pe Dan capabil de o asemenea manevră, de o asemenea subtilitate?

RADU: De ce nu?

ENE: Dar asta ar fi fost posibil dacă Ion era cu-adevărat amnezic.

RADU : Ți-am înfățișat un tablou al presupunerilor mele și câteva dintre posibilitățile de manevră pe care le cunosc din practica mea de penalist.

ENE (*derutat*) : Bine, dar spunea... spunea că Pleavă se preface că a uitat totul.

RADU : Mdaa... E una dintre concluziile mele, la care am ajuns... presupunând că el ar fi ucigașul lui Telu Voltea.

ENE : De ce ? De ce să-l fi împușcat Ion pe caporal ?

RADU : Vezi tu... exact, nu mi-am putut răspunde nici mie. Am... am presupus că se cunoșteau mai dinainte... că Telu ar fi știut despre Ion niște lucruri compromițătoare și...

ENE : Și ?

RADU : Ei ! Ion s-o fi gândit că... odată cu noua situație ce se crease în țară la 23 August 1944, Telu l-ar fi dat în vileag... Cam asta-i ! L-a suprimat, de teamă ! !

ENE : Dar este ori nu este amnezic ?

RADU (*obosit*) : Ia ascultă ! La urma urmei, de ce nu te duci să te convingi ? Te mulțumești doar cu ce afli de la Bora.

ENE : Doar nu crezi că...

RADU : Lumea spune că te folosești de el ca să afli evoluția amneziei lui Ion.

ENE : Cine spune asta ?

RADU : Mulțumește-te cu atât.

ENE : Adică... eu m-aș teme să nu-i revină memoria lui Pleavă ? !

RADU : Crezi ce vrei, dar sfatul meu este să te duci la Ion. Trebuie să te convingi personal de faptul că simulează.

ENE : Va să zică... tu crezi cu-adevărat că simulează ! ?

RADU : Du-te la el !

ION (*se întoarce spre el*) : Așa-i ? Și mie mi se pare foarte ciudată.

ENE : Presupun că Ana suferă tare mult din pricina asta.

ION : Într-adevăr. Știi, Ene — parcă așa spui că te cheamă...

ENE : La naiba ! Tot nu ești sigur ?

ION (*jenat*) : Ba da, însă așa-i vorba mea. Iartă-mă. (*Se întoarce spre pendulă.*)

ENE (*lui Ion*) : Doar nu crezi că m-am supărat pentru atita lucru.

ION (*pleacă de lângă pendulă și balansează leagănul*) : Poate... poate că nu te-ai supărat pentru asta, dar...

ENE : Dar ?

ION : Ei... pentru că nu-mi amintesc întâmplarea aceea care vă interesează pe toți.

ENE : Și... chiar nu-ți amintești ?

ION (*legănând păpușa*) : Nu... Nimic.

ENE : Dar alte lucruri îți amintești ?

ION : Sigur... Mai ales de la o vreme începe, țin minte mai tot ce mi se întâmplă.

ENE (*incordat*) : Și ce-i bine, și ce-i rău ?

ION : Dar râul, ca și binele, fac parte din existența noastră. (*Se-ntoarce către el.*)

Și-apoi... dacă toate ar fi bune și la locul lor (*ride*), am muri de plictiseală. Ene ! (*Elan.*) Uite, o astfel de temă aș vrea să pictez.

ENE (*atent*) : Te-ai apucat de lucru ?

ION : Sigur... Ana mă îndeamnă mereu, însă pe mine mă obsedează (*jenat*) pendula. (*Precipitat.*) Poate, fiindcă timpul... timpul pe care l-am pierdut e ireversibil. (*Trist.*) E groaznic ! Nu-i așa ?

ENE (*derută*) : De ce... nu-l pictezi pe Telu ?

ION (*încruntat*) : Telu ! ?

ENE : Da, caporalul care a fost împușcat de unul de-ai noștri, pe front...

ION (*efort de rememorare*) : Telu... Telu...

ENE : Telu Voltea !

ION : A, da, desigur...

ENE : Doar îl ții minte.

ION (*pauză ; timid*) : Nu.

ENE : Ba îl ții minte, dar ți-e teamă !

ION : Teamă ? (*Contrariat.*) De ce să-mi fie teamă ?

ENE (*pauză, îl studiază*) : De ! Să nu se spună că l-ai ucis tu.

ION : Eu ? Dar cine ar putea crede asta ?

ENE : Mai știi ? Oricine s-ar gândi că ai avut vreun motiv. (*Cinic.*) Fără motiv... ar fi mai greu de presupus. (*Ride.*)

ION (*dur*) : Eu n-am ucis pe nimeni !

ENE (*insinuuare*) : Și, dacă ai uitat ? Doar ești amnezic !

ION : Cred că așa ceva nu se poate uita. (*Strigă.*) Nu se poate uita !

ENE : Se spune că... se poate simula...

ION (*năucit*) : Crima ?

ENE : Nu... Uitarea ! (*Pauză, îl fixează.*) Iar când îți convine ceva, ți-aduci aminte imediat. Adică... uiți... să uiți ! Dar, asta, numai dacă îți convine.

ION : Cum de ți-a trecut prin minte că eu l-aș fi ucis pe...

Tabloul 6

Camera lui Ion. Ene și Ion.

Ion privește pendula. După o vreme, se ridică și pune păpușa în leagăn ; o leagănă și privește când mișcarea pendulei, când leagănul în balans.

ENE : Așadar, Ana lipsește de-acasă...

ION (*absent*) : Da...

ENE : Și, tu ți-ai făcut ceaiul de dimineață ?

ION : Ca întotdeauna. (*Se întoarce spre Ene.*)

Eu fac ceaiul pentru mine și încălzesc laptele pentru Ana.

ENE : Fără să uiți vreodată ?

ION (*ride*) : Cum să uit, dacă mi-e foame ?

ENE : Așa-i. (*Aparte.*) „Uită să uite“, vorba lui Radu.

ION : Ce-ai spus ?

ENE (*tresare*) : A ! Nimic... nimic de seamă.

(*Ride silu.*) Știi... mă gîndeam cît de ciudată este amnezia ta.

ENE (*ironic*): Telu, dragul meu ; Telu Voltea ! (*Pauză*.) Drept să-ți spun, meritul de a te suspecta nu-mi aparține.

ION (*furie*): Atunci ? (*Ii întoarce spatele.*)

ENE (*aparte*): Așadar... imputarea faptului grav, precis, îl furie ! Si-mu-lea-ză !

ION : Aștept să-mi răspunzi cine mă crede asasinul unui om despre care nu-mi amintesc nimic.

ENE : Cei care te țin sub strictă observație.

ION : Ana ?

ENE : Și ea...

ION : Dan ?

ENE (*cu greu*) : Și el...

ION : Avocatul ? Cel care spune că-l cheamă Radu ?

ENE : Să zicem.

ION (*uluit*) : De-atâția ani ?

ENE : Mulți ?

ION (*derută*) : Exact... exact nu ți-aș putea răspunde... Mulți, foarte mulți ; cel puțin, așa mi se pare... (*Pauză*.) Oamenii ăștia s-au arătat buni față de mine.

ENE : Se prefac ! Sint interesați.

ION (*zbucium*) : Ana ! (*Pauză*.) Mă iubește...

ENE : Ana este acrită.

ION : Și-a abandonat meseria ca să mă îngrijească.

ENE : Oamenii care joacă sentimentele altora, trăirile altora, sint... au un caracter nesigur.

ION : Adică ?

ENE : Joacă teatrul mai toată vremea și față de mai toată lumea ; poate, chiar față de ei înșiși.

ION (*covârșit*) : Dar față de mine, de nimicnicia mea, de ce-ar face-o ?

ENE : Poate... din obișnuință ; poate... din interes ; poate... de teamă.

ION : Teamă ? Cred că pe tine te obsedează, te chinuie sentimentul fricii. Mai adinea-ori spuneai că eu l-aș fi omorât pe omul acela, de teamă. Acum, spui că Ana m-ar ține sub observație... tot de teamă. De cine s-ar teme femeia asta ? Și, mai ales, pentru ce ?

ENE : Cine știe ? (*Pauză*.) Vezi tu, oricare dintre oameni, cu sau fără voia lui, poate făptui... la un moment dat... ceva rău... urât... mîrșav... și nu are curajul să mărturisească. Asta-i, poate, o și mai mare greșeală. Pe urmă, regretă, dar e prea târziu ca să mai îndrepte măcar o fărîmă din ireparabilul pe care l-a produs. Alt-cineva... a văzut, ori află după o vreme, și, din cine știe ce interese, ajunge să-l șantajeze pe făptaș : „Dacă nu faci cutare lucru, te dau în vileag !” Și făptașul ajunge să făptuiască altă ticăloșie sau... chiar alte ticăloșii. Înțelegi ? Prima teamă o naște pe a doua, aceasta, pe a treia... și așa mai departe... Se ajunge la situația unui bulgăre de zăpadă pe care-l arunci pe povârnișul unui munte ; în rostogolirea lui, bulgărele adună... adună zăpada... pînă ce ajunge o adevărată avalanșă.

ION (*legănînd păpușa*) : Iată o temă formidabilă ! Cred... cred că astă-seară voi face un crochiu. O temă formidabilă : avalanșa !

ENE (*pe gîndul lui*) : Poate că și Ana a fost prinsă în vîlmășagul unei astfel de rostogoliri și...

ION (*redevine atent*) : Ana ?

ENE (*continuă, fără să-l fi auzit*) : ...și... a devenit unealta avalanșei care trebuie să se rostogolească asupra ta... fie spre a te înăbuși pentru totdeauna... fie spre a-ți acoperi crima.

ION : Să mă înăbușe ?

ENE : Fără voia ei.

ION : Atunci ?

ENE : Din porunca fricii, în lanțurile căreia a prins-o asasinul.

ION (*surprins, naïv*) : Care asasin ?

ENE : Cel care l-a ucis pe Telu.

ION : Și, cine-i acela ?

ENE (*după o pauză*) : Tu... sau...

ION : Sau ?

ENE : Nu știu ; poate, cel care o folosește pe Ana ca să te supravegheze zi și noapte.

ION : Dan ? Cel care zice că-l cheamă Dan Bora ?

ENE : El... ori altul...

ION : Altul ? Care, altul ?

ENE : Avocatul, prietenul ei și... și al tău.

ION : De ce mă chinui cu asemenea vorbe ?

ENE : Eu ? Tu te chinui, pentru că nu vrei să te despovărezi de crima făptuită.

ION (*calm*) : Nu... Ți-am spus, doar, că n-am ucis pe nimeni...

ENE : Ori ai uitat !

ION (*resemnat*) : Da... asta s-ar putea. (*Merge și leagănă păpușa, bițuindu-i*.) S-ar putea...

ENE (*aparte*) : Și, totuși, nu simulează. (*Strigă*.) Mai lasă bălăngăneala aceea și ascultă-mă ! (*Ion revine la el.*) Fă un efort și bagă la cap ce-ți spun ! Dacă nu ești tu ucigașul lui Telu Voltea, atunci... prin ceea ce faci, prin purtarea și tăcerea ta, ești complicele aceluia.

ION (*suferă*) : Pricipe odată că nu țin minte nimic din ceea ce vrei să-mi amintesc. Jur !

ENE : Evadează odată din prizonieratul beznii în care te complaci ; ba chiar te afunzi. Și, asta... din comoditate ! Știu, știu că-i mai ușor să nu duci povara unor amintiri incomode, dar trebuie să fii convins că amintirile, oricare ar fi ele, fac parte din existența noastră !

ION : Și Ana spune asta. (*Precipitat*.) Vrei să zici că cele urite sint o povară, iar eu mă lepăd de ele ! ?

ENE : Chiar sint o povară ; mai ales amintirile care-ți aduc dinaintea conștiinței... urîțenia, mîrșăvia, mizeria umană, la care, dacă nu ai contribuit direct, te-ai făcut părtaș, chiar și numai tăcînd ! De ce taci ? Pe cine vrei să acoperi ? Lumea a început să creadă că numai pe tine vrei să te acoperi !

ION : Dar spunei că Ana... și Dan... și Radu, fiecare... sau împreună... ar face un joc...

ENE : Fiecare pentru el, și împreună... toți... contra ta.

ION : Nu pricep.

ENE (*sfat, taină*) : Ioane ! Ei sînt uniți. Cu sau fără voia lor, doresc să-l apere pe adevăratul ucigaș.

ION : Și... dacă eu sînt acela ?

ENE : Atunci... Radu și Ana veghează ca tu să nu-ți revii din amnezie ; oricum, Ana te ține sub o strictă supraveghere, îl informează pe avocat, iar acesta îl șanta-jează pe Bora... asupra căruia bănuiala planează, încă din clipa asasinării caporalului.

ION : Și, dacă nu sînt eu ucigașul ?

ENE : Atunci, toți trei au interesul să-l apere pe adevăratul făptaș.

ION : Cum ?

ENE (*prieten*) : Nimic mai simplu. Au grijă ca tu să rămii amnezic tot restul zilelor, fiindcă te cred martor ocular la împușcarea lui Telu. Înțelegi ? Se tem să nu-ți revină memoria, pentru că — spun ei — tu ai fost singurul care a văzut cine l-a ucis pe caporal. Acum pricepi ?

ION (*prăbușit ; efort de concentrare*) : Și, dacă... într-o zi... voi redeveni acela de care se tem ei ?

ENE (*răsufletă ușurat*) : Nu, asta nu se va întîmpla.

ION (*disperat*) : Niciodată ?

ENE (*trist*) : Niciodată... cel puțin, atîta vreme cît...

ION (*același joc*) : Ce ? Vorbește !

ENE : Atîta vreme cît vei fi în ghearele lor, te vor confundă într-o confuzie totală față de restul lumii... și chiar față de tine însuși.

ION : Nu vor izbiti.

ENE : Au și început.

ION : Cum ?

ENE (*efort de mărturisire*) : Ascunzîndu-ți adevărata ta identitate.

ION : Adică... eu... eu nu sînt Ion Pleavă ? Pictor ?

ENE (*zîmbet trist*) : Pictor... da, însă te numești altfel.

ION : Altfel ?

ENE (*blajin*) : Da... în realitate... ești Tudor Gojan !

ION : Tudor Gojan ? (*Repetă mecanic.*) Tudor Gojan... Tudor Gojan... (*Pauză.*) Și, de ce au făcut asta ? La ce bun ?

ENE : Chiar nu-ți trece prin minte ?

ION : Nu.

ENE (*ofterează*) : De teamă.

ION : Teamă ?

ENE : Dar bine, omule, nu-ți dai seama că lor le e frică să nu-ți revină memoria ? Din moment ce te prezinți oricui drept Ion Pleavă, dacă, într-o bună zi, ți-ai aduce aminte cine l-a împușcat pe caporal, nimeni n-ar mai pune bază pe mărturia unuia care nu știe exact nici cum îl cheamă.

ION : Au... au vrut să mă discrediteze...

ENE : De bună seamă.

ION (*dur*) : Dar tu, de ce nu mi-ai spus, pînă astăzi, cum mă cheamă, cu-adevărat ?

ENE : Ana m-a rugat să nu te contrazic.

ION : Ana ? Poate că ea a crezut că-i mai bine așa... Ana este acriții...

ENE : ...și-și joacă rolul vieții aici, lingă tine, cu tine. (*Pauză.*) Ratații sînt capabili de orice ! Toți ! Toți ratații sînt niște dușmani ai omenirii ! Dușmanii progresului, ai talentului ; urâsc orice este valoare și se infundă în cel mai adînc noroi, numai și numai de dragul răului, vrînd să distrugă tot ce-i puritate, cinste și frumos pe lume !

ION : Va să zică... nu eu sînt ucigașul.

ENE : N-am spus asta. N-am de unde să știu. S-ar putea ca Radu sau Dan... ori chiar și Ana, să știe.

ION : Crezi ce vrei. (*Pauză.*) Mă rog, eu sau altul, de ce l-am fi împușcat pe bărbatul acela ?

ENE : De teamă.

ION : Iar teamă ! ? (*Pauză.*) Fie ! Dar ce anume îl făcea pe asasin a se teme de victimă ?

ENE (*incurcat*) : Uite, nici la întrebarea asta nu ți-aș putea răspunde prea limpede. (*Pauză.*) Mai știi ? ! Poate că Telu aflase despre cel care l-a răpus niște treburi compromițătoare... Poate că se cunoșteau cu mult înainte de sosirea caporalului pe front... Poate că ucigașul... Oricum, caporalul a fost redus la tăcere, asasinul temîndu-se, zic și eu, că l-ar fi dat în vileag cu cine știe ce fapte săvîrșite, presupun, în timpul războiului. Că, știi... caporalul a fost împușcat la cîteva zile după întoarcerea armelor contra armatei fasciste...

ION : Am citit despre asemenea întîmplări... Și Radu și Ana... chiar și Dan, îmi aduc asemenea cărți...

ENE : Dan ? Radu ? Ana ?

ION (*surprins*) : Da...

ENE (*insinuare*) : Și... de ce crezi tu că îți aduc ei asemenea cărți ?

ION : Nu m-am gîndit.

ENE : Pentru ca să verifici dacă memoria ta mai poate fi readusă la lumină prin asemenea lecturi. Asta e ! Deschide bine ochii și vezi în ce capcană te afli ! Iată cîtă perfidie, cît rafinament, în manevra lor de învăluire a unei minți slabe.

ION : Te previn că tîmpit nu sînt ! (*Ride.*)

ENE : A ! Dar nici prin minte nu mi-a trecut așa ceva. Nuu ! Te asigur ! (*Preocupat, explică.*) Dar e cît se poate de limpede ce urmăresc ei prin aceste lecturi. Tu nu-ți dai seama ? De ce să aibă revelația însănoșirii tale altul, care ți-ar oferi asemenea lecturi... și să n-o aibă ei, cei dintîi ? Teama ! Asta e ! Teama că, citind despre Insurecția națională, ți-ai putea reaminti împrejurările morții caporalului !

ION (*abătut*): Poate... poate... Ce mă sfătuiești?

ENE: Dacă-mi promiți că nu vei vorbi nimănui despre vizita mea...

ION: De ce?

ENE: Vreau să le întind o cursă! Mai ales asasinului!

ION: Îl știi?

ENE (*derută*): A, nu! De unde să-l știu? (*Precipitat.*) Tocmai de-aceea, spun, vreau să întindem o cursă în care să se prindă ucigașul lui Telu.

ION: Bine... Îți promit să nu spun nimănui că m-ai vizitat astăzi.

ENE: Perfect!

ION: Ți-am cerut un sfat.

ENE: Intocmai. (*Se gîndește.*) Ce-ar fi să negi, față de cei din jurul tău, că l-ai ucis pe Telu Voltea? (*Ride silit.*)

ION: Mă vor crede nebun.

ENE: Mda, că altminteri... în ochii lor, ești zdravăn...

ION: Fă-mă să pricep!

ENE: Vei pricepe și singur, văzînd reacțiile fiecăruia dintre ei, cînd te vor auzi dezvinovățindu-te de acea crimă. Neagă că l-ai cunoscut pe caporal înainte de sosirea lui pe front, precizează că el nu știa nimic compromițător despre tine și, deci... n-aveai pentru ce să-l împuști. O să vezi ce ochi vor face... și mai ales, cum va reacționa adevăratul asasin, care... cu siguranță... e cel ce a avut ideea să ți se ascundă adevărata identitate.

ION (*tresare la bătaia pendulei*): E unu!

ENE: Și?

ION: Trebuie să vină Ana. S-a dus la teatru... Eu am îndemnat-o să-și reia meseria...

ENE (*plecînd*): Nu renunță ea la rolul din această casă!

(*Ene iese; Ion, rămas singur, se așază dinaintea oglinzii.*)

ION (*după o vreme*): Cine ești tu? (*Arată imaginea.*) Cine? (*Pază.*) Dar eu? (*Se arată pe sine.*) Oare cine sînt eu, cu adevărat? (*Din ce în ce mai tare.*) Cine? Cine? Cine? Cine? (*Pază, apoi ridică brațele în semn de resemnare.*) Nici el nu știe. (*Ride și arată imaginea din oglindă.*) Nici el... nici eu; nimeni! (*Ride.*) Nimeni nu știe cine este el, cel adevărat... (*Derută.*) Oare nici un om nu află asta? Niciodată? (*Pază, se gîndește.*) Ia naiba! Mai știi?! Poate că e mai bine să nu știi nimic despre tine. Dar despre ceilalți? Despre cei din jurul tău! (*Ride.*) Oare, toți or fi organizați într-un imens complot îndreptat contra ta? (*Ride.*) Dar tu (*imaginii*), tu nu faci parte dintre ei? (*Ride.*) Asta ar fi culmea! Da, da, culmea ridicolului: să te numeri printre cei care urzesc împotriva ta! (*Ride.*) Și să nu știi... să nu-ți dai seama... să nu bănuiești măcar. (*Strigă.*) Nu! Omul trebuie să știe cine este, el,

cel adevărat! Și mai trebuie să știe și cine sînt cei din jurul său. (*Pază; prăbușit, imaginii din oglindă.*) Iartă-mi tonul. (*Zimbet silit.*) N-am vrut să te supăr, dar întrebarea asta mă scoate din minți: cine sînt eu? (*Intră Ana, care rămîne în spatele lui, urmărindu-l, într-o atitudine de incremenire.*) Vreau să aflu cine sînt, cu adevărat. (*Se scuză.*) A! Nu crezi că îmi vine prea ușor să mă tot întreb 'și să nu aflu nimic! Mi-e greu! Crede-mă! Mi-e tare greu. (*Abia își stăpînește plinsul, acoperindu-și fața cu palmele.*)

ANA (*ca și cînd atunci ar fi sosit; cu prefăcută veselie*): Ioane! Ionică!

ION (*în aceeași atitudine*): Complotisto!

ANA (*nu-l aude*): Am izbutit. Închipuie-ți că am izbutit! Și, asta... după o întrerupere de-atîta vreme. Am reușit la concurs. Sînt iarăși actriță, și, asta, mulțumită îndemnului tău. Altminteri n-aș mai fi avut curajul să urc pe scenă.

ION (*tot cu capul în palme; ton care trădează durere*): Întrerupere? Nu... Tu ai jucat teatru tot timpul.

ANA (*îngrijorată*): Cînd? Cînd, iubitul e?

ION: Tot timpul.

ANA: Unde?

ION (*se întoarce brusc spre ea, o privește*): Aici! (*Dur.*) Aici!

ANA (*derută*): Știi bine, dragostea mea, că, de-atîția ani, n-am făcut altceva... decît să-ți port de grijă.

ION (*ironic, sec*): Să mă supraveghezi! — vrei să spui.

ANA (*uluită*): Să te supraveghez? Poate... să te veghez. Da, da, pentru asta am renunțat la carieră, atîția ani. (*Nostalgic.*) Atîția ani...

ION: N-ai renunțat; s-au lipsit de tine. (*Agresiv.*) Te-au dat afară! Te-au gonit, pentru că ești o ratată! Asta ești! O rata-tă!

ANA (*își pierde controlul; lovită grav*): Nu... nu-i adevărat. Am fost o actriță talentată... Am jucat roluri mari... roluri importante... roluri de... de mare... de adîncă trăire. I-am bucurat pe oameni... i-am dojenit pentru relele făcute... i-am prevenit să nu mai facă altele... și, astea toate, pentru că am avut talent. Da, da, poate că mai am încă... o brumă de talent... o fărîmă de forță... de... de... trăire... Poate că n-aș mai putea juca ce-aș fi putut juca pînă acuma... dar faptul că am reușit la un concurs...

ION: Rolul vieții!

ANA (*pe gîndul ei*): ...mă face să cred că mai pot interpreta, măcar un rol de mina a doua... a treia...

ION: Rolul vieții...

ANA: Nu știu, nu știu dacă-l voi mai întîlni vreodată.

ION : Marele tău rol l-ai jucat aici, în casa asta, alături de mine, cu mine, pentru mine, spionîndu-mă, supraveghîndu-mi fiecare gînd, mișcare, vorbă, respirație !

ANA : De ce-aș fi făcut toate astea ?

ION : Pentru că ești o ratată !

ANA (*geme*) : Nu ! (*Strigăt disperat.*) Nuuu !

ION : Ratații sînt dușmanii omenirii, ai progresului, ai talentului ; ei urăsc orice este valoare și se înfundă în cel mai adînc noroi, numai și numai de dragul răului, vrînd să distrugă tot ce-i puritate, cinste și frumos pe lume !

ANA : Dar eu n-aș fi în stare să fac nimic rău, nimic urit.

ION : Ba da.

ANA (*covîrșită*) : De ce ? De ce aș face așa ceva ?

ION : De teamă.

ANA : În viața mea nu există nimic de care să mă tem, să mă rușinez... măcar ! (*Pauză.*) Ce se întîmplă cu tine ? (*Strigă.*) Ioane ! (*Disperată, imploră.*) Ce se petrece cu tine ?

DAN (*intrînd*) : Asta vreau să întreb și eu. (*Se silește să pară bine dispus.*) Iertați-mă, nici n-am mai sunat... se-aude din stradă veselia voastră...

ION (*Anei*) : Ți-a sosit complicele !

DAN (*lui Ion*) : Ce vorbă-i asta ?

ION : Țin să te asigur că, din această clipă, voi pune capăt jocului vostru murdar.

DAN : Ioane !

ANA : Lasă-l ! Are o zi proastă.

ION : Eu ? Voi aveți o zi proastă, pentru că, în sfîrșit, am descoperit taina jocului vostru.

DAN : Ai înnebunit de-a binelea !

ION : Ei ! N-o să mai vorbești astfel, cînd te vei convinge că v-am distrus complicitatea. (*Ris silit.*) Ha-ha ! Intristați-vă ! Plîngeți-vă soarta, nemernicilor ! Adio ! frumoasele voastre complicități. Compliciților !

ANA : Ionică, ajunge ! N-o să-ți mai vină în casă nici un prieten.

ION : Prieten ? (*Lui Dan.*) Tu, prieten ? (*Pauză, ton coborît, sigur, acuzator.*) De ! Nu te-ai așteptat să apuc eu ziua asta ! Așa-i ? Dar a venit, uite așa... fără voia mea, fără voia voastră... a venit !!! V-am prins cu jokerul pe mîncă și v-am dat în vileag ! Gataaa ! S-a isprăvit eu supravegherea amnezicului ! (*Amîndurora.*) M-ați vegheat, zi și noapte, dacă îmi revine memoria...

ANA și DAN : Așa-i !

ION : Ați vrut să fiți voi — și celălalt complice — primii care să aflați asta ?

ANA și DAN : Într-adevăr !

ION : Ei bine, nu vă mai osteniți. Cel dintîi care va afla va fi acela în care mă voi încrede cu-adevăr.

DAN : Despre ce fel de complicitate vorbești ?

ION (*calm, didactic*) : Tu... Ana... Radu... și care-o mai fi prin umbră. Sau... numai voi trei. Oricum, cred că v-ați dat seama :

s-a isprăvit cu taina uciderii aceluia caporal, care vă perpelește pe toți.

ANA : Ne-am zbatut pentru adevăr... pentru prietenul tău (*il arată pe Bora*) Dan Bora, asupra căruia planează bănuiala... nedreapta bănuială a unui omor.

ION : Ia te uită, pentru cine v-ați zbuțumiat voi !

DAN : Sînt nevinovat, Ioane !

ION (*batjocoritor*) : Nevinovat ?

DAN : Tu ești singurul care ai putea să confirmi.

ION (*furie, îl înșacă*) : Și, de ce singurul ? Ce vrei să spui cu acest „singurul” ? Nu cumva insinuezi că eu l-aș fi împușcat pe băiatul acela ? (*Il zgîlție.*) Află că nu sînt eu ucigașul ! Nu eu l-am cunoscut înainte de sosirea lui pe front, și nu eu mă temeam că ar da în vileag cine știe ce fapte compromițătoare, pe care le-aș fi săvîrșit în timpul războiului. Unul dintre voi, cei care m-ați ținut sub cea mai strictă supraveghere... ani și ani de-a rîndul, s-a temut că într-o zi... revenindu-mi memoria, aș putea striga numele asasinului... Ei bine, îl voi striga, dar numai cînd voi crede eu de cuviință.

ANA : Numește-l odată !

DAN : Numește-l !

ION (*superior*) : V-ați speriat, mielușeilor ? Rataților ! Teama ! Singurul sentiment de care sînteți capabili... Singurul ! (*Blazat.*) Dar caut să vă înțeleg, să vă dătesc o scuză... La urma urmei, oricare dintre oameni, cu sau fără voia lui, poate făptui, la un moment dat... ceva rău, urit, mirșav, și nu are curajul să mărturisască. Asta-i, poate, o și mai mare greșeală. Pe urmă... regretă, dar e prea tîrziu ca să mai îndrepte măcar o fărîmă din ireparabilul pe care l-a produs. Altcineva a văzut, ori află după o vreme, și, din cine știe ce interese, ajunge să-l șantajeze pe făptaș : „Dacă nu faci cutare lucru, te dau în vileag !” Și făptașul ajunge să făptuiască altă ticăloșie sau... chiar alte ticăloșii. Înțelegeți ? Prima teamă o naște pe a doua, aceasta, pe a treia, și așa mai departe. Se ajunge la situația unui bulgăre de zăpadă pe care-l arunci pe povîrnișul unui munte ; în rostogolirea lui, bulgărele adună... adună zăpadă... pînă ce ajunge o adevărată avalanșă. (*Visător.*) O ! Ce temă formidabilă de pictat ! *Avalanșa !*

ANA : Într-adevăr ! Să încerci s-o pictezi !
DAN : Frumos ! Interesant !

ION (*tonul de mai înainte*) : Poate că și voi ați fost prinși în avalanșa șantajului... Poate că din pricina asta m-ați supravegheat...

ANA : Am făcut asta din dragoste pentru tine.

DAN : Iar eu, din dragoste pentru adevăr.

ION (*dur*) : Pentru adevăr ? (*Ride batjocoritor.*) Tot pentru adevăr mi-ați ascuns adevărata mea identitate ?

ANA (*uluită*): Ce ?

DAN : Ce și-am ascuns ?

ION : M-am săturat de prefăcătoriile voastre !
Aflați că știu adevăratul meu nume :
Tudor Gojan ! (*Pauză, îi privește lung pe
ceilalți doi, care par incremenți.*)

ANA (*biuguie, după o pauză*): Și... pentru
ce am fi făcut noi, asta ?

ION : Pentru ca să mă cufundați într-o con-
fuzie totală, atât față de tot ce mă încon-
joară, cât și față de mine însumi. V-ați
spus că... prezentându-mă drept Ion Plea-
vă...

DAN și ANA : Dar așa te cheamă...

ION (*nu-i aude*): ...când îmi va reveni me-
moria și voi rosti numele adevăratului
ucigaș al caporalului, nimeni nu va mai
pune bază pe declarația unuia care nu-și
cunoaște măcar propriul său nume. (*Tri-
umfător.*) Asta ați urmărit ! (*Vine spre*

Bora.) Nu cumva... tu l-ai ucis pe tânărul
acela ? Nu cumva... tu... ai urmărit ca
lumea să creadă că eu mă prefac amne-
zic, vrînd astfel să fiu scutit de a mătu-
risi crima ? (*Urlă.*) Răspunde !

DAN (*prăbușit*): Nimic... nimic din toate
astea...

ANA (*plînge*): Ce s-a întîmplat cu tine, dra-
gostea mea ?

ION (*ride silit*): Să taci, actriță ratată,
unealtă a fricii și a banului ucigaș ! (*Urlă.*)
Ieșiți din casa mea ! Acuma știu cine
sînteți ! Știu cine sînt ! (*Ana și Dan ies,
îngroziți. Rămas singur, Ion se apropie
de leagănul păpușii, o ridică, o mîngîie,
o pune înapoi în leagăn și o balansează.
După o vreme, își surprinde imaginea în
ogîndă ; rămîne privindu-se cu un aer
timp și, în cele din urmă, se întrebă,
șoptit, grav, disperat.*) Cine sînt eu ? Cine ?

ACTUL al III-lea

Tabloul 7

La masă. Ene și Dan.

DAN : Da...

ENE : Nu pricep nimic din tot ce sporo-
văiești. Ce-nseamnă incoerența asta ?
Adună-ți gândurile și vorbește, ca să te
pot înțelege.

DAN : Da... O să încerc...

ENE (*ton prietenos*): Ei, haide ! Hai, liniș-
tește-te și spune-mi : care-i pricina tul-
burării tale ?

DAN (*oștează ; efort de concentrare*): Să
încerc...

ENE : Dar ce-i atât de greu ? Te-am întrebat
dacă l-ai mai vizitat pe Ion.

DAN : Ca de obicei.

ENE : Vrei să zici că asta urmăresc eu de
la tine ?

DAN (*surprins*): Nu ! N-am spus așa ceva
niciodată.

ENE : Mă rog... asta-i părerea lui Radu.

DAN : Cred că, în cel mai scurt timp, vom
înnébuni cu toții.

ENE : Încă nu mi-ai răspuns cum se mai
simte Ion.

DAN : Vezi, tocmai asta îmi vine greu să-ți
spun.

ENE : De ce ? L-ai găsit într-o stare proastă ?

DAN : Să zicem... proastă.

ENE : Te-a impresionat chiar atât de mult ?

DAN : Impresionat ? Hm ! Jignit, insultat,
acuzat !

ENE : Cine a făcut toate astea, împotriva
unui biet om... atât de suferind ?

DAN : Nu împotriva lui.

ENE : Atunci ?

DAN : A mea ! Ion m-a întîmpinat cu o
mare ostilitate.

ENE : Pe tine ? Tocmai pe tine, care ai fost,
pentru el, ca un inger păzitor ?

DAN : Ion pretinde că atitudinea mea n-a
avut alt scop decît să-l spionez, să-l su-
praveghez, să-l...

ENE : Lasă prostiile ! O fi glumit și el, cum
s-a priceput...

DAN : Glumă ? Glumă, zici ?

ENE : Dar, ce altceva pot crede ? (*Revelație.*)

A ! Doar dacă și-o fi pierdut judecata...
așa... cu totul.

DAN : Cred că asta s-a și întîmplat.

ENE : Bine, dar Ana, Ana, care-i tot timpul
lingă el, n-a căutat să-i explice... să-l li-
niștească ?

DAN (*trist*): O consideră complicea noastră
la complotul îndreptat contra lui.

ENE (*tresare*): Complicea noastră ?

DAN (*firesc*): Da... a mea și a lui Radu.

ENE (*zîmbet aparte*): Ia te uită, dom'le,
cum cade năpasta pe niște oameni de
suflet ! (*Pauză.*) Știi, uneori... și tu, și
Radu, a ! dar mai ales Radu, îmi faceți
reproșuri că nu mă prea duc pe la Ion.
Acum, ce să zic ? Să-mi pară bine că
m-am interesat prea puțin de soarta unuia
care a luptat alături de mine, în timpul
Insurecției naționale ? (*Pauză.*) De ! Uite
că ajungi cîteodată să te bucuri de ceea
ce ar fi trebuit să te rușinezi. (*Oftează.*)
Dane, fă-mă să pricep : cum vine chestia
cu complotul vostru împotriva lui ?
Adică... ce înțelege Ion prin asta ?

DAN : Ca să fiu sincer, dacă n-aș fi știut
cum stau lucrurile, m-ar fi convins că e
victima unor netrebnici, care, treizeci și
patru de ani, n-au făcut altceva decît să

- urzească împotriva lui. Da, da, părea că se poate de logic în tot ceea ce debita.
- ENE (*vădit interes*): Înseamnă... că spusele sale erau susținute de niște argumente, cel puțin în aparență, serioase, demne de crezare...
- DAN: Cum vine asta, „în aparență“?
- ENE: Ei, poate n-am formulat prea clar întrebarea...
- DAN: Nu-nu-nu! Formularea a fost limpede, dar insinuarea „cel puțin în aparență, serioase“, adică... argumentele, mă face să cred că și tu consideri temeinice acuzațiile lui Ion.
- ENE: Te rog să nu-mi pui mie în circă temerile tale! Eu țin la tine, te prețuiesc și... și te rog să-mi dai prețuirea cuvenită. Cum de ți-a trecut prin minte că eu aș considera temeinice niște acuzații despre care nici n-ai pomenit?! (*Supărat.*) Ei! La urma urmei, sînt treburile tale și poate că ar fi mai bine să le păstrezi pentru tine. Eu te-am întrebat doar cum se mai simte nefericitul acela, iar tu ai început să bați cîmpii cu tot ce-ți trece prin minte. Lasă-mă-n plata Domnului, și gata! (*Vrea să plece.*)
- DAN (*se așază de el*): Ene, băiatule! (*Se luptă să-l rețină.*) Doar nu-ți trece prin mîntă că ce ți-am istorisit pînă acum ar fi rodul imaginației mele! (*Ene cedează, revine.*) Deși (*zîmbet trist*), în atîta amar de vreme de suferință, aveam tot dreptul să-mi fi pierdut mințile.
- ENE (*fără să-l privească*): Iartă-mă! Sigur, nu... nu te-am înțeles. (*Precipitat, explică, încitîndu-l la continuarea discuției.*) E și greu... foarte greu, pentru mine, să cred că cineva te-ar putea acuza pe tine... ori pe Ana... sau chiar pe avocat, de rearecredință față de Ion Pleavă. E de neconceput! Voi? Voi, care ați fost și... și sînteți niște martiri!?
- DAN: Vezi? Cu-atît mai de nesuportat... cu-atît mai dureroase pentru noi, asemenea acuzații.
- ENE (*se arată uluit*): Bine, bine, dar cu ce scop l-ați fi spionat, supravegheat, și mai știu eu ce?!?
- DAN: Ion pretinde că doream să știm, în orice clipă, dacă îi revenise memoria.
- ENE: Păi, nu era firesc? Nu pentru asta v-ați sacrificat voi viața, suportîndu-i toanele, capriciile?
- DAN: Da, însă el spune că toate astea le-am făcut numai și numai spre a asigura liniștea celui care l-a ucis pe caporal.
- ENE: Ce tot vorbești?!?
- DAN: Pe urmă... i-a spus Anei că-i o actriță ratată și că singurul rol l-a jucat împotriva lui, plătîtă... ori... șantajată de asasin.
- ENE (*covîrșit*): Bravo! Ana... Ana!
- DAN: Ei, dar să nu-ți mai lungesc povestea, a ajuns pînă acolo încît ne-a acuzat că vrem să punem uciderea lui Telu în sarcina lui.
- ENE: Ion? A spus Ion asta?
- DAN (*surprins*): Da...
- ENE: Nu mai știu ce să cred. (*Meditează.*) Așcultă! La drept vorbind... putem presupune și așa.
- DAN: Crezi?
- ENE: Nu, n-am spus asta. (*Pauză.*) Dar, dacă Ion l-ar fi ucis pe Telu, rămîn de lămurit motivele, iar pentru a face lumină într-o crimă atît de veche, cine știe cîtă vreme ar mai trebui.
- DAN: Motivele? Motivele crimei?
- ENE: Da, în cazul cînd Ion ar fi asasinul.
- DAN: Păi, chiar el le-a pomenit, negîndu-le, însă, bine-nțeles.
- ENE: Le-a și negat?
- DAN: Așa cum îți spun.
- ENE: Ia stai! Ia stai... Și, mă rog, care ar fi fost pricina împușcării lui Telu?
- DAN: Ion strigă că el-n-avea de ce se teme... că Telu nu știa vreo faptă compromițătoare pe care el, Ion, s-o fi săvîrșit în timpul războiului și...
- ENE: Ajunge! (*Radios.*) Cred că sîntem pe drumul cel bun!
- DAN: Încă nu ți-am spus totul.
- ENE: Dar, ce mai e?
- DAN: După aceea, ne-a acuzat că i-am ascuns adevărata lui identitate.
- ENE (*incordat*): Asta, ce mai vrea să însemne?
- DAN: Pretinde că se numește Tudor Gojan!
- ENE: Nemaipomenit! (*Pauză.*) Și... de ce ați fi făcut voi o asemenea treabă? Ce crede Ion?
- DAN: E convins că noi, cei care am complotat împotriva lui, am dorit ca memoria să nu-i revină niciodată. Mă rog, pentru asta... l-am cufundat într-o... într-o...
- ENE: Confuzie!
- DAN (*surprins*): Exact! (*Pauză.*) Într-o confuzie totală, față chiar de propria sa existență, lăsîndu-l să se creadă... și să se prezinte oricui drept Ion Pleavă.
- ENE: Tot nu pricep.
- DAN: El crede că noi am fi urmărit, prin această manevră... ca, în cazul că i-ar fi revenit memoria și, deci, ar fi putut să-l divulge pe asasin, nimeni să nu mai pună bază pe mărturia unuia care nu-și cunoaște prea bine nici propriul nume.
- ENE (*după o pauză*): Măi băiete, eu cred că Ion și-a revenit, într-un fel...
- DAN: Da, dar într-un fel prost. Cît se poate de prost... mai ales pentru mine.
- ENE: De ce spui asta?
- DAN: M-a privit cu-atîta ură... încît... m-aștept ca, din clipă în clipă, să declare că eu... eu l-am ucis pe Telu Voltea.
- ENE (*gîndeste, apoi, trist*): Tare încurcată situație!
- DAN: Ar fi o cale de ieșire!
- ENE: Da? Care? Care?
- DAN (*pauză*): Să ies din joc! (*Gest de spinzurare.*)
- ENE (*se arată cutremurat*): Prostii! Spui prostii!

DAN : Bănuiala... bănuiala asta nedreaptă, care mi-a chinuit cei mai frumoși ani... care mi-a întunecat cele mai luminoase clipe... care mi-a umbrit pînă și stima și... și dragostea singurului meu copil... bănuiala asta, pe care speram s-o destram ca pe o ceață, s-o spulber ca pe un mușuroi de scrum, mă va acoperi de rușine, de oprobriu... dacă Ion va declara că eu sînt ucigașul lui Telu. Iată pentru ce vreau să... (*gest de spinzurare*) ...să termin... Poate că, în schimbul acestui preț suprem, voi fi crezut, în sfîrșit, crezut ca nevinovat, măcar de fiul meu.

ENE (*se arată emoționat*) : De, știu și eu ? La asta nu m-am gîndit... sigur... vreau să spun... cred... cred că, în fața unui asemenea sacrificiu... băiatul tău va fi convins... Fără... fără îndoială ! (*Ton schimbat brusc, fără convingere.*) Bine, ai dreptate, ceea ce spui tu e logic ! Perfect logic, dar merită, oare, un asemenea sacrificiu... chiar stima la care tînjești din partea copilului tău ? Vezi, nu știu ce sfat să-ți dau. Într-o asemenea treabă... tu hotărăști. În sfîrșit, dacă te-ai hotărît...

(*Lumina se stinge ; cînd se reaprinde, Ene discută cu Radu, tot la masă.*)

ENE : Toate acestea le știu de la Bora.

RADU : Sper că l-ai liniștit.

ENE : Am făcut tot ce-i omenește cu putință.

RADU (*sec*) : Și eu !

ENE : Tu ? (*Uluit.*) Tu ?

RADU : Vin de la el, de-acasă. (*Pauză.*) Mă întreb de unde a născocit Pleavă completul, șantajul, acel nume care nu-i al său... și cite altele ?

ENE : Mai te și miri ?

RADU : Ce vrei să spui ?

ENE : Radu Gorun ! Nu ți-a reușit jocul ! (*Ride.*) Te-ai străduit să mă convingi că Ion simulează amnezia, deși știai că se poate de bine că boala lui este reală și incurabilă.

RADU : Nici gînd ! Ți-am prezentat doar niște frămîntări... niște presupuneri neghioabe, care m-au neliniștit uneori.

ENE : Presupuneri neghioabe ? Așa numești tu perlele tale avocătești, preținsele tale virtuți de penalist încercat, de psiholog versat, de... de...

RADU : De ?

ENE : Escroc patentat !

RADU : Uite, nu mă supăr. Nu mă pot supăra pe un interlocutor care nu și-a spus gîndul pînă la capăt. (*Ride.*) Așa sînt eu ! Hai ! Dă-i drumul ! Aștept argumentele.

ENE : Ai vrut să mă convingi că Ion se preface !

RADU : Ai mai spus asta !

ENE : M-ai îndemnat să mă duc la el, de îndată !

RADU : Ca să te convingi singur.

ENE : Numai din pricina asta ?

RADU : Hm ! Poate că aveam nevoie să-mi confrunt părerea cu cineva.

ENE : Alt motiv nu mai ai ?

RADU : Poate, dar mi-e greu să-l mărturisesc.

ENE : Să te ajut eu, avocatule ! Să ți-l spun eu !

RADU : Ascult !

ENE : Urmăreai să cad în cursa în care a fost prins Bora.

RADU (*incordat*) : Despre ce cursă vorbești ?

ENE : Doreai să cadă cineva în capcana pe care o pregătiseși cu atîta migală, cînd ți-am ieșit eu în drum. Ce ți-ai spus ? Iată omul ! Il voi incita, îl voi face curios, îi voi prezenta un tablou interesant, de situații în legătură cu simularea amneziei, cu ceea ce se poate întreprinde asupra unui amnezic adevărat, îi voi descrie manifestările, simptomele, comportamentul, erorile și cite alte asemenea, ca el să se ducă acolo ! De ce ? O ! Pentru că erai sigur că Pleavă nu simulează. Și, fiind sigur, operaseși asupra lui depersonalizarea, cufundîndu-l — oribilă cufundare — într-o confuzie mentală definitivă, totală, absolută ! Tu, Radu Gorun ! l-ai asmuțit împotriva acelei nefericite, Ana Sîpós, așa cum l-ai asmuțit împotriva oricui avea să-i calce pragul ! Lecție criminală, întipărită fidel într-o minte slabă ! Nefericirea ta, însă... a fost că nu eu, ci Bora a intrat în horă, iar eu am aflat de la el. Nu mi-a rămas decît să asociez spusele tale cu purtarea lui Ion față de Dan. Iată marea ta operă ! Marea ta realizare ! Un eșec, pe cît de limpede, pe atît de ridicol !

RADU (*cinic*) : Recunosc ! Planul a fost al meu, dar nu în ceea ce-l privește pe Bora sau pe Ion.

ENE (*neliniște*) : Adică... adică... totul a fost îndreptat împotriva mea ?

RADU : Exact !

ENE (*joacă tare*) : Dar ai provocat o nenorocire ! Ai scos din minți un nefericit, a cărui soartă a îngrijorat atîția oameni. N-aveai dreptul să faci asta ! (*Strigă.*) Ești josnic ! Mirșav ! Toată truda celor ce l-au îngrijit atîta vreme ai transformat-o într-o inutilitate. Le-ai năruit orice speranță ! Și lor și lui Ion, care... începuse să creadă într-o vindecare...

RADU : Pe care n-o înțelegea, n-o dorea.

ENE : Dar Ana o dorea, pentru că îl iubește ! Și Bora o dorea, pentru că dorea adevărul și, odată cu asta, despovărară de o bănuială nedreaptă, care i-a distrus pînă și cea mai mărunță bucurie !

RADU : Cum spuneai că pretinde Ion a se numi ?

ENE : Ce fel de om ești ? Chiar vrei să te cred și nebun, după ce te-ai dovedit ticălos ?

RADU : Te-am întrebat cum pretinde Ion că s-a numit.

ENE (*derută*) : Tudor Gojan !

RADU (*cinic*) : Jur că nu eu l-am botezat astfel.

- ENE : L-ai innebunit într-atita... cu complexurile, cu șantajele și cite alte asemenea lucruri, încit... încit...
- RADU : Mda, n-ar fi de mirare ca el însuși să fi născocit că-l cheamă altfel decit pînă acum.
- ENE (*surprins*): Exact! (*Ton schimbat brusc.*) A! Dar nu mă voi lăsa înșelat. Nu! Așa cum nu te-am crezut că Ion s-ar preface amnezic!
- RADU : Ai verificat?
- ENE (*derută*): Nuu...
- RADU : Atunci?
- ENE (*în șfîrșit, găsește răspunsul*): Scopul, scopul tău a fost ca noi... noi toți, toată omenirea, să-l creadă pe Ion Pleavă un simulant ordinar! Și; asta (*precipitat*), și, asta, pentru că doreai ca vina omorului să cadă asupra lui. „Iată-l pe ucigaș!”, credeai că vor striga oamenii, acuzîndu-l pe Ion. Apoi, dîndu-ți seama că s-ar putea să nu-ți izbutească această variantă, ai complicat jocul cu reversul situației.
- RADU (*cinic*): Care?
- ENE : Să-l lași pe Ion tot amnezic, așa cum, dealtfel, sălășluia în conștiințele noastre, dar... ca nu cumva să-și revină vreodată...
- RADU : Știu! L-am depersonalizat, l-am făcut să se îndoiască de propria lui existență. (*Ride.*) Lasă placa asta! Devii plictisitor!
- ENE (*disperat*): Tu! Tu i-ai născocit noul său nume!
- RADU (*imperturbabil*): Ți-am spus, doar, că e singurul lucru pe care nu l-am făcut. În rest...
- ENE (*același joc*): Ba da, ba da! Ai vrut să te asiguri că, dacă-i va reveni vreodată memoria, nimeni n-o să pună bază pe mărturia unui individ care nu-i sigur de propria sa identitate.
- RADU (*ride*): Recunosc: sensul este acesta, dar fraza am formulat-o altfel. (*Pauză.*) Și-apoi... toate astea ți le-am spus ca simple posibilități.
- ENE : Prea te crezi deștept! Le-ai spus... după ce puseși în aplicare așa-zisele presupuneri că eu...
- RADU : Tu?
- ENE (*incurcat*): Mdaa, eu... sau altul. (*Precipitat, explică.*) Uite, cum s-a întîmplat cu Bora, dacă-i va trece prin minte că de la tine a pornit schimbarea lui Pleavă, tu să mă iei pe mine drept martor : „I-am spus lui Ene Faur că s-ar putea întîmpla cutare sau cutare lucru”, iar eu, credul și idiot cum m-ai crezut, să confirm.
- RADU : Nu văd ajutorul pe care mi l-ar fi dat confirmarea ta.
- ENE : Lasă... că nici tu nu ești un băiețel tîmpit. Auzindu-mă, toată lumea te-ar fi scos din cauză, zicînd : „Nu se poate ca răufăcătorul să-și anunțe planul dinainte, unuia care... care...”
- RADU (*amabil, îl ajută*): Care nici măcar nu-i este complice.
- ENE (*surprins*): Exact! Foarte exact! (*Clipă de derută.*) Așadar, prevăzuseși și asta!?
- RADU (*blazat*): Drept să spun, nu. Dar, acumă îmi dau seama că mi-ar fi prins bine.
- ENE : La naiba! Într-o bună zi, tot puneau mîna pe tine.
- RADU (*cinic*): Într-o bună zi? Ba, n-ar fi fost deloc bună. Chiar, rea! Rea de tot.
- ENE : Te pierzi în divagații inutile.
- RADU : Tu m-ai chemat.
- ENE (*pe nervi*): Doream să aflî ce-ai realizat cu jocul tău diabolic : ai distrus doi oameni! Pe Ion și pe Dan; asta... deocamdată. De ce n-ai stat liniștit?
- RADU : Știu, toți ne obișnuisem cu gîndul că amnezia lui Ion va păstra veșnic taina celui care l-a ucis pe Voltea...
- ENE (*revelație*): Vezi? Asta te-a pierdut!
- RADU (*incurcat*): Ce? Ce anume?
- ENE : Tu ai fost singurul care se temea că Pleavă se va însănătoși.
- RADU : Hm! Oricum, fapta era prescrisă.
- ENE : Penal, da; moral, însă, nu! Pentru că nu există prescripție morală. Te îngrozea gîndul că, odată, îți va striga în fața lumii : „De ce l-ai împușcat pe caporal, Radu Gorun?”
- RADU : Chiar! De ce l-oi fi împușcat eu, Radu Gorun, pe Telu?
- ENE (*calm, sigur de el*): Pentru că te putea da în vileag cu cine știe ce ticăloșie făptuită în timpul războiului. Ți-era teamă, domnule avocat! Îi cunoșteaai vederile politice, intransigența, fermitatea caracterului. Știai toate astea, pentru că l-ai cunoscut înainte de sosirea lui pe front, unde soarta l-a minat chiar în plutonul comandat de tine. Ție! Auzi, mă? Ție, și nu altuia, i-a spus caporalul „mă bucur pentru schimbarea ta”, pentru că știa ce mirșăvii făcuseși înainte să te-arăți atît de înflăcărat pentru cauza Insurecției din '44.
- RADU : Ești sigur că Telu Voltea m-a cunoscut înainte de a veni în plutonul meu?
- ENE (*scribit*): Mă, nefericite! Pot să jur... și, dacă va fi nevoie... pot să și dovedesc.
- RADU (*incordat*): Poți să dovedești?
- ENE (*ride*): Dacă... va fi nevoie. (*Pleacă, rîzînd.*)
- (*Lumina se stinge; cînd se reaprinde, sîntem în camera lui Ion Pleavă. Ion, dinaintea unui șevalet, schițează ceva în cărbune; șevaletul, doar pe jumătate cu fața la public.*)
- ANA (*intrînd, se oprește în spatele lui Ion; după o vreme*): Avalanșa, da!
- ION : Poate. (*Continuă să lucreze.*)
- ANA : Desigur... schițezi...
- ION : Elementele componente : bulgărele de zăpadă... leagănul...
- ANA : ...păpușa...
- ION : ...pendula. (*Se întoarce spre ea; jenat.*) Nu... pendula n-are ce căuta aici. Nu-i așa? (*Furie, acoperă ce cărbune o parte a desenului.*)
- ANA : De ce? De ce-ai acoperit pendula? Lasă-te în voia inspirației.
- ION : Rațiunea trebuie să conducă arta!

ANA (*admirativ*): Frumos spus!

ION: Altminteri, totul se transformă în penibil, inutil și ridicol!

ANA: Dar imaginația? (*Timid.*) Imaginația... tensiunea ta interioară... aspirația... fantezia ta...

ION (*lucrind*): Rațiunea trebuie să domine!

ANA: Acela-i un picior?

ION: Da.

ANA: Și... ce face piciorul?

ION (*dur, lucrind*): Calcă, lovește...

ANA: Ce lovește?

ION (*lucrind*): Nu știu. (*Pe nervi.*) Poate... bulgărele de zăpadă... sau... sau altceva.

ANA: Da, da! Bulgărele! Perfect! Bulgărele, care... în rostogolirea lui, declanșează avalanșa.

ION (*lucrind*): Poate... Dar o avalanșă nu trebuie să fie neapărat de zăpadă.

ANA (*timid*): Oamenii... când spun avalanșă... se gândesc la zăpadă.

ION: Inexact! Impropriu! Avalanșă poate însemna, la fel de bine, o rostogolire de bolovani, de vorbe, de gânduri, de imagini (*strigă*), imagini care te transpun în haos, în nesiguranță, în zbucium! (*Pauză, ton coborât, privind-o pe Ana.*) Sau... o avalanșă de întrebări care-ți năucesc mintea, îți tulbură liniștea... la fel ca avalanșa răspunsurilor fără de nici un temei, care te prăbușesc într-un hău fără fund, fără lumină, fără speranță. (*O îmbrățișează și o imploră.*) Să nu-mi ceri să renunț la picior!

ANA (*il mîngîie, cuibărită la pieptul lui*): Nu... sigur că nu.

ION (*același joc*): Nici leagănul...

ANA (*abia stăpînindu-și plînsul*): Nu, sigur că nu.

ION: Știi... în clipa asta... n-aș putea să-ți explic de ce anume simt nevoia prezenței acestor imagini în compoziția mea, dar...

ANA: Nu-mi explica...

ION (*o respinge brusc*): Ce urmărești? Vrei să mă compromit?

ANA (*dur*): Un artist ca tine nu se poate compromite decât dacă pictează obscenități sau scene de cruzime. În rest, la tine, chiar nereușita este a unui om talentat.

ION: Chiar crezi în mine? (*Ana îl privește lung și, într-un târziu, abia își înclină capul. Ion îi sărută mîinile.*) Și eu, care... față de tine... (*Se aud ciocănituri la ușă.*)

ANA: Poftim!

RADU (*intrînd*): Aa! Iertare! (*Merge spre șevalet.*) Ioanee!

ION (*îi întoarce spatele*): Mă confunzi, omule!

RADU: Atunci... maestre!?

ION: Nu ți-am cerut asta.

RADU: Dar, ce?

ANA: Să-l chemi pe adevăratul său nume: Tudor Gojan!

RADU (*privire complice Anei*): Vrei să spui... pseudonim?

ION (*lucrind*): Nu te mai preface! Pseudonimul mi l-ați dat voi, și acela era... Ion Pleavă!

RADU: Bine, dar...

ANA: Lasă-l în pace!

RADU: Asta înseamnă să-l las în minciună.

ION: Nu... În minciună am trăit pînă acum. (*Azvirlele cărbunele și pleacă, strigînd.*) Complotiștilor!

RADU: Va să zică, e-adevărat... (*Șoaptă.*) E-adevărat...

ANA (*șoaptă*): Știi?

(*Din această clipă, pe tot timpul discuției, ambii se vor asigura ca Ion să nu-i audă.*)

RADU: Mi-a spus Ene.

ANA: Ene?

RADU: Zicea că știe de la Dan Bora.

ANA: O! Dacă ai fi fost de față! Au fost momente îngrozitoare.

RADU: Dan voia chiar să se sinucidă.

ANA: Cred că nici lui Ion nu i-a lipsit prea mult. De-ai ști cît l-a tulburat noua lui identitate!

RADU: De unde să-i fi venit lui ideea că-l cheamă Tudor Gojan?

ANA: Și eu mă tot întreb.

RADU: Ene m-a acuzat pe mine.

ANA: Pe tine?

RADU: Da. Mi-a spus-o de la obraz, că eu aș fi autorul prăbușirii lui Ion în această confuzie...

ANA: Crede... sau ți-a declarat că e sigur?

RADU (*tresare*): A! Sigur, sigur de tot. (*Grav.*) Mai mult, pretinde că am făcut acest joc față de Ion... ca el să rămînă amnezic pe viață...

ANA: Sînt vorbele lui Ion.

RADU (*pe gîndul lui*): ...și să nu mă dea în vileag, ca asasin al lui Telu.

ANA: Sînt vorbele lui Ion.

RADU (*surprins; încordat*): Cînd le-ai auzit?

ANA: I le-a spus lui Dan, cînd l-a acuzat că... împreună cu mine și...

RADU: ...și cu mine...

ANA: Da... noi, noi trei și, poate, altul... din umbră... asasinul... am fi pus la cale, printre altele, să-i ascundem adevărata identitate.

RADU (*sec*): Ca să-l discredităm!

ANA: Întocmai.

RADU (*după o lungă meditație*): Ascultă... tu... tu ai fost de față la întreaga discuție a lui Ion cu Bora?

ANA (*mirată*): Da...

RADU: Și... în afară de complot, șantaj, discreditare, cufundare în confuzie mentală... Ion a mai pomenit și alte lucruri?

ANA (*taină*): Nu-mi amintesc. (*Pauză.*) Nu.

RADU: Atunci e bine. (*Se plimbă și apoi se oprește în dreptul șevaletului, privește atent schița, o ridică de pe șevalet, merge cu ea și se oprește astfel încît publicul s-o poată vedea. Schița reprezintă un picior care parcă se pregătește a lovi; ceva mai departe, un leagăn, o păpușă și un bulgăre care s-ar vrea de zăpadă.*)

ANA: E noua lui temă pentru un tablou: „Avalanșa“!

RADU (*n-o aude, privește în gol*): Știi că Ene m-a învinuit de uciderea caporalului?

ANA (*speriată*): Mai era cineva de față?

RADU: Nu... dar altă dată... s-ar putea să fie...

ANA (*precipitat*): Să știi că Ion n-a spus așa ceva.

RADU: Știu de la Bora. Ne-a învinuit pe toți, deopotrivă.

ANA: Nu! Nu pe toți... Adică, pe toți, în afară de Ene. Dar ne-a acuzat numai de complicitate în urzeala îndreptată contra lui. A... atît! N-a spus nimic precis în legătură cu asasinatul. (*Radu privește tabloul.*) Dar, cum de i-a venit lui Ene, așa... după atîția ani... să... pretindă că tu l-ai fi împușcat pe caporal?

RADU (*tresare*): Păi... zice că eu mă teameam de Voltea... că Voltea ar fi știut despre mine c-am făcut nu știu ce ticăloșii... iar eu, sigur... vrînd să mă eliberez de acea spaimă... am profitat de misiunea în care se oferise să plece și...

ANA (*emoție*): ...și... l-ai fi împușcat.

RADU (*privind tabloul*): Da...

ANA: Dar asta înseamnă că trebuie să dovedească...

RADU (*același joc*): Ce?

ANA: Că l-ai cunoscut pe Telu înainte de sosirea lui pe front. (*Pauză.*) Nu? În primul rînd, asta trebuie să dovedească.

RADU (*o privește*): Mda... spunea că... la nevoie... va aduce probe.

ANA: La nevoie? Adică...

(*Glasul Anei se pierde în zgomotul bubuirilor de tun și în răpăitul mitralierelor. Scena se cufundă în întineric, dar numai cîteva secunde.*)

Retrospectivă

Atmosferă de front. Pe ladă, e așezat Ene, al cărui picior drept e într-o continuă balansare, tic pe care i l-am văzut, uneori, și cînd stătea pe scaun, în camera lui Ion, și cînd, nervos ori obosit, se așeza pe marginea mesei, în timpul discuțiilor sale cu Radu sau cu Dan.

Imediat după momentul de întineric, vor apărea două spoturi din scafă: în primul con de lumină, Radu, astăzi, privind atent schița lui Ion; în cel de-al doilea, Ene, atunci, pe front, așezat pe ladă, legănîndu-și piciorul drept.

Revenire în prezent

ANA: Te-am întrebat de ce a spus Ene că, la nevoie, va aduce dovada că tu l-ai cunoscut pe caporal înainte de sosirea lui pe front...

RADU: Ei! Dacă aș ști eu ce gîndește...

ANA: Radule! Tu... tu l-ai cunoscut pe caporal, înainte?

RADU (*n-o aude; dur*): Bora îți cunoaște scrisul?

ANA (*uluită*): Ce importanță are?

RADU (*șoaptă dură*): I-ai scris vreodată lui Dan Bora?

ANA: Nu...

RADU: Sigur?

ANA: Sigur!

RADU: Te-a văzut vreodată scriind?

ANA: Ce?

RADU: Orice!

ANA (*speriată*): Nu.

RADU: Perfect!

ANA: Mă sperii.

RADU (*o duce la o măsuță, o silește să șadă. Îi așază dinainte o foaie de hîrtie, îi pune în mînă cărbunele, pe care Ion îl aruncase pe jos cînd a părăsit încăperea, și-i ordonă*): Scrie!

ANA: Cui?

RADU: Lui Dan Bora.

ANA (*uluită*): Ce? Ce să-i scriu?

RADU (*dictînd*): „Domnule Bora! Soarta m-a ajutat să vă pot scoate din nenorocirea în care vă zbateți. Mi-au parvenit date concludente în legătură cu adevărul asasin al caporalului, dar, asta... după multă trudă și, bine-nțeles, mari cheltuieli. Dacă sînteți de acord să-mi restituiți spezele demersurilor făcute, veți redobîndi liniștea de care aveți atîta nevoie. Nu trebuie decît să lipiți pe gardul casei dumneavoastră un anunț «Vînd covor persan 6×4 m». Urmează instrucțiuni.”

ANA (*il privește uluită*): Dar, asta miroase a șantaj!

RADU: Fie! Important este să creadă.

ANA: Disperarea îi face pe oameni să se aștepte chiar și de cel mai slab fir de speranță.

RADU: Disperarea... mda, însă și teama! Pricepi? Teamă îl face pe vinovat să încerce chiar și imposibilul, numai să scape de consecințe.

ANA: Așadar... pe Bora va cădea vina?

RADU: Întrebi prea mult. Trimite-i scrisoarea și așteaptă. Cît mă privește... eu m-am liniștit.

(*Lumina se stinge, după cîteva clipe se reaprinde. La masă, Dan și Ene.*)

ENE: Ciudat! Foarte ciudat!

DAN: Mie mi se pare cît se poate de limpede: omul vrea niște bani, în schimbul cărora îmi oferă adevărul!

ENE: Dacă ai citit cu atenție, binevoitorul tău spune, la începutul scrisorii, că i-au parvenit date în legătură cu adevărul asasin al caporalului. Așa-i?

DAN: Întocmai.

ENE: Apoi... că, pentru aceste date, a cheltuit multă trudă și mulți bani.

DAN: Și?

ENE: Nu mi se pare o treabă serioasă.

DAN: De ce spui asta?

- ENE : În primul rînd, n-avea cum să afle împrejurările uciderii lui Telu, decît... dacă s-ar fi găsit acolo... printre noi... sau decît dacă...
- DAN : ...dacă Ion și-ar fi revenit și ar fi povestit cuiva.
- ENE : Atunci... Ion...
- DAN : Ce-i cu el? Crezi că el mi-a scris?
- ENE : Poate. (*Tresare.*) Nu! Nu știi! (*Precipitat.*) Poate că ți-a scris chiar asasinul.
- DAN (*derutat*) : Vrei să spui că Ion l-ar fi ucis pe Telu?
- ENE : Vreau să spun că oricare dintre noi l-ar fi putut împușca. Oricum, eu cred că scrisoarea provine de la asasin, și dacă presupunerea mea se va adevăra... n-ar fi exclus să te trezești într-un joc din care să nu mai poți ieși cu fața curată.
- DAN (*speriat*) : Crezi? Crezi că cineva are interesul să mă compromită definitiv?
- ENE : Mai știi?!
- DAN : De ce-ar face asta?
- ENE : Pentru ca el să se dezvinovățească, să se liniștească... definitiv.
- DAN (*după o pauză*) : Mă tot gîndesc la purtarea lui Ion, cînd l-am vizitat ultima dată. Ene! Tu nu socoți că spusele lui aveau drept scop să mă înspăimînte?
- ENE : Pe tine?
- DAN : Pe mine, pe Ana... pe Radu. (*Explică.*) Povestea aceea stranie, cu bulgărele de zăpadă... avalanșa!, cum îi spune el, cea succesiune fatală de vinovății, în lanțul cărora... prima o generează pe a doua... a doua, pe a treia...
- ENE : Din tot ce mi-ai povestit, eu am reținut aspectul șantajului. Nu ziceai că el a motivat cea de-a doua vină, ca fiind generată de șantajul făcut în cazul celei dintîi?
- DAN (*bișguie*) : Șantaj... șantaj... (*Revelație.*) Dar, poate că el a insinuat șantajul nu adresîndu-mi-se mie, ci, prin mine, adevăratului asasin.
- ENE (*ironic*) : Dacă ar fi crezut că tu îl cunoști, da.
- DAN (*pe gîndul lui*) : A vrut ca, prin mine, să-l înspăimînte bine... bine de tot, pe adevăratul asasin.
- ENE : Ți-am spus, doar, asta... dacă el ar fi considerat că tu îl cunoști.
- DAN : O! Nu cred că îl interesea acest aspect. Ion își imagina că eu voi povesti celor din cercul nostru de prieteni — și, deci, implicit, ucigașului — despre atitudinea lui față de mine.
- ENE : Raționamentul tău ar sta în picioare numai dacă, în timpul ultimei voastre discuții, Pleavă și-ar fi revenit din amnezie. Altminteri...
- DAN : Tu nu crezi?
- ENE : Dacă n-ai exagerat cu nimic în cele ce mi-ai istorisit despre întvederea aceea de groază, rămîn la părerea mea: Ion Pleavă este irecuperabil. Ba, mai mult, starea lui actuală nu mai lasă nici un dubiu că și-a pierdut și ultima fărîmă de judecată. Și-atunci... cum te poți gîndi
- că el ar fi autorul acestei scrisori... atît de abil ticluite?
- DAN : Ene! Eu trebuie să sper! Să cred! Înțelegi? Dacă încetez să mai sper, totul s-a năruit!
- ENE : Mă rog, speră... crezi, crezi ce vrei, dar nu te grăbi. Nu te lăsa prins în această capcană, din care, ți-am mai spus, nu vei putea ieși nepătat, necompromis definitiv. Nu grăbi ireparabilul. Uite! Îți promit să mă mai gîndesc, să întorc lucrurile pe toate fețele, să caut... să mă interesez... numai, nu te grăbi să te duci la Ion.
- (*Lumina se stinge, iar cînd se reaprinde, ne aflăm în camera lui Ion. Ana și Ion.*)
- ION (*dinaintea șevaletului; lucrînd*) : Nu-mi iese pendula...
- ANA (*vine și se uită*) : Ba da, iubitul! E foarte frumos!
- ION (*mișcări energice; n-o privește*) : Nu-i pot reda mișcarea. (*Se-ntoarce spre ea.*) Nici a leagănelui! Înțelegi? Mișcarea! Expresia mișcării de legănare! (*Aruncă pensula; ton coborît.*) Astă-noapte am visat un cîmp cu flori... apoi o pădure de mesteceni. Totul, dar absolut totul nu era decît o legănare...
- ANA : Frumos!
- ION : Trist! O mișcare tristă... pînă la durere. Dimineață, m-am trezit obsedat de legănarea aceea lipsită de bucurie, de freamăt... Știi doar cît de plăcut e cînd auzi foșnetul crengilor înfrunzite, în adierea vîntului. Ei bine... mișcarea despre care îți vorbesc n-avea nimic plăcut, viu! (*Revelație.*) Asta e! (*Ridică pensula și începe să lucreze febril, murmurînd.*) Totul trebuie să fie trist, surd, lipsit de viață. (*Lucrează, apoi exclamă.*) Sumbru! Prevestitor de rău! Aducător de... (*Resemnat.*) Nuu... Poate că nici chiar așa nu trebuie să fie... (*O privește pe Ana și-i zîmbește.*)
- ANA : Pictează ce simți! Cum simți!
- ION (*așază pensula; cu grijă*) : Dar tu?
- ANA (*emoționată*) : Ce... ce-i cu mine?
- ION : Peste cîteva zile ar trebui să începi repetițiile...
- ANA (*trist, nu-l privește*) : Mda... ar trebui.
- ION : Scenograful de la teatrul vostru mi-a fost coleg de școală.
- ANA : Știu... Pe vremea aceea... mă uitam la voi ca la niște stele, pe care n-aveam să le ating vreodată. Cînd ai intrat la facultate... eu eram în clasa a cincea de liceu. Erai... erai atît de frumos! Ții minte cînd ți-am cerut voie să-ți duc servieta?
- ION (*jenat*) : Nu... Se vede că a trecut prea multă vreme de-atunci.
- ANA (*nu-l aude*) : Te-ai încrutat, mi-ai... mi-ai cam smuls ghiozdanul din mînă și, pe un ton supărat, m-ai pus la punct: „Eu nu sînt ca puștii aceia care te trag de cozi! Eu sînt bărbat, și un bărbat n-așteaptă să fie slujit de o femeie!” (*Cu patimă.*) Doamne! Cît te-am iubit

- pentru asta ! O ! De-ai ști cît te-am iubit pentru asta... Din clipa aceea, mă uitam la tine ca la un cireș copt !
- ION (*ride*) : Se vede că cireșele, pentru tine, înseamnă mai mult decît stelele de pe cer ! (*Rid amîndoi ; Ana se cuibărește la pieptul lui, dar, după cîteva clipe, Ion îi saltă capul, îi caută privirea.*) Nu mi-ai răspuns. Ai început să repeți rolul ? (*Ana își ascunde privirea și clatină din cap.*)
- ANA : M-am... m-am gîndit că poate-i mai bine să renunț... pentru totdeauna.
- ION : De ce ? (*O mîngie.*)
- ANA : Vezi tu... eu mă găsesc pe un drum care nu duce nicăieri.
- ION : Ideea asta stupidă ai luat-o de la mine. (*Pauză.*) Doar ți-ai dorit atît de mult să te întorci la meseria ta ! Ai așteptat atît de mult...
- ANA : Am așteptat, dar mi-am dat seama că, pentru mine, nu se va mai întîmpla... nimic.
- ION (*o împinge de lingă el*) : Pentru că ți-am spus, mai deunăzi, niște răutăți în care n-am crezut ! Dacă nu începi să repeți...
- ANA : Ei, bine ?
- ION : Îmi ard toate tablourile. (*Calm, hotărît.*) Dar, toate !
- ANA (*speriată*) : Și, expoziția ? Visul tău ! Expoziția, care te-așteaptă peste două săptămîni ! ?
- ION : Sînt hotărît să apuc drumul rătării !
- ANA (*crîncenă*) : De ce ? N-ajunge un singur ratat ? (*Șoaptă.*) Cu-adevărat ratat ! (*Pauză.*) O să trăiesc din amintiri. (*Trist.*) Mă voi mulțumi cu trecutul meu... puțin, modest în realizări... dar, scormonindu-l bine, voi găsi cîteva amintiri frumoase, care să-mi bucure sufletul, fie doar și pentru o clipă.
- ION (*tulburat*) : Aniță, n-ai dreptul ăsta ! Nu trebuie să te refugiezi în trecut. Cine fuge din prezent, înseamnă că a renunțat la luptă.
- ANA : La ce bun ? Doar am aici, lingă tine, teatrul meu...
- ION : Tu ești o mare... o foarte mare interpretă !
- ANA : M-ai auzit tu... vreodată.. rostind măcar o singură frază ?
- ION (*cu credință*) : Sigur ! Sigur că da.
- ANA (*blazată*) : Cînd ?
- ION : De multe ori. De foarte multe ori, cînd repetai dincolo, în șoaptă, pregătindu-ți concursul. (*Precipitat.*) Dar vorbeai atîta de încet, încît mi-era ciudă că nu pot auzi fiecare vorbă. De-ai ști cît doream să-ți văd chipul atunci cînd erai regina din Saba ! De-ai ști cît doream să-ți ascult răsufierea și să-ți văd lacrimile pe obraji...
- ANA : Da... plîngeam...
- ION : Și-apoi, să-ți aud risul, să-ți simt bucuria, să-ți citesc tristețea, ironia, zbulciul... O ! Toate astea le-aș fi făcut nemuritoare ! Aș fi trudit zi și noapte, le-aș fi pictat, le-aș fi cioplit în stînca cea mai dură, ca să reziste peste veacuri, și cei ce vor veni după noi să aplece la toate darurile astea le-am căpătat de la o mare... o foarte mare actriță, Ana Sipoș !
- ANA (*incurcată, emoționată, timidă*) : Acuma... mi-au... mi-au dat să joc... rolul Lady Torrance din *Orfeu în infern*.
- ION (*cu pasiune*) : Grozav ! Formidabil ! (*Se agită.*) Vezi ! Vezi tu cît însemni încă pentru teatru ? Vezi ?
- ANA (*timid*) : Nu mai am curaj...
- ION : Te-am auzit alaltăieri... plîngînd.
- ANA : Da. Mi-am dat seama că nu mai pot... Nu mă mai simt în stare să înfrunt publicul.
- ION (*entuziasm*) : Ba da ! Fii sigură că vei izbuti !
- ANA (*zîmbet trist*) : De unde atîta încredere în mine ?
- ION : Pentru că tot așa pățesc și eu, înaintea unei reușite. Da, da. Mă apropiu de șevalet, știind precis ce am de făcut : tema îmi este clară, pornirea, năvalnică, dar, cînd apuc pensula... (*ride*) mi se face, deodată, negru dinaintea ochilor...
- ANA (*participare*) : Chiar așa...
- ION (*pe gîndul lui*) : Mă simt lipsit de orice inspirație...
- ANA : Teama... teama...
- ION : Tema îmi dispăre complet din minte...
- ANA : Frica de a ne uita !
- ION (*ride*) : Și, parcă cineva îmi ia chiar și ultima fărîmă de încredere. Apoi, vine revelația !
- ANA (*vorbește repede*) : Da ! Așa se întîmplă. Totul este să înfrîngi șocul de început, numai că... tu poți aștepta în fața șevaletului, pe cînd eu, în clipa ridicării cortinei... dau ochii cu cei din sală.
- ION (*pasiune*) : Bravează ! Sfidează-i !
- ANA (*se tîngie*) : Nu pot ; îi iubesc.
- ION : Privește-i lung, pînă îți recaptezi firul gîndurilor, pînă te simți stăpînă pe rol !
- ANA : N-ar fi cîstit. Îi stimez.
- ION : După aceea, le vei da tot ce așteaptă de la tine.
- ANA (*covîrșită*) : Poate... poate că voi încerca.
- ION : Trebuie ! Înțelege ? Trebuie ! La urma urmei, asta-i marea noastră obsesie : meseria !
- ANA : Și adevărul !
- ION : Utilitatea !
- ANA : Și cinstea !
- ION : Da, da, și cinstea, și adevărul, și tot ce-i frumos și bun pentru oameni ! N-ai dreptul (*strigă*) n-ai voie să-i lipsești pe oameni de bucuria pe care le-o poți oferi, fie și cîteva clipe. Ana !
- ANA : Da !
- ION : Capul sus ! (*Ēa il ascultă.*) Privește drept, curajos, arrogant, obraznic ! (*Ana execută.*) Tu ești Atotputernicul ! Tu faci dreptate ! Biciui nimienic ! (*Ana, dură, gest de acuzare spre public.*) Condamni ! (*Gest de răpunere.*) Dai în vileag ridicolul ! (*Ana face un gest larg, oprindu-se*

asupra cuiva „din sală“.) Rîzi! (*Ea rîde.*) Rîzi batjocoritor! (*Ana se supune.*) Rîzi dureros! (*Ana încercă, dar, nemulțumit, Ion strigă.*) Nu-i bine! Acum, batjocorirea semenului tău te doare! Rîzi, plîngînd! (*Ana rîde de parcă ar îneca-o lacrimile.*) Ana! (*Ingenunchează dinaintea ei.*) Ești o mare, o foarte mare comediantă! (*Cu venerație.*) Cea mai mare! (*Ii sărută poala rochiei, apoi vorbește privind podeaua.*) Știi... știi ce cred eu despre tine... Adică... ce mai cred eu?

ANA (*emoționată, privind în gol, șoptește*): Nu...

ION (*același joc*): Pe tine n-o să te aplaude nimeni.

ANA (*tresare; privește, ca mai înainte, în gol*): De... de ce crezi asta?

ION (*același joc*): Pentru că nimeni nu va îndrăzni să facă nici cel mai mic zgomot. (*Se ridică; entuziasm.*) Emoția publicului va fi atît de mare, încît... încît... se vor ridica de pe scaune și, în semn de suprem omagiu, vor înceta chiar să și respire... Ai să vezi. (*Ana se întoarce brusc spre el și, cînd îi întîlnește privirea, se repede la pieptul lui, hohotînd de plîns. După cîteva secunde, în camera năvălește Ene, al cărui aer nu prevestește nimic bun, Ion și Ana tresar și îl privesc speriați.*)

ENE (*fluturînd pe dinaintea lor o foaie de hîrtie*): Cît vrei? (*Lui Ion, care se desprinde de Ana.*) Cît ceri? Cît speri să obții, prin șantajul acesta, de la Bora?

ION (*derută, apoi smulge hîrtia și citește*): Nu înțeleg nimic.

ENE (*strigă*): Nu ți-a fost deajuns că l-ai distrus cu prefăcuta-ți amnezie?

ION: Ce tot îndrugi acolo? (*Se întoarce către pendulă, urmărindu-i mișcarea; tic-tacul ceasului se aude ca un metronom, ritmul acestui sunet însoțind tot timpul scena finală, cu excepția secvenței retrospective, care se va intercala la un moment dat.*)

ENE (*pe gîndul său*): Știi bine că ai simulat amnezia doar ca să-l acoperi pe adevăratul ucigaș al căporalului și ai lăsat ca lumea să-l bănuiască pe Dan. Acuma, se vede că nu-ți mai ajung banii storși prin șantaj de la ucigaș, așa că, dorînd să-ți mărești venitul, ai vrut să împuști doi iepuri deodată: pe de o parte, criminalul — aflînd că-l pui în mare dificultate — să-ți mărească venitul, dar, pe de altă parte, n-ar fi stricat și niște bani de la Bora, pe care, în cele din urmă, l-ai fi lăsat cu mîinile goale. Ha-ha! (*Ușa se deschide încet și apar Radu și Dan, neobservați, deocamdată, de ceilalți.*)

ION: Nu pricep nimic din aiureala asta.

ENE: Ajunge cu prefăcătoria! Destul ca simularea amneziei și, apoi, cu dedublarea!

ION: Adică?

ENE (*rits silit*): Doar nu-ți închipui că te voi crede Tudor Gojan.

ION: Păi...

ENE (*derută; se regăsește*): Mai bine, spune cît vrei să capeți de la Bora?

ANA: De ce te frămîntîți tu pentru Dan?

ENE: Cineva trebuie să-l apere pe acest nefericit!

(*Se așază pe scaun, picior peste picior, legîndu-l pe cel drept. Scena se cufundă în întuneric, dar numai pentru o secundă. Apoi, apar două spoturi: în primul, capmedalion, Radu; în al doilea, piciorul drept al lui Ene, în continuă legănare. După cîteva clipe, rămîne doar conul de lumină care fixează chipul lui Radu, trei-patru secunde.*)

Retrospectivă

Proces.

Metronomul nu se va mai auzi, în acest răstimp. Un reflector din scafă va arunca o lumină crudă asupra mesei, la care se află un judecător în robă; Telu Voltea, ca acuzat, în zeghe vîrgată, pîzit de o sentinelă, soldat sau gardian; și, la dreapta, pe un scaun, Ene Faur, la 26 de ani, pe care-l recunoaștem după ticul legănării piciorului drept. Spotul care-l luminea pe Radu dispare.

JUDECĂTORUL (*lui Telu, acuzator*): Numele, prenumele, profesia!

TELU: Voltea Telu, sondor... electrician... mecanic...

JUDECĂTORUL: Ajunge! Vorbești prea mult! (*Pauză, răsfoiește niște hîrtii.*) Recunoști că ai desfășurat o activitate comunistă îndreptată contra siguranței statului?

TELU: Cum aș putea face asta, domnule judecător?

JUDECĂTORUL: Aici, eu pun întrebări. (*Pauză.*) Ești acuzat de participare la minarea unor trenuri petroliere destinate frontului!

TELU: Am auzit despre asemenea întîmplări.

JUDECĂTORUL: De unde?

TELU: Păi... nu știți dumneavoastră? Ce treabă are lumea? Vorbește... vorbește...

JUDECĂTORUL: Răspunde, în legătură cu participarea ta la aruncarea în aer a trenurilor petroliere destinate frontului!

TELU: Destinate armatei germane!

JUDECĂTORUL: Armata germană este aliată noastră!

TELU: Drept să vă spun, nu m-am simțit niciodată aliatul unui cotropitor.

JUDECĂTORUL: Numai pentru asta, și aș putea să te condamn! Pe lingă faptul că ești un element subversiv, mai și vorbești obraznic. (*Radu, la 26 de ani, apare în lumină; robă de avocat.*) În sfîrșit, iată-l și pe apărător.

RADU: Avocat Radu Gorun. (*Se inclină.*)

JUDECĂTORUL: Cu siguranță că ați fost numit din oficiu, altminteri v-ați fi aflat

lingă clientul dumneavoastră chiar de la începutul procesului.

RADU (*ușoară ironic*): Din fericire pentru justiție, văd că dezbaterile n-au întârziat din această pricină. Cu... sau fără apărător...

JUDECĂTORUL: Vă chem la ordine!

RADU: Rog onoratul tribunal să nu se formalizeze de un răspuns al apărării... pe potrivă insultei la adresa ei.

JUDECĂTORUL: Constat că vă străduiți, la fel ca și acuzatul... să dobîndiți bunăvoința instanței...

TELU: Nu cerșim milă, domnule judecător. Vrem dreptate.

JUDECĂTORUL (*lui Radu*): Vă dați seama că acuzatul vă pune într-o lumină defavorabilă... așezîndu-vă alături de crezurile lui?

RADU: Sincer să fiu, mă simt onorat! N-a ucis, n-a furat, își iubește țara... și neamul...

TELU: Da, domnilor! D-ai-a mă găsec aici. Așa să știți dumneavoastră: îmi iubesc țara și neamul, la fel cum iubesc adevărul și dreptatea.

JUDECĂTORUL (*caustic*): Ei, atunci să știi că aici ai nimerit mai bine ca oriunde altunde.

RADU: Credeți că e potrivit să subminați încrederea acuzatului în spiritul dumneavoastră de dreptate, ironizîndu-l?

TELU: Lasă, dom'le avocat! C-așa-i frumos: să spună omul ce și cum gîndește, nu să-l îmbrobodească pe cel din fața lui cu cine știe ce minciuni. (*Judecătorului.*) Să știți că eu vă sint recunoscător pentru sinceritate, și dacă o să-mi spuneți de pe acum la cit mă veți condamna, o să vă fiu și mai recunoscător.

JUDECĂTORUL: Asta depinde numai de sinceritatea ta. (*Pauză.*) Din ce organizație comunistă faci parte și care-ți sint pătașii?

TELU (*joacă mirarea*): Asta-i tot? Păi, de ce nu mi-ați spus de la bun început, că pînă acuma erați și dumneavoastră acasă, și... ajungeam și eu la vreme acolo (*gest — la beci*), să mai prind un castron de fiertură. (*Confidență.*) Știți ce bucătar grozav au?! Zău așa! Eu, unul, mă minunez cum de-o scoate la capăt! Păi, nu? Inchipuți-vă dumneavoastră, omul acela prepară mîncare pentru aproape o sută de deținuți... din nimic! Dar, absolut... din nimic!

JUDECĂTORUL: Răspunde: din ce organizație faci parte și cine îți sint... mă rog, tovarășii?

TELU: Organizație... România! Tovarășii... tot poporul!

JUDECĂTORUL (*indignat*): Eu, nu!

RADU: Iertați-l, domnule judecător, pentru această condamtabilă confuzie.

JUDECĂTORUL (*lui Radu*): Nu v-am dat cuvîntul! (*Lui Telu.*) Acuzat, un martor

de onoare te-a denunțat Justiției pentru actele tale revoluționare!

TELU: Un om de onoare... poate fi trădător?

JUDECĂTORUL: Cel care-și face datoria față de siguranța statului este întotdeauna un om de onoare!

RADU: Din nou mă văd silit a vă cere iertare pentru clientul meu. El provine dintr-o familie de muncitori și... se vede... a primit o educație... greșită.

TELU: Cine-i martorul? (*Urmărind privirea judecătorului, îl descoperim pe Ene. Spot de lumină pe Ene, care, așezat pe scaun, cu fața pe jumătate la public, își leagă piciorul drept. După un schimb de priviri cu Telu, Ene se ridică și părăsește procesul. Spotul care l-a luminat se stinge.*) Un „om de onoare“... capabil să trădeze e ca ciuma, dom'le judecător. N-alege la sînul cui se cuibărește, mai ales acolo unde oamenii nu se spală pe miini. Spălați-vă miinile și lepădați microbii ăștia, dom'le președinte! (*Intuneric.*)

Revenire în prezent

Camera lui Ion, unde toate personajele sînt în atitudinea dinainte, ca într-un stop-cadru. Reîncepe să se audă metronomul.

ENE: Cineva trebuie să-l apere pe acel nefe-ricit, Dan Bora, victima unei bănuieli nedrepte, victima jocului tău.

DAN: Sînt aici!

ENE (*derutat, îl descoperă, strigă*): Nu trebuia să vii.

DAN: Mi-ai spus, dar nu te-am ascultat.

RADU: A vrut să se convingă de prietenia ta.

ION (*derută*): E... e chiar vorba de un complot!

ENE (*cu furie, asupra lui Ion*): Cîtă vreme crezi că ne mai poți înșela? Cît? (*Se așază; din această clipă, va trebui ca publicul să poată vedea perfect că Ion urmărește atent legănarea piciorului drept al lui Ene, fără să-l mai intereseze nimic din acuzațiile disperate pe care i le va aduce acesta din urmă.*) Trebuie să înțelegi că s-a terminat cu prefăcătoră. Adio, dedublarea personalității! Adio, amnezie simulată! (*Urlă; își pierde controlul, în timp ce Ion începe să-și legene capul în ritmul legănării piciorului lui Ene.*) Acuma te-ai dat în vileag ca șantagist! Asta ești! Șantagist! (*Se ridică, îi smulge hirtia pe care Ion a păstrat-o în mînă.*) Uite! Negru pe alb!

RADU: N-a scris-o el.

ENE (*uluit*): Așadar... știați...

ANA: Eu am scris-o!

(*Ene se așază și reîncepe să-și balanseze piciorul. Din această clipă, intensitatea luminii din încăpere scade. Urmărind privirea lui Ion, un fascicul luminos va urmări, la rîndul său, mișcarea leagănuului, acționat de*

Radu, a pendulei și a piciorului drept al lui Ene, asociindu-le, ostentativ parcă, Metronomul se aude ceva mai tare ca pină acum, pe durata unei lungi pauze.)

ENE (din ce în ce mai derutat): Tu, Ana?

De ce ai făcut asta?

DAN: Pentru mine!

ENE (lui Dan): Idiotule! Nu-ți dai seama? Nici măcar în clipa asta nu-ți dai seama că ei (ți acuză pe Radu și pe Ana) au vrut să-l acopere pe Ion?

ION (murmurând, continuând urmărirea celor descoperite de fasciculul luminii, legându-și și capul, în același ritm): I... Ilogie!

RADU (atent la Ion): Ce-ai spus?

ENE (intervine, adresându-i-se lui Ion): Au vrut să te acopere. (Lui Dan.) Iar pe tine, să te înfunde pentru totdeauna! (Observându-l pe Ion, care-i privește piciorul, leagănul și pendula, balansându-și capul, se repede la el, lovind cu piciorul în leagăn și făcând să cadă păpușa. Sunetul metronomului crește în intensitate.)

ION (după ce urmărește rostogolirea păpușii, o ridică, o mîngie, o repune în leagăn și vine spre Ene, privindu-l de parcă atunci i-ar descoperi prezența; îl înșfacă. Zgomotul metronomului încetează brusc. Toți incremenesc; stop-cadru. Ion șoptește grav, acuzator): De ce l-ai împușcat pe Telu Voltea?

S F Î R Ș I T

Acum, în această primăvară, Petru Vintilă s-a hotărât să-și deschidă ciudata lui stagionă. Îl știam dintr-un șir lung de cărți, îl știam și dintr-o piesă cu un titlu foarte frumos, *Casa care a fugit pe usă*, îl știam chiar și din niște expoziții de pictură, între care una privind „America imaginată”, dar acum, iată-l, cu paleta, cu pensula, cu șorțul și, mai ales, cu ochelarii săi, făcându-ne să ne pară rău după albul iernii. „De cînd mă țin minte — scrie el în catalogul expoziției din Piața Cosmonauților — părinții și doctorii au pus între mine și lumea înconjurătoare o amenințătoare pereche de ochelari”. E, desigur, o întâmplare, dar poate că fără acești ochelari Petru Vintilă nu ne putea oferi azi spectacolul albului. Petru Vintilă s-a născut sub Semic, sub cupola fascinantă a acestui munte imaculat, mărturisirea cea mai frumoasă fiind făcută în *Zăpezile de altădată*. Volum de poeme apărut în urmă cu trei ani. Oricum, enorma siluetă a Muntelui Alb e prezentă pretutindeni în pictura sa — Marea umbră albă. Și chiar așa se și întâmplă: totul pare tăiat în zăpadă. Uneori albul devine atât de orbitor încît simți nevoia culorii. Scriitorul-pictor își dă repede seama de asta și, în acea revărsare continuă de alb, domnind solul și văzduhul, pe

acea uriașă terasă albă cu flori albe și raze albe apar, deodată, *Străzile din Sighișoara, Piatra din Brașov, Vedere din Sulina, Hanul lui Manuc, Fotograful ambulanz și Flașnetarul*, însoțindu-l pe cel care le dă aripi, acel *Don Quijote* mai bizar decît propria sa bizarerie. Vom vedea apoi un *Ospăț de nuntă*, vom merge la *Culesul merelor*, vom asista la aventura *Marelui cow-boy*, vom patina (fiind încă iarnă!) pe *Patinoarul din Central Park*, vom trăi cîteva clipe *Pe vremea filmului mut*, vom poposi, iarăși, nu pentru multă vreme, la *Sediul O.N.U. din New York*, ne vom amesteca printre oamenii *Convoifului de nuntă*, vom lua parte la *Carnaval*, vom sta de vorbă cu *Iubita sergentului* și vom face o *Plimbare romantică*, împreună chiar cu el, cu autorul acestui spectacol pictural, dat pe un fond de amintiri de la „tîrgul săptămînal” de

odinoară, într-o explozie a albului de vată al norilor cumulus, „albul lînei spălate la muntele Gugu” — cum ni se destăinuiește el însuși în poemul *Muza picturii naive* — lăsînd, în cele din urmă, la lumina marelui petromax, și dreptul celeilalte explozii: „culorile incerte din florile teilor și din luminările castanilor”. Spectacolul în alb pe care ni-l dă Petru Vintilă prin expoziția sa de pictură mi se pare reluarea invenției lui Utrillo. Vocație întîrziată? Nicidecum! Poeții gîndesc în culori, pictorii, în metafore. La Petru Vintilă, culoarea preferată e albul. E absolut dramatică rezistența luminii la umbră. Dar nu e mai uluitoare rezistența umbrei la lumină? Iată albul care stăpînește:

„albul rochiilor de mireasă”,

„albul mieilor cu cașul la gură”,

„albul nopților fără somn”,

„albul manuscriselor cu poezii...”.

Din această pricină, am să numesc expoziția lui Petru Vintilă (deschisă sub egida Uniunii Scriitorilor și a Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de mase al Municipiului București, în cadrul ediției a doua a Festivalului nostru național „Cîntarea României”): *Spectacolul alb*.

Vasile Băran

PETRU VINTILĂ:

Spectacolul
alb

Lumea într-o replică

ȘTEFAN IUREȘ

„Curat murdar!“

I. L. Caragiale, „● scrisoare pierdută“

D omnul Cațavencu a trecut dintr-o încăpere într-alta. Dincolo de ușă și-a purtat calitatea de prezident-director general al societății enciclopedice-cooperative „Aurora economică română“; de partea ceas-tălaltă s-a așezat la birou ca director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților“. La această oră de dimineață, energia cravașează programul său de șef al grupului tânăr, inteligent și independent din urbe: în numai câteva minute de inspirațiune urmează a scrie editorialul gazetei. Despre...? Ce mesaj, care idee, ce fel de direcție va ști să imprime astăzi frunzașul acestui oraș de gogomani? În căușul căreii pive să mai bată un pic apa? Mîntea avocatului triază repede temele de interes pentru păturile subțiri ale virtualului său electorat, la alegerile apropiate. Suride: gata, a găsit! Va fi o ple-doarie pentru dezvinovățirea slujbașilor, un rechizitoriu pentru inculparea șefilor! „Nu brațul care lovește, voința care ordonă e de vină...“ Recitește, încintat de ușurința exprimării. Și să admiti ca o astfel de cugetare să fie ținută între limitele unui județ?! Nu merită ea un ecou mult mai mare? N-ar fi ea demnă să răsune sub cupola Parlamentului? Ce! Ar fi mai nimerite, acolo, bilbielile fără șir ale unui Farfuridi? Infuriată, penița apasă, îngroașă ductul, trăște în cerneală o speranță informă, începe un paragraf nou: „Într-un stat constituțional...“

Din această meta-scenă, economia dramatică nu a reținut decît o replică, aceea cu brațul care voința. Restul a fost îngropat în preliminarile piesei. Să reconstituim și meta-scena simetrică, încopciată cu cea de mai sus.

Seara, de la slujbă, Pristanda a ajuns acasă. Ostenit. Oțărît. Pe ulițe, nerespctuoși la uniformă, ciinii mahalalei — și sint droaie — l-au lătrat. Din prag, nepăsători la greutățile tatălui, ori poate flămînzi, copiii, toți nouă, i-au împuiat urechile cu strigătele lor. Nu mai puțin decît bombăneala ursuză a nevastei, care iarăși i-a dat polițaiului ghes să ceară de la conu Fănică o mărîre a lefii, că altfel se prăpădește de tot. Din vacarmul casei nu există decît o ieșire: abstragerea în lectura gazetei. E gazeta opoziției! În fiecă zi, după ce prefectul Tipătescu o citește strîmbîndu-se, și după ce, cu gestul supre-

mului dispreț, o azvîrle la coș, vine tiptil măruntul slugoi al prefectului, polițaiul Ghiță: culege paginile mototolite, le netezește, le strecoară sub mîndir, le ia acasă. Acasă, la capătul fiecărei fraze silabisite ca vai de lume, comentează pentru sine, invariabil: Curat! Curat voința care ordonă! Curat stat constituțional! Automatismul aprobării servile funcționează scurt și cuprinzător, la serviciu ca și în timpul liber. Totuși, cu diferența că, uneori, visul schimbărilor administrative se abate și pe la omul ordinei publice; îl găsește în cămașă, fără chipiu și fără sabie; atunci, Ghiță se vede pe sine primind, la prefectură, ordine de la pișicherul care-i conu Nae, fiindcă „strajnic prefect ar fi ăsta...“ Și polițaiul moțăie cu „Răcnetul Carpaților“ pe genunchi, în vreme ce pereții casei se văluresc de zbaterea celor unsprezece suflete...

D ar, în lumina albă a reflectoarelor, constatăm că o mătură a alungat, energetic, înduioșările, compasiunile, indulgențele noastre, iscate de bănuiala că pe undeva, în vastul angrenaj al minciunii, s-ar afla cine știe ce roțiță inocentă. A scris Cațavencu, într-adevăr, articolul la care atît de teatral se referă? Poate fi o simplă improvizatie, scandată prompt, la ocazie — nu are importanță. L-a citit Ghiță, efectiv citește Ghiță polițaiul gazeta opoziției, „ca Evanghelia totdeauna“? Ori, mai degrabă, cameleonul cel mic a dat singurul răspuns potrivit în prezența cameleonului cel mare? L-am mai văzut cum ia culoarea mediului — o dată în plus ori în minus nici nu mai contează. De fapt, esențial pentru logica strînsă a comicului este numai atribuirea situațiilor respective exact în conjunctura care-i confundă în ridicol pe cei doi protagoniști. Artișierul Cațavencu și cititorul de articole Pristanda se recomandă ca atare, stabilind în câteva secunde relația dintre admirat și admirator; dar, pînă cu un sfert de ceas în urmă, pînă la ordinul de grație expediat de coana Joița, admiratorul devastase casa admiratului, îl „umflase“, îl turnase „la hîrdăul lui Petrace“, își îndeplinise zelos „misia“, amenințase să-l chinuie

„ca pe hoții de cai“, doar i-o smulge scri-soarea, pîrghia șantajului, arma politică. Pus în fața împăcării eventuale dintre taberele în conflict, Pristanda execută mișcarea tactică cea mai scurtă, convins că lui îi stă bine oportunismul *naiv*. Ingenunchiat la statuia puternicului de mîine, își înfocare mîneca pe dos („altele am eu în sufletul meu...“), cu elementara precauție de a-i servi, în continuare, pe puternicii de azi, de bunăvoința cărora depinde, deocamdată, elasticizarea remunerației, mică, după buget.

Oportunismul altora este pe măsura poziției lor în soțietate. Cartea de vizită cu care se recomandă Zaharia Trahanache trebuie să aibă dimensiuni groțești pentru a avea unde să înșire toate comitetele și comițiile al căror preșident este cel ce se prezintă singur drept unul dintre „stîlpii puterii“. Cine să-l fi tratat vreodată pe Ghiță Pristanda cu salamalecuri romanizante — stimabile, onorabile, venerabile? Proprietar, oficialitate înfiptă în sectoare variate ale vieții publice, neica Zaharia nu trage, din frecventarea asiduă a prefectului, decât profitul unei promovări pe socluri de mucava. Dar a fi notabil (ah, încă o vorbuliță cu același sufix, dulce la garga-risît!) reprezintă pentru soțul Joițichii o culme a reușitei, vrednică de orice jertfă. Încît „puțintica răbdare“ pe care o manifestă de opt ani, la o jumătate de an după ce s-a însurat a doua oară, nu i se pare nicidecum un sacrificiu excesiv. Nuanțe foarte fine, detalii cercetate analitic, sub microscop, îndreptățesc acele lecturi scenice din care reiese că, de fapt, Trahanache e la curent cu relația Zoe-Tipătescu. E cazul primei replici din scena IX a actului I (TIPĂTESCU / *repede Zoii*): De Zaharia nu avem teamă: știe tot, dar nu crede nimica... N-ai auzit ?“), un *știe tot, dar...* dedus și din atitudini mai vechi, anterioare șantajului cațavencian. E cazul, iarăși, al indicației de joc de la sfîrșitul replicii în care Trahanache i-a debitat amicului Fănică învățațul pe dinafară bilețel de amor scris de Fănică însuși, acest „cocoșel“ al scumpei Zoe: *Privește lung pe Tipătescu. care e în culmea agitației*. Lung! Un delicioz turbul, înfrinat prin de mult exersate rețineri, găsește, de astă dată, drumul direct, în privire, în examinarea stăruitoare a obrazului care ar trebui, măcar acum, măcar o dată, să roșească. Insuperabilul, tratat cu „puțintică diplomație“, a devenit durată suportată excelent, așa că acum Zaharia nu e decât curios să asiste la reacția celuiilalt, cel obligat să-și consume jena în explozia unei singure clipe, și atunci, evident, se „iu-țește“. După ce a jucat mulțumitor, opt ani în șir, rolul candidului credul, Trahanache vrea să vadă, de aproape, cum se descurcă un actor mai mare într-un rol mai greu — acela al indignatului. Dezamăgire: mult tulburatul „Nu se poate, nu se poate!“, repetat de amantul Zoei, are ciudă, dezorientare, frică, minie, are orice, numai indignare, nu; în orice caz, nu o indignare care să treacă de cîteva epitețe pentru Cațavencu

— mizerabilul! infamul! canalia! — ori dincolo de promisiuni grotesc-vindicative — o să-i rup oasele! îl împușc! îi dau foc! Cu alte cuvinte, Tipătescu, depășit de situație, se agită ca un actor prost, iar singurul său spectator, încornoratul cu bunăștiință, îl oprește cu o replică din care transpare, subtil, opinia critică: „Ei, astîmpără-te, omule, și lasă odată mofturile, avem lucruri mai serioase de vorbit“. Nu, Trahanache personal nu se mai tulbură „pentru fitece mișelie“, el are sistemul său verificat de a trece printre ele. Solid bărbat, vorba lui Brînzovenescu.

Caragiale a făcut din travaliul artistic altarul întregii sale vieți. Nici primul cuvînt al *Scrisorii pierdute*, cuvîntul „rușine“, nici repetatul strigăt „Muzica! Muzica!“; prin care capodopera se desparte de public, nu sînt vocabile plasate la întimplare. În prima clipă, cineva — Cațavencu, prin ziarul lui — vociferează furios; în ultima clipă, altcineva — Pristanda, cu băieții lui — exultă festiv. Cielul s-a încheiat, jumătățile s-au sudat bine, toate potlogările alunecă, rotunde. Pe parcurs au fost „aplauze în fund, sîsiituri în față“, dar în final nu mai e decât unanima îmbrățișare dintre moftologi sau nifiliști și reprezentanții ideilor învechite, opiniunilor ruginite. Frecat cu pilitura propriilor păcate, fiecare personaj a ajuns să strălucească... de parc-ar fi nou. Turpitudinea lui Nae Cațavencu s-a relativizat prin conspirație, după ce a fost alăturată mișelilor cu bătaie lungă ale lui Agamiță Dandanache, pelticul și sîsiitul, care nu este un șantagist ocazional, acolo, ci un șantagist cu repetiție. Viața politică va chema la un alt start pe protagoniștii pățiți, pocăiți, regrupați, recuperați, fiindcă „asta nu-i cea din urmă Cameră!“ Viața de alcov va continua a se întretese cu politica și, necumințită decât în aspecte marginale (scrisorelele compromițătoare să nu mai stea la un loc cu batistele, ce dumnezeu!), va fi fericită că intriga e, și mai departe, *neafîșată*, că adulterul nu alimentează cu probe scrise o cronică infernală, că triunghiul nu tirăște după sine un scandal. Pe an ce va trece, Brînzovenescu și Farfuridi își vor dezvolta promițătorul curaj al anonimului. Ionescu, Popescu, popa Pripici, ca și domni Tăchiță, Petcuș, Zapisescu vor urma să se îmbete cu referințe istorice, n-au decât, Cetățeanul turmentat nu-și va trăda nici el preferința pentru țuică, bere și vin. Iar Pristanda va rămîne într-una prost plătit, căci pentru o singură leafă i se va tot cere să stea de pază și la biroul, și la patul prefectului.

Curat murdar! Cel mai celebru oximoron din literatura română ar concura cu uriaș succes la premiul hazului universal, numai de-ar fi, atît în esență cît și în litera sa, traductibil; dar, vai... Două cuvinte împerechiate pe vecie. Le zice Pristanda, fără să se gîndească, așa cum întărește, cu gîndul aiurea, vorba altcuiva, uneori lui neînțeleasă

(„curat plastograf“), alții autoincriminându-se, din pripeala de a ține hangul șefului: „curat condei! (luîndu-și numaidecît seama, naiv): Adicăte, cum condei, coane Fănică?...“ Furia prefectului, în scena inaugurală, acumulează adjective, detună cu gradate stilistică augmentativă, portretul pe care i l-a schițat Cațavencu e „caraghios, mișel, murdar“, iar nevertebratul subaltern al prefectului, alături, nu face decît să le repete papagalicește, punînd de la el numai adverbul „curat“, adică întocmai, chiar așa e, just, exact. După două alăturări inofensive, carambolul se produce, „curat“ a ajuns în dreptul lui „murdar“, ceea ce am numi astăzi gag explodează. Intuiția caragialeană aplică, discret, estompa, ciocnirea a fost pur incidentală, Pristanda e cel mult „dăștept“, descurcăreț, nu face spirite, chiar de s-ar pricepe nu-i permite remunerația. Așa că

urmează două repetiții servile, ieșite din tipicul pristanđanesc pur — Ghiță, ca și prefectul, e sigur că inamicul nu s-alege, Ghiță ar fi dispus, în caz contrar, să-și piardă mustățile, cum și prefectul e gata să și le riște pe ale sale — în fine, automatismul revine, desfăcut larg, ca să cuprindă și să reproducă și să întărească o comparație întreagă: „TIPĂTESCU: Dar în sfîrșit, las-o asta! lasă-l să urle ca un ciine! PRISTANDA: Curat ca un ciine!“ După care, cu istoria de aseară, intrăm propriu-zis în povestea scrierii pierdute. Minunîndu-ne, la a zecea, la a sută, ca și prima oară, de perfecțiunea bilelor de fildes pe care meșterul ni le-a dat întru rostogolire, aici ciocnindu-le în plin, aici tușîndu-le delicat — în partida jucată pe postavul verde al marelui biliard, unde uitarea tot pierde, unde nenea Iancu cîștigă puncte, mereu.

Alfons Adania

Aducînd un ultim omagiu aceluia care a fost omul și publicistul Alfons Adania, împlinim, în același timp, o datorie față de prietenul care a plecat.

Îl cunoșteam de aproape cincizeci de ani, timp în care am împărtășit idci și emoții, fără ca vreodată umbra unei neînțelegeri să intervină în relațiile noastre. Alfons Adania nu avea ambiții. Nu umbla după averi, nu alerga după onoruri. Se mulțumea cu puținul pe care i-l asigura o muncă totuși sistematică și continuă.

Mare cunoscător al limbii engleze, el a tradus pentru publicul nostru numeroase piese de teatru. Se poate spune, fără exagerare, că nu este scenă românească pe care măcar una dintre cele treizeci de tălmăciri ale sale să nu o fi servit. Semnătura lui Alfons Adania era o garanție de calitate și de acuratețe. Ea putea figura cu deplină cinste, după aceea a unor scriitori de talia lui Bernard Shaw, a lui O'Neill...

Alții, mai puțin înzestrați, au izbutit, cu mai puțin efort, să agonisească averi, să edifice cariere. Boem incorigibil, Adania disprețuia, însă, bunurile lumești, în măsura în care ele ar fi putut să-i schimbe stilul de viață, să-i alieneze libertatea de a trăi după placul său, fie chiar în condițiuni materiale mai modeste.

A preferat să fie greier și nu furnică. Frecvența culisele teatrelor, redacțiilor, îi plăcea, mai ales, să ctreire cafelele, dar, în egală măsură, bibliotecile.

El făcea parte dintr-o lume care s-a dus, dintr-o boemă în care Ion Barbu se întilnea cu Ion Iancovescu, în care Tudor Vianu se învecina cu Păstorel Teodorcanu, iar Victor Eftimiu, cu Sergiu Dan și cu Mușatescu. Pe lângă aceste stele de primă mărime, „cafeneaua“ primise, din generațiile mai noi, pe Lascăr Sebastian, pe Oscar Lemnaru pe Adania.

Lumea cea nouă nu l-a putut modifica, deși i-a dat de lucru. Visase, denult, o epocă în care darurile naturale să-și afle împlinire și scrisese deseori în vederea și în așteptarea zorilor.

Soarta nu i-a îngăduit să se bucure de ceea ce maturitatea i-ar fi permis să creze în împrejurările schimbate.

O boală necrutătoare l-a fixat la pat, obligîndu-l să părăsească viața socială și să accepte claustrarea, singurătatea, de care, din fire, se simțise totdeauna străin. Sufărînta de a depinde, în fiecare clipă, de bunăvoința altora, i-a amărit ultimele clipe de viață. Nu fusese obișnuit să deranjeze. Rînd pe rînd, toți prietenii l-au părăsit. Cerințele cotidianului au cruzimea lor inevitabilă. În așteptarea neantului, care pe toți uc pîndește, încercăm să-l ignorăm, făcînd deocamdată abstracție de nenorocirea altuia.

Alfons Adania pleacă primul din generația lui de scriitori.

A trebuit să moară, ca să ne dăm seama cît prețuia și cît îl prețuiam.

N. Carandino

TEATRUL TV

IRINA LUI ION VALAHUL

adaptare de Constantin Dicu,
după V. Voiculescu

Doream să văd piesa *Priveaga*, fie chiar în condițiile precare oferite de o adaptare, pregătit, deci, să întîmpin cu bunăvoință, nu atât tăieturile de replică, inerente pentru a realiza un spectacol de o oră și jumătate (piesa e lungă), dar și imixtiunile inevitabile cînd avem de-a face cu adaptări. Sigur, mă întrebam, cu îndreptățită teamă, dacă tăieturile și modificările nu vor impieta asupra semnificațiilor piesei. Nu s-a petrecut așa. Piesa rămîne aceeași legendă a înobilării țăranelui dunărean prin căsătoria în spirit cu Bizanțul, același mit al ispășirii păcatului trufiei femeiești și al răscumpărării prin iubire și devoțiune, lămurite prin grele încercări și vămi. Irina, fiica bazileului, îl caută pe Ion Valahul prin ținutul aspru al Istrului, spre a dobîndi iertarea lui pentru o clipă de trufașă nebulie.

În spectacol sînt etalate toaletele somptuoase, nu prea bizantine, ale doamnelor de la Curtea imperială; bazileul poartă și el un lung caftan, românii de la Dunăre poartă țări și pieptare, sarici mițoase, căciuli înalte, femeile, catrințe și ii cu alțițe. Irina trece de la ținuta de mare doamnă la aceea a unei țărăncuțe de Grigorescu, din perioada sa cea mai roz, dar, în orice costum și cu orice coafură, camerele de luat vederi întîrzie asupra ei pînă la sastiseală, iar tînăra și dragălașa actriță Diana Lupescu se chinuie să dea farmec unor replici fade, atîtea cite i-a lăsat să pronunțe regizorul Constantin Dicu, să pună miez în cuvinte seci; căci cele cu miez, rostite de Irina-eroina piesei, regizorul le-a lăsat acolo, la locul lor, în textul lui Voiculescu, fiindcă așa a găsit el de cuviință: să arunce mierea și să păstreze fagurele. Dina Cocea o însoțește, în rolul Doiceii, dar regizorul ne-a frustrat și aici de o bună compoziție, căci actrița a fost înfoclită de așa manieră, că nu ne-a mai rămas decît să-i ghicim făptura. Cele două femei trec printre trestii, prin păduri, prin zăpezi, ajung, înghețate, la poarta unei mi-

năstiri, în fine, în curtea hanului, unde are loc deznodămîntul și unde Irina, din nou în toaletă de mare doamnă, e pejiță cu tot dichisul de Ion al ei, ales și domn (Costel Constantin); cu tot dichisul, zic, adică nu sînt uitate orațiile, pînă, hora miresei etc., totul, lucrat de scenaristul și regizorul Constantin Dicu după cele mai bune rețete turistice.

Și-a dat concursul o grămadă de actori, dar nici unul n-a reușit o creație cît de cît notabilă, căci între opera lui Voiculescu și ei s-a așezat, opac, regizorul.

OEDIP REGE de Sofocle

Peisaj arid, asemeni celui lunar. Munții, piatră golașă pînă la orizont. Pămîntul, ars de secetă, e o crustă dură cu striuri și crăpături; pe el calcă picioarele încălțate în sandale ale copiilor, femeilor și bărbaților Tebei, porniți în procesiune la rege să se plîngă de blestemul care a căzut asupra cetății, cu secetă și cu ciumă. Regele așteaptă în fața palatului, pe treptele de piatră, cuvîntul oracolului. I-l aduce Creon, trufașul său cumnat, drapat în mantie neagră; el, regele, e cu pieptul, umerii și brațele goale; de sub pectorali pînă deasupra genunchilor cade șorțul alb, de in. Acesta e veșmîntul victimei — deopotrivă a destinului, a oamenilor și a ei înseși.

Boala și seceta vor înceta cînd cel ce l-a ucis pe regele Laios va fi alungat din cetate. Să fie, oare, voința zeului, sau vreo uneltire? Căci întunecatul Creon adaugă că, de cînd regele Oedip a răspuns întrebărilor Sfinxului, tebanii și-au uitat trecutul. Dar trecutul lor aparține Sfinxului; tebanii erau înlănțuiți de ignoranță. Oedip îi eliberase, aducîndu-le lumina înțelegerii tocmai ca închinător al zeului Apollo. Regele cere să vină Tiresias, prezicătorul orb. De ce or fi atît de întunecați purtătorii oracolelor divine? Ochii lui Creon au răceala ochilor de șarpe; ochii orbi ai lui Tiresias se rostogolesc înspăimîntător sub frunte, iar gura lui proferează blesteme. Întreaga lui atitudine este a unui rinocer stîrnit gata să se repeadă. Să fie Tiresias unealta lui Creon? Să vrea Creon să obțină regatul? Minia bieteii victime cu șorț alb crește. Trupul tremură, se înalță, ochii ce cătau soarele și lumina coboară, să înfrunte silueta neagră a lui Creon, ce se trage în umbra zidului amfiteatrului, în arena căruia are loc disputa, strigînd de-acolo, din umbră, că, atîta vreme cît Oedip va fi inconștienta unealtă a planurilor sale, el, Creon, nu dorește să stăpînească nemijlocit. Creon, cu ochii săi de șarpe

și cu ținuta sa trufașă, e un eminent psiholog. Știe că Oedip iubește adevărul mai presus de viață, că e un om ce poartă în el năzuința spre absolut. Cine să judece, dar, și să dea pedeapsă pentru o crimă atât de groaznică, săvârșită în cea mai deplină inocență? Desigur, cădem aici în dilema lui Socrate, anume dacă ignorantul este vinovat de ignoranța sa. Socrate credea că nu e vinovat, dar, scoțându-i din ignoranță, nu-i aducea el, oare, pe oameni în starea de vinovăție? Iocasta, buna Iocasta, îi cere regelui să nu cerceteze — e vocea bunului-simț. Dar tot bunul-simț e cel ce ne pune pe drumul adevărului. Nu conduce la adevăr, căci bunul-simț e prea comod ca să-l caute, dar seamănă îndoiială în sufletele căutătoare, căci el afirmă adevărul, prin simple negații. Și iată că Iocasta îl aruncă ea în cea mai grea îndoiială, pe soțul (și fiul) său, povestindu-i fapta cea crudă — că a pus să-i fie ucis copilul, căruia îi fusese menit de zeu să-și omoare tatăl și să se căsătorească cu mama sa. Dintre cele văzute, omenеști, bunul-simț al Iocastei ne-a aruncat spre cele nevăzute, zeești. Undeva, întâmplările toate se leagă în necesitate, undeva, seriile de nedeterminări tind să închipuie o determinare, o predeterminare. El, omul, n-are decît să cerceteze. Să cerceteze, cu orice risc. Oedip nu s-a speriat de Sfinx, însă una e să dezlegi misterul oamenilor, și altceva, să tragi vâlul misterului de pe propria ta viață. Și iată că Oedip cercetează, pentru ca, scăpat de ignoranță, să dobîndească, în

schimb, starea de vinovăție. Regele care, cu atîta demnitate, promisese tebanilor că îl va găsi și pedepsi pe vinovat, se transformă, cunoscînd, într-un biet om terorizat.

Firele vieților celorlalți se înnoadă în viața lui și acesta este destinul. Ca să-l lumineze, sînt chemați să dea mărturie toți cei implicați; nu zeii mărturisesc, ci oamenii. Să fie zeii doar întruchipări ale intuițiilor, să fie oamenii doar simple instrumente ale acestei realități obscure, pe care grecii o numeau destin? Atunci la ce este bună lumina gândirii, la ce bun să vezi, cînd nu poți prevedea? Vinovatul Oedip își va scoate ochii cu agrafele de la mantia Iocastei, care s-a sinucis pentru că nu putea îndura dezonoarea. (Așa e cu bunul-simț: el ține la aparențe.) Gestul lui Oedip rămîne, însă, un act de protest împotriva limitatei condiții omenеști; el refuză lumina lumii exterioare, pentru una mai intensă, interioară. Așa să fie? Oare nu e, totodată, și începutul solipsismului?

Dar filmul lui Philip Saville mai pune și o altă gravă întrebare: nu cumva vinovați sînt, mai degrabă, acei ce caută vinovăția celui ce nu și-o cunoaște? Revinînd la dilema lui Socrate, nu cumva Socrate a fost principalul vinovat?

Simbolurile dramatice ne-au fost traduse scenic cu pregnanța de care sînt capabili mari actori ca: Christopher Plummer (Oedip), Orson Welles (Tiresias), Lilli Palmer (Iocasta), Richard Johnson (Creon).

Constantin Radu-Maria

CARTEA DE TEATRU

AUREL BARANGA :

„Jurnal de atelier“

Dezavuat sau aprobat fără rețineri, „Jurnalul de atelier“ al lui Aurel Baranga rămîne pentru noi un document de creație necesar oricînd unei drepte exegeze a operei. După cum mărturisește, autorul a păstrat puține pagini, iar cele păstrate (și publicate) vorbesc despre maturizarea conștiinței sale scriitoricești, deopotrivă artistică și civică, și cuprind anii cei mai fructuoși ai creației, ani în care au fost concepute cele mai bune dintre piesele sale. Nu le mai notăm aici; sînt cunoscute publicului. Între *Mielul turbat* și *Viața unei femei*, acestea au făcut serie de succese, care l-au așezat pe scriitor în fruntea eșalonului de dramaturgi contemporani.

Nu cred că s-a supralicitat cînd s-a spus că, așa cum a fost Caragiale pentru epoca burgheză, este Aurel Baranga pentru epoca noastră — un spirit satiric care a fixat moravurile negative, vitriolîndu-le cu ironia sa dizolvantă. Autorul însuși are conștiința acestui loc privilegiat, cucerit prin muncă laborioasă și neîntreruptă luciditate, căci în „Jurnal...“ (p. 162—163), cu prilejul expunerii procesului de elaborare a farsei atroce *Interesul general*, se fixează în continuitatea spirituală a marelui său înaintaș, stabilind cu finețe relațiile și diferențierile dintre cele două lumi reflectate în operă. Relația ar sta în *tranzacție* (tirg, învoială), categorie etică reprezentativă pentru societatea comică a lui Caragiale cît și pentru aceea a autorului nostru. Diferențierile rezidă în caracterele personajelor care fac tranzacțiile, căci dacă „moftangiu“ (prototipul uman caragialean) era nepericulos (putînd fi, deci, reprezentat în registrul burlesc — *n.n.*), caracterele comice negative ale lui Baranga sînt de o totală lipsă de scrupule: „... la o altă

CARTEA DE TEATRU

treaptă a spiralei, cum spunea Călinescu, Hrisanide a devenit mai rău decât predecesorii lui, mai cinic, de o infernală lipsă de scrupule“.

De ce nu rămîne Baranga în registrul grotescului — cum ar părea firesc pentru un autor care construiește asemenea caractere — cu alte cuvinte, de ce învie onestul Bocioacă din *Interesul general*, după ce e ucis de Hrisanide? Pentru că autorul cultivă cu obstinție speranța, valoare morală sub semnul căreia se înscrie întreaga sa creație. Baranga crede în funcția teatrului, de a contribui, alături de alte forme ale artei, la înnobilitarea condiției morale a omului, nu însă direct, ca o didactică, ci pe căile mai sinuoase ale psihologiei (v.p. 155). Și, mai jos: „Teatrul n-are obligații didactice, dacă luăm termenul în accepția directă și elementară, teatrul are o altă datorie: să fie o mărturie a vremii, nu o copie, ci un testimoniu al epocii: fața ascunsă a lumii“. Iată o profesiune de credință care stă ca temelie întregii sale creații din ultimii douăzeci de ani; căci ce altceva face personajul ironic-onest al lui Baranga — un Spiridon Biserică, un Mitică Blajinu, un Bocioacă — decât să smulgă măștile alcătuite din toate convențiile „principialității“ de pe chipurile de individualiști rapace și cinici, ale celor strecurați prin obscure țiguri (tranzacții), în funcții importante?

Vorbind despre piesele sale, despre lumea lor, scriitorul face și multe referiri la situații din propria viață, la oamenii pe care i-a cunoscut, dar care i-au furnizat subiecte, intrigi, date caracterologice etc. Cu zîmbet malițios de ironist subtil, scriitorul înregistrează multe reacții umane; dar, sub zîmbet, începe meditația gravă, care conduce la înfriguratul proces de elaborare a operei, o operă nu numai scrisă cu mijloace artistice clasice, ci clasică prin perpetua sa actualitate, prin legătura ei cu viața socială, aceasta devenindu-i primă motivație și fundament. Despre această legătură organică dintre viață și artă, mai ales despre aceasta, ne vorbește nouă „Jurnalul...“ lui Aurel Baranga.

C. R. M

RADU BELIGAN:

„Luni, marți, miercuri...“

O surpriză a actualei stagiuni (am ales această unitate de măsură a timpului pentru că oamenii de teatru gîndesc și acționează

de la o stagiune la alta) o instituie cartea maestrului Radu Beligan, tipărită de una dintre cele mai serioase edituri contemporane românești și intitulată ca un volum de aforisme; *Luni, marți, miercuri...* Inițiativa Editurii Eminescu mi se pare cu atât mai demnă de atenția cititorilor cu cît noua carte a lui Radu Beligan nu este o apariție obișnuită, o simplă carte de memorii — cum, dealtfel, au apărut nu chiar puține în ultimii ani, memoriile ale actorilor, memoriile ale scriitorilor, memoriile ale oamenilor de știință — ci, mai degrabă, un codex al omului de cultură contemporan. Pentru că, deși are aparența unui jurnal (dar un jurnal în care nu apar niciodată anul sau ziua sau ora, ci numai zilele săptămînii, într-o ordine pur și simplu necăutată, după duminică urmînd uneori tot o duminică, sau după marți o luni), noul volum al lui Radu Beligan este un ansamblu de cugetări de sine stătătoare, care nu sînt legate de o clipă anume neapărat. Aceste cugetări nu sînt simple speculații, salturi în abstract de dragul jocului cu ideea, ci se nasc din realitatea imediată, pornind adică de la un fapt de viață petrecut, de la o situație în care Radu Beligan a fost implicat. De aici și savoarea lucrării, paginile ei fiind răsfoite cu interes sporit, pentru că autorul apelează la un fel de „tehnică a destinderii“, prin trecerea de la un anume teritoriu al artei la un univers adiacent, de pildă, de la problema „starurilor“ la portretul unui mare scriitor contemporan, ațîțat de frumusețea din profil a actriței care-i recită opul (și asemenea observații de fin psiholog nu sînt rare în carte) sau, de la problema actorului fără valoare care insistă să i se dea rolul cel mai important într-un spectacol, la cea a tainelor gravurii lui Albrecht Dürer.

Importantă, prin plasticele evocări ale întâmplărilor contemporane, de la noi sau de pe alte meridiane (aflat la Londra, în timpul unui spectacol care aplica moda agresării publicului, maestrul relatează cum a devenit victima furioasei mode: „Asupra mea a năvălit o jună actriță într-un nud integral. Consecvent convingerii mele că teatrul e un dialog între actori și public, am aplicat o amicală palmă pe fundul tinerei agresoare. Replica aceasta neașteptată a stîrnit aplauzele entuziaste ale asistenței. Spectacolul mă antrenase în irezistibila lui dezbateră“, dar și prin ipostaza de moralist în care apare deseori autorul („Știu oare cronicarii noștri care expediază în două rînduri o trudă de luni și luni, că tensiunea arterială a unui actor crește cu 3—4 linii cînd intră în scenă, că formula leucocitară se schimbă, că după un spectacol el se deshidratează cu 2—3 litri, sau că, după calcule științifice, efortul interpretului lui Hamlet echivalează cu al unui alergător de performanță pe 10.000 de metri? Poate că dacă ar ști aceste adevăruri, ziarele

ar da muncii actorului măcar același spațiu cât acordă sportului..."). *Luni, marți, miercuri...* este o carte care ne introduce în intimitatea spirituală a unei insolite personalități. Stilul, deseori paremiologic („Nu cred că zorul de a te impune e neapărat rodnic... Din cauza nerăbdării, Orfeu a pierdut-o pe Euridice"... „intrase în aristocrația puterii, dar nu în cea a harului, ciștigase autoritatea, dar își pierduse talentul"), dă volumului un farmec limpede, inimitabil.

Paul Tutungiu

„Istoria Teatrului Național din Craiova“

Apare, în sfârșit, după mai multe încercări nefinalizate, o „Istorie a Teatrului Național din Craiova“, rod al colaborării istoriografilor Claudia Dimiu, Florea Firan, Al. Fiorescu, C. Gheorghiu, Medeea Ionescu, Ion Pătrașcu, Ion Schintee. S-au fructificat excelente contribuții documentare (mai ales din „Arhivele Olteniei“ 1922—1943), s-au investigat fonduri arhivistice... Dar această operă se datorează mai ales Muzeului Teatrului Național din Craiova, unde se conservă documentele cele mai prețioase privind trecutul teatral al orașului.

Cartea este pasionantă sub raportul informației, sistematizând pentru prima dată un material factic bogat. După opinia noastră, meritul de căpății al lucrării, în bibliografia de specialitate, este, însă, periodizarea.

Scrind istoria unei instituții de cultură, autorii au delimitat fazele evoluției ei în funcție de contextul istoric. Se dezbate chestiunea începuturilor teatrului craiovean; din hățișul controverselor, autorilor li se pare mai plauzibilă teza eruditului Florin Tornea privind înjghebarea trupei profesioniste la 1848. Costache Caragiale, Costache Mihăileanu, apoi Teodor Teodorini, sînt fondatorii. Cu ultimul, se încheie etapa pionieratului; în 1880—1900, Societatea dramatică din Craiova consolidează trupa și repertoriul național. Între 1900 și 1910, teatrul străbate o perioadă de cvasifalament, provocat de politicianismul local.

Providențial este directoratul lui Emil Gireleanu (după 1911); cu primul război mondial ia sfârșit o epocă de realizări. În anii interbelici, teatrul craiovean, ca și celelalte Naționale din țară, cunoaște un suflu înnoitor, dar și confuzii de tot felul. În ce privește deceniile teatrale de după Eliberare, ele sînt tratate astfel: 1944—1955 (1955 — centenarul directoratului lui Teodorini) și 1955—1975 (se sărbătorește 125 de ani de Teatru Național).

Lucrarea nu insistă suficient asupra generațiilor de actori. Fiecare perioadă și-a avut corifeii ei, a căror personalitate și-a pus pecetea asupra trupei. Dacă, în primele decenii de existență, colectivul craiovean, pe lângă ctitorii citați, este onorat să-i numere printre membrii săi pe Costache Dimitriade, pe surorile Stavrescu, pe Ion Thănăsescu, în anii de după Legea teatrelor (1877) se ridică Maria Petrescu, Al. Dem. Dan, Ion Livescu. Începutul de secol este marcat de C. Radovici și de R. Bulfinski. Pînă la primul război mondial, deși tineri, se impun Remus Comăneanu, Coco Demetrescu, Ștefan Braborescu. Între cele două războaie, are loc „explozia“ unei generații devenite celebre — Margot Bețeanu, Mihalache Ionescu, Ovidiu Rocoș, Teodor Păunescu, soții Dordea etc. Iar în anii noștri, atît de prețuitele serii de actori ce slujesc cu înaltă conștiință scena teatrului din Valahia mică...

De asemenea, ar fi fost, poate, nimerit ca dramaturgia produsă în Oltenia și promovată pe scena craioveană să constituie un capitol distinct; desigur, referirile la această problemă sînt numeroase, dar lipsesc concluziile privind contribuția dramaturgilor locali la dramaturgia națională. Ar fi fost utilă, mai cu seamă pentru istoriografi, și o cronologie a repertoriului craiovean, de la origini pînă azi.

Toate aceste observații nu umbresc însă convingerea că monografia discutată este o operă serioasă, de referință, un model de restituire obiectivă a istoriei unei instituții teatrale.

Ionuț Niculescu

IN MEMORIAM ISADORA DUNCAN

Se împlinesc o sută de ani de la nașterea legendarei balerine americane Isadora Duncan. Cu acest prilej, renumitul coregraf și dansator Maurice Béjart a creat, la Paris, un spectacol de balet „in memoriam”, intitulat *Isadora*, conceput pentru Maia Plisețkaia. Isadora Maiei Plisețkaia nu reproduce maniera, ci încearcă să compună, cu mijloacele expresiei corporale, „ideea Duncan”, sesizând originalitatea aceleia care, la începutul secolului, inventa un stil de dans liber de șabloanele baletului clasic. Isadora Duncan își realiza performanța de armonie între muzică și mișcare transpunând în expresie plastică nu partitura de balet, ci temele ale muzicii simfonice; pe aceeași linie, spectacolul Béjart-Plisețkaia are ca suport muzical pagini simfonice clasice — Beethoven, Brahms, Liszt, Chopin, Schubert, Skriabin. După părerea criticii, Plisețkaia atinge aici perfecțiunea.

TINERI DRAMATURGI ÎN OFENSIVĂ ANTI-MIC-BURGHEZĂ

În stagiunea 1978—79, în repertoriul teatrelor austriece și vest-germane au stîrnit interes cîteva piese scrise de tineri autori contemporani, printre care *Der erste Tag des Friedens* (Prima zi de pace) de Horst Laube, pusă în scenă la Düsseldorf de Hans Dieter Jendreyko, și *Mensch Meier* (*Individul Meier*) de Franz Xavier Kroetz, pusă în scenă la Düsseldorf (regia, Rolf Stahl) și la Tübingen (regia, Peter Koch). În amîndouă, acțiunea se desfășoară în mediul familial, iar tensiunea dintre mica lume închisă în sine și lumea inconjurătoare va conduce la catastrofă. La Teatrul din Wuppertal, regizorul Heinz Kreidl a pus

în scenă *Lassalle* de Joachim Burkhart, evocare a părintelui social-democrației germane. Teatrul din Graz a prezentat noua piesă a tînrului autor austriac Gerhard Roth, intitulată *Dämmerung* (*Amurg*), în regia lui Fritz Zech, o critică a mediului mic-burghez și a vieții sale cotidiene.

SERIAL SHAKESPEARE

A fost prezentat primul episod al serialului *The Shakespeare Plays*, realizat de B.B.C.; serialul va dura aproape doi ani. Episodul inaugural a fost *Iulius Caesar*; vor urma *Cum vă place*, *Romeo și Julieta*, *Richard al II-lea* ș.a.m.d.

SCHIMBURI TEATRALE

Teatrul de Comedie din Budapesta a întreprins un turneu în Polonia, prezentînd la Varșovia și Katowice trei creații originale contemporane: *Vinătoare regală* de Hernádi Gyula, *Pisti în furtuna de singe* de Ūrkeny István și *Bocet pentru un administrator* de Csurka István. La Varșovia și Jelena Gora se află în turneu Teatrul „Petöfi” din Veszprém.

Concomitent, în Ungaria trezesc interes creațiile dramaturgiei poloneze. Emigranții de Mrožek se joacă la Veszprém, *Tango*, de același autor, la Szolnok, iar *Căsătoria* de Gombrowicz, la Kaposvár.

MĂRTURII DIN ARHIVA UNEI MARI ACTRIȚE

La Helsinki, în arhiva cunoscutei actrițe finlandeze Ida Aalberg (1857—1915) se păstrează cîteva scrisori de la Stanislavski și de la Ermolaeva, mare artistă a epocii, prietenă cu Stanislavski. Aceste scrisori exprimă nu numai prețuirea lor pentru arta actricească a Idei Aal-

berg, ci atestă un bogat schimb de valori teatrale fino-rus, la începutul acestui secol, schimb devenit, apoi, tradiție.

ARLECHINUL LUI STREHLER IMPLINEȘTE 32 DE ANI

Arlecchino, slugă la doi stăpîni, în regia lui Giorgio Strehler, revine în atenția criticii și a spectatorilor. În 32 de ani de viață, de aceeași vîrstă cu renumitul Piccolo Teatro din Milano, montarea vestitei comedii a lui Goldoni a fost reprezentată de peste 1400 de ori. Premiera a avut loc la 24 iulie 1947. În ciuda trecerii anilor, spectacolul lui Strehler își păstrează prospețimea și mesajul. Ferruccio Saleri este, după părerea criticii, un Arlecchino extraordinar; se mai remarcă Ettore Conti (Pantalone), Susanna Marcomeni (Clarice). Scenografia și costumele sînt semnate de Ezio Frigerio.

„TEATRU LINGVISTIC”

Vitelio și-a început activitatea la Napoli, într-un subsol. Timp de cîteva ani, Teatrul Esse a fost un punct de referință pentru teatrul experimental italian; apoi, Vitelio s-a oprit la Torre del Greco, unde desfășoară o activitate de animație și o cercetare atentă asupra „teatrului lingvistic”. În prezent, pune în scenă 12 personaje în căutarea unui autor. Actorii se mișcă înlăuntrul istoriei teatrului, trecînd printr-un caleidoscop de stiluri, de variante de interpretare, într-un soi de imbinare a criticii cu istoriografia teatrală.

TABĂRĂ INTERNAȚIONALĂ A TEATRELOR STUDENTEȘTI

La Gryfino, voievodatul Szczecin, a fost organizată a V-a ediție a Taberei internaționale a teatrelor studen-

tești, „Amateatri“, la care au participat trupe din Nastved (Danemarca) și din Utrecht (Olanda), precum și Studio-ul de pantomimă al Școlii politehnice din Szczecin. Tabăra s-a încheiat cu un spectacol de pantomimă pregătit în comun și intitulat *Confruntări*. Spectacolul a fost prezentat la Szczecin și în alte orașe poloneze; de asemenea, el va fi jucat în Danemarca și în Olanda.

COMEDIE... ALEATORIE

La „Stephen Joseph“ Theatre din Scarborough (Anglia) a avut loc premiera absolută a unei noi comedii de Alan Ayckbourn, *Sisterly Feelings* (*Simțăminte de soră*). Piesa are patru variante (mai precis, patru variante de cupluri); la fiecare spectacol, după primul act, se hotărăște, prin tragere la sorți, care dintre ele se va desfășura în continuare. Tuturor variantelor li se potrivește același al treilea act, vesel, și finalul, destul de insipid.

PULVERIZAREA TRAMEI

Cui i-e frică de Jiga Meliki? este titlul piesei prezentate la „Teatro Alberico“ din Roma, de către Donato Sannini, după povestirile lui Sandro Schwed. În viziunea lui Sannini, Jiga este dadaist, suprarealist, scriitor de avangardă ratat. Textul de scenă e conceput epistolar și jurnalistic, înghețând acțiunile, în schimb apropiere, într-o confruntare, literatura și teatrul. Accentul reprezentăției cade pe cuvânt, pe monolog; este un teatru ne-teatral, în care curgerea faptelor este lăsată la voia întâmplării, neexistând raporturi cauză-efect, legături necesare. Pentru Sannini, teatrul este un joc de descom-

punere și recompunere a sensurilor, în interiorul căruia strecoară ironia, violența demistificatoare, grotescul. El încearcă să pulverizeze, astfel, tradiționala tramă teatrală, să producă în interiorul ei goluri, în care se instalează pe sine însuși ca personaj principal.

JACK SPINTECĂTORUL

Un eveniment a fost dublul debut în teatru al tandemului de celebri cineaști Jancso Miklos (regizor) — Hernádi Gyula (romancier, scenarist). Comedia lui Hernádi, *Jack Spintecătorul* (fioros ucigaș din secolul 19), a fost pusă în scenă de Teatrul Popular din Budapesta. Protagonistii sînt un Sherlock Holmes cam la 60 de ani, chel, ochelarișt (interpretat cu mare finețe de Major Tamás) și regina Victoria, tînără și frumoasă (interpretată de Jobba Gabi), care se dovedește, în final, a fi... asasinul.

FESTIVALUL TEATRELOR MICI

La Nova Gorica, în Jugoslavia, a avut loc o nouă ediție a Festivalului teatrelor mici. De un succes deosebit s-a bucurat Teatrul „Reflektor“ din Budapesta, cu monodrama *Cina cea de taină* de Milenko Vucetic (în interpretarea Ireni Sütö), Teatrul Roma din Skoplje, cu *De ce?*, piesă-colaj cu un profund mesaj umanist, și Teatrul Liber din Palermo, cu un original scenariu după *Castelul* de Kafka, reprezentat în holul unui hotel.

LUIS DE SITAU MONTEIRO, SCRIITOR ANTIFASCIST

La 25 aprilie se împlinesc cinci ani de la înlăturarea regimului fascist din Portugalia. Rezistența poporului portughez împotriva dictaturii care a durat aproape 50 de ani nu a încetat nici o clipă și a îmbrăcat formele cele mai variate. Uu rol deloc neglijabil în întărirea spiritului revoluționar l-a jucat activitatea unor scriitori progresiști.

Printre aceștia se numără și Luis de Sítiau Monteiro, dramaturg reputat, autor al unor adevărate piese-manifest.

Personajul principal din piesa *Din fericire, e lună plină* este generalul Gomes Ferreira d'Andrade, interesantă figură politică a începutului de secol 19. Deși nu apare în scenă, e prezent în preocupările tuturor, fiind receptat la trei niveluri: personajul istoric propriu-zis, apoi, așa cum apare el în viziunea trădătorului și provocatorului Vicente, în sfîrșit, eroul modelat de conștiința colectivă.

Războiul sfînt e o parabolă antimilitaristă. În prefață, Monteiro scrie: „A venit timpul să isprăvim cu mitul lui Roland-Cid-Siegfried (n-are importanță cum îi chema și pe cine anume ucideau). Este o crimă să fii ucigaș profesionist și, cu toate astea, să fii ocrotit de lege. Este o crimă să cultivi mitul care-i justifică pe ucigași în propriii lor ochi“.

Cea mai virulentă piesă a lui Monteiro este, poate, *Statul*, în care analizează fenomenul complex al fascismului, prevenind împotriva pericolului persistenței activității cercurilor de dreapta.

Consfătuirea oamenilor de teatru

TEATRUL

TUDOR VIANU despre menirea teatrului:

Teatrul a fost întotdeauna școala popoarelor și nu se poate să nu i se recunoască, astăzi, această calitate. Teatrul este însă o școală care își comunică învățăturile și îndemnul lui pe o cale specială și anume: pe calea desfătării artistice.

Cred că pronunț un adevăr util, observând că teatrul nu trebuie să fie numai o tribună de pe care se pot auzi adevăruri grave și se pot primi îndemnuri bune, dar că el trebuie să fie un loc al desfătării artistice.

Toată învățătura directorului de teatru, a actorilor și a regizorilor, cele mai bune intenții ale lor rămân inutile dacă în fața spectacolului întregit prin silințele lor, nu ajung să rid cu cea mai bună dispoziție, sau să simt fiorul duioșiei.

Scopurile educative ale teatrului nu pot fi deslușite decât dacă ideile și îndemnul lui sînt duse de valul emoției dramatice, tragice sau comice. Teatrul nu poate instrui și perfecționa pe nimeni decât prin seducția lui. (...)

VALENTIN SILVESTRU despre repertoriu:

Firește, la noi există o înțelegere foarte largă în problema repertoriului, se joacă piese de autori foarte variați, dar trebuie să se aleagă piesele cele mai reprezentative ale acestor autori. (...) Dacă s-ar studia cu mai mare atenție problema alcătuirii repertoriului, s-ar putea fixa titlurile pieselor clasice, la fiecare teatru, pe o perioadă mai lungă și nu de la o stagiune la alta. Piesele existente se pot organiza într-un repertoriu de perspectivă, pe vreo trei ani înainte. În felul acesta s-ar degaja unele forțe din teatru pentru a lucra cu autorii. La unii tovarăși, problema aceasta a muncii cu autorii se circumscrie la colaborarea cu autorii locali. De ce oare scriitorii din București să fie numai ai teatrelor din București? Aici ni se pare că ar trebui stabilită o mai strînsă legătură între Uniunea Scriitorilor și toate teatrele țării. Există dorința din partea multor teatre de a juca piese românești bune. Dar puțin pun umărul la rezolvarea acestei sarcini și mulți au tendința de a judeca rău, pătimaș, creațiile dramatice existente. (...)

AUREL BARANGA despre relațiile dintre dramaturgi și teatre:

Cred că o bună parte a vinii acestor raporturi, nedorite de către ambele părți, ne revine nouă scriitorilor, în primul rînd. Eu voi insista asupra greutăților pe care, implicit, le întîlnim, dar este sigur că peste aceste greutăți, obligația noastră majoră, a noastră a autorilor, era să dăm teatrului lucrări care să stîrnească interesul spec-tato-

rului. Cred că intră în domeniul tributului grav pe care l-am plătit cu toții dogmatismului faptul că n-am dat aceste opere inspirate, care să impresioneze publicul, să-l emoționeze. Dimpotrivă, pîrîndu-ni-se uneori — și nu rareori — că tema este suficientă ca să justifice lucrarea, indiferent de realizarea artistică, deci dînd teatrului nostru lucrări care păcătuiau uneori grav sub aspectul interesului pe care se cuvenea să-l stîrnească, din pricina faptului că prezentam de multe ori aspecte trase în serie, n-am reușit întotdeauna să iscăm în public acea caldă dragoste pentru piesele noastre.

HORIA DELEANU despre critica dramatică:

Un lucru foarte semnificativ: actorii și regizorii cei mai înzestrați, cu o solidă suprafață artistică, nu se prea supără pe critică, ba mai mult, sînt dispuși să discute observațiile făcute. Cei cu o zestre artistică mai mică compensează această insuficiență cu o mare irascibilitate, care duce la rechizitorii aspre împotriva celor ce se încumetă să-i critice.

Noi făgăduim să nu ne lăsăm intimidati nici de sensibilitatea exagerată a unora, nici de lipsa de talent a altora. Fără îndoială că această „severitate” angajează din partea criticii dramatice cea mai mare competență, obiectivitate, o fermă principialitate. În aceste condiții, alături de oamenii de teatru — actori, regizori, pictori scenografi — exigenți față de arta lor, îndrăgostiți de ea, se poate ajunge, în acord cu critica principială, la un climat de discuții creatoare în jurul spectacolelor, care să favorizeze dezvoltarea în ansamblu a teatrului la noi.

(Spicuirii din lucrările Consfătuirii oamenilor de teatru, publicate în „Teatrul” nr. 4/1957, p. 3)

10

aprilie 1957

■ TEODOR MAZILU

Domnișoara Grazziela a ratat un 11 m.

Pe vremea lui Shakespeare și încă cu mult în urmă, rolurile de femei erau jucate de bărbați. Mustăcioși celebri și bine făcuți visau s-o joace pe Julieta sau pe Ofelia. A interpreta bine rolul unei femei era proba de foc a talentului, dacă tu, bărbat în toată firea, n-aveai dulceața mișcărilor și vraja molatecă a glasului, trebuia să-ți alegi altă meserie.

Pînă la urmă, oamenii s-au plictisit să se autoamăgească, oricît de talentat era actorul care juca rolul unei femei, pînă la urmă tot mai răzbătea o adiere de mustață sau o voce aspră, ostășească.

În sport n-a fost nevoie de acest travesti, aici s-a întîmplat un alt lucru demn de remarcat, femeile, cu energie bărbătească, au început să ia cu asalt sporturi care aparțineau exclusiv bărbaților. Și tocmai în aviație, sport și indeletnicire atît de dificilă, femeile au zburat de la egal la egal.

În acest marș spre ocuparea pozițiilor bărbătești, s-au înregistrat și eșecuri la fel de remarcabile; trădarea gingășiei, a delicateței feminine se pedepșeau aspru, ca orice trădare. S-au organizat cîteva meciuri de box între femei, care au fost privite cu nedumerire și insatisfacție. Un scandal între două femei care-și dispută înțietatea în inima unui bărbat ar putea să prezinte un anume interes... Vă amintiți cu ce plăcere vîneau, doreau, tînjeau după scandal eroinele lui Caragiale? Da, vrem scandal — strigau ele, adulmecînd, bezmetice, urmele rivalilor sau ale trădătorilor în amor. Scandal, da, box, niciodată... Apoi, ce-au căutat, și încă mai caută, femeile, în fotbal? S-a organizat chiar un campionat mondial... Se spune că jucătoarele s-au recrutat în general din rîndurile nevestelor plictisite să tot stea simbetele și duminicile acasă, cînd soții invadeau stadioanele, în calitate de jucători sau de spectatori, de la caz la caz.

Ceea ce li se reproșea femeilor era — în mod paradoxal — tocmai jocul „prea bărbătesc”. Am asistat și eu la o asemenea partidă și cred că numai pe vremea cruciadelor s-a mai putut vedea o atît de cumplită învîlmășeală și neiertare... Din pricina furiei, ca în timpul bătăliilor crîncene, nu mai deosebeau adversarii sau, mai exact, adversarele, doamnele erau, toate, o apă și-un pămînt. Sfidarea naturii naște, în unele cazuri, atrocități, în alte cazuri, comicul.

Am citit și eu cîteva comentarii pe marginea campionatului mondial de fotbal al nevestelor, de la Guadalajara, în Mexic, tot acolo unde și soții, cu ani în urmă, și-l avuseseră pe al lor. „Domnișoara Grazziela a ratat un 11 m.” Dar, de ce a ratat un 11 m. domnișoara Grazziela? Altă treabă n-avea, în ziua aia? Sau, în alt ziar, altă veste senzațională: „Doamna Anderson va juca pe post de libero...”. În loc să te întrebî cum se va descurca pe post „de libero”, îți pui întrebări mai firești. Ce meserie are soțul? Cîți copii are? Ce știe să gătească mai bine? Tot așa cum nu înțeleg fotbalul feminin, tot așa nu înțeleg, să-mi fie cu iertare, handbalul masculin. Ce urît stă, în mîinile uriașe ale unui bărbat, mingea aceea delicată... Handbalul e o păcăleală, o ștregărie, o cochetărie foarte la îndemîna femeilor și a copiilor... Dar, cum se spune în popor, nu e meserie de bărbat. Gimnastica rămîne sportul făcut înadîns, parcă, pentru femei: deslușim în grația trupului și grația spiritului. O fragilitate tulburătoare, capabilă să creeze miracole...

Vai de cei care cred că fragilitatea femeilor e o slăbiciune. Le plîng de milă. Fragilitatea femeilor e un dar al naturii — puterea lor gingașă și necruțătoare.

ARTA ACTORULUI

- MIHAELA TONITZA-IORDACHE : Conceptul de realism
în arta actorului (I) p. 46
NICOLAE GAFTON : Puncte de vedere referitoare la culti-
varea expresiei verbo-vocale a actorului (VI) . . . p. 49



- IONUȚ NICULESCU : „Rampa“, acum 50 de ani p. 52

MUZICĂ

- LUMINIȚA VARTOLOMEI : Opera Română — „Conacul
cu stafii“ p. 53

TEATRU ȘI FILM

- CONSTANTIN RADU-MARIA : „Al patrulea stol“ de Ti-
motei Ursu sau „Jocul de-a vacanța“ de Mihail Se-
bastian ? p. 54

CIRC

- MIHAI CRIȘAN : Stop ! Toată lumea, la circ ! p. 55

OBSESIA
piesă în trei acte
de Ștefan Berciu

. p. 56

- VASILE BĂRAN : Petru Vintilă : Spectacolul alb p. 85

LUMEA ÎNTR-O REPLICĂ

- ȘTEFAN IUREȘ : „Curat murdar !“ p. 86



- N. CARANDINO : Alfons Adania p. 89

TV

- CONSTANTIN RADU-MARIA : „Irina lui Ion Valahul“
și „Oedip rege“ p. 89

CARTEA DE TEATRU

- C.R.M. : Aurel Baranga — „Jurnal de atelier“ p. 90
PAUL TUTUNGIU : Radu Beligan — „Luni, marți,
miercuri...“ p. 91
IONUȚ NICULESCU : „Istoria Teatrului Național din
Craiova“ p. 92



- MERIDIANE p. 93
RETROSPECTIVĂ „TEATRUL“ (10) p. 95

SPECTACOLUL SPORTIV

- TEODOR MAZILU : Domnișoara Grăziela a ratat un 11 m. p. 96

REDACȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. 14,35,88 și 14,35,58



FESTIVALUL
NAȚIONAL
„CÎNTAREA
ROMÂNIEI“
Ediția a II-a
1979

Artiști amatori
în faza interjudețeană

