

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Festivalul național
„Cîntarea României“
Reuniuni teatrale

★

Naționalul bucureștean
în R.S.F. Iugoslavia

★

Cronica dramatică :

BUCUREȘTI • BAIA MARE • BÎRLAD

• BRAȘOV • CLUJ-NAPOCA •

GIURGIU • PETROȘANI •

PIATRA NEAMȚ

În acest număr semnează :

- Dan Alesandrescu
- Ileana Berlogea
- Ion Besoiu
- Dina Cocea
- Sorana Coroamă Stanca
- Elena Deleanu
- Petre Gheorghiu-Dolj
- Victor Parhon
- Emil Poenaru
- Dinu Săraru
- Dan Tărehilă
- Paul Tutunțiu

GHEORGHE COZORICI :

*„Adevărata răsplată
pentru munca noastră
ne-o dă publicul“*

THEODOR MĂNESCU

POLITICA (III)

Practica

sau

Aventura unei arhive

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

Colegiul de redacție
THEODOR MĂNESCU
VIRGIL MUNTEANU
ILIE RUSU
DOINA TARHON
PAUL TUTUNGIU

Coperta I — Scenă
din spectacolul „Arheologia
dragostei” de Ion
Brad, Teatrul Dramatic
din Brașov

* * * Ascensiunea spre viitorul comunist al României p. 1
Pentru victoria rațiunii, a binelui și a dreptății. *Semnează*: DINA COCEA, ION BESOIU, ELENA DELEANU, DAN TĂRCHILĂ p. 3

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

VALERIA DUCEA: „Masca” la a IV-a ediție p. 6
MARGARETA BĂRBUȚĂ: Silvania — Luna culturii
și educației socialiste p. 8

★

„Revoluționarul român, erou al dramaturgiei naționale” — *Simpozion*. Participă: DINU SĂRARU, DINA COCEA, ILEANA BERLOGEA, SORANA COROAMĂ STANCA, DAN ALECSANDRESCU, PETRE GHEORGHIU-DOLJ, EMIL POENARU, VICTOR PARHON, PAUL TUTUNGIU p. 9

IDEI LA RAMPĂ

MARIAN POPESCU: De la citire la teatru (V). Forme de prezentare a operei dramatice (2) p. 26

POLITICA (III)
Practica sau *Aventura unei arhive*
roman dramatic
de THEODOR MĂNESCU

. p. 30

CRONICA DRAMATICĂ „Toamna roșie” (Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu); „Seară de dans” (Teatrul Național din Cluj-Napoca); „Arheologia dragostei” (Teatrul Dramatic din Brașov); „Jocul” de Ion Băieșu (Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad); „O casă onorabilă” (Teatrul Dramatic din Baia Mare); „Il campiello” (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); „Un bărbat și mai multe femei”, „Anonimul venețian”, „Într-un parc... pe o bancă” (Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani); „Trei iezii cucuieți” (Teatrul „Tândărică”). *Semnează*: MARGARETA BĂRBUȚĂ, PAUL CORNEL CHITIC, ALICE GEORGESCU, DINU KIVU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, MIRON POPA, CONSTANTIN RADU-MARIA, CORINA ȘUTEU p. 59

VIITORUL ROL

MARIA MARIN: Adela Mărculescu, Eugenia Maci, Traian Stănescu, Victor Moldovan p. 72

Ascensiunea spre viitorul comunist al României

Glorioasa sărbătorire a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român — sărbătorire la care întregul nostru popor a participat cu ardentă însuflețire, manifestându-și adeviziunea unanimă și atașamentul profund pentru cauza edificării societății socialiste multilateral dezvoltate și a comunismului pe pământul României — a căpătat, prin Cuvîntarea rostită de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la adunarea solemnă organizată în Capitală cu prilejul memorabilei aniversări, intruchiparea exemplară a legăturii indestructibile care a existat, există și va exista întotdeauna între milenarul trecut istoric al României și viitorul ei comunist.

Noul document de partid, contribuție de excepțională însemnătate pe care marele Erou al poporului român o aduce dezvoltării creatoare a socialismului științific, aplicării principiilor filozofiei marxist-leniniste la condițiile concret-istorice ale țării noastre, relevă cu deplin teame și cu o deosebită putere de convingere faptul că Partidul Comunist Român, fiind continuatorul logic al mișcării revoluționare și socialiste din România, este, totodată, ca exponent al clasei muncitoare și al celor mai înaintate forțe politice ale poporului, „continuatorul celor mai bune tradiții de luptă pentru dreptate socială și națională, pentru formarea și păstrarea ființei poporului, a națiunii și a statului național unitar român“. De aceea, în virtutea bogatelor tradiții moștenite de la înaintași, și care exprimă unitatea dialectică dintre luptele naționale și cele sociale, „mișcarea muncitorească revoluționară, Partidul Comunist Român și-au asumat misiunea istorică de a apăra interesele naționale, independența și suveranitatea țării și, totodată, de a lichida pentru totdeauna asupra și exploatarea burghezo-moșierească, de a realiza o societate a dreptății sociale și naționale, socialismul și comunismul în România“.

Mărețea operă istorică a partidului, înfăptuită în cei 65 de ani de existență ai săi, poate fi împărțită, așa cum arată secretarul general al partidului, în două perioade distincte (1921—1944 și 1944—1986), dar indisolubil legate printr-o continuitate de ideal și de concepție impecabil adaptate realităților istorice diferite ale celor două perioade. Cea dintîi perioadă a fost marcată prin luptele greviste din 1920, apoi din 1929—1933 și 1938—1939, ca și de realizarea frontului popular din 1936, de lupta și marile demonstrații împotriva războiului și a fascismului, culminînd cu cea de la 1 Mai 1939; în centrul activității partidului s-au aflat, în această perioadă, formarea și maturizarea sa organizatorică și ideologică, stringerea legăturilor cu masele populare, organizarea și conducerea luptei împotriva exploatării și asupririi de clasă, pentru apărarea intereselor naționale ale poporului român; partidul a desfășurat, în același timp, o activitate intensă pentru organizarea și unitatea clasei muncitoare, pentru realizarea unei largi colaborări cu alte forțe și mișcări patriotice, antifasciste — activitate exprimată atît de semnificativ prin crearea Frontului Unic Muncitoresc la 1 Mai 1944, apoi a Frontului Național Democrat —, pentru stabilirea unor legături active cu armata, trecînd, atunci cînd împrejurările au fost favorabile, la organizarea și înfăptuirea revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, începută la 23 August 1944, și care a deschis calea marilor transformări revoluționare, democratice, socialiste din România.

Înfăptuirea acestor mari transformări revoluționare, democratice și socialiste, dezvoltarea independentă a patriei, care constituie conținutul celei de-a doua perioade din istoria Partidului Comunist Român, din istoria contemporană a României, a început prin victoria insurecției armate de la 23 August 1944, sub conducerea partidului, care a avut apoi, permanent, în desfășurarea întregului proces

revoluționar din România, rolul hotărîtor. Rolul conducător al P.C.R., reorganizat pe baze noi după ieșirea din adinca ilegalitate, s-a afirmat într-un timp foarte scurt, în conducerea țării, în reorganizarea și refacerea ei, în participarea armatei, a întregului popor, la războiul dus, cu mari jertfe, alături de armatele sovietice, pentru eliberarea deplină a patriei și apoi pentru eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei și Austriei, pînă la înfrîngerea finală a Germaniei hitleriste, din mai 1945. Acest rol conducător al partidului s-a vădit foarte limpede în lupta pentru înfăptuirea reformelor agrare, a instaurării, la 6 martie 1945, a primului guvern cu adevărat democratic, muncitoresc țărănesc din România, în lupta pentru consolidarea unității clasei noastre muncitoare și pentru crearea partidului său unic, în 1948, în naționalizarea principalelor mijloace de producție din iunie același an; acest rol conducător al partidului s-a manifestat cu putere în toate etapele istorice care au asigurat, de atunci înainte — și îndeosebi după Congresul al IX-lea al partidului, în Epoca de aur pe care o denumim cu patriotică satisfacție Epoca Nicolae Ceaușescu — dezvoltarea puternică a forțelor de producție și ridicarea nivelului de civilizație al întregului popor, transformarea României dintr-o țară agrară, cu o industrie slab dezvoltată și o agricultură înapoiată, într-o țară industrial-agrară, cu o industrie puternică și modernă, cu o agricultură socialistă în plin avînt revoluționar, cu o capacitate constructivă extrem de înaltă, cu o bine echilibrată repartizare a forțelor de producție pe întregul teritoriu al țării, cu un nivel de trai aflat mereu în creștere, cu o cultură socialistă înfloritoare. „Acum, cînd sărbătorim 65 de ani de activitate revoluționară a Partidului Comunist Român — sublinia secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cuvîntarea rostită la 8 mai — putem afirma, cu îndreptățită mîndrie, că partidul nostru și-a îndeplinit și își îndeplinește cu cinste misiunea istorică de a conduce întreaga națiune pe drumul făuririi socialismului și comunismului, al bunăstării și fericirii.“

Ascensiunea condusă de partid — centrul vital al națiunii — spre viitorul comunist al României continuă astăzi, la începutul celui de-al optulea plan cincinal, potrivit hotărîrilor istorice ale Congresului al XIII-lea al P.C.R., într-un ritm accelerat, cu o energie care, datorită politicii clarvăzătoare a președintelui Nicolae Ceaușescu, îi conferă patriei și poporului certitudinea înfăptuirilor de mîine: „trecerea, pînă în 1990, a României, de la stadiul de țară în curs de dezvoltare, la un stadiu superior, de țară mediu dezvoltată, urmînd ca, în perspectivă, pînă în anul 2000, patria noastră să devină o țară socialistă multilateral dezvoltată, în care să se manifeste cu tot mai multă putere principiile comuniste de muncă și de viață“. O certitudine care include necesitatea dezvoltării intensive în toate domeniile de activitate și realizarea noii calități a muncii și a vieții, înfăptuirea noii revoluții tehnico-științifice și a noii revoluții agrare, sporirea puternică a productivității muncii și a eficienței economice, perfecționarea neîncetată a procesului revoluționar din țara noastră; o certitudine care implică întărirea continuă a partidului, a unității întregului popor în jurul său, perfecționarea democrației socialiste, muncitorești, revoluționare; o certitudine care implică, totodată, în plan spiritual, creșterea tot mai puternică a rolului științei, învățămîntului și culturii, dezvoltarea activității politico-educative de formare a omului nou, a conștiinței sale socialiste, revoluționare și patriotice, domeniul de activitate în care și teatrul — creația și viața noastră artistică în general — va trebui să-și aducă o contribuție sporită, de o tot mai înaltă calitate și eficiență.

Ascensiunea spre viitorul comunist al României presupune, în mod firesc, existența și dezvoltarea pașnică a poporului român, a patriei noastre, liberă, independentă și suverană; ea integrează, ca atare, politica externă a partidului și a statului, care, în înțeleapta și atotcuprinzătoarea viziune a întîiului bărbat al țării, președintele Nicolae Ceaușescu, militează activ pentru pace, pentru dezarmare, destindere, colaborare și prietenie între popoare, ca o condiție esențială a viitorului poporului român, a însăși vieții pe planeta Pămînt.



Pentru victoria rațiunii, a binelui și a dreptății

Exprimând nestrămutata dorință de pace a întregului nostru popor, înflăcăratele chemări ale președintelui României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, adresate tuturor popoarelor și statelor lumii pentru salvagardarea bunului cel mai de preț al omenirii — pacea, sînt încă o dovadă elocventă a consecvenței cu care partidul și poporul nostru luptă pentru triumful rațiunii.

În acest An Internațional al Păcii, noul apel, lucid și vibrant, al României subliniază necesitatea imperioasă de a se trece de la declarații la acțiuni concrete, eficiente, pentru dezarmare, în primul rînd pentru dezarmarea nucleară, și la rezolvarea conflictelor pe calea tratativelor.

Actuala stare de tensiune internațională este de natură să îngrijoreze profund poporul nostru, toate popoarele lumii, iubitoare de pace. Iată de ce noi, oamenii de artă și cultură, simțim nevoia să ne reafirmăm sprijinul ferm față de poziția pașnică, constructivă, promovată cu hotărîre de președintele României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ori de cîte ori a existat riscul ca norii negri ai războiului să întunece pentru totdeauna planeta noastră.

Sîntem convinși că în lume vor triumfa rațiunea și dorința de pace a tuturor popoarelor de pe planeta noastră. Orice agresiune și orice acțiune armată poate duce la un nou cataclism, iar țara noastră, ca și celelalte țări ale Europei, a cunoscut prea dureros dezastrele ultimei conflagrații mondiale pentru a nu prețui astăzi pacea, ca însăși condiția existenței vieții pe pămînt. Civilizația oricărui popor se construiește în atmosfera de echilibru proprie păcii. Între arme, muzele amuțesc. Și slujitorii lor știu foarte bine acest lucru. De aceea și considerăm că lupta pentru salvagardarea păcii are o semnificație universală.

Apelul și mesajul președintelui Nicolae Ceaușescu atestă încă o dată, în contextul Anului Internațional al Păcii, poziția fermă a României socialiste în toate problemele litigioase. Calea tratativelor și a demersurilor diplomatice, sugerată consecvent de politica noastră externă, este singura care poate oferi soluții eficiente de reglementare internațională. Față de îngrijorarea popoarelor lumii, poporul nostru își exprimă încrederea în tot ceea ce înseamnă viață, pace, normă de conduită politică și morală demnă.

Construim socialismul și avem nevoie de pace, pentru ca harnicul nostru popor să-și clădească liber viitorul, artele fiind chemate să aducă laudă progresului social al umanității și păcii în lume.

Dina COCEA

președinte al Asociației oamenilor de artă
din instituțiile teatrale și muzicale



Făurirea, la 8 Mai 1921, a Partidului Comunist Român a constituit temeiul înnoitor și hotărîtor al continuității luptei poporului nostru pentru transformarea revoluționară a societății, pentru dezvoltarea înfloritoare a națiunii române și afirmarea ei plenară ca factor de pace și colaborare internațională. S-a zămislit din popor un partid care, identificat cu aspirațiile sale cele mai înalte, a știut să conducă țara spre țărnul împlinirilor, descătuișind energiile creatoare ale întregii națiuni.

Trecutul de vitejească glorie, de eroice jertfe și sacrificii își găsește o strălucită continuitate în prezentul demnității României contemporane, în marșul ei triumfal spre societatea comunistă de mîine.

În acest arc de timp, perioada care a trecut de la Congresul al IX-lea al partidului, de când în fruntea partidului și a țării a fost ales tovarășul Nicolae Ceaușescu, reprezintă o etapă hotărâtoare pentru noua calitate a vieții și a muncii, pentru continua adâncire a democrației muncitorești-revoluționare, pentru sporirea bogăției spirituale a poporului. În acest context, proza și poezia, dramaturgia și arta spectacolului, muzica și artele plastice, arhitectura și filmul, televiziunea și arta de amatori au cunoscut condiții cu adevărat propice pentru dezvoltarea lor. S-a produs o limpezire și o exprimare tot mai adecvată a noii concepții filozofice asupra lumii, sporindu-se astfel caracterul angajat, militant al artei, s-a diversificat gama mijloacelor de expresie, s-a ridicat necontenit nivelul calitativ al întregii activități artistice. Atmosfera creatoare a anilor noștri a fost determinată de neconținută căutare a noului, a aceluși nou care izvorăște din viața întregului popor, de pasionata exprimare a adevărului, de deținerea vocii noastre specifice în concertul valorilor universale. Artă contemporană românească este profund interesată de efectele ei sociale, ea este intens implicată în procesul de făurire a unei noi conștiințe, a omului nou. Cele mai bune realizări ale noastre devin puternice argumente în dezbaterile ideologice contemporane, ele exprimând nu doar punctul de vedere al unor creatori izolați, ci concepția unui popor despre locul său în lume și despre felul cum trebuie să evolueze lumea. Explicite sau implicite, arta românească afirmă dorința și voința de pace a unui popor care urăște barbaria și războiul. Oricât de solemnă și de sărbătorească ar fi atmosfera sălilor de spectacole, oricât de înflăcărâte aplauzurile și oricât de îmbătătoare succesele, noi nu uităm că însăși existența lor este permanent amenințată de o nesăbuită cursă a înarmărilor, de diverse încălcări ale legilor și pactelor internaționale, de politica „faptului împlinit” — dusă de cercurile imperialiste.

Prin reprezentantul său cel mai îndrituit, președintele țării, poporul nostru condamnă orice formă de agresiune, orice încercare de a rezolva altfel decât prin tratative diferențele ivite. Țara noastră crede în triumful rațiunii și al păcii. Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu :

„Avem ferma convingere că popoarele dispun de forța necesară, că, acționând unite și cu toată fermitatea, pot schimba cursul evenimentelor, pot opri cursa înarmărilor, calea spre catastrofa nucleară, spre un război mondial — și pot asigura pacea”.

Ion BESOIU

directorul Teatrului „Bulandra”

Marele eveniment al aniversării partidului este întâmpinat de întreg colectivul Teatrului Giulești, în consonanță cu voința întregului nostru popor, într-o însuflețită atmosferă de muncă, de elevată creație artistică, în spiritul elanului revoluționar și al abnegației patriotice ce caracterizează, putem afirma cu îndreptățire, întreaga mișcare artistică din țara noastră.

Programul și obiectivele stabilite de Congresul al XIII-lea, din inițiativa și sub îndrumarea directă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, asigură fundamentul teoretic al activității noastre cultural-educative, climatul de lucru, perspectiva amplă și, totodată, riguroasă pentru orientarea și dezvoltarea teatrului românesc în deceniile ce urmează.

Sîntem pe deplin conștienți că numai militînd permanent pentru o artă autentică — care să conțină adevărul acestei epoci istorice —, o artă angajată, în slujba intereselor generale ale națiunii noastre în actuala etapă a dezvoltării sale, vom reuși să oferim publicului larg spectacole reprezentative, care să-i confirme așteptările, aspirațiile.

Însufleții de această luminoasă perspectivă, ne afirmăm deplina adevărată adieziune la întreaga politică internă și externă a partidului.

Atașamentul nostru față de partid, față de politică sa înțeleaptă și vizionară înseamnă, implicit, atașament față de modul consecvent în care România militează pentru pace, pentru triumful rațiunii în lume. Recentele Declarații-Apel ale Frontului Democrației și Unității Socialiste și Marii Adunări Naționale reprezintă o formă de reafirmare a voinței de pace a tuturor românilor; aceasta, cu atît mai mult cu cît Terra este amenințată de escaladarea cursei înarmărilor, de prezența unor focare de tensiune, de conflicte armate ale căror consecințe pun în pericol însăși ființarea planetei noastre în univers. Cu toții credem în acest fierbinte mesaj pentru Pace și dezarmare promovată de țara noastră, de președintele ei, cu tenacitate și consecvență unanim recunoscute. Avem mereu în minte cuvintele rostite de secretarul general al

partidului la Plenara Consiliului Național al F.D.U.S.: „Noi considerăm că Anul Internațional al Păcii trebuie să determine acțiuni și înțelegeri concrete, reale, în direcția opririi cursei înarmării, a dezarmării și asigurării păcii! Numai așa se va răspunde însemnătății acestui An, voinței popoarelor! Numai așa vom face ca, într-adevăr, acest An să marcheze un început spre dezarmare, spre încetarea confruntărilor și trecerea pe calea colaborării pașnice, spre dezarmare, spre o lume a păcii, fără nici un fel de arme“.

Desigur, numai într-o lume a păcii, așa cum umanitatea a afirmat-o de-a lungul veacurilor, pot înflori artele și cultura, chintesența vieții noastre spirituale, mesajul pe care îl lăsăm generațiilor viitoare împreună cu grandioasele edificii ale acestei epoci de profunde transformări.

Elena DELEANU

director al Teatrului Giulești

De când există, teatrul pledează pentru iubire între oameni și pace între popoare. Chiar în cele mai „războinice“ piese, chiar în piesele în care cortina cade pe o victorie în luptă, teatrul vorbește spectatorului despre ororile și inutilitatea măcelurilor pe câmpul de bătălie, imprimând în conștiința umană idealul păcii și înfrățirii neamurilor. Cu atât mai mult astăzi, într-o epocă cuprinsă de spaima unui război distrugător, cu consecințe atât de tragice încât depășesc orice imaginație, teatrul are și el misiunea de a pleda pentru oprirea nebuniei care înlănțuie planeta și încearcă s-o ducă la stadiul de corp ceresc pustiu, rătăcind fără speranță prin univers. Dacă arsenalul atomic crește cu fiecare zi, cu fiecare ceas, ca și cum ne-am pregătit să distrugem nu numai pământul nostru, ci întreg sistemul solar, înțelepciunea omenească trebuie să vegheze și ea, pentru a nu arunca popoarele în spaima zilei de mâine, ceea ce le-ar înfrîna dorința de a clădi o lume mai bună și mai dreaptă. Ultimii ani au dovedit, de altfel, că miliardele de oameni nu se lasă înșelați de propagande mincinoase, ci știu să-și stringă rîndurile într-un adevărat front mondial pentru apărarea păcii, pentru apărarea vieții.

În țara noastră, politica partidului a avut totdeauna drept unul dintre țelurile ei cele mai înalte PACEA. Cu mult înainte de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, Partidul Comunist Român a luat față atitudine împotriva fascismului, iar după 23 August 1944, când tunurile și-au încetat bubuitul, a trecut la refacerea țării în vederea vindecării rănilor și pregătirii pentru o epocă de liniște și înfăptuiri creatoare. Dar intensificarea luptei pentru pace s-a produs odată cu mărirea pericolului unui dezastru mondial. Secretarul general al partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu, încă de la Congresul al IX-lea și continuînd de atunci cu fermitate și fără răgaz, a condus politica externă de pace a României socialiste, acesta fiind singurul făgaș posibil pentru un popor dornic să trăiască, să muncească și să-și făurească un viitor. Nu demult, la Congresul Frontului Democratice și Unității Socialiste, glasul președintelui țării s-a ridicat împotriva înarmării nebunești cu arme de distrugere în masă, ca și împotriva oricăror înarmări, cerînd oamenilor să nu accepte pe nici o bucată de pământ de pe planetă instalarea și folosirea armamentului nuclear.

Increzători în rațiunea umană și în victoria spiritului de înțelegere între țări, noi, românii, sintem partizanii păcii, ai dragostei omului pentru om și ai puterii de creație a binelui, frumosului și dreptății.

Dan TĂRCHILĂ

„Masca” la a IV= a ediție

Ca în fiecare primăvară, artiștii amatori bucureșteni au participat la concursul de interpretare „Masca”, pe care Comitetul de cultură și educație socialistă al municipiului, Consiliul municipal al sindicatelor și Consiliul de educație politică și cultură socialistă al sectorului 6 l-au pregătit cu răspundere și seriozitate, într-un climat sărbătoresc.

Receptiv și entuziast, publicul a umplut, trei după-amieze, sălile Teatrului „Notara” și ale Teatrului Național, răsplătind cu îndelungate aplauze evoluția celor 13 formații teatrale (12 din instituțiile și întreprinderile bucureștene și una din țară — Teatrul muncitoresc al Combinatului chimic din Tîrnăveni).

Au primit oare acești spectatori generoși, avizi de cultură, fideli suporteri ai tovarășilor lor de muncă aflați pe scenă, satisfacții spirituale pe măsura așteptărilor și exigențelor lor ?

Se poate spune că, și la această ediție, echipele de amatori au impus virfuri de interpretare actricească, au dezvăluit incântătoare disponibilități în desenarea unor tipuri scenice originale, în a căror expresie artistică, adesea surprinzătoare, se înfîlneau caracteristicile artei interpretative a amatorilor : sinceritate, ingenuitate, firesc.

O mulțime de chipuri și de atitudini pline de grație și spontaneitate au defilat prin fața juriului, din care au făcut parte Radu Beligan, Ion Besoiu, George Motoi, Ion Pavlescu, Ilinca Tomoroveanu, Ioana Pavlescu-Sion, Paul Ioachim, Marin Negrea, Florin Călinescu. Pe lângă farmecul însușirilor scenice, în acordarea numeroaselor „măști” de aur, de argint și de bronz, juriul a apreciat, desigur, capacitatea interpretului de a susține scenic personajul, utilizînd în mod convingător mijloace autentice artistice.

De la primele replici, rolul regizorului din comedia **Textul înainte de toate** de Doru Moțoc (prezentată de Institutul de Proiectări Căi Ferate, regia Constantin Gheorghiu) a dobîndit un contur remarcabil în interpretarea inginerului proiectant Mircea Bucur. Un subtil simț al umorului, o apreciazabilă siguranță scenică, bogăția de nuanțe au dat forță de generalizare eroului piesei, personificare a infatuării și cabotinismului. În același spectacol, desenatoarea Carmen Costea a

realizat o fină caricatură a unei actrițe mediocre. Cu farmec feminin, cu un refuz lucid al artificului, cu ironie, cu o limpede înțelegere a valorilor, interpreta a caracterizat precis și viguros nonvaloarea.

Din miezul spectacolului de sorginte populară **Tot iubit-u-are-un haz — Despărțitu-i cu necaz** (formația de teatru a Casei de cultură din sectorul 1, regia Constantin Fugașin), au țîșnit ca niște focuri de artificii colorate crochiuri inventive, definind tipuri caracteristice din lumea satului, cuprinse în strigături și în snoave. Puși în situația de a juca sentimente contradictorii, de a vizualiza teatral idei înălțătoare, tinerii interpreți au evoluat cu strălucire, dezvăluind umorul, misterul, dramatismul și poezia existente în sfera raporturilor dintre flăcăi și fete, dintre soți, dintre părinți și copii. În rolul unei Crîșmărițe care sucește mințile bărbaților, educatoarea Doina Nicu s-a înfruntat cuceritor cu Urita satului, expresiv caricaturizată de Mihaela Hunianu. Autentic și savuros a fost și portretul Flăcăului păgubos schițat de muncitorul Constantin Nechita.

Reprezentarea piesei **Furnici** de Aldo Nicolaj (echipa Teatrului muncitoresc I.C.T.B. regia Victor Moldovan) a permis afirmarea unui mănunchi de talente. În acest spectacol, cu atmosferă melodramatică precis dozată, cu oameni mărunți, vișînd să evadeze într-o lume mai bună, nici o interpretare nu s-a arătat neutră, lipsită de relief ; fiecare personaj reprezenta un anume tip social și psihologic, descris de interpreți cu minuție, cu multiple nuanțe. Excelent a fost portretul comic al adolescentei vorbărețe și teribiliste, stăpînită de primii fiori ai dragostei, întruchipată cu vervă de dactilografa Florentina Constantin. Muncitorul Marin Gheuca, în rolul tînarului intelectual ratat, a găsit accente sincere și convingătoare pentru a interpreta drama neputinței, prăbușirea visului. Operatoarea Leona Iancu a tratat simplu personajul bătrinei Pinuccia, izbutînd astfel să trezească emoție. Din punctul de vedere al muncii regizorului în scopul valorificării disponibilităților scenice ale interpretului amator, această montare a fost, cred, cea mai concludentă pentru a ilustra nivelul artistic pe care îl poate atinge **continuitatea**



Radu Beligan și George Motoi în mijlocul artiștilor amatori de la Casa de Cultură a sectorului 1 din București



Scenă din spectacolul „Tot iubit-are-un haz...”



colaborării artiștilor amatori cu profesioniștii.

Au cucerit lauri și la această ediție Sandu Ștefănescu, de la Clubul sindicatelor din comerț, pentru interpretarea rolului Weis din montarea **Nodul gordian** de Jean Valjan (regizor, Constantin Diniescu) și Liviu Tufescu, din echipa Casei de cultură a sectorului 5, pentru știința de a descoperi în comportarea unui om obișnuit (Medicul din **Reîntîlnirea** de Radu F. Alexandru) semnificațiile unei vieți trăite în demnitate și ale unui nou mod de a gândi și de a sluji o profesie nobilă.

Au fost distinși pentru calitatea artistică a spectacolelor, pentru felul cum au pus în valoare calitățile artiștilor amatori, Victor Moldovan, de la Teatrul Național, Constantin Gheorghiu, de la Teatrul Giulești, și, nu în ultimul rând, Constantin Fugașin, de la Teatrul „Ion Creangă”, a cărui montare s-a evidențiat prin originalitate în valorificarea folclorului.

Un rol determinant în afirmarea virtuților interpretative l-a avut, bineînțeles, și opțiunea repertorială, consistența personajelor. În genere bine echilibrat, repertoriul actualei ediții s-a sprijinit pe alegerea unor opere semnificative, românești și străine. La capitolul piesei românești de actualitate, am fi dorit însă ca pe scena întrecerii să fie prezente mai multe texte importante, cu o mai mare încărcătură ideatică, cu o viziune mai complexă asupra lumii, cu o mai largă rezonanță educativă.

Valeria DUCEA

Moment din spectacolul „Textul înainte de toate”

Silvania — Luna culturii și educației socialiste

În bogata paletă de manifestări educative, cultural-artistice, desfășurate în februarie sub genericul **Silvania — Luna culturii și educației socialiste**, în întreg județul Sălaj, teatrul a ocupat un loc destul de modest. Nu pentru că locuitorii acestor meleguri nu ar avea nici o înclinație spre dramaticele investigații întreprinse de arta Thaliei în zonele de adâncime ale universului uman. Dimpotrivă, atât afluența de public la puținele spectacole programate, cât și luările de cuvânt din cadrul amintitei dezbateri — la care au participat membri ai A.T.M., în frunte cu Dina Cocea, președinta Asociației — au confirmat apetența sălăjenilor pentru arta teatrală, și îndeosebi dorința lor de a găzdui mai multe și, mai ales, mai reprezentative turnee ale teatrelor profesioniste.

Sălajul nu are instituții teatrale sau muzicale profesioniste. Absența acestora este compensată de turneele pe care le întreprind teatrele din Cluj-Napoca, Baia Mare, Satu Mare, Oradea și, în oarecare măsură, cele din București. Compensația este, însă, insuficientă, în plan atât cantitativ cât și calitativ. Dar soluții se pot găsi, cu ceva mai multă inventivitate și convingere, pentru organizarea unor turnee a căror rentabilitate culturală să n-o contrazică pe cea economică (și invers), având în vedere spațioasa sală a Casei de cultură din Zalău și alte spații teatrale primitoare ale județului.

Dragostea pentru teatru a sălăjenilor se exprimă și în interesul de care se bucură activitatea Teatrului Popular din Zalău, care funcționează în cadrul Casei de cultură. Și aici, ce-i drept, se simte nevoia unui sprijin mai substanțial din partea instituțiilor profesioniste. Dar primele sale premiere dovedesc o judicioasă opțiune repertorială: **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu, **Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu**, **Zorile la patru cincizeci și patru** de Ionel Hristea. Am văzut în cadrul „Silvaniei” acest din urmă spectacol, pus în scenă de actorul Paul Antoniu, de la Teatrul Dramatic din Baia Mare, într-o scenografie cam improvizată, însă într-o interpretare actoricească meritorie prin claritatea conturării personajelor, prin buna și susținută tensiune dramatică, prin capacitatea de comunicare emoțională cu sala. N-au lipsit însă une-

le stîngăcii în exprimarea unor stări și relații între personaje, care își au probabil sursa și în inabilitățile textului, tributari unei epoci revoluate a dramaturgiei noastre. Am remarcat îndeosebi vibrația dramatică autentică a Marianeî Sîmpetrean (interpreta Norei), nuanțele bine marcate ale evoluției Profesorului Florian în interpretarea lui Mihail Ștefan (în ciuda unui defect de dicțiune), vigoarea și gravitatea sobră ale lui Ion Linca-Pinca (Matei). În pregătire se află spectacolul cu piesa lui Paul Ioachim **Nu sîntem îngeri**. Iar angajamentul conducerii A.T.M. și al actorului Marin Aurelian de la Teatrul Național din Cluj-Napoca (filiala A.T.M.) de a-și aduce contribuția la îndrumarea acestui inimos colectiv sînt o cheazășie pentru sporurile calitative ale activității viitoare. Deosebit de meritorie este activitatea brigăzilor artistice, a căror prezentă promptă și eficientă în viața județului, tradusă în programe originale, bogate în substanță satirică, a fost încununată cu numeroase premii la Festivalul național „Cîntarea României”. Cîteva mostre semnificative din programele brigăzilor de la Întreprinderea de conducători electrici emailați, de la Întreprinderea de confecții din Jibou, de la Căminul cultural al comunei Știrici, satul Horoatu Crasnei, ca și din satul Călacea, comuna Gîrbău, au confirmat valoarea și resursele educative ale genului.

Măsura înaltă a artei, receptată cu deosebită emoție și înțelegere de publicul din Zalău, a fost dată de oratoriul **Miorița**, compoziție complexă, muzical-dramatică, în care se îngemănează muzica lui Paul Constantinescu și versurile mai multor variante ale baladei populare, într-un ansamblu realizat și dirijat de Florentin Mihăiescu, în interpretarea de mare rafinament a corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, a taragotistului Dumitru Fărcaș (cu splendide sonorități și modulații de profund tragism), precum și a actorilor Teatrului Național din Cluj-Napoca: Melania Ursu (autentică vibrație tragică), Emilian Belcin, Gelu Bogdan Ivașcu și Marius Bodochi (foarte expresivi și sobri), alternînd ritmurile și variantele baladei într-o corespondență dramatic-sonoră cu corul. Era concert și spectacol, muzică și teatru, comunicînd cu forță emoțională etnosul ancestral al spiritualității românești.

Margareta BĂRBUȚĂ

Revoluționarul român, erou al dramaturgiei naționale

Continuăm, în acest număr, publicarea comunicărilor prezentate la simpozionul Revoluționarul român, erou al dramaturgiei naționale; concepția tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU privind istoria partidului și a patriei, temelia dezvoltării teatrului istoric, teatrului politic, simpozion ce a avut loc pe data de 7 aprilie 1986 și a fost organizat de revista „Teatrul” în colaborare cu Teatrul Mic, în cinstea celei de a 65-a aniversări a fâuririi Partidului Comunist Român.

■ DINU SĂRARU

Mărturisire de scriitor

Pornind de la tema simpozionului de astăzi, mă simt dator cu o mărturisire de scriitor.

Am început să scriu proză în acești ani și determinat de spiritul de libertate creatoare instaurat în viața țării, odată cu prezența la cirna destinului acestui popor a tovarășului Nicolae Ceaușescu, și m-am bucurat, într-adevăr, de libertatea de a aborda cu toată răspunderea, spun eu, și neîngrădit de nici un fel de prejudecăți, realitatea istorică a acestei țări. Fiind preocupat în ceea ce scriu de mecanismul politic, am avut bucuria să spun în cărțile mele adevărul în care am crezut, și acest adevăr a apărut în scris.

Ca scriitor care are și ambiția și orgoliul de a depune o mărturie, și dincolo de paginile literaturii, ca om politic, afirm că pentru mine climatul de libertate instaurat la Congresul al IX-lea a fost hotărâtor, așa cum a fost hotărâtor pentru toți oamenii de cultură. Mi-a plăcut să scriu despre activistul de partid, pe care îl consider eroul fundamental al istoriei noastre contemporane, pentru că el este cel care împinge România înainte, firește într-un proces foarte complicat, foarte greu, din care

n-au lipsit nici erorile, dar nici credința acestui erou în destinul comunist al țării, și trebuie să spun că marele public, cititorii de cărți sau spectatorii de teatru privesc eroul comunist cu toată încrederea atunci când el este adevărat.

Pentru că sîntem la un simpozion teatral, am datoria să spun că nu aș putea să desprind scrisul meu de expresia teatrală, pentru că, datorită unor mari actori de teatru, personajele cărților mele, cu care mă confund cu toată ființa mea, au devenit la fel de vii pe scenă. Iată prilejul pentru a aduce un omagiu actorului român, pentru că prin vibrația lui sufletească a reușit să impună în memoria colectivă personalitatea literară puternică a acestor eroi. Dacă l-aș pomeni numai pe Cozorici, care a construit cu o forță extraordinară un personaj revoluționar de referință, și încă ar fi destul ca omagiul pe care îl aduc actorului român să fie cu totul îndreptățit.

Cred că nu putem aborda subiectul nostru de astăzi fără să ne referim și la regizorul român și la actorul român. Revoluționarul român în teatru este, bineînțeles, opera scriitorului, dar este în aceeași măsură opera regizorului și a actorului, care prin performanțele lor înscrisu în paginile istoriei nu numai un personaj original, nou, ci și o contribuție la dezvoltarea literaturii și artei românești. Mulțumindu-le, vă rog să-mi permiteți să ofer cuvîntul mai întâi profesorului Ion Ardeleanu. Mă bucur de prezența d-sale aici, pentru că opera d-sale de restituire istorică — gîndiți-vă numai la cele patru volume extraordinare consacrate actului de la 23 August, apoi la mia de pagini consacrată României după Marea Unire este realmente o operă de istorie*.

* Comunicarea tovarășului Ion Ardeleanu a apărut în revista „Teatrul” nr. 4/1986.

Un larg evantai problematic

Împlinirea a șase decenii și jumătate de la întemeierea Partidului Comunist Român — semnificativ moment istoric în viața patriei și a poporului nostru — e un fericit prilej de activă meditație asupra înfăptuirilor anilor noștri, asupra cuceririlor dobândite în special în ultimele două decenii, sub binefăcătoarea rază a celui de-al IX-lea Congres al partidului. Contribuind, printr-o eficiență îndrumare politică și ideologică, la afirmarea plenară a creației literar-artiste, cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. a inaugurat și o fertilă epocă de restituire a valorilor culturale naționale, implicit a valorilor zămislite de teatrul românesc. Am parcurs și parcurgem o epocă în care cinstim memoria înaintașilor și primim trecutul istoric în adevărata sa lumină.

Teatrul istoric s-a dezvoltat având la bază concepția umanist-revoluționară a partidului nostru, îndrumările ferme, izvorite din complexa operă a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Astăzi, istoria și-a redobândit drepturile sale, istoria partidului s-a integrat în istoria României, iar documentele trecutului românesc au fost și sînt interpretate în spiritul obiectiv al adevărului istoric. Istoria Românilor ocupă de altfel un loc important în opera politică, filozofică și economică a președintelui Nicolae Ceaușescu, cel ce a inițiat cîmpul vast al investigațiilor noii noastre istoriografii, socialiste. Era firesc ca și slujitorii artelor să fie chemați să exprime în imagini dramaturgice și spectaculare istoria națională, istoria românilor. Era necesar, pe de altă parte, un asemenea indemn, întrucît a existat o perioadă a poncifelor și a dogmatismului, care a adumbrit istoria României și în consecință literatura de inspirație istorică în general, iar în cazul nostru, literatura dramatică. A apus însă deceniul în care imaginea teatrală contura conflicte forțate, personalități mistificate sub raportul adevărului istoric, acțiuni dramatice și conflicte „de împrumut”, într-un cuvînt, o istorie ce își pierdea contururile autenticității. Se diminueau valorile teatrului istoric clasic, emițîndu-se ipoteze critice limitate. Tradițiile teatrului istoric românesc se abureau tot mai mult, pierzîndu-și aura lor,

care, într-o perioadă, însemnase cultura și premisă innoitoare, în procesul ce urma să contribuie la desăvîrșirea dramaturgiei contemporane naționale.

O strălucită concepție istorică ne oferă, astăzi, documentele de partid, de o excepțională importanță pentru orientarea și stimularea creației, privită în totalitatea ei. Există un puternic indemn privind necesitatea artelor de a se inspira din istorie și de a contura **epopeea națională a poporului**. Conceptul de epopee națională, formulat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, a stimulat apariția **ctitorilor dramaturgice** ce urmau să acopere „pelele albe” din istoria noastră națională. A apărut, așadar, grație acestui indemn și acestui climat spiritual innoitor, un nou teatru istoric, reevaluînd epocile trecute în luminile și sub cerul socialismului românesc.

Pentru dramaturgia ultimelor patru decenii un moment semnificativ l-a constituit apariția dramei **Bălcescu** de Camil Petrescu, operă dramatică ce evocă revoluția și rolul poporului în înfăptuirea destinului său, în lumina materialismului istoric.

În contemporaneitatea noastră socialistă, drama istorică cunoaște, după cum se știe, un larg evantai problematic.

Au apărut noi dramaturgi și noi opere, edificatoare pentru felul cum **istoria a pătruns în teatru**, pentru felul cum **teatrul a pătruns în istorie**.

În cadrul dramei istorice se cuvine a menționa o nouă dimensiune — aceea a teatrului de **revoltă socială**. Astfel, lupta țărănimii din Transilvania, din acea minunată cîmpie a Ardealului, din acel ținut atît de rîvnit în istorie, a fost reflectată în creații dramaturgice autentice, ca **Urme pe zăpadă** și **Iancu la Hălmagiu**, de Paul Everac, **Procesul Horia** de Al. Voitin și **O sîrbătoare princiară** de Teodor Mazilu.

Dincolo de această dimensiune a teatrului istoric ce vizează **revolta** și nu **revoluția**, o posibilă antologie a dramei istorice contemporane ne va aduce în spațiile sale **drama istorică** și nu **drama de evocare istorică**, termenii implicînd o clară delimitare: de o parte, dramaturgia în cadrul căreia personalitățile istoriei, figurile de voievozi, sînt privite în contextul epocii și ca factori exponențiali ai timpului — cum sînt de pildă Ștefan cel Mare în **Apus de soare** și Petru Rareș în **Luceafărul**, evocați în lumina și în aura romantismului; de altă parte, chipul lui Ștefan cel Mare care prinde, astăzi, alt contur în **Săptămîna pașimilor** de Paul Anghel sau cel al lui Petru Rareș, în piesa cu același nume a lui Horia Lovinescu. Asistăm însă nu numai la o nouă viziune asupra personalității în isto-

rie ci și la cristalizarea unor structuri dramaturgice innoitoare.

Ipostazele Unirii în Istoria Românilor și-au găsit și ele expresie în drama-spectacol a lui Mihnea Gheorghiu — **Capul** și în drama istorică **Viteazul** de Paul Anghel. Aceeași epocă medievală ni-l aduce pe Vlad Țepeș în dramaturgia lui Marin Sorescu din **A treia țeapă** sau **Răceala**, pe Vlad Țepeș în ianuarie a lui Mircea Bradu și, într-un splendid poem dramatic, pe **Io, Mircea Voievod** a lui Dan Tărchilă. Momentul cuceririi Independenței a fost reflectat, la rindu-i, în dramaturgia istorică scrisă de Mihnea Gheorghiu, în **Patetica 77**, de Mircea Radu Iacoban, în **Reduta**, de Dan Tărchilă, în **Marele Soldat**, și de clasicul dramaturgiei contemporane, Horia Lovinescu, în **Patima fără sfârșit**. Varii momente din istorie sînt de asemenea conturate în durabile poeme dramaturgice, ca **Arheologia dragostei** și **Nu pot să dorm** de Ion Brad, **Drumuri și răscruci** a lui Paul Everac sau **Descăpătina** de Al. Sever.

O dimensiune majoră a teatrului istoric se constituie prin operele închinete luptei revoluționare, antifasciste și anti-imperialiste, ce au premers momentul 23 August 1944, ca și luptei pentru cucerirea și consolidarea puterii, din anii care au urmat. **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici, **Evul mediu întimplător** de Romulus Guga, **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu, **Parola** de Petru Vintilă sînt semnificative opere ce întregesc contururile epopeii noastre naționale.

Spiritul de sacrificiu, dăruirea și intransigența revoluționării autentice, care face istoria, se exprimă în **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac, în redimensionările dramaturgice din epica lui Dinu Săraru: **Niște țărani**, **Clipa**, **Dragostea și Revoluția**, și în **Politica** și **Trestia gînditoare** de Theodor Mănescu.

Teatrul istoric, investigînd deopotrivă epoca veche și contemporaneitatea care devine istorie, a dobîndit o mare varietate problematică, diversificîndu-și totodată tipurile demersului dramaturgic și structurile formale, constant preocupat de percutanța mesajului, încărcat de virtuțile patriotismului socialist.

Excursul critic privind evoluția dramei istorice solicită și unele observații în legătură cu sfera înțelegerii complexe a conceptului de epopee națională. El trebuie să acopere și zona construcției socialismului, a eforturilor contemporane pentru edificarea patriei socialiste. Epopeea națională reclamă opere care să zugrăvească eroismul oamenilor muncii, al țărănimii revoluționare, al intelectualității, al întregii noastre națiuni, strîns unite în jurul politicii partidului nostru, a se-

cretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Sîntem obișnuiți ca în momente aniversare să poposim o clipă asupra reușitelor noastre și să gîndim perspectivele activităților de creație viitoare. Împlinirea a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român se constituie ca un prilej de acest fel. Decupăm din istorie cîteva secvențe, dintr-un amplu proces revoluționar, și cugetăm încrezător la înflorirea creației artistice, în ritmul și în timbrul epocii socialismului românesc.

■ ILEANA BERLOGEA

Prezența eroului comunist pe scenă

Dintre numeroasele idei sugerate de generoasa temă a acestui simpozion, aș dori să mă opresc la două, și anume: a) În ce măsură comuniștii, avînd rolul hotărîtor în transformările sociale, politice, culturale și morale, care au avut loc în țara noastră în ultimele patru decenii, au devenit eroi dramatici, și b) Ce noi dimensiuni a cîștigat arta interpretativă românească prin prezența eroului comunist pe scenă.

Este o adevărată bucurie să constatăm că, în anii care au urmat evenimentelor de la 23 August 1944, oamenii de teatru — dramaturgi, regizori, actori — au fost printre primii creatori dornici să contribuie, pasionat și sincer, la edificarea socialismului în țara noastră. Această dorință s-a materializat într-un teatru nou, pătruns de spirit revoluționar, într-un teatru de atitudine. Noua realitate politică, socială și culturală a fost observată cu atenție, descriindu-se, pe baza unui laborios proces de cunoaștere, transformările sociale și ecourile lor în conștiință.

În primele rînduri ale făuritorilor de viitor a fost și este comunistul; faptul că această figură de prim-plan a realității a inspirat literatura dramatică este firesc. Dar, de la simpla prezență a comunistului, ca erou dramatic, în teatrul nostru, și pînă la realizarea unei autentice transfigurări artistice a fost de străbătut un drum lung, determinat pe de o parte de specificul și cerințele artei teatrale în general, pe de altă parte de specificul teatrului nostru, un teatru realist prin

exelență, preocupat de relația omului cu mediul social, istoric și cultural, teatrul avînd în centrul atenției analiza psihologică, verosimilitatea reacțiilor, reflecția etică.

Cu toate că teatrul românesc a cunoscut și diversificarea mijloacelor de expresie și varietatea stilistică, totuși trebuie să subliniem faptul că el a rămas fundamental realist, caracterizat prin toate elementele proprii acestei direcții. Formele teatrului agitatoric de tip piscatorian — amestecarea ostentativă a procedeeelor (dans, cînt, imagini filmate ș.a.m.d.), vizualizarea violent afișată, caricatura, grotescul, mișcări de masă sacadate, involburate, trepidante — nu s-au dezvoltat la noi. Nici teatrul documentar; modalitatea de a aduce pe scenă evenimente reale, însă reorganizate conform unei noi structuri, reflectînd poziția creatorilor, și tratate cu distanțare spre a determina la spectatori o judecată lucidă, nu a devenit familiară creatorilor. Nu se poate spune că nu au existat încercări interesante de teatru documentar, dar ele sînt izolate, dominante rămînd procedeele specifice teatrului realist psihologic cu implicații sociale. În teatrul realist, ceea ce se întîmplă, și mai ales modul în care evenimentele sînt determinate de voința eroului, de hotărîrea și puterea sa de a lupta pentru un scop, sînt cele ce exprimă intenția și mesajul autorului. Artistul este cel ce hotărîște mersul acțiunii și orientează schimbările în sensul dorit. El pornește de la observarea atentă și obiectivă a realității, dar își alege, după principii ce vin încă din *Poetica* lui Aristotel, acele date ce vor fi recompuse în piesă conform veridicității, cauzalității, tipicității, țînînd seama de concretețea și de detaliile ce dau verosimilitate mediului social și cultural, fizionomiilor, reacțiilor psihice și comportamentale.

În piesa realist-psihologică, întîrplările și personajele nu reconstituie o lume existentă, ci creează una nouă, în care poate fi însă descoperită realitatea obiectivă și se poate înțelege sensul evenimentelor. Situația inițială propusă de autor evoluează după principiul cauză-efect, deci urmează o cale progresivă logică, cu un început, un punct culminant și un deznodămînt.

Fără nici un fel de exagerare, putem afirma că realismul s-a împlinit în teatrul nostru cu adevărat abia în epoca actuală, avînd în vedere că principiile sale fundamentale corespund logicii, vizează armonia și se bazează pe încrederea în victoria rațiunii; or, societatea socialistă, ideologia și idealurile celor ce cred într-o nouă ordine socială reprezintă tocmai un triumf al rațiunii; este victoria ideii care

transformă realitatea, a unei idei ce se verifică printr-o permanentă confruntare cu practica.

Numeroase lucrări reprezentative ale teatrului nostru contemporan, semnate de Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Al. Voitin, Theodor Mănescu, aparțin acestei categorii, avînd acțiuni și eroi de ficțiune, verosimili, emoționați, construiți conform structurilor și principiilor compoziționale realiste. **Citadela sfărîmată**, **Surorile Boga**, **Moartea unui artist** de Horia Lovinescu, întreaga operă a lui Aurel Baranga, începînd cu **Mielul turbat** și sfîrșind cu **Viața unei femei**, piesele lui Paul Everac, **Noaptea pe asfalt** de Theodor Mănescu ș.a.m.d. au acțiuni dirijate anume pentru a ne comunica mesajul ideatic și estetic al autorului.

În cadrul teatrului realist românesc s-au manifestat numeroase tendințe de renunțare la logica aristotelică în compoziția dramatică, apelîndu-se și la logica visului, de tip strindbergian (juxtapuneri, simultaneitate etc.); structura fiecărei piese din această categorie este determinată de ideea ei. Așa sînt piesele lui D. R. Popescu, Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu, cîteva dintre lucrările lui Paul Everac. Dar și în aceste cazuri, eroii și acțiunile, ca purtătoare ale mesajului, sînt inventate de autori; în aceste piese-alegorii, metafore sau parabole se materializează tot principiile fundamentale ale realismului.

Procesul de observare minuțioasă a vieții, de obiectivare și studiu al cauzalității, apoi inventarea unei acțiuni purtătoare de sensuri, cu alte cuvinte transfigurarea artistică a experienței, presupun timp; de aici și o întîrziere a reflectării în teatrul realist a evenimentului politic. Acesta își poate găsi mult mai rapid locul în formele de teatru agitatoric, unde nu se pune problema verosimilității și a adevărului psihologic — cîntul, dansul, culoarea, imaginile filmate realizînd de îndată impactul necesar.

Eroul dramei realiste trăiește un conflict, o ciocnire cu cei din jur, cu oameni și evenimente potrivnice, învingîndu-le sau fiind învins de acestea, transformîndu-se pe sine sau transformîndu-i pe ceilalți, mișcarea dramatică însemnînd evoluție, schimbare.

Avînd în vedere aceste aspecte, nu a fost prea simplu pentru dramaturgii noștri să-l aducă pe comunist pe scenă în mod convingător și mai ales realizat din punct de vedere artistic. Chiar și în piese pătrunse de un autentic spirit revoluționar, comunistul apare destul de palid, atenția îndreptîndu-se către cei ce trăiesc profunde zguduiri, către eroii ce

caută plini de neliniști și tulburări adevărul. Cei mai reușiți eroi comuniști vor fi la început cei surprinși în situații conflictuale puternice, în mijlocul unor ciocniri violente, de pildă în timpul luptei din ilegalitate sau în zilele fierbinți ale lui august 1944: Pavel Golea din **Surorile Boga** de Horia Lovinescu, Axinte, din trilogia **Oameni în luptă** de Al. Voitin sau Mihai din **Passacaglia** de Titus Popovici. De reținut, însă, faptul că timpul scenic în piesele mai sus menționate nu le este dat lor, ci personajelor ce se află pe drumul unor mari transformări ideologice și sufletești. După cum ne arată titlul, cele trei surori Boga sînt adevăratele eroine în piesa lui Horia Lovinescu, Pavel Golea apărînd doar episodic, chiar dacă funcția sa este decisivă pentru ca ele să-și găsească drumul în viață. La fel și Al. Voitin, în trilogia **Oameni în luptă**, pune în prim-plan personaje care, fie că apar într-o singură piesă (cum ar fi bătrîna Elena din **Oamenii înving**), fie că apar în toate (Maria, profesorul Banu, utecista Rada), sînt transformate de prezența comunistului, omul marilor idei, hotărît, sigur de sine, de piatră de la început pînă la sfîrșit, dar cu puține momente scenice propriu-zise. Aceeași situație o găsim și în **Passacaglia**, unde sfîșierile lăuntrice, neliniștile sînt trăite de familia profesorului, și nu de Mihai, tînărul care știe exact de ce și pentru ce luptă.

Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu este lucrarea în care rolul principal îl are tînăra comunistă Maria. De la început și pînă la sfîrșit, urmărim cu răsufierea tăiată lupta acestei fete condamnate la moarte, la discreția călăilor ei, o luptă inegală, dar încheiată cu victoria Mariei. Din aceeași categorie sînt și eroii din **O șansă pentru fiecare** de Radu F. Alexandru, dar prezența pe scenă a mai multor tineri comuniști, după cum și conflictul — limitat la ciocnirea lor cu reprezentantul autorităților, care le cere să-și trădeze tovarășii, promițîndu-le în schimb că le va dărui viața —, dezvăluie mai puține date caracterologice.

Aducerea în teatru a momentelor importante din efortul de construire a socialismului și a comunismului în țara noastră ar fi fost imposibilă fără a însufla scenic, totodată, chipul aceluia care a gîndit și condus acest proces — comunistul, prezent pretutindeni, în fabrici, pe ogoare, pe șantiere, în laboratoarele de cercetare etc. Eroul obișnuit al dramaturgiei noi este de cele mai multe ori comunist. Știm acest lucru din atitudine sa de revoltă față de tot ceea ce este minciună, din spiritul de sacrificiu dovedit în viața de toate zilele sau în împrejurări deosebite. Acest tip de erou a

evoluat, de la rolul de catalizator al transformărilor celorlalte personaje și de declanșator al unor examene de conștiință, către o funcție dramatică de sine stătătoare. Printre cei mai reușiți eroi comuniști din această categorie îmi îngădui să-i consider pe Ion din **Acești îngeri triști**, pe George din **Hoțul de vulturi** de D. R. Popescu, pe Cristian din **Camera de alături** și pe Ioviță din **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac. Alăturarea lor poate părea arbitrară, dar mi se pare că ei reprezintă chintesența poziției noi față de problemele vieții noastre și mai ales concretizarea acesteia în ipostaze dramatice emoționante; sînt personaje verosimile, ale căror acțiuni și reacții sînt psihologic adevărate. Ion și Cristian nu se dezvăluie de la început; nu se prezintă ca „oameni noi”, dar simțim, din ținuta cu care luptă împotriva nedreptății și răminerilor în urmă, că ei sînt cei ce reprezintă viitorul. La George și la Ioviță, dimpotrivă, identitatea declarată și apartenența structurală coincid. Sînt comuniști, o afirmă, dar mai ales o dovedesc prin fapte, demonstrînd că nu este deloc ușor să rămii credincios unui crez. Condiția lor este cu adevărat dramatică, întrucît se sacrifică în permanență pentru idealul lor. George, maistrul ce construiește hidrocentrale și schimbă chipul munților, plătește scump pentru viața sa de nou Meșter Manole. La fel și Ioviță, părăsit de soție și de fiu.

Odată cu apariția acestor piese, comunistul încetează să fie pe scenă doar omul chemat să rezolve o situație, să dea indicații sau soluții de viață. El trăiește, muncește, se bucură, suferă, autodepășirea condiției obișnuite fiind plătită cu sacrificii.

Cel mai interesant din punct de vedere dramatic este însă eroul comunist aflat în fruntea transformărilor; el ocupă funcții înalte și poate lua decizii care schimbă viața celorlalți, este un reprezentant al celor mulți, dar în același timp și o personalitate ieșită din comun; apariția sa în teatru deschide dezbaterea scenică asupra noilor raporturi personalitate-mase, în epoca noastră. Acest erou a pătruns mai greu în dramaturgie, poate pentru că dramatismul condiției sale a fost mai dificil de sesizat. Conducătorul, activistul cu funcții de răspundere apare pentru prima dată în **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici. Să nu uităm însă că la început ideea a fost tratată într-un scenariu de film, devenit ulterior piesă de teatru. Dintre problemele puse în film, pe scenă a rămas doar procesul de conștiință al conducătorului de partid, foarte bun într-o anumită perioadă, dar depășit în următoarea, cînd săvîrșește greșeli a căror natură ar dori s-o înțeleagă.

Asupra aceleiași teme, încercînd s-o adîncească, a revenit Platon Pardău în **Iubirile de-o viață**, unde se confruntă doi activiști de partid cu munci de răspundere în orașul lor, unul tînăr, energic, activ, cel de-al doilea calm, cumpănit, înțelept; precum și dramatizările după romanele lui Dinu Săraru **Niște țărani**, **Clipa și Dragostea și revoluția**, a căror figură centrală este Dumitru Dumitru, erou comunist complex și de mare profunzime.

Aceste dramatizări — semnate de Cătălina Buzoianu, realizatoarea și a admirabilului spectacol cu **Niște țărani** la Teatrul Mic, de Virgil Stoenescu (**Clipa și Dragostea și revoluția**) și Mihaela Tonitza-Iordache (**Toamna roșie după Dragostea și revoluția**) — au urmărit și fresca transformărilor revoluționare, dar și implicarea eroului în frământările sociale și politice din țara noastră. Dacă, în **Niște țărani**, intervențiile sale sînt mai discrete, în **Clipa și Dragostea și revoluția**, în contrast cu Anghel Tocsobie, reprezintă adevărata atitudine și concepție de viață a unui conducător comunist.

Un erou tulburător este și Bărbatul din **Politica** de Theodor Mănescu. Complexitatea sa, materializată în neliniștitoare întrebări, ale căror răspunsuri nu sînt elucidate pînă la capăt, se datorează și structurii compoziționale de tip epic utilizate de autor. Această structură i-a îngăduit intercalarea unor momente de retrospecție, a unor meditații și a unor dezvăluri dintre cele mai variate, fără să mai fie nevoit să-l pună pe erou în situația de a acționa sau de a lua hotărîri, mersul înainte al piesei nefiind determinat de relația cauză-efect, ci de evoluția gîndurilor, de drumul întortocheat al aducerilor-aminte. Bărbatul își pune întrebări în legătură cu valoarea hotărîrilor, dar fără păreri de rău și sfîșieri de conștiință; de aici izvorăsc și distanțarea și luciditatea ce apropie aceste „romane dramatice“, cum le-a intitulat autorul, de dominantele teatrului documentar — întrucît se fac referiri la evenimente petrecute, la oameni cu o identitate reală.

Încă de la primele schițe de portret, eroul comunist a pus actorilor probleme de o mare importanță, legate de cunoașterea biografiei, de necesitatea creării unei vieți lăuntrice bogate, comunicate cu sobrietate, de găsirea corespondenței între semnificații și comportament. Apărînd în piese realiste, deci în piese bazate pe verosimil, acest erou trebuia să fie înainte de orice adevărat, viu, convingător. Inflăcărarea necesară pentru comunicarea combustiei lăuntrice și pentru realizarea unei înalte temperaturi a ideilor trebuia

asociată cu stăpînirea de sine, cu starea de tensiune, cu bucuria marilor împliniri.

Arta interpretativă românească a căpătat astfel noi dimensiuni, angajarea politică fermă dînd o excepțională putere de concentrare actorilor, elemente noi în stabilirea relațiilor dintre personaje, relații ce nu mai sînt pur afective, ci și de natură ideologică, acțiunea și contracțiunea fiind mai intense, mai încordate, cu necesitatea unor rezolvări rapide și clare.

În realizarea conflictului de clasă deschis, direct, violent, cum este cel din **Piticul din grădina de vară** de D.R. Popescu, din **Oameni care tac** de Al. Voitin sau din **O șansă pentru fiecare** de Radu F. Alexandru, interpreții au adus, dincolo de fermitate în slujirea idealurilor, și o impresionantă credință în cauză, o ardere care au produs un impact emoțional-intelectual dintre cele mai puternice. În mod deosebit, acest lucru s-a materializat în jocul plin de nuanțe al Marinelei Popescu în rolul Mariei din **Piticul din grădina de vară** montat de Dan Micu în premieră absolută la Tîrgu Mureș în 1974 și în acela al Anei Ciontea, în același rol, la Piatra Neamț, un deceniu mai tîrziu. Cu o excepțională concentrare și o expresivitate emoționantă a creat acest personaj și Silvia Popovici în spectacolul realizat de televiziune, valorificînd îndeosebi puterea de comunicare a privirii.

Punînd accentul pe intensitatea părerilor de rău și pe dorința de a ști cu orice preț adevărul, încă puternic, orgolios și energic, fiind gata să reînceapă lupta, potolindu-se cu greu, a creat Petre Gheorghiu rolul lui Pavel Stoian din **Puterea și Adevărul**, în regia lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Bulandra“. Un adevărat examen de înaltă măiestrie actoricească a dat și Florin Piersic în Ioviță din **Cartea lui Ioviță**, la Naționalul bucureștean, pe linia concentrării lăuntrice, a economisirii mijloacelor de expresie și a comunicării unei intense trăiri cu ajutorul unui ton reținut, meditativ și totuși energic. Între izbucniri și stăpînire de sine obținută printr-un imens și dureros efort a apărut acest erou în interpretarea lui Mihai Gingulescu pe scena Teatrului Național din Tîrgu Mureș, în spectacolul montat de Dan Alecsandrescu.

Dimensiunea meditativă și luciditatea analitică specifică teatrului epic, cultivînd gîndirea dialectică și comentariul, s-au adîncit în arta noastră interpretativă prin contribuțiile aduse în rolul Bărbatul din **Politica** (I și II) de către Nicolae Pomoje (Teatrul Foarte Mic), Petre Gheorghiu-Dolj (Național-Craiova), Constantin Codrescu (Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila), care au demonstrat

ciț de variate pot fi nuanțele în acest tip de joc.

Dumitru Dumitru din **Clipa**, **Niște țărani** sau **Dragostea și revoluția** a fost și el un erou care i-a solicitat pe interpreți să ajungă la o „înlăcărare stăpînită“, comunicînd mai cu seamă fermitatea și căldura umană. I-a reușit această frumoasă performanță lui Ștefan Iordache în **Niște țărani** la Teatrul Mic, lui Romel Stănciugel în **Clipa** la Constanța (regia, Constantin Dinischiotu), într-o modalitate proprie, și lui Ion Buleandră, interpretul aceluiași rol în **Clipa**, la Sibiu, în viziunea regizorală a lui George Teodorescu.

Opoziția Dumitru Dumitru — Anghel Tocsobie, exprimînd două atitudini față de marile răspunderi ale omului de partid, prezentate de Dinu Săraru în **Dragostea și revoluția** într-o modalitate ce asociază în chip original complementaritatea și antinomia, oferă un material dramatic generos ce nu și-a găsit încă pe deplin întruchiparea scenică.

Rămîne o certitudine faptul că eroul comunist a fost creat în chip original și convingător de către dramaturgi și că el reprezintă unul dintre cele mai generoase izvoare de inspirație și îmbogățire a artei interpretative contemporane, rezolvarea fiecărui rol de erou comunist presupunînd nu numai profesionalitate și desăvîrșire a mijloacelor de expresie, ci și angajare emoțională și intelectuală.

■ SORANA COROAMĂ ȘTANCA

Mit și istorie

E greu de spus unde începe și unde se termină Istoria. De aceea mi se pare și greu de precizat care anume dintre diversele titluri aparținînd dramaturgiei clasice și contemporane românești și care au prilejuit multe dintre punerile mele în scenă aparțin sau nu teatrului istoric. Epoci îndepărtate în timp sau altele apropiate nouă mi-au solicitat atenția, și astfel s-au născut, fie pentru scena de scîndură, fie pentru platourile și studiourile TV și radio, spectacolele cu piesele **Viforul** și **Lucafărul** de B. Șt. Delavrancea (montate apoi și în aer liber în incinta cetății de la Suceava), **Petru Rareș** de H. Lovinescu, **Noaptea** de M. R. Iacoban, **Hora domnițelor** de Radu Stanca etc., dar și **Nu sînt Turnul**

Eiffel, **Acești îngeri triști**, **Simple coincidențe**, **Nepoții gornistului**, **Arborele genealogic**, **Surorile Boga**, **Nu sîntem îngeri**, **Pisica sălbatică**, **Patimi (Subsolul)**, **Dragul meu anonim**, și lista ar putea continua. Voi încheia-o amintind doar serialul în 13 episoade **Mușatinii** pe care l-am realizat pentru televiziunea română după cunoscuta și frumoasa trilogie a lui Delavrancea, serial transmis de patru ori în întregime și de multe ori fragmentar de cînd a fost creat (1972) și pînă acum.

Astăzi însă și aici voi vorbi despre secolul 19 și despre „starea de răzvrătire“ care mi se pare mie că este una dintre caracteristicile acelor ani, stare de răzvrătire care prilejuiește multor dramaturgi (și scriitorilor români în general) crearea unora dintre cele mai superbe pagini ale lor. Secolul 19 și starea sa de răzvrătire au un preludiu: revoluția lui Horea — 1784 și o continuare: 1907 și anii 1916—1918, care au însemnat pentru poporul român încheierea firească a unui îndelungat, anevoios și, de multe ori, dureros și îndirjît demers istoric. Încheiere fericită la 1 Decembrie 1918, dar să urmăm puțin etapele și oglindirea lor în dramaturgie. Horea, Tudor Vladimirescu, Bălcescu, Avram Iancu, Al. I. Cuza, eroii de la 1877, 1907, 1916—1918, iată personajele preferate ale atîtor dramaturgi ai noștri, și acum nu voi cita din nou titluri de piese, multe dintre acestea purtîndu-le numele, titluri care au fost citate de antevorbitori.

Mă voi referi doar la experiența mea personală, și voi aminti în acest cadru spectacolele pe care le-am realizat cu **Roata de foc** (după **Roata cu șapte spițe** de Dominic Stanca), **Anton Pann** de Lucian Blaga, **Tulnicile Iancului** de Dominic Stanca, pregătirea împreună cu Victor Iliu a filmului **Bălcescu** după Camil Petrescu (care nu a dus însă, din păcate, și la filmările propriu-zise) cît și la scrierea de către mine a pieselor **Prima aniversare** (anul 1918, piesă a cărei premieră radiofonică a avut loc în 1986) și **Veghea tînărului războinic** (Editura Eminescu, 1983, în vol. „Dansul tinerilor lupi“, text a cărui acțiune se plasează în Moldova anilor premergători momentului 1848).

Horea, acest personaj atît de secret și exploziv totodată, abur, legendă, dar și lege și faptă (despre ideologia revoluției din 1784 s-a scris mult în ultimul timp), este primul și cel mai strălucit exemplu al fascinației pe care eroul revoluționar român a exercitat-o asupra dramaturgilor noștri. Nu voi reveni asupra altor personalități remarcabile ca Avram Iancu sau Bălcescu, i-am pomenit mai înainte. Dar la „starea de răzvrătire“, care nu înseamnă numaidecît și imediat răscoală sau revoluție, dar care implică și răscoală și

revoluție, mai participă alte și alte personaje preferate ale scriitorului român, personaje de cele mai multe ori anonime, identificate de obicei prin apelativul „haiducul“, „poetul“, „țăranul“, „oșteanul“, „omul“, „femeia“...

Exemplară mi se pare, în acest sens, piesa **Anton Pann** de Lucian Blaga. Plasarea în timp este oarecum exactă, fără însă a se ține seama de amănunte concrete biografice. Anton Pann nu moare la Brașov, ca în finalul acestei piese, a existat un haiduc Grozea, dar nu personajul acestei piese etc... Însă nu despre acestea ne vorbește Blaga. Haiducul nu este numai un împărțitor de dreptate și nu este în nici un caz un țilhar, așa cum apare el în alte scrieri ale altor autori (chiar dacă un țilhar cu aură romantică), ci este purtătorul unei idei despre libertate și demnitate, este aproape purtătorul unui embrion de ideologie. Cît despre Anton Pann, el este „poetul“, el este scriitorul, dar și, pînă la un punct, asociatul ideologic și faptic al haiducului. Starea de răzvrătire „luminată“ la ambii este cu atît mai evidentă cu cît și poetul și haiducul par două fețe ale aceluiași personaj, care străbate pictele și capcanele istoriei spre a se înălța în legendă și mit.

Și iată o altă trăsătură a dramaturgiei perfect ilustrată de mulți dintre autorii noștri de teatru: „coborîrea și intrarea în mit“ a eroului revoluționar român. Devenit simbol, el viețuiește și făptuiește în „contingent“, dar participă la starea de grație, de puritate și de perfecțiune a eroului legendar. Și la starea de grație a poeziei.

Horea, Avram Iancu și Bălcescu sînt poate în acest sens exemplarele perfecte. Există o legătură subtilă între existența reală, cotidiană, concretă a eroului și plasarea sa în mit. Horea este un abur, Avram Iancu — o pasăre care se întrupează în om, dar și un fluier ale cărui sunete se aud de nicăieri și de pretutindeni, Bălcescu, emaciat și incandescent, este idee pură, dar și suferință și jertfă „în absolut“.

Eroul își transcende epoca și devine pentru noi intangibil și exemplar, rămînînd umil și apropiat nouă. Umil — în accepția moralizatoare și nobilă.

Eroul are transparența sticlei și strălucirea misterioasă a cristalului. Eroul acesta profund uman, de o claritate aproape dureroasă, căruia îi înțelegem și îi cunoaștem gîndurile, dorurile, reacțiile, faptele, se pierde totuși în ceea ce noi numim măreție și tărîm tainic al mitului.

Este una dintre virtuțile dramaturgiei aceea de a reda eroului revoluționar român aura sa mitică. Și de a-l plasa totodată în afara noastră, rămînînd însă al nostru și printre noi.

Oameni vii

Vă solicit îngăduința de a vă face părtașii gîndurilor și frămîntărilor mele de creator de artă scenică, pentru a prezenta figura eroului revoluționar atît din trecutul cit și din prezentul românesc.

Cele mai importante opere dramatice rămase în istoria literaturii anilor de după eliberare au în centrul lor eroul înzestrat cu forța spirituală de a lupta pentru răsturnarea a tot ceea ce este perimat, degradat, și a mobiliza sufletul și mintea celor ce îl urmăresc pe scenă spre un ideal social, politic și moral înnoitor.

Am avut satisfacția de a realiza spectacole ai căror eroi centrali aveau capacitatea de a-l determina pe spectator să mediteze la destinul istoric al poporului nostru, la misiunea sa de participant activ la crearea unei noi societăți, precum și la permanenta datorie de a elimina tot ce poate întina existența omului.

M-am străduit să dau viață scenică unor personaje din piese inspirate din trecutul istoric național, ca de pildă Horia din **Procesul Horia** de Al. Voitin, Avram Iancu din piesa cu același titlu de Mircea Micu sau Mihai Viteazul din piesa **Viteazul** de Paul Anghel.

Eroii dramatici din piesele amintite sînt ipostaze artistice ale unor personaje istorice reprezentînd idealul de dreptate social-politică și de afirmare a conștiinței românești, în momente diferite din trecutul nostru; pot spune că fiecare dintre acești eroi, atît datorită măiestriei dramaturgilor cît și efortului de creație al realizatorilor de spectacole, au apărut pe scenă ca oameni vii, cu o mare forță de emoționare a spectatorilor.

Modalitățile de abordare a eroilor naționali Horia, Avram Iancu, Mihai Viteazul, de către cei trei dramaturgi, au fost diferite; diferite au fost și modalitățile de tratare scenică. Cu totul altfel trebuia să apară Horia din piesa lui Voitin într-o confruntare, în primul rînd de idei, cu opoziții și asupritorii săi, și cu totul altfel Avram Iancu, plasat de Mircea Micu într-o acțiune febrilă și tre-

pidantă, în care eroul se manifesta în primul rînd prin faptă, în luptă cu opresorii, urmînd ca spectatorul să fie acela care să mediteze și să conchidă asupra celor văzute și trăite în timpul spectacolului. Nu mai spun în ce măsură se deosebea de acestea modalitatea de abordare a textului lui Paul Anghel, în care Mihai Viteazul era surprins în mișcarea interioară, în introspecție, în meditație. Toate acestea se cereau însă a deveni fapt scenic care să-l implice pe spectator. Cele trei modalități diferențiate de prezentare a eroilor noștri naționali s-au dovedit a fi deosebit de captivante, iar efortul de a înfăptui un act spectacular cu o semiologie scenică originală ne-a creat o pasionantă preocupare creatoare. De fiecare dată am simțit satisfacția de a oferi publicului o pagină vie de istorie națională al cărei erou este un model de existență dăruită spre binele poporului al cărui exponent s-a aflat, ale cărui idealuri de libertate, dreptate și adevăr le-a slujit. În realizarea scenică a eroilor din istoria revoluționară a neamului românesc ne-a ajutat în primul rînd credința că idealurile lor, lupta ce au dus-o, au fost spre binele poporului român; readucerea acestora pe scenă nu poate decît să ne întărească în convingerea că dintotdeauna poporul nostru, prin exponenții săi cei mai de seamă, a știut să lupte pentru triumful dreptății, libertății, adevărului și pentru autodeterminarea națională.

Dar nu numai eroul literaturii dramatice de inspirație istorică s-a constituit ca personajul central al unor spectacole ce le-am realizat, ci mai cu seamă eroul revoluționar al zilelor fierbinți de luptă pe care le-a trăit și le trăiește fiecare din noi azi în România socialistă — fie muncitor, fie țaran, fie intelectual. Pot chiar spune că acești eroi revoluționari ne-au adus cele mai mari satisfacții — fiindcă pentru un creator de artă nici o recompensă nu poate fi mai mare decît aceea de a vedea că actul său de creație este primit cu interes, că îndeamnă la meditație, că nu îl lasă indiferent pe cel cărui ia se adresează, mai mult chiar, că cei care îl urmăresc se regăsesc în el.

Așa s-a întîmplat cînd am înscenat **Opinia publică** de Aurel Baranga, fie la Arad, fie la Cluj, fie la Sibiu, fie la Tîrgu Mureș; în fiecare dintre montări, Chitlaru se făcea exponentul opiniei care stigmatiza demagogia, incapacitatea, servilismul. Și, de fiecare dată, ropotele de aplauze care însoțeau acțiunile protagonistului simțeam că exprimă adeziunea la lupta revoluționară a partidului pentru făurirea unei conștiințe noi, socialiste. Știam că efectul va fi imediat și sigur perceput, cu atît mai mult cu cît cheia

satirică folosită în crearea personajelor cît și semnul adoptat — modalitatea de teatru în teatru, deci de instaurare a convenției declarate — bănuiam că-l vor captiva pe spectator. Cînd am realizat însă în premieră absolută la Tîrgu Mureș piesa lui Paul Everac **Cartea lui Ioviță**, temerile mele față de formula aleasă de autor (acțiune scenică redusă, conflictualizare în planul ideilor) au fost mari. Ioviță, împătimit de idealul de a face din omul societății românești contemporane exponentul calităților omului socialist, conflictul său cu cei reprezentînd rămășițe retrograde, cereau un efort deosebit din partea realizatorilor pentru a deveni act spectacular. Dar credința în dreptatea lui Ioviță, în adevărul lui, m-a ajutat și pe mine, și pe actorii de la Tîrgu Mureș și de la Oradea, unde am înscenat piesa, să facem ca Ioviță să fie pentru cei care l-au urmărit pe scenă un sprijin, uneori chiar un imbold. Am fost fericit cînd, la o întîlnire cu publicul, un spectator s-a ridicat și, emoționat, mi-a spus că și el se simte a fi un Ioviță, că și el, precum eroul piesei lui Everac, nu va înceta să lupte pentru ideile mărețe ale socialismului românesc, că ori de cîte ori are greutăți de depășit, și are, știe că le va putea învinge numai dacă își va păstra credința în idealul de luptă al comunistului. Spectacolele cu **Cartea lui Ioviță** am căutat să fie despovărate de orice efectologie teatrală, simplitatea și sinceritatea eroului le-am dorit ca dominantă a înscenării, atenția spectatorilor am ținut să se concentreze asupra omului prezent pe scenă; cu atît mai dificilă a fost misiunea actorilor, care trebuiau, prin ființa lor, prin puterea lor de caracterizare tipologică, să suplinească spectaculosul. Interpretii lui Ioviță au fost, pe parcursul repetițiilor și al spectacolelor, ca și o bună perioadă după aceea, profund marcați de personaj.

Ipostaze ale personajului zilei de azi au mai fost prezente scenice și în alte două piese care m-au preocupat, **Noaptea cabotinilor** de Romulus Guga și **Scene din viața unui bădăran** de Dumitru Solomon. Nu întimplător i-am asociat, fiindcă atît Coriolan din **Noaptea cabotinilor**, cît și Al din **Scene din viața unui bădăran** aparțin aceleiași familii spirituale, intelectuali care luptă pentru a clădi o societate purificată de impostură, de minciună și de falsă valoare, strecurate uneori în funcții determinante în angrenajul social. Atît Coriolan cît și Al sînt personaje-simbol ale efortului de înnoire a omului, Coriolan înțelegînd chiar să se jertfească pentru triumful idealului socialist. Modalitatea de tratare scenică a acestor două piese era

un realism esențializat. I-am investit pe eroi, pe lângă forță dramatică, cu inteligență și cu sensibilitate, și nu de puține ori cu ironie și sarcasm. Am căutat ca ambianța scenică să fie cât mai semnificativă, definind lumea eroilor piesei, comportamentul scenic al personajelor l-am dorit cât mai diferit, și în același timp cât mai caracteristic pentru tipologia și pentru caracterul personajelor. Am forat în interiorul personajelor spre a determina cauzele interne, intime, care-i fac să participe la conflict. Noblețea spirituală a lui Coriolan și a lui Al vine din firescul cu care-și afirmă credința în adevărul și dreptatea omului zilelor de azi, în triumful celor care luptă pentru o societate clădită pe adevăr, dreptate și echitate socială. În esență, am dorit să-i simțim venind dintre noi, reprezentându-ne pe noi și confundându-se cu noi.

Mi-am luat permisiunea să fac o confesiune de creator de spectacole care crede ferm că eroul dramatic inspirat din lupta revoluționară de ieri și de azi a neamului românesc pentru mai bine i-a fost, îi este și-i va fi cel mai apropiat și cel mai semnificativ partener de creație.

Slujind prin creația sa chipul eroului revoluționar, creatorul de artă scenică nu face decât să-și slujească propriul său popor, pentru că poporul român este azi un popor revoluționar angajat într-o luptă eroică pentru o lume a binelui și a dreptății.

■ PETRE GHEORGHIU-DOLJ

O putere de penetrație copleșitoare

Consultându-mi fișa de creație, am putut constata că o bună parte a muncii mele scenice a fost închinată tipului de personaj pus astăzi în discuție, acela al revoluționarului român, ca erou al dramaturgiei naționale. Sint convins că această categorie socială și literară, purtătoare de valori umane, a jalonat cariera artistică a multor generații de actori. Și e firesc să fie așa. Totdeauna dramaturgia noastră s-a străduit să ofere interpreților figuri puternice, personaje reprezentative pentru marea destin colectiv al românilor. Mutațiile produse în societatea noastră în anii revoluției socialiste au pus la loc de cinste

creații inspirate de figurile marilor revoluționari ai neamului. Pe de altă parte, la rîndul lor, oamenii care au înfăptuit prefacerile sociale contemporane, comuniștii, au devenit eroi ai noii dramaturgii. Istoriacele lucrări ale Congresului al IX-lea al partidului au creat cadrul cel mai propice pentru afirmarea puternică a dramaturgiei noastre, ce-și propune să modeleze conștiințele și prin aducerea în prim-plan a eroilor revoluțiilor noastre.

O analiză oricît de subiectivă a realizărilor dramaturgiei noastre de azi nu poate trece peste importanța unor opere scrise de Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Everac, Paul Anghel, Al. Voitin, Titus Popovici, Valeriu Anania, Marin Sorescu, Theodor Mănescu, D. R. Popescu. Acestea au făcut să vibreze, în conștiința publicului larg, figuri istorice precum Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Horea, Bălcescu, Ioniță Caloian, Vlad Țepeș, dar și chipuri de revoluționari ai anilor noștri, comuniști purtînd nume ca Pavel Golea, Duma, Bărbatul, George și mulți alții.

Dacă enumerăm trăsăturile acestor personaje, remarcăm spiritul de sacrificiu și dăruirea totală pentru cauza celor mulți, patriotismul ardent, vizionarismul și romantismul revoluționar, căldura umană și înțelepciunea marilor decizii, dar și intranșigenta și fermitatea în slujba idealurilor și ideilor căroră și-au închinat viața.

De altfel, pot spune că destinul meu în teatru a fost marcat de la început de un astfel de erou, Pavel Golea din **Suro-rile Boga** de Horia Lovinescu. Jucat cu toată pasiunea tinereții, realizarea acestui rol de debut mi-a adus și primele mari satisfacții în teatru.

Iancu Jianu în piesa omonimă a lui Octav Măgureanu, Mihai Viteazul din piesa **Capul** a lui Mihnea Gheorghiu, George din **Hoțul de vulturi** de D. R. Popescu, Ioniță Caloian, eroul lui Valeriu Anania din **Greul pămîntului**, sau Bărbatul din **Politica** de Theodor Mănescu, iată numai cîțiva eroi revoluționari, pe care i-am interpretat de-a lungul a peste două decenii de viață pusă în slujba Thaliei.

Se poate ușor presupune că interpretarea unor astfel de personaje a necesitat un studiu atent, o grijă deosebită în alegerea mijloacelor de expresie și, mai ales, o concentrare lăuntrică comparabilă poate doar cu frămîntările dramaturgului față în față cu eroul său, în singurătatea creației.

Dată fiind importanța deosebită a mesajului pe care un astfel de erou îl transmite, responsabilitatea creației actoricești crește proporțional cu miza ideatică a personajului și a spectacolului care îl conține. Iar acest mesaj trebuie să de-

vină, pe scenă, un firesc și simplu adevăr de viață, credibil, concret, care să poată fi recunoscut și acceptat de spectator. Numai astfel, mesajul eroului poate sensibiliza conștiința spectatorului. Numai în acest fel, atitudinea revoluționară va reieși în mod natural, logic — prin intermediul psihologicului, iar concepția despre societate și istorie a personajului nu va mai fi percepută de spectator ca o filă de manual, ci ca un fapt firesc de viață. Aceasta cred că este problema principală, miza artistică a actorului care este pus în situația de a interpreta eroi revoluționari, de a da viabilitate artistică unei substanțe ideologice.

Vorbind despre activitatea unui actor care trăiește și muncește în provincie, trebuie să spun că nu întotdeauna textele pe care le-am slujit au fost în măsură să-mi stimuleze imaginația. De multe ori a trebuit să împlinesc cu carne, sînge și sudoare un schelet dramatic deficitar artisticeste, să fac credibile replici schematice și chiar tirade șablonarde. Așa că întâlnirea cu texte de reală substanță artistică este întotdeauna o sârbătoare și un stimul creator. Am jucat în piesele lui Horia Lovinescu și personajele aveau premisele unei drame autentice, conflictele nu erau doar simbolice sau de suprafață, ci aveau repercusiuni adînci în destinul eroilor.

George, eroul lui D. R. Popescu din **Hoțul de vulturi**, se zbate dramatic între nimicniciile de zi cu zi și idealul de o viață, acela de constructor, constructor nu numai de obiective industriale ci și de conștiințe, de oameni, drama personajului pendulînd între noblețea idealului și imperfecțiunile unei realități pe care nu întotdeauna și-o poate apropia. Abordînd rolul, mi-am pus problema dacă astfel de eroi există în realitate, dacă oamenii care vin la teatru pot recunoaște în cel de pe scenă „felii” din viața lor imediată. Astfel că, în construirea rolului, mi-am îndreptat atenția de la început asupra acelor forme de manifestare a personajului care pot transmite direct spectatorului procesele de conștiință ale personajului.

O probă dificilă de interpretare a constituit-o abordarea rolului Bărbatul din **Politica** lui Theodor Mănescu.

Această piesă este de o factură specială. Ea se constituie dintr-un lung monolog al personajului principal, întrerupt de incursiuni în trecut și mici digresiuni anecdotice. La prima vedere fără urcușuri obositoare, abrupte, și fără coborîri amețitoare, graficul tensiunii dramatice se înscrie pe alte coordonate decît cele obișnuite. Neliniar cronologic, cu salturi în timp care pot părea de nerezolvat scenic, rolul acesta conține însă un bogat

filon dramatic și ideatic, propunînd întrebări la care încă e de așteptat un răspuns, invitînd la reflecție, la dezbateri politice reală.

În același timp aventura dramatică a eroului trebuia plasată într-un spațiu care să favorizeze comunicarea directă cu spectatorul, ba chiar implicarea lui. Aceasta s-a realizat la noi prin plasarea spațiului de joc în mijlocul spectatorilor, prin anularea limitei dintre locul de acțiune și spațiul rezervat privitorilor.

Pe de altă parte, aceasta a creat obligații noi interpretilor. Implicarea actorului este, de această dată, totală, nu mai poți beneficia de momente de relaxare, spectatorul receptînd cele rostite, trăite sau gîndite, la un pas de tine. Astfel că replici de genul: „Cred că între partid și fiecare comunist trebuie să existe un schimb de întrebări și răspunsuri de o totală sinceritate, fără de care comunistul n-ar fi comunist și partidul n-ar fi partid comunist”, pot căpăta o putere de penetrare copleșitoare. După cum, ratarea artistică a unei asemenea replici ar putea compromite însăși ideea piesei.

Miza, în cazul acestei piese, nu este numai a scriitorului, ci și a actorului. Nu-mi dau seama care a fost reacția intimă a celorlalți interpreți ai Bărbatului (Constantin Codrescu, Nicolae Pomoje, Dan Dobre), dar, în ceea ce mă privește, acest personaj m-a solicitat și mă solicită în fiecare reprezentație cu toate resursele mele de conștiință, cu întreaga mea zestre histrionică, obligîndu-mă să investesc în fiecare cuvînt atît de mult, încît, la sfîrșitul fiecărui spectacol sau al fiecărei repetiții (lucrez acum la **Trestia gînditoare**), am o senzație de secătuire.

Cu totul altfel stau lucrurile cînd e vorba să interpretăm o figură de revoluționar din îndepărtata și zbuciumată noastră istorie. Aici, romantismul, flacăra cuvîntului, verbul dinamic, teatralitatea în sensul bun al cuvîntului sînt la ele acasă și jalonează izbînzile noastre scenice.

Distanțarea în timp pe care o oferă istoria face uneori ca interpretul să poată esențializa cu mai puțină dificultate personajul încredințat. De altfel, în tradiția interpretării rolurilor de eroi ai neamului se înscrie o întreagă școală a abordării personajului după o estetică a frescei de Voroneț, unde solemnitatea bizantină și măreția personajelor sînt puse cu osebire în evidență. Toate acestea fără a exclude însă grija actorului pentru amănuntul semnificativ, care să transforme eroul dintr-un monument într-un om pentru oameni.

Să nu uităm că starea de revoluționar, pe care am fi tentați s-o actualizăm începînd de la Horia, Avram Iancu sau

Tudor Vladimirescu implică și continuă energia personalităților istorice antecesoare.

Să ne oprim de pildă la Ioniță Caloian din spectacolul cu **Greul pământului** de Valeriu Anania. Drama personajului, rupt în copilărie de pământul țării, se desfășoară la început departe de casă și clipa revenirii pe meleagul nașterii, acest moment de maximă intensitate emoțională, trebuia transmis spectatorilor nu numai prin conținutul textului, dar și printr-un șoc vizual. Am rezolvat acest moment prin prăbușirea la pământ, la modul propriu al cuvântului, și îngroparea capului în palmele pline de țărina strămoșească. Și, într-adevăr, reacția spectatorilor m-a incredințat că modalitatea aleasă a fost cea mai potrivită și de preferat unui alt fel de joc. Astfel de rezolvări scenice nu împing fatalmente actorul pe linia unor interpretări tradiționaliste, revolute, ci dimpotrivă, utilizând discernământul expresiei moderne, se poate concretiza o nouă și posibilă veridicitate a personajului.

Dar, la urma urmei, mă puteți întreba, și e firesc să fie așa, de ce și în ce măsură Caloian poate fi un erou revoluționar. Mărturisesc că și eu mi-am pus această întrebare, și pentru că am răspunsul formulat, putem să-l discutăm. Un revoluționar se definește prin acțiunile de înnoire a structurilor, prin aceea că întotdeauna faptele lui împing lumea înainte. Or, ce face Caloian, cu ce mijloace făptuiește și în care scop?

În primul rînd, el modernizează edificiul statal, îi dă o nouă viață, reformează moravurile și unele structuri economice, punînd vlaho-bulgarii pe picior de egalitate cu civilizația bizantină și cea din unele țări europene. De altfel, din acea perioadă, se păstrează în biblioteca Vaticanului acte ce definesc rolul jucat de acest principe luminat. Dacă adăugăm și înțelepciunea sa în ce privește ritmul introducerii înnoirilor, ca și raportul de bună conviețuire a noului cu tradiția, vom avea în față, într-adevăr, un personaj revoluționar, față de excesele de tot felul în care veacul a excelat.

Pe de altă parte, destinul dramatic revoluționar al personajului nu poate fi înțeles fără opțiunea sa deschis patriotică, fără atașamentul la cauza țării și a poporului căruia îi aparține. Astfel că dispariția sa simbolică și voluntară din finalul piesei îl face să intre nu numai în cetatea bătrînă a dramei lui Anania, dar și în istorie, ca un personaj cu destin revoluționar.

Zăbovind încă o clipă asupra înțelesului de personaj revoluționar, se poate spune că nu putem juca bine decît ceea ce înțelegem cu adevărat bine.

Într-o dezbateră de idei, unul dintre dramaturgii noștri importanți considera teatrul politic, teatrul cu eroi revoluționari, drept „teatrul marilor valori perene, la care omul contemporan aderă cu toată ființa”. Neîndoios, această formulare de maximă generalitate este întemeiată.

Nu sînt, desigur, indicat să dau o definiție a acestui teatru prin „exelență „al cetății”. Stă în puterea criticilor, a istoricilor de artă și esteticienilor să facă acest lucru, deplin și competent, îmbogățind neîncetat un atare concept. Cînd ne raportăm la această categorie majoră de teatru nu trebuie să pierdem niciodată din vedere utilitatea sa socială distinctă și funcția sa formativă precumpănitoare.

Accentuam, la începutul intervenției mele, că împlinirile cu dramaturgia unor scriitori ca Horia Lovinescu, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Valeriu Anania și Theodor Mănescu, în exegezele oferite de directori de scenă ca Mircea Cornișteanu sau Cristian Hadji-Culea, au însemnat tot atîtea împliniri fericite pentru cariera mea actorească. Acest adevăr îmi apare cu atît mai limpede cînd stau și socotesc că de multe ori eu și colegii mei de teatru ne-am risipit forțele și aspirațiile în teritoriile aride ale unor texte dramatice scrise într-un registru minor, care aparțineau stadiului ilustrativ sau de consemnare a istoricului și politicului, cu uniformizări, fixații narative pitorești, patetisme forțate și scheme formale de un simplism dezarmant.

Izbînzile dramaturgiei actuale de sorginte politică și istorică oferă, prin tipurile de eroi revoluționari, fructele de aur ale literaturii noastre, beneficiînd de orizonturile epocii inaugurate de Congresul al IX-lea al partidului.

Aducînd toate aceste realizări de excepție sub reflectorul omagierii celor 65 de ani de la făurirea P.C.R., demonstrăm, cu atît mai mult și mai profund, mai răscolitor și mai penetrant, valoarea fără precedent a noului climat politic, etic și creativ în care trăim și ne manifestăm, în epoca celor douăzeci de ani inconfundabili în existența partidului și a țării noastre.

■ EMIL POENARU

Carte de înțelepciune

Documentele partidului nostru ne-au învățat să privim evenimentele trecutului în lumina semnificațiilor mari și neperitoare; doar astfel cartea de istorie devine o carte de înțelepciune,

care ne vorbește despre continuitatea noastră sub această parte de cer, despre lupta pentru libertate și neatinere, despre lupta pentru afirmarea și înfăptuirea idealului unității naționale, despre capacitatea clasei noastre muncitoare de a-și asuma responsabilitatea promovării intereselor fundamentale ale poporului român, de a-și urma cu abnegație și dăruire lupta pentru progres social, pentru mai multă dreptate și omenie în relațiile dintre oameni.

Datoria noastră, a celor care încercăm să transpunem în haina sensibilității artistice gândurile și trăirile noastre, este aceea de a ne apleca asupra adevărilor fundamentale ale istoriei noastre, pe care să le facem cunoscute și prețuite. În cazul construcției dramatice, care se încheagă în jurul personajului (pentru că personajul este cel care rostește textul, care valorifică decorurile, care se află în spotul de lumină al reflectoarelor), obligația scriitorului este de a pune în lumina cunoașterii faptele eroice care au o înfruiere formativă asupra conștiințelor.

În cartea de înțelepciune a istoriei, la fila anului 1936, întâlnim exemplul de dăruire, fermitate, tărie și solidaritate revoluționară, oferit de tovarășul Nicolae Ceaușescu, atunci în vîrstă de 18 ani abia împliniți, și care era judecat în fruntea grupului de 21 de tineri comuniști din județele Prahova și Dîmbovița, de către Consiliul de Război al Corpului V armată Brașov; în prima zi a procesului, 27 mai 1936, actul de trimitere în judecată îl califică „bun propagandist comunist și antifascist, cunoscut de multă vreme ca atare...”; este un document pe care noi știm să-l citim: adică de la vîrsta de 14 ani (cînd alții abia deschid ochii mirați spre înțelegerea lumii, despărțindu-se de lumea basmelor), acest tînăr, cu un curaj ieșit din comun, s-a integrat în mișcarea revoluționară, avînd sarcini de răspundere și fiind de multe ori arestat.

Personalitatea viitorului conducător comunist se dezvăluie încă din primul moment al procesului, cînd a avut dreptul a-și expune apărarea în raport cu actul de învinuire și cînd a folosit acest prilej pentru a vorbi despre condițiile de viață ale celor mulți, agravate de scumpirea vieții, despre situația șomerilor și despre rolul și însemnătatea activității „Frontului Popular” și a „Blocului Democratic”, transformînd boxa acuzațiilor în tribună de afirmare a țelurilor luptei politice, și impunîndu-se ca exponent al intereselor fundamentale ale clasei și poporului său.

În ziua următoare, comunistul Nicolae Ceaușescu și-a asumat riscul de a acuza falsurile săvîrșite în anchetă de către jandarmii care o efectuaseră.

Pe măsură ce audierea acelor martori ai acuzației (care nu erau jandarmi) dovedea că cele cuprinse în actul de trimitere în judecată nu se vor confirma prin depozițiile lor, speranța comisarului regal (procurorului) se îndrepta către jandarmii care urmau să apară în proces ca martori „obiectivi”; cu scopul de a-i feri pe aceștia din urmă de întrebările care le-ar fi putut deprecia depozițiile, s-a procedat la o serie de admonestări și avertismente adresate arestaților, avocaților, publicului din sală și ziaristilor prezenți la proces. A fost o suită de măsuri care ținteau să strîngă desfășurarea procesului în chingile dorite de acuzare. Părea că nimic nu va putea împiedica acest curs, în care drepturile apărării erau grav încălcate prin atitudini abuzive, dictatoriale. În momentul în care unul dintre arestați a fost eliminat de la dezbateri pentru faptul că a „cutezat” să pună o întrebare unui plutonier-major în „haină” de martor, Nicolae Ceaușescu s-a ridicat declarînd: „Atunci ne solidarizăm cu toții cu tovarășul nostru!”, iar în spatele său s-au ridicat și ceilalți arestați.

Prin acest gest de protest și solidaritate revoluționară, tînărul născut pe meleagurile Scorniceștilor a atras asupra sa minia Consiliului de Război; a fost eliminat din dezbateri și pedepsit cu șase luni închisoare, dar fapta sa atît de cutezătoare în condițiile vitrege ale vremii a arătat întregii țări că în fața atitudinii dictatoriale, chiar și atunci cînd este vorba de un consiliu de război, se poate lupta, punînd mai presus de interesul personal promovarea dreptății. Bineînțeles, în finalul procesului neînfricatul adolescent Nicolae Ceaușescu a primit cea mai grea pedeapsă, dar adevărata „sentință” au rostit-o atît muncitorii brașoveni, cînd, cu ocazia unei manifestații de simpatie din preajma închisorii, i-au strigat „Sîntem mîndri de tine”, cît și, mai ales, Istoria, încrustînd în paginile ei, spre neuitare, admirabilul exemplu de comportament revoluționar.

Aplecîndu-ne cu admirație, respect și recunoștință asupra documentelor memorabilului proces, înțelegem că statutul de conducător politic se dobîndește prin calitățile dovedite în focul luptei aspre, prin capacitatea de înțelegere profundă a evenimentelor, prin virtuți morale superioare.

Flacăra conștiinței care a luminat sumbra sală de judecată a Consiliului de Război se cuvine să devină astăzi, pentru noi, torța care să ne lumineze calea creației înălțătoare și mobilizatoare.

Teatrul istoric — un teatru politic, actual

Un popor ale cărui bătălii nu s-au dat niciodată pentru cucerirea și cotropirea altor popoare, dar care a fost nu o dată cotropit, fără a putea fi însă și dezrădăcinat vreodată, un popor care nu și-a anexat niciodată teritoriile străine albiei sale de formare și de statornicire în glie, dar cărui i-au fost supuse vremelnice sau chiar smulse și anexate țări din sfântul și unicul trup al Țării, un popor care n-a luptat decât ca să-și unească, să-și reîntregească și să-și salveze ființa sa națională e un popor care are toate motivele să stea cu fruntea sus în fața istoriei și în fața celorlalte popoare, căci nu are a se rușina cu propria-i istorie și cu adevărul istoric, din care și-a nutrit întotdeauna nu visurile de mărire, ci nădejtile de supraviețuire și de dăinuire, de libertate și de neatîrnare. Unui asemenea popor, cum este poporul român, e zadarnic să încerci a-i contesta legitimitatea stăpînirii propriului său teritoriu, cită vreme el nu l-a părăsit niciodată, definindu-se în intimitatea ființei sale prin chiar acest fapt al statorniciei și continuității, plătit cu inimaginabile jertfe și suferințe, pentru a lăsa urmașilor, odată cu țara, și dragostea de țară, odată cu un rost pe lume, și înțelegerea acestui rost, în afara căruiia poate exista desigur și o altă viață, dar nu o viață de român. Conștiința apartenenței părții la întreg, conștiința faptului că te-ai născut român, înseamnă conștiința apartenenței la lupta de veacuri a poporului român pentru libertate și neatîrnare, pentru egalitate și dreptate socială, pentru independență și suveranitate națională.

O asemenea conștiință a dobîndit-o partidul clasei muncitoare din România, odată cu nașterea sa pentru a fi al țării și al poporului român, produs istoric al luptei sale de veacuri și continuator legitim al acestei lupte în noi și mereu alte condiții social-istorice, naționale și internaționale, grupînd în jurul său și al luptei sale pentru o nouă orînduire socială, mai dreaptă și mai bună, forțele democratice, progresiste, ale națiunii, pentru a se dovedi la înălțimea misiunii sale

istorice, singurul capabil să salveze țara de la iminența catastrofei naționale, prin înfăptuirea revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, ce avea să marcheze începutul devenirii socialiste a patriei. Este incontestabil meritul epocii contemporane, al celei începute odată cu cel de al IX-lea congres al partidului, de a fi consfințit, cu puterea documentului de partid și cu forța adevărului istoric, cercetat cu clarviziune științifică și spirit profund revoluționar, indisolubila legătură a istoriei partidului cu istoria patriei, a luptei partidului cu lupta poporului român, împlinirea năzuințelor sale de veacuri.

Literatura, ca fapt de conștiință, nu poate să nu se împărtășească din tot ceea ce dă trînicie, substanță și sens acestei luări în posesie a ființei de către sine, nu poate să nu se întrebe asupra rosturilor existenței omului, trăitor în istorie. Desigur, în istoria lumii, dar și în și prin istoria țării și a poporului căruiia îi aparține acel om, capabil — făcînd literatură — să se gîndească pe sine ca individ, ca națiune și ca specie umană. Așa cum nu există om în afara istoriei, nu există nici literatură în afara istoriei. Literatura este istorie, arta în general este istorie, conștiința în special este istorie. Ba încă literatura este într-o asemenea măsură istorie, încît, parafrazînd cunoscutul adagiu camilpetrescian, „cîtă luciditate atîta existență și deci atîta dramă”, am putea spune — evident numai despre literatura care-și merită numele — „cîtă istorie atîta conștiință și deci atîta literatură”. Nici o dovadă mai bună decât cea care ne este tuturor mai aproape, literatura română. Nu e oare îngemănată, încă de la începuturile sale, cu istoria, nu sînt oare epocile sale de glorie tocmai acelea în care literatura face istorie? Iată, numim pînă astăzi cu numele unui an și al unei revoluții literatura „patruzecișiopt-istă”, denominația implicînd în conotațiile ei tocmai suflul istoric, revoluționar, al acestei literaturi, prin excelență militante și angajate.

Cît privește teatrul istoric, dramaturgia istorică națională, fără a forța lucrurile de dragul paradoxului, vom spune că teatrul de actualitate a fost sau a putut fi ori încă mai este uneori un teatru neangajat politic, în timp ce teatrul istoric a fost dintotdeauna, este și nu va putea fi decât un teatru politic. Pentru ce altceva am putea recurge la trecut decât pentru a ne înțelege mai bine prezentul? Pentru ce altceva am recurge la „lecția” istoriei, dacă ea n-ar fi pilduitoare pentru contemporaneitate? Dacă un aspect sau altul al actualității — și n-avem decât să ne gîndim la atîtea și

atâtea piese „de actualitate“ ale ultimelor decenii — ne poate interesa în grade diferite cele mai diferite pe fiecare — mergând chiar pînă la a nu ne mai interesa deloc —, istoria ne interesează pe toți, pentru că ne privește pe toți, și încă într-un asemenea grad și cu o asemenea intensitate, încît simțim că tocmai istoriei nu ne putem sustrage. Și nici n-o facem. Dimpotrivă. Ne implicăm prin istoria nouă a țării într-o continuitate istorică, ne descoperim și ne redescoperim în istorie, statornici în năzuințe, în cutezanța gîndului și în îndrăzneala faptei. Ne citim și ne re-citim în istorie, înțelegem mai bine cine sîntem și de ce am fost și sîntem așa cum sîntem, de ce trebuie să fim și să rămînem noi înșine, oricît de mult ne-ar costa și oricare ar fi prețul ființării în demnitate a națiunii noastre, în rîndul tuturor națiunilor lumii. Da, teatrul istoric face politică, e teatru politic, cu atît mai mult astăzi, cînd a face politică și a fi politic înseamnă a avea o viziune coerentă, dialectică, integratoare, asupra ansamblului fenomenelor vieții politice internaționale, înțelegînd conexiunea fenomenelor, înțelegînd chiar și „conjunctura“ lor, cum bine spunea un autor contemporan de teatru istoric, care nu e altul decît poetul Marin Sorescu.

A gîndi politic istoria, a te gîndi pe tine, ca ființă națională, politic, în istorie, a avea deopotrivă sentimentul înrădăcinării faptei de azi în istoria trecută, care-o justifică și legitimează, sentimentul continuității de rost și de luptă al acestei fapte cu cele care-au precedat-o și, poate mai ales, sentimentul perspectivei pe care fapta de azi o deschide celei de mîine, istoriei viitoare a patriei, toate acestea înseamnă fără îndoială conștiință de sine, conștiință revoluționară, conștiință politică.

Urmărind evoluția teatrului nostru istoric, mai ales în ultimele două decenii, nu va fi greu să ne dăm seama că la temelia dezvoltării sale, chiar a revoluționării mijloacelor și procedeelelor sale, stă o asemenea înaltă conștiință politică, aptă să înțeleagă în primul rînd necesitatea istorică și sensul asumării responsabilității unui destin național. Căci, ceea ce-l deosebește, poate în primul rînd, pe eroul teatrului istoric contemporan de eroul teatrului istoric romantic este tocmai această mult mai complexă înțelegere a rostului său în istorie, meditația ca atare pe marginea acestui rost însemnînd, în fapt, o invitație la reflecție asupra rostului nostru în istorie și al responsabilităților ce ne revin față de generațiile viitoare. Patosului tiradei romantice îi va lua locul o autoironie modernă (o altă față a bătrînului haz de necaz),

iar conducătorul — fie el de răscoală sau de revoluție, de oști sau de țară, pe timp de urgie sau de prea scurt răgaz pașnic — își va gîndi menirea nu cu grandilocvența retoricii mesianismului, ci cu simplitatea și umilința la care-l obligă conștiința sa de verigă a unui lanț, asigurîndu-i doar — și cit de dureros e, uneori, în istorie, acest doar! — continuitatea.

Să ni-l reamintim o clipă pe Horia, în discuțiile ultime pe care le are cu Conte Jankovich, acceptînd prețul tragerii pe roată tocmai pentru ca nația sa să nu mai poată fi, încă o dată, păcălită de promisiunile împăratului, piesa **Procesul Horia** de Al. Voitin deschizînd efectiv noua serie a teatrului istoric contemporan ca teatru al dezbaterii politice. Să nu-l uităm de tot nici pe Mircea-Voievod, din substanțiala evocare dramatică **Io, Mircea Voievod** a lui Dan Tărchilă, chiar dacă mai îndatorată tiparelor clasice, și să ne oprim puțin, pentru a realiza în profunzime diferența specifică a noului teatru istoric, la **Petru Rares** (sau **Locșitorul**) de Horia Lovinescu, subtitlul lucrării sintetizînd cum nu se poate mai concis o întreagă problematică, în egală măsură istorică și politică. Avem convingerea că ne aflăm în fața unei piese cel puțin la fel de frumoase și la fel de durabile ca **Apus de soare** a lui Delavrancea, avem convingerea că generațiile viitoare vor ști s-o redescopere și să se regăsească (sau să ne regăsească) în ea, așa cum noi ne putem regăsi încă în trilogia lui Delavrancea sau în capodopera lui Davila, **Vlaicu-Vodă**.

Viteazul și Săptămîna patimilor de Paul Anghel, piese ce sînt departe de a-și fi încheiat cariera scenică, **Zodia taurului** și **Capul de Mihnea Gheorghiu**, **Noaptea** de Mircea Radu Iacoban, **Descăpătînarea** de Alexandru Sever, **Muntele** de Dumitru Radu Popescu, și, mai aproape de noi și de zilele noastre, **Piticul din grădina de vară** și **Mormîntul călărețului avar** ale aceluiași autor, jalonează evoluția teatrului istoric ca teatru politic prin excelență. Același lucru se poate spune și despre tragicomediile istorice ale lui Marin Sorescu, **Răceala** și **A treia țepă**, cu precizarea că ne aflăm într-un registru dramaturgic absolut distinct, poate chiar într-o nouă etapă a teatrului nostru istoric, căci e greu de crezut că acesta se va putea scrie în continuare fără a se ține cont de tulburătoarea experiență a dramaturgiei soresciene.

N-ar fi drept ca din această sumară și inevitabil lacunară trecere în revistă doar a cîtorva momente din evoluția teatrului nostru istoric să lipsească pînă și ceea ce într-adevăr lipsește cam de mult de pe afișele teatrelor noastre, și

anume capodopera dramaturgiei lui Paul Everac care este **Costandineștii**. Nu uităm desigur nici **Beția sfântă**, nici **Drumuri și răscruci**, dar, dacă acestea s-au reprezentat, nereprezentarea **Costandineștilor** ni se pare chiar de neînțeles. Câci viziunea continuității pe care o propune și pe care o dezvoltă organic această piesă este și ea o achiziție a noului nostru teatru istoric, în consens cu toate celelalte trăsături care-l definesc și ca teatru politic.

Ne-am oprit, în această alocuțiune, doar la evoluția teatrului istoric ca teatru politic, actual, adresându-se conștiinței politice, revoluționare, și simțirii patriotice, naționale, a spectatorului contemporan, cu sporurile de clarificare ideologică și clarviziune politică pe care nu i le puteam aduce decât o concepție consecvent revoluționară, pentru care respectarea adevărului istoric este sinonimă cu respectarea dreptului la viață, la pace, la dezvoltarea liberă și independentă a poporului român și a tuturor popoarelor lumii.

■ PAUL TUTUNGIU

Cîteva repere

Dramaturgia noastră și-a asumat figura revoluționarului român fie decupînd-o de-a dreptul din paginile Istoriei — aceasta în cazul acelor titani care și-au semnat numele cu propriul sînge pe cruciale evenimente —, fie încercînd s-o realcătuiească din miile de chipuri anonime, cu expresii eroice mai puțin accentuate, fără de care nici o revoluție nu s-ar putea declanșa. Travauliul documentării, efortul amplu pentru descoperirea adevărului, a idealurilor mari și mici ale epocii, înseamnă pentru scriitor, și într-un caz și în altul, nu numai o elementară obligație profesională. Și iată de ce: contextul social este indivizibil cu această categorie de personaj istoric — pentru că revoluționarul din toate literaturile este din premise un personaj istoric — definindu-i aproape matematic ontogenia psihică.

Pentru dramaturg nu este chiar atît de lesne să închege din arhive temperamen-

tul unui revoluționar; această natură, fiind rezultatul individualității organice, nu rămîne tipărită pe documentele îngălbenite de vreme. Cu atît mai greu îi va fi să conspecteze, într-un fel de desen, individualitatea psihică a acestui complex personaj, caracterul lui adică, spațiul acela de sub frunte în care sălășluiesc Binele, Frumosul și Credința, și mai ales Adevărul și Patria. În acest din urmă caz dramaturgul va trebui să întreprindă o incursiune, dincolo de contextul social, în filogenia psihică a poporului pentru care revoluționarul reprezintă o nouă erupție în înțeleștarea cu timpul.

În ceea ce privește spațiul românesc, scriitorul va constata că revoluționarul face parte din familia eroului civilizator, că își solicită ipostaza originală de creator de cultură și civilizație și că beneficiază de o structură psihică particularizantă în marele concert de caractere revoluționare ale istoriei universale. Ajunși aici va trebui să plonjăm în magma permanențelor spirituale, în filogenia marilor valori, să ne reamintim că românii nu sînt un popor tînăr ci un viguros popor bătrîn, cu un pantheon de credințe, datini și legi morale de incontestabilă originalitate și că personajele despre care ne-am propus să discutăm acum au moștenit mult din vina lor caracterologică. Vreau să spun că revoluționarul român are ceva din seninătatea ciobanului miortic care privește netulburat alegerea sorților (pentru că, așa cum am spus într-un studiu, nu este vorba de omorirea unui păstor ca urmare a unei rivalități economice, ci de o alegere rituală, acest cioban „aruncat în trei țăpuște“ la „apus de soare“ urmînd să legitimeze în Cosmos strategia spirituală și materială a unui popor). Dramaturgul va regăsi această seninătate, ca trăsătură caracterologică dominantă, și la Horea, care a înțeles altfel decît schingiuitorii tragerea lui pe roată, și la Mihai Viteazul (urcat, în viziune folclorică, la butucul și sabia care reteză doar capete de iubitori de țară) și la Tudor Vladimirescu și, incontestabil, la Bălcescu. Este o liniște care, va trebui să subliniem, nu ține de temperament pentru că nu este rezultatul unui confort biologic ci fructul nemijlocit al credinței că fapta de reziditor al ordinii sociale cunoaște în tragic un moment apoteotic.

De asemenea, revoluționarul român are ceva din acea extraordinară putere, parcă de dincolo de moarte, atât de sublimă, dirijată de legile morale, a lui Toma Ali-moș, care, cu pîntecul despicat ticăloșește de Manea, își adună calm intestinele mînjite de pleavă și mîl și, după ce-și leagă tăietura cu briul cel lat, pornește o goană nebună pe roibul său mitic, să-vîrșind pedepsirea uzurpatorului de vieți în numele echilibrului, al Binelui, înfăptuind Binele. Această voință dusă dincolo de apogeu, forță uriașă a faptei civiliza-toare, o regăsim, în alte împrejurări, în mitul lui Tanislav, prins de turci și legat în funii de mătase pe cînd dormea, căruia i se prinde o piatră de moară de gît și este aruncat în Dunăre, de unde eroul, trezindu-se din somnul său profund, se ridică aidoma unui munte, izgonindu-i pe uneltitorii îngroziți, reaşezînd liniștea băștinașilor săi, restabilind valorile poli-tice ale teritoriului.

Asemenea „întimplări“ cu sensuri atât de profunde „mocnesc în filogenia revo-luționarului și ar trebui să reprezinte re-pere în dramaturgia contemporană. Ele pot motiva atitudinea personajului, felul în care el își provoacă împrejurările.

Poate nu numai din nevoia de a alimenta o polemică, apar din cînd în cînd voci care agită ideea că poporul nostru nu ar avea martiri. Readuc în discuție această blasfemie pentru a sub-

linia mai puternic că una dintre liniile care frapează în destinul revoluționarului român este posibilitatea martirajului în existența sa ca personaj. Nu-l aduc în discuție aici pe Brîncoveanu, care n-a apărut în primul rînd credința creștină în sine ci ființa etnică a patriei sale, murind de cîte ori era decapitat în fața sa un alt fiu al său. Am în minte exemplul cel mai proaspăt, al lui Lucrețiu Pătrășcanu, a cărui iubire de patrie n-a fost pe placul lui Ananke și astfel el a devenit încă unul din marii noștri martiri. Ca și Brîncoveanu, Pătrășcanu a militat și pentru ființa Românească a patriei sale. Destinul lui Lucrețiu Pătrășcanu oferă dramaturgului sau romancierului o partitură extraordinară. Viața lui și a lui Avram Iancu și a lui Tudor Vladimirescu, viața lui Horia și a lui Bălcescu par să fie de la bun început, ca și cum un scri-tor nevăzut ne-ar întocmi istoria, opere dramaturgice, tragedii în sensul estetic și literar al cuvîntului, cu expozițiune, con-flict, desfășurarea acțiunii și bineînțeles, de fiecare dată, un deznodămînt. Un deznodămînt românesc. Autorului de dramaturgie nu-i trebuie decît un instrument bine ascuțit cu care să taie, din ramurile stufoase ale Isto-riei, aceste irepetabile spectacole. Așa cum artiștii plastici știu să scoată din arbori plăsmuiri tridimensionale care aduc, într-o manieră fantastică, chiar cu păsările lumii reale.

IDEI LA RAMPA

■ MARIAN
POPESCU

De la citire la teatru (V) *

Forme de prezentare a operei dramatice (2)

De fiecare dată cînd trecem în revistă momentele definitorii ale teatrului universal, ne referim invariabil la teatrul grec, la cel latin, la commedia dell'arte, teatrul elisabetan, Shakespeare, clasicismul francez, romantism, simbolism, naturalism, realism, expresionism, suprarealism, existențialism, literatura absurdului. Istoria dramaturgiei pare a se fi oprit la deceniul șase al secolului, cînd, odată cu momentul absurdului, s-a marcat ultima direcție de înnoire a dramei, atît în formă cît și în conținut. Celelalte curente, menționate mai sus, reprezintă tot atîtea tipuri ale formei de prezentare a textului dramatic. Ele, însă, nu au guvernat totalitar creația epocilor respective. Fenomenul teatral al unei epoci include și alte modalități de realizare a formei textului, care nu au fost „omologate“ de tendința principală. Cînd, în jurul anilor '30, T. S. Eliot și Christopher Fry au încercat reabilitarea versului în dramaturgie, și au și teoretizat demersul lor creator, epoca nu a avut o „atitudine“ clară față de această tentativă. O explicație posibilă, nu numai pentru acest caz de disonanță între efortul individual al dramaturgului și curentul de direcție al epocii, ar fi aceea că Eliot, de pildă, a ajuns la ideea dramei în versuri plecînd de la o convingere teoretică și nu de la practica spectacolului teatral. Este important de reținut, însă, faptul că, indiferent de cît de realizate erau dramele poetice ale lui Fry și Eliot sau W. B. Yeats și J. M. Synge, cărora li s-au adăugat apoi Archibald MacLeish, Maxwell Anderson, Robert Frost, W. H. Auden și Christopher Isherwood, toți au publicat scrieri teoretice consistente¹.

Tentativa de reabilitare a versului în opera dramatică, prin T. S. Eliot, este,

* Vezi „Teatrul“ nr. 6, 7—8, 9, 10/1985.

se pare, ultima în dramaturgia secolului XX. Tendința epic-construcțivă, cultivată mereu de obișnuințele de receptare (care merg hotărît în direcția cunoașterii textului prin spectacol, și mai puțin prin lectura sa ca operă literară), a determinat și determină în continuare dezvoltarea formei textului plecînd de la o schemă, un scenariu faptic-ideatic de sorginte epică. Accentuată, această dezvoltare are ca rezultat cohorta pieselor care ilustrează dramatic — în mod formal — un conglomerat epic unde coexistă intenții de caracterologie, studii de caz cu valențe generalizatoare etc. Perioada la care mă refeream mai sus, a celui de-al treilea deceniu din secolul nostru, este, sub raportul căutărilor de noi forme ale textului dramatic, una dintre cele mai semnificative. Epoca a favorizat o marcată opoziție față de consecințele naturalismului în dramă. În același an 1926, de exemplu, doi scriitori de formație și expresie literară complet diferite, Lucian Blaga și avangardistul Georges Ribemont Dessaignes, ajung la o părere similară privind drama și teatrul naturalist. „Niciodată omul — scrie Lucian Blaga, în *Fetele unui veac*² — nu a fugit mai puțin de sine însuși ca în timpul naturalismului. Insului nu-i era destul să se vadă zilnic reeditat în milioane de exemplare, exasperat de monotonie, pe uliți și în saloane; insul se mai ducea seara la teatru să se vadă încă o dată, neschimbat și iarăși și iarăși același. Teatrul și realitatea cotidiană erau un fel de vase comunicante“. Dramaturgia acelor ani prezenta un simptom evident al însierii despre care scrie Ribemont-Dessaignes³: „de petites histoires d'amour et d'adultère, et quelques turpitudes en bouquet“. Mult mai „rău“, Camil Petrescu, peste trei decenii, avea să aprecieze „caracatița naturalistă în tea-

tru“ drept „realism inutil și umflat fără semnificație, lipsă de bun-simț, mitocănie artistică, parazitism intelectual“⁴⁴.

Expresia formală cea mai particulară și semnificativă în același timp a refuzului determinismului îngust, a înțelegerii formei dramatice ca opțiune conștientă de tip artistic, o vom găsi în operele lui Ionesco, Beckett, Pinter ș.a., unde nivelul formal al textului dramatic este rezultatul unui contact cu realitatea mult filtrat prin gândirea estetic-filosofică a autorilor. Camil Petrescu spune că teatrul de reflectare plată a realității nu are valoare de document. Un text cum este **Așteptându-l pe Godot** are, desigur, o valoare scăzută din punct de vedere documentar, dar una ridicată din punct de vedere filosofic. La o lectură pătrunzătoare se poate surprinde, la mai multe niveluri, o gândire care, în felul ei, depune mărturie despre timpul nostru. Tot astfel cum, de exemplu, în **Suflete tari**, forma dramatică, respectând canoanele genului, oferă suficient de multe detalii pentru datarea textului. E drept că acestea sînt mai ușor asimilabile din punct de vedere istoric, psihologic etc. derit ceea ce obținem din textul lui Beckett, unde conținutul informațional este scăzut. O formă de prezentare a textului cum este **Suflete tari** de Camil Petrescu pare a se constitui și astăzi drept **model funcțional**, căci el corespunde unei intenții auctoriale greu de eludat: aceea a cuprinderii totale a fenomenului de viață observat. Descrierea minuțioasă a decorului (actul I), prezentarea, prin didascalii, a principalelor personaje pentru uzul atît al lectorului cît și al actorilor care le vor interpreta, toate acestea sînt concepute din perspectiva reprezentabilității integrale a ființelor dramatice și a dialogului lor. Lectura unui astfel de text creează o **tensiune imaginativă** pe care n-o regăsim, ca rezultat al expresivității formale, la alte tipuri de texte dramatice.

Diversificarea formei de prezentare a textului dramatic a primit un impuls hotărîtor — ultimul, deocamdată — prin scrierile dramatice ale autorilor absurdului. Fie că au fost imitate sau au provocat reacții potrivnice, oricum divergente, textele lor au oferit exegezei premisa unei totale reconsiderări a raportului formă/conținut. Spre deosebire de modelul unei drame de Camil Petrescu, unde primează — din punctul de vedere al formei — **arhitectura dramatică**, textele absurdului sînt privite ca o experiență a **limbajului**, considerat apt de a prelua o parte dintre sarcinile tensionale.

Un dramaturg precum Cehov, de exemplu, este un constructor foarte atent al lumii sale dramatice. Calitățile epice

ale conflictului, în **Livada cu vișini**, se văd puse în valoare de poezia dramatică a stărilor personajelor. Tensiunea conflictului este, astfel, un rezultat al procesului imaginativ al lectorului, orientat într-un anume fel de **poveste**, și în alt fel, de **dramă**. Cu alte cuvinte, forma textului este rezultatul — parțial, din punctul de vedere al ansamblului — al voinței constructive a dramaturgului, în timp ce **dramatismul** devine principiu unificator al stărilor poetice. Cititorul și spectatorul textului cehovian resimt, în moduri diverse, non-linearitatea constructivă a acestuia și plurivocitatea conflictului. Interesant, deci, în legătură cu acest mare innoitor al formei dramatice este faptul că textul dramei reprezintă expresia mișcării contradictorii, de mare efect poetic, între „**caracterul obiectiv de dramă** și structura de comedie“⁴⁵.

Surprinderea acestei mișcări contradictorii a formei dramatice la Cehov are un efect multiplu: pe de o parte, a devenit evident că se pot institui noi tipuri de relație între epic și dramatic (corespunzătoare modernizării tendințelor în receptare), iar, pe de altă parte, că un mod nou de comunicare cu publicul reclamă construcția unui **cod** în întregime inteligibil. Că acest cod nu trebuie să provoace efectele prozaice pe care le poate dezvolta construcția epică, ci să permită apropierea de esența trăirilor omenești, este secretul artei cehoviene spre care au aspirat atîția dramaturgi.

Pentru dramaturgia contemporană, transferul de proceduri și teme din interiorul unei specii spre alta — asimilat cu fenomenul de ștergere a granițelor între genuri — a facilitat apariția unor texte dramatice „hibride“ (?) de tipul tragicomediilor, cunoscute și sub alte forme: farsă tragică, comedie neagră etc. Forma lor caracteristică de prezentare exclude, în texte de S. Beckett, E. Ionesco sau H. Pinter, construcția elaborată a intrigii, prezentarea personajelor, divizarea în acte și scene ca necesitate constructiv-conflictuală. Pregătită de experiența expresionistă și de aceea a suprarealiștilor, apariția noii forme dramatice își poate găsi predecesorii și mai îndepărtați. Dar nu acesta este aspectul cel mai important, ci, mai ales, înțelegerea cu totul deosebită de către autorii absurdului a ideii de **reprezentare** prin opera dramatică. Cît de departe sîntem de tehnica dramei, așa cum a definit-o, în celebra-i lucrare, Gustav Freytag (1863), se poate observa la o privire superficială, atunci cînd vrem să identificăm cele cinci elemente principale ale structurii operei dramatice, după esteticianul german: „introducerea“, „creșterea“, „punctul culminant“, „coborîrea/con-

versiunea „catastrofa“. Această „structură piramidală“ a operei dramatice a fost înlocuită, în piesele anilor '50, de o structură „sinusoidală“ a intrigii, „în cadrul căreia nu se mai poate descifra o progresie reală, determinată de un eveniment fundamental, și nici un punct culminant de mare tensiune dramatică“⁶⁶. Textul, precum în **Krapp's Last Tape (Ultima bandă de magnetofon — 1939)**, de Samuel Beckett, păstrează din forma tradițională a dramei numai prezentarea personajului (fizic, vestimentație, fel de a vorbi). Monologul lui Krapp este întrerupt frecvent de acționarea benzii de magnetofon, de unde se aude vocea personajului. Solilocviul este „regizat“ de autor printr-un simulacru dialogal. Procedeele — pe care l-am numit **monolog dialogat** — îl vom regăsi, într-o formă literară mult mai marcată, la dramaturgul român Marin Sorescu, în **Iona și Paracliserul**.

*

În dramaturgia noastră contemporană se pot întâlni mai multe forme de prezentare a operei dramatice, căutările, din acest punct de vedere, fiind mai frecvente la începutul anilor '60, când debutează D. R. Popescu, Marin Sorescu, D. Solomon, Romulus Guga, Teodor Mazilu ș.a. Mai apoi, înregistrăm o anume atonie cu întindere pînă în ziua de azi. În interiorul aceleiași dramaturgii, forma textului poate diferi, demonstrînd certa capacitate a autorului de a nu-și sechestra subiectele în cadrele unei proceduri formale unice. Exemplele cele mai izbitorre le întâlnim la Marin Sorescu și D. R. Popescu. Experiințe formale inedite pentru contextul dramaturgic de azi oferă Dumitru Solomon (**Elogiul nebulniei**), Romulus Guga (**Cele cinci zile ale orașului, Amurgul burghez**), Theodor Mănescu (**Politica**), Paul Cornel Chitic (**Europa, aport, viu sau mort!**) ș.a. Ceea ce îmi pare interesant de relevant este că aceste mișcări ale formei textului s-au produs atît în direcția epicului cît și în aceea a dramaticului. Privind problema din perspectiva literaturii române contemporane, este evident că proza și dramaturgia au avut o mișcare sincronă numai la începutul anilor '60, căci afirmarea noilor prozatori (Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Ștefan Agopian, Ioan Groșan, George Cușnărenu, Bedros Horasangian), în jurul anului 1980, nu este însoțită de o complementară apariție a noilor dramaturgi. Fenomenul este explicabil prin mai multe cauze. Mai întii, dramaturgii de acum aproape un sfert de veac s-au afirmat ca scriitori (poeți, prozatori), circulînd frecvent dintr-un compartiment literar în altul. Unii dintre ei (Marin Sorescu, Dumitru Solomon,

D. R. Popescu, Teodor Mazilu) au pornit să scrie dramaturgie cu conștiința faptului că trebuie să scrie **altfel**, că drama nu este o anemică ilustrare/zugrăvire/redare/înfățișare a unui fapt de viață brut, a unei „idei“ sau a unui comandament social. În al doilea rînd, diversificarea formală înălăuntrul genurilor, vitală pentru existența plenară și afirmativă a oricărei literaturi naționale, este mai lentă în cazul dramaturgiei decît în cel al prozei, care face obiectul unui singur tip de lectură. Pentru că, adesea, contactul cu literatura dramatică este realizat prin intermediul unui alt tip de lectură, al doilea de fapt — spectacolul; delimitarea critic-teoretică a întregului tablou dramaturgic pentru o perioadă dată devine o întreprindere critică recuperatoare (vizionarea spectacolelor), pe care numai critica specializată, cea dramatică, o realizează. În sarcina acesteia cade, de multe ori neavenit, și misiunea de critic literar, fapt care duce, în acele cazuri, la un compromis trist: **judecata de valoare asupra textului literar dramatic** o dată care scrie despre **spectacol**. La acestea se mai adaugă faptul că, dacă un prozator reușește, să zicem, să dea o imagine convingătoare despre opera, stilul și, în final, despre valoarea sa, prin unul, două volume, dramaturgul trebuie, cu fiecare piesă, să reînceapă bătălia, și anume, să-și impună piesa în repertoriu pentru a fi cunoscută. Reproșul care s-a adus criticii literare în legătură cu datoria ei neonorată față de dramaturgie nu este nejustificat.

Se vede, deci, că experiența formală a literaturii dramatice este mult redusă. Dacă încercăm o analiză a inovației formale asupra speciilor dramatice, observăm că pentru drama istorică a existat un moment decisiv al relevării unui nou tip de istorism odată cu piesele lui Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Mircea Bradu, Mihai Georgescu — într-o primă perioadă — ca, mai apoi, „revoluția“ produsă de același Marin Sorescu (**Răceala, A treia țepă**) să deschidă o nouă perspectivă asupra figurii voievozdale, care nu mai este un centru imobil al dramatismului. O personală considerare a raportului între Individ și Istorie o întâlnim la Alexandru Sever (**Noaptea e parohia mea**) sau la Theodor Mănescu în trilogia **Politica**, subintitulată „roman dramatic“, segmentată în „capitole“, unde fluxul epic este prioritar față de intersecțiile dramaticului. Dramaturgul a renunțat aici la construcția conflictuală cu efecte simbolice (precum în **Noaptea pe asfalt**), pentru a recurge la resursele epicului cu efect panoramic. Majoritatea capitolelor, în primele două părți, alternează monologul (Bărbatului) cu dialogul

(Bărbatul/alte personaje) și au motto-uri din opere literare, politice, filosofice, motto-uri ce se constituie ca un **supracod literar**. Rezultatul este o sinteză epică a Evenimentului din punctul de vedere al **Naratorului**, care degajă un dramatism specific, de efect scenic.

Transferul de procedee sau teme dintr-o specie în alta, care a dus, între altele, la crearea tragicomediei, se regăsește în dramaturgia lui D. R. Popescu. Dramaturgul este, din punctul de vedere al formei, nu o dată, presat de prozator, de masivitatea epicului, căci vom observa că intenția de cuprindere panoramic-sintetizatoare de sorginte istoristă devine copleșitoare, ca în **Studiu osteologic asupra unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania**. Între acest tip de text, stufos, și cel reprezentat de construcția „clasică” din **Acești îngeri triști** se desfășoară evantaiul unei bogății formale rebele. Coexistă construcția riguroasă și fantezia debordantă, uneori inocentă în fața „canoanelor” genului. Temele tragice sînt suportate de elementele comicului, fapt care determină, precum în **Ca frunza dudului din rai sau în Pisica în noaptea Anului nou**, un efect de suprapunere, de suportare a procedurilor comicului de către tema tragică. Din perspectiva formei de prezentare a textului dramatic, piesele lui D. R. Popescu oferă, pînă acum, cel mai larg cîmp de analiză, iar raportul dintre epic și dramatic atinge, în cazul său, un nivel tensional extrem de semnificativ.

*

Este evident că o evaluare multilaterală a formelor de prezentare a textului dramatic trebuie să aibă în vedere elementele constitutive ale structurii acestuia. Însemnările mele de pînă acum nu au menirea de a oferi un tablou exhaustiv al formelor dramatice. Motivația de formă, cum se știe, ascunde sau prezintă

una de conținut, de structură sau compoziție. Ca și în cazul romanului, în dramaturgie, unul dintre elementele favorizate de exegeză este **personajul**. În strînsă legătură cu problemele personajului, în dramă se cer discutate cele referitoare la expresia sa specifică — **dialogală** sau **monologală** —, astfel că, nu o dată, critica personajului o va include pe aceea a dialogului sau monologului. Nu vom putea avea o imagine cît de aproximativă a **viziunii autorului** fără o relaționare a acestor elemente.

Contactul cititorului obișnuit cu personajul dramatic este realizat la nivelul dialogului/monologului. Efigia personajului va apărea mult mai tirziu, ca efect al **rememorării**, al activității imaginative. Pentru o anume categorie de cititori de proză, o întrebare care apare frecvent este: „are dialog?”. Acel cititor nu este, prin această predilecție, un virtual cucerit de dramaturgie. S-ar putea să întrebe dacă „n-are proză” piesa respectivă. Simptomatică îmi apare, în situația evocată, puternica înfruntare între epic și dramatic. Cum rezistă acestei duble atracții **personajul** operei dramatice?

¹ **Modern Drama**, 3, 1978, p. 287—297

² Lucian Blaşa — **Noul stil**, în vol. **Zări și etape**, E.P.L., 1968, p. 135—136.

³ Georges Ribemont Dessaignes — Cronică dramatică la **Sonata spectrelor** de Strindberg, în **La revue européenne**, août 1926 (v. Georges Ribemont Dessaignes, **Dada 2**, Ed. „Champ libre”, 1978, p. 268—269).

⁴ Camil Petrescu — **Naturalism în teatru**, în **Teatrul**, an I, nr. 3, august 1956 (apud. Camil Petrescu, **Comentarii și delimitări în teatru**, editor Florica Ichim, ed. „Eminescu”, 1983, p. 599).

⁵ Leonida Teodorescu — **Dramaturgia lui Cehov**, ed. „Univers”, 1972, p. 204.

⁶ Romul Munteanu — **Farsa tragică**, ed. „Univers”, 1970, p. 72.



THEODOR

POLITICA

(III)

(Convorbiri între vii și morți,
la care participă, probabil, și
cei încă nenăscuți)

roman dramatic

consultant științific
conf. univ. dr.
ION ARDELEANU

PERSONAJELE :

BĂTRÎNUL
BĂTRÎNA
BĂRBATUL
SORA
TÎNĂRUL
AL DOILEA TÎNĂR
DOINA

Acțiunea se desfășoară în 1940—1944, în 1952—1957, înainte și după
1965, precum și la mijlocul deceniului al nouălea.

Primele două părți („Ferocitate” și „Trestia gânditoare”) ale
acestui roman dramatic au apărut în revista „Teatrul”, nr. 1/1982, și
au fost reprezentate de Teatrul Foarte Mic (premieră absolută), pre-
cum și de teatrele din Craiova, Brăila și Brașov, sub titlul *Politica*.

Partea a treia, *Dialectica*, a apărut în revista „Teatrul” nr. 4/1984
și a fost reprezentată de Teatrul Foarte Mic, precum și de Teatrul Na-
țional din Craiova, ca un al doilea spectacol al acestei scrieri, sub
titlul *Trestia gânditoare*. Deci, cele patru părți literare prilejuiesc trei
spectacole.

La capătul scrierii, autorul reține această din urmă împărțire :
Politica (1982), *Dialectica* sau *Trestia gânditoare* (1984) și *Practica* sau
Aventura unei arhive (1986).

MĂNESCU

Practica

sau

Aventura unei arhive

„Întregul popor vedea vocile“.
(Exodus, 20—18)

„Nici o îndurare. Nici un sol de
la o tabără la alta“.

Victor Hugo

I

1

BĂRBATUL : Cum a fost ?

TÎNĂRUL : Grozav ! O lună pe malul lacului... un vaporas elegant numai la dispoziția noastră...

DOINA : Femei frumoase ?

TÎNĂRUL : Cîteva... Geloasă ?

BĂRBATUL : Ai vrea să-l însotești ?

DOINA : Mda...

BĂRBATUL : Ar fi bine să-l însotești pre-tutindenii. (*A privit-o atent o clipă.*)

DOINA : De ce ?

BĂRBATUL : Așa...

DOINA : Nu e ușor.

Teatrul, politica, istoria

Collectivul Teatrului Mic, plenar angajat în complexa activitate de făurire a noii culturi și de difuzare a acestora în rîndurile maselor de spectatori, a preluat forța și valoarea de pătrundere a științei istoriei drept armă și scut. Puternic pătruns de menirea sa în valorificarea și însuflarea valorilor celui mai puternic sentiment — patriotismul — reflectat în dragostea față de țară, pămîntul străbun, și-a adus și își aduce contribuția la formarea conștiinței socialiste prin interpretarea trilogiei lui Theodor Mănescu Politică. După Politică și Trestia gînditoare, cea de-a treia piesă, Practica sau Aventura unei arhive, situează spectacolul în dialog cu evenimentele politice din anii 1940—1944, 1952—1957 și intrucîtva cu primii ani de după 1965.

Personajele cu destinele lor sînt aceleași din primele două părți ale trilogiei. De data aceasta însă, evenimentele politice care sînt redată prin arta spectacolului relevă nu numai complexitatea dramatică a situațiilor prin care au trecut țara, Partidul Comunist Român, dar și soluțiile prin care oamenii țării, comuniștii, au acționat pentru salvarea patriei, pentru edificarea pe pămîntul românesc a societății socialiste. Practica aduce pe planul valcric discuția, dezbateră, raporturile teatru-politică-istorie.

TÎNĂRUL : Erau și femei frumoase. Dar eu, eu sînt inaccesibil.

DOINA : Adică ele ți-au făcut oarecari avansuri și tu le-ai respins.

TÎNĂRUL : Nu toate mi-au făcut avansuri. Nu chiar toate. Doar cîteva. Și le-am respins delicat. Să nu le jignesc.

DOINA : Gîndul tău era doar la mine.

TÎNĂRUL : Exact. Gîndul meu era doar la tine.

DOINA : Și încrezut. Și mincinos.

BĂRBATUL : Ar fi greu să obții și tu pașaport ?

DOINA : De fiecare dată cînd pleacă el ? Și cu serviciul meu, ce fac ?

TÎNĂRUL : Concediu fără plată.

BĂRBATUL : E o țară frumoasă ?

TÎNĂRUL : N-ai fost niciodată acolo ?

BĂRBATUL : Nu.

TÎNĂRUL : Ești sigur ?

BĂRBATUL : De ce întrebî ?

TÎNĂRUL : Într-o noapte, în hotel, în camera alăturată, cîțiva inși vorbeau despre tine.

BĂRBATUL : Ce vorbești ? ! Ți s-a părut...

TÎNĂRUL : Deloc. Am fost foarte atent. I-am spus și ei. Și, într-o noapte, acum cînd m-am întors, te-am visat. Erai mort ?, îngropat, sau dispărut ?, și eu vroiam să-ți sap mormîntul, să văd dacă într-adevăr ești acolo sau dacă mormîntul e gol. I-am spus și ei.

BĂRBATUL : Mama ar fi zis că mi-a murit moartea. Aș ține foarte mult să pleci mereu împreună cu el.

DOINA : Ar fi minunat...

TÎNĂRUL : Ca să nu mă-ncure acolo cu vreuna ?

BĂRBATUL (zîmbește) : Da, ca să nu te-ncurci acolo cu vreuna.

TÎNĂRUL : Îi obții tu pașaport ?

2

BĂRBATUL : Nu ne putem spune chiar tot, mamă, chiar tot ce avem pe suflet. Nu ți-aș putea spune că și mîine, mîine dimineată la șapte, trebuie să fiu iar acolo, să-mi scot cravata, șireturile, cureaua... Și să tac sau să scriu, să completez chestionarul care mi se pune în față, sau să vorbesc, pînă la ora trei, trei după-amiază, cu o pauză de o jumătate de oră, cînd mi se aduce și mie o cafea, și la ora trei mi se dau înapoi cravata, cureaua, șireturile...

Nu vor să mă sinucid acolo, în sediul lor, bine, pricep, dar nu-și imaginează că mă pot sinucide acasă, după-amiază, noaptea, uite, chiar și în noaptea asta, de ce-mi mai dau drumul în fiecare zi, de ce nu mă opresc acolo, ca să nu mai dorm nici o noapte de acum înainte ?, imaginația lor e atît de săracă ? sau ei, tovarășii mei care mă anchetează, nu cred că și eu sînt un bun comunist, un comunist inflexibil, și un comunist inflexibil nu se sinucide, cel mai penibil, cel mai umilitor e să rămii fără curea la pantaloni, să-ți ții pantalonii cu mina, să nu-ți cadă în vine, acolo e și o dactilografă... Nu mă întrebî ce vor să afle ?

TÎNĂRUL : Cu cine vorbești, tată ?

3

BĂTRÎNUL : Începem. Ribbentrop, ministrul de externe al Reichului, către legația germană de la București. Rezumat : „I-am cerut ambasadorului

Ca și în spectacolele anterioare, se pune legitimă întrebare : este reflectat corect, adevărat, faptul istoric prin teatru ? Istoria se identifică prin faptul sau actul politic ? La aceste interogații textul piesei Practica de Theodor Mănescu răspunde afirmativ. Autorul a preluat din „Arhivă” ceea ce răspunde „aventurii” eroilor săi. Această preluare s-a făcut în majoritatea cazurilor riguros, prin transcrierea efectivă a documentelor ce răspund temei, în alte cazuri s-au rezumat ideile documentelor și, în sfîrșit, prin confruntarea acestora s-a realizat spectacolul, actul creator, ficțiunea, în spiritul adevărului. Am subliniat că, avînd mereu prezent spiritul viu al faptelor și adevărului istoric, Theodor Mănescu oferă din nou posibilitatea unui mare spectacol în care generațiile anilor '40, '50 se regăsesc. În spectacol sînt rememorate evenimente ca : dezlănțuirea celui de-al doilea război mondial ; amputările teritoriale impuse României în 1940 ; instaurarea dictaturii antonesciene ; prigoana împotriva mișcării comuniste, a forțelor patriotice și democratice ; poziția sovăielnică a liderilor partidelor burgheze față de dictatură ; situația armatei române în condițiile participării la războiul contra U.R.S.S. ; dizolvarea Internaționalei Comuniste și politica fermă promovată în noile împrejurări de către P.C.R. ; frămîntările din primii ani ai revoluției socialiste ; epocalul an 1965. Problemele menționate, din care multe își găsesc răspuns prin rememorarea unor fapte din anii '20, '30, sînt departe de o înșiruire fadă, uscată. Ele au valoare prin modul de selectare la care contribuția interpreților este decisivă. Prin aceasta, deși se pare că

nostru la Moscova, contele Schulenberg, să-i comunice domnului Molotov următoarele : Germania este fidelă acordurilor de la Moscova și deci este dezinteresată de problema Basarabiei. Pretenția guvernului sovietic asupra Bucovinei este o noutate. Bucovina a fost provincie a coroanei austriece. Conducerea Reichului ar fi pregătită, în spiritul înțelegerii cu Moscova, să sfătuiască guvernul român pentru o clarificare pașnică a problemei Basarabiei, în sensul rusesc". Terminat.

BĂTRÎNA : Cifrul ?

BĂTRÎNUL : Al doilea.

BĂTRÎNA : Următorul mesaj ?

BĂTRÎNUL : Simbătă...

BĂTRÎNA : Nu duminică ?

BĂTRÎNUL : Simbătă ne întilnim. Deci, duminică, acum e ora douăzeci și trei, duminică la ora douăzeci și unu...

BĂTRÎNA : Îmi place să lucrez cu tine...

BĂTRÎNUL : Ție îți este cel mai greu.

BĂTRÎNA : Lasă astea ! Crezi că vom intra în război ?

BĂTRÎNUL : Acum, da. Pactul Ribbentrop-Molotov e doar o aminare.

BĂTRÎNA : Tovarășul Stalin a participat la recepție...

BĂTRÎNUL : Da.

BĂTRÎNA : Au semnat două texte, unul în rusă, altul în germană, amândouă cu aceeași valabilitate...

BĂTRÎNUL : Ai noștri n-au avut altă ieșire.

BĂTRÎNA : Și cum rămîne cu hotărîrea Congresului din '35 ? Cum rămîne cu raportul lui Dimitrov ? Cu raportul lui Togliatti ? Cum rămîne cu frontul popular antifascist ?

BĂTRÎNUL : Acum mă întrebi ? După aproape un an ? A trecut un an de la recepția aia...

BĂTRÎNA : Noi doi ne-am obișnuit să tăcem...

BĂTRÎNUL : Istoria e plină de zigzaguri. Anglo-francezii au tergiversat, au tergiversat... Pe 23 august anul trecut s-a semnat pactul, la începutul lui septembrie nemții au intrat în Polonia, pe 17 septembrie au intrat și ai noștri în Polonia. Și acum, Basarabia... Lui Hitler nu-i convine ca ai noștri să ia și Bucovina... la granița cu Slovacia și cu Ungaria...

BĂTRÎNA : Va fi greu pentru noi să susținem în mase punctul ăsta de vedere.

BĂTRÎNUL : Greu ? Imposibil ! Ar fi fost mai bine, ca ai noștri să spună că e necesar să-și mute granița mai la vest cu două-trei sute de kilometri, cum au făcut-o și cînd au intrat în Polonia, și să spună și că trebuie să fie și la gurile Dunării. Mai bine, dăr cu neputință de spus. Contra cui își mută granițele mai la vest ? Contra lui Hitler, evident. Sau împotriva intențiilor lui reale. Marele Stat-major român a redactat un document în care se afirmă că următorul obiectiv al Germaniei este România, nemții tind spre gurile Dunării și spre malul mării, spre Constanța și Balci. Pactul germano-rus funcționează. E în vigoare însă și pactul anticomintern. O subtilitate prin care Hitler vrea să spună că face deosebirea între comunismul internațional și statul sovietic. Partidul nostru primește însă o lovitură din care cu greu se va restabili. Nici un român, nici un muncitor, nici un intelectual, nici un istoric, nici un om politic, oricît de democrat ar fi, nu va subscrie. Vom fi și mai izolați. Și

nu este necesară precizarea, autorul Theodor Mănescu, posedînd o exhaustivă documentare-cercetare asupra istoriei din perioadele abordate, poate concura la elaborarea unor reale și necesare sinteze de istorie. Aceste contribuții, poate, se vor înmănușia în noi piese ale dramaturgiei românești.

Principiile și planurile pe care le-a urmărit autorul le găsim în scenele finale ale Practicii sau Aventurii unei arhive. Apreciem că replica Bărbatului are valoare de simbol. El spune „Dumneavoastră vă imaginați că sîntem înainte de 1965 ; ei bine, sîntem după 1965, după Congresul IX... Nu trebuie să existe nici un fel de gîndire sau practică dogmatică. Nu trebuie să căuțăm soluții în citate sau în trecut. Trebuie să gîndim noi înșine, cu propriile noastre capete, nu cu ale altora. Ascultă ! Istoria trebuie scrisă așa cum a fost. Cu luminile și umbrele ei. Istoria trebuie redată adevăratului ei făuritor, poporul român. Ascultă ! Istoria partidului nostru nu poate fi tratată separat de istoria poporului. Istoria partidului, a mișcării muncitorești, revoluționare, este parte integrantă a istoriei poporului român“.

Iată adevăruri cuprinse în Programul ideologic al partidului, exprimate, însă, prin forța pătrunzătoare a artei rostirii, a teatrului, care cuceresc spectatorul, contribuie la sădirea în conștiințe a unor principii fundamentale ale politicii Partidului Comunist Român, a obiectivelor sale fundamentale în raport cu valorificarea moștenirii culturale.

Conf. dr. Ion ARDELEANU

compoziția națională a partidului va fi la fel de necorespunzătoare.

BĂTRÎNA: Nu există nimic mai presus pentru un comunist decât apărarea intereselor Uniunii Sovietice. Uniunea Sovietică e patria muncitorilor de pretutindeni.

BĂTRÎNUL: Ministrul României la Berlin s-a plîns că Germania a abandonat complet România. I s-a răspuns că vinovată e Anglia care și-a dat aere de putere garantă ca să ne arunce țara pradă ușoară rușilor.

BĂTRÎNA: Rușii, adevărata obsesie a lui Hitler...

BĂTRÎNUL: Hai să oprim discuția aici. E adevărat ce ai spus, noi sîntem soldați credincioși ai Internaționalei.

BĂTRÎNA: Noi n-am putea lua o inițiativă?

BĂTRÎNUL: Care noi?!

BĂTRÎNA: Noi doi. Și cu el. Dacă am avea acordul lui...

BĂTRÎNUL: Nu-l cunoști.

BĂTRÎNA: Să transmitem un mesaj comun. Prin care să-i prevenim pe tovarăși că se face o greșeală.

BĂTRÎNUL: Doar dacă am înnebunit.

BĂTRÎNA: Să ne adresăm direct Internaționalei.

BĂTRÎNUL: Doar dacă am înnebunit. Tu nu uita că de copiii noștri, de băiatul și de fata noastră, se ocupă el.

BĂTRÎNA (îngrozită): Ce-ai spus?!... Ce-ai vrut să spui?!

BĂTRÎNUL: Recitește-mi ce ai scris.

BĂTRÎNA: Ribbentrop, ministrul de externe al Reichului...

4

SORA: Ții minte, în timpul războiului, n-am văzut-o pe mama aproape patru ani. Doar pe tata îl vedeam din cînd în cînd și el ne spunea că mama e la un sanatoriu, în străinătate, și din cînd în cînd primeam ilustrate de la ea, cu ștampila poștei de acolo, că îi e dor de noi și ne iubește și speră mult de la noi, și de noi avea grijă Fräulein Hirsch, cu teckelul ei cu ochi bulbucați...

BĂRBATUL: Avea ochi bulbucați?!

SORA: Nu ții minte?!

BĂRBATUL: Teckel cu ochi bulbucați?! Așa o fi, dacă spui tu.

SORA: Și în '43-'44 a trebuit să dau două clase într-un an, să termin liceul neapărat în primăvara lui '44, de ce-o fi trebuit să fac efortul ăsta?, așa a fost dispoziția pe care mi-a transmis-o Fräulein Hirsch, din partea tatei... Doar cînd ne-am întors din refugiu, mama

a reapărut, și oricît o întrebam cum a fost pe acolo, ce a văzut, pe unde a umblat, nu prea știa ce să-mi spună, nu prea avea ce povesti... avea tenul cianozat, ca și cum ar fi stat închisă ani de zile într-o celulă sau într-o pivniță, într-o încăpere fără aer... și Fräulein Hirsch a dispărut fără să-și fi luat rămas-bun de la noi...

5

BĂTRÎNUL: Începem. Scrisoarea lui Hitler către regele Carol al II-lea. Rezumat. „Hitler e de părere că, după 1918, România, favorizată de o șansă excepțională, a dobîndit de la trei state învecinate teritorii pe care nu le mai poate păstra. Germania nu are interese teritoriale dincolo de linia care separă sferile de interese germane și ruse...”

BĂTRÎNA: Să-l credem?

BĂTRÎNUL: Draga mea, să ne vedem de treabă.

BĂTRÎNA: Berlinul a trimis o copie și la Moscova.

BĂTRÎNUL: Tot ce se poate. Poate că noi transmitem doar pentru verificare. Acolo se confruntă textul primit oficial de la Berlin cu al nostru... Continuă... „linia care separă sferile de interese germane și ruse și nici în sud-estul Europei. Hitler condamnă politica României, de ostilitate față de Germania și apreciază propunerea regelui ca România să devină mai prietenoasă. Hitler e de părere că o revizuire teritorială a devenit inevitabilă și îl sfătuiește pe rege să accepte această revizuire prin negocieri și concesiuni. Orice încercare de a evita pericolele care amenință țara dumneavoastră, prin manevre tactice de orice fel, trebuie să fie și va fi sortită eșecului. Mai devreme sau mai tîrziu — și probabil într-un timp foarte scurt — rezultatul ar putea fi chiar distrugerea României. 15 iulie 1940”. Terminat. Citește-mi ce-ai scris...

BĂTRÎNA: Ai vorbit cu el?

BĂTRÎNUL: Despre ce?

BĂTRÎNA: Punctul nostru de vedere...

BĂTRÎNUL: Noi n-avem nici un punct de vedere personal. Și chiar dacă am avea, n-ar fi și al lui. El reprezintă Centrul. El culege mesajele, cum ajung în posesia lui el știe, noi doar le transmitem. Noi sîntem transmisioniștii. Tehnicienii. Să-ți între bine în cap, dacă pînă acum nu ți-a intrat. Și așa, lipsa mea de entuziasm l-a făcut să mă privească bănuitor...

BĂTRÎNA : Știi la ce mă gândesc?... Militanții noștri, cei ce au jertfit atâtea pentru cauză — tinerețe, avînt, libertate, unii viața, cei născuți acolo, peste Prut, ai cui au fost, ai cui vor fi?

BĂTRÎNUL : Ce importanță are? Sint comuniști. Un comunist nu e nici român, nici ungar, nici evreu, nici rus...

BĂTRÎNA : Crezi?... Așa o fi?... Și cei de acolo, ce limbă vor vorbi?

BĂTRÎNUL : Ia te uită ce-ți trece prin cap! Lasă astea. Problema asta s-o rezolve academiile. Citește!

BĂTRÎNA : Scrisoarea lui Hitler către regele Carol al II-lea...

6

BĂRBATUL : Ce-i cu tine?

TÎNĂRUL : Mi s-a retras pașaportul. Nu pari uimit.

BĂRBATUL : Vreo explicație, ceva?

TÎNĂRUL : Nici una.

BĂRBATUL : Cineva suspect?

TÎNĂRUL : Unde?

BĂRBATUL : În echipa în care ai lucrat...

TÎNĂRUL : Am lucrat?!

BĂRBATUL : În care lucrezi, mă rog...

TÎNĂRUL : Spionita voastră! Bolnavi de spionită! Sint, cu aprobarea guvernului nostru, angajatul unei instituții internaționale, neguvernamentale, e adevărat, dar din cauza asta scandalul n-o să fie mai mic...

BĂRBATUL : Nu te sfătuiesc să riști vreun scandal...

TÎNĂRUL : Prudența voastră!...

BĂRBATUL : Generație pierdută, ce vrei? Speri să fii un erou?

TÎNĂRUL : Te laudai, ne-ai dat a înțelege că vei obține pașaport și pentru ea, și acum nici măcar eu...

BĂRBATUL : Ei, m-am laudat și eu...

TÎNĂRUL : N-ai nici o pilă?

BĂRBATUL : Pile?! Eu? Hai, nu mai fi așa de plouat. Doar nu te-au omorît.

TÎNĂRUL : Pentru mine, dacă nu mai lucrez la dicționar, dicționarul ăsta e toată viața mea, înțelegi?, e ca și cum m-ar fi omorît.

BĂRBATUL (*îl privește cîteva clipe intens*): Crezi?

7

BĂTRÎNUL : Citește-mi ce ai scris.

BĂTRÎNA : Începem. „Postul de radio Londra către români. Azi s-a săvîrșit la Viena o nouă și monstruoasă ciuntire a granițelor românești. Prin arbitrajul puterilor Axei, România pierde mai bine de două treimi din suprafața Transilvaniei. În loc să profite de faptul că Germania are tot interesul ca pacea să fie menținută în răsăritul Europei, guvernul român a lăsat țara la discreția puterilor Axei“. Terminat. Exact?

BĂTRÎNUL : Da. Exact. Alții, mereu alții să le scoată castanele din foc. Perfidul Albion.

BĂTRÎNA : Au avut și ei destule. Căderea Parisului. Retragera de la Dunkerque. Bătălia Angliei. Hitler e stăpîn pe tabla de șah a Europei. Două murtări în vest, una în sud-est...

BĂTRÎNUL : Ai ars ultimul mesaj?

BĂTRÎNA : Bineînțeles. Nu-mi place că ni le lasă nouă, să le ardem noi. Ar fi mai bine să i le duci înapoi și să le ardă el.

BĂTRÎNUL : Și cine îi spune lui că noi n-am făcut copii după ele?

8

TÎNĂRUL : Tată, ai fost vreodată martor la o crimă?

BĂRBATUL : La o crimă? Eu?

TÎNĂRUL : Da, ai văzut vreodată cum este ucis un om?

BĂRBATUL : Mi se pare că am mai spus o dată, ție sau altcuiva, nu mai țin minte, că toți ne scurtăm zilele, unii altora, încet, lent, pe nesimțite. În sensul ăsta...

TÎNĂRUL : Nu în sensul ăsta...

BĂRBATUL : Omor prin imprudență, nepremeditat. Sau o programare totală, fără selecție, deci egală cu hazardul. În calculator, asta dă intrare și ieșire. În filosofia veche, încărcare și catharsis, încărcare și purgație. Lumea se încarcă cu noi și ne elimină.

TÎNĂRUL : Eu te-am întrebat dacă ai văzut vreodată cum este omorît un om într-o clipă, cu un glonte, cu un cuțit, cu o rangă...

BĂRBATUL : Doar la cinema... Dar chiar cu ranga, nici acolo. Se spune despre mine că sint un intelectual. Nu merg la orice film.

TÎNĂRUL : Am citit undeva că pe retina victimei rămîne imprimată imaginea ucigașului...

BĂRBATUL : E o ipoteză...

TÎNĂRUL : ...ca pe o peliculă fotografică...

BĂRBATUL : Cît timp? Evident, pînă retina se descompune și ea, doar dacă globul ochiului nu este extras imediat și pus la conservare...

DOINA : Oribil!

BĂRBATUL : Deși, nu se știe dacă și metoda asta, conservarea adică, de altfel ca și scrierea, nu alterează imaginea de care vorbești, pînă la imposibilitatea de a-l mai recunoaște pe ucigaș... Se pare că mesajul e mai pur, prin auz și prin văz, decît prin scriere. Dar, oricum, retina nu poate reține imaginea decît dacă victima era cu ochii deschiși, dacă n-a fost ucis în somn...

SORA : Să ucizi un om... Sau să fii de față la o crimă... Și să nu poți face nimic!

9

BĂTRÎNA : Spune-mi, organizațiile noastre din Transilvania de nord rămîn acolo ca organizații clandestine ale partidului nostru...

BĂTRÎNUL : De unde să știu eu?

BĂTRÎNA : ...sau se varsă în partidul ilegal maghiar?

BĂTRÎNUL : Termină! Ce te privește?! Vrei să te denunț că ești o naționalistă?! El de-abia așteaptă o demascare. *(După o pauză, la privirea ei.)* Iartă-mă... Nu e greu să ne isterizăm.

10

BĂRBATUL : Pot să vă spun, stimați tovarăși anchetatori, că sînt martor de multă vreme la o tentativă de crimă... Constat cum se încearcă uciderea unei idei, unei mari idei. Și nu numai din afara ei. Ca un fel de sinucidere, mai degrabă. Ca și cum ideea însăși s-ar sinucide, în contactul ei cu practica. Trebuie să împiedicăm acest curs nefast. Ideile mari nu pot fi lăsate să moară, să piară în uitare. Umanitatea e săracă fără ele.

11

SORA : Eu n-aș fi în stare nici măcar să-mi imaginez cum se comite o crimă. Vorbesc de o crimă premeditată.

TÎNĂRUL : Poate exista vreo justificare pentru uciderea unui om?

SORA : O crimă comisă la beție, la mînie, sau din imprudență, astea mi le pot imagina. Dar o crimă premeditată? Cum să ascunzi cadavrul? Să-l ascunzi pentru eternitate... Cum să fii sigur că ai șters toate amprente? Și să nu-ți sară inima din piept.

TÎNĂRUL : În criminalistica de azi, amprente propriu-zise sînt desuete. Se face analiza chimică a urmelor de transpirație... Din punct de vedere chimic, nici un om nu are transpirația identică cu a altuia... Deși, omul nu transpiră numai cînd îi e prea cald, sau cînd bea... Transpiră și cînd îi e frică, transpiră de groază, de spaimă, îl trec sudori reci, cum se spune...

12

BĂTRÎNUL : Astăzi, două mesaje.

BĂTRÎNA : Notez.

BĂTRÎNUL : „Broșura «De la regimul legionar la dictatura militară», editată de Comitetul Central...”

BĂTRÎNA : Editată de cine?

BĂTRÎNUL : Nu pune întrebări. Continuă. „În broșură se arată că regimul național-legionar...”

BĂTRÎNA : Ce-i aia „na-țio-nal legionar”?

BĂTRÎNUL : Continuă... „...s-a prăbușit în rușine, singe, foc și jaf. Broșura demască și caracterul profund reacționar al noului guvern militar prezidat de generalul Antonescu, în special faptul că Antonescu a adus în țară trupele germane care au ocupat și au prefăcut țara într-un cîmp de război în interesul puterilor imperialiste ale Axei.” Adaugă. „Punctul de vedere al comuniștilor români exprimat în această broșură e cu atît mai surprinzător cu cît pactul germano-sovietic e în vigoare”. Ultima frază o cifrezi în alt cod.

BĂTRÎNA : E comentariul lui?

BĂTRÎNUL : Da, al lui. Continuă... „Nu știm dacă broșura a avut aprobarea Cominternului, ținîndu-se seama că partidul e secție a Internaționalei Comuniste.” E tot comentariul lui.

BĂTRINA : Intr-adevăr, e surprinzător... Poate fi o provocare? Cineva urmărește să-l ațite pe Hitler cu un ceas mai devreme împotriva Uniunii Sovietice? Noi am fi singurul partid comunist care continuă să critice public Axa Roma-Berlin?

BĂTRINUL : Continuă.

BĂTRINA : Dragul meu, sîntem doar noi doi aici. Nimeni altcineva. Sigur, partidul e pretutindeni cu noi, e în noi, dar nu mă lăsa să gîndesc doar eu, doar eu de una singură. Eu n-aș trimite mesajul redactat așa.

BĂTRINUL : El răspunde.

BĂTRINA : Eu n-aș trimite comentariul lui. L-aș omite.

BĂTRINUL : Și după război? După război, crezi că nu vom fi întrebați, verificați, cuvînt cu cuvînt?

BĂTRINA (după o pauză) : N-ai discutat eu el? De obicei, nu discuți nimic cu el? De ce se teme el de broșura asta? Se teme de o sciziune? Avem două Comitete Centrale?

BĂTRINUL : Există conducerea din exterior. (După o pauză.) Și conducerea din interior...

BĂTRINA : Ce legătură e între ele? Și chiar există o conducere în țară? (După o pauză.) Poate că autorii acestei broșuri n-au uitat ce s-a întîmplat cu tovarășii germani, n-au uitat procesul lui Dimitrov, incendierea Reichstag-ului, nu le-a fost indiferentă soarta comuniștilor, antifasciștilor, democraților, n-au uitat ce se întîmplă cu evreii în Germania...

BĂTRINUL : Continuă. Al doilea mesaj.

BĂTRINA : Azi n-ai deloc chef de vorbă. Știi, uneori îmi pare rău că nu putem păstra documentele astea. Cuvintele zboară cifrate prin eter, cineva acolo le înregistrează, cineva pe care n-o să-l cunoaștem niciodată și nici el n-o să ne vadă vreodată, le înregistrează, le descifrează...

BĂTRINUL : Dar noi nu le uităm. E rău că nu le uităm.

BĂTRINA : Pentru cine e rău?

BĂTRINUL : Al doilea mesaj. După ce-l transmiți, la arhivă, cu titlul „Protestul telegrafic adresat de Iuliu Maniu lui Hitler și Mussolini față de dictatul de la Viena“.

BĂTRINA : Acum ți-l dă?!

BĂTRINUL : M-am întrebat și eu, pe drum încoace, de ce l-a ținut atîta vreme la el și nu l-a dat să-l transmitem...

BĂTRINA : Protestul telegrafic... La arhivă, ai spus?!

BĂTRINUL : Da.

BĂTRINA : Deschidem o arhivă? Și, tu ai acceptat? Prostule! O să creadă acum că nici pe celelalte nu le-am ars!

BĂTRINUL : Ți-ai dat seama... Și eu mi-am dat seama din prima clipă. N-are de unde să știe dacă le ardem sau nu, așa că mai sigur e să deschidem o arhivă, din dispoziția lui. Așa e sigur că nu-l mințim. (După o pauză.) Mi-a adus știri despre copii. De la Fräulein Hirsch.

13

BĂRBATUL : Este adevărat, toate acuzațiile dumneavoastră sînt adevărate, numai că eu nu le recunosc drept acuzații, deoarece nu-mi recunosc nici o vină. Am scris și am trimis spre publicare un articol, numai că nu mi s-a publicat, în care arătam că, înainte de venirea la putere a naziștilor, pentru că atît Germania cît și Uniunea Sovietică, fiecare din alt motiv, au fost adversare ale tratatelor de pace de la Paris de după 1918, cînd Germaniei învinsе i se interzisese să aibă trupe și armament greu, unități de tancuri și de avioane militare germane au fost pregătite de-a lungul mai multor ani în virtutea Tratatului de la Rapallo încheiat în 1922 de Uniunea Sovietică și Germania. Am mai scris că, deși au fost net antifasciste, majoritatea partidelor comuniste din Europa de atunci nu s-au integrat activ în rezistența antihitleristă decît după ce nemții au atacat Uniunea Sovietică. Articolul l-am intitulat: „Cordonul ombilical“. E adevărat și că, într-un post-scriptum la acest articol, adăugam, evident pentru informarea științifică, și că, după începerea războiului antisovietic, decî la cîteva zile după 22 iunie 1941, Gafencu, ministrul român la Moscova, agreeat și de ruși, pînă atunci, și de englezi, în ultima sa întrevedere cu Molotov, comisar al poporului pentru afacerile externe, i-a spus acestuia că, fără ultimatumul sovietic din urmă cu un an în problema Basarabiei și a Bucovinei, Antonescu n-ar fi avut cum să justifice în fața opiniei publice românești angajarea României în război, mai ales că la frontiera de vest pîn-deau trupele horthyste. Am scris toate astea într-un articol care nu mi s-a publicat, recunosc, dar nu mă consider vinovat. Nici Constituția Republicii Populare Române, nici convenția de armistițiu semnată la Moscova la 12 septembrie 1944, nici tratatul de pace din 1947 nu interzic informarea științifică, informarea corectă. În finalul articolului mă întrebam dacă

maturizarea partidelor comuniste nu presupune, în mod necesar, și tăierea acestui cordon ombilical. Întrebarea nu era întru totul justă, deoarece partidul nostru s-a născut nu din import, ci pe solul național. Problema este însă dacă el mai poate fi și o secție a unui partid mondial, sau cam așa ceva. Sint insistențe în acest sens, știm asta. Or, eu cred că, păstrindu-și caracterul internaționalist, partidul nu poate fi altceva decît un partid național.

14

BĂTRÎNUL : Începem. „Ministerul Afacerilor Interne a informat că a fost descoperit un grup de șapte comuniști care lucrau la tipografia «Monitorul oficial». Unul dintre ei a lucrat la tipărirea dicționarului de cifruri al Ministerului de Externe. El a luat parte la tipărirea a trei feluri de cifruri. Mareșalul Antonescu condamnă ușurința cu care se procedează în chestiunile cele mai serioase și dispune să se revină la sistemul introdus de el, și anume cifrurile să fie tipărite la Marele Stat-major, sub supravegherea ofițerilor de stat-major, zi și noapte. Azi, 14 martie 1942, curtea marțială a Capitalei a judecat procesul grupului de comuniști tipografi de la imprimăria «Monitorul oficial».» (*După o pauză.*) Citește-mi ce ai scris.

BĂTRÎNA : „Ministerul Afacerilor Interne a informat că a fost descoperit...” (*Tace.*)

(*Se privesc.*)

BĂTRÎNUL : Asta e. Mergem noi departe. Citește.

15

BĂRBATUL : Recunosc și această acuzație a dumneavoastră, dar n-o consider o acuzație, pentru că nu mă consider vinovat. După ce am constatat că nici bunul meu prieten, tovarăș cu mine de-o viață, redactor la o revistă de istorie, nu-mi poate publica articolele, am hotărît, fără asentimentul lui, să-i trimit scrisori, adresate lui strict personal. Într-una dintre aceste scrisori i-am scris că partidul nostru a fost

scos în afara legii în 1924 deoarece conducerea lui de atunci s-a pronunțat pentru autodeterminarea națională pînă la despărțirea de stat a teritoriilor care s-au unit cu țara în 1918. Cominternul considera România drept o țară imperialistă, anexionistă. Evident, mai devreme sau mai tîrziu, chiar dacă partidul de atunci n-ar fi adoptat ca fiind a lui această poziție a Cominternului, tot ar fi fost scos în afara legii. Recunosc, aceasta a fost una dintre cele mai importante scrisori pe care le-am trimis prietenului meu. Precizez că el nu mi-a răspuns niciodată la nici o scrisoare și nici nu le-a comentat în vreun fel. Și că toate scrisorile i le-am trimis prin poștă. Recomandate.

16

BĂTRÎNUL : Mi s-a sugerat că s-ar putea să fiu arestat... De tine sper să nu se atingă.

BĂTRÎNA : Dacă te arestează, mă duc în față la C.C., cu o pancartă.

BĂTRÎNUL : Să nu faci asta!

BĂTRÎNA : Sintem la putere, partidul nostru e la putere, cum să te aresteze?

BĂTRÎNUL : Noi doi nu sintem la putere, noi doi nu mai sintem în partid, sintem suspendați din partid...

BĂTRÎNA : După tot ce am făcut!

BĂTRÎNUL : Știi bine ce am făcut și ce n-am făcut. Ce trebuia să facem, ce ni s-a spus să facem și n-am făcut.

BĂTRÎNA : Dacă ne-am fi sinucis, am fi fost acum niște eroi!

BĂTRÎNUL : Cineva vrea capul meu...

BĂTRÎNA : Taci, te rog să taci...

BĂTRÎNUL : Cine a spus că poate defini mult mai ușor eliberarea decît libertatea? Malraux, mi se pare...

BĂTRÎNA : Eu îi scriu tovarășului Dej!

BĂTRÎNUL : Știi eu?... Crezi că ajunge la el scrisoarea?

17

AL DOILEA TÎNĂR : Mi-ai cerut de fapt să aflu a cui e mașina care a accidentat-o mortal pe bunica. Sper să mă țin de cuvînt. Cred că sint pe un drum bun. Continui să fiu profesor de pian. Încerc să public și cîteva compoziții. Dar, am intrat și într-o afacere, o combinație destul de interesantă. Prin prietena mea, a cărei mamă e proprietărea unei pensiuni de cai, am intrat în legătură cu cîteva diplo-

mați. Mama prietenei mele le îngrijește caii toată săptămîna și ei vin în week-end să facă echitație. Ce părere ai?, ce meserii mai există pe lume! Dar să știi că e o meserie chiar frumoasă și un mod cît se poate de cinstit de a-ți cîștiga pîinea. Cred că un fost coleg de-al meu, care a studiat la noi în țară, și acum s-a întors în țara lui, o să muște dintr-o momeală pe care o să i-o întind la momentul oportun. Problema e să găsec sau să găsim împreună, eu și cu tine, ce fel de momeală. Părinții lui sînt bine situați acolo.

18

BĂTRINUL : Citește.

BĂTRINA : „Nota 1. Generalul Iacobici, șef al Marelui stat-major, a fost demis din funcție de către Antonescu. Iacobici n-a fost de acord cu continuarea campaniei din Rusia“. „Nota 2. Consulul maghiar de la Brașov afirmă într-un raport că majoritatea ofițerilor români, ca urmare a sentimentelor lor intim antigermene, se îngrozește de războiul contra Rusiei, aliata puterilor anglo-saxone. Antonescu. este socotit un fel de lacheu al nemților“. „Nota 3. Din răspunsul mareșalului Antonescu la memoriul domnului Brătianu. Pofțiți, domnule Brătianu, vă ofer din nou conducerea statului și a guvernului. Retrageți dumneavoastră armata și aranjați-vă cu Anglia. A ne fi oprit la Nistru, a retrage astăzi forțele din Rusia înseamnă a crea țării, în cazul victoriei germane, condiții dezastruoase, fără a ne asigura, în cazul victoriei ruse, nici provinciile pentru care luptăm, nici granițele pe care vor voi să ni le mai lase rușii. Ungurii ar ocupa imediat restul Ardealului. 20 octombrie 1942“. Terminat.

BĂTRINUL : Argumente post factum. Politica faptului împlinit. E la ananghie cîinele roșu. Cu cît mai rău, cu atît mai bine.

19

BĂRBATUL : În sfîrșit, este adevărat că m-am referit într-o scrisoare și la soarta armatei române după 23 August. Dacă opoziția antifascistă n-ar fi realizat că regele, oricît de tînăr era, oricît de neexperimentat, cu toate că mareșalul îl trata ca pe un minor, regele tot capul oștirii rămăsese, cum ar fi arătat eliberarea României? Și cum

ar fi arătat România? Cu un guvern la Iași și altul la București? Cine ar fi instalat guvernul de la Iași și din cine ar fi fost compus? În ziua de 23 August, Antonescu a fost arestat la palat de un grup de militari. O echipă de comuniști, un grup de tovarăși care se infiltraseră la restaurantul Gesta-poului din București, l-a preluat în cursul nopții, l-a dus într-o casă conspirativă din Vatra Luminoasă, după care a fost predat sovieticilor. Aceștia l-au interogat pe Antonescu vreme de aproape doi ani, după care a avut loc la București procesul mării trădări naționale și Antonescu, împreună cu alți membri ai guvernului lui, a fost executat. Așadar, la 23 August, armata a avut un rol decisiv. Nici un general, nici un ofițer n-au încălcat ordinele primite. După 23 August, armata a asigurat temelii Transilvaniei românești. Țăranii și muncitorii în uniformă. Pentru toate acestea a și fost decorat regele cu cel mai înalt ordin sovietic. Se zice că în urma unei sugestii a lui Churchill către Stalin. Dar chiar în timp ce războiul nu se terminase, ni s-au desființat cîteva corpuri de armată, în primul rînd cîteva unități de elită, cum erau vînătorii de munte. După încheierea războiului, trupa a fost demobilizată, soldații așteptau pămîntul promis, unii au fost împroprietăriți, alții nu, s-au iscat necazuri, proteste, ca întotdeauna promisiunile au fost și de data asta mai mari decît posibilitățile, iar ofițerii... Polarizarea, sciziunea care cuprinsese toată societatea românească nu putea să nu se reflecte și în armată. După care majoritatea ofițerilor de ce s-au temut n-au scăpat. Au fost întrebați ce au căutat în est, ce au căutat peste Prut, peste Nistru, la Cotul Donului, în Crimeea, la Stalingrad pe Volga... Poate că noi le ceream acum, după război, cam mult, ca și cum ofițerul poate să nu fie ofițer. Și, deși mulți cetățeni sovietici ar fi putut fi martori că românii s-au purtat ome-nește cu populația civilă, au prevalat mărturiile acelor care constataseră excesele. Iar pentru cei care au comis crime, jafuri, au suferit toți ceilalți, deși poate că fuseseră la sute de kilometri depărtare. Au început deblocările, apoi arestările. Și fiecare a murit cum a murit. Cine și cînd și de ce a avut interesul să rămînem o vreme fără armată? Și am încheiat scriind că o politică neînțeleaptă poartă în pîntece nenorocirea popoarelor, în timp ce o politică înțeleaptă pregătește zile fericite. Politica practică poate fi greșită chiar dacă idealul e just.

TÎNĂRUL : Mi s-a făcut frică...

BĂRBATUL : Ei, nici așa...

TÎNĂRUL : Ce au cu mine ?

BĂRBATUL : Ar trebui să ceri explicații.

TÎNĂRUL : Am să înaintez un memoriu.

BĂRBATUL : Bine, te ajut să-l redac-tezi.

TÎNĂRUL : Copiii nu trebuie să suporte păcatele părinților lor...

BĂRBATUL : Ce vrei să spui ? !

TÎNĂRUL : Dacă părinții au mâncat aguridă, de ce să li se strepezească dinții copiilor lor ?

BĂRBATUL : Citezi din biblie ?

TÎNĂRUL : Bunica a murit într-un acci-dent...

BĂRBATUL : Da...

TÎNĂRUL : Și bunicul de moarte bună... Mereu mă duci pe urme false... De ce tocmai ea ? O mașină cu număr stră-in... Nu s-a aflat nici pînă acum cine e proprietarul mașinii. Nu s-a aflat sau nu s-a vrut să se afle ? O lume de nebuni ! De ce a luat foc casa ta ?

BĂRBATUL : N-a ars !

TÎNĂRUL : A fost un foc pus ! Pus de cineva ! Cineva vrea să ne sperie. Ci-neva vrea să ne împiedice să facem ceva ! Sau vrea să afle ceva de la noi și în prealabil ne sperie... Tată... Acum vreo opt ani... eram încă în liceu... De la o vreme plecai în fiecare dimineață la oră fixă... Semnai condica ? Îți schimbaseși serviciul ?

BĂRBATUL : Probabil că aveam mai mult de lucru...

TÎNĂRUL : La bibliotecă, da ? Află că te-am urmărit, întirziam de la ore, chiuleam de la liceu și te urmăream... În fiecare dimineață, înainte de ora șapte, te duceai acolo... Și te întorceai după ora trei, mai epuizat decît dacă ai fi împins un tren de la o gară la alta.

BĂRBATUL : Am auzit și un banc cu unul care împingea în vis un tren de la o gară la alta.

TÎNĂRUL : Nu mă prosti de la obraz ! Erai în anchetă ? Anchetai tu pe ci-neva ? Lucrai acolo ? Erai martor ? Erai în anchetă, citești în ochii tăi că erai în anchetă. *(După o tăcere.)* Tu acolo, atunci, mie mi se retrage pașaportul, acum, ce vor de la noi... De la mine ce să vrea ? De la tine vor ceva. Ce vor de la tine ? ! Și cine sînt ei ? !

BĂRBATUL *(după o pauză)* : Văd că știi să păstrezi o taină.

BĂTRÎNUL : Scrie. „Nota 1. Serviciul special de informații despre o cuvîntare a mitropolitului Bălan al Ardealului. Mitropolitul a spus că nici douăzeci de Transnistrii nu pot echivala cu Ardealul pierdut. Asistența ar fi izbucnit în aplauze la care s-ar fi asociat și domnul mareșal Antonescu, care era prezent”. „Nota 2. Feldmareșalul von Manstein refuză să distribuie armament antitanc greu trupelor române dacă nu li se restabilește acestora voința de luptă, grav zdruncinată după Stalingrad”. „Nota 3. Ministrul german Killinger a informat comanda-mentul suprem al Wehrmachtului că Mihai Antonescu, vicepreședintele Con-siliului de Miniștri, a dat dispoziții să nu se ia atitudine în presă împotriva lui Churchill și Roosevelt, a Angliei și Statelor Unite. Armata română nu mai întrebuițează armele livrate de Ger-mania împotriva Uniunii Sovietice ci le păstrează în țară, cu motivarea că sînt necesare pentru apărarea contra Ungariei. La indicația mareșalului, jandarmeria din București a primit or-din să suprăvegeze intens pe toți ger-manii cetățeni ai Reich-ului, în spe-cial în ce privește legătura lor cu le-gionarii. Măsurile împotriva evreilor au fost abandonate. Mareșalul a dat ordin să nu se dea nimic Germaniei fără contraprestări. Personalități din apropierea lui Mihai Antonescu călăto-resc frecvent, în special în Turcia și în Elveția.”

BĂTRÎNA : Terminat ?

BĂTRÎNUL : Da, terminat.

BĂTRÎNA : La ce te gîndeai ?

BĂTRÎNUL : Mi-a spus o poveste ciu-dată... Așa, tam-nisam... Vorbeam despre copii... Mi-a transmis din partea lui Fräulein Hirsch că amîndoi sînt bine, și băiatul și fata, că sînt sănă-toși, învață bine și nu le lipsește ni-mic... După care mi-a spus, fără nici o legătură, fără nici o trecere, că adeseori, sau de regulă, așa a spus : „de regulă”, arhivarii de felul lui, sau transmisioniștii trebuie să dispară...

BĂTRÎNA : Cum să dispară ?

BĂTRÎNUL : Să fie lichidați. Sau să se sinucidă.

TINĂRUL : Cînd trăia bătrîna...

BĂRBATUL : Care bătrîna ? !

TINĂRUL : Iartă-mă, bunica... am auzit-o spunînd : „Cineva urmărește familia noastră de multă vreme...”.

BĂTRÎNUL : „Nota 4”.

BĂTRÎNA : Ai spus : „terminat”.

BĂTRÎNUL : Așa am spus ? Iartă-mă, n-am fost atent. Deci, nota 4. „Dare de seamă a Direcției Generale a Poliției. Secretarii comuniști din fabricile unde lucrează prizonierii sovietici au fost instruiți să ia contact cu cei rămași credincioși regimului bolșevic, fi vor ține la curent cu situația de pe front și le vor procura ajutoare spre a le păstra moralul ridicat”. „Nota 5. Întîlnire între atașării militari român și britanic la Ankara. Statul-major român a fost împuternicit de mareșalul Antonescu să transmită un mesaj din care reiese că românii nu doresc ca rușii să intre în România, dar că ei sînt gata să coopereze cu orice forță anglo-americană care intră în Balcani”. „Nota 6. Întrucît există temeri că în România s-ar pregăti o lovitură similară cu a lui Badoglio în Italia, grupul etnic german a primit ordin să strîngă date privind starea de spirit a armatei române și a populației civile. Mareșalul Antonescu condamnă această acțiune spunînd că germanii au dat greș pretutindeni datorită suspiciunii, brutalității, lipsei de tact și de psihologie politică”. Terminat.

BĂTRÎNA (zimbește) : Ești sigur ?

BĂTRÎNUL : Da, asta a fost tot.

BĂTRÎNA : Deci, arhivarii ca el sau transmisioniștii ca noi, la un moment dat, mai devreme sau mai tîrziu, trebuie să dispară. Să fie lichidați. Sau să se sinucidă.

BĂTRÎNUL : A spus-o așa, ca o părere personală, ca o ipoteză, sau ca o poveste...

BĂTRÎNA : O poveste, un basm...

BĂTRÎNUL : Da...

BĂTRÎNA : De adormit copiii...

BĂTRÎNUL : Da...

BĂRBATUL : Cînd a murit tatăl meu, dumneavoastră, sau cineva de la dumneavoastră a ordonat să i se percheziționeze locuința. S-a făcut percheziție și la mine acasă și la sora mea. Știu că la dumneavoastră numai dumneavoastră puneți întrebări, totuși vă pun și eu o întrebare : ce rost au avut perchezițiile astea ?, ce căutați ?, ce credeați că veți descoperi ?

SORA : Pentru ce mi se face mie percheziție ? Ce înseamnă asta ? Eu nu fac politică ! Eu n-am făcut niciodată politică și nici n-am de gînd ! M-au compromis față de vecini, în școală, m-am îmbolnăvit de spaimă, am lipsit două zile de la catedră, soțul meu este artist, violonist, el nu face politică, o să mă lase, o să divorțeze, avem un copil, termină școala de muzică...

BĂTRÎNUL : „Nota 1. Maniu a propus să trimită un delegat special. Guvernul britanic, după ce a cerut acordul guvernului sovietic, răspunde că acest delegat nu va putea avea altă misiune decît să discute detaliile operative ale răsturnării actualului regim din România și ale capitulării necondiționate a României. Mesajul britanic urma să fie transmis prin locotenent-colonelul de Chastelain, parașutat la Crăciunul din '43 în România. Chastelain a fost prins de autoritățile românești după parașutare și este utilizat acum și de acestea ca eventual intermediar”. „Nota 2. Analiză a situației politice și militare a României întocmită la Departamentul de Război al Statelor Unite. Cînd, în iunie 1941, armatele germană și română și-au aliat forțele, românii sperau numai să izgonească trupele sovietice din Basarabia și Bucovina de nord... Astfel, românii s-au trezit într-un fel de alianță ridicolă cu un dușman tradițional... Mai mult, germanii au constrîns armata română să treacă Nistrul și să înainteze împreună cu ei mult în spatele vechilor

frontiere ruse. Astăzi, românii se află într-o stingheritor de ascuțită dilemă: să capituleze și să riște o ocupație germană imediată sau să rămână pe orbita germană riscând o invazie generală rusească cu consecințe incomensurabile". Terminat. Citește.

BĂTRINA: Dragul meu, nu știu dacă mai are rost... dacă mai putem transmite...

BĂTRINUL: Adică?

BĂTRINA: De câteva zile am pierdut contactul cu Centrul. De câteva zile n-am mai recepționat Centrul. Centrul nu mi-a mai confirmat că a primit ultimul mesaj.

BĂTRINUL: De ce nu mi-ai spus pînă acum?

BĂTRINA: Am crezut că e o defecțiune întâmplătoare...

BĂTRINUL: Contactele de probă?

BĂTRINA: Pierdute în eter. Nici un răspuns.

BĂTRINUL: Trebuia să-mi fi spus.

BĂTRINA: N-am vrut să te alarmez. S-a mai întîmplat, dar întotdeauna Centrul a restabilit contactul într-o zi-două. Niciodată n-a durat atît.

BĂTRINUL: Trebuie să-i spun.

BĂTRINA: Poate mai așteptăm...

BĂTRINUL: Ce crezi că se întîmplă?

BĂTRINA: N-am nici o ipoteză. Poate că Centrul se teme să nu fi fost intoxicat... Poate a fost informat că noi am căzut și acum transmitem din ordinul temnicerilor noștri cînd mesaje adevărate, ca să continuăm să fim crezuți, cînd mesaje false, pentru intoxicare... În fine, nu pot să ghicesc în cafea. (*Tace, apoi.*) Ați mai vorbit?... Despre lichidări, sinucideri...

BĂTRINUL: Nu.

BĂTRINA: De ce crezi tu că a adus el vorba despre o posibilă dispariție a noastră, tocmai acum? De ce nu acum un an? De ce nu peste un an?

BĂTRINUL: Nu-mi dau seama...

BĂTRINA: Îl cunoști la fel de bine ca și mine... Știi ce nas are... A mirosit el ceva înaintea noastră?... De douăzeci de ani e urmărit de copoi din atîtea țări... A ajuns și el un fel de copoi, cu un miros extraordinar... Tocmai acum, cînd am pierdut și contactul cu Centrul... O fi bănuț că se vor întrerupe contactele?

27

TINĂRUL (Bărbatului): Și am mai auzit-o spunîndu-ți: „Poate că știi prea multe, băiatule, poate că știi prea multe...” După începutul acela de incendiu...

BĂRBATUL: Recunosc și cele ce am scris în această scrisoare, deși nu înțeleg de ce trebuie să o rescriu, ca și cum nu eu aș fi scris-o. În fine... Am scris că la nordul și nord-estul Dunării nu există două limbi romanice, ci una singură, limba română. În epoca noastră, chiar și dialectele tind să se omogenizeze într-o limbă unică, în limba-mată, dacă se poate spune așa. Chiar dacă austrieicii au statul lor, limba lor este germana. Austrieicii nu vorbesc austriaca, limbă care nu există, ci limba germană. Clasicii literaturii noastre, Alecsandri, Creangă, Eminescu nu pot fi revendicați de două limbi, de două literaturi. Ei sînt clasicii unei singure limbi și ai unei singure literaturi, limba română și literatura română. Așa am scris și nu mă consider vinovat, dimpotrivă — sînt mîndru. Dar nu înțeleg nici întrebarea care urmează în acest chestionar. Dacă mă pronunț pentru vreo revizuire teritorială?! Eu nu pot avea altă poziție decît aceea a partidului meu și a statului meu. Partidul nostru, țara noastră nu au, nu pot avea nici o problemă teritorială cu nimeni. Noi sîntem prietenii tuturor vecinilor noștri. Problema frontierelor e una, problema limbii și a literaturii e alta. Limba română însă este limba maternă a tuturor românilor.

SORA: Nu ți-e frică?

BĂRBATUL: Ba da. Mare minune dacă mai scap zdravăn din toate astea.

SORA: Chiar nu știu cum de ai curajul să le așterni pe hîrție, ideile astea...

BĂRBATUL (ride): Există o zicală evreiască, de care nu prea mă țin: „Să nu spui tot ce gîndești, dar să gîndești tot ce spui”... (*După o tăcere.*) Și totuși, eu cred că, la o adică, partidul nu mă va părăsi...

SORA: Vreau să te rog ceva...

BĂRBATUL: Spune.

SORA: Te rog să nu-mi mai arăți mie ce scrii. Eu nu-ți pot fi prozelit. Pe mama poate că ar interesa-o... Mai bine îi arăți ei. La vîrsta ei nici nu mai are ce pierde. *Ei nu i se mai poate întîmpla nimic rău.*

BĂRBATUL: Crezi?

SORA: Uite, ca să mă înțelegi mai bine. La noi a fost prezentat un caz. Un student. Student, vorba vine. A urmat patru ani de facultate normal. Deci, școala primară, școala medie și patru ani de facultate normal. Relativ normal. Provine de la casa copilului.

Părinții i-au murit, amândoi, într-un accident și acum, de trei ani, repetă anul cinci. Înțelegi? De trei ani repetă anul cinci. Nu vrea să mai termine facultatea. Nu vrea să fie reparatizat în producție. Ii e frică. Dacă societatea a avut grijă de el pînă acum, trebuie să aibă grijă și de-acum înainte. De ce, cu ce drept să-l arunce în viață, să se descurce pe propriile-i picioare? Nu știe, nu poate. Organizația de tineret îi acordă din cînd în cînd cîte un ajutor bănesc. Îl țin în cămin, îi dau masa la cantină. La mii de studenți, nu se cunoaște. Dar, cît timp? Pe ce bază? Nu a avut parte niciodată de o femeie. De o iubire. Și are douăzeci și șapte de ani. O femeie l-ar fi salvat poate. L-ar fi mîntuit.

BĂRBATUL : Refuzul. Marele refuz.

SORA : Exact.

BĂRBATUL : O să ajungă într-un azil de schizofrenici.

SORA : Probabil. Mai devreme sau mai tîrziu. Imaginează-ți — ar accepta o singură ocupație : să fie cobai la catedra noastră de psihiatrie. Obiect, material experimental. Ei bine, așa cum el nu se implică în viață, eu nu mă implic, nu vreau să mă implic în politică. Nu vreau să ajung schizofrenică. Sau, mai rău, să se creadă despre mine că sînt sănătoasă și, eu, de fapt, să fiu bolnavă.

29

BĂRBATUL : Pot să vă rog ceva? Dumneavoastră mă considerați pe mine un om bolnav. Eu vă înțeleg foarte bine. Ce s-ar face proeții fără păcătoși, avocații fără împričinați, medicii fără bolnavi? Ce vreau să vă rog? Luați-mi șireturile și cravata. Dar lăsați-mi cureaua de la pantaloni. E penibil să stau atîtea ore aici fără curea la pantaloni. Vă promit solemn că n-am să mă sinucid. Doar vă purtați foarte civilizată cu mine, absolut tovărășește...

30

BĂTRÎNUL : M-am sfătuit cu un tovarăș. El e de părere. În fine, e o neghiobie, parcă nu mai sîntem normali...

BĂTRÎNA : El e de părere... ?

BĂTRÎNUL : Să mă interneze într-un lagăr...

BĂTRÎNA : Într-un lagăr ? !... Iar ? A doua oară ? !

BĂTRÎNUL : Da, pentru un timp... pînă se mai stinge focul... Acolo, spune el, mi s-ar pierde urma.

BĂTRÎNUL : Să te interneze în lagăr cu încuviințarea ta ? ! Acum zece ani, în '52, te-au luat fără să-ți ceară voie...

Și nu ți-au spus nici de ce te-au luat, nici de ce ți-au dat drumul... Sub ce învinuire să te interneze ?

BĂTRÎNUL : Găsesc ei.

BĂTRÎNA : Găsesc ei !

BĂTRÎNUL : Nu înțelegi că vor să mă salveze ? Unii vor să-mi ia capul, alții vor să mă salveze. De pildă, să-i scriu lui Kennedy...

BĂTRÎNA : Să-i scrii lui... Tu, lui Kennedy ? ! Ei, nu, că ești chiar bun de balamuc !

BĂTRÎNUL : Exact, exact, m-ar interna într-un sanatoriu...

BĂTRÎNA : Să te salveze ? Într-un lagăr ? Sau într-un sanatoriu ? Nu te mai întorci de acolo. Te învinuiesc de una și te lichidează pentru cealaltă...

31

TÎNĂRUL : Dacă nu mi se dă înapoi pașaportul, cer să plec definitiv din țară.

BĂRBATUL : Ei, ei...

TÎNĂRUL : Știam că n-o să-ți convină !

BĂRBATUL : De ce să nu-mi convină ?

M-ar dura inima, asta da... Dar, nu e vorba, nu poate fi vorba dacă-mi convine mie sau nu. Nu mă cunoști deloc.

TÎNĂRUL : Tu poți să-mi obții pașaportul. Tu poți asta. Nu degeaba ai fost anchetat atît amar de vreme. Nu degeaba te-ai dus tu de atîtea ori în satul ăla, chipurile să te odihnești, în satul ăla neștiut de nimeni, cînd de fapt te duceai în străinătate, în atîtea țări, pe urmele cui ?, poți să-mi spui și mie ?, nu degeaba ai primit atîtea decorații și nu mi-ai pomenit de nici una, nimic, niciodată. Dacă nu mi se dă pașaportul, cer să plec definitiv. Cer un an, cer doi ani, cer trei ani...

DOINA : Din ce-ai să trăiești ?

TÎNĂRUL : Tu nu te-amesteca !

DOINA : Ce vorbești ? ! Domnul cere plecarea definitivă din țară și eu să nu m-amestec ! Pleci fără mine.

TÎNĂRUL : Fă abstracție de...

DOINA : Am spus, fără mine.

TÎNĂRUL : Te rog să taci !

DOINA : Văd că tu faci abstracție de mine. Pot să și plec. Eu. Chiar acum. Și chiar definitiv.

TÎNĂRUL : Acum, că nu mai ai nici o speranță să călătorim împreună...

DOINA : Ești un ticălos !

BĂRBATUL : Șantajistule ! Șantajist ordinar ! (*După o tăcere comună.*) Tu chiar crezi că eu pot să-ți obțin pașaportul ?

TÎNĂRUL : Da, așa cred.

BĂRBATUL : Tu ai spus că am fost anchetat atât amar de vreme... (*după o pauză*) : Nu ești prost.

DOINA (*siderată*) : De ce v-au anchetat ?

32

SORA : Dragul meu băiat, îți scriu la scurtă vreme după ultima scrisoare, pentru că sînt foarte îngrijorată. Eu nu vreau să te amesteci acolo în lucruri care nu te privesc. Ai hotărît să emigrezi, m-a durut tare și n-am să-ți iert asta niciodată, dar tu tot copilul meu rămîi și chiar din depărtare trebuie să-ți port de grijă. Tu să nu te iei după unchiul tău, să nu îi calci pe urme, să nu uiți că acolo ești, într-un fel, tolerat. Nu spun că unchiul tău te-ar îndemna să faci ceva incorect sau ilegal, spun doar că cercetările de genul celor pe care vrea el să le facă și cu ajutorul tău, și despre care am aflat întîmplător, nu sînt de competența noastră. În special, n-aș vrea s-o cauți pe acea femeie numită Fräulein Hirsch și nici pe prietenul ei, pe care nici nu știu cum îl cheamă, și nici nu știu dacă mai trăiește. Trebuie să-ți spun că, indiferent de opinia sau ipotezele pe care le sugerează frațele meu, atât Fräulein Hirsch cît și prietenul ei, pe care nu l-am văzut de fapt decît de cîteva ori și nici nu-i rețin bine chipul, s-au purtat foarte frumos cu noi. Cît timp mama a fost într-un sanatoriu, aproape tot timpul războiului, ei au avut grijă de noi.

33

BĂTRINUL : Incepem. „Opiniile lui Iuliu Maniu despre dizolvarea Internaționalei a III-a comuniste“.

BĂTRINA (*după o pauză*) : Acum avem explicația... de ce am pierdut legătura cu Centrul.

BĂTRINUL : A fost o întreprindere.

BĂTRINA : Acum, cui transmitem ?

BĂTRINUL : Aceleași coordonate...

BĂTRINA : Pînă acum transmitem conducerii partidului nostru pentru Internațională. Acum transmitem unui stat străin ?

BĂTRINUL : Noi nu avem deocamdată decît un stat al nostru. Statul muncitorilor și țăranilor. Și dacă am fi fost arestați acum o lună și dacă vom fi arestați peste o lună, sentința nu va fi alta. Spionaj. Condamnați la moarte.

BĂTRINA : El ce zice ?

BĂTRINUL : E disperat. Complet debusolat. Internaționala nu mai există, el ce rost mai are ?

BĂTRINA : Deci, spionaj.

BĂTRINUL : Și Maniu ține legătura prin radio cu englezii !

BĂTRINA : Și tu crezi că Antonescu o să-l condamne pe Maniu la moarte ? Continuă. Notez.

BĂTRINUL : „Maniu nu crede că puterile anglo-saxone vor reuși să anihileze influența sovietică în lume. Societetele vor deveni un factor politic în Europa și vor exercita o influență în special asupra țărilor învecinate lor. Partidele comuniste vor juca un rol important în toate statele. Muncitorimea de la noi este cîștigată de extrema stîngă. Stalin a hotărît să dizolve Internaționala a III-a cu scopul de a da posibilitate partidelor comuniste să colaboreze cu partidele democratice la succesul războiului și la organizarea socială și politică de mîine. Maniu e bucuros că s-a desființat Internaționala a III-a. Partidul comunist își va fixa politica după împrejurările locale și apropiindu-se deci de climatul nostru național. După război, fiind hotărîți să procedăm la mari reforme sociale, Maniu va găsi baza de înțelegere cu partidul comunist. Dacă partidul comunist va încerca să profite de noua situațiune, el va duce o luptă deschisă contra lui și întrucît comunistii nu se pot bizui decît pe masele muncitorești, reduce față de numărul coplesitor al țăranimii, avem, spune Maniu, toate speranțele să-l învingem. Maniu se așteaptă să primească sugestia în vederea unor discuții. El va sta de vorbă“. Terminat.

BĂTRINA : Spui că el e disperat ?

BĂTRINUL : Așa pare. (*După o pauză.*)

Am ceva să-ți transmit, ție, din partea lui...

BĂTRINA : Mie personal ? !

BĂTRINUL : Da. Acum, însă, nota 2 pe ziua de azi. Scrie. „Într-o altă între-

vedere, Maniu a afirmat că nu poate pleca în străinătate, deoarece nu are stabilit un angajament definitiv cu guvernele englez și american. Maniu afirmă că situația României este mizerabilă la Londra și Washington. Maniu a înțeles că tratativele cu Moscova sînt inevitabile, astfel că l-a rugat pe Beneș, președintele Cehoslovaciei, să facă bunele oficii pe lângă guvernul sovietic“.

BĂTRÎNA : Ce ai să-mi transmiți ?

BĂTRÎNUL : Citește ce-ai scris.

BĂTRÎNA : Ce ai să-mi transmiți ?

BĂTRÎNUL : El îți cere să pleci în Suedia.

BĂTRÎNA : În Suedia ? Nici mai mult nici mai puțin !

BĂTRÎNUL : Cred că ai să pleci. Chiar ai să pleci. Nu-l poți refuza.

BĂTRÎNA : Pe unde ? Cu ce pașaport ? Pentru ce ?

BĂTRÎNUL : Traseul ți-l va indica el. De pașaport îți face rost el. Pentru ce ? Ca să transmiți direct protestul lui. Impotriva dizolvării Internaționalei.

BĂTRÎNA : El nu se supune ? ! (*După o pauză.*) Internaționala nu mai există, nu-i mai putem transmite nimic. Avem o soluție să nu ținem legătura cu un stat străin. Explică-i și lui... Putem transmite în continuare Comitetului nostru Central...

BĂTRÎNUL : Comitetul nostru Central...

Cine mai știe din cine e format ? Ultimul nostru congres, al cincilea, l-am ținut în '31, acum doisprezece ani, lângă Moscova... Sașa Dobrogeanu-Gherea, Fabian, Ecaterina Arbore, Lenuta Filipovici nu mai sînt... Cum de-a fost posibil ? În fine, mulți dintre ei nici nu s-au considerat vreodată ca aparținînd unei națiuni, ci doar Internaționalei. Destinul revoluționarilor ? Chiar dacă acest cordon ombilical va fi tăiat vreodată, sîngele acesta va curge vreme îndelungată în vinele copiilor. Din '40 noi trăim aici, în special tu... Dar noi am fost de atîtea ori în stradă... Noi și tovarășii noștri... De cînd Berlinul și-a întins ghearele spre noi, de cînd Hitler a venit la putere în Germania, noi am fost cei mai activi combatanți antifasciști. În '33... minierii, petroliștii, ceferiștii... Alegerile din '36... Procesul de la Brașov... 1 Mai 1939, acum trei ani, manifestația breslelor, noi, comuniștii, am transformat-o într-o demonstrație clară, anti-hitleristă, pentru independență, pentru libertatea României, pentru integritatea ei teritorială...

BĂTRÎNA : Boris ?

BĂTRÎNUL : Boris e urmărit de toate polițiile din Balcani. Ziarele îl numesc „terroristul numărul 1“, „Boris Stefanov,

agentul numărul 1 al Cominternului“...

Nu știu ce să mai inventeze...

BĂTRÎNA : Cu cine ar putea fi înlocuit ?

BĂTRÎNUL : M-am întrebat și eu, toată seara. Știu eu ? Poate cu tovarășul Foriș.

BĂTRÎNA : Ștefan e în țară ?

BĂTRÎNUL : Așa se spune.

BĂTRÎNA : Tovarășa Ana ?

BĂTRÎNUL : Tovarășa Ana a luat întotdeauna atitudine fermă împotriva troțkiștilor, pentru tovarășul Stalin. Cine i-a ales pe tovarășii care fac parte acum din Comitetul Central ? Au fost cooptați ? Numiți ? E statutar ? Astea sînt condițiile. E război.

BĂTRÎNA : Războiul n-a început în '31.

BĂTRÎNUL : Scormonești, scormonești...

BĂTRÎNA : Eu ?... Cînd trebuie să plec ?

BĂTRÎNUL : O să ne spună el. Cred că în citeva zile. Așa am înțeles.

BĂTRÎNA : De unde face el rost de pașaport ?

BĂTRÎNUL : Nu știu.

BĂTRÎNA : De unde obține el informațiile astea ?

BĂTRÎNUL : Nu știu.

BĂTRÎNA : Poate că direct de la sursă.

Și după război o să fie acuzat că a jucat pe două fețe, o să fie acuzat de colaboraționism. Și noi pe lângă el.

BĂTRÎNUL : Ei, nici așa !

BĂTRÎNA : După rebeliunea legionară, nu ți-a spus el că un grup de legionari i-a propus o colaborare ? Legionarii și comuniștii împreună contra lui Antonescu ! De ce n-a transmis propunerea asta la Moscova ?

BĂTRÎNUL : A rezolvat-o aici. Nici o colaborare.

BĂTRÎNA : Îi putem da crezare deplină ? (*După o pauză.*) Întrerupem transmisiile ?

BĂTRÎNUL : Poate că da. Sau mă instruiești cum să umblu cu aparatul. O să vedem. Vei lipsi vreo două săptămîni. Așa cred.

BĂTRÎNA : Dacă ar fi vorba numai de protestul lui, n-aș merge. Cu nici un preț. Dar vreau să transmit tovarășilor ideea mea. Că trebuie să avem în continuare o singură legătură, cu Comitetul nostru Central.

BĂTRÎNUL : O să fim acuzați de lașitate ! O să fim acuzați că ni s-a făcut frică și vrem să ne scăpăm pielea.

BĂTRÎNA : Chiar dacă sîntem arestați, nu are interes el, Antonescu, să ne omoare și pe noi. Acum, la spartul tîrgului... Și-apoi, omul știe cînd pleacă, nu și cînd se întoarce. Dacă nu mă mai întorc ?

BĂTRÎNUL : Ei...

BĂTRÎNA : Spune-mi, el se vede cu Fräulein Hirsch ?

BĂTRÎNUL : Uneori...

BĂTRINA : Și petrec câte o noapte împreună...

BĂTRINUL : Ca și noi, când nu eram căsătoriți cu acte...

BĂTRINA : A mai adus vorba de povestea aia, cu arhivarii și transmisioniștii care se sinucid sau sînt lichidați ?

BĂTRINUL : Nu...

BĂTRINA : Nu prea ești sigur...

BĂTRINUL : Oricum, nu-mi amintesc. Sau nu i-am dat eu atenție...

BĂTRINA : Te cam bilbii... Știe el că nu i te las lui aici. Știe el că mă întorc. Știe el că nu-i las nici pe copii... Ne-am băgat mîna în tocătoarea asta, n-o să ne lăsăm tocați cu trup și suflet, eu, tu, moștenirea noastră... (*După o tăcere.*) Crezi că ar fi capabil să se sinucidă ?

BĂTRINUL : Da, îl cred în stare... Dacă ar primi și un ordin în acest sens...

BĂTRINA : Un ordin, de la cine ? !

BĂTRINUL : Nu știu... nu cred că se poate...

BĂTRINA : Nu ești prea sigur dacă e cu puțință sau nu... Meseria asta, cifrurile astea, arhiva asta, în sfîrșit, sînt ca o mină cu explozie întîrziată... Dragul meu, uită-te în ochii mei, nu-ți feri privirea. Noi doi sîntem condamnați ? El ne-a și condamnat ? Crede că doar morții știu să păstreze o taină ? Cine a scris, și cînd, despre primejdia morții prin sîrut ? (*După o tăcere.*) Și cine trebuie să se sinucidă întîi ? Evident, noi. Pentru ca el să fie sigur că am făcut-o. Că am făcut-o și pe asta ! Dar noi cum putem fi siguri că o să se sinucidă și el, pe urmă ? Prostul ! După ce ne omoară va fi și el omorît ! Dacă partidele nu mai sînt secții ale Internaționalei, acest cordon ombilical trebuie tăiat, trebuie tăiat neapărat, oricît sînge ar curge. E consecința logică. Altfel, orice revoluție autentică rămîne blocată.

II

34

(*Bătrînul intră, se așază, tace.*)

BĂTRINA (*după o tăcere îndelungată*) : Nu ne confirmă ?

BĂTRINUL : Nu. (*Tace, apoi.*) Pînă cînd nu se lămuresc dacă el e mort, cum a murit, dacă a dispărut din țară, cum a dispărut, în timp ce noi doi trăim și sîntem aici... Am fost în partid. Nu mai sîntem.

BĂTRINA : Cînd a fost greu, era nevoie de noi.

BĂTRINUL : A trebuit să recunosc că, totuși, oricîtă încredere ar avea în noi, pentru partid, moartea lui, sau dispariția lui, chiar în preajma eliberării, e o problemă... Eu, în locul tovarășilor, la fel aș proceda. Și apoi, toată activitatea lui și a noastră se înscrie într-un context mai larg, mai general... E, fie că vrem, fie că nu, o problemă de istorie...

BĂTRINA : He, tare-aș vrea să văd cum o să se scrie istoria asta a noastră ! Eu, în locul lor, n-aș mai dezgropa morții. Ai fost de două ori în lagăr, să se mulțumească cu atît. Pe mine m-au dat afară de peste tot, să se mulțumească cu atît. Copiii noștri nici

nu știu ce să scrie în biografie, dosarele lor au o mulțime de pete, să se mulțumească cu atît.

BĂTRINUL : Există trei ipoteze : în august '44, sau a fost chemat de Centru și acolo i s-a șters urma, sau s-a sinucis, din ordin ori din proprie inițiativă, nu se știe, ori a fost omorît de Siguranța sau de Gestapo.

BĂTRINA : Există și a patra ipoteză : a plecat din țară, dar n-a ajuns la Centru...

BĂTRINUL : De ce să fi fugit ?

BĂTRINA : Dacă ajungea la Centru și-l întrebau cum intra în posesia informațiilor pe care le transmitem ? Ce-ar fi răspuns ? Și-a îndeplinit misiunea cu acest preț. Omul avea o anumită măreție. (*Tace, apoi.*) Și a cincea ipoteză : l-am omorît noi.

BĂTRINUL : N-au spus-o. N-au spus-o nici un moment. Nici măcar n-au sugerat-o.

BĂTRINA : Tocmai asta e suspect. De ce nu mă cheamă și pe mine ? De ce poartă toate discuțiile astea doar cu tine ? Eu le-aș spune că, în acele zile, în noaptea aceea chiar, am dorit, cel puțin am dorit nespuse, din adîncul ființei mele...

BĂTRINUL : Poate că or să te cheme și pe tine... Ai fost bolnavă.

BĂTRINA : Mă menajează... Și chiar dacă l-a omorît Siguranța ori Gestapul,

cine i-a adus pe urmele lui? Poate că noi...

BĂTRINUL : Noi nu știam nici una dintre casele lui conspirative.

BĂTRINA : Poate că l-am urmărit într-o seară.

BĂTRINUL : Totul era reglat așa ca, practic, să nu mai am timp să-l și urmăresc, să-ți și predau mesajul, să-l transmiteți la ora fixată...

BĂTRINA : Poate că, într-o seară, te-am așteptat după colț, mi-ai dat mesajul, am avut timp să mă întorc, să-l transmit la ora fixată, și tu ai avut timp să te întorci la locul întâlnirii și să-ți dai seama pe unde a luat-o... Sau invers, eu l-am urmărit și tu ai transmis...

BĂTRINUL : Centrul și-ar fi dat seama că nu transmiteți tu, că în seara aia transmite altă persoană... Fiecare transmissionist are particularitățile lui, amprentele lui în eter... Știi bine asta. Și tu n-ai ieșit niciodată din casă... Aproape patru ani... Aproape patru ani nu ți-ai văzut copiii.

BĂTRINA : E greu de dovedit că n-ai făcut ceva.

BĂTRINUL : Să dovedească ei că e altfel.

BĂTRINA : S-o caute pe Fräulein Hirsch !

BĂTRINUL : Poate că o caută.

BĂTRINA : Ai noștri ?

BĂTRINUL : Ai noștri, alții...

BĂTRINA : Centrul... mai există ?

BĂTRINUL : Acum se dezvăluie că, pînă în '43, partidele aveau două conduceri... una aleasă, pusă în față, și alta, cea socotită ca adevărată, știută de foarte puțini, numită de Internațională. Chiar și partidele legale, în Franța sau în Cehoslovacia... Și la noi s-a încercat așa ceva... În '52, cînd Gheorghiu-Dej i-a scos din conducere pe Ana Pauker, pe Vasile Luca, probabil că, în ultimă instanță, despre asta a fost vorba, deznodămîntul luptei dintre conducerea aleasă, dorită atunci de partid, și conducerea impusă... Ana Pauker a fost învinuită că, prin '48, încercase un fel de înțelegere cu legionarii rămași în țară. Să fi fost o manevră politicianistă ieftină din partea ei ? Ea și legionarii, nu prea părea verosimil. Sau unii dintre legionarii, dintre cei aflați în țară sau, mai degrabă, dintre cei care apucaseră să fugă, nu erau numai agenții nemților, ci și ai altora ? Ai altora care vroiau să-i contacteze din nou ? Greu de spus. Le-am pus și eu tovarășilor o întrebare. I-am întrebat dacă n-avem interesul să publicăm toată corespondența noastră cu Centrul. M-au întrebat, la rîndul lor, dacă am păstrat arhiva. I-am privit drept în ochi și le-am spus că el, înainte de a pierde legătura cu noi, ne-a cerut ar-

hiva. Pe care i-am predat-o. (*După o pauză.*) Să ne așteptăm la o percheziție. Sau la cîteva... Și la copii acasă.

BĂTRINA : De ce am fi păstrat-o ? Nici acum nu știm dacă mesajele pe care le-am transmis erau autentice sau nu... Pînă cînd nu li se stabilește autenticitatea... Ca să se claseze odată dosarul ăsta trebuie să conchidă că el ori a fugit din țară, în Vest, ori s-a sinucis.

BĂTRINUL : De ce să se fi sinucis ?

BĂTRINA : Era disperat. Viața lui nu mai avea nici un rost. A conspirat douăzeci de ani. La optsprezece ani făcea parte din grupurile comuniste care pretind că au întemeiat partidul, ca și cum congresul din 1921 nici n-ar fi avut loc... Douăzeci de ani din țară în țară, din tainiță în tainiță. Ca o cîrțiță... care nu mai suportă lumina.

BĂTRINUL : Tovarășii noștri nu prea se pricep la psihologie. Psihologia nu e punctul lor tare.

BĂTRINA : Ei ne anchetează din proprie inițiativă ? E o acțiune a conducerii noastre ? Au trecut aproape douăzeci de ani de la eliberare... Sau le cere altcineva să ne cerceteze ?

BĂTRINUL : Nu mi-am dat seama. Mi-am pus și eu întrebarea asta, dar numai în gînd. Așa că nu mi-am dat seama.

BĂTRINA : A șasea ipoteză : l-a lichidat Fräulein Hirsch.

35

BARBATUL : Într-o altă scrisoare afirmam că, oricît ar părea de surprinzător, tocmai modul în care s-a împlinit actul de la 23 August este fondul disputei, fondul reproșului care ni se adresează. În vara aceea, după conferința de la Teheran, în condițiile relativului dezinteres al lui Roosevelt față de Europa de Est, Churchill și Stalin, poate că pe la spatele președintelui american, au convenit, mai mult tacit, că România rămîne în sfera de interese sovietică, în schimbul Greciei, care rămîne în sfera de interese britanică. S-a propus ca 90% din problemele românești să fie de competență sovietică și 10% de competență occidentală, 90% din problemele grecești rămîneau în competența englezilor și doar 10% în competența sovieticilor, iar în Iugoslavia s-a propus un raport egal : 50%—50%. Grecia era atunci pentru englezi mult mai importantă decît România. Grecia însemna pentru englezi acoperirea dinspre nord a drumului spre

și prin Suez. Englezii trebuiau să se instaleze în Grecia. Așa se explică, printre altele, amestecul englez și amestecul sovietic în Iugoslavia, conflictul Stalin-Tito, războiul civil din Grecia. Ei bine, 23 August a fost realizat fără știrea nimănui. În opt zile, întreg teritoriul românesc de atunci, și în primul rînd Capitala, fusese curățat de germani prin propriile noastre mijloace. Știi cum au denumit istoricii anglo-americani ziua de 23 august? „Un fulger din senin“. A fost o mare surpriză pentru toți. Pentru nemți în primul rînd. Dar și pentru aliați. Ambasadorul american la Moscova, Harri-man, a cerut lămuriri sovieticilor și ei i-au răspuns că nu știu nimic. Asta nu se prevăzuse. Și chiar dacă s-a creat impresia că Pătrășcanu nu reprezenta oficial partidul comunist, că el putea fi oricînd dezavuat de partid pentru colaborarea cu regele și cu armata, actul de la 23 August a demonstrat că politica românească se face la București, că noi existăm, că trebuie să se țină seama de noi, că nu sîntem un simplu obiect de țîrg, ci un subiect al istoriei. Iată ce nu ni se iartă, iată pentru ce trebuie să plătim. Mă întrebați, stimați anchetatori, cum de am curajul să aștern toate astea pe hîrtie. Poate că nici nu e curaj, poate că am și eu pe cineva în spate, poate că mă ocrotește și pe mine cineva, poate că acționează chiar din înalt ordin. Poate că în conducerea partidului se află cineva care mă orientează și veghează asupra mea. Oricum, vă mulțumesc că mi-ați lăsat cureaua de la pantaloni. E un gest de omenie, chiar de curtoazie față de mine, v-ați făcut mai buni, mai blînzi... Și eu am crescut în propriii mei ochi.

36

AL DOILEA TÎNĂR: Pensiunea merge bine. Caii sînt sănătoși, curați, bine hrăniți, bine țesălați, arată minunat. Stăpînii lor sînt foarte mulțumîți. La sfîrșit de săptămînă, echitația decurge mai mult decît satisfăcător. Apropo, numele de Fräulein Hirsch îți spune ceva?

37

BĂRBATUL: Pentru ce te-au chemat?
TÎNĂRUL: Întîi, o completare la biografia. De ce n-am spus că bunicul a fost

de două ori internat în lagăr. Chiar a fost?

BĂRBATUL: Nu știu.

TÎNĂRUL: Asta am spus și eu. Că n-am știut și că nu știu. Că tu nu mi-ai spus niciodată nimic.

BĂRBATUL: Dacă n-a fost condamnat, e ca și cum n-ar fi fost arestat. Dosarul s-a clasat. Și altceva?

TÎNĂRUL: Vor să-mi dea de lucru. Aici. BĂRBATUL: Ce?

TÎNĂRUL: Tot un dicționar. Întocmit pe plan local.

BĂRBATUL: Ești cam cosmopolit.

TÎNĂRUL: Astăzi, tată, doar producțiile internaționale contează. Așa că am refuzat.

BĂRBATUL: Tot mai sperî un scandal?

TÎNĂRUL: Că-l sper, că nu-l sper, tot va izbucni.

BĂRBATUL: Joci tare. Ți-aș propune ceva... Poate că te va interesa. Tot n-ai nimic de făcut deocamdată. Citește asta.

TÎNĂRUL: „La Departamentul de Stat al Statelor Unite s-a întocmit un proiect referitor la ocuparea și conducerea militară a României“. (*Parcurge rapid textul.*) Americanii au redactat proiectul ăsta?

BĂRBATUL: Americanii.

TÎNĂRUL: Cînd?

BĂRBATUL: În ianuarie 1944.

TÎNĂRUL: A fost publicat vreodată?

BĂRBATUL: Nu.

TÎNĂRUL: Tu de unde-l ai?

BĂRBATUL: Citește-l.

TÎNĂRUL: Duri, foarte duri... Mult mai duri decît au fost pînă la urmă rușii. Ce se urmărea?

BĂRBATUL: Capitulara să fie atît de neactivă încît românii să lupte, ca și nemții de altfel, pînă la sfîrșit, și atît ei cît și rușii să iasă cît mai slăbiți din război. Citește-l și pe ăsta.

TÎNĂRUL: „La Londra s-a acceptat principiul participării comuniștilor la rezistența antifascistă și la capitulara României...“ (*Parcurge repede textul.*) 25 ianuarie 1944.

BĂRBATUL: Decît un guvern militar sovietic, varianta luată în considerare la un moment dat de americani, englezii preferau în România un guvern național provizoriu, cu participarea comunistă... Era o dilemă. Citește și asta.

TÎNĂRUL: „Se pare că anumiți domni de la ambasada română din Stockholm, unul care ar acționa în numele opoziției, inclusiv al regelui Mihai, și altul care pretinde că acționează în numele marelui Antonescu, ar fi încercat, fiecare separat, să intre în legătură cu doamna Kollontai, ambasadoarea sovietică în Suedia. Bătrîna doamnă pare tentată să sondeze ambele legă-

turi. Nu este exclus ca rușii să creadă că mareșalul Antonescu ar putea întoarce armele contra nemților mai lesne decât ar putea să o facă opoziția". (După o pauză.) Se spune că Alexandra Kollontai a fost o femeie frumoasă.

BĂRBATUL : Așa se pare.

38

AL DOILEA TINĂR : Poți să fii foarte sigură, dragă mamă, că eu aici mă ocup numai de meseria mea și de prietena mea. Nu mă amestec în nimic incorect sau ilegal. Așa că, fii cît se poate de liniștită. Unchiul meu nu are și nu poate avea nici o influență asupra mea.

39

BĂTRINUL : Începem. „La Ministerul de Externe britanic s-a întocmit o notă privind activitatea partidului comunist român. Partidul se organizează pe o bază națională după dizolvarea Cominternului. Cîțiva comuniști s-au opus hotărîrii de dizolvare a Cominternului. Majoritatea partidului a acceptat însă această directivă a Moscovei. Două delegații comuniste s-au prezentat la domnul Maniu cu un program minim de colaborare, care prevede, printre altele, abandonarea imediată a războiului hitlerist, răsturnarea guvernului trădătorului Antonescu, formarea unui guvern național cu participarea tuturor partidelor și organizațiilor patriotice, restabilirea libertăților democratice, pedepsirea tuturor criminalilor de război în cap cu Antonescu, pedepsirea asasinilor și jefuitorilor evreilor, moldovenilor...”

40

TINĂRUL : Cum adică „jefuitorii moldovenilor” ? !... Români, jefuitorii...
BĂRBATUL : Citește mai departe.

41

BĂTRINUL : „...pedepsirea asasinilor și jefuitorilor evreilor, moldovenilor, rușilor și ucrainenilor, eliberarea popu-

lației din Transilvania de Nord. Domnul Maniu a răspuns că nu poate stabili deocamdată nici o colaborare. Se vede că, deși domnul Maniu va fi obligat în cele din urmă să accepte renunțarea la Basarabia, el preferă să declare aceasta numai după o înțelegere generală cu Națiunile Unite”.

42

TINĂRUL : Cînd a fost condamnat Maniu ?

BĂRBATUL : În '47.

TINĂRUL : Pentru ce ?

BĂRBATUL : Complot, trădare...

TINĂRUL : Posibil... Tot ce se poate...

Cred însă că a atîrnat greu la cîntar și atitudinea lui, din '43--'44, în problema granițelor. Aici scrie că, deși trupele noastre, în ianuarie 1945, luptaseră eroic în Budapesta, casă cu casă, stradă cu stradă și mai aveau doar un kilometru de parcurs pînă la Dunăre, într-o noapte au fost retrase și mutate pe alt front. De ce ?

BĂRBATUL : Cineva a considerat, probabil, că nu se cuvine ca armata română să elibereze chiar Budapesta de hitleriști și de horthyști. Dar, populația maghiară i-a primit în general bine pe români.

43

BĂTRÎNA : Ce-a spus ?

BĂTRINUL : Despre tratativele, așa-zisele tratative de la Stockholm, cu tovarășa Kollontai, așa le-a numit el, „așa-zisele”, a spus că n-o să iasă nimic.

BĂTRÎNA : Știe el ce știe.

BĂTRINUL : Despre faptul că vom transmite mesajele Comitetului nostru Central din emigrație, a zis : „normal”.

BĂTRÎNA : Nu s-a bucurat.

BĂTRINUL : Nici nu s-a bucurat, nici nu s-a întristat. Nu-i poți citi nimic pe față. Despre faptul că vom primi și noi mesaje de la Centru, pe care i le vom transmite lui, a zis : „interesant”.

BĂTRÎNA : Nu ți-a spus, el cui le va transmite mai departe ?

BĂTRINUL : Nu l-am întrebat.

BĂTRÎNA : Copiii ?

BĂTRINUL : Sînt sănătoși. Se pare că școlile se vor încheia anul ăsta mai

devreme. Se așteaptă mari bombardamente.

BĂTRINA : Cum a apreciat munca mea în Suedia ?

BĂTRINUL : Ți-ai făcut datoria.

BĂTRINA : Ce-a zis când i-am învins protestul împotriva dizolvării Cominternului, ca și cum nici n-ar fi fost primit ?

BĂTRINUL : A băgat plicul în buzunar, după ce s-a convins că îi aparține. Ca și cum ar fi primit o sentință.

BĂTRINA : Avem ceva de transmis ?

BĂTRINUL : Da. Notează. „Notă 1. Deținutii comuniști de la Caransebeș au fost transferați în lagărul de la Tirgu Jiu“.

BĂTRINA : Mă gândesc la Fräulein Hirsch... O nemțoaică în partidul nostru. Nu ți se pare ciudat ?

44

SORA : Dragul meu băiat, eu nu știu de ce vrea fratele meu să meargă chiar pînă în pînzele albe, de ce tot scormonește și nu se mai oprește. Dacă Fräulein Hirsch ar avea pe cuget moartea mamei mele, asta ar însemna să presupunem că între ele a fost o mare răfuială. Dar nu-mi pot imagina că părinții mei l-au omorît pe prietenul lui Fräulein Hirsch, despre care, ce-i drept, nu mai știm nimic, ca și despre ea de altfel, de când au început bombardamentele anglo-americane asupra Bucureștiului. Eu nu pot să cred că Fräulein Hirsch ar fi avut să-i plătească polița asta mamei mele. Nu spun prin asta că fratele meu chiar așa a spus că s-ar fi întimplat lucrurile, dar, prin tot ce face, într-acolo ne sugerează că se îndreaptă. Te rog, să nu-l urmezi. Aș fi fericită să aflu că atît Fräulein Hirsch cît și prietenul ei nu mai sînt în viață.

45

TÎNĂRUL : De ce mă implici și pe mine ?

BĂRBATUL : Spuneai că, într-o cameră de hotel vecină cu a ta, într-o țară străină, cîțiva inși vorbeau despre mine. Ești implicat din acel moment. Din acea noapte.

TÎNĂRUL : Tu ai raportat ce ți-am spus eu și mie mi s-a retras pașaportul.

BĂRBATUL : Posibil.

TÎNĂRUL : Ca să fiu apărât, să nu fiu expus.

BĂRBATUL : Posibil.

TÎNĂRUL : Și acum ?

BĂRBATUL : Vom vedea.

TÎNĂRUL : Care e problema ?

BĂRBATUL : Să le dăm publicității.

TÎNĂRUL : De ce n-o faceți ?

BĂRBATUL : Arhiva trebuie completată. Și, cel mai important lucru, trebuie să stabilim autenticitatea fiecărui text. Să nu putem fi dezmințiți. E o datorie de partid și o datorie națională să le dăm publicității.

TÎNĂRUL : Eu ce-aș avea de făcut ?

BĂRBATUL : Am propus să te ocupi în continuare de dicționar. Și, în fiecare țară în care ajungi, să încerci, pe căile cele mai legale, să ajungi la surse. Avem nevoie de textele originale, de microfilme etcaetera.

TÎNĂRUL : Mă arunci în gura lupului.

BĂRBATUL : Repet, pe căile cele mai legale. Și, vei fi protejat. Dacă altcineva se amestecă, vei fi protejat.

TÎNĂRUL : De ce nu te duci tot tu ?

BĂRBATUL : De la o vreme mi s-au cam închis ușile. Cineva le blochează. Cu bani, cu amenințări, cu șantaj, cu troc...

TÎNĂRUL : În foarte scurtă vreme, voi fi suspectat că îți calc pe urme.

BĂRBATUL (*tace, apoi*) : Vei avea acces doar la arhivele oficiale.

TÎNĂRUL : Urmărești tu și altceva. Ai tu alt scop. Alt mobil. Norocul tău că treaba mi se pare absolut pasionantă.

BĂRBATUL (*zîmbește*) : Oricum, din acea noapte ești implicat. N-ai cum să scapi. Nici eu, nici tu n-avem scăpare.

46

AL DOILEA TÎNĂR : Am primit traseul. E bine. Excursia se va desfășura normal. Călăreții mei, mulți diplomați, mai ales soțiile lor, ne adoră. Diplomații — pe prietena mea și pe maică-sa, soțiile — pe mine. Să nu-ți închipui că sînt îngîmfat. Vărul meu va fi primit pretutindeni, cu soția lui, pe care de-abia aștept să i-o cunosc, ca un lord. În jurul lor vor fi mereu cîțiva băieți de treabă, în caz de eventuală urgență. Vă îmbrățișez. Despre Fräulein Hirsch, nimic nou.

BĂTRINUL : Incepem. „Ministrul român în Suedia, Nanu, a trimis ministrului belgian la Stockholm o notă conținând opiniile oficiale românești privind capitularea necondiționată a României. România refuză categoric să fie trecut în rîndul țărilor agresoare. Departe de a fi un stat agresor și fascist, România este o victimă a numeroase agresiuni. Primul an de război, la care România n-a participat, a costat-o o serie de teritorii. La 14 decembrie 1939, Anglia a informat România că garanția dată în luna aprilie a celui ai nu va putea funcționa în cazul unui atac decît dacă Turcia va intra în război și Italia va fi neutră, condiții care nu s-au realizat. România a fost prevenită că, dacă s-ar opune ultimatumului din 26 iunie 1940, va fi atacată imediat de Ungaria și Bulgaria, sprijinite de Germania și Italia. Statul român ar fi dispărut. Izolată de toate puterile Europei, România nu se afla inconjurată decît de dușmani. Berlinul preconiza ocuparea întregii Transilvanii de către Ungaria și a restului țării prin intermediul unui guvern legionar. România considera, ca și puterile anglo-saxone de altfel, că Rusia, în urma pactului germano-rus din 23 august 1939, se afla în tabăra germană. Regimul parlamentar al României a fost dizolvat tocmai pentru a se împiedica venirea la putere a legionarilor. Puterile occidentale sînt responsabile de soarta tragică a României. De altfel, încă la 5 octombrie 1939, domnul Churchill a analizat cu o clarviziune admirabilă consecințele pentru sud-estul Europei ale politicii engleze și franceze față de Germania. România este dispusă să capituleze acum fără ca prin aceasta să recunoască în nici un fel că merită epitele cu care a gratificat-o șeful guvernului sovietic. România a continuat pînă în 1940 politica sa antigermană. România nu este încurajată să capituleze nici de declarațiile americane că soarta țărilor învinse este de-acum hotărîtă. România ar accepta o capitulare imediată dacă trupele anglo-saxone ar debarca în România sau în apropiere. Chiar și Rusia are interesul să scurteze războiul, astfel că nu are interes să impună României

condiții prea dure, un tratament pe care istoria îl va dovedi ca nemeritat. Cheia problemei o reprezintă pretențiile Rusiei și angajamentele luate față de Rusia de către puterile occidentale. Ministrul belgian a transmis acest document legației americane din Londra. Ministrul american la Stockholm consideră acest document al ministrului român foarte lung și nerealist“. Terminat.

BĂTRINA : El ce a spus ?

BĂTRINUL : Că nu stă în picioare. Trebuia să ne fi aliat cu Moscova. Chiar dacă Germania ne-ar fi cotropit.

BĂTRINA : Antonescu să se fi aliat cu Moscova ? Sau Carol al II-lea ?

BĂTRINUL : Continuăm. Notează. Incepem. „Mesajul lui Churchill către șeful diplomației engleze, Eden. Obiectivul nostru este de a-i ajuta pe ruși să avanseze. Se pare că Stalin și Molotov au vederi realiste și logice asupra situației. Îi vom face să înțeleagă că apreciem aceasta. 31 martie 1944“. Terminat. Ultimul mesaj din seara asta. Incepem. „Telegrama lui Killinger, ministrul german la București, către Berlin. Dacă nu se reușește oprirea rușilor, România este obligată să capituleze, ceea ce ar avea ca urmare, probabil, căderea Bulgariei și intrarea în război a Turciei. Pierderea regiunii petrolifere ar însemna o catastrofă pentru Germania. 1 aprilie 1944“. Terminat.

48

BĂRBATUL : Politica ? În dimineața de 23 august 1944, Antonescu l-a invitat pe Fielderman, lider al centralei evreilor. Întrevederea a durat o oră și jumătate. Ce ajutor mai putea aștepta Antonescu ? Ce mai spera el de la evrei ? Trebuie să fi fost chiar disperat, dacă și-a călcat într-atît pe inimă, dacă el, tocmai el, și-a strivit în picioare astfel mîndria. Armata Roșie înainta spre Focșani și Galați. Seara, Antonescu era arestat.

49

BĂTRINA : Am primit un mesaj de la Centru. Trebuie să i-l transmiți lui. Notează.

BĂTRINUL : Te ascult.

BĂTRÎNA : „Declarația guvernului sovietic. Guvernul sovietic informează că unitățile de înaintare ale Armatei Roșii, urmărind armatele germane și trupele române aliate cu acestea, au trecut în câteva puncte râul Prut și au pătruns pe teritoriul românesc“. Așa sună comunicatul lui Molotov. „Comandamentul Suprem al Armatei Roșii a ordonat unităților sovietice să nimească inamicul pînă la înfrîngerea totală și capitulare. În același timp, guvernul sovietic declară că nu urmărește scopuri de cucerire a nici unei părți din teritoriul românesc sau de schimbare a regimului social existent în România și că intrarea trupelor sovietice în România este dictată în exclusivitate de necesitatea militară și de continuarea rezistenței opuse de trupele dușmane. 2 aprilie 1944“.

50

AL DOILEA TÎNĂR : Dragă mamă, chiar mi-ai sugerat sau n-am înțeles eu bine, să-i scriu unchiului meu că Fräulein Hirsch ar fi murit? Tu chiar nu-l cunoști? Îți închipui că se va mulțumi cu ce-i spun eu și că nu va verifica, nu va scormoni tot pămîntul? Ce așa face eu dacă, ferească Dumnezeu, tu ai fi murit într-un accident și eu așa bănuiesc că a fost un asasinat? Și totuși, tu, scumpa mea, chiar ai premoniții.

51

BĂRBATUL (*aproape zimbînd*) : Minți, băiatule...

TÎNĂRUL : Mint? Doina, spune-i tu dacă mint! Pe mine nu mă crede!

DOINA : Nu minte, zău. A fost fantastic. La cazinou n-am fost, n-aveam atîția bani ca să riscăm să rămînem muritori de foame pe acolo, în schimb ne-au invitat la două recepții. Sus, în castel, îți închipui ce minunăție, o recepție în picioare...

BĂRBATUL : În picioare ? !

DOINA : Da, oferită de primul ministru...

TÎNĂRUL : Cocteil, draga mea...

DOINA : Mă rog... fără tacîmuri, sau, mai bine zis, cu farfurii de carton, dreptunghiulare, cu stema prințului imprimată în relief, pe care erau, închi-

puie-ți, cartofi prăjiți, atît, doar cartofi prăjiți, bineînțeles nici unul ars, chelnerii serveau în completare niște sandvișuri minuscule, cît o cutie de chibrituri și groase de un milimetru...

TÎNĂRUL : Hai, doi...

DOINA : Fie, doi milimetri, treacă de la mine, unse cu diverse paste, în schimb băutura, whisky, campari, cinzano, la discreție, groaznic! Și într-o seară, altă recepție, în aer liber, pe malul Mediteranei, cu focuri de artificii, și cu program de striptis, striptizoace aduse de la Paris, ne-au așezat la masa primarului, românii sînt cineva în Europa asta, nu?...

TÎNĂRUL : ...și primarul spunea, credea că noi nu-l auzim, sau dimpotrivă, că dacă vedem cîtă libertate e acolo, acolo rămînem, nu ne mai întorcem, cerem azil politic... Pe ea o crezi ?

BĂRBATUL : Dar de lucrat cînd ați mai lucrat ?

TÎNĂRUL : Am și lucrat.

BĂRBATUL : Sau dicționarul ăla se face singur ?

DOINA : A lucrat, zău c-a lucrat. În fiecare dimineață, dezbateri, colocvii... Dar, serile... Serile sînt minunate acolo !

52

TÎNĂRUL : Bună !

DOINA : Ia te uită !

AL DOILEA TÎNĂR : Bună !

TÎNĂRUL : Ce-i cu tine aici ? !

AL DOILEA TÎNĂR : Asta-i bună ! Ce-i cu voi aici ? !

TÎNĂRUL : La o sesiune.

AL DOILEA TÎNĂR : O sesiune ? Minunat ! Să bem pentru sesiunea asta ! Altfel, cum și cînd ne-am mai fi văzut ? De aici vă iau cu mașina și vă duc la pensiunea noastră...

TÎNĂRUL : Ai o pensiune ?

AL DOILEA TÎNĂR : Da. O pensiune de cai.

DOINA : De cai ? Nu se poate ! Sînt frumoși ?

AL DOILEA TÎNĂR : Superbi ! Știi să călărești ?

DOINA : Puțin...

AL DOILEA TÎNĂR : Foarte bine. Ai să îți alegi pe cel mai frumos și mai blind. De luni pînă vineri sînt la dispoziția noastră. Vă prezint și prietenii mele, și maică-si... De fapt, pensiunea e a lor...

TÎNĂRUL : Îi știi pe ăștia trei ?

AL DOILEA TÎNĂR : Pe ăștia ? De unde ? !

TÎNĂRUL : Parcă sînt de la poliție...
AL DOILEA TÎNĂR : Aș! Poliția nu arată așa. Să bem! Și să mergem... În noaptea asta nu dormim!

53

BĂRBATUL : Trebuie să vă mărturisesc, stimați tovarăși, că mă bucur doar pe jumătate. Faptul că ancheta a luat sfîrșit și că dosarul meu a fost clasat, sigur, îmi aduce oarecare liniște. În același timp, pierd prilejul, pe care mi l-ați oferit atîta vreme, să spun exact ce gîndesc. Eu cred că noi trebuie să spunem exact ce gîndim. Nu ca să ne dăm pe mîna cuiva, dar pentru că partidul să știe mereu tot adevărul. Noi nu putem fi cetățenii unei utopii, oricît de frumoasă ar fi ea. Noi sîntem mereu pîn-diți de utopie, pentru că imaginarul nu e străin de realitate, nu e în afara noastră, dimpotrivă, e în noi, parte integrantă a realității, a existenței. Și foarte puțini oameni pun răul înainte. Ce sînt zeii, îngerii, altceva decît o imagine a unui trecut pe care ni-l imaginăm minunat în fața unui prezent contradictoriu?! Fiecare epocă tinde să impună o imagine bună despre ea însăși. Dar, în fața gîndirii critice nu există tabu-uri. Eu cred că dacă libertatea și bunăstarea sînt reale, nu există pericol pentru socialism. Nici o maladie nu ne poate contamina dacă socialismul e socialism. Doar că, starea de sănătate nu se menține de la sine și nici prin ordin. Dacă vrem să fim buni comuniști, trebuie să ne întrebăm mereu și mereu: de ce sîntem comuniști? Mereu să ne punem în cauză. Dacă mă gîndesc bine, de-abia de acum înainte — sîntem doar în a doua jumătate a deceniului al șaptelea, nu? —, de-abia de acum înainte putem spune ce gîndim. De acum înainte, după atîtea experiențe, socialismul e pregătit, e copt pentru adevărata lui împlinire. Sper să nu fie și asta o utopie.

54

TÎNĂRUL (*confruntă documentele împreună cu Bărbatul*): „Mesajul mareșalului Antonescu după vizita la Hitler. Dacă România se hotărăște să reziste noilor cereri germane, pe ce sprijin de forțe aeroperțate poate conta din par-

tea aliaților? Ce poziții au aliații în problema Transilvaniei? Carta Atlantizului se aplică și României? În caz extrem, mareșalul intenționează să se retragă în Iugoslavia și să colaboreze cu Tito. 29 martie 1944”. „Mesaj britanic către guvernele Commonwealthului. L-am informat pe Antonescu că vrem să întreprindem puternice raiduri aeriene asupra obiectivelor pe care el le va propune. I-am atras atenția asupra declarației Molotov. I-am cerut să răspundă dacă acceptă condițiile guvernului sovietic, cu care aliații sînt întru totul de acord. 8 aprilie 1944”. „Secretarul de Stat american, Cora. Il Hull, despre situația din România. Au început convorbirile de la Cairo. Atît guvernul și regele cît și opoziția sînt dornici să facă o schimbare a frontului. Guvernul dispune de posibilități mai mari. Pentru o eventuală lovitură de stat, este nevoie de o acțiune imediată a aliaților, inclusiv o debarcare la Constanța”. Secretarul de stat a spus că debarcarea numai rușii sînt în măsură să o facă. Pînă aici, e corect?

BĂTRINUL : Corect.

TÎNĂRUL : Toate știrile astea proveneau dintr-o singură sursă?

BĂRBATUL : Nu. Eu am găsit arhiva incompletă. Treptat, ea a fost completată. Cu ajutorul mai multor tovarăși. Și, dacă îmi este permis să spun, de la un moment dat, chiar din înalt ordin. Dar asta rămîne între noi. Atunci, la începutul lui aprilie 1944, toate aspectele situației politice și militare a României s-au strîns într-un singur ghem. Au fost cîteva coincidențe de-a dreptul stranii.

55

BĂTRINUL : El e foarte descumpănit. La Cairo a sosit prințul Știrbey. Nu se știe dacă numai din partea lui Maniu sau și din partea lui Antonescu. La 2 aprilie a intervenit declarația tovarășului Molotov. Pe 4 aprilie au început bombardamentele americane. Și tot pe 4 aprilie, tovarășul Foriș a dispărut.

BĂTRÎNA (*absentă*): A dispărut?

BĂTRINUL : Nu s-a mai putut lua legătura cu el. A dispărut din casa conspirativă în care se afla. El vede aici mîna celor de la Tirgu Jiu. S-a primit și o notă. Comitetul Central a fost dizolvat și o conducere provizorie a fost numită. Întreaga activitate a partidului se organizează pe baze de război. El se întreabă dacă reprezentanța

noastră de la Moscova a fost informată și dacă a aprobat aceste măsuri.
BĂTRINA : Despre copii ce a spus ?
BĂTRINUL : Fräulein Hirsch e de acord.
Copiii vor pleca în refugiu, la rudele tale, fără ea.

56

TINĂRUL : „Autoritățile românești sînt de părere că acțiunea comunistă în România continuă să fie subordonată intereselor U.R.S.S., dizolvarea Cominternului fiind un act pur formal de oportunitate politică. 10 martie 1944.“
„Mesaj către Secretarul de Stat al Statelor Unite. Mareșalul Antonescu a fost invitat la Cartierul general al lui Hitler. Generalul Wilson, comandantul suprem al forțelor aliate din Mediterana, a trimis în aceeași zi următorul mesaj mareșalului Antonescu : «Nu trebuie sub nici un motiv să mergeți la Hitler. Ar însemna că România va colabura pînă la sfîrșit cu Hitler. Dumeavoastră trebuie să capitulați imediat și trupele române să nu mai lupte cu rușii. Condițiile de pace care vor fi impuse României vor depinde de măsura în care ea va contribui la înfrîngerea Germaniei.»“. „Scrisoare a lui Molotov către guvernul britanic. Se telegrafiază ca un mesaj al guvernului britanic către Maniu. «Guvernul sovietic este gata acum să încerce să stabilească un contact cu Antonescu. Guvernul britanic este surprins. El nu credea că rușii vor merge atît de departe, ținînd seama că oricum armata sovietică va invada România. 27 martie 1944»“. „Statul-major american. Era de prevăzut că problema capitulării României va fi exclusiv în mîna rușilor. 28 martie 1944“. Al treilea mesaj al lui Molotov : „Dacă domnul Maniu pregătește o lovitură contra germanilor și răstoarnă guvernul Antonescu, guvernul sovietic este gata să-i vină în ajutor. 29 martie 1944“. „Întrevedere între Eden și ambasadorul sovietic la Londra. Eden i-a explicat lui Gusev rostul misiunii lui Chastelain în România, pe lîngă Antonescu și pe lîngă Maniu. Eden a accentuat că Grecia este inclusă în zona anglo-americană de operații, și de aceea anglo-americanii așteaptă de la sovietici același ajutor pentru politica lor din Grecia pe care l-au dat ei sovieticilor în România. 5 mai 1944“. „Propunerea americană privind sistarea convorbirilor de la Cairo. 1 iunie 1944“. „Raport al șefului grupului etnic german din România către Himmler. Este necesar

să fie modificat guvernul și să ținem acest stat ca partener de luptă prețios, și să-i slăbim astfel pe români și biologic, încît după război ei să nu mai poată să se reextindă în spațiul carpatic. În noul guvern îi vom introduce mai tîrziu și pe legionari. Andreas Schmidt. 2 iunie 1944“.

BĂRBATUL : Legionarii ? În timpul pogromului din București, din ianuarie '41, au asasinat un maior din armata română, numai pentru că era evreu.

TINĂRUL : Evreu, maior în armata română ?

BĂRBATUL : De ce te miri ? E o imagine falsă că evreii sînt numai negustori. Dacă ar fi așa, nu și-ar putea construi un stat. Maiorul se numea Sami Röder. Cînd legionarii au venit să-l ia, el nu le-a deschis imediat, ci mai întîi și-a îmbrăcat repede uniforma de gală, cu toate decorațiile. Credea că îi vor respecta măcar uniforma de ofițer român. Iluzii ! L-au luat, l-au schingiuit și l-au omorît fără să țină seama de nimic.

57

BĂTRINA : Dacă vine...
BĂTRINUL : Nu s-a întîmplat niciodată să nu vină. Mereu în alt loc, mereu la altă oră, el vine, extrem de punctual, conspirația i-a intrat în sînge...
BĂTRINA : Umblă înarmat...
BĂTRINUL : Precis...
BĂTRINA : Dacă vine, încearcă să-l tragi de limbă.
BĂTRINUL : Ești naivă dacă-ți inchipui că se lasă tras de limbă. Povestea aia ne-a spus-o ca să ne încerce.
BĂTRINA : Nu cred. Cred că ne va cere să ne sinucidem. Și dacă n-o facem, ne va lichida. Problema e : cînd ?
BĂTRINUL : Centrul nu poate da un asemenea ordin.
BĂTRINA : E inițiativa lui. Fanatismul lui. Ia-o și așa.
BĂTRINUL : Mai bine nu-ți spuneam...
BĂTRINA : Se poate întîmpla orice... să fim călcați de o mașină...
BĂTRINUL : Amîndoi odată ? !
BĂTRINA : Sau Siguranța să ne aresteze, să stoarcă tot ce se poate stoarce de la noi și apoi să fim condamnați și executați ca spioni... Dar cum să dea cei de la Siguranță peste noi ? Doar dacă-i aduce cineva de mîină pînă aici... Dragul meu, dacă vrem să supraviețuim, trebuie să facem noi prima mîutare... Dacă îl lichidăm noi...
BĂTRINUL : Ascultă !
BĂTRINA : Dacă îl lichidăm noi, Centrul își va da seama că ceva nu e în re-

gulă, ori cu el, ori cu noi, sau cu toți trei. Și va parașuta alt emisar... Care ne-ar căuta... Deci, el ne va ține în viață cât timp Centrul va menține legătura cu el. Asta înseamnă că sau noi, sau el, trebuie să dispărem, definitiv, chiar în ziua aceea, sau în noaptea aceea... Când ai noștri îl vor căuta, când ai noștri ne vor lua la întrebări, vom spune că nu l-am mai văzut, n-a mai venit la ultima întâlnire, nu-i cunoșteam casele conspirative, vom spune numai adevărul, n-or să ne poată acuza de nimic...

BĂTRINUL : Știu ei să ne facă să vorbim... Ar vorbi și pietrele.

BĂTRÎNA : Noi nu vom vorbi. Și atunci, ca și acum, fiecare zi câștigată e o zi câștigată. El nu are pe nimeni. Poate doar pe Fräulein Hirsch. Noi avem copiii. Pentru ei, trebuie să trăim ! În ziua aceea, în noaptea aceea chiar, când în jurul nostru totul se va prăbuși, chiar în pragul zorilor noi, sau el sau noi doi, altă soluție n-avem.

BĂTRINUL : E inutil, draga mea. Când am acceptat misiunea asta, puteam ști dinainte finalul. Știam că noi doi trebuie să tăcem în eternitate.

BĂTRÎNA : Ei bine, nu. De tăcut, o să tăcem. Dar vom trăi. Cândva or să dea de urma lui. Găsim noi soluția. Vor da de urma lui cine știe când, peste ani și ani, când nu vom mai fi...

BĂTRINUL : Și numele noastre vor fi împroșcate cu noroi.

BĂTRÎNA : Sau dimpotrivă ! Tu chiar nu vrei să pricepi că el nu va ezita, că el s-a și hotărât, că în mintea lui noi sîntem de pe acum morți ? !

BĂTRINUL : Ești cât se poate de convingătoare. Tu crezi că viitorul determină prezentul ?

BĂTRÎNA : Se pare că așa e. Eu cred că în viitor oameni ca el nu-și vor găsi nici loc, nici rost. Și vine un moment în viața oamenilor când între ei se ridică o graniță morală. Și vine un moment când această graniță morală este granița dintre viață și moarte.

BĂTRINUL : Știi că ești înspăimîntătoare ?

BĂTRÎNA : Nu cred că numele noastre vor fi împroșcate cu noroi, cum spui tu. Nici nu vor fi pomenite. Peste noi se va așterne o mare tăcere, o tăcere totală.

58

TÎNĂRUL : „Ordin secret al Ministerului Afacerilor Interne. Comuniștii au primit dispoziții de la Moscova, iar Maniu a fost sfătuit insistent de Beneș să

reia tratativele. Tratativele au avut loc între Maniu, Dinu Brătianu, Pătrășcanu și Titel Petrescu. Maniu speră să evite instalarea unui guvern comunist la Iași, după ce orașul va fi ocupat de sovietici. Maniu speră să câștige timp și să reducă la minimum pierderile teritoriale. Comuniștii urmăresc însă o formulă politică de tranziție spre un regim comunist. Persoane ca Pătrășcanu sau Constantinescu-Iași nu au competența și pot fi dezavuați la momentul oportun de conducerea Partidului Comunist. În felul acesta, și atenția organelor de Siguranță este dirijată către presupuși șefi comuniști, în timp ce adevărații conducători ai mișcării comuniste își dezvoltă acțiunea din umbră. 14 iunie 1944”. „Notă a Serviciului special de informații. Dl. Pătrășcanu a comunicat domnului Maniu că dacă va tergiversa constituirea blocului opoziției, partidul comunist va acționa pe cont propriu. 22 iunie 1944”.

BĂRBATUL : Lui Pătrășcanu, 23 August nu i s-a iertat. Și Gheorghiu-Dej l-a împins în față ca și cum el n-ar fi fost implicat. Am putea scrie amîndoi o poveste, o poveste despre modul în care niște oameni pot fi pedepsiți pentru că și-au iubit cum mult țara. Și despre cum poate fi pedepsită o țară pentru că nu se lasă ingenucheată, pentru că vrea să fie ea însăși și rămîne ea însăși.

TÎNĂRUL : „Notă a Oficiului central pentru siguranța Reich-ului. Evoluția politică din ultimele patru săptămîni arată clar o deplasare spre stînga a ansamblului opoziției românești și, odată cu aceasta, preluarea conducerii acestei opoziții de către Partidul Comunist. Se pare că între conducerea comunistă ilegală și cercarile opoziționiste burgheze s-a ajuns la un acord. Maniu este intercalat în aceste tratative nu atît de mult încît să participe activ la ele, ci atît încît să fie la curent. 14 august 1944.” La ce te gîndeai ? N-ai mai fost atent.

BĂRBATUL : Scuză-mă. Îmi venise în minte o frază dintr-o carte de învățură evreiască : „Lumea întregă e creată sub semnul literei «Hei», care înseamnă întrebare”.

TÎNĂRUL : Asta ce e ?

BĂRBATUL : O adnotare... Scrisă de mama. „El a fost chemat urgent la Centru”.

TÎNĂRUL : Ce înseamnă ?

BĂRBATUL : Nu știu.

TÎNĂRUL : Cine e „el” ?

BĂRBATUL : Nu știu.

BĂTRINUL : Să mergem.

BĂTRINA : E prima oară când ies de aici și prima oară când ieșim împreună după atîta vreme.

BĂTRINUL : E prima zi de libertate. Sau prima noapte de libertate.

BĂTRINA : Te iubesc.

BĂTRINUL : Și eu te iubesc. Nu ne-am mai spus-o de mult.

BĂTRINA : În noaptea asta tu trebuie să fii cel mai tare. În timp ce lumea a ieșit în stradă să-și strige bucuria și camuflajele de la ferestre au fost smulse, și lumina a inundat orașul...

BĂTRINUL : Da...

BĂTRINA : Ce ciudat, am fost atîția ani în același partid, noi și el, dar el e un fel de robot, un maniac, sau un anarhist... el nu e comunist, nici antifascist, nici patriot, Doamne iartă-mă, ce convingeri are? doar supunerea oarbă?!

BĂTRINUL : Draga mea, el e foarte punctual.

BĂTRINA (în prag) : Ce tineri am început... ce tineri eram...

BĂTRINUL (tace o clipă) : Cred că revoluția nu stătea să ne numere anii...

60

AL DOILEA TINĂR : Nu înțeleg, sau de-abia acum înțeleg. Vărul meu, fiul tău, va fi momeala despre care ți-am vorbit?! Iartă-mă, familia noastră chiar nu e zdravănă?, chiar nici unul dintre noi nu e normal? Am început să verific și am aflat cîte mașini a avut Fräulein Hirsch în viața ei. Trei. Acum verific dacă vreuna dintre aceste mașini a ajuns în România și cînd. Nu ți-am spus pînă acum, a trebuit să verific în registrele primăriei, dar Fräulein Hirsch nu mai e în viață. A murit de moarte bună.

61

TINĂRUL : „Declarație a lui Molotov. Avînd în vedere evoluția situației din România, guvernul Uniunii Sovietice socotește de datoria sa să reinnoiască declarația pe care a făcut-o în luna aprilie. Guvernul sovietic consideră necesar să restabilească independența României“. Asta e foarte important. Se recunoaște că România își piercuse independența. Deci nu mai fusese stă-

pînă pe deciziile ei. „Dacă armata română întoarce armele împotriva cotropitorilor germani...“ cum, dacă întoarce armele?, doar le și întorsese!... În fine... deci „...dacă armata română întoarce armele și umăr la umăr cu Armata Roșie izgonește pe germani din România și pe unguri din Transilvania, ea va avea sprijinul total al Uniunii Sovietice. Moscova. 25 august 1944“.

BĂRBATUL : Ții minte, în timpul războiului din Malvine, așa le spun sud-americanii, englezii le-au numit insulele Falkland, deci, războiul din Malvine... O formidabilă „armada“, trimisă de „doamna de fier“, de doamna Margaret Thatcher, înainta spre insulă, străbătînd de la nord-est la sud-vest întregul Atlantic. Au murit acolo cîteva zeci, cîteva sute de flăcăi, recruți, soldați în termen, englezi și mai ales argentinieni. Față de al doilea război mondial, un război pitic. Părinții lor au primit ferepare de la respectivele ministere de război : fiul dumneavoastră a căzut eroic pentru patrie. Și erau evenimentele din Polonia. Și primul papă polonez, primul papă slav din întreaga istorie a catolicismului. Oare de ce au izbucnit agitațiile din Polonia în 1980? Polonia oricum nu putea fi desprinsă de socialism. Nu cumva, în felul acesta, s-a împiedicat venirea stîngii la putere în altă țară? Într-o țară din occident? Care țară era atunci coaptă pentru revoluție? În fine... Și în sudul Africii politica de apartheid continua să fie ceea ce este, și lumea întreagă, ca și azi, condamna regimul minorității albe. Ei bine, exact în acele zile, la Wellington, în Noua Zeelandă, în sudul Pacificului, la o masă, rotundă, pătrată, dreptunghiulară, nu știu cum era, s-au întîlnit paisprezece diplomați, sau delegați, nu știu dacă diplomații erau în frac sau în haine obișnuite de seară. s-au înclinat ceremonios, fiecare către ceilalți, și-au strîns eventual mîinile, s-au așezat în jețuri și și-au deschis mapele. Acești paisprezece au înființat clubul Antarctica. Antarctica e la Polul Sud, în timp ce Arctica e la Polul Nord. Antarctica e Polul Sud al bogățiilor pămîntului. Aur, uraniu, fier, cărbune, poate petrol, poate gaze naturale, iceberguri care pot fi transportate, pînă în Africa sau pînă în sudul Asiei, ca rezervoare naturale de apă dulce... Deci, au înființat clubul Antarctica. Cu un program pînă în anul 2020. Paisprezece delegații, paisprezece guverne. Toate statele riverane Oceanului Înghețat de Sud. Și statele care au misiuni științifice în Antarctica. Printre ele : Polonia și Statele Unite. Deci,

Polonia și Statele Unite. De asemenea, Uniunea Sovietică și Republica Sud-Africană. Fără comentarii. Și, nu ți se pare normal? Anglia și Argentina! Clubul Antarctica, cu un program de exploatare pînă în anul 2020. 2020 nu e departe, mai sînt doar 35 de ani pînă atunci. Politica e și așa, istoria e și așa. Nu spunea Lenin că „politica este economia concentrată“?

TÎNĂRUL: Din tată în fiu, o familie de posedată!

BĂRBATUL: Crezi? Crezi că despre asta e vorba? Problema a fost elementară, deci fundamentală, deci foarte greu de rezolvat. Muncitorii nu au patrie, în schimb ei au o lume de cîștigat. Așa stă scris în „Manifestul comunist“. Ei bine, după o sută și atîția de ani de cînd au fost scrise aceste cuvinte, este bine stabilit că muncitorii au patrie. Dacă au o lume de cîștigat, și așa e, n-o pot cîștiga decît ca patrioți, decît odată cu patriile lor. La cîteva zile după invazia nemțească, și Stalin și-a adus aminte de eroii Rusiei, de Aleksandr Nevski, de Kutuzov, de Suvorov... Comuniștii au patrie. Pentru toate partidele comuniste, problema a fost și este să depășească faza cînd erau secții ale unui partid mondial, să fie, în modul cel mai normal, partide naționale. Partidul nostru este un partid național, este partidul națiunii române. De aceea și trăim cu o mare speranță și pentru patrie și pentru umanitate.

TÎNĂRUL: Care este totuși fondul actual al disputei?

BĂRBATUL: Care a fost fondul disputei dintre Statele Unite și Franța lui de Gaulle? La adăpostul blocurilor, al pactelor militare încheiate după al doilea război mondial, America a afirmat că apără Europa occidentală de un pretins posibil atac sovietic. Ei bine, de Gaulle a refuzat să susțină economia de război a Statelor Unite. Partidele comuniste, țările socialiste trebuie să fie solidare, să colaboreze, să se ajute și să se apere împreună dacă sînt atacate. Dar nu pot fi solidare în greșeală. Nimeni nu e infailibil, nimeni nu e papă. Dacă fiecare și-ar recunoaște greșelile, s-ar naște o nouă prietenie, între egali, nu între supra- și subordonați, o prietenie cu adevărat frumoasă, o solidaritate nouă, dar numai și numai într-un adevăr.

62

BĂTRÎNA: Dacă Fräulein Hirsch l-a omorît... mai devreme sau mai tîrziu ea o să ne caute și pe noi.

BĂTRÎNUL: Astea sînt ipoteze școlărești, infantile. El pur și simplu s-a retras, a abandonat. Ce să facă el într-o lume a națiunilor, într-o lume a patriilor? Ce să mai facă el, dacă nu mai poate umbla prin Europa cu un revolver într-un buzunar și cu un pașaport fals în alt buzunar? Recunosc, ca și tine, că avea o anumită măreție. Dar optica lui e total depășită. A dispărut fără urme, ca un fum... În timpul războiului, noi ne-am făcut datoria de patrioți. Dacă am fi continuat și după război, așa cum ni s-a sugerat, am fi greșit față de patrie.

63

TÎNĂRUL: Ți-au redeschis ancheta?

BĂRBATUL: După cum vezi...

TÎNĂRUL: Acum?!

BĂRBATUL (gest): După cum văd, tovarăși, dumneavoastră îmi redeschideți dosarul. Spuneți că este vorba de niște completări, mai exact, de un supliment de anchetă. Mențin tot ce am scris în scrisorile mele. Ce rost are să facem din opinii obiect de cercetare de alt ordin? Dumneavoastră vă imaginați că sîntem înainte de 1965, ei bine, sîntem după 1965, la cîteva luni după Congresul IX, așa că suplimentul acesta de anchetă nu are obiect. (*Tînărului.*) Ascultă! Nu trebuie să existe nici un fel de gîndire sau practică dogmatică. Nu trebuie să căutăm soluții în citate sau în trecut. Trebuie să gîndim noi înșine, cu propriile noastre capete, nu cu ale altora. Ascultă! Istoria trebuie scrisă așa cum a fost. Cu luminile și umbrele ei. Istoria trebuie redată adevăratului ei făuritor, poporul român. Ascultă! Istoria partidului nostru nu poate fi tratată separat de istoria poporului. Istoria partidului, a mișcării muncitorești, revoluționare, este parte integrantă a istoriei poporului român din ultimul secol.

64

TÎNĂRUL: Ascultă aici! În Bulgaria a apărut o carte, cică de istorie, în care românii nici nu există la nordul Dunării la începutul Evului mediu. În Ungaria a apărut un atlas în care românii sînt doar niște enclave în Transilvania, în tot Evul Mediu. Tot în Ungaria, a apărut un așa-zis studiu, în care, chipurile, conferința de pace de la Paris, din '46, ar fi greșit hotă-

rind retrocedarea Ardealului României.
Ce părere ai ?

SORA : Taică-tu, de-ar ști, s-ar amuza foarte. Când au apărut toate astea ?

TÎNĂRUL : Acum doi ani, în 1984, și anul trecut, în 1985.

SORA : Și istoricii noștri ce fac ?

TÎNĂRUL : Au publicat răspunsurile noastre. Au dat replica. Adevărată și usturătoare.

SORA : Taică-tu ar fi spus că nimic nu e definitiv. (*După o pauză.*) Dragul meu, m-ai întrebat unde lipsește taică-tu, de atîta vreme. A plecat în locul tău. A murit. E mort într-adevăr. I se aduce trupul în țară.

TÎNĂRUL : Cum a murit ?

65

BĂRBATUL : De ce te miri ? Chiar, de ce te miri ? Nevastă-mea nu mai suporta încălzirea cu lemne. O fi el focul în sobă cel mai plăcut și cel mai sănătos...

SORA : Dacă ți-ai luat nevastă tinără...

BĂRBATUL : Am și eu slăbiciunile mele. Apartamentul e absolut superb. Și blocul e plin de mistere. Da, blocul e plin de mistere. Președintele administrației colecționează gramofone, piulițe, telefoane de diferite tipuri, cutii muzicale, acvarii, rișnițe, statuete de bronz, de alamă, de marmoră, de praf de marmoră, nevastă-sa e cu vreo treizeci de ani mai tinără, în apartamentul de sub noi locuiau o pereche, cu o fetiță, cu părinții soției, ei doi au plecat, s-au stabilit în Canada, apoi au luat și fetița, au rămas bătrînii, ca două păsări mari, cenușii, singuratiche, într-o cameră stă un fel de croitor, pensionar, mereu vin la el fete tinere, cam nespălate, vagaboande, fac bișniță, dorm la el, probabil că ascund la el și lucruri de furat, miliția îl vizitează cam des, acum a dispărut de vreo opt zile, dar din camera lui se aude un radio, sau e mort, sau a plecat și a închiriat camera, unor hoți, unor dame, unor îndrăgostiți, pentru un avort clandestin... ipotezele noastre... În apartamentul nostru a locuit o bătrînă, sora unei scriitoare, a murit pe la vreo nouăzeci de ani, noi am intrat în apartament la șase luni după moartea ei, președintele blocului sugerează că a omorît-o o vecină care o îngrijea, care a și jefuit-o, deci, dacă e adevărat, ceea ce nu cred, locuim într-un apartament în care s-a petrecut o crimă, vecina s-a mutat, apoi a murit, președintele susține că n-a murit, ci se ascunde, s-a dat la fund, deși a fost văzută o fotografie de la înmor-

mîntarea ei, cu ea în coșciug... Unei alte vecine, de vis-à-vis, o babă i-a otrăvit doi cocoși, grași, de patru kile fiecare, cîntau în fiecare dimineață... Îi auzeam... De ce rizi ? Chiar, ce-ți veni să rizi ?

SORA : Cîte amănunte ! Cîte amănunte ! Ca să ascunzi, ce ? (*Continuă să ridă.*)

BĂRBATUL : Ce-ți veni ? !

SORA : Frățioare, a sosit momentul să te cunosc, să-ți cunosc adevărata ta față. Vrei să scoți castanele din foc cu mîna altora, cu mîna băieților noștri ? Și nici n-ai să reușești. Ei nu vor ști ce știi tu. Cum a murit mama ?... Și acum vrei să se sară peste tine, să scapi tu, să se sară peste o generație, peste generația noastră ? Ești chiar un laș ? !

BĂRBATUL (*o privește înghețat ; apoi*) : Cine a spus că lumea întreagă, lumea întreagă e doar o punte îngustă, și că trebuie să ai curajul s-o treci ?...

66

TÎNĂRUL (*ca și cum n-ar fi auzit-o*) : Blestemata asta de arhivă ! De o mie de ori blestemată ! Fără început și fără sfîrșit... Sînt robul ei, am renunțat la orice velleitate nu mai plec nicăieri, robotesc aici, pe brînci, printre hîrțile astea îngălbenite de vreme, prin praful ăsta asurzitor, printre culorile astea greu mirositoare, printre sunetele astea pierdute în eter și care ne orbesc ! Informațiile sînt tragediile, dramele, comediile epocii noastre. Informațiile sînt teatrul modern. *Theatrum mundi*. Cuvintele sună sec, uscat și totuși, ce valoare de șoc ! Și bieții oameni, aiuriți, rătăciți printre ele ca printre explozii.

67

(*În scenă a rămas doar Doina. Privește în jur un timp, apoi se așază printre spectatori. Tace îndelung. Lumina se stinge treptat.*)

NOTĂ : Autorul a utilizat, printre altele, informații din lucrarea „23 August 1944 — Documente” — vol. I—IV și este, prin urmare, recunoscător autorilor acestei valoroase selecții.

Practica sau *Aventura unei arhive*. București ; Brașov — Casa de cultură a studenților ; Sinaia — Cumpătu ; București, 1984 — septembrie 1985 ; ianuarie 1986.

Politica — septembrie 1979 — ianuarie 1986.

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „ION VASILESCU“
DIN GIURGIU

TOAMNA ROȘIE

dramatizare de

Mihaela Tonitza-Iordache

după Dinu Săraru

Incontestabilă e capacitatea de sinteză a Mihaelei Tonitza-Iordache, care reușește, în **Toamna roșie**, o foarte bună dramatizare a romanului **Dragostea și revoluția** al lui Dinu Săraru. Romanescul, epical sînt contrase și remaniate să funcționeze dramaturgic, cu riguroasă atenție în a nu trăda bogăția semnificațiilor și simbolica social-istorică a personajelor, și păstrînd în același timp caracterele lor individualizante. În acest sens, dramatizarea rămîne nu numai fidelă, dar chiar răspunde aceluși vechi principiu estetic **non multum sed multa**, uneori chiar cu jertfirea fenomenalității artisticului, dar esteticul și împreună cu acesta ideologicul, inerente materialului romanului, se reliefează cu atît mai pregnant.

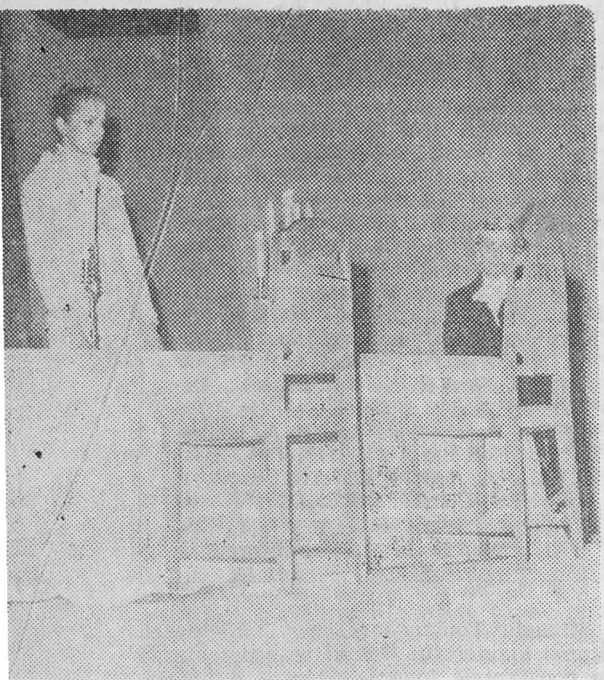
Altcineva mai puțin subtil ar fi alunecat în reliefarea dramei familiale a inginerului Cernat, constrîns lăuntric să divorțeze de o femeie bîntuită de prejudecăți și nevroze; dramatizarea ar fi cîștigat poate formal, ar fi pierdut însă cu siguranță din bogăția semnificațiilor ei social-politice și, într-un anume sens, profund umane.

Data premierei : 18 aprilie 1986.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU. Scenografia : DULHAN RODICA ROIBAN.

Distribuția : ION NICIU (Dumitru Dumitru); FLORIN CRĂCIUNESCU (Anghel Tocsobie); MIHAI DOBRE (Tudor Cernat); ANCA ALECSANDRA (Carmia Cernat); CARMEN PETRESCU (Alexandra Terenția Rudeanu); CORNEL GĂRBEA (Manuil Păianu); GEO DOBRE (Mihalache); ADRIAN PETRACHE (Mihai Călărășu, Porumbaru, Civilul); MIRCEA CREȚU (David Visarionovici Cezar); MIRCEA DASCALIUC (Anghel Praz, Primul ofițer de securitate); TOMA VASILE (Ghiță Praz, Al doilea ofițer de securitate, Șoferul); VIRGINIA ROGIN (Nevasta lui Ghiță Praz); SANDA MARIA DĂNDU (Bonifacia Rudeanu); AURELIAN NAPU (Teodosie Rudeanu, Năiță Lucean, Un vorbitor la ședință); CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Radu Ogrezeanu, Primarul din Cireșu); ROMULUS BĂRBULESCU (Rușinaru, Secretarul cu probleme de propagandă); FLORIN MIRON (Ozun); OVIDIU GHERASIM-ROBU (Minzatu); DINU CEZAR (Șeful de cabinet, Popa Porumb); MIRELA NICOLAU (Secretara); DOMNIȚA MĂRCULESCU-CONSTANTINIU (Bocitoarea); IRINA BIRLĂDEANU (O femeie); VALENTINA LIVINTZ (Altă femeie la înmormîntare).

Mihaela Tonitza-Iordache a înțeles că drama inginerului Cernat se repercutează în conștiințele tovarășilor care îl judecă,



antrenînd o redimensionare a înseși principiilor eticii comuniste. Așadar, în cuprinsul dramatizării, drama inginerului Cernat există atît cît să indice conflictul surd dintre adevărații protagoniști: secretarul de partid Dumitru Dumitru și trimisul de la centru Anghel Tocsobie, primul — reconsiderînd principiul în funcție de adevărul vieții, cel de-al doilea susținîndu-l în riguroasă puritate. În final, conflictul se rezolvă firesc, printr-un câștig de cauză al gândirii dialectice a secretarului de partid Dumitru Dumitru, Anghel Tocsobie inclinînd a-i da dreptate acestui „sentimental“, cum îl numește el. Alte planuri ale romanului sînt într-atît preluate (reactualizate) în dramatizare, încît să dea dimensiune istorică adevăratei concepții revoluționare de care e animat Dumitru Dumitru. Așa, destinul familiei de boieri patrioți Rudeanu, a cărei existență fizică pare să se stingă, își recapătă permanența în plan spiritual istoric. Conacul de la Rudeni, distrus de Dumitru Dumitru în perioada „ascuțirii“ luptei de clasă, este reconstruit tot de el, cu ajutorul ultimului vlăstar al familiei, arhitecta Alexandra Rudeanu, și destinat a fi muzeu de istorie. Există, așadar, o unitate de destin românesc care împacă clasele sociale progresiste într-o mai largă perspectivă istorică. Și, tocmai privită din această mai largă perspectivă istorică, lupta comuniștilor este dramatică, pentru că se mută din exterioritatea faptei în interioritatea conștiinței. Pentru a regăsi puterea de a izbîndi asupra tuturor convențiilor și prejudecăților proprii sau ale altora, secretarul de partid recomandă tuturor reîntoarcerea periodică în mijlocul vieții simple, necontrafăcute, a țăranilor, de unde el însuși se ridicase; dar, revenind în satul natal la înmormîntarea unui vechi tovarăș de luptă, țăranul Ghiță Praz, personajul nu-și poate reprima un acut sentiment de dezrădăcinare. Înțelegem că drama adevărată o trăiește secretarul de partid Dumitru Dumitru; e drama celui ce reconciliază mereu în sine dragostea de oameni și revoluția, viața impură, uneori derizorie, cu puritatea conceptului politic, momentul cu istoria, țintind către deplinătate și unitate.

Spectacolul regizorului Constantin Codrescu are monumentalitate, impresie ce se desprinde din așezarea, sau mișcarea actorilor în scenă, și nu din decor; a-

Sanda Maria Dandu și Aurelian Napu

SEARĂ CU DANS

de Sorana Coroamă
Stanca

Data premierei : 6 martie 1986.
Regia : **SORANA COROAMA
STANCA**. Scenografia : **CONSTAN-
TIN RUSSU**.

Distribuția : **MELANIA URSU
(Sabina)** ; **CATRINEL DUMI-
TRESCU (Anca)** ; **MARIUS BO-
DOCHI (Măru)** ; **EMILIAN BEL-
CIN, ANTON TAUF (Reporterul)** ;
PETRE BĂCIOIU (Dacotă) ; **ILEA-
NA NEGRU (Mica)** ; **PETRU DON-
DOȘ (Ilie)** ; **ION MARIAN (Mo-
rocănosul)** ; **GELU BOGDAN IVAȘ-
CU (Colegul)** ; **GEORGE GHERA-
SIM (Gogu)**.

cesta aproape că lipsește. Recuzita scenică se înscrie în limitele strictei funcționalități : o masă de ședințe și câteva scaune ocupate, în fundal, cei din prezidiu, așezați cu spatele la public, spinări girbovite, fum de țigară, lumina dispusă astfel încât să mărească umbrele, sînt câteva elemente care constituie tabloul de un realism puternic, care în unele momente atinge expresionismul, al unei ședințe în care gravitatea, înfrigurarea devin ceva real, palpabil. Oamenii se ridică îngindurați, însingurați, parcă nemaigăsindu-și cuvintele. De la început îi aflăm pe adevărații protagoniști : Dumitru Dumitru, în interpretarea lui Ion Niciu, cu umerii parcă apăsați de o povară morală, Anghel Tocsobie, trimisul de la centru, interpretat de Florin Crăciunescu, îndreptîndu-se cu pași fermi spre ieșire, plin de importanța funcției și investiturii sale. Este scena care deschide spectacolul și care-l pregătește pe spectator asupra naturii acestuia, de dezbatere sobră a eticii comuniste. Mai departe spectacolul se desfășoară la fel de tensionat, sever, aproape auster. mijloacele de expresie ale fiecărui actor sînt cu grijă drămuite, atît cît să individualizeze personajul purtător de replică, lăsînd acesteia primatul, forța de convingere.

Aceeași masă poate închipui masa din salonul familiei Rudeanu. Scena se încarcă de o tristete crepusculară. Între icoana milnirii Bonifaciei Rudeanu (Sanda Maria Dandu) și cea a nepăsării lui Teodosie Rudeanu (Aurelian Napu), vorbirea disperată a lui Radu OGREZEANU (Constantin Rășchitor) în a comunica restul Rudenilor, locul lor în istorie, capătă accente de un tragicomic chehovian.

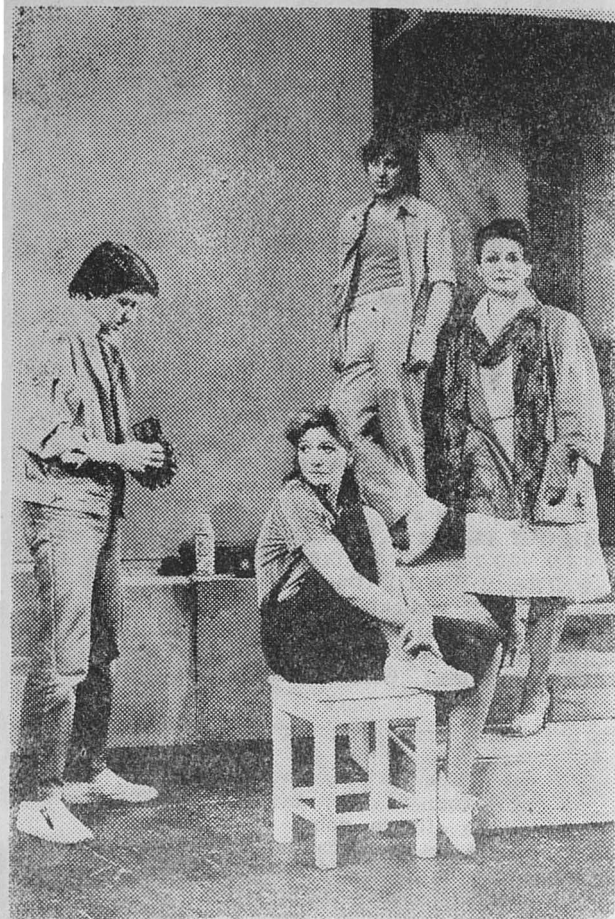
Tot un amestec de comic și tragic este și scena morții lui Ghiță Praz. Oamenii, amețiți de băutura împărtășită la praznic, își aruncă vorbe în doi peri, un preot își caută căciula, pe deasupra volburei de vorbe și de mișcare fără rost se ridică, simplă ca o coloană dorică, durerea nevastei mortului (Virginia Rogin).

Din spectacol nu se desprind individualități actoricești, totul pare lucrat în tehnica basoreliefului. Mai toți actorii utilizează o gamă de mijloace simple, dar cu putere de sugestie maximă, mai peste tot se simte ochiul strunitor al regizorului, atent ca tensiunea și ritmul vieții scenice să nu înregistreze vreun sincopă. Și spectatorii urmăresc și ei cu sufletul la gură această stranie viață a artei colective.

Constantin RADU-MARIA

Deși debutează ca dramaturg pe o scenă profesionistă, Sorana Coroamă Stanca nu se află la debut ca autoare, într-o carieră de remarcabile contribuții în domeniul teatrului, unde numele ei a fost asociat, mereu, cu prerogativele unei înalte exigențe, cu o solidă și fină pregătire culturală, cu o originalitate de eseist în explorarea universului intelectual. S-a impus mai energie și cunoaștem mai bine contribuția ei principală, de director de scenă, domeniu în care temperamentul ei tumultuos și pasionat-autoritar s-a manifestat cu precădere, înscriind în istoria spectacolului românesc contemporan realizări de prestigiu. Regizoarea și-a manifestat disponibilități multiple, colaborînd și cu cinematografia, și cu televiziunea, și cu opera, pe o arie largă de explorare, de la clasici români și universali la contemporani, nu de puține ori dificili și de complexitate modernă (experiența de acum doi ani, cu *Oedip* la Opera din Weimar, e cea mai recentă dovadă).

Cunoaștem ceva mai puțin contribuția ei scrisă — eseuri, articole, mărturii, versuri, schițe, scenarii, piese. Și, asta, pentru că autoarea nu s-a grăbit să le publice, iar cele publicate sporadic nu le-a adunat în volum. Abia în 1983, îi apare, la Editura „Eminescu”, volumul



Emilian Belcin, Catrinel Dumitrescu,
Marius Bodochi și Melania Ursu

de piese **Dansul tinerilor lupi**, cuprinzând nouă lucrări, șase de „teatru scurt“, publicate și unele reprezentate mai înainte la radio, trei de dimensiuni mai mari, practic necunoscute. Dar de cînd scrie teatru Sorana Coroamă Stanca? Încă înainte de a-și fi început cariera de om al scenei; iată ce spunea Otilia Cazimir într-o scrisoare din 1947: „Sorana are talent, talent real și original. Stilul sec, lipsit de florituri, are totuși grație și feminitate“. Citind în 1969 piesa într-un act **Ploaia pe acoperiș**, dramaturgul italian Aldo Nicolaj declara: „Am găsit actul unic plin de prospețime, grațios, modern“. **Muchia cuțitului**, difuzată la radio în 1982, este „o piesă încărcată de tensiune dramatică“, iar **Procesul cîrțitelor**, din același an, „o pledoarie în favoarea libertății umane, demon-

strind (...) forța iubirii, de a înnobilă existența, de a da sens existenței“ — (citată din cronici).

Aceste însușiri, relevate în mai multe piese, deci proprii autoarei, se întîlnesc și în piesa pe care o discutăm. **Seară cu dans** este un timp al deslușirilor, personajele, nu se confruntă, ci se regăsesc pe o tensiune interioară, specifică, în strădania de a afla un adevăr, uneori imposibil de precizat. Sabina și sora ei mai mică, Anca, protagoniste, urmează un drum sinuos, cu porțiuni ascunse, pe care-l parcurg în chipuri deosebite, în funcție de vîrstă și experiență. Simplificînd, am putea spune că Anca e în căutarea adevărului despre sora ei și se descoperă pe sine, în timp ce Sabina se ascunde pe sine pentru a afla în cele din urmă un adevăr fără soluție. În încăpățînarea și ambiția acestor femei de a-și urma „linia“ propusă se manifestă, imprezibil, asprime și gingășie, generozitate și duritate, farmec, luciditate. Autoarea lasă mereu zone umbrite în complexitatea sufletelor, eroinele scapă unei definiții limpezi; de aceea am și spus mai sus „simplificînd“ — din pornirea de a fixa în ramă un portret. Or, valoarea acestor portrete e tocmai fuga de înrămare, de fixare, de staționare într-o schemă — ele ne contrazic chiar atunci cînd credem că le-am înțeles. Cu o reacție spontană, cu o replică neașteptată. În fond, e vorba de demnitatea trăirilor și opțiunilor unor ființe care-și refuză soluțiile călduțe, ambianta de șantier profund de la sine asprimea experiențelor și a „construcției de sine“; e vorba de seriozitatea și duritatea răspunderii asumate, de prețul uman, cîteodată mai mare decît se presupunea, pentru a o menține fermă, intangibilă. Autoarea scrie cu nerv și sugestiv, replicile au spontaneitate și freamăt, umor, duioșie. Motivul „tinerilor lupi“, întîlnit și în alte lucrări, revine ca un termen dominant în asociație cu ceilalți. **Seară cu dans** e, în ultimă instanță, o neliniște dramatică provocată de un sunet de chitară...

Dar spectacolul, regizat de autoare? Un fel de decupare mai calmă a acestei neliniști, deși sunetul de chitară e amplificat aici la proporțiile zgomotului unui întreg grup muzical. Mai calmă, mai desenată, cu mai puțin nerv și freamăt parcă, dar cu mai multe momente construite în care protagoniștii au timp să se definească, să se fixeze cîteodată spre limpezirea cazurilor, cîteodată în ciuda piesei, care le îngăduia un halou de mister. Cu contribuția scenografului Constantin Russu, autorul unei ambiante de acuratețe plastică, regizoarea lasă personajele să se afirme, ceea ce ele fac

în majoritatea cazurilor, într-o notă de echilibru **expresiv**. Melania Ursu (Sabina) își domină cu autoritate drama interioară, **Catrinel Dumitrescu** (Anca) e sincer **interesată de certitudini** și deslușiri, cu **expansivități tinerești**. **Emilian Belcin** (Reporterul) aduce mult subtext în tăcerile lui, **Marius Bodochi** (Măru) și **Petre Băcioiu (Dacotă)** joacă cu discernământ alternanța esență-aparență. **Ileana Negru** (Mica) are un moment care se reține, de grațioasă destăinuire, iar **Gelu Bogdan Ivașcu** (Colegul) schițează în peniță ascuțită un tip teribilist. Finalul e discret și duios, emoționant chiar, o

pagină vibrantă încheind șirul celor mai temperate, de pînă acum, cu adîncă tandrețe din partea celor rămași singuri și poate nedecși, așa cum îi înfățișează **Melania Ursu** și **Emilian Belcin**.

Desfășurarea mai calmă a spectacolului e în bună măsură favorabilă „simplificărilor“, nu întotdeauna, însă, și neliniștii dramatice; partea cu magnetofonul, de pildă, lungită prin decupare, nu mai e în măsură să stîrneasce sugestia, ci confuzii, pierzînd de la un moment dat din noimă și din interes.

Constantin PARASCHIVESCU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

**TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV**

ARHEOLOGIA DRAGOSTEI

de **Ion Brad**

Data premierii : 15 februarie 1986.

Regia : **MIRCEA MARIN**. Scenografia : **DOINA ANTEMIR**.

Distribuția : **ANDREI RALEA** (Studentul); **VICTORIA COCIAȘ-SERBAN** (Colega îndrăgostită); **DAN SÂNDULESCU, ION JUGUREANU** (Filozoful); **NINA ZAINESCU** (Colega fanatică); **VIRGINIA ITTA MARCU** (Mama); **MARIA RUCSANDRA DOBRE** (Umbra tătarilor dispăruți); **DAN DOBRE** (Umbra străbunilor); **GEORGE FERRA** (Domnul istoric); **CATALINA IONESCU** (Colega măritată).

guraarea operei de artă teatrală, ci și puterea de influență a acesteia din urmă asupra propriului său determinant. În procesul transpunerii scenice de la teatrul brașovean, dimensiunea poetică a piesei lui **Ion Brad** a dobîndit prioritate, epicul și expozitivul s-au convertit în lirism, întregul spectacol desfășurîndu-se în modalitatea unui poem dramatic despre iubire, sentiment atotcuprinzător în care sălășluiesc deopotrivă dragostea adolescentină, neliniștită și suspicioasă, generoasa tandrețe maternă și profundul atașament pentru patrie, ce leagă trecutul de prezent într-o tulburătoare unitate de gînd și de simțire. Textul a ciștișgat în coerență, revelîndu-și virtuțile de comunicare și emoționare.

Scenografia inspirată a **Doinei Antemir** favorizează tonalitatea poetică a spectacolului. Falduri de pînă alburie, pictată în nuanțe de bej și gri, drapează spațiul scenic, construit la nivelul publicului, în micuța sală a Studioului, adunîndu-se în fundal în cîteva trepte sugerînd o boltă de piatră într-un adînc de cetate. Costumele personajelor, de un alb compact (Mama) sau transparent cu irizări în culori variate (colegelle), se înscriu în aceeași arie de viziune plastică, a visului trăit în stare febrilă. Căderea în adînc și intrarea în starea de vis a studentului devin plauzibile și cu ajutorul mijloacelor sonore (ilustrația muzicală, discretă și expresivă : **Maria Popescu**) și vizuale (lumini : **Nicolae Goia**), publicul fiind implicat în actul scenic prin pătrunderea în sală a tovarășilor de cercetare arheologică ai studentului — Profesorul și colegele studente — care-l caută febril, agîtînd lanternele luminoase în întuneric. O voce înfiorată de emoție, de

Intr-o dezbatere despre raportul între text și spectacol, spectacolul brașovean realizat de **Mircea Marin** cu **Arheologia dragostei** de **Ion Brad** ar putea sluji drept argument elocvent pentru sublinierea caracterului dialectic al acestui raport. S-ar evidenția astfel nu numai rolul determinant al textului în confi-



O reușită mostră de teatru poetic...

neliniște, se ridică deasupra celorlalte, chemându-și iubitul. Este Colega îndrăgostită (numele personajelor au fost modificate în favoarea unității spectacolului), creată de Victoria Cocias Șerban cu adincă vibrație emoțională, devenind o prezență proeminentă de-a lungul întregului spectacol, ca ipostază a jubirii adolescente. Aparițiile ei în visul studentului, în veșmintul alb transparent, prelungit în fluturări diafane, sînt tot atîtea poeme de dragoste ce aduc în scenă căldură și emoție, dînd aripi sentimentelor. Vocea caldă a actriței umanizează documentul citit spre final, transformînd istoria în poezie. Impresionantă prin profunzimea trăirii și gravitatea emoției este creația Virginiei Itta Marcu în rolul Mamei, apariție chintesențială, simbolizînd maternitatea cu întreaga ei zestre de bunătate, blîndețe și duioșie, generatoare de forță vitală pentru fiul ei aflat în cumpănă. Momentul urcă spectacolul la izvoarele mitice ale istoriei noastre, însoțind gestul îmbrăcării cămășii albe a visului de către băiat cu frînturi din *Miorița*, întretăiate de obsesia căutării „drumului spre ieșirea secretă”.

Solemnă, de o frumusețe statuară, purtînd o amforă pe umăr, „Umbră tătariilor dispăruți”, în întruparea de mare noblete a Mariei Rucsandra Dobre, oficiază un ritual reinviind o clipă memoria celor ce s-au jertfit pentru unirea tuturor românilor. Ii dă replica, mai tîrziu, „Umbră străbunilor”, străbunicul căruia Dan Dobre îi subliniază vigoarea populară, evocînd istoria, cu priviri ce ard și glas ce se modulează cînd, în tonuri aprige, cînd domolite de umor sau înmuiate în cîntec.

Înfruntarea dintre Filozoful-profesor și „Domnul istoric” — simbol al negării, al contestării realității istorice — e bine condusă. Dan Săndulescu a nuanțat cu pricepere ipostazele eroului său, trecînd de la calmul înțelept al magister-ului la vigoarea combativă, dînd un ton de manifest citirii documentului istoric al continuității noastre și revenind la blîndețe paternă în lămurirea finală a studentului. În costum negru, contrastant față de întregul univers scenic, George Ferră a avut ținuta și tonurile juste pentru definirea aroganțului său personaj, fără să cadă în ridicol.

Ecourile realității imediate sînt aduse de Colega fanatică, agresivă și insinuantă, realizată cu aplomb și fantezie de Nina Zăinescu, și de Colega măritată, cochetă și superficială, mai puțin convingător interpretată de Cătălina Ionescu, prin artificiale cascade de rîs.

Andrei Ralea, în rolul Studentului, sugerează starea de vis și de delir febril a eroului (celelalte personaje sînt proiecții ale acestei stări), ocolind capcana patologicului și păstrînd limitele convenției teatrale. Andrei Ralea știe să asculte — sarcină destul de dificilă, aici, partenerii săi avînd de rostît pasaje lungi —, știe să primească și să răspundă, cu gravitate, cu emoție, cu dramatism, astfel încît dialogul apare viu, real, ducînd înainte acțiunea. Ambiguitatea stării sale, în care se contopesc neliniști cu sensuri variate, e realizată scenic cu simplitate și claritate, drumul său spre adevăr dobîndind valori inițiatice. Și chiar dacă intensitatea trăirii e pe alocuri fracturată, rolul Studentului se impune și se reține.

Condus cu vigoare și precizie de Mircea Marin, care a găsit mijloacele de expresie scenică adecvate concepției sale, spectacolul se înscrie între succesele stațiunii, ca o reușită mostră de teatru poetic.

Margareta BĂRBUȚĂ

TEATRUL „VICTOR ION POPA“
DIN BÎRLAD

JOCUL

de Ion Băieșu

Data premierei: 23 decembrie
1985.

Regia: CRISTIAN NACU. Scenografia: IOAN VÎNĂU.

Distribuția: DANA TOMIȚĂ (Soția); GHEORGHE DOROFTEI (Soțul); TEODOR CORBAN (Fiul); TAMARA CIOCIU-CONSTANTINESCU (Fiica); MARCEL BRÎNZEIU (Logodnicul); RUXANDRA PETRU (Fosta colegă); ELENA PETRICAN (Vecina); SIMON SALCA (Doctorul).

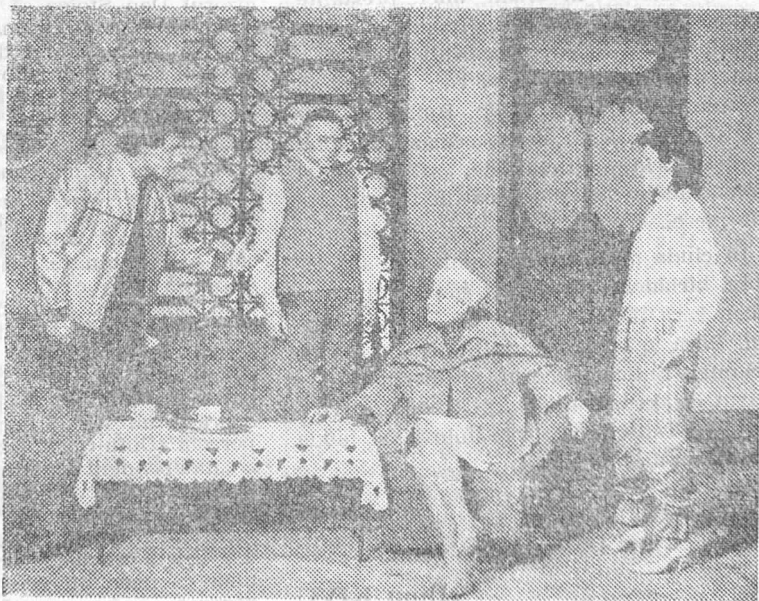
O excelentă proză scurtă a autorului constituie — ca și în cazul altor piese ale sale — punctul de plecare al **Jocului**: **Mama s-a îndrăgostit** (acesta este de altfel și titlul sub care piesa a fost publicată în revista „Teatrul“), scrisă acum vreo douăzeci de ani. Subiectul — în linii mari — a rămas același (conflictul fiind totuși mai acut, dilemele — mai catego-

rice, în nuvelă), dar trecerea la teatru a fost executată de Ion Băieșu cu o tehnică dramatică remarcabilă. Intriga este condusă abil, cu un suspans continuu, într-un zig-zag derutant printre echivocuri, concluzia intervine neașteptat și — deși încărcată de o doză de tragism — nu are nici un accent melodramatic. Personajele se conturează, își împlinesc caracterele treptat. Fiecare erou al **Jocului** (dar mai ales Soția) este, de fapt, un mod de a proclama demnitatea umană, de a argumenta necesitatea opțiunilor responsabile, deschise, în momentele cruciale ale vieții. Tonul tuturor acestor demonstrații este laconic, cu rare și măsurate scilipiri pasionale, și tocmai acest calm și această sobrietate a expresiei fac din **Jocul** o dramă tulburătoare.

Pentru toate aceste motive, am regretat întotdeauna cariera inexplicabil (pentru mine) de scurtă a **Jocului**, redusă — până la sfârșitul anului trecut — la o singură montare (la Teatrul „Nottara“, în regia lui George Rafael). S-ar putea însă ca noua se versiune scenică — datorată Teatrului „Victor Ion Popa“ din Bîrlad — să însemne și o binemeritată relansare cu atât mai mult cu cât succesul piesei la public, aici, pare statornicit (am asistat la o reprezentare — departe de data premierei — urmată de discuții, la care a participat, interesată și animată, o sală plină pînă la refuz).

Fără să strălucească, spectacolul regizat de Cristian Nacu are calitatea deloc neglijabilă a simplității, a unei rostiri fi-rești, lipsite de convenționalism. Prin

Teodor Corban,
Gheorghe Doroftei,
Dana Tomiță,
Tamara Ciociu-Constantinescu



strădania actorilor — cel puțin a unora dintre ei — el ar fi putut aspira la un loc de referință în fișa teatrală a lui Ion Băieșu, dacă nu ar fi fost atît de catastrofal minat de ceea ce numim de obicei „cadru scenografic“ (autor — Ioan Vinău). Acesta era alcătuit din tot soiul de obiecte extrase parcă dintr-o expoziție de mobilier de mîna a șaptea, fără nici o legătură cu realitatea teatrului lui Băieșu, fără nici o legătură cu vreo realitate în general. Cu tot acest handicap al ambianței (dezambianței, ar fi mai propriu spus), cîțiva interpreți și-au impus calitățile, valorificîndu-și rolurile și în abstracție de spațiul în care evoluau. Este vorba, în primul rînd, de Dana Tomiță (Soția), o apariție rezervată, aflată mereu într-o defensivă interioară, iradiind cu discreție căldură și sensibilitate. Apoi, Tamara Ciociu-Constantinescu (Fiica), tensionată și voluntară, imaginea unei feminități reprimată, foarte aproape de punctul de fierbere, Marcel Brînzeiu (Logodnicul), mobil și persuasiv, Gheorghe Doroftei (Soțul), o umbră cu gesturi și vorbe puține, dar cu tăceri nu o dată încărcate de întrebări dureroase, Elena Petrican (Vecina), o apariție pitorească, menită să coloreze puținele clipe de destindere ale confruntării din scenă. Mai nesigur încă pe mijloacele sale — în ciuda unei prestanțe scenice reale — a fost Teodor Corban (Fiul). Simon Salcă (Doctorul) cultiva o emfază de prisos în acest rol, în care nu trebuia să fie decît uman. Ruxandra Petru (Fosta colegă) deconcertează de data aceasta prin artificialitate, ratînd astfel sensul uneia dintre pledoariile importante ale piesei.

În ciuda minusurilor semnalate, spectacolul bîrlădean rezistă, își găsește un echilibru care îl face viabil în fața publicului. Dacă ar exista posibilitatea de a i se schimba radical decorul, ar merita să fie văzut de cercuri mai largi (geografic vorbind) de spectatori, spre folosul și lauda colectivului și a piesei.

Dinu KIVU

**TEATRUL DRAMATIC
DIN BAIA MARE**

O CASĂ ONORABILĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei: 21 septembrie 1985.

Regia: DAN STOICA. Scenografia: FLORIN HARASIM.

Distribuția: CORNEL MITITELU (Dinu); OLGA SÎRBUL (Cora); GHEORGHE LAZAROVICI (Dan); VIORICA GEANTĂ-CHELBEA (Cela); ȘTEFAN MAREȘ (Grig); DANA ILIE (Ani); TZENKA VELCEVA BINDER (Antonia); ADRIAN RĂȚOI (Bosco).

În creația dramatică a lui Horia Lovinescu, piesa *O casă onorabilă* (1968) ocupă un loc de planul trei. Pare un divertisment, un „capriciu“ al celui care a scris *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Poate ceva din problematica ei — ca să zic așa — să-l fi determinat pe regizorul Dan Stoica să accepte punerea în scenă la Teatrul Dramatic din Baia Mare, deși se poate, la fel de bine, ca motivul alegerii să țină de subtitlul piesei: „farsă polițistă“. Oricum, presupunerile de mai sus devin inutile din moment ce textul a prilejuit un spectacol.

Montarea băimăreană se desfășoară în ambianța scenografică propusă de Florin Harasim. La rampă, mai multe sticle goale sugerează o desfășurare de „tării“ pe cale de terminare. La ridicarea cortinei, impresia devine mai puternică atunci cînd observăm în semiobscuritate perne azvîrlite, scaune răsturnate și o oarecare foșgăială. Personajele încep să apară, se dezmeticesc, se caută, au gesturi nesigure, mahmureala e evidentă, pare mai degrabă un sfîrșit decît un început. Trei perechi (Dinu-Cora, Dan-Cela, Grig-Ani) și o „independentă“ (Antonia) încep să destrame vâlul frumoaselor aparențe ale acestei „case onorabile“, exhibînd lașități, vicii, meschinării. Pretextul polițist (moartea Celei) provoacă vînzoleală — conform unor canoane literare pe care critica le-a reperat — în această comunitate ce se

destramă văzînd cu ochii. „Onorabilitatea” — concept esențial pentru lumea lui Caragiale, expus detaliat în „momente” și „schite” și, mai concentrat, în marile comedii — devine ținta demersului regizoral.

Din și spre camerele pe care le bănuim în planul doi, ca un labirint cu mai multe uși, circulă toate personajele, într-o dorință sau mimînd dorința de a afla adevărul. Ceea ce vor afla, pe parcursul unor dialoguri izoland scenic fiecare personaj, reprezintă partea lor de umbră, tranzacțiile cu conștiința proprie. Pare a fi sunat ora adevărului — ca la D. R. Popescu (**Pisica în noaptea Anului Nou**), unde era mai impresionantă — pentru toți acești saltimbanci care au făcut un circ din propria viață. Regizorul Dan Stoica a fost atent la individualizarea prin joc a fiecăruia. Procesul acesta de demascare susține și convinge în prima parte a spectacolului.

Plutește, totuși, în multe momente, un aer de lectură scenică desuetă. Cadrul scenografic nu mi se pare deosebit de sugestiv; simplitatea sa nu permite deschideri simbolice mai ample. Dacă în prima parte se desenau îngrijit relațiile între personaje, prefigurarea deznodămîntului

introduce un aer de dezorganizare care face inacceptabilă partea a doua. La o piesă de acest tip, raporturile între stările de agitație frenetică și cele lipsite de dinamică gestuală trebuie să fie constrînse de un ritm propriu spectacolului, pentru a produce un efect artistic veritabil pe toată durata reprezentării. Or, acesta a fost sesizabil numai pe alocuri.

Din distribuție l-am reținut pe Ștefan Mareș, interpretul lui Grig, care, prin dezinvoltură și suplețe în joc, conturează o existență alterată de compromis și lășitate. Actorul, spre deosebire de unii dintre colegii săi, este atent și la jocul parțenilor, realizînd un cuplu scenic împreună cu Dana Ilie (Ani), care se impune. Interpreta Antoniei, Tzenka Velceva Binder, vădește știință compozițională și impresionează prin trecerea nuanțată de la o stare la alta. Olga Sirbu, în Cora, este incisivă, de o duritate lesne vulnerabilă. Mai evoluează în acest spectacol, cu înzestrări artistice mai vizibile sau mai camuflete, Cornel Mititelu (Dinu), Gheorghe Lazarovici (Dan) — o interiorizare destul de bine studiată, Viorica Geantă-Chelbea (Cela) și Adrian Rățoi (Bosco).

Miron POPA

ALTE PREMIERE

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

IL CAMPIELLO (PIAȚETA)

de Carlo Goldoni

Data premierei : 8 martie 1986.
Regia : SILVIU PURCĂRETE.
Scenografia : NINA BRUMUȘILĂ.
Distribuția : BOGDAN GHEORGHIU (Zorretto); MAIA MORGENSTERN, TATIANA IONESI (Lucietta); OANA ALBU (Gnese); MARIA FILIMON (Orsola); OANA PELEA (Gasparina); SIMONA MĂICĂNESCU (Pasqua); TRAIAN PĂRLOG (Sansuga); COCA BLOOS (Catte); PAUL CHIRIBUȚĂ (Cavalerul); CLAUDIU ISTODOR (Anzoletto); LIVIU TIMUȘ (Fabrizio); RADU DOBÂNDĂ (O mască).

Piațeta lui Goldoni este povestea unui conflict fără dramă și a unei drame preexistente oricăruia dintre conflictele descrise în text. Această dramă se numește **stare socială**.

Între zidurile unor case ridicate sufocant de aproape unele de altele se nimește cite un petec de pavaj, către care se întorc toate ferestrele și ușile; locul este incert ca formă, zgîrcit în suprafață, sterp de orice urmă de vegetație și se cheamă piațetă, dar nu pentru că ar fi destinat vreunui vremelnice schimb comercial, ci pentru că este singurul spațiu prin care poți părăsi lumea ascunsă, refugiata, opoșită în dosul pereților și al geamurilor din jur. A ajunge și a fi obligat să locuiești în această piațetă este fie îngrijorătorul semn al scăpătării, fie expresia fricii de a ieși din mizerie.

Cine sînt condamnații la a trăi în piațetă? Zorretto, Sansuga, Anzoletto, Gnese — nume zumzăitoare, sunete nazalizate, adormitoare, blînde, mioape, alături de care Lucietta, Orsola, Catte, Pasqua înțepă auzul prefigurînd prin aer țopăiala între tavan, podea și pereți a unei mingi neastîmpărate.

Ființele cu aceste nume nu pot, nu vor și nici nu ar avea de ce să îndrăznească

a privi spre înaltele țării ale societății: meseria de cizmar ori cea de negustor cu prăvălie au, în ochii acestora, strălucirile rangurilor nobiliare.

Ei sînt niște refuzați ai Venetiei — deci ai omenirii — care s-au retras acolo unde le este suficient dacă, rotind privirea în jurul lor, zăresc o lume compusă din ai lor.

O lume de mame și de copii ce îmbătrînesc înainte de a fi maturi, ce se ceartă fără pricină și se împacă inexplicabil, chiar scandalos de repede, o lume cu o singură măsură a timpului — căsătoria copiilor, și cu o ultimă speranță — o improbabilă ieșire din văduvie prin măriții.

Existențe freatice — oarbe derulări de clipe și vorbe, undeva sub nivelul oricărei speranțe, acolo unde nu ajunge scripura nici unei iluzii. Piesa se putea intitula și **Insula**, căci oamenii despre care textul depune mărturie trăiesc într-o izolare definitivă.

Pentru ei, Venetia nu este altceva decît un miraj paradisic, o fabulație fantastică. În scenografia Ninei Brumușilă, la plecarea străinilor, cei din piațetă îi conduc pînă la ieșirea din celula lor socială: din „ușă”, silueta orașului are misterul poveștilor din „1001 de nopți”; plecarea pe mare se face într-o barcă de hîrtie care arde luminînd feeric: cel ce pleacă nu este regretat căci, pentru cei rămași locului, se serumește.

Această capodoperă minoră am cunoscut-o prin spectacolul de la Piatra Neamț. Virtuțile reprezentației le-am considerat a fi și ale textului; în spatele acestora sînt însă cîteva caracteristici care explică, justifică de ce această piesă a fost aleasă și ridicată pe scenă de regizor.

Piațeta lui Goldoni strălucește printr-o linearitate bine mascată a acțiunii și a întâmplărilor, prin monocromia dorințelor, prin caducitatea năzuințelor și previzibilul soluțiilor, prin simplismul acelei vieți care nu cere decît efortul de a suporta faptul de a fi în viață.

Dar mai presus de orice, **Piațeta** este o piesă a tuturor posibilităților: ea făgăduiește mult și nu pretinde regizorului decît să se lepede de servituțiele programaticului; piesa l-a ademenit pe Silviu Purcărete cu o mulțime nedefinită de trasee. Indefinitul fascinează, căci, odată pătruns pe tărîmul lui, parcurgerea poate fi în aparență la voia întâmplării, ghidată de tresăriri sentimentale, de înduioșătoare meditații ori de ingenue curiozități.

După **Richard III** — piesa, încărcată de prestigiul atîtor montări de notorietate, este istovitoare chiar din clipa cînd un regizor doar are intenția a o monta —, deci, după încrîncenata confruntare cu

această capodoperă (rebelă față de improvizări și provizorat), Silviu Purcărete s-a abandonat plăcerii de a regiza piesa lui Goldoni. Drumul de la Shakespeare la Goldoni este itinerariul unei **retrageri la țară** pentru o vacanță, dar petrecută nu în lenevie și izolare, ci în obositoare hărămălie a unei cete de copii, spre a-i cerceta **cum și de ce** rîd și plîng ei din orice și fără rost, **cît și pînă cînd** vor rămîne destine fără destinație, destine tragice fără jocul tragediei, căci personajele lui Goldoni sînt copilăreli ale conștiinței de sine.

Iar montarea de la Piatra Neamț îmi pare a fi concepută de regizor ca o **dare în spectacol**: personajele au fost ațîțate spre a se arăta așa cum sînt: ființe imature, gălăgioase fără a spune ceva, incapabile de a judeca, fluctuante la fiecare impuls emoțional, umile, obraznice, credule și supercicioase, bînuite de lăcomie, dar cu pretenții incredibile de mărunte.

Sinceritatea lipsită de reflexivitate, mîndria purtată de aceste personaje întrucît ca o haină îmbrăcată pe trupul gol, șiretlicurile și brutalitățile născute din starea de absolută pauperitate (personajele nu au nici măcar scopuri, ele doar jinduiesc și inghit în sec) au fost **temele interpretative** puse în fața excelenței trupe de la Piatra Neamț.

Am evitat să fac o netă distincție între fauna **Piațetei** și străinii locului, întrucît pe aceștia din urmă, de vreme ce locuiesc — fie și vremelnice — acolo și (cu sau fără voia lor) participă la tot ce se întîmplă printre localnici, nu-i socotesc a fi alcătuiți din altă plămădă; și străinii au „piațeta” lor, pe o altă treaptă socială ori într-un alt oraș ori țară. Ei, străinii (Gasparina, Fabrizio și Cavalerul), aflați la periferia altui strat social, au față de trăitorii din piațetă furii, dispreț sau generozități, pentru că peisajul uman ce-i găzduiește este consolator. Diferența nu este cea de situate față de vîrfurile piramidei — și unii și alții sînt la periferie —, ci doar de altitudine socială: străinii au acces la iluzii, ceilalți — nu.

Rezultatul obținut e uimitor: fiecare actor joacă astfel încît în scenă se nasc momente de **gravitate a derizoriului**; luîndu-se — ca personaje — în serios, interpreții realizează înduioșătoarea **tristețe a comicului involutar**.

Din populația **Piațetei**, prezențe remarcabile sînt Căte (Coca Bloos) și Pasqua (Simona Măicănescu), două fascinante arătări care polarizează și dirijează pulsația nazurilor, impresiilor, tînjirilor, apoi Zorzetto, întîrziatul mental care încearcă să imite purtările omului matur (Bogdan Gheorghiu), Anzoletto, impulsivul, năbdăiosul mire (Claudiu Istodor), și Luci-

etta — cea amarnică și arțăgoasă (Maia Morgenstern) ori aprigă doar dacă este ațîțată (Tatiana Ionesi).

Străinii — cei care se luptă din răsuputeri pentru a nu fi asimilați, dar se complac în situația de a fi socotiți respectabili, și care produc forfota printre ceilalți — aduc în spectacol trei fațete ale inaccesibilei lumi din afară. Fabrizio — gălăgios, șicanant, vindicativ, este „norocosul“ (cîștigase la loterie) căruia-i miroase urît tot ce nu consună cu ambițiile lui (Liviu Timuș), Gasparina — naiva închipuită, mofturoasa cu pretenții care e sedusă de primul venit (Oana Pelea) și Cavalerul — ins conștient de dubioasa lui descendență nobiliară, generos pînă în pragul catastrofei financiare, înduioșat de locatarii pieței ca de propria sa posibilă decădere, seducător de nevoie, binefăcător din vocație și salvat de la dezastre social din întîmplare (Paul Chiribuță).

Spectacolul are verva și strălucirea lucrării săvîrșite cu bucuria și cu destinderea izvorîte din imperativul „sic volo“ — așa vreau —; regizorul, odată ce și l-a rostit sieși, i s-a supus cu hotărîrea și aviditatea celui întăritat a-și cunoaște perimetrul libertății sale de creație.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI“
DIN PETROȘANI

■ UN BĂRBAT ȘI MAI MULTE FEMEI

de Leonid Zorin

Data premierei: 12 aprilie 1984.
Regia: colectivă.
Distribuția: CLAUDIU BLEONȚ
(Bărbatul); MAGDA CATONE (Cele
opt femei).

■ ANONIMUL VENEȚIAN

de Giuseppe Berto

■ ÎNTR-UN PARC... PE O BANCĂ

de Aleksandr Ghelman

Datele premierelor: 3 noiembrie
1985; 12 martie 1986.

Regia: CĂTĂLIN NAUM. Scenografia: ADRIAN TATU.

Distribuția: CLAUDIU BLEONȚ
(El; Fedea); PATRICIA GRIGORIU
(Ea; Vera).

Una dintre fericitele surprize ale Gălcii tinerilor actori de anul trecut a constituit-o evoluția Magdei Catone și a lui Claudiu Bleonț în piesa lui Leonid Zorin *Un bărbat și mai multe femei*. Actorii au fost laureați atunci cu un deplin meritat Premiul special al juriului.

Și iată cum, după un an, reprezentației Zorin i se adaugă inspirat alte două texte în două personaje (adaptate și regizate de către Cătălin Naum) — dovadă că teatrul din Petroșani știe să-și primească și să-și folosească tinerele valori.

Primul text scos la rampă în turneul bucureștean este *Anonimul venețian*. Scenografia lui Adrian Tatu, sugestivă și economică, figurează o încăpere-corabie, o încăpere-insulă. Integrat organic metaforei regizorale, cadrul plastic este o condensare în imagine a sensurilor viziunii dramatice. Cătălin Naum oferă o remarcabilă adaptare a textului, reordonînd accentele, am putea chiar spune, redimensionînd spațiul scenariului pe care îl are la îndemînă și transformîndu-l din material filmic în material teatral. O asemenea tratare este, în fine, un argument în favoarea opțiunii repertoriale pentru textul lui Berto.

Ca director de scenă, Naum elimină liniaritatea secvențială a momentelor, diminuează pasajele confesive, în favoarea celor de tensiune dramatică, și con-

cepe relația celor doi soți, generatoare a unei lentine neteatrale, într-o notă dură, alertă, violentă, contrapunctată de scurte și bine dozate momente de respiro ludic. Reprezentația are un ritm sincopat, „melodia” haotică a mișcării de prim-plan ascunde și relevă succesiv o perfectă armonie de sensuri în fundal. Cîmpul semnificațiilor pe care ne-am obișnuit să le atribuim celor ce se potrec în **Anonimul venețian** este lărgit și aprofundat. Destinul personajelor și tragicul deznădămint al iubirii lor nu mai păstrează nimic din culoarea melodramelor cinematografice. Lumea de pe scenă devine o lume „mascată”, teatrală. Relația eroilor, gestul, mimica, sint hiperbolizate. Se creează, într-un cuvînt, atmosferă. El, individ din seria tipologică a rataților, natură excesivă și iremediabil vulnerabilă, a „nafragiat” pe ultimul liman al destinului. Claudiu Bleonț îmbracă într-o retorică actoricească impecabil stăpînită figura omulețului agitat, isteroid, a cărui disperare lăuntrică se exprimă într-o frenetică, sacadată, sfișietoare solitudine. Actorul compune frust, în colaborare cu regizorul, pe eroul-cheie al reprezentației. În relațiile cu acest erou, Ea, singura punte cu lumea de afară, devenită femeie-eșanțion al unui anume nivel de trai, înregistrată social și înstărită, este sfișiată sufletește de eșecul iubirii din tinerețe. Patricia Grigoriu, puțin rigidă în joc, trece destul de mecanic prin rol, dar efortul ei e meritoriu. Reprezentația înregistrează și reușește să redea cu deosebită relevanță universul capricios, carnavalesc, ridicol gradilocvent al spiritului italian prin excelență, și, printr-o subtilă, aluzivă generalizare metaforică, chiar al celui uman, în situații similare. Acest univers este devorat de artificialitate. În relația dintre cele două personaje există o coplesitoare sinceritate a suferinței, născută din incapacitatea fiecăruia de a părăsi minciuna măștii pe care o poartă, a tipului pe care îl reprezintă. Demascarea, cînd se produce, este o înșelătoare acalmie înaintea noii crize. Ironic-tragică este invenția (ce nu aparține textului) ca eroii să-și spună Romeo și Giulietta. Tabloul final reușește una dintre cele mai penetrante imagini-simbol: moartea eroului, ca și cum ar fi înghițit și el, asemeni Veneției, de o calmă dar implacabilă masă fluidă, se petrece ca o înobilare, ca o „răstignire” laică. Prin moarte existența sa devine un mit, asemeni cu mitul Veneției. Ca unică dimensiune absolută pe care o percepem, moartea îl absolvă pe erou, absolvă umanitatea, de masca răvășită de fals a vieții și îi restituie adevărul, autenticitatea, frumusețea. Spectacolul nu-și epuizează sensurile printr-o analiză, oricît de deta-

liată, și ar putea deveni un punct de reper al înscenărilor în doi actori.

Într-o cu totul altă gamă a desfășurărilor dramatice se situează piesa lui Ghelman. Și în acest caz, adaptarea este inspirată. Regia, discretă de astă dată, plasează în prim-plan tipologii rusești clasice. O piesă ușoară, în spiritul cel mai autentic al realismului tragi-comic, cu personaje sentimentale și pătimase, a căror umanitate mărunță cucerește prin simplitate și căldură sufletească. Povestea dintre Fedea (berbant de parc, nefericit în căsnicie) și Vera (părăsită de bărbat, psihologie naivă și vulnerată) permite două compoziții actoricești reușite. Patricia Grigoriu realizează un rol foarte bun în Vera. Temătoare, nesigură și prostută, Vera apare ca o siluetă fragilă, cu gesturi întrerupte, nefinalizate, cu voce cristalină, copilăros modulată, cu o atitudine de femeie-fetiță. Disimularea este atentă, lipsită de stridențe și bine motivată de datele personajului. Compoziția lui Bleonț, neostentativă, lasă partenerului un avantaj meritat.

În sfîrșit, piesa lui Leonid Zorin, a cărei regie aparține actorilor (ceea ce, de altfel, nu deservește cu nimic reprezentația), cîștigă atenția și participarea publicului prin interpretarea dăruită, intensă a cuplului de actori. Magda Catone își confirmă și reconfirmă harul comic excepțional. Interpretînd opt caractere feminine, actrița parcurge cu un instinct nedezmîntit portretele-șablon ale soției gospodine și veșnic resemnate, funcționarei neglijente și complexate, artiștii schizofrenice și exaltate, doctoriței frustrate și, prin compensație, obsedate de meserie etc., etc. Talentul Magdei Catone are o vigoare rară, șarja este debordantă, verva, inegalabilă. Un asemenea talent merită roluri și regizori pe măsură. Bleonț este, în replică, la fel de încercat, el nu joacă mai multe personaje, ci evoluția unui singur erou, aflat sub imperiul conjuncturii. Situația comică se compune printr-o în-lănțuire de neînțelegeri, intenția lui Zorin fiind prin excelență satirică, iar nu bufonă. Actorii surprind această intenție și o exploatează cu inteligență, reușind o evoluție fără greș.

Coupé-ul teatrului din Petroșani, pornit și realizat din inițiativa și prin tenacitatea actorilor participați, ne-a încîntat prin profesionalism și dăruire și a dovedit că se pot realiza trei ore de adevărat spectacol teatral, de cea mai bună calitate, din credința, talentul și forța constructivă a trei tineri actori, și din starea de grație a unui regizor pe care îl admirăm cu atît mai mult cu cît dorește să rămînă în umbră: Cătălin Naum.

Corina ȘUTEU

TEATRU DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

TREI IEZI CUCUIEȚI

de Mihai Crișan

Data premierei : 27 ianuarie 1986.

Regia : ȘTEFAN LENKISCH. Scenografia : MIOARA BUESCU. Muzica : PAUL URMUZESCU.

Distribuția : TUDOREL FILIMON (Vinătorul ; Corbul) ; VALENTINA ROMAN (Mama Capră) ; IOANA STOICA (Iedul mare) ; SARA DAN (Iedul mijlociu) ; FLORENTINA TĂNASE (Iedul mic) ; LIVIU BEREHOI (Lupul).

Comedie cu muzică se subintitulează recenta premieră a Teatrului „Țândărică“ ; piesa lui Mihai Crișan este, într-adevăr, așa ceva, după cum mai este — nedeclarat însă — și **basin modernizat**, și **prelucrare după...** Dar, bineînțeles, nu „încadrarea“ contează. Textul are ca... pretext răsturnat arhicunoscuta poveste a lui Creangă, dar utilizează motive, ba chiar personaje, și din alte producții de gen, la fel de familiare celor mici (de pildă, **Scufița roșie**). Ce se petrece, pe scurt ? Capra, aflindu-se cam suferindă, rămâne acasă, iar cei trei „flăcăi“ pleacă după tînguieii, nu înainte de a atrage atenția mamei să nu deschidă ușa decît la azuzul refrenului „Trei iezi cucuiieți / Înfruntînd ger și nămeți...“ etc. (cantabilă și lesne de reținut — muzica lui Paul Urmuzescu). Cîmătrul Lup trage cu urechea și se hotărăște să-și asigure un prinz copios ; drept care, făcîndu-i pe „cucuiieți“ să se rătăcească, se prezintă la ușa Caprei înarmat cu un casetofon pe care înregistrase vocile celor trei. La întoarcere, iezii găsesc, în locul „mămucăi“ un foarte balonat „nănaș“, dormind tun. Alertat, Vinătorul (care apăruse și în prolog, făcîndu-ne cunosțință cu personajele) spintecă burta Lupului, de unde se ivește Capra, vie și nevătămată ; la rîndul lui, lecuit de isprăvi banditești, cîmătrul promite „să nu mai faci niciodată...“. Așadar, o poveste cu **happy end**, amuzantă și educativă, ca toate poveștile care se respectă. E drept, te pot uimi întrucîtva gusturile (culinare) cam ciudate ale Lupului,

care i-ar fi putut sfișia și înghiți fără nici o bătaie de cap și în deplină siguranță pe cei trei iezi pierduți prin pădure... Dar basmele (ca și copiii) au o logică a parte și, din moment ce micii spectatori nu protestează, de ce am face-o noi ? Ne vom plînge însă, odată cu ei, de folosirea unor expresii preluate din scrierea originală, regionalisme al căror sens scapă și auditorilor mai puțin fragezi. (Strict autentic : IEZII : „...te-om dozbăla noi!“). O VOCE DE COPIL, din sală : „Ce-iaia ?“. O VOCE DE ADULT, **ibidem** : „Las' că-ți spun acasă !“. Dincolo de acestea, însă, vom semnala inventivitatea autorului și, mai ales, știința sa de a scrie simplu, colorat și cursiv, calități dezvăluite din plin în prologul despre care aminteam și care ne îndeamnă „să-l așteptăm“ cît de curînd pe Mihai Crișan cu o lucrare pentru copii în întregime originală.

Captivant este spectacolul regizat de Ștefan Lenkisch, utilizînd mult discutatul procedeu al îmbinării jocului marionetei cu acela al „actorului viu“, atît prin mînuirea „la vedere“, cît și prin scurte numere susținute, fără păpușă, de actorii-mînuitori. E o modalitate de a-i iniția pe micii spectatori în secretele teatrului de păpuși, care nu-și pierde, doar prin asta, magia. Montarea are ritm și prospețime, copiii se lasă cu totul antrenati în desfășurarea peripețiilor, intervenind, nu o dată, cu observații și încurajări adresate eroilor. Scenografia Mioarei Buescu încîntă prin umorul discret al detaliilor realiste — jambiarele în dungii ale iezielor, ori botforii de **clochard** ai Lupului — și prin tratarea ingenioasă a casei Caprei — un fel de „cutie cu surprize“. În ceea ce-i privește pe actori, aceștia sînt, ca de obicei la „Țândărică“, fără cusur. Valentina Roman (Capra), Ioana Stoica, Sara Dan și Florentina Tănase („iezii cucuiieți“) au mobilitate, vocală și corporală, și ton adecvat (adică, nu petic și „drăgălaș“, cum mai auzim uneori). Partea... Lupului — ca întindere a partiturii și ca substanță comică — îi revine lui Liviu Berehoi, care-și interpretează personajul cu umor suculent, nu lipsit de o anume ironie. Noul component al trupei, Tudorel Filimon (în dublu rol — Vinătorul și un Corb descins din La Fontaine) se vadește o achiziție prețioasă pentru teatru, căci are căldura și spontaneitatea care-i permit să și apropie de îndată pe copii.

Alice GEORGESCU



La Teatrul Național se repetă piesa Un anotimp fără nume de Sorona Coroamă Stanca, apărută în revista „Teatrul“ nr. 9/1983. Regia : Sanda Manu.

ADELA MĂRCULESCU

Din nou trei generații. Trei generații de femei aducînd, fiecare, prin personalitatea ei distinctă, fiorul epocii căreia îi aparține, respectiv trecutul, prezentul și viitorul. Paula I, Paula II, Paula III. În continuu dialog, înțesat de controverse, dar susținut de o profundă capacitate de înțelegere, dincolo de timp și de spațiu. **Un anotimp fără nume.** Individualizate parcă simbolic, într-o bătălie pentru dragoste, pentru viață. Și s-ar părea că în această confruntare agonică (în sensul dat de vechii greci), nici un personaj nu vrea să piardă, deși nici unul nu cîștigă.

Punct de răscruce al celor trei generații, Paula II este cea care, purtînd povara luptei pentru **Existență** a celei dintîi Paule, receptîndu-i mesajul spiritual, simte cu neliniște datoria de a transmite totul Paulei a treia, pe nu se știe ce orbită, pe nu se știe ce lungime de undă. Și Paula II **trebuie** s-o găsească.

Preluînd mesajul umanist al mării literaturi de teatru, pe tonul persiflant, comic, lacrimogen, spumos, al comediei românești din epoca ei de glorie, dintre cele două războaie mondiale, piesa Soranei



Coroamă Stanca este scrisă însă cu adevărat voinicește, cu caracter adevărat bărbătesc, sugerînd răspunsuri la întrebări nepuse și presupunînd întrebările la răspunsuri date răspicat. Bucurie îndoită pentru semnatarea acestor rînduri : înțînirea cu o autoare care scrie **despre** femei dar nu **pentru** femei, nu sufragetă ridicolă sau stîrnind repulsie, ci înțelegînd în profunzime menirea ei **de femeie** ; înțînirea mult dorită și mult așteptată cu regizoarea Sanda Manu, modernă și romantică, profundă și unduioasă, catifelate hături într-o mină de fier.

EUGENIA MACI

În contextul piesei, dintre toate personajele, Paula I are viața cea mai împlinită. Chiar dacă n-ar fi trăit în vremurile tulburi ale celui de-al doilea război mondial, ardența cu care își consumă existența i-ar fi marcat evoluția. Paula și Toni sînt oameni care „nu pot fugi“ : ei nu pot fugi de dragoste, nu pot fugi de suferință, nu pot fugi de viață.

Scris într-un limbaj frust, specific vîrstei fragede a personajului, rolul este generos, el oferă treceri de la o stare la alta interesante pentru un actor.

Paula și Toni reprezintă, cred, zona cea mai luminoasă a piesei ; deși trăiesc foarte puțin, în scurtul răstimp al trecerii lor prin lume iubesc, se sacrifică, procrează și mor cu sentimentul că și-au îm-



plinit menirea. Iubesc foarte mult acest personaj, deși mă tem de el (de altfel, mă tem de toate rolurile pe care le încep), pentru că este mai tot timpul ca o flacăară, pentru că are forța, intensitatea trăirii, puritatea, candoarea unui om ieșit din comun.

TRAIAN STĂNESCU

Piesa Soranei Coroamă Stanca (deocamdată îi spunem **Un anotimp fără nume**) este de o factură cu totul specială; tratează despre dragoste, despre împliniri, despre neîmpliniri, despre renunțări, despre viață — toate acestea privite dintr-un unghi aparte, nou, așa spune. Unghiul unei scriitoare (care este reputata regizoare Sorana Coroamă Stanca) cu o vastă experiență de viață, cu o vastă experiență de teatru.

Ca să trezim interesul pentru viitoarea premieră a Teatrului Național ar trebui, poate, să povestesc piesa. O piesă nu se povestește însă, ea trebuie văzută. Despre personajul meu? Un medic, chirurg, foarte bine cotate profesional, primește câteva lovituri „sub centură”. Neavînd pentru moment tăria să le suporte, să treacă peste ele, vrea să renunțe la profesie, mai bine zis la specialitatea lui de chirurg. Cum își va rezolva problemele profesionale, veți vedea. Pe plan sentimental: este îndrăgostit de o fostă celebritate sportivă, actualmente antrenorează federală; îl iubeste și ea. Cred însă că nu se iubesc în același timp și la aceeași temperatură.

Precum se vede, scheletul personajului e bun, solid. Rămîne ca eu să-l îmbrac, să-i dau viață scenică. Deocamdată, caut. Cum, în ce fel, e o taină a mea. Și, vorba regretatului mare actor care a fost Emil Botta — dacă admitem că meseria de actor e o taină, atunci taină să rămînă.

De Sanda Manu mă leagă multe și îndrăgite roluri. Sanda Manu e una dintre regizoarele care au harul lucrului cu actorii. Fiind și profesoară la Institut, își continuă astfel munca pedagogică. Alături de Adela Mărculescu, Victor Moldovan, Eugenia Maci, Claudiu Bleonț, Sanda Manu a adus în distribuție un grup de studenți din anul II, cărora le-a oferit șansa de a-și face ucenicia. Sper că unii dintre ei ne vor fi, peste ani, colegi. Cred în reușita acestui spectacol.

VICTOR MOLDOVAN

Viitorul meu rol e Samuilă din piesa **Un anotimp fără nume** de Sorana Coroamă Stanca. Premiera piesei va coincide, probabil, cu luna în care împlinesc 60 de ani de viață și 40 de ani de teatru. Deși Samuilă e un nemernic, mă bucur că îl voi juca. Personajele negative jucate pînă acum mi-au adus noroc și mi-au plăcut. Am început cu Eric Birling din **Inspectorul de poliție** de J. B. Priestley,

Maria MARIN

(Continuare la p. 82)



VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

Gheorghe Cozorici :

*„Adevărata răsplată
pentru munca noastră
ne-o dă publicul“*

Ca eroii din povești, mai întâi și-a făcut auzit glasul. Glasul său inconfundabil, cu tonuri grave, un minunat diapazon al inteligenței sublimite în unități sonore de o deosebită forță expresivă, nicicând prețuită îndeajuns... Actorul care refuză interviurile, interpretul unor mărețe, majestuoase personaje, aureolat de poezia eroilor săi, cel mai adesea marcați de un fior tragic... Dar la întâlnire a venit omul : o privire jovială, deosebit de caldă, pe care lentilele ochelarilor cu rame mari, moderne, o supradimensionează ușor, într-un efect de prim-plan, atât cât discuția să poată începe destins și fără nici un fel de reticențe :

— Un interviu despre întreaga mea carieră ? Dar „cariera“ mea nu s-a încheiat ! Și nici măcar nu consider că s-a cristalizat pe deplin !

— Acum, cînd vă am în față, întrebările pe care le-am pregătit mi se par banale, ne semnificative...

— Cea mai banală întrebare din partea unui reporter, o întrebare pe care ar trebui nici să nu o pună, sună cam așa : „Cum ați făcut rolul cutare ?“ Numai dacă ar fi alături de noi de la prima lectură pînă în seara premierei, abia atunci — poate — ar căpăta răspunsul cel adevărat... La întrebarea asta, maestrul Calboreanu a dat cel mai succint și mai laconic răspuns posibil : „Cum l-am făcut pe Ștefan cel Mare ? Cum l-ai văzut !“...

— Spuneți-mi totuși, dumneavoastră cum v-ați apropiat de personalitatea marelui domnitor ?

— Când m-a distribuit în acest rol, rezizorul Mircea Drăgan și-a luat o mare răspundere... Despre Ștefan știu și copiii de școală, fiecare are o părere, fiecare îl vede într-un anume fel. Dar el a fost un om ca toți oamenii, cu virtuțile, cu lipsurile, cu greșelile lui. Important era modul în care trebuiau să-l privească cei din jur... Pentru că și Gheorghe Cozorici este și el un om ca toți oamenii... În primul rând conta comportamentul partenerilor față de „erou“.

— **Dipticului cinematografic Frații Jderi — Ștefan cel Mare i s-a reproșat faptul că nu a izbutit să fie la înălțimea capodoperei sadoveniene...**

— Ecranizarea unor pagini de literatură reprezentând chintesențe de simțire românească își are doza ei de risc. Mai puțini sînt cei care citesc sau recitesc cărți, în schimb milioane de oameni se duc la cinema sau privesc la televizor. E drept, ecranizările uneori pot fi infidele, dar omul de cultură medie ia contact cu marea literatură. Și aceasta e un bun cîștigat...

— **Pe scenă mai dăduseți viață o dată domnului Ștefan...**

— De fapt, suita de personaje inspirate din istoria neamului am început-o cu Tudor din Vladimiri, în piesa cu același titlu de Mihnea Gheorghiu, la Teatrul Național din Craiova. M-am întîlnit apoi cu Ștefăniță din trilogia lui Delavrancea, iar în 1971 începeam să joc **Săptămîna patimilor**. Paul Anghel avusese curajul de a-l aduce pe Ștefan la rampă într-un moment dificil al tumultuoasei, vijelioasei sale vieți. Când eroul era înfrînt...

— **Pentru rolul acesta aveți să primiți premiul I la Concursul național de creație.**

— ...Munca de laborator în profesia noastră mi se pare cea mai interesantă, munca de elaborare, de construire a personajului. Perioada aceea cînd intervine efortul de judecată, cînd se drămuiesc și se decantează ideile, cînd se stabilesc sensurile și cînd se află dimensiunea exactă a unui gest... N-aș putea spune că sînt un actor cerebral, nici un actor de intuiție. Doar în repetiții ești lucid. Pe scenă, la căldura, la incandescența trăirii, a dăruirii reciproce, conceptele se topesc în stări, în sentimente. În spectacol, cînd spectatorii sînt în sală și mii de ochi te privesc, „uîți“ ce-ai făcut și, prin emoția pe care ți-o dă publicul (și nu mă gîndesc la ceea ce se cheamă trac, pentru că atunci cînd



Patosul unor tineri entuziaști. Alături de Amza Pellea și Dumitru Rucăreanu (în prim plan) și de Ion Marinescu, Constantin Rautchi și Vasile Nițulescu, în „Ultima generație“, semnată de acesta din urmă în colaborare cu Florin Vasiliu

ești bine pregătit trercul nu există), capeți puterea necesară de a te transpune în personaj... Napoleon — parcă — a spus „Cu cît mai multă transpirație la instrucție, cu atît mai puțin sînge în război“... Să știți, n-am să pot sta prea mult de vorbă, pentru că am obiceiul să mă mai uit o dată pe text înainte de a intra în scenă. Joc **Cheile orașului Breda** în seara asta și e de datoria mea să fac cît mai inteligibile, cît mai sensibile ideile generoase ale piesei profesorului Ștefan Berceanu, care pledează pentru dreptate și adevăr. Altfel, degeaba joc...

— **Cum v-ați hotărît să deveniți actor ?**

— „Hotărît“ e un fel de a spune... Prima mea profesiune a fost alta... Eram mecanic și în orele libere cîntam în cor. Mă cam plictisiseam de cîntat, cînd, într-o zi,



Gloucester — prilej de continuă reînnoire într-o modernă montare (cu Ștefan Velniciuc)

Hamlet — un rol care nu avea cum lipsi din palmares

maestrul Ștefan Ciubotărașu, instructorul echipei artistice de la „Vulcan”, a venit și a întrebat dacă e vreun tînăr de douăzeci de ani care să mai fi spus o poezie. M-am trezit deodată zicînd „Eu”. Mi s-au dat două roluri în niște piese într-un act. Le-am învățat și m-am prezentat la repetiție. Maestrul Ciubotărașu m-a descusut ce studii am. I-am spus că am școala medie metalurgică și că mă pregătesc pentru politehnică. „De hatîrul meu, du-te și dă întii la Institut!” mi-a spus el. Fiîndcă îndemnul venea de la maestrul Ciubotărașu, am zis și eu să încerc... Dovada, o aveți! S-a dus și politehnică și tot...

— Ați fost elevul Aurei Buzescu...

— De la această mare actriță am învățat să joc fără nici un artificiu, atent doar la esența rolului...

— Dar știința frazării inteligente, subtile, a textului și mai ales echivalarea scenică a nobleții rimei și ritmului poetic, cum le-ați deprins ?

— Vocea reprezintă dintotdeauna atributul esențial al actorului, iar poezia nu face decît să-l ajute să-și cultive deopotrivă mintea, inima și... glasul. Norocul meu a fost că am avut o bună impostajie naturală. Profesorul de tehnica vorbirii îmi spunea mereu „Pleacă de aici că te stric”. Omul se naște cu niște da-



Mercutio — un personaj îndrăgit pentru histrionismul său (împreună cu Tybalt — Damian Crișmaru)



Un erou patetic — Ștefan cel Mare, într-un poem dramatic — „Săptămîna patimilor“.

Absorbit de drama psihologică, în „Viforul“



ruri de la natură... Cînd ne-a vizitat țara, Cerkasov a fost întrebat de către Eugenia Popovici de unde vine talentul. Marele actor a dat din umeri, a privit la dreapta, la stînga, și apoi și-a îndreptat privirea spre tavan... Într-adevăr, rămîne un mister... În anul III, doamna Buzescu a venit la clasă și mi-a cerut să spun o parte din actul III din **Hamlet**. M-a anunțat apoi simplu: „O să-l joci pe Hamlet“. Parcă m-ar fi lovit cu o măciucă în moalele capului. „Nu pot“. „De ce?“ „N-am curaj, nu mă încumet!“... Citișem de zeci de ori textul și nu mă gîndisem niciodată că aș putea fi eu Hamlet... Cînd, după ani, în 1958, la Naționalul craiovean se pregătea **Hamlet**, am fost distribuit în Horațio și mă simțeam foarte bine în acest personaj. Dar regizorul nu era mulțumit de protagonist. Se cheltuise mult pentru decoruri, nu se mai putea renunța la montare și toată lumea era în alertă căutînd un interpret. Remus Comăneanu, decanul de vîrstă al teatrului, i-a spus regizorului: „De ce trebuie să-l cauți în altă parte, cînd îl ai aici?“ „Cine?“ „Ăsta!“ Și m-a arătat pe mine... Întîmplarea a jucat un mare rol în viața mea...

— „A ajuns la o asemenea maturitate a mijloacelor de interpretare încât își domină net partenerii și conduce cu o rară forță dramatică destinele acțiunii scenice” — scria un cronicar despre dumneavoastră. Trecuseră zece ani de la absolvirea institutului și jucați pe prima scenă a țării. Cum s-a petrecut înfățișarea dumneavoastră cu Naționalul bucureștean ?

— Mai întâi și mai întâi că la Național erau toți marii maestri din Institut : Aura Buzescu, Ion Manolescu, Ion Finteșteanu, Moni Ghelerter, Șahighian... Dintr-o dată mi-au devenit „colegi”. Eram timorat. Mă înțelegeți ? Prin forța lucrurilor eram coleg cu ei... Cu totul altfel fusese la Craiova, acolo mersesem o clasă întregă...

— „Promoția de aur” 1956...

— În afară de George Constantin, care trebuise să plece la armată, ne-am dus cu toții. Am pus stăpânire pe teatru, lucrăm ziua și noaptea, nu știam altceva. Și așa au trecut trei, patru ani. Pe Rauțchi și pe Sanda Toma i-a adus la București Sică Alexandrescu pentru *Hangița*, Dumitru Rucăreanu intrase la Teatrul Armatei, Victor Rebengiuc reușise la Municipal, Amza Pellea — la Teatrul de Comedie... Prin concurs eu am venit la Teatrul Național și, împreună cu Silvia Popovici, am intrat în *Surorile Boga*, în regia lui Moni Ghelerter. Jucam pe Alec Gorăscu...

Profil aristocratic, personajul marcat de simptomele alienării (cu Toma Dimitriu în „Domnii Glembay”)



Conștient de propria valoare — Becket, în piesa lui Anouilh

— După doisprezece ani, urma să fiți alături și de cea de-a doua „generație” a surorilor lui Horia Lovinescu, ca Mirescu însă... Într-una din puținele dumneavoastră declarații făcute revistei „Teatrul”, afirmați că destinele actorilor stau de cele mai multe ori în mâinile regizorilor... Debutul, mi-ați spus, vi l-ați făcut într-o comedie : Petre Dinu din *Titanic-Vals de Tudor Mușatescu* — un rol de factură mai mult lirică. Minică din A treia țepă a lui Marin Sorescu ar fi putut fi un soi de Păcală, dar a trebuit să-l rezolvați tot într-un registru sobru. Cu doctorul grădinii zoologice din Ploșnița lui Maiakovski se cheamă că încercați și satira atroce. Majoritatea rolurilor, însă...

— Am lucrat cu mulți regizori, începând cu maestrul Al. Fintîi, Moni Ghelerter, Sică Alexandrescu, apoi cu Horea Popescu, Sanda Manu, Sorana Coroamă, Anca Ovanez Doroșenco, George Teodorescu... Dar în comedie — de exemplu — m-a distribuit doar colegul meu, actorul



Moromete — un filozof popular (împreună cu Silvia Popovici în „Tine-rețea lui Moromete“)

Victor Moldovan, în Carol Quintul din *Regina de Navarra* de Scribe... Și asta nu din vina mea... Cred că am simțul umorului, uneori chiar glumesc. Oamenii însă mă văd doar în ipostaze grave. Mi s-a propus de mai multe ori să mă duc la Institut, întâi ca asistent, apoi ca profesor. Am refuzat. E o responsabilitate uriașă pe care trebuie să ți-o asumi, să hotărăști destinele altora, să ai dreptul de a decide viitorul unor tineri. Pentru că verdictele din școală nu sînt totdeauna confirmate de viață. Există șefi de promoție care au ajuns nimeni. Așa cum există actori care se remarcă imediat... Pot să stau pe margine și să spun „da”, „nu”. Dar să iau hotărîri, asta mă depășește... Așa cum cu greu pot admite că există cronicari care vin la spectacol, dar, fie că sînt într-o dispoziție proastă, fie că pur și simplu nu le e simpatic un anume interpret, fapt e că subiectivismul lor impietează asupra judecății de valoare... Știu, e foarte greu să te obiectivezi... Eu pot să am despre un coleg, ca om, cea mai proastă părere, dar, în clipa în care, pe scenă, trebuie să-i sărut mîna, o fac cu toată credința pentru artist, pentru arta pe care o slujim amîndoi...

— Cum considerați că se transmite astăzi ștafeta în Teatrul Național ?

— Am colegi „vechi” în Național. Pe Silvia Popovici, prima mea parteneră, am reîntîlnit-o aici și continuăm să jucăm împreună. Joc cu bucurie alături de Ovidiu Iuliu Moldovan, Albulescu, Olga Delia Mateescu, Ovidiu Moldovan... Mi-am dorit să joc, să fiu direct „în replică”, cu Rauțchi... Deși el a fost marele meu prieten, nu am reușit să fim parteneri de scenă... Nu am sentimentul că noi, astăzi, sîntem cei care predăm ștafeta. Dar, oricum, acest lucru se face din mers. Sper ca din munca pe care o depunem zi de zi, cei tineri să înțeleagă că fără seriozitate și discernămint, fără studiu nu se poate face nimic. Sînt lucruri știute, depinde de cum le vor pune ei în aplicare. Și mai depinde în ce măsură vor fi solicitați de către regizori, depinde de reper-toriu...

— Dumneavoastră v-ați etalat talentul într-o arie interpretativă foarte bogată. De la personajul lui Anouilh, abilul, enigmaticul Becket, la popularul erou al lui Marin Preda, iscodi-



Un personaj văzut din unghiul comicului (cu Victor Moldovan în „Regina de Navarra“)

Expresivitatea unui dialog mut: Caligula (Ovidiu Iuliu Moldovan) și Helicon (Gheorghe Cozorici), diabolicul său bufon



torul Moromete. De la nefericitul prinț al Danemarcei la Mercuțio, de la Gloucester la ducele de Buckingham, de la fragedul intrigant Palla la versatul Laski. De la ardentul, camilpetrescianul Marat la impasibilul doctor Spivey din Zbor deasupra unui cuib de cuci de Dale Wasserman. Sau acel Asei din Generoasa fundație de Antonio Buero Vallejo, un personaj desprins parcă din „Condiția umană” a lui Malraux... Eroii celebri din dramaturgia românească și universală, clasică și contemporană, dar și personaje anonime ca Celălalt din Farul, piesa scriitorului iugoslav Djordje Lebović... Există cumva și un rol visat, un rol pe care v-ați dori să-l interpretați ?

— Nu mi-am făcut iluzii, ca să nu am deziluzii... N-am refuzat niciodată un rol, indiferent că era vorba de o scenă, două cuvinte sau un act. Și m-am străduit să-mi slujesc personajele cu cea mai mare credință. Pentru că aceasta, cred, este menirea mea. Și important este să nu pierzi contactul cu scena, cu publicul. Sigur, nu trebuie nici să te mărunțești în fel de fel de scheciuri mai mult sau mai puțin insignifiante.

— Dumneavoastră, atât micul cit și marele ecran v-au oferit roluri interesante. Dar cea mai impunătoare figură încredințată memoriei peliculei este — desigur — cea a eroului lui Dinu Săraru, comunistul Dumitru Dumitru. Cum vă împăcați cu specificul muncii pe platoul de filmare, în studioul de televiziune ? Și să nu uităm nici radioul !

— Dacă la primele contacte cu platourile de filmare, aparatul mă stînjea (ca și rumoarea permanentă), destul de repede am reușit să fac abstracție de „ochiul” camerei de luat vederi, care mi se păru-se la început străin și rece... Atunci cînd regizorul Gheorghe Vitanidis m-a distribuit în filmul *Clipa*, primul gînd a fost că e foarte greu să însuflețești acest personaj — activistul de partid... Preocuparea mea a fost să izbutesc să prezint **omul**, nu noțiunea de activist. Nu acei eroi cu pieptul înainte și o șapcă pe cap... M-a interesat să pot reda **omul de partid**, omul de carne și sînge care trăiește și simte firesc, care e receptiv, dar adesea și copleșit, omul cu ingenunchierile și ridicările lui, cu tot ce-i omenesc. Omul crezînd într-o idee... Chiar cînd e nedreptățit, așa cum se întîmplă cu Dumitru Dumitru, la un moment dat. Strădania noastră s-a concentrat astfel încît să putem surprinde nu sec, ci cît mai veridic, cît mai adevărat posibil pe cei

care se zbat pentru problemele lor și mai ales ale altora, care-și consumă nervii și sănătatea, zile și nopți nedormite, care-și sacrifică viața personală... Sigur, în televiziune, ca și la film, pornim de la un scenariu, și atunci survine în mod inevitabil munca susținută a actorilor, regizorului și operatorului de a acoperi carențele, formulările eliptice sau abstracte... La radio, unde „efectele sonore“ trebuie să suplinească o serie întreagă de elemente, munca e cu atât mai interesantă. Am făcut enorm de multe piese foarte diferite ca factură, nu le mai știu nici numărul, nici titlul, pentru că nu le-am notat. Radioul este o instituție cu care mă împac foarte bine. Fiindcă există acolo și niște oameni dăruiți pentru acele „bijuterii“ pe care vrem să le facem să ajungă la urechile „spectatorilor“ cât mai adevărate, cât mai frumoase. Teatrul la microfon, și ca repertoriu și ca operativitate, îți oferă satisfacții rapide. Primești textul, îl studiezi — treaba ta când !— și apoi, în trei-patru zile, emisiunea e gata...

— **Revăzînd spectacolul Caligula, am admirat ținuta impecabilă a monștrii, la atîta vreme de la premieră...**

— Sînt texte de mare valoare, din păcate destul de puține, pe care nu ai cum să le trădezi. Spectacolul trebuie să-l păstrezi intact, mai ales cînd și afluența publicului îi reconfirmă mereu și mereu importanța. **Caligula** face parte din această categorie... Întîmplarea — v-am mai spus — a jucat un mare rol în cariera mea. Nu trebuia să-l joc pe Helicon, fusesem distribuit în Cherea. La un moment dat, Horea Popescu m-a anunțat că nu mai sînt Cherea, dar că trebuie să-l joc pe Helicon...

— **Un personaj diabolic, care se deosebește printre atîtea personaje deosebit de interesant și insolit figurate scenic...**

— Să aduci personajul secundar în prim-plan cred că e un câștig pentru întregul spectacol. Faci un efort nu ca să te evidențiezi pe tine, ci în slujba monștrii, a piesei.

— **Primejdia rutinei nu vă sperie ?**

— Și dacă joc a 500-a oară o piesă, tot am emoții. Am emoții pînă cînd deschid gura să spun prima replică... Întotdeauna m-a preocupat cum să păstrez personajul, cum să-l îmbogățesc. Din păcate, uneori, se degradează spectacolul. Mai mulți factori concură la asta... Albulescu a spus o dată un lucru pe care eu nu l-am exprimat, dar l-am gîndit la fel: „Fiecare spectacol e o premieră“... Ce anume mă remontează ? Lectura, odihna, un pahar



Un reformator, un apărător al echității — Don Antonio din „Cheile orașului Breda“ (cu Matei Gheorghiu și Gabriel Dănculescu)

cu prietenii, o glumă. Îmi place să rîd, să mă bucur de viață. Și apoi, iar, de la început. Pe scenă... Adevărata răsplată pentru munca noastră ne-o dă publicul, cel de la care primim și încărcătura emoțională ce provoacă acea stare de grație... Cînd ești oprit pe stradă să ți se ceară un loc la spectacol, atunci, sigur, nu mai simți oboseala și ești fericit...

— **Nu v-a tentat niciodată să încercați regia unui spectacol ?**

— Abia știu destul pentru mine... Pot să dau o sugestie unui coleg — „mi se pare că aici ar fi mai bine așa“. Dar n-aș avea curajul, nu m-aș încumeta la mai mult. Aș face-o, poate, în conclurare și cu alți colegi... De altfel, cînd echipa e talentată, nu e nevoie s-o „biciuiești“ prea mult... Oricum actorul nu-și vede doar de felia lui, el trebuie să gîndească în ansamblu, nu are cum să se rezume la propriul rol... Actorul trebuie să privească lucrurile global pentru a-și da seama ce reprezintă el în economia monștrii. De aici începe munca de dozare, de punere în evidență sau estompare a personajului său. În serviciul întregului spectacol. Chiar cînd joci într-un singur ta-

blou dintr-o piesă cu douăsprezece tablouri, trebuie să te gîndești la întregul operei scenice.

E drept, actorul gîndește într-un fel anume, regizorul vede altfel, în perspectiva imaginii finale. Soarta unui spectacol e desigur disputată. Dar dacă ideile converg, dacă regizorul și interpretii sînt pe același drum, dacă merg spre același țel, atunci sînt șanse de reușită.

— În ce raporturi sînteți cu presa, critica teatrală vă influențează în vreun fel ?

— Îmi vine în minte iar maestrul Calboreanu, care, întrebând cum îl ajută critica dramatică pe actor, a făcut doar: „Eh !”. La insistențele reporterului, a mai adăugat: „Parcă a spus cineva că este o armă ascuțită care nu taie... Pe Grigore Manolescu, douăzeci de ani l-a sîcîit un gazetar. Despre Manolescu se mai aude cîte ceva...” Sînt indiferent la critici, și asta pentru că tonul ireverențios mă deranjează. Da, admit, un actor poate fi prost într-un rol. Dar „Poți să negi un lucru fără a fi obligat să-l murdărești” — cum spunea un personaj al lui Camus, Scipio din *Caligula*. Nu cred în obiecțiile criticilor. Pentru că eu pot să-mi argumentez fiecare atitudine, fiecare inflexi-

une a vocii. Pentru că rolul l-am gîndit și regîndit de-atîtea ori. Și nimeni nu știe mai bine decît mine cîte lucruri (începînd cu reducerile de text) trebuie să suplinesc eu, ca actor... Și apoi, ce pot să mai spun dacă un mare cronicar, un cronicar altfel de talent, scria cam așa: „X — de lemn, de iască și puțin cam... porumbel, alături de blonda, explozivă și inexpressivă Y...”

Chipul, răsfrînt în oglinzile măsuțelor de machiaj, îi devine brusc impenetrabil. Se ridică și-și aprinde și nu știi cîta țigară... Înțeleg — ora promisă s-a scurs. Urmează ceasul de răgaz înainte de intrarea în scenă... Mulțumesc, cu toate că multe întrebări au rămas nerostite și multe răspunsuri nu le-am aflat, și părăsesc cabina gîndindu-mă la o viitoare întîlnire cu cel care — iată — poate fi un interlocutor ideal. Chiar și pentru un... „biet” cronicar! Care altă ambiție n-are decît să depună o cît mai fidelă mărturie despre cei ce sînt oglinda vremii lor...

**Convorbire realizată de
Irina COROIU**

(Continuare de la p. 73)

la Naționalul clujean. Ajuns la București, regretatul Moni Ghelerter, văzîndu-mă în fața teatrului, mi-a spus: „Ești cel venit de la Cluj? Pun Dangaard, am nevoie de-o stîrpitură (maestrul graseia) și m-am gîndit la dumneata”. Am jucat Albert Bohn din *Cei din Dangaard* de Andersen Nexō alături de marea noastră artistă Aura Buzescu, într-o distribuție de zile mari: Eliza Petrăchescu, Ion Manu, Emil Botta, Marietta Anca, Silvia Dumitrescu-Tîmică, Emanoil Petruț ș.a. A urmat Curley din *Oameni și șoareci* în regia celui care a fost profesorul Alexandru Fiñți; Fouquier-Tinville din *Danton* de

Camil Petrescu, sub direcția de scenă a lui Horea Popescu; *Țenea din A treia țepă* de Sorescu, regia Sanda Manu. Toate rolurile astea mi-au plăcut mult și le-am jucat în sute de reprezentații. Acum îl voi interpreta pe Samuilă, un tip, cum spuneam, abject, un tip a cărui existență se bazează pe vînzare-cumpărare; un ardelean care a trăit în prima sa tinerețe în America, unde a cîștigat bani buni într-o bandă de pistolari; întors în țară, face avere, crede că poate cumpăra orice, dar vine războiul, apoi anul de cotitură... Lucrez într-un colectiv talentat, iubim piesa, ne conduce Sanda Manu, sub îndrumarea căreia îmi place mult să lucrez. Sper să iasă bine...

CARTEA DE TEATRU

Două cărți consacrate dramaturgiei originale

- Romulus Diaconescu, **Dramaturgi români contemporani**, Craiova, „Scrisul românesc”, 1983,
- Mircea Ghițulescu, **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane, 1944—1984**, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia”, 1984.

Cu dublu ei statut — de gen literar, parte integrantă a literaturii, și de bază ideologică a spectacolului — dramaturgia contemporană îi preocupă atât pe istoricii și pe teoreticienii teatrului, cât și pe critici. În ultimul timp, în volume cum sînt cele publicate de Editura „Eminescu”, îi redescoperim pe dramaturgi (Horia Lovinescu, Paul Everac), nu numai în dimensiunile lor fundamentale, ci și din perspectiva comentatorilor; după cum a intrat în tradiție și apariția unor studii de sinteză. Printre acestea, cele semnate de Romulus Diaconescu — **Dramaturgi români contemporani** — și de Mircea Ghițulescu — **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane** — se adaugă amplei incursiuni întreprinse de Virgil Brădățeanu (**Viziune și univers în noua dramaturgie românească**) sau cele, mai restrînse ca număr de pagini, dar substanțială și pertinentă în judecățile de valoare, semnată de Valeriu Răpeanu ca prefață la **Antologia dramaturgiei românești contemporane** — ca să le amintim doar pe acestea.

Alăturarea acestor importante apariții editoriale nu pornește de la intenția unei analize comparative, fiecare volum avîndu-și individualitatea sa și fiind structurat după principii metodologice deosebite. Pe Romulus Diaconescu l-au preocupat, după cum ne anunță și titlul, creatorii, în timp ce Mircea Ghițulescu a fost atras și de ideea de a oferi o imagine de ansamblu a dramaturgiei românești contemporane.

Riguros, exact, exercitîndu-și uneori cu virulență spiritul critic, Romulus Diaconescu a căutat să descopere în volumul său direcțiile principale ale evoluției literaturii noastre dramatice, grupînd autorii tematic. Uneori avem în

față într-adevăr dominante de natură estetică, alteori, însă, simple clasificări legate de specia cultivată (**Chipurile comediei umane**, de pildă, cu referire la bunii noștri comediografi Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Tudor Popescu) sau de consacrarea autorilor într-un alt gen literar (**Dramaturgia romancierilor** — Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici, Fănuș Neagu, Romulus Guga). O anumită inconsecvență în formularea titlurilor capitolului, trecerea de la enunțuri precise — **De la radiografia cotidianului la tensiunea etică** (Paul Everac, Ion D. Sîrbu, Dumitru Solomon, Mircea Radu Iacoban), **Între document și ficțiune istorică** (Al. Voitin, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Valeriu Anania, Dan Tărchilă, Mircea Brădu) la altele vagi — **O viziune a destinului sau Fețele eselui dramatic** — nu este altceva decît dovada dificultății, aproape insurmontabile, de a grupa personalități cu tendințe diferite și particularități stilistice de o reală varietate.

Dacă legăturile din cadrul capitolelor sînt în bună parte de circumstanță (o „viziune a destinului” avem nu numai la Horia Lovinescu, Marin Sorescu și Dumitru Radu Popescu, ci și la Gellu Naum, inclus în capitolul **Fețele eselui dramatic**, după cum Dumitru Solomon poate fi integrat și printre creatorii „eselui dramatic”, alături de Theodor Mănescu, Iosif Naghiu, Ecaterina Oproiu s.a.m.d.), în schimb paginile consacrate fiecărui dramaturg în parte demonstrează o profundă înțelegere a procesului de creație și a specificului genului.

Romulus Diaconescu se situează prin acest volum nu numai în rîndul cunoscătorilor fenomenului literar-dramatic românesc, ci mai cu seamă printre acei critici ce emit cu îndrăzneală și siguranță judecăți de valoare întemeiate, aprecierile sale putînd fi considerate puncte de pornire pentru solide analize ulterioare. Preferințele sale se reflectă în primul rînd în selecția celor treizeci și doi de dramaturgi, pe bună dreptate considerați printre cei mai importanți autori contemporani; cu toate că, personal, regret lipsa din această carte a cîtorva personalități, ea este o materializare a unei poziții afirmate cu tărie și susținute cu convingere, unul dintre criteriile alegerii fiind și rolul drama-

turgilor respectivi în impunerea pe scenă a unei anumite tematici sau a unei direcții ideatice. Ceea ce se remarcă, dincolo de selecție, este explicarea multilaterală a originalității autorilor, situați nu numai în context național, ci și internațional, raportările la lucrări sau teme asemănătoare tratate și pe alte meridiane. Acest tip de asociații îl descoperim în paginile dedicate lui Marin Sorescu (**Iona**), prilej pentru o analiză comparatistă cu opera lui Camus, lui D. R. Popescu, când analizează **Luminile paradisului** cu trimiteri la **Fizicienii** de Friedrich Dürrenmatt (p. 150).

Cele mai substanțiale capitole sînt cele consacrate lui Horia Lovinescu, Marin Sorescu și D. R. Popescu. Aici cercetătorul a simțit nu numai nevoia unor subîmpărțiri care să-i permită o mai fină nuanțare (cum ar fi, la Horia Lovinescu — **Starea de destin, Asumarea istoriei și Parabola politică**, sau la D. R. Popescu — **Procesele morale etern deschise, Destin și hazard, Metafora spațiului închis și Sensurile morale ale istoriei**), ci și a analizei de detaliu a unor opere, ce ne rămîn astfel mai clar întipărite în memorie (**Iona, Matca, Răceala și A treia țepă** de Marin Sorescu, **Acești îngeri triști și Pasărea Shakespeare** de D. R. Popescu). În ce privește dramaturgia lui Paul Everac, Romulus Diaconescu pune în lumină, cu o justă ierarhizare, cele mai realizate lucrări inspirate de prezent. Păcat însă că subcapitolul **Întoarcerea în istorie** se limitează la **Urme pe zăpadă și Iancu la Hălmagiu**, omițînd **Costandinestii** (publicată în revista „Teatrul“ nr. 6/1980) și **Drumuri și răscruți** („Teatrul“ nr. 6/1981). Nu e un reproș, ci o constatare legată de condiția piesei de teatru, care — după cît se pare — nu devine realitate pentru cercetător decît dacă este jucată sau publicată în volum. Aceeași situație și în cazul lui Romulus Guga, analizat cu rigoare și sensibilă înțelegere a originalității sale, dar parțial și trunchiat, tocmai din pricină că piesele sale au apărut în volum abia postum.

Prudent, Mircea Ghițulescu utilizează și el în titlu forma nearticulată a substantivului. În pofida acestei precauții, obligațiile asumate din start au fost mai mari (implicit, și așteptarea noastră): în capitolul introductiv — **Dramaturgia contemporană între reflectare și reflexivitate** — autorul inițiază o interesantă deschidere prospectivă. Numai că, față de premisele enunțate, autorul, în tratarea bogatului material, a renunțat la analiza de tip tematic sau problematizant, alcătuiind portrete, monografii sau uneori

doar sumare prezentări de autori. Însoțite de note, cu utile date biobibliografice, unele dintre aceste micromonografii sînt remarcabile prin justetea observațiilor și a caracterizărilor; altele rămîn însă la stadiul enunțurilor. Numărul dramaturgilor de care se ocupă Mircea Ghițulescu este mai mare (cincizeci și patru). În prim-plan se situează, firesc, Horia Lovinescu, D. R. Popescu, Paul Everac (analizat din multiple unghiuri), Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Alexandru Sever, Ion Băieșu, Paul Cornel Chitic, Mihnea Gheorghiu, Leonida Teodorescu, fiecare dintre scriitorii fiind definit și printr-un sugestiv subtitlu.

Mircea Ghițulescu formulează și unele aprecieri al căror subiectivism îngustează unghiul de vedere asupra autorilor tratați. Primele lucrări dramatice ale lui Aurel Baranga ar fi meritat o tratare mai nuanțată, avînd în vedere elaborarea unor noi modalități de expresie. La fel și dramaturgia lui Dorel Dorian (p. 302—303), mai bogată și mai interesantă decît apare în analiza a două lucrări, **Secunda 58** și **De n-ar fi iubirile**: piese ca **Dacă vei fi întrebat, Ninge la ecuator, Joc dublu, Corigentă la dragoste, Minciuni adevărate** au adus în teatrul nostru o cutezătoare demascare a duplicității, autorul situîndu-se printre creatorii importanți ai anilor '60—'70.

Dincolo de aceste observații, doresc să subliniez calitățile reale ale acestui volum, care argumentează convingător ideea că literatura noastră dramatică nu este cu nimic mai prejos decît proza în abordarea problemelor esențiale ale prezentului, în descoperirea tendințelor fundamentale ale epocii noastre, în apărarea celor mai de seamă valori umane, pledînd convingător în plan estetic pentru adevăr și frumos.

Dramaturgi români contemporani de Romulus Diaconescu și **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane** de Mircea Ghițulescu reprezintă, fiecare în parte, o pasionantă demonstrație a faptului că dispunem de piese valoroase, multe dintre ele jucate, altele încă insuficient cunoscute de public. Modul de tratare, de tip micromonografic utilizat de cei doi cercetători a lăsat deschisă și calea unor viitoare analize — fie tematiche, fie de altă natură. În „argumentul“ său inițial, Romulus Diaconescu vorbea despre caracterul „deschis“ al lucrării sale; într-adevăr, este greu de găsit o temă mai „deschisă“ decît literatura noastră dramatică.

Ileana BERLOGEA

prezente teatrale romanești peste hotare

Naționalul bucureștean în R.S.F. Iugoslavia

Nova Gorica, gazda festivalului de teatru la care Naționalul bucureștean a fost invitat să participe, este locul cel mai îndepărtat de pe harta R. S. F. Iugoslavia, în care va ajunge, în periplul ei, echipa spectacolului **Farul** de G. Lebović — **Domnul Valentino** de Borislav Pekić. Până acolo, la granița cu Italia, vor trebui parcurși, traversând Serbia, aproape o mie de kilometri, în mai puțin de două zile, cu o întrerupere de 36 de ore la Zagreb (în vederea unei reprezentații).

Mă întâlnesc cu actorii Naționalului (care au părăsit Bucureștiul mai devreme, pentru a juca și la Lugoj) abia la Timișoara. Spectacolele, concepute și programate la sediu în Sala Atelier, „rezistă” admirabil în marea și somptuoasa sală a Naționalului. O sală, așa cum prevăzusem (înregistrând în cursul dimineții nenumărate strădanii și diligențe pentru obținerea unui bilet), arhiplină, cu reacții sensibile și prompte. Stimulați de „respirația” auditoriului (pe care o ascult mai atentă ca oricând, încercând să-mi imaginez reacția posibilă a spectatorilor din Zagreb, Nova Gorica, Pola și Uzdin), de acel suflu aparte, pe care artiștii îl simt cu extraordinară acuitate, remodelându-se în fiecare clipă în funcție de tonusul, de vibrația lui, interpretării joacă admirabil: cu profunzime, cu gravitate, cu extraordinară forță a sim-

plității — Mircea Albulescu și Gheorghe Cozorici, cu strălucire comică, dar și cu fior tragic — Radu Gheorghe, cu dezvoltură și culoare — Viviana Alivizache, Ileana Stana Ionescu, Florina Cercel, Rodica Mureșan, Olga Delia Mateescu, Cezara Dafinescu, Catița Ispas-Berceanu.

Plecăm din Timișoara în dimineața zilei de 19 martie; ajungem repede la Stamura Moravița. Urmează să ne întâlnim cu Horea Popescu (aflat la Uzdin, pentru a pune la punct ultimul popas artistic al trupei pe pământul iugoslav).

Traversăm Belgradul cufundat într-o pîclă subțire, care închide culorile și estompează contururile. Bun cunoscător al locurilor, Horea Popescu își asumă rolul de ghid, identificând edificii istorice, administrative, piețe și bulevarde, cartiere vechi și noi, Teatrul Național (unde a lucrat), Teatrul iugoslav de dramă, hoteluri-gazde ale unor mari festivaluri, precum BITEF („Slavia”), festivalul filmului („Moskva”) etc.

Pe autostrada spre Zagreb, căutam în peisajul care ne fuge sub priviri semnele primăverii, însă dăm mai ales de cele ale anotimpului ce se sfârșește: cîmburile ciorilor, cîmpurile băltind de pe urma inundațiilor.

Viata din autobuz concurează uneori atracția drumului. Îmi va rămîne în minte vocea lui Gheorghe Cozorici, rostind versuri din Eminescu și Rilke, din Nichita Stănescu, Gh. Tomozei, Cezar Baltag, „din prieteni” ori din propria-i imaginație; acea voluptate de degustător a rostirii verbului poetic și a comunicării prin el; acea revărsare a preaplinului sufletesc, acea stare de grație, potențată de febra călătoriei...

Incinta teatrului & T. D. din Zagreb, unde va evolua trupa română, este situată într-un vast Centru studențesc internațional, un spațiu cultural complex și atrăgător, ce include și un cinematograful spațios și săli de expoziție. Trupa acestui teatru, condusă de Vjeran Zuppa, a reperat, îndeosebi în urmă cu câțiva ani, succese de răsunet, cu experimente îndrăznețe și rodnice în regia lui I. Gerić, G. Paro, Zlatko Bourek.

Identific pe afișul stagiunii **Hamlet** — după Tom Stoppard, o piesă de Thomas Bernhard, care, vizitînd Zagrebul, s-a întreținut la & T. D. cu spectatori, lucrările unor autori croați (Zmarč, Bukvić ș.a.). Un anume nonconformism răzbate și din montarea cu piesa lui John Murrell (încununată cu un premiu al Asociației artiștilor croați), piesă care s-a jucat la noi sub titlul **Amintirile Sarei Bernhardt**, căci în rolul Pitou evolua o actriță. Intenția regizorului Vlado Habunek nu dădea, însă, după mine, roade prea strălucite, travestiul Natei Subotić

(și așa eclipsată de măiestria Nevei Roșić) indemnind-o la o compoziție cam școlărească, de un comic vetust.

Anunțind turneul Naționalului românesc, ziarul „Večernji list” amintea că numele regizorului român Horea Popescu este binecunoscut iubitorilor artei scenice din Zagreb, grație montărilor de succes pe care le-a realizat la Teatrul Național Croat, cu **Peer Gynt** și **Maestrul și Margareta**.

Într-adevăr, alăturându-se interesului pentru viziunea românească asupra pieselor iugoslave, prestigiul directorului artistic român a adus în sală nu numai mulți tineri, ce urmăresc spectacolul într-o tăcere concentrată, ci și cunoscuți artiști, critici și ziariști din Zagreb, care-și mărturisesc surpriza cu care au revăzut sau descoperit cele două texte, admirația pentru vocația comică și dramatică a interpreților români. Compozitorul Arsen Dedić îi dăruiește lui Horea Popescu un disc de poezie și muzică în concepția sa, interpretat de celebrul actor Rade Šerbedžija, și-i transmite regretul interpretului lui Peer Gynt de a nu fi putut urmări reprezentația românească: era, în seara aceea, Richard al II-lea, pe scena Teatrului „Gavella”.

...Trecem prin Ljubljana, capitala Sloveniei, unde facem doar un popas de două ore, pentru a vedea Castelul Cetății, fosta reședință a ducilor de Carintia, barocul italian al Bisericii franciscane, edificiile aceluia „Le Corbusier croat”, cum a fost numit arhitectul J. Plečnik, încântătoarea piață Križanke, parcul Tivoli... Ni se alătură, tovarăș de călătorie și prieten de nădejde, fostul asistent de la Zagreb al lui Horea Popescu, regizor la televiziune, care face un reportaj despre turneul teatrului românesc în Croația și Slovenia.

Nova Gorica. Peisajul montan — văile Vipara și Soča, platoul Karst, dominate de dealuri proiectate pe fundalul Alpiilor. Ne surprind alternanța brazilor cu palmierii, abundența de verdețură și mulțimea florilor (emblema orașului este un boboc de trandafir). Ne aflăm într-o zonă de influență mediteraneană și, aflăm cu uimire, la doar 90 m, altitudine.

Punct de graniță, Nova Gorica, fondată în 1947, este cel mai tânăr oraș din Slovenia; locurile, însă, au o istorie străveche, despre care depun mărturie castrul roman Silicanum, muzeul de arheologie și etnografie, monumentul funerar al ultimului Bourbon, Carol al X-lea; în timpul primului război mondial, regiunea a fost teatrul a unsprezece bătălii, iar în 1943, pe aici trecea linia unui front important.

Centru administrativ, cultural și de trafic, Nova Gorica a fost temeinic și inspirat gândit de către arhitecții și edili care i-au „tăiat” bulevarde și parcuri largi și au conceput spațioase cartiere de locuințe, un elegant complex comercial și un impunător centru cultural.

Ca și la noi, în R.S.F. Iugoslavia există de mai multă vreme o rețea densă de festivaluri teatrale, dintre care cei mai prestigioși rămâne Festivalul dramei iugoslave „Sterijino Pozorje”, de la Novi Sad.

În dorința sa de afirmare pe plan spiritual, Nova Gorica a inițiat, în urmă cu 15 ani, o asemenea manifestare. Organizarea ei se bazează și pe existența teatrului (fondat în 1955), teatru care, în ultimul timp, a dobândit un real prestigiu, mai ales prin inspirate valorificări ale textelor unor proeminenți autori sloveni și croați, printre care Andrej Hieng, Dominik Smole, Drago Jončar ș.a.

Preluând această tradiție, **Festivalul Alpiilor Adriatici**, reuniune cu caracter internațional aflată la ediția a doua, implicând teatre dintr-o zonă din ce în ce mai largă, inclusiv Balcanii, se desfășoară sub semnul prieteniei și al păcii. Sigla sa: o coroană de spini (simbolul efortului presupus de actul artistic?) împodobită cu trandafiri (emblema orașului).

Anul acesta, la sediul festivalului (21-28 martie) au fost arborate, pe lângă drapelul românesc, cele ale Italiei (reprezentată prin spectacolele teatrelor „La Contrada” și „Adua” din Torino, cu **Svejk în al doilea război mondial** de Bertolt Brecht și **Tango vienez** de Peter Turrini), Austriei (Teatrul „Grupul 80” din Viena, Stadttheater din Ingolstadt, Stadtbühne din Villach, Studiobühne din Graz, cu piese de J. N. Nestroy, G. M. Hoffman, Christine Brückner, R. P. Gruber și Anton Prestele), Cehoslovaciei (un teatru din Brno a adus în festival o piesă de R. Merle) și R. F. Germania; pe afișul ediției apar și multe trupe iugoslave, din Belgrad, Ljubljana (piese de L. Simović, V. Salamov, P. Matvejević, Brecht, Colloidi), teatru-gază propunând atenției un Pirandello.

Festivalul Alpiilor Adriatici (incluzând un simpozion consacrat noilor curente din teatrul european), este organizat în colaborare de către R.S.F. Iugoslavia și Italia, și se desfășoară atât la Nova Gorica cât și în Gorizia italiană și la Triest. Un aspect original: atunci când o montare nu se deplasează pretutindeni, spectatorii sînt cei care circulă.

ospitalitatea și competența organizatorilor s-au dovedit desăvîrșite. Caietul-program conține expresive prezentări ale spectacolelor (chiar în ziua reprezenta-

ției românești, în Buletinul Festivalului a apărut. Într-un spațiu generos, o „carte de vizită“ a Naționalului bucureștean, cu accent pe actorii din distribuție, însoțită de o trecere în revistă a principalelor tendințe ale dramaturgiei și artei scenice din țara noastră).

Spectacolul decurge normal, adică tensionat, nervos, spiritual. traducerea funcționând și mai bine decât la Zagreb... Printre cei care aplaudă la scena deschisă, Petar Selem, critic de prestigiu cu importante răspunderi în A.I.C.T. (care îmi va transmite mai târziu marea sa prețuire pentru arta noastră teatrală și salutări pentru Radu Beligan și Valentin Silvestru)...

„Am fost fericiți să vă avem printre noi. Prezența românească a dat strălucire întâlnirilor noastre teatrale — mi-a declarat Emil Aberšek, tânărul director artistic al Festivalului, care a remarcat unitatea colajului, originalitatea montării, funcționalitatea simbolurilor scenografice și marile virtuți interpretative ale spectacolului nostru. „Sînt foarte bucuroasă că am venit la spectacolul dumneavoastră. O montare de mare talent și inteligență, plină de culoare, cu artiști minunați“, ne-a mărturisit profesoara Toni Gomišček, spectatoare neobosită a Festivalului.

Părăsim Nova Gorica pe alt traseu.

Drumul care ne va duce spre Opatija și Rijeka (vechiul Fiume), unde vom fi doar turiști, gonește pe lângă celebra peșteră Postojna, printre coline verzi, cu pante domoale, cadrilate de geometria loturilor individuale lucrate cu destoinicie, și a viilor artistice arcuite pe araci, printre case mari de piatră și de cărămidă, cu terase larg deschise spre soare, apoi pe un vîrf de munte cu o lumină de o intensitate magică. Într-un scurt popas, comițînd o indiscreție, descopăr în carnetul de note al lui Mircea Albulescu două poezii minunate. Peste o jumătate de oră, trecem printr-o zonă de zăpadă înghețată, apoi iarăși poieni în care a dat firul ierbii, un podiș înalt, de piatră, de un gri sever, păduri tinere, prin care o furtună abia încheiată a făcut ravagii.

La Opatija, scăldată într-o lumină lăptoasă, contemplăm vrăjii tabloul suteilor de hoteluri, al miilor de vile care, de pe terasele dealurilor, vor parcă să-și oglindească în albastrul argintiu al golfulilor dantelate verdele crud al palmierilor. Ne ambitionăm să atingem spa Adriației. Înregistrăm spectacolul unui grup de tineri care, pe stîncile unde iau briza în piept, se încălzesc cîntînd în cor, așa cum la Rijeka, după ce vom admira portul modernizat, monumentalul

palat Jadran, catedrala Sf. Vit, după ce vom parcurge Piața Republicii și Piața Ivan Kobler, conturată în jurul unui arc roman construit în secolul I, vom urmări amuzații concertul unei fanfare — consacrat inaugurării unei clădiri restaurate și modernizate.

După drumul extenuant, dimineața la Nova Gradiska are farmecul unei treziri în mijlocul naturii.

Noua faimă a Uzdinului (sat din Vojvodina aparținînd de comuna Kovačica, în care trăiesc sirbi, maghiari, slovaci, români și alte naționalități) se datorează picturii naive, realizate de femei — muncitoare și țărânci, care, după truda cîmpului și a gospodăriei, găsesc timp pentru a picta. Anuica Măran, Florica Puia (care adăpostește în propria-i casă un muzeu de pictură naivă), Sofia Ionășcu, Ana Oncic, Steluța Țăranu, Ileana Oalge au așezat pe pînză, într-o viziune feerică, de un realism magic, imagini ale vieții din „primul sat naiv din lume“ (cum este intitulat inspiratul film documentar al lui Slavomir Popovici, ce le este dedicat). Arta lor, cunoscută și apreciată din Elveția în S.U.A. și din Canada în Japonia, sugerează și privirea lucidă, dar este mai ales expresia vocației de simbolizare și esențializare a stărilor sărbătorești, de fantezie și visare, ale sufletului.

Tradițiile spirituale ale Uzdinului sînt însă vechi. Monumentul istoric din mijlocul satului, datînd din 1801 și renovat în 1836, include picturi de o mare originalitate în raport cu canonul, vîndînd influența renesanțistă asupra creației lui Constantin Daniel. O intensă mișcare de amatori (în 1823 se consemna existența unor formații de teatru și vocal-instrumentale, cum aflăm de la Iovița Dalea) păstrează tradiția pînă azi, cînd, prin grija forurilor de stat, viața spirituală cunoaște un mare avînt. Echipa de teatru a Casei de cultură din Uzdin (cu 11 formații), echipă animată de oameni inițoși și talentați precum Vasile Barbu (directorul instituției), Florina Pietroi, Adam Onciul (pe care i-am urmărit conturînd cu har personajele unei comedii contemporane de moravuri), ori precum Vintilă Agraru, ascuți condei satiric, se clasează, în ultima vreme, pe un loc de frunte în concursuri. Festivalul de folclor și muzică românească din Provincia socialistă autonomă Vojvodina — ajuns anul trecut la ediția a XXV-a și implicînd circa 900 de amatori din cadrul a 23 de societăți (cămîne) culturale — este găzduit, ca o recunoaștere a valorii forțelor locale, tot de Uzdin.

Talentul și hărnicia uzdenecilor păstrează din vechime mîndria lor de a lucra cea mai fină țesătură de lînă, în

lăzile de zestre, peste ciupagurile, catrințele, iile, pieptarele, „burdanicele“ străbunicelor — adevărate „haine domnești“, exclami, văzându-le — se adaugă altele, noi, făcute azi de minile măiestre ale fetelor și femeilor din sat.

Prezența Teatrului Național din București a fost considerată o aleasă sărbătoare. Uzdinenii ne-au găzduit în casele lor, copleșindu-ne cu ospitalitatea lor caldă. Sala Căminului cultural s-a dovedit neîncăpătoare, printre spectatori aflându-se și reprezentanți ai presei, ai televiziunii și radioului din Novi Sad. Stimulați de atmosferă, artiștii români au evoluat cu dăruire (și, iată, urmărindu-i în opt zile pentru a cincea oară, constat

cu bucurie cât de înaltă este profesionalitatea lor).

Publicul reacționează spontan, prompt, la replici, la situații, la soluții artistice; evoluția lui Radu Gheorghe este des marcată (și parcă — o clipă, mă tem — amenințată în cursivitatea ei) de „repli-ca“ aplauzelor...

Plecăm de la Uzdin conduși de familiile celor care ne-au oferit ospitalitate. „Ambasada prieteniei“, reprezentată de Teatrul Național din București, s-a încheiat cu succes. Misiunea „echipei“ continuă: la Reșița vor avea loc chiar azi două spectacole cu **Farul** și **Domnul Valentino**.

Natalia STANCU

*„Rampă“,
acum 50
de ani,
mai 1936*

La finele stagiunii, Naționalul bucureștean reia toate comediile lui Caragiale, I. Finteșteanu și G. Calboreanu „sughit“ în rolul Cetățeanului, dar, când se hotărăște nenea Iancu Brezeanu să întrebe, din când în când, „cu cine votează“, atunci... ● În librării, versurile lui Mateiu Caragiale, **Pajere**, și eseurile lui Camil Petrescu din volumul **Teze și antiteze**. ● „Veste bună“ pentru Mircea Ștefănescu: piesa sa **Veste bună** a întrunit patruzeci de reprezentații. ● Tot pentru prima scenă a țării, Caton Theodorian a scris **Jucării sfărimate**. Va egala succesul **Bujoreștilor**? ● Lucian Blaga a terminat a doua secțiune din **Trilogia culturii: Spațiul mioritic**. ● Admirabilul

purtător de frac Tony Bulandra o invită pe Leny Caler la **O aventură frumoasă**. Ii urmează Jules Cazaban, Ion Talianu, Marietta Deculescu, Beate Fradanov. Cum a acceptat coana Lucica să joace rolul unei bunici? ● Capitala are șase grădini de teatru: Cărăbuș, Marconi, Volta Buzești, Izbinda, Teatrul Nou, Arpa. Să trecem și Teatrul Comedia (Majestic), cu plafonul mobil. ● Dacă ilustrul ei părinte scrie teatru, Magda Iorga pictează. Fratele ei, Mircea, este poet, iar sora, Lilliana, soția istoricului Pippidi, o versată lectoră de hrisoave. ● În lume se produc 1700 de filme artistice, pentru care zece miliarde de spectatori plătesc 500 miliarde de lei, în 90 de mii de săli. ● La Varșovia, apare un volum antologic de poezie românească, prin străduința atașatului cultural, poetul Aron Cotruș. ● La **Societatea autorilor dramatice**, animație. Pentru expoziția literaturii dramatice mondiale de la Paris, fiecare dramaturg trebuie să depună un exemplar „dintr-o piesă“. Deocamdată,

se consumă... surpriza. Gălăgia va începe când se vor anunța cei care fac selecția! ● Radio București comemorează 125 de ani de la nașterea lui Liszt. ● Tudorică Mușatescu și Sică Alexandrescu invită onor spectatorii Teatrului Vesel **La iarbă verde**. Abila prelucrare, după cine știe ce piesuță obscură, e de tot hazul dacă-l are pe Niculescu-Buzău în frunte. Pe unde or mai fi sutele de localizări, adaptări, traduceri ale celor doi prieteni „de basc“ (cum îi plăcea lui Mușatescu să zică)? ● La Opera Română se pregătește pentru viitoarea stagiune **Nunta lui Figaro** de Mozart. Repertoriul e bogat, trupa — de faimă europeană. ● Întii, Tudor Argehezi și-a numit traducerea **Sgircitul**. Acum, Teatrul Național o pune în repetiții sub titlul **Harpagon**. La premiera din toamnă vom privi... **Avarul**! ● Fix la 31 mai se închide stagiunea. Concurența grătarilor cu mititei, a halbelor gulerate și a splendorilor florale e prea puternică!

I. N.

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU



Relația scenograf-șef de producție

Tot la această rubrică am scris la un moment dat, mai precis în articolul intitulat „Execuția scenografică”, cite ceva despre relația dintre scenograf ca proiectant al scenografiei și șeful de producție ca șef al execuției scenografiei.

Doresc să revin asupra acestei teme din cel puțin două motive. Primul ar fi importanța deosebită a acestei relații în organizarea și planificarea activității teatrului. Relația scenograf-șef de producție este prima verigă de legătură între sectorul artistic și sectorul tehnic de producție al instituției teatrale, între programul artistic al creatorilor și posibilitățile tehnice și tehnologice de a-l pune în practică, de a-l materializa. Al doilea motiv este persistența și frecvența confuziei care se face între responsabilitățile și sarcinile scenografului și cele ale șefului de producție, confuzie ce are ca sursă, cred eu, ignorarea deosebirii dintre proiectant și executant.

În alte domenii, cum ar fi construcțiile de exemplu, rolurile proiectantului, executantului și beneficiarului sînt bine delimitate, ceea ce mă îndeamnă să compar, în vederea evitării confuziilor, triumphiul: **proiectant-executant-beneficiar** din construcții cu triumphiul **scenograf-producție-scenă** din teatru.

Structura acestor triumphiuri este izbitor de asemănătoare, în ciuda deosebirii esențiale a celor două domenii: construcțiile au intrat de mult pe calea proiectării tipizate și a industrializării execuției, în timp ce teatrul a produs și va produce întotdeauna **unice** — spectacolele. Această asemănare de structură are însă și capcane; s-a vehiculat, de exemplu, la un moment dat ideea comasării atelierelor de producție ale teatrelor într-un mare combinat. Idee nefericită, după părerea

mea, pentru că nu ținea seama tocmai de caracterul de unicat al producției teatrale, neadecvabil cu capacitatea de tip industrial a unui mare combinat, foarte indicat, firește, în producția de serie. În teatru nici proiectarea nu este tipizată, scenografia adecvîndu-se spectacolului rezultă o diversitate de soluții spațiale și de costume, nici producția nu poate apela la banda industrială, numărul redus al obiectelor identice dintr-un spectacol nejustificînd efortul tehnologic de a organiza o astfel de instalație, eficientă, desigur, pentru serii foarte numeroase de obiecte.

Caracterul de unicat, deci, al producției teatrale reclamă o **flexibilitate de adecvare** a producției la cazul în speță al fiecărei scenografii în parte, rolul șefului de producție în această adecvare fiind hotărîtor. Pe de altă parte, cunoașterea perfectă a proiectului, însușirea lui, îl poate transforma pe șeful de producție într-un fel de alter ego al scenografului, situație ideală și posibilă în colaborări pe perioade îndelungate. Șeful de producție poate deveni astfel un alter ego **construc-tor** al scenografului **proiectant**. Experiența de constructor a primului folosește celui de-al doilea nu numai în faza execuției scenografiei, ci chiar și în faza de proiectare, dacă cei doi devin interlocutori, dacă se realizează un **dialog** între **proiectant și executant**.

Fără cunoașterea prealabilă a resurselor materiale și tehnice ale atelierelor, ideal ar fi și a celor umane, scenograful pornește handicapat la desenarea proiectului. Dialogul scenograf-șef de producție are o dublă utilitate: pe de o parte proiectantul poate prevedea încă din schițe exploatarea eficientă a capacităților de producție, pe de altă parte executantul

cunoaște mai devreme intențiile scenografice și poate lua măsuri organizatorice, de planificare etc. În cursul acestui dialog, experiența tehnică de constructor a executantului poate fi valorificată de scenograf în adoptarea unor soluții mai simple și mai eficiente din punct de vedere tehnic și uneori chiar artistic.

Colaborarea profesională a celor doi factori se face evident în beneficiul spectacolului, iar când șeful de producție este și un pasionat de teatru colaborarea devine creatoare.

Șeful de producție are ca obiectiv principal realizarea scenografiilor premierelelor în pregătire, dar tot el este cel care trebuie să planifice, să organizeze, să conducă o serie întreagă de alte lucrări, unele de urgență maximă. Printre acestea se numără întreținerea scenografiilor spectacolelor din repertoriu, lucrări de afișaj și publicitate, modificări ale scenografiilor cerute de condițiile de turneu, verificarea și întreținerea aparatelor și mașinilor din ateliere etc.

Pentru realizarea dialogului cu scenograful, șeful de producție are nevoie de un limbaj care se obține printr-o educație artistică și tehnică similară cu a scenografului, în plus el trebuie să aibă calități de organizator, de economist și o știință specială a relațiilor cu colaboratorii și subordonații; primii sînt artiști iar cei din urmă meseriași de înaltă tehnicitate, și unii și alții au susceptibilitățile lor.

În instituturile de învățămînt superior sovietice unde se pregătesc scenograful, învață și **scenograful tehnologic**, cei care vor ocupa în teatre funcțiile de șefi de montări. (Șef de montare = șef de producție al unui spectacol.) Acest sistem are avantajul educării limbajului comun al proiectantului și executantului.

În Statele Unite regizorul tehnic al spectacolului preia o serie din atribuțiile șefului de producție, altele fiind preluate de administrația teatrului. Sistemul american are avantajul că simplifică relația triumphiulară scenograf-producție-scenă la o relație cu numai doi termeni: scenograf-regizor tehnic.

Ca și în alte țări europene, șefii de producție de la noi au ca pregătire de bază studii tehnice, economice sau de arhitectură. Cei mai buni dintre ei s-au apropiat de teatru din pasiune și cu tim-

pul au cîștigat o experiență complexă. Cu unii am colaborat și cred că este datorită mea să-i numesc: Nae Nicolescu de la Teatrul „Bulandra”; Almassy de la Teatrul de Nord-Satu Mare; Petrică Manea de la Iași sau Vajda Zoltan de la Tîrgu Mureș.

Un ajutor absolut necesar al șefului de producție, în special în teatrele cu mai multe săli, este coordonatorul tehnic. Pe de o parte, în cazul instituțiilor teatrale cu mai multe spații de joc, șeful de producție nu poate face față singur sarcinilor multiple ce îi revin, pe de altă parte coordonatorii tehnici se pot pregăti alături de șefi de producție experimentați pentru a ocupa la rîndul lor această funcție.

Nu aș vrea să închei acest articol înainte de a reaminti cum relația proiectant-executant participă la **sincronizarea**, la conjugarea eforturilor artistice și tehnice depuse în vederea pregătirii spectacolului. Aici, rolul șefului de producție este hotărîtor, în faza repetițiilor pe scenă, scenograful a predat de mult schițele, distribuția condusă de regizor a evoluat în conturarea mișcării și este momentul să apară pe scenă primele elemente scenografice.

După cum se știe, repetițiile de mișcare se desfășoară la început într-o scenografie „marcată”, redusă de obicei la accesele strict necesare, la limitarea mai mult sau mai puțin aproximativă a spațiului de joc, se folosesc „marcaje” pentru mobilier, recuzită, costume. În evoluția firească a repetițiilor există un **moment oportun** al apariției elementelor scenografice. Dacă acest moment este depășit de executant, dacă scenografia întîrzie, tonusul repetițiilor începe să scadă, acumulările treptate se diluează și atunci cînd întîrzierea devine mare asistăm la structurarea unui spectacol cu scenografie și costume „marcate” sau improvizate. Cînd în sfîrșit are loc contactul cu scenografia și costumele spectacolului, contactul acesta devine neplăcut, creează o stare de inconfort atît regizorului cît și actorilor. Consecințele nu sînt din cele mai fericite, interpreții și regizorul au senzația că munca trebuie reluată, ceea ce presupune, evident, noi întîrzieri. Încă un argument pentru care în acest angrenaj de relații: scenograf-producție-scenă rolul demersului organizatoric, tehnic și artistic al șefului de producție este hotărîtor.

1835-1985
150
 de ani

de presă teatrală românească

1911

Rampa. Teatru, Muzică, Literatură, Artă. București, 16 oct. 1911—22 iunie 1913. Apare zilnic, cu excepția zilei de luni. Format 48×32. (Director N.D. Cocea). Red. și adm. str. Sf. Ionică 7. Tip. ziarului **Adevărul**. Cota B.A.R. P.IV.2979. (Seria I). Colaboratori: Ion Nicoară (N. D. Cocea), A. Davila, E. Lovinescu, Al. Mavrodi, G. Galaction, A. De Herz, Iosif Nădejde etc.

Prima mare publicație românească de teatru din veacul nostru. Colecția **Rampe** este sursa ideală a istoriografiei de teatru. S-a născut din entuziasmul lui A. Davila și din aplicația profesională a ziaristului N. D. Cocea. Necesitatea unui cotidian de teatru la noi a explicat-o N. D. Cocea în articolul-program al întiiului număr: „Acum zece zile, prietenul nostru Alex. Davila ne spunea: — Sîntem în plină epocă de prefacere și de renoație artistică. (...) La Iași, direcția d-lui M. Sadoveanu; la Craiova, noua direcție a d-lui Emil Girleanu; în capitală, Teatrul Național, a cărui menire e să reprezinte piese originale și operele mari ale repertoriului clasic, și alte trei teatre, cu trei programe și cu trei idealuri deosebite (...).”

Și, încurajat de acest moment al eflorescenței culturale, Davila gîndește pentru cotidianul **Rampa** un program pe măsură: „Organ de informație, de critică și de îndrumare pentru artiști și pentru public...”

Apărînd în mai multe serii, pînă în 1948, ziarul a primit colaborarea tuturor condeielor strălucite ale epocii.

Viața Capitalei. Revistă de spectacole teatrale, de artiști români și străini, de informații din țară și străinătate. București. 20 dec. 1911—10 ian. 1912. De trei ori pe lună. Format 34×24. Tipografia „Cooperativa”, str. Belvedere 6. Cota B.A.R. P.II.3317.

Efemera publicație (cinci numere) este utilă istoricului prin adresele tuturor teatrelor din provincie. Sînt popularizați actori și trupe modeste, din străinătate și de la noi.

1912

Arta. Revistă literară, artistică, teatrală. București. 1 ian.—dec. 1912. Apare lunar. Format 33×24. Sub conducerea unui comitet. Tip. Gutenberg, str. Doamnei 20. Cota B.A.R. P.II.3496. Colaboratori: V. Eftimiu, Corneliu Moldovanu, L. Rebreanu, Mihai Săulescu, M. Sorbul etc.

Despre actorii N. Soreanu, Ar. Demetriade, Petre Liciu, C. Belcot etc., despre repertoriul curent al Teatrului Național și al noului teatru **Comedia** (Majestic) se dau informații corecte, fără stridență publicitară. M. Sorbul tipărește în nr. 9 actul **Poveste banală**, devenit, peste ani, **Poveste studentescă**, iar V. Eftimiu, în nr. 11, publică „fabula modernă” într-un act **Ariciul și sobolul**. Amîndouă piesele se reprezintă pe scena de la Majestic.

Examele conservatorului dramatic dezamăgesc. Eleva din anul doi Sophia Strambu „în Joița din **Scrisoarea pierdută** a încercat zadarnic să mă facă să cred că interpretează acest rol”. Este viitoarea mare comediană Sonia Cluceru! În schimb, „d-ra Elvira Popescu în **Modelul, bine**”. Curios, moartea lui I. L. Caragiale este înregistrată printr-un simplu portret îndoliat.

Scena. Mică Revistă Teatrală. Pitești. 15 sept. — 15 oct. 1912. Apare lunar. Format 24×16. Redactor-proprietar Panait Constantinescu. Red. și adm. Agenția teatrală **Scena**. Tip. Mihail Lazăr Fiu, str. Șerban Vodă (2 numere). Cota B.A.R. P.III.40539.

Visul agentului teatral care redactează „mica revistă teatrală” este înființarea în urbe a unei societăți pe acțiuni pentru administrarea **Trupeii Teatrului Comunal**. Inimosul fost „artist dramatic” dorește „teatre spațioase, cu scene confortabile, anume pentru publicul cel mare...”

Se imprimă un manuscris inedit al lui Pantazi Ghica, **Costache Caragiale**, cu pitoreasca informație (preluată de G. Călinescu) că întiiul om de teatru al ilustrei familii se pasiona de... confecționarea „zmeelor”, înălțîndu-le apoi pe maidanele Bucureștilor.

Teatrul. Iași. 21 oct. 1912 — 17 febr.

1913. Apare săptăminal. Format 22×15. Tipografia editoare **Dacia** (17 numere). Cota B.A.R. P.I.3492. Colaboratori: M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, G. Topirceanu, T. Argezi, Demostene Botez, Otilia Cazimir, Mihail Codreanu etc.

Revistă menită să sprijine directoratul lui Mihail Sadoveanu la Teatrul Național din Iași („ideea d-lui Sadoveanu a dat naștere acestei publicațiuni“). În **Cîteva cuvinte** aflăm programul: „Avîntul ce l-a luat și la noi arta dramatică ne-a însuflețit deplina convingere că teatrul este un principal factor de educație publică“. Corespondentul teatral din București al revistei **Viața românească** e solicitat. Tudor Argezi publică tableta **Cortina**: „Între două părți de roman, tipograful aruncă o pagină albă. La teatru se lasă cortina. E momentul fericit al actorilor. Atunci se simte actorul că trăiește, cînd aplauzele publice se răstoarnă pe treptele sălii peste scenă și silesc cortina să se ridice... odată... de două ori, de multe ori“. Ce este antractul? Ne spune E. Furtună: „Antractul este o pauză ce-n artă / Arată... cît e sala de deșartă“. M. Sadoveanu: **La retragerca unei actrițe bătrîne** (Athena Georgescu, neîntrecuta Veta pe scena ieșeană). „Artista cea veche va sta mîhnită în umbră. Dintr-un colț al sălii, cu ochi duiosi, va privi la o tineretă care se ridică și crește în lumina rampei și va ofta. Într-un jilt, în odăița ei tăcută, va visa, va fredona încet un cîntec din tineretă și se va mîngia cu amintirea zilelor de lumină: aceasta-i singura ei răsplată și singura mîngiere!“ Revista oglindește deplin reușitele directoratului Sadoveanu. (Pe larg, în vol. **Mihail Sadoveanu, Preocupări de teatru**, Ed. Junimea, 1986).

Gazeta Opereții. Teatru. Muzică. Craiova. Oct. 1912. Număr ocazional. Format 47×32. Red. și adm. Agenția teatrală Ioniță M. Pleșa. Tip. **Ramuri**. Cota B.A.R. P. IV 43185.

Foaie pentru reclama Companiei de operă și opere condusă de Al. Bărcăneanu. Se vor da zece reprezentații. În trupa „de o sută de persoane“, distingem pe Niculescu-Basu, C. Tănase (bariton comic), Virginia Miciora. Numeroase ilustrații slujind unei încă nescrise istorii a teatrului de operetă la noi.

1913

Revista teatrală. Publicație teatrală-culturală. Organul „Societății pentru fond de teatru român“. Brașov. Ian. 1913 — aug. 1914. Apare de șase ori pe an. Format 23×16. Director Horia Petra-Petrescu. Tip. A. Mureșanu, Branisce et comp. Cota B.A.R. P. I. 4685.

Continuă **Anuarul Societății pentru fond de teatru** (vezi **Teatrul**, nr. 1/1986). Re-

vista militează pentru un repertoriu național, în cadrele campaniei generale de unire culturală a transilvănenilor cu România. Se acordă mare atenție filialelor **Societății...**, de la orașe și sate. Horia Petra-Petrescu dă liste cu „piese teatrale vrednice de jucat“. Desigur, V. Alexandri — idolul ardelenilor în materie de dramaturgie — e la loc de cinste.

Amănunțite informații despre pregătirea „bursierilor“ **Societății...**, despre turneele organizate de ei, una din năzuințele marii mișcări teatrale ardeleni fiind constituirea unei trupe profesioniste. Sint popularizate figurile actricești de peste munți, abundă știrile teatrale din București, Iași, Craiova.

Numeroase amintiri despre I. L. Caragiale, stins de curînd, familiarul redacțiilor și al întrunirilor naționale din Arad, Brașov, Sibiu...

Curier teatral al turneului Ar. N. Demetriade. București. Fără dată (1913). Număr unic. Format 49×33. Tip. Cultura. Cota B.A.R. P. IV. 43529.

La 20 decembrie 1912, după îndelungi agitații de culise, Aristide Demetriade reușește să-l intruzeze pe Hamlet. Va fi una din marile biruințe ale scenei naționale. Începînd din primăvara anului următor, actorul va organiza mereu turnee prin țară cu tragedia shakespeareană. Difuzează, oriunde se va duce, o publicație conținînd fotografii în diferite ipostaze ale rolului, precum și extrase din cronicile la spectacol. De la turneu la turneu, actorul schimbă paginația ziarului, conținutul rămînd, în mare, același. Multă vreme familia a păstrat zațul tipografic al „Curierului“. Astăzi, în arhiva actorului, se mai află cîteva „zincuri“ ale clișeelor.

1914

Comedia. Literatură. Teatru. Muzică. Artă. Sport. Mod. Umor. București, 15—23 apr. 1914. Zilnic. Format 45×33. Red. și adm. str. Carol 68. Tip. ziarului **Dreptatea**. Cota B.A.R. P. IV. 4298.

E. Lovinescu scrie **Un cuvînt** pentru debutul acestei reviste dovedită fără relief. Colaborează cu versuri Al. T. Stamatiad, Oreste. Al. Macedonski publică fragmente din insolita sa proză **Thalassa**. Despre C. Nottara și Iancu Brezeanu se scriu fraze agreabile. M. Sorbul dă un fragment din drama **Letopiseți**.

Teatrul. Revistă artistică, literară, sportivă. București. 1 iulie 1914 — aprilie/mai 1915. Lunar. Format 31×23. Red. și adm. str. Al. Lahovari 14. Tip. Cultura, str. Cimpineanu 15. 11 numere, unele duble. Cota B.A.R. P. II. 4260. Colaboratori:

Ionuț NICULESCU
(Continuare în pag. 95)

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

de ADRIANA POPESCU



ADRIAN
DOHOTARU

I. Publicist, dramaturg, poet.

S-a născut la 2 aprilie 1939 la Oradea. Școala primară și liceul la Oradea și apoi la Cluj. Între 1955—1959 urmează cursurile Facultății de istorie a Universității „V. Babeș” din Cluj. După absolvire lucrează ca redactor la „Viața studentească” (între 1959—1967), apoi la revista „Amfiteatru”, al cărei redactor-șef adjunct este între 1966—1974. Din 1974 pînă în 1985 își desfășoară activitatea de comentator-publicist la revista „Flacăra”. În prezent lucrează ca publicist la Agerpres, la revista „Actualitatea românească”.

Debutul în literatură are loc în 1962 cu poezii publicate în revista „Luceafărul” (redactor-șef, Eugen Barbu), obținînd și premiul de debut în poezie al revistei, pe anul 1962.

Colaborări statornice în publicațiile literare și în cotidiene, cu reportaje, poezie, publicistică (inclusiv cronică dramatică).

Debutul în dramaturgie: în iulie 1968 cu piesa într-un act *Vineri, 35 martie*, reprezentată de două ori la Casa ziaristilor din București, în regia Getei Vlad, cu Corneliu Dumitraș și alții.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1980, 25 mai — *ANCHETA ASUPRA UNUI TINĂR CARE NU A FĂCUT NIMIC*

Teatrul „Bulandra”. Regia : Petre Popescu. Scenografia : Mihai Mădescu.

Cu : Florian Pittiș, Irina Petrescu, Cornel Coman, Ileana Predescu, George Oancea, Violeta Andrei, Dan Damian, Mircea Bașta și alții.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Baia Mare, Reșița, Galați, Timișoara (Teatrul Maghiar de Stat), Tîrgu Mureș, Satu Mare, precum și la I.A.T.C.

„Surpriza plăcută este de a descoperi a piesă-dezbatere, o piesă-proces bine articulată, în care formula pentru care a optat, și în fața căreia alți dramaturgi se poticnesc, i-a convenit de minune autorului-gazetar. El nu face — o și mărturisește, de altfel — «decît» să dramatizeze, să expună sub incidența legilor unei opere teatrale substanța unei anchete sociale pe care a publicat-o acum doi ani, într-un săptămînal, în legătură cu un tînr din rîndurile celor care sînt numiți, scurt, «cazuri».

... interesant mi se pare a fi faptul că piesa este, în felul ei, cu «sertar» (...). Ea ne poate trimite cu gîndul și cu voluptatea meditației la eterna și (din fericire, zic eu) insolubila chestiune a raportului dintre realitate și ficțiune”. (Aurel Bădescu — „Contemporanul”, 26 septembrie 1980)

„Ancheta... conține drama valorii de excepție, rău sau necanalizate, a valorii de excepție care nu se realizează, relevă forța de visare, setea de cunoaștere, de creație și aventură (în sensul asumării riscului, investigării curajoase a necunoscutului), caracteristice lui Patriciu, ca pe o minunăție latentă a speciei umane. Și aici, piesa, în care au răsunit replici spirituale, aforisme și exortații, face loc poeziei”. (Natalia Stancu — „Scinteia”, 1 octombrie 1980)

Alte opinii : Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 24 septembrie 1980 ; Valentin Silvestru — „România literară”, 25 septembrie 1980 ; L. Patlanjoglu — „Viața studentească”, 1 octom-

brie 1980 ; Radu Popescu — „România liberă“, 3 octombrie 1980 ; Ileana Luca-ciu — „Săptămîna culturală“, 3 octom-brie 1980 ; Radu Anton Roman — „Lu-ceafărul“, 11 octombrie 1980 ; Ileana Dă-nălache — „Scînteia tineretului“, 21 no-iembrie 1980 ; V. Gheorghîță — „Vatra“, 11/1980 ; Radu Anton Roman — „Româ-nia literară“, 18 iunie 1981 ; C. Radu-Maria — „Teatrul“, 6/1981 ; O. Constantinescu — „Viața Românească“, 11/1981 ; V. Horj — „Familia“, 2/1982.

1980, 4 decembrie — ÎNDRĂGOSTIȚII DE LA NOUĂ SEARA, piesă în două părți

Teatrul „A. Davila“ din Pitești. Scenografia : Mihai Mădălescu. Cu : Nina Zăinescu, Sorin Zavulovici, Ion Roxin, Ileana Zărnescu, Dumitru Drăgan, Wil-helmina Căta, Andreea Raicu, Mihaela Lupu, Emilian Cortea, Petre Dinuliu și Cristian Tutza.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Baia Mare, Oradea, Ploiești și Bîrlad.

„O piesă construită în punct și con-trapunct. Un subiect care nu se poate povesti, pentru că nu privește doar niște eroi, ci o lume — lumea de astăzi, cu generațiile care încep, fac și desfac o viață, aruncîndu-și reciproc priviri, ca într-o galerie de oglinzi paralele. Și timpul. Timpul care trece prin viața omului, cu ritmul implacabil al anotimpurilor, din care poți cu-lege frumusețe sau regrete — după ideal, după tărie, după curajul propri-ilor opțiuni — spune și demonstrează piesa, prin alura ei caleidoscopică, desprinsă de construcția tradițională, pentru a urma cursul fluid al nara-țiunii cinematografice. Ca un film al vieții“. (Constantin Paraschivescu — „Teatrul“, 12/1980)

„...un reportaj dramatic despre ma-rea, irepetabila, inegalabila, ireversi-bila iubire dintîi...“ (Dan Giurea — „Argeș“, decembrie 1980)

„...acești Îndrăgostiți de la nouă seara reprezintă mai mult un exercițiu și o probă că Adrian Dohotaru a așteptat prea mult pînă să se decidă pentru teatru. Cu această piesă scoasă la vre-mea ei (conform mărturisirii autoru-lui, piesa a fost scrisă acum douăzeci de ani) ar fi prins mai repede curaj, și poate ar fi un dramaturg cu operă mult mai bogată, spre norocul său și al nostru“. (Dumitru Chirilă — „Fami-lia“, iulie 1983)

1982, 3 decembrie — INSOMNIE, piesă în două părți

Teatrul „Nottara“, Regia : Alexandru Dabija. Scenografia : Tudor Ghimeș. Cu :

Alexandru Repan, Dragoș Pâslaru, George Constantin, Ion Punea, Petrică Popa, Vic-tor Ștengar, Dinu Lucian, Ion Siminie, Emil Hossu, Valeriu Preda, Cristina Tăcoi, Ion Porsilă, Lucia Mureșan, Emilia Do-brin Besoiu, George Buznea, Viorel Comănici.

„Am scris această piesă în cinci zile. Embrionul ei a fost poezia Șah publi-cată în anul 1978 în volumul Privire li-beră. (...) Ea s-a născut dintr-o experi-ență directă de viață, dar și dintr-o experiență repetată de gazetar. (...) Eroul meu, Sabin Pop, inginer de pro-fesie, este un om cinstit. (...) El se află într-o permanentă stare de revoluție. Stare care irită, care provoacă neliniș-tea și opoziția celor obișnuiți să tră-iască în virtutea inerției. (...) Or, ast-fel de eroi sînt incomozi și se află în permanentă stare de conflict. Împotriva sa se coalizează fricoșii, lichelele, lașii, profitorii. În acest sens Sabin Pop este un păgubos. Dar, cred eu, că este un păgubos necesar. (...) Piese despre cu-rajul de a spune lucrurilor pe nume s-au mai scris. Dar piese care să și spună lucrurilor pe nume, mai rar. Am încercat să fac acest lucru“. (Adrian Dohotaru, în prefața piesei din volumul cu același titlu apărut în colecția „Rampa“ a editurii „Emine-scu“, București, 1985)

„Reporter de vocație, Adrian Doho-taru își concepe textele dramatice sub imperativul unei stări de urgență : bătălia pentru adevăr, pentru repune-rea lui în starea de normalitate a con-diției umane. Nu lupta pentru adevăr, ci misticificarea adevărului e pericu-loasă și antisocială. Nu starea de insomnie pe care și-o dă căutarea ade-vărului e nocivă, ci somnolența, apa-tia sau resemnarea celor care s-au împăcat cu acceptarea neadevărului, profitabilă poate individual, dar sigur dăunătoare social. (...)

Succesiunea și varietatea locurilor ac-țiunii, ca și racursurile în timp, frec-vente în Insomnie, dau alertețe ritmică ansamblului, suplinind pînă lu un punct absența unei dezvoltări conflic-tuale specific teatrale“. (Victor Parhon — „Familia“ nr. 12/1982).

«Insomnia» lui Sabin Pop este in-somnia adevărului în acele unghere sociale în care a început să fie uitat, sau învăluit în formule seci, sau tru-cat, mai ales, sub formulele autorita-rismului dogmatic. Insomnia lui Sabin Pop este veghea adevărului ca impe-rativ intim și ca imperativ public, treapta fundamentală a structurii co-munistului, egal răspîndită și egal do-minantă în toate compartimentele vie-

ții sale. (...) nucleul are o forță categorică și propulsivă, datorită căreia drama — nu chiar nouă, ca premise, cadru, situații — păstrează în ansamblu o tensiune și un interes, ce confirmă un dramaturg dotat și interesant, pe care dramaturgia noastră actuală poate conta". (Radu Popescu — „România liberă”, 6 ianuarie 1983).

Alte opinii: Ileana Lucaciu — „Săptămîna”, 17 decembrie 1982; Aurel Bădescu — „Contemporanul”, 17 decembrie 1982; Constantin Radu Maria — „Teatrul”, 1/1983; Valentin Silvestru — „România literară”, 13 ianuarie 1983.

1986, 10 mai — **CONCURS DE ÎMPREJURĂRI**

Teatrul „Nottara”. Regia: Nicolae Scarlat. Scenografia: Nadina Scriba. Cu: Emil Hossu, Anca Bejenaru, Mircea Angheliescu, Ion Punea, Dinu Lucian, Cristina Tăcoi, Catrinel Paraschivescu, Ion Popa, Grigore Constantin.

„Piese sale de teatru poartă amprenta talentului și formației sale de gazetar, iar calitățile și defectele textelor pînă acum cunoscute în tocmai de aceasta. Faptul pe care autorul îl dezvăluie aici, căruia vrea să-i descopere resorturile intime, pe care-l pune de fapt oprobriului public, este sistemul complicat și dăunător al pilelor, al intervențiilor, al mediocrității agresive care face ca valoarea să nu ocupe, cîteodată, locul pe care-l merită” (Miruna Ionescu — „Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului”, 24 mai 1986).

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE.

- *Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic* — „Teatrul” 5/1980
- *„Ultimele știri”*, piesă în două acte — „Teatrul” 7/1983
- *Insomnie. Îndrăgostiții de la nouă seara*. — Teatru. București, Editura „Eminescu”. Colecția „Rampa”, 1985.

(Continuare de la p. 92)

Em. D. Fagure, G. Ranetti, L. Rebreanu, I. C. Bacalbașa, V. Eftimiu, Petre Sturdza etc.

Periodic merit să susțină cu precădere interesele operetei. Se face o publicitate fastuoasă Companiei Grigoriu, aflată la apogeu prin N. Leonard, N. Ciucurette, V. Maximilian. Ziaristul I. C. Bacalbașa manifestă justificată încredere în repertoriul național: „Vom ajunge să vedem destule piese originale în fiecare an, care să ațîțe mai mult curiozitatea publicului, de cum o ațîțe piesele străine. În curînd publicul nostru va privi cu mai mare interes mișcarea teatrală din țară ca cea din străinătate”. Din notele marelui actor Petre Sturdza, privind arta interpretativă: „Vie cuvîntul bun din oricare parte a lumii, și sub orice formă ar veni, clasică sau romantică, veristă sau naturalistă, interpretul cinstit e dator să-l primească cu recunoștință, să-l priceapă, să-l iubească, să-și hrănească sufletul cu el și după catedra scenei să-l răspîndească lumii cît se poate mai deslușit în toată a lui frumusețe și în toată a lui măreață simplitate”. Revista își precizează, nu o dată,

poziția patriotică, subliniind misiunea viitoare a teatrului: „Și, cine știe, poate chiar la noi miine, poimîine, cînd ne va veni rîndul să intrăm în vîltoarea europeană, de pe treptele scenei vor răsuna îndemnulurile la luptă, către o Romînie mare”. Peste un an și jumătate, aceste cuvinte vor avea acoperirea faptelor...

Scena, Teatrală, Literară, Artistică și Culturală. București. 6 nov — 27 dec. 1914. Săptămînal. Format 58×39. Red. și adm. Str. Cîmpineanu 9. Tip. D. C. Ionescu. Cota B.A.R. P. IV. 3926. Colaboratori: M. Săulescu, Liviu Rebreanu, M. Sorbul, D. Anghel, Em. Gîrleanu, Al. Cazaban etc.

Într-un **Prolog** se arată că revista continuă gazeta cu același nume scoasă de L. Rebreanu și Mihail Sorbul în 1910 (vezi **Teatrul** nr. 4/1986).

În vremea tulbură a războiului european, revista întretine o atmosferă de optimism spiritual. I. Steriadi, Al. Satmary, C. Ressu creionează scene cu tematică antimilitaristă. L. Rebreanu scrie cronică dramatică iar M. Sorbul redactează notițe din viața teatrului. Un bun magazin teatral, din păcate oprit după opt numere.

Motto : „Există o morală absolut firească a actului critic, o probitate naturală a criticilor adevărați, o normă internă, nu neapărat proclamată, a acestei in-deletnicirii prin excelență responsabile“.

Lucian Raicu

Dacă responsabilitatea criticului se exprimă în fapt prin identificarea valorii, presupunând — încă de la recunoașterea și pînă la impunerea ei — o atitudine permanent și necesar combativă, lipsa de responsabilitate se vedește și ea, tot în fapt, prin critica de complezență, simplă contradicție în termeni, dacă n-ar avea, intermitent, o răspîndire geografică și o frecvență publicistică și editorială considerabile. Este, de altfel, motivul pentru care înțelegem să ne ocupăm și de această formă a pseudo-criticii, de o blîndețe încurajatoare confundîndu-se cu entuziasmul mocnit, gata oricînd să retracteze într-o frază ceea ce afirmase în cealaltă și să-și exprime pînă și rezerva critică sub forma unui argument al valorii tematice. Totdeauna optimistă, fără să putem ști dacă nu e cumva mai încîntată de sine decît de ceea ce vede, totdeauna grijulie să nu supere pe nimeni — de la persoana autorului dramatic la aceea a regizorului ori a directorului de teatru, dar nu numai ale lor — critica de complezență e mereu egală cu sine, de la un autor la altul, de la o piesă la alta și de la un spectacol la altul, fiind, prin chiar acest fapt, deopotrivă de nocivă pentru dramaturgie și pentru teatru. Căci, capabilă să justifice oricînd orice, să nu înțeleagă sau să nu vrea să înțeleagă despre ce-i vorba, să găsească interesantă sau măcar promițătoare opera scenică substanțială și im-

portantă, ca și însăilarea dramaturgică ori spectaculară precară, critica de complezență e constantă și consecventă cu sine doar ca factor de destabilizare a valorii, practicînd un egalitarism descurajator și pauperizant.

Dar, în vreme ce o asemenea formă de pseudo-critică teatrală reprezintă în fapt o abdicare de la autentică responsabilitate a actului critic, nu atît paradoxală cît mai curînd simptomatică va fi tocmai erijarea criticii de complezență într-o critică prin excelență pătrunsă de importanța responsabilității sale sociale. Cum adică, să

CRONICA CRONICII TEATRALE

Complezență și responsabilitate

critici pur și simplu o piesă proastă, fără a-i sesiza interesul problematic ? Sau „uitînd“ contribuția anterioară a autorului consacrat, la dezvoltarea unei întregi direcții tematice ? Ori, în cazul unui debutant, faptul că — deși cu o piesă total neconcludentă — teatru a promovat totuși dramaturgia originală ? Iar în cazul unei piesuțe bulevardiere străine, a cărei sărăcie cu duhul n-o poate scuza nici chiar invocarea planului financiar, faptul că, iată, teatru „se preocupă“ și de deconectarea publicului, oferindu-i un repertoriu diferențiat ?

În numele cui ar putea fi practică și tolerată uneori în reviste această critică de complezență, dacă nu tocmai în numele „responsabilității“ pe care, chipurile, și-o asumă ?

Criticii propriu-zise îi poate fi indiferentă lucrarea dramatică sau reprezentarea scenică lipsită de valoare artistică. Nu însă și criticii de complezență, pentru care valoarea nu e decît unul dintre atributele operei — dramaturgice sau teatrale —, nicidecum o condiție sine qua non a existenței și viabilității ei, căci condiția sine qua non, în ochii acestei deloc modeste in-deletnicirii, devine ea însăși, fiind într-adevăr singura capabilă să propună atenției ceea ce nu merită nici o atenție.

Secolul pîrînd a fi, între altele, acela al unei maxime specializări, așa cum există critici teatrali specializați în Shakespeare sau Caragiale, unii s-au specializat cu timpul în critica de complezență. Și să nu credeți că n-au și ei căutare. Dimpotrivă. Uneori e suficient să știi cine e directorul teatrului și cine e autorul piesei, ca să știi și cine va scrie cronică, într-o publicație sau alta, ori cel puțin cum va fi scrisă. Iar cînd abaterile se dovedesc a fi minime și puțin probabile, despre ce ar putea să fie vorba ? Despre complezență sau despre responsabilitate ?

Pentru o dramaturgie care a cunoscut în ultimele două decenii și jumătate una dintre cele mai faste perioade din istoria ei, ca și pentru o artă a spectacolului teatral care s-a impus pe plan mondial, tot mai prin valorile ei competitive, dispunînd în continuare de creatori de prestigiu, angajați cu autentică responsabilitate în destinul contemporan al teatrului românesc, critică de complezență e nu numai un nonsens, ci și o nedreptate păgubitoare pentru artă, pentru cultură, pentru educația estetică a publicului.

MYOSOTIS

Redactor responsabil de
număr :

Victor Parhon

Foto : Ileana Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14 35 58 ; 15 36 04
interior 173

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

GHEORGHE COZORICI : „Adevărata răsplată pentru
munca noastră ne-o dă publicul“. Convorbire
realizată de IRINA COROIU p. 74

CARTEA DE TEATRU

ILEANA BERLOGEA : Două cărți consacrate dra-
maturgiei originale : „Dramaturgi români con-
temporani“ de Romulus Diaconescu și „O pano-
ramă a literaturii dramatice române contempo-
rane (1944—1984)“ de Mircea Ghițulescu . . . p. 83

PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

NATALIA STANCU : Naționalul bucureștean în
R. S. F. Iugoslavia p. 85

★

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani p. 88

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Relația scenograf-șef de producție p. 89

DOCUMENTAR

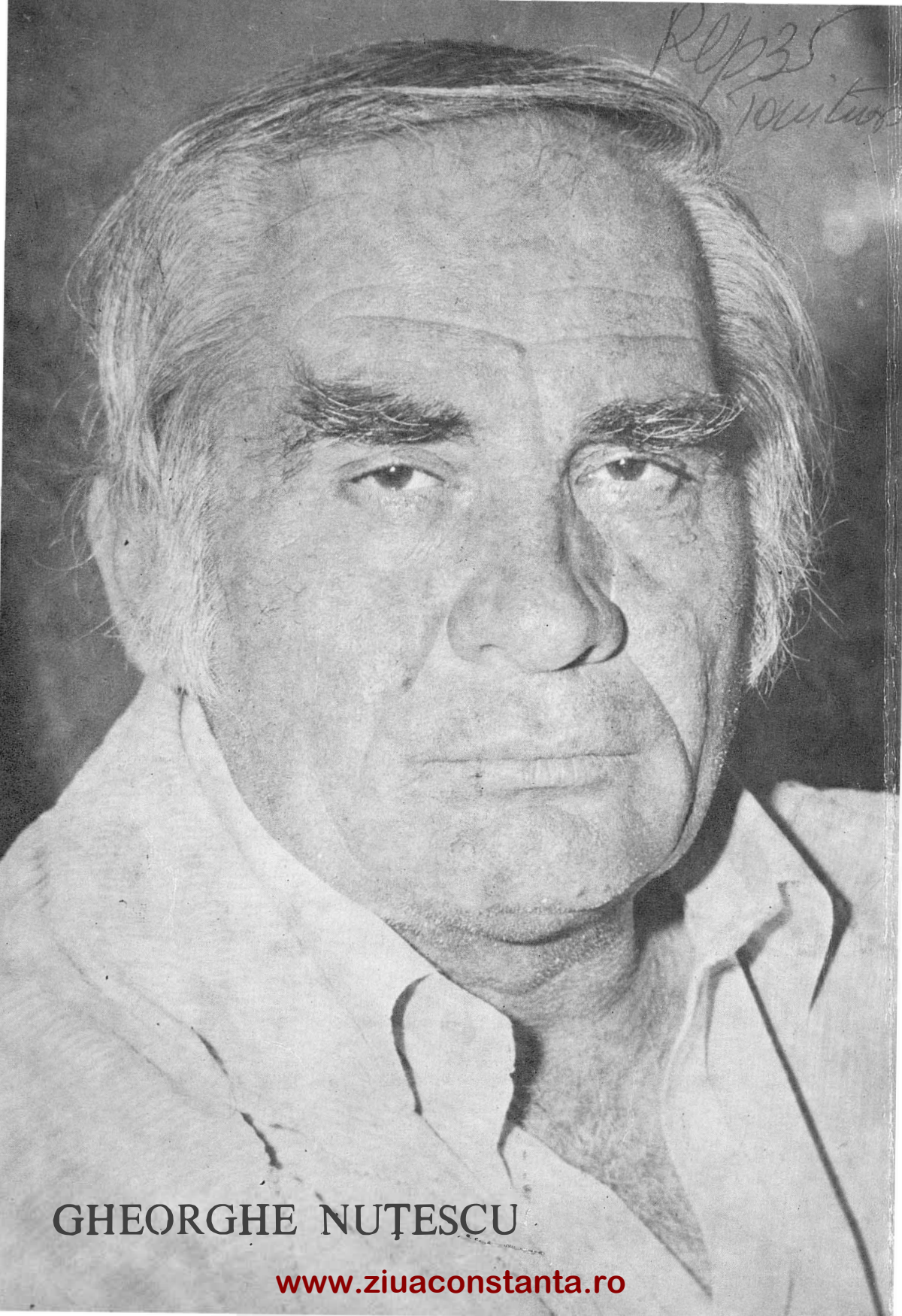
IONUȚ NICULESCU : 1935—1985. 150 de ani de presă
teatrală românească p. 91

★

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contempo-
rani de la A la Z*. Adrian Dohotaru p. 93

MYOSOTIS : *Cronica cronicii teatrale*. Complezență
și responsabilitate p. 96





GHEORGHE NĂNESCU

www.ziuaconstanta.ro