

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

**O mare
sărbătoare națională**
de MIRCEA MUȘAT

UMANISMUL —
tradiții și contemporaneitate
de DUMITRU GHIȘE

**Istoric și politic
în teatrul lui
Mihnea Gheorghiu**
de MIRCEA GHIȚULESCU

MARIN SORESCU
*Ziua mondială
a teatrului*

HENRI WALD
Esența clasică
a teatrului

**O nouă comedie
de
TUDOR POPESCU**



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

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

Coperta 1

Vasile Ichim, Rozina Cambos și Florin Călinescu în „Jean, fiul lui Ion“ de Nicolae Țic și George Bănică, la Teatrul Giulești (sus); Victor Rebengiuc, Irina Petrescu, Gina Patrichi și Fory Etterle în „Judecată în noaptea“ de Antonio Buero Vallejo, la Teatrul „Bulandra“

60 DE ANI DE LA ÎNTEMEIEREA P.C.R.

MIRCEA MUȘAT : O mare sărbătoare națională (I) p. 1
DUMITRU GHIȘE : Umanismul — tradiții și contemporaneitate p. 6

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

MIRCEA GHIȚULESCU : Istoric și politic în teatrul lui Mihnea Gheorghiu p. 10
NATALIA STANCU : „Buna zi de mîine“ de Radu F. Alexandru p. 13

★

MARIN SORESCU : Ziua mondială a teatrului și omul nemondial p. 15
VIRGIL MUNTEANU : Vatra Dornei — Un teatru popular își caută profilul p. 16
I. N. : Un precursor p. 18

IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD : Esența clasică a teatrului p. 19

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

VALERIA DUCEA : Deva — Seminar Marin Sorescu p. 24

NOTE

I. N. : O ediție monumentală p. 25

FOTOTECA „TEATRUL“ PREZINTĂ

O GALERIE DE MARI ACTORI ROMÂNI

ION FINTEȘTEANU p. 26

★

PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu Radu F. Alexandru p. 30

ZILELE DRAMATURGIEI POLONEZE

„Casa femeilor“ de Zofia Nalkowska (Teatrul „Ion Vasilescu“); „Răzbunarea“ de Alexander Fredro (Teatrul Dramatic din Constanța). Semnează : ILIE RUSU, C. PARASCHIVESCU . . . p. 34

CENTENAR

IONUȚ NICULESCU : Tony Bulandra, un prinț al teatrului p. 38

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Actorul p. 40

★

MIRCEA RAREȘ : Cenaclul dramaturgilor (7) . . . p. 41

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

C.R.M. : „Hronic buzoian“ — spectacol inaugural p. 43

I.N. : Părintele unui celebru personaj p. 44

CRONICA DRAMATICĂ. *Cote maxime, cote minime.* „Jean, fiul lui Ion“ (Teatrul Giulești); „Căpitanul Apostolescu anchetează“, „Mobilă și du-

P. C. R.

1921 - 1981

O mare sărbătoare națională

(I)

Sărbătorim, în această primăvară, împlinirea a 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, stegarul luptei revoluționare a clasei muncitoare, a maselor populare, împotriva exploatării și asupririi, pentru dreptate și libertate socială și națională, exponentul fidel al intereselor naționale supreme ale poporului român, conducătorul încercat al operei revoluționare de edificare a socialismului în România.

Făurirea Partidului Comunist, eveniment de însemnătate istorică în viața clasei noastre muncitoare, a întregului popor, a marcat o etapă nouă, superioară în mișcarea revoluționară și democratică din România, comuniștii preluând și ducând mai departe idealurile luptei de eliberare națională și socială a poporului nostru, cele mai bune tradiții ale mișcării muncitorești și socialiste. Sub conducerea P.C.R., clasa muncitoare, poporul român au străbătut un drum glorios de lupte și victorii, au înfăptuit mărețele feluri ale revoluției de eliberare socială și națională, anti-imperialistă și antifascistă, în patria noastră, au asigurat transformarea democratică și socialistă a societății, au pus temelii trainice României socialiste de azi, ca țară prosperă, liberă, independentă și suverană.

Aniversarea a șase decenii de activitate revoluționară a Partidului Comunist Român se desfășoară sub semnul angajării plene a întregii națiuni în înfăptuirea obiectivelor stabilite de Congresul al XIII-lea al partidului, care a fundamentat direcțiile dezvoltării societății noastre în următoarea etapă, ale ridicării pe o treaptă calitativ nouă a activității economico-sociale și politice, ale progresului în domeniul învățămîntului, culturii și științei, ale înfăptuirii neabătute a Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. Totodată, jubileul de 60 de ani al partidului nostru comunist prilejuiește evocarea bogatelor tradiții revoluționare ale poporului nostru, ale mișcării muncitorești și democratice.

Afirmându-se în viața social-politică a României încă din secolul al XIX-lea, clasa muncitoare a dus mai departe idealurile de libertate și progres pentru care au militat prin veacuri forțele cele mai înaintate ale poporului român, și-a organizat treptat rindurile, s-a angajat în lupta revoluționară de eliberare socială și deplină libertate națională, devenind o forță motrice de bază a progresului social. Mișcarea muncitorească din România a aderat de timpuriu la ideile socialismului științific, la concepția revoluționară materialist-dialectică despre lume și societate, a dezvoltat largi legături de solidaritate cu mișcarea muncitorească din alte țări, cu fondatorii ideologiei revoluționare a proletariatului — K. Marx, Fr. Engels și V. I. Lenin —, cu partidele politice ale clasei muncitoare din alte țări.

Un eveniment de excepțională însemnătate pentru destinele luptei revoluționare a proletariatului, a maselor muncitoare a fost înființarea, în 1893, pe baza principiilor socialismului științific, a Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România, care și-a asumat, de la început, sarcina de a conduce lupta clasei muncitoare și a celorlalți oameni ai muncii de la orașe și sate, pentru înlăturarea orînduirii burgheze și transformarea socialistă a societății românești.

Cunoscînd un proces complex și sinuos de dezvoltare, de maturizare politico-ideologică și consolidare organizatorică, mișcarea muncitorească și socialistă s-a împletit strîns cu luptele de clasă împotriva exploatării, pentru drepturi și liber-

tați democratice, proletariatul afirmându-se tot mai puternic în primele decenii ale secolului al XX-lea drept forța socială capabilă să-și asume rolul conducător în lupta oamenilor muncii pentru transformarea revoluționară a societății, să conducă destinele întregii națiuni pe calea progresului social.

În împrejurările internaționale favorabile generate de avântul revoluționar al maselor, de victoria Revoluției Socialiste din Rusia și de prăbușirea imperiului țarist, de destrămarea imperiului austro-ungar, aceasta ca urmare a luptei de eliberare națională a popoarelor asuprite și a înfringerilor militare pe front, s-a dezvoltat puternic mișcarea revoluționară a oamenilor muncii din România, a triumfat lupta poporului nostru pentru unitatea națională. La 1 decembrie 1918 s-a desăvârșit statul național unitar român — rezultat al voinței și luptei întregii națiuni, al dezvoltării istorice obiective a societății românești.

Față de partidele și grupările politice, mari și mici, de la cele de nuanță conservatoare la cele liberale, național-țărăniște, democratice sau progresiste, care s-au perindat pe scena vieții social-politice românești în decursul timpului și care își aveau programele legate de limitele claselor și păturilor sociale pe care le reprezentau, partidul revoluționar al clasei muncitoare s-a detașat, încă de la apariția sa, în 1893, și-a dovedit viabilitatea și a corespuns cel mai deplin aspirațiilor poporului român, țării întregi. Mișcarea muncitorească și socialiștii români, apoi partidul revoluționar al clasei muncitoare nu numai că au susținut și au participat activ la îndeplinirea dezideratelor fundamentale ale poporului român, dar au dat și un conținut mai adânc acestora. Astfel, partidul politic al clasei muncitoare a cerut rezolvarea cu adevărat democratică a problemei agrar-țărănești, deosebit de acută în regimul burghez, industrializarea rapidă a țării, ca o condiție hotărâtoare pentru îndeplinirea progresului societății românești, dezvoltarea instrucțiunii publice și ridicarea generală a gradului de cultură și civilizație a poporului.

Înarmat cu teoria științifică despre natură și societate, materialismul dialectic, partidul clasei muncitoare din România a avut, încă de la înființarea sa, o viziune clară și asupra perspectivei luminoase a dezvoltării țării și poporului nostru, pe care a materializat-o în documentele sale programatice, și căreia i-a rămas credincios pînă în zilele noastre, ținînd seama, bineînțeles, de etapele de dezvoltare a societății românești. Partidul muncitorilor a fost singurul care și-a pus pe stindardul său de luptă țelul înlăturării exploatării omului de către om, prin răsturnarea orînduirii capitaliste nedrepte și construirea societății socialiste, care asigură o dezvoltare impetuoasă a forțelor de producție, crearea unei industrii de prim rang și, pe această bază, dezvoltarea și înflorirea orașelor, continua ridicare a satelor, dezvoltarea învățămîntului și a culturii naționale, a artei și literaturii, prin toate acestea creîndu-se condiții de deplină egalitate și de afirmare tuturor cetățenilor țării, contribuîndu-se, totodată, la rezolvarea deplină a problemei naționalităților conlocuitoare.

Pe plan internațional, partidul clasei muncitoare a prevăzut promovarea unei politici consecvente de bună vecinătate cu toate statele limitrofe, de egalitate între toate țările, mari și mici, de colaborare și pace trainică.

Continuator glorios al milenarei lupte de eliberare a poporului român, al eforturilor și al jertfelor sale pentru neatîrnarea țării, pentru făurirea statului național unitar, partidul clasei muncitoare, avînd rădăcinile adînc înfipte în solul realităților românești, fiind în același timp un partid revoluționar, internaționalist și profund patriotic, a conceput aceste istorice transformări, în întregul cadru național, pe temelia Daciei străbune, prin reunirea tuturor provinciilor istorice românești. Nu este întîmplător faptul că la marele Congres din mai 1921, de la București, consecvent acestei concepții, partidul comunist a fost primul partid politic reorganizat pe teritoriul întreg al României.

Să ne amintim ce scria **Socialismul**, organul partidului socialist, la 20 octombrie 1919, după Congresul extraordinar al partidelor și organizațiilor socialiste din toate provinciile istorice ale statului național unitar român, îndeplinit la 1 decembrie 1918, prin hotărîrea Marii adunări naționale de la Alba Iulia: „Cele trei mari partide socialiste din România mărită, cel transilvan, cel bucovinean și cel al nostru din țara veche, au căzut de acord pînă acum asupra declarațiilor de principii, asupra programului de acum... Unitatea de azi e deci firească. Ea decurge din unitatea de ieri și se contopește în unitatea generală... Socialismul din România se găsește, a doua zi după îndeplinirea unirii teritoriale a țării... cu forțe extraordinar de sporite, închegînd numericește cel mai puternic partid socialist din sud-estul Europei. Așa se prezintă socialismul din România mare: solidar și puternic...“.

În noile condiții istorice, cînd societatea românească cunoștea o puternică efervescentă politică și revoluționară a maselor populare, un proces ireversibil de maturizare politico-ideologică a clasei muncitoare și de creștere a rolului său în viața politică a țării, Congresul General al Partidului Socialist din România, ținut la 8 mai 1921, a hotărît în unanimitate transformarea partidului socialist în Partidul Comunist Român.

Făurirea Partidului Comunist Român, eveniment de însemnătate crucială în istoria mișcării noastre muncitorești, a marcat un moment decisiv în desfășurarea luptelor sociale, în apărarea intereselor maselor populare, în lupta poporului nostru pentru dreptate socială și libertate națională. Acționînd ca exponent al intereselor muncitorimii, ale țărănimii și intelectualității, ale unor largi categorii sociale progresiste, partidul nostru a luptat cu consecvență și eroism împotriva exploatării și asupririi sociale și naționale, pentru împlinirea năzuințelor maselor muncitoare spre o viață mai bună, pentru interesele vitale ale poporului, pentru dezvoltarea progresistă a societății.

Preluînd și ridicînd pe o treaptă mult mai înaltă țelurile patriotice și internaționaliste ale poporului român, ale mișcării muncitorești, partidul clasei muncitoare s-a situat de la început în fruntea luptei pentru transformări sociale radicale, care să ducă la îmbunătățirea condițiilor de viață ale oamenilor muncii, la democratizarea vieții de stat. În același timp, luptele sociale, care au culminat cu marile bătălii de clasă ale petroliștilor și ceferiștilor din ianuarie-februarie 1933, s-au împletit strîns cu lupta împotriva monopolurilor străine, care impuseseră poporului român tratate economice înrobitoare. Prin hotărîrea cu care au combătut încercările claselor dominante, de a arunca greutățile crizei economice din anii 1929—1933 asupra oamenilor muncii de la orașe și sate, precum și planurile de subordonare a țării de către marile concerne imperialiste, luptele muncitorești din această perioadă au constituit o manifestare remarcabilă a voinței proletariatului român de a apăra independența României. Clasa muncitoare, în frunte cu partidul comunist, s-a afirmat ca cea mai înaintată forță a societății românești în lupta pentru drepturi economice și politice, pentru democrație, independență și suveranitate națională. În virtutea preocupărilor sale profund patriotice și în același timp internaționaliste, partidul comunist a militat cu hotărîre pentru o politică externă de pace și colaborare cu celelalte popoare, împotriva oricărei dominații străine, pentru instaurarea unor relații de prietenie și cooperare cu vecinii, cu toate țările lumii.

O dată cu instalarea fascismului la putere într-un șir de țări din Europa, și îndeosebi a hitlerismului, în 1933, în Germania, grave primejdii au început să planeze și asupra României. Aflată în calea expansiunii revanșarde a nazismului, a statelor fasciste care rîvneau la bogățiile economice și la poziția strategică a țării noastre, România își vedea amenințate tot mai mult independența și integritatea teritorială.

Înțelegînd gravitatea deosebită a pericolului fascist, reprezentat de forțele din exterior, precum și de organizațiile extremiste de dreapta din interiorul țării, printre care la loc de seamă se afla Garda de fier — agentură a hitlerismului în România —, P.C.R. a chemat clasa muncitoare, păturile largi ale poporului, la lupta comună pentru apărarea democrației, pentru salvagardarea integrității teritoriale, a independenței și suveranității naționale. Deși își desfășura activitatea în adîncă ilegalitate, înfruntînd crunta represiune a claselor dominante, partidul nostru a reușit să găsească o amplă gamă de forme și metode iiegate, semilegale și legale pentru atingerea acestor obiective. Comuniștii au creștat, îndrumat sau influențat din afară și din interior o serie de organizații de masă, cu preocupări specifice dintre cele mai diverse, cum au fost: Comitetul Național Antifascist, Liga Muncii, Amicii U.R.S.S., Frontul plugarilor, Frontul feminin etc., care au adus o importantă contribuție la lupta antifascistă. În rîndurile și, de cele mai multe ori, în conducerea unor asemenea organizații au intrat și au activat comuniști, socialiști și social-democrați, acestora raliindu-se și personalități importante ale vieții politice, culturale și științifice din România.

Pe baza analizei raportului forțelor de clasă, a aprecierii realiste a superiorității forțelor democratice, antifasciste, în frunte cu clasa muncitoare, Plenara C.C. al P.C.R. din februarie 1935 a stabilit tactica luptei pentru creșterea unui larg Front popular antifascist. În documentele plenarei se evidențiază ideea că realizarea Frontului Unic Muncitoresc constituie condiția de bază a făuririi Frontului popular antifascist.

Pe linia hotărîrilor plenarei, comuniștii au inițiat o largă campanie de mobilizare a opiniei publice a țării în jurul ideii de front popular. În luna iulie, la Cluj, a avut loc întîlnirea dintre reprezentanții P.C.R. și dr. Petru Groza, condu-

cătorul Frontului plugarilor, creat în ianuarie 1933. Întâlnirea a fost urmată de realizarea, la Deva, a unei înțelegeri comune de luptă antifascistă și de acordul de front popular democratic de la Tebea, dintre Frontul plugarilor, Blocul pentru apărarea libertăților democratice, Partidul socialist și Madosz (Uniunea Oamenilor Muncii Maghiari din România).

Acordul de la Tebea, care s-a bucurat de un larg răsunet în întreaga țară, era expresia năzuințelor comune ale organizațiilor ce se raliaseră liniei politice a partidului comunist, de luptă pentru crearea frontului popular. „De la Tebea, din ținuturile lui Horea și ale lui Avram Iancu, luptătorii pentru libertate și dreptate socială — se arată în documentul semnat — ne adresăm întregului popor din această țară și tuturor organizațiilor: Partidul național-țărănesc, Partidul social-democrat, Partidul socialist unitar, tuturor asociațiilor de meseriași, comercianți, funcționari, pensionari și intelectuali, cum și organizațiilor muncitorești, politice și sindicale, să se alătore acțiunii noastre, pentru a înfăptui, cu un ceas mai devreme, adevăratul front popular între toate forțele democratice din România, singura chezăsie a luptei pentru libertate și pace“.

În iulie 1936, a avut loc Plenara a V-a lărgită a C.C. al P.C.R., care, analizând situația României în lumina evenimentelor internaționale, a atras atenția asupra creșterii în continuare a agresivității imperialismului german și a celorlalte țări fasciste și revizioniste, asupra pericolului reprezentat de acestea pentru integritatea teritorială și independența țării. Plenara trasa ca sarcină de bază organizarea rezistenței „față de un atac posibil din partea fascismului german și ungar asupra României“, subliniind necesitatea „apărării fiecărei palme de pământ a țării“, deoarece triumful hitlerismului, în cazul unei agresiuni, ar duce la „dezmembrarea României în folosul țărilor vecine fasciste și la înrobirea poporului român, la acaparea bogățiilor țării de către imperialismul german“.

O trăsătură importantă a mișcării antifasciste din România în deceniul al patrulea a constituit-o activitatea intensă desfășurată de organele de presă, de publicațiile comuniste și de cele democratice, influențate, pe multiple planuri, de P.C.R. În coloanele gazetelor și revistelor din această perioadă, personalități prestigioase ale vieții politice, artistice și cultural-științifice au demascat ororile fascismului, politica expansionistă a Germaniei naziste și a sateliților ei.

Luptind pentru apărarea independenței și suveranității patriei, comuniștii și-au intensificat eforturile de cooperare cu social-democrații, cu socialiștii independenți, au susținut orice inițiativă de natură să întărească unitatea de acțiune a clasei muncitoare, să ducă la realizarea unui larg front muncitoresc. Declarația C.C. al P.C.R. din 18 noiembrie 1937 chema „toată democrația română la unitatea de acțiune pentru mobilizarea imediată a muncitorilor, țăranilor și a tuturor celorlalte mase muncitoare ale poporului român și naționalităților conlocuitoare din România, pentru împiedicarea Germaniei hitleriste de a se amesteca în treburile interne ale României, pentru dizolvarea agenturii lui Hitler în România...“.

Ocuparea Austriei de către Germania hitleristă, în martie 1938, a provocat un puternic val de protest în opinia publică românească. În Manifestul C.C. al P.C.R. din aprilie 1938 se semnala că „după cotoșirea Austriei de către armatele lui Hitler, independența țării noastre este grav amenințată, împreună cu existența țărilor mici vecine“. În același spirit, articolul intitulat semnificativ „Nori grei deasupra României“, apărut la sfârșitul anului 1938 în „Scinteia“, atrăgea atenția că „România după München e, mai mult ca oricând, țară pindită. Și pindită nu numai de corbii de pradă ai revizionismului maghiar, ci și de sălbateca fiară. Îmbătățată de singele jertfelor sfișiate, care este fascismul german... Partidul nostru nu va cruța nici o sforțare, nici o jertfă pentru a stringe laolaltă muncitorimea și a porni în fruntea ei la unirea tuturor forțelor dornice să apere pacea și independența României.“

La 17 martie 1939, după invadarea Cehoslovaciei de către trupele hitleriste, C.C. al P.C.R. a adresat poporului român un apel în care sublinia necesitatea organizării unei riposte hotărâtoare în cazul atacării României. „Trupele de asalt ale lui Hitler au invadat Cehoslovacia și se găsesc la granița țării noastre. Întreg poporul să se pună în stare de alarmă“. Atunci când trupele hitleriste care cotoșiseră Cehoslovacia au ajuns la granițele României, masele populare au răspuns cu promptitudine măsurilor de mobilizare parțială luate de către guvernul prezidat de Armand Călinescu. Partidul comunist a dat cuvânt de ordine membrilor și simpatizanților săi să se prezinte la unitățile militare și să lupte „pentru întărirea forței politice și morale a armatei contra Germaniei hitleriste și a statelor revizioniste“, subliniind că „războiul poporului român pentru apărarea independenței și granițelor țării, contra agresiunii fasciste, este un război drept“.

La 1 mai 1939, a avut loc impunătoarea manifestație antifascistă și antirăzboinică din București, pentru apărarea independenței naționale. Patriotismul fier-

binte al comuniștilor, conștiința înaltei răspunderi pentru soarta și viitorul României, hotărîrea de a apăra cu orice sacrificii independența națională și integritatea teritorială a statului — grav amenințate de Germania hitleristă și aliații acesteia — și-au găsit o minunată expresie în lozincile care erau scandate de mii de manifestanți : „Vrem România liberă și independentă !“, „Vrem respectarea granițelor !“, „Să ținem piept agresorului !“.

O cuprinzătoare analiză a problemelor apărării integrității țării, a independenței și suveranității României a întreprins Plenara a VI-a a C.C. al P.C.R. din iunie 1939. De asemenea, într-un document elaborat de către P.C.R. la 1 septembrie 1939, chiar în ziua de tristă amintire a izbucnirii celui de-al doilea război mondial, se arată : „Comuniștii din România infierează agresiunea ucigătoare a lui Hitler contra poporului polonez și vor lupta contra Germaniei fasciste și imperialiste“. Într-un paragraf aparte, intitulat „Pentru apărarea independenței țării“, în document se prevedeau măsurile care trebuiau adoptate de comuniști pentru a face față primejdiilor ce decurgeau pentru țară din noile condiții create în Europa.

Marșul războinic al Germaniei hitleriste, cotopirea succesivă a unor țări europene, începutul celui de-al doilea război mondial au creat o situație din ce în ce mai grea pentru România. Încercările forțelor democratice, antifasciste, precum și ale unor exponenți ai cercurilor burgheze de a se opune presiunilor fasciste interne și ale Germaniei naziste au fost paralizate în urma extinderii focarului de război pe continentul european.

În aceste condiții internaționale, României i-au fost impuse grele cesiuni teritoriale.

La 30 august 1940, prin impunerea Dictatului fascist de la Viena, a fost smulsă din trupul patriei și predată Ungariei horthyste partea de nord-vest a țării. Împotriva acestui act imperialist provocator s-au ridicat cu hotărîre Partidul Comunist Român, mișcarea revoluționară, democratică și antifascistă din țara noastră. Țara întregă a fost cuprinsă de un puternic val de demonstrații de protest.

În acest context politic, au avut loc, în primele zile ale lunii septembrie 1940, instaurarea dictaturii militarofasciste și, odată cu aceasta, începutul uneia dintre cele mai negre perioade din istoria modernă a poporului român. Baza politică a dictaturii militarofasciste a constituit-o, în prima sa etapă, Garda de fier ; reazemul ei cel mai puternic a fost **Wehrmacht**-ul nazist, ale cărui mari unități — începînd cu octombrie 1940 — au intrat în România, la cererea guvernului militarofascist, de fapt ca trupe de ocupație.

Partidul Comunist Român s-a situat de la început în fruntea luptei împotriva dictaturii militarofasciste, a războiului antisovietic, pentru alungarea hitleriştilor din țară și alăturarea României la coaliția antihitleristă, dovedindu-se și de această dată la înălțimea misiunii sale revoluționare, patriotice. Este meritul partidului comunist de a fi canalizat într-un singur suvoi lupta clasei noastre muncitoare, forța hotărîtoare a mișcării antifasciste, opoziția dîră a țărănimii, protestul energetic al intelectualității, puternica stare de spirit antihitleristă din rîndul soldaților și ofițerilor, împotrivirea întregului popor față de dominația hitleristă, față de războiul antisovietic dus de regimul dictaturii militarofasciste.

Victoria revoluției de eliberare națională și socială, începută prin Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, organizată și condusă de către Partidul Comunist Român în colaborare cu celelalte forțe democratice și patriotice, a dus la răsturnarea dictaturii militarofasciste și la trecerea României, cu întregul său potențial militar și economic, alături de Uniunea Sovietică, de celelalte state ale coaliției antihitleriste. În luptele pentru eliberarea deplină a teritoriului țării, și apoi pentru eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei și Austriei, lupte duse cot la cot cu armatele sovietice — care au purtat pe umerii lor greul războiului —, armata română a înscris pagini de înalt eroism, aducîndu-și o contribuție de seamă la victoria finală asupra Germaniei fasciste. Contribuția României la acest istoric eveniment, cu importante consecințe pe arena mondială, constituie un nou prilej de a evidenția sensul profund patriotic și, totodată, consecvent internaționalist al jertfelor grele — umane și materiale — aduse de poporul nostru în lupta împotriva fascismului, pentru restabilirea și afirmarea deplină a independenței și suveranității naționale, pentru libertate și progres social.

Conf. dr. Mircea MUȘAT

P. C. R.

1921 - 1981

Umanismul – tradiții și contemporaneitate

de DUMITRU GHIȘE

În zilele noastre, într-o lume paradoxală, în care supraconsumul nu exclude foametea și mizeria, când contradicțiile economice, politice și sociale sînt din ce în ce mai ascuțite, când impactul social al revoluției științifice și tehnice așază condiția umană în termeni noi, iar înarmarea nucleară pune sub semnul întrebării însăși existența umană, este firesc și explicabil ca problemele omului și umanismului să revină în centrul reflecției filozofice. Nu este, așadar, deloc întîmplător faptul că tot mai mulți gînditori, individual sau grupați în diferite „școli”, „curente”, „tendințe”, sînt preocupați cu obstinție de această problematică, putîndu-se vorbi, fără teama de a greși, de ceea ce Paul Ricoeur numea „la querelle de l'humanisme”.

Avînd conștiința limpede a responsabilității ei sociale, a faptului că vocația filozofiei este să amelioreze condiția umană, filozofia românească contemporană acordă o importanță cardinală problematicii umane, caută cu asiduitate răspunsuri la marile probleme cu care se confruntă omul în zilele noastre.

Preocupările umaniste ale filozofiei românești contemporane au rădăcini adînc împlîntate în istoria gîndirii filozofice din România.

Ideile umanismului renescentist, pornite din Italia, au cuprins, treptat, aproape toate țările europene, inclusiv din Balcani, primind accente și nuanțe diverse în cadrul condițiilor istorice și sociale de clasă, proprii fiecăreia dintre ele. La noi, în secolul al XVI-lea, în Transilvania, prin N. Olahus, mai apoi în Moldova și Țara Românească, apar importante elemente de gîndire umanistă. În secolul XVII și la începutul secolului următor asistăm la apariția unei adevărate școli umaniste, prin cărturarii vremii: Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir și iluminiștii Școlii ardelenene (Micu, Șincai, Maior, Budai-Deleanu) etc.

Cantemir, cel care avea să devină domn al Moldovei la începutul secolului al XVIII-lea, savant de talie europeană, a fost și primul filozof român în accepțiunea plină a cuvîntului. Prin Cantemir, filozofia românească, încă de la începuturile ei, se înscrie în orizontul raționalist al gîndirii, orizont ce este propriu și caracterizează, ulterior, tot ceea ce a dat mai valoros filozofia românească.

Umanismul iluminismului românesc, avînd în centrul lui credința în om și în puterile lui de emancipare, se împletește strîns cu mișcarea, mai largă, de eliberare socială și națională. De aceea, individualismul, caracteristic ideologiei renescentiste din numeroase țări europene, primește, de pildă, contururi mult mai estompate

în opera corifeilor Școlii ardelenе. Prin scrisul lor plin de un cald patriotism, acești purtători ai ideologiei progresiste antif feudale urmăreau, ca pe un scop suprem, cucerirea egalei îndreptățiri cu celelalte națiuni și înlăturarea stării de înapoiere a poporului român, prin culturalizarea și luminarea lui. Ei pun accente apăsate pe afirmarea istoriei, originii, continuității și unității poporului român. În felul acesta, umanismul lor s-a înscris în mai mică măsură în aria individualismului, cît mai ales în matricea caldă a colectivității, a națiunii în formare, corespunzînd conceptului de **omenie**, izvorită din înțelepciunea multiseculară a poporului.

Aceste tradiții umanist-raționaliste ale filozofiei românești au fost continuate și dezvoltate de gînditorii din secolul XIX și primele decenii ale secolului XX.

Ideea drepturilor fundamentale, a demnității și libertății personalității umane, precum și ale popoarelor, a fost apărută cu deosebită pregnanță de gînditorii progresiști români nemarxiști, dar de orientare realist-raționalistă, din perioada dintre cele două războaie mondiale, în luptă cu iraționalismul, cinismul și antiumanismul ideologiei de dreapta, de tip fascist, ce începuse să bîntuie Europa după anii '30. În opera unor gînditori remarcabili, cum au fost P. P. Negulescu, D. D. Roșca, Mircea Florian, Mihail Ralea, Tudor Vianu, în parte C. Rădulescu-Motru, N. Bagdasar, Al. Claudiu ș.a. — în ciuda varietății de poziții filozofice pe care s-au situat — omul și umanismul au găsit nu numai un loc central, dar și puncte de sprijin în lupta cu iraționalismul și misticismul, cu antiumanismul „trăirist“, legionaroid, manifestat și în România.

Riposta cea mai hotărîtă dată împotriva acestor orientări de dreapta și de extremă dreaptă a fost aceea a gînditorilor marxiști din perioada interbelică (Ilie Cristea, Ath. Joja, Tudor Bugnariu, N. D. Cocea ș.a.). De pe pozițiile încrederii în rațiune, în știință, în capacitatea omului de a cunoaște și transforma lumea, reprezentanții gîndirii marxiste din epocă și-au asumat sarcina de a dezvoltă întreaga no-civitate, nu numai teoretică ci și practică, socială, a curentelor iraționaliste, mistice, a ideologiei de dreapta în general. Acestora li s-au adăugat numeroși și prestigioși oameni de știință și cultură, care, cu forța talentului lor, au luptat din răsputeri împotriva ciurmei brune sau verzi, numind-o, cum a făcut M. Sadoveanu, „o enormă sălbătici-re și revenire la epoca de piatră!“

Prin ceea ce a avut mai bun și mai înaintat, gîndirea interbelică românească s-a opus obscurantismului, misticismului și iraționalismului, pledînd cu căldură pentru raționalism și umanism.

Partidul Comunist Român, încă de la înființarea sa, în anul 1921, prin concepția sa despre lume, prin idealul comunist de viață pe care l-a slujit cu atîta abnegație, prin obiectivele luptei sale de transformare revoluționară a societății, a așezat în centrul preocupărilor sale omul, schimbarea radicală a existenței materiale și spirituale a celor mulți și exploatați. Evident, condițiile istorice-concrete în care și-a desfășurat partidul activitatea și-au lăsat pecetea asupra accentelor, a direcțiilor strategice și a programelor lui tactice de luptă pentru eliberare socială și națională. Adevărata construcție a umanismului revoluționar n-a putut fi însă inaugurată decît după 23 August 1944, după cucerirea puterii politice de către proletariat, odată cu transformarea revoluționară a întregii societăți românești.

Pornind de la tradițiile ei cele mai valoroase, filozofia românească contemporană, prin reprezentanții ei cei mai autorizați, și în primul rînd prin opera teoretică de mare profunzime a președintelui Nicolae Ceaușescu, prin documentele-program ale partidului, a dat conceptului de umanism determinări noi, superioare, formulînd o armonioasă și integrală concepție științifică, materialist-dialectică, aceea a umanismului revoluționar.

Din perspectiva acestei concepții, umanismul a încetat de a mai fi un simplu exercițiu teoretic-speculativ, o problemă „metafizică“, o transrealitate, el devenind ceea ce, în fapt, este: o problemă a realității sociale și individuale. Umanismul este, înainte de toate, o problemă a vieții reale, iar criteriile de validare în cearta contemporană a umanismelor nu pot fi date cu adevărat decît de **praxis-ul** istoric.

Nu ne propunem cu acest prilej să intrăm în analiza, fie și sumară, a ideilor care se confruntă astăzi în lume, pe terenul umanismului. Am vrea să spunem doar, pornind de la cele afirmate anterior, că — țînînd seama tocmai de caracterul real, istoric și social al umanismului — problemele acestuia nu pot fi soluționate cu adevărat nici prin încercarea de a da o nouă valorificare psihanalizei, așa cum încearcă să o facă în bună măsură promotorii „teoriei critice“ (Școala de la Frankfurt), nici prin simpla constatare, de factură existențialistă, că între om și realitatea ce-l înconjoară se instalează un divorț, sau că omul, ca ființă „aruncată în lume“, și, ca atare, abandonată determinismului acesteia, devine — ipso facto — o ființă inutilă, ale cărei acțiuni sînt vane și ale cărei „posibilități“, printr-o întregă dialectică a negativității, se dovedesc a fi însăși imposibilitatea.

Situîndu-se la antipodul concepțiilor individualiste despre om, sau al acelor teorii idealiste care transferau problematica

omului, din spațiul terestru, al vieții reale, într-un spațiu iluzoriu, transcendent, „de dincolo“, în opoziție totodată și cu antropocentrismul de tip raționalist-iluminist, care căuta soluție umanistă doar în interioritatea omului, în spiritualitatea și moralitatea sa, și care transgresa problematica umană doar în subiect, în lumea de „dincoace“ de social și natural, concepția românească contemporană dă umanismului un conținut nou, al cărui miez teoretic și practic este legat de lupta de transformare revoluționară a întregii societăți și, odată cu aceasta, de transformare a omului însuși.

„Noi făurim un umanism nou, revoluționar — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — care pune pe prim plan omul, afirmarea multilaterală a personalității fiecăruia, neîncurajând însă individualismul, ci sporind răspunderea fiecăruia față de colectiv, față de societate. Pornim de la faptul că bunăstarea materială și spirituală a fiecăruia, adevărata libertate, nu se pot realiza și afirma decît în cadrul bunăstării generale, al libertății și independenței întregului popor“.

În aceste rînduri este surprinsă însăși esența politicii umaniste a statului nostru, a președintelui Nicolae Ceaușescu.

În această concepție :

1) Omul reprezintă scopul și valoarea supremă a întregii vieți și activități social-politice și culturale.

2) Umanismul pozitiv, ca problemă a vieții sociale și individuale, nu devine realitate decît progresiv, concomitent cu perfecționarea vieții sociale în ansamblu : dat fiind caracterul lui de procesualitate, nu se poate considera că umanismul va deveni, la un moment dat, operă încheiată. Umanismul este, în permanență, operă **deschisă și perfectibilă.**

3) Construirea societății socialiste multilateral dezvoltate — etapă istorică importantă a înaintării noastre spre comunism, spre ceea ce Marx numea „dezlegarea enigmei istoriei“ — trebuie să aducă cu sine, prin structurile ei economice, politice și culturale, o nouă etapă în înfăptuirea și desăvîrșirea umanismului.

4) În **praxis**-ul edificării umanismului revoluționar, trebuie acționat deopotrivă, într-o strînsă conexiune dialectică, în două direcții fundamentale : a) pe planul material al vieții sociale ; și b) pe plan spiritual, asupra conștiinței individuale. Strategia construcției omului nou presupune, astfel, o interacțiune dialectică (adîncă și de durată) între factorii obiectivi și cei subiectivi.

Pornind de la aceste principii esențiale — la care s-ar putea adăuga, evident, și altele —, în întreaga operă teoretică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, în activitatea practică desfășurată în România, regăsim o grijă permanentă pentru reali-

zarea tuturor acelor împrejurări, obiective și subiective, care fac ca omul să intre pe deplin în posesia esenței sale umane.

Înlăturarea pentru totdeauna a proprietății private și a exploatării omului de către om, așezarea proprietății pe temeiuri colective, de stat și obștești — exploatații de odinioară dobîndind o nouă și triplă calitate, aceea de proprietari, producători și beneficiari ai tuturor valorilor materiale și spirituale ale societății — reprezintă tot atitea premise sociale, obiective și necesare, pentru eliminarea oricăror forme de înstrăinare, pentru dezvoltarea și înflorirea personalității umane. Înăptuirea acestor condiții obiective și necesare nu înseamnă, însă, că ele sînt și suficiente. Înăptuirea umanismului revoluționar nu poate fi — așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — un rezultat ce ar apărea spontan, odată cu înlăturarea exploatării și realizarea acelor condiții care fac ca munca să nu-l mai înstrăineze pe om. Înăptuirea umanismului revoluționar, a umanismului autentic, este indisolubil legată de activitatea ideologică și politico-educativă desfășurată în mod conștient, în scopul modelării unui om nou, înzestrat cu o concepție științifică, materialist-dialectică despre lume, cu un larg orizont de cultură generală și profesională, înarmat cu noi principii și valori morale în întreaga sa conduită socială.

În acest fel, în contextul dezvoltării economice și sociale în ansamblu, personalitatea umană își găsește o împlinire esențială prin cultură, știință și învățămînt. Munca, dintr-un factor alienant, de risipire și anulare a personalității umane (așa cum este ea în condițiile exploatării) și de transformare a acesteia într-o simplă marfă, devine, în condițiile eliberării ei, o puternică pîrghie în afirmarea și dezvoltarea personalității umane. Prin valorile create, prin propria sa muncă, omul nu numai că nu se mai simte depozitat, nu numai că nu-și mai pierde substanța și energia, ci, dimpotrivă, își dobîndește o nouă identitate, obiectivîndu-se prin ceea ce el creează. În condițiile societății socialiste, dispăre ceea ce H. Marcuse numea „ruptura ontologică dintre valorile materiale și valorile spirituale“. Creația valorilor spirituale a devenit, alături de aceea a valorilor materiale, o modalitate fundamentală de obiectivare a omului, de realizare a acestuia ca „ființă generică“. Fiind creatorul acestor valori, dar în același timp și beneficiarul și proprietarul lor, omul societății socialiste nu numai că nu se mai simte alienat în procesul creării acestora, ci, dimpotrivă, are, cu fiecare realizare, sentimentul satisfacției și plenitudinii demiurgice. În acest „imperiu“ nelimitat, al manifestării creativității umane, apar tre-

buințe și motivații noi. Viața socială, ca și cea individuală, dobîndește astfel o calitate nouă, se îmbogățește și se autoînoobilează. „**Omul bogat este — așa cum spune Marx — omul care are nevoie de o totalitate de manifestări de viață umană, omul la care propria sa realizare se manifestă ca necesitate lăuntrică, ca nevoie**”^{*} Prin condițiile create de socialism, omului și dezvoltării personalității acestuia, **nevoile** lăuntrice, spirituale, ca și cele ale confortului material, cresc, se diversifică, într-o organicitate dialectică cu progresul general al societății. Umanizarea vieții devine ea însăși o „operă deschisă”, la împlinirea căreia fiecare este chemat să-și aducă o contribuție proprie.

Între democrație, libertate și umanism există o legătură indisolubilă. Pornindu-se de la acest adevăr, în întreaga construcție a noii societăți din țara noastră se are în vedere perfecționarea continuă a cadrului social și instituțional, în scopul găsirii acelor forme care să permită în măsură tot mai mare participarea maselor de oameni ai muncii la conducerea vieții politice și obștești, la pregătirea și luarea deciziilor în cele mai importante probleme ale vieții și dezvoltării sociale. A fost și este mereu perfecționată legalitatea socialistă, pentru ca, prin conținut și formă, legea să reprezinte cît mai adecvat îmbinarea intereselor generale, ale dreptului și libertății întregii societăți, cu interesele, drepturile și libertățile individuale. Dezvoltarea continuă și adîncirea democrației socialiste, participarea efectivă a unor mase tot mai largi la viața politică, socială și culturală, deschid personalității umane posibilități nelimitate de manifestare, creează posibilitatea — și aceasta este o trăsătură definitorie pentru umani-

smul de tip nou — de inserție a gîndirii și acțiunii individuale în desfășurarea procesului istoric la scară națională.

Este evident că între realitate și ideal, între ceea ce este și ceea ce trebuie să fie, există și astăzi, desigur, discrepanțe. Democrația și libertatea umană sînt un proces; ele au de străbătut o cale foarte lungă pentru a se apropia, treptat-treptat, de cerințele izvorîte din ideal. Insatisfacțiile pe care uneori le putem avea nu reprezintă însă „sfîșierea” existențială (Gespaltenheit) de care vorbea Jaspers, nici o antinomie tragică, un divorț între gîndire și existență, de care vorbea Albert Camus, ci doar expresia unor contradicții care se nasc între posibilitățile și necesitățile existente la un moment dat, între obiectivitate și subiectivitate, între intenție și realizare.

Forța teoretică și capacitatea practică a unui partid se verifică tocmai în priceperea cu care acesta știe și reușește să sesizeze la timp și să rezolve toate contradicțiile ce se pot naște, în mod firesc și explicabil, într-o construcție atît de complicată și de vastă cum este edificarea unei noi societăți, a societății socialiste și comuniste.

Forța partidului nostru, la acești 60 de ani de bilanț, ne apare cu atît mai mare cu cît, de-a lungul anilor, învingînd toate dificultățile, obiective și subiective, a știut să conducă, pe un drum mereu ascendent, construcția noii societăți și a unui nou umanism.

Poate fi considerată această construcție încheiată? Nicidecum. Drumurile democrației, ale libertății și umanismului sînt, ca și cele ale adevărului, apropiere asimptotică de infinit. Ceea ce e omenesc poate deveni, mereu, și mai uman. Omul a fost și rămîne o ființă veșnic perfectibilă. Umanismul a fost și rămîne, veșnic, o „operă deschisă”. Iar ctitorul acestei opere este partidul.

^{*} *Karl Marx*, Manuscrise economico-filozofice din 1844, în vol. „*Scieri din tinerețe*”, p. 583.

MIRCEA
GHIȚULESCU

Istoric și politic în teatrul lui Mihnea Gheorghiu

Există, s-a mai spus, o adevărată vocație a literaturii române pentru drama istorică, ce poate fi urmărită în succesivele sale etape, de la Hasdeu la Alecsandri și Delavrancea, până la Nicolae Iorga, Camil Petrescu, Lucian Blaga, și de aici la Paul Anghel, Marin Sorescu sau Mihnea Gheorghiu. Apreciind cu severitate starea dramaturgiei noastre, I. L. Caragiale nu reținea, ca demnă de o antologie, decât **Răzvan și Vidra** („În afară de Răzvan, nimic“ — spunea clasicul nostru, trecînd cu oarecare rea-voință peste un mare capitol de dramaturgie înscris de Vasile Alecsandri). De la verdictul lui Caragiale pînă astăzi, lucrurile s-au mai schimbat, raporturile dintre genurile literaturii dramatice s-au mai echilibrat, dar unele dintre performanțele importante ale dramaturgiei noastre sînt încă legate de genul dramei istorice. Poate, pentru că literatura română modernă a început ca literatură romantică, iar drama istorică era genul preferat al romanticilor; poate, pentru că Hasdeu, Alecsandri și, mai tîrziu, Delavrancea au lăsat urmașilor, pe acest drum, modele de prestigiu. Oricare ar fi explicația, ea nu poate fi desprinsă de procesul specific de formare a statului național român, a culturii și civilizației sale, proces de-a lungul căruia literatura și arta s-au simțit adeseori datoare să susțină și să apere idealul patriotic și politic, și, în diferite etape ale istoriei naționale, să devină ideologie patriotică, instructivă și însuflețitoare. Să nu uităm, de asemenea, că literatura noastră cultă începe cu literatura istorică a cronicarilor, în care ambiția literară și cea istorico-ideologică fuzionează. Oricum, drama istorică națională își descoperă, de la o epocă la alta, noi temeuri și modalități, de la dramatizarea biografiilor istorice spectaculoase (**Răzvan și Vidra**, **Despot-Vodă**) la reconstituiri în spirit patriotic de eroi și dinastii (trilogia lui Delavrancea), pentru a

evolua, apoi, de la evocarea romanțată a marilor figuri istorice la dramatizarea, nu a faptelor de arme și a biografiilor, ci a ideilor istorice, devenind, în zilele noastre, **teatru politic**, în cel mai propriu înțeles al termenului.

Scenariile lui Mihnea Gheorghiu, pe care, din motive formale, evităm să le numim drame istorice, sînt, prin ideologie și modalități, forme de teatru politic, derivate din drama istorică. Trei dintre cele cinci lucrări publicate recent în volum* sînt scenarii cinematografice propriu-zise, dar faptul că au fost încredințate tiparului dovedește că autorul le atribuie o independență literară. De fapt, formula pentru care a optat Mihnea Gheorghiu se situează la granița dintre opera literară și pretextul cinematografic. **Zodia Taurului** sau **Patetica '77** sînt doar întîmplător piese de teatru, și pot fi, la fel de bine, scenarii de film, așa cum **Fierul și aurul** sau **Mușchetarul român** sînt doar prin consacrare scenarii de film, ele fiind perfect adaptabile la rigorile scenei. Granițele dintre cele două specii sînt, la Mihnea Gheorghiu, indistincte, pentru că, pe de o parte, scriitura atentă indică elaborarea „literară“ a textelor, în timp ce particularitățile compoziționale (subiecte generoase, personaje numeroase și numeroase locuri de desfășurare a acțiunii) sînt specifice cinematografului. De aici, noutatea derutată a formulei; pentru că, judecate ca piese de teatru, textele lui Mihnea Gheorghiu pot isca obiecții privind unita-

* *Mihnea Gheorghiu*, 5 lumi ca spectacol. Burebista, Mihai, Cantemir, Tudor, Independența. Ed. Eminescu, colecția „Teatru comentat“, București, 1980. Dintre acestea, publicate pentru prima dată în revista „Teatru“: *Zodia Taurului*, nr. 12/1970; *Mușchetarul român*, nr. 6/1973; *Patetica '77*, nr. 1/1977; *Fierul și aurul*, nr. 1/1979.

tea și rigoarea dramatică; iar ca scenariu de film, alte obiectii, referitoare la excesul de text, de „literatură”. Scenarii sau piese de teatru, textele lui Mihnea Gheorghiu se apropie de genul **teatrului-document**, prin cvasiabsența **elementului de ficțiune. Zodia Taurului**, de exemplu, rămâne în teritoriul dramei istorice prin destinul tragic al eroului (Tudor Vladimirescu), dar trece în formula teatrului-document prin apelul la personaje non-fictive și la întâmplări explorate documentar. Fictiv pare a fi aici — firește, nu putem ști în ce măsură — doar „Corespondentul” austriac, personaj a cărui funcție simbolică este de a face legătura între două lumi: lumea frământărilor valahe din anul 1821, și aceea vieneză, a opulenței, balurilor, muzicii, conversației de salon și diplomației. Reportajele sale circulă dintr-o lume în alta, confruntă o lume cu alta și poartă, prin contrastul pe care îl creează, gravitatea dezideratelor sociale și naționale românești. În plus, scenele Corespondentului, rezumând situația politică de pe continent, completează conflictele aparent locale cu o perspectivă europeană. Nici subiectul, nici intriga nu sînt aici fictive, ci interpretări, în spiritul literaturii, ale datelor istoriei. Aceeași structură o are și piesa despre Mihai Viteazul (**Capul**), „dramă-spectacol” în care sînt alăturate citate din Bălcescu, strofe din poemele închinat lui Mihai, într-o tentativă de spectacol total care să subordoneze mijloacele de expresie ale teatrului (dialog, muzică, dans), ideii de evocare. Procedeele **teatru în teatru**, pe care îl utilizează autorul, dă lucrării și caracteristicile unui „proces literar”. Scenele în care actorii-eroi își întrerup jocul pentru a se consulta asupra destinului pe care le interpretează, folosind argumente istorice și literare, dau construcției un caracter de dezbateră; impresia e de **creație pe viu a istoriei**. De aici, dublul efect al lucrării; mai întii, de a prilejui un spectacol total, cu deschiderile și implicațiile pe care le furnizează polisemia procedeeului **teatru în teatru**; apoi de a avea un caracter intelectual, eseistic, accentuat.

Capul nu este numai titlul, ci și simbolul tragic al piesei. Aflat în scenă de la începutul pînă la sfîrșitul piesei, capul, despărțit de trup, al marelui voievod devine semn n-avea să moară, odată cu brațul și mintea ce o înfăptuiseră vremelnice. Titlul, cu implicațiile sale simbolice, ne vorbește deopotrivă despre capul de oști și de stat, dar și de mintea pătrunzătoare a celui ce visase să înfăptuise unitatea națională. Cu adevărat tragic, în destinul celor doi eroi, nu este moartea lor vîntoasă, ci efortul chinuitor, de a stabili, și apoi de a apăra, o poziție de echilibru

față de marile puteri europene ale vremii, uneori cu prețul unor grele sacrificii, văzîndu-și idealurile de suveranitate și independență mereu periclitate de jocurile diplomatice ale timpului — asupra cărora autorul se oprește cu predilecție.

De aici, „europenizarea” dramei istorice naționale, în viziunea lui Mihnea Gheorghiu. Acțiunea scenariilor sale nu mai este restrînsă la aria națională, depășește granițele țării române, prelungindu-și implicațiile în marile capitale europene ale vremii. Tudor Vladimirescu e un om umbat prin saloanele Vienei, Mihai are schimburi diplomatice curente, Dimitrie Cantemir e un nume cunoscut și stimat de marile personalități ale timpului, în cetatea lui Burebista de la Argedava, ca, de altfel, și în Bucureștii anilor 1877, pulsează o viață politică și culturală vie, cu deschideri și semnificații importante pe plan extern. Țările române sînt prezente în conștiința politică europeană și internațională a vremii, și în sprijinul acestei idei — în care descifrăm cu ușurință trimiteri în actualitate — Mihnea Gheorghiu găsește cele mai neașteptate soluții. Capitala lui Burebista va fi un oraș cosmopolit, locul de întîlnire al negustorilor din întreaga lume antică, unde înfloresc comerțul și meșteșugurile; Mi-huț din **Mușchetarul român** este un picar moldav, lup de mare și spadasin, cunoscut și temut, în marile porturi ale Europei, și româncele insele fac carieră, la curțile împărătești ale vestului, ca Anca din **Mușchetarul român**, care o cucerește pe favorita împăratului Austriei ș.a.m.d. Interludiile bazate pe formula **teatru în teatru**, din **Capul**, conectează situația principatelor române la viața politică internațională. Astfel, prezența șocantă, a lui Hamlet, liber asociată texturii unui eseu dramatic asupra lui Mihai Viteazul, nu are înțeles, în afara încercării consecvente de **sincronizare** a vieții social-istorice a țării române cu a celorlalte țări europene. Om de cultură, de o solidă formație umanistă, Mihnea Gheorghiu nu poate omite, atunci cînd își propune să scrie despre Mihai Viteazul, că acest mare conducător de oști al vremii era contemporan cu Shakespeare, și a fost cîntat de însuși Lope de Vega. Ceea ce reține, cu predilecție, autorul, din documente, sînt raritățile și curiozitățile cultural-istorice, faptul, de pildă, că dacii au folosit înaintea romanilor brăzdarul de fier, că țarul Petru I l-a vizitat pe Dimitrie Cantemir la curtea acestuia din Iași etc. Acolo unde documentele istorice tac, autorul inventează el însuși întâmplări plauzibile, sau imposibil de contestat, cum este, de exemplu, furtul manuscrisului „Istoriei Imperiului Otoman” a lui Dimitrie Cantemir, cum este

prezența dacului Calopor în oastea lui Spartacus, și el de origine traco-gețică, sau, iarăși, Căpitanul Mihuț, figură legendară printre aventurierii „pozitivi“ ai vremii.

Toate cele „cinci lumi“ evocate de Mihnea Gheorghiu selectează momente de răscruce ale istoriei naționale, fie că este vorba de formarea primului stat centralizat al dacilor, de prima unire a țărilor române sub Mihai Viteazul, de epoca primului cărturar român de importanță europeană, de prima mișcare revoluționară pentru eliberare națională și socială, condusă de Tudor Vladimirescu, sau, în sfârșit, de Războiul pentru independență, din 1877. Ceea ce aduce fundamental nou Mihnea Gheorghiu este însă argumentul culturii și civilizației, ca legitimare a mindriei naționale, și, în ultimă instanță, a rostului în lume a națiunii noastre. Din lucrările lui Mihnea Gheorghiu rezultă imaginea unui popor străvechi, cu vocația civilizației și culturii, imagine nu lipsită, poate, de un subînțeles polemic față de o întreagă literatură de inspirație istorică, care a supralicitat autenticitatea folclorică și etnografică a culturii noastre, înțelegând adesea doar ca absență a civilizației culte. Deși autorul însuși cade uneori în improvizarea „autenticiste“ (ca în această imagine „dacică“, fabricată după rețete etnografice, din **Fierul și aurul**: „**Călăreții pleacă la drum rizind ; traversează o poiană plină cu stupi de albine, în care lucrează doi prisăcari printre uneltele lor de albinărit. Unul dintre ei le dăruiește cite o bucată de fagure de miere într-o frunză de brusture**“), el reușește să disloce o prejudecată cu adânci rădăcini în istoria culturii și civilizației românești, care, simplu spus, păcătuiește adesea prin hiper-folclorism, situând într-o antinomie nejustificată civilizația populară față de civilizația cultă. Poate că acesta este și sensul major al scenariului despre Dimitrie Cantemir, personalitate de primă mărime a veacului luminilor, care, înaintea oricăror victorii sau eșecuri politice, a reușit să ridice cultura românească la un nivel, să-i spunem, competitiv ; și, fapt important, fără a fi o apariție întâmplătoare și izolată, de vreme ce era înconjurat la curte de alte mari spirite românești ale vremii, ca Ion Neculce sau Nicolae Costin, într-o ambianță culturală coerentă, sistematică și tradițională. Desigur, în tentativa sa de **sincronizare româ-**

nească, Mihnea Gheorghiu nu poate evita unele exagerări. Dacii săi, din **Fierul și aurul** sînt, poate, prea rafinați, „medievalismul românesc, prea luminat, dar însăși suspiciunea noastră nu face oare parte, și ea, dintre consecințele prejudecății folcloriste, de care vorbeam mai sus, și de care ne lăsăm noi înșine înșelați ? Sînt, în această **viziune culturală asupra istoriei**, pe care Mihnea Gheorghiu o implică în viziunea politică, și particularitățile unei ideologii, mai ales prin sugestiile didactice-persuasive pe care le ascunde ; dar care națiune își poate oare, afirma, prin alte mijloace, țelul de a face cunoscute și de a pune în valoare tradițiile sale de cultură și civilizație, legitimîndu-și, astfel, dreptul de egalitate cu marile popoare ale lumii ? Dincolo de suprafața sa anecdotică, scenariul **Mușchetarul român**, prin eroul său central, acel domnitor cărturar prins „între pană și spadă“, ridică, la analiză, chiar această problemă fundamentală, a raportului dintre politică și civilizație, a valorii politice a culturii și civilizației. Într-un veritabil film de aventuri (dar aventuri culturale, pentru că **Mușchetarul român** este istoria pierderii și căutării unui manuscris), Mihnea Gheorghiu știe să strecoare, în replici, informații culturale. În piesele și scenariile sale se discută despre **De bello gallico**, despre filozofia lui Leibniz sau a lui Vasile Conta, interioarele și exterioarele sînt construite prin analogii culturale și asocieri dintre cele mai variate cu artele plastice, muzica și arhitectura, și sînt folosite, adeseori, locuțiuni franceze, engleze sau germane, care, departe de a crea efecte snobe, dau sentimentul de stabilitate intelectuală și de stăpînire perfectă a caracteristicilor epocii. Indicațiile cinematografice din scenarii sînt elaborate cu eleganță literară, devenind ele însele, din simple texte ajutătoare, mostre de proză turistică scrisă de un călător prin Europa, un călător cultivat, care vede prezentul prin încărcătura de valori istorice și culturale pe care le conțin obiectivele descrise.

„Scenariile istorice“ ale lui Mihnea Gheorghiu nu se sustrag, nici ele, regulii oricărei investigații literare în istorie, realizată de pe pozițiile actualității. Nici n-ar interesa, astăzi, simpla reconstituire „de culoare“ a unei epoci. Dramele istorice au devenit (dacă nu cumva au fost totdeauna) drame contemporane cu pre-texte istorice.

„Buna zi de mîine“ de Radu F. Alexandru

Ointuiție cu „marca Ecaterina Oproiu“ relevă, în teatrul lui Radu F. Alexandru, o inspirată investigație a naturii umane, și, poate, a propriului său eu (s.n.). Cea din urmă caracterizare îmi pare perfect adecvată piesei cu care se deschide volumul *Buna zi de mîine*. Cunoaștem, în *Saltimbancii*, trei personaje (mari singurătăți legate, parcă, printr-un blestem, la aceeași galeră, ascultînd de aceeași lege, a fluturului fascinat de flacără), care desfășoară în fața noastră un adevărat „dans al morții“. Referințele la social nu sînt absente. Mai pronunțate și concludente par însă cele de domeniul biografiei strict personale: nefericite eredități, complexe familiale și individuale, angajări în „pariuri americane“. E drept, piesa la care ne referim ar putea fi citită și ca o dramă a neputinței și neîncrederii, ori ca o ecuație variabilă, metafora unei relații complexe sub semnul jocului dominației, autorității și puterii. Ea pare a izvorî, însă, mai ales, dintr-o taină a ființei, o taină pe care autorul simte nevoia (cu disperarea pe care o va fi încercat și cel care deținea secretul lui Midas) să o mărturisească — în acea formă de maximă audiență (care e teatrul), și totodată de maximă discreție (care e *Saltimbancii*, piesă plină de subtexte, ambiguități, în care dialogurile au inflexiuni esoterice). Această confesiune măscată nu urmărește o sfidare a accepțiunilor comune, ci mai degrabă, asemeni psihodramei, o exorcizare a demonilor, o purificare de spaimă.

Saltimbancii figurează teme ce vor reveni în volum, în felurite configurații, implicate într-o problematică socială și istorică: relații de dominație secretă; frica și incertitudinea — ca sentimente dominante, iubirea — remediu iluzoriu al unei boli cronice; dragostea — ură și atracția — respingere.

Piese ce urmează *Saltimbancilor* atestă mișcarea energetică a dramaturgului dinspre abisurile sinelui spre lume, „lungul drum al nopții către ziua“ de ieri, de azi, de mîine; progresul scriitorului în direcția obiectivizării obsesiilor sale și a capacității de a sta „cu fața spre ceilalți“.

Regăsim și în *Mansarda* o lume de eșuați, ratați, oameni cu resorturile vitale tăiate și siguranțele arse. Dar dacă vocea lui Mătușoiu a fost alterată de un bisturiu (accident chirurgical), iar universul Anei Cleja, tulburat de un șoc sufletesc, Dinu Greceanu este o victimă a unor practici reprobabile dintr-o perioadă revolută, iar Comănescu, unul dintre cei ilustrînd, indirect, abuzul de putere.

Urmărim povestea contribuției la o cumplită înscenare — accentul căzînd pe imposibilitatea anulării consecințelor ei și pe ireversibilitatea consecințelor ei. Eriajrea lui Greceanu în judecător nu îi aduce necesara eliberare. Pe de altă parte (prins în capcană și eliberat, ca un erou al lui Villiers de L'Isle-Adam sub controlul Marelui Inchizitor), „călăul“ va simți nevoia de a se crampona și a găsi o justificare măcar în victimă (ceea ce amintește finalul „Fețelor tăcerii“ lui A. Buzura). *Buna zi de mîine* nu poate exista fără să știm nimic despre trecut. Și, parcă, tocmai de aceea, „mărturisitorul“ din *Saltimbancii* a devenit, asemeni lui D. R. Popescu și atîtor romancieri, un cronicar al istoriei ca problemă, a unor vremuri și împrejurări ce nu trebuie ignorate, ci cunoscute și judecate.

Altă ipostază a dramaturgului relevată în volum este aceea a „anchetatorului“ și „acuzatorului public“. Obiectul demersului său analitic, în *Omul care face minuni*: „orice fel de schilodire a omului este iremediabilă“, iar mutilările, alienarea, se pot perpetua — și nu oricum, ci acceptate ca ceva firesc, fără probleme de conștiință.

S-a remarcat, nu o dată, subtilitatea analizei sufletești și a investigației etice din acest volum. Observația e perfect adevărată, nu și cea cu privire la tipul teatrului scris de Radu F. Alexandru. Dacă e un psiholog și un moralist, Radu F. Alexandru e unul sceptic. Ce altceva semnifică fraternizarea în suferință a eroilor săi, decît relativizarea culpei individului, mai exact a primatului vinei lui? Aparent tradițional, psihologic, de investigație etică, desfășurată pe o posi-

bilă secvență a realității concrete, teatrul lui Radu F. Alexandru este unul de construcție, metaforic, în care mai important decât ce se vede este planul doi, în care, mai importantă decât personajele, este *situația*, în care (fără ca problema responsabilității să nu implice și individul), mai hotărâtor decât omul, e mecanismul istoric, social, politic cu care acesta se confruntă.

În *Mărturisirea*, vedem cum, sub imperiul fricii, cei mai atașați și tandri iubii devin, brusc, lași, poltroni, dezicându-se subit unul de altul. O judecată despre vocația compromisului, a lașității, despre iluzoriul, inconsistența oricărei relații umane nobile? Nu în primul rând. *Mărturisirea* e piesa fragilității acestei dimensiuni; ea arată cât de ușor poate fi răstălmăcit adevărul, și mistificat și pervertit, terorizat, manipulat, omul singur (temă care, îl va reține și în piesele următoare); cât de mult depinde comportamentul individual de climatul în care se manifestă, de sistemul la care se raportează. Pledoaria este implicită, dar clară: necesitatea de a veghea.

„Omul e liber și vrea să știe de ce e în stare“ ar putea fi motto-ul lui *Dinu* — nu numai a dintre cele mai bune din volum, ci, poate, printre cele mai interesante piese românești contemporane despre raporturile dintre generații. Se pune aici, la nivelul individului, problema necesității unui statut de independență, a dreptului la autodefinire, prin opțiune proprie și experiment existențial și social.

În *Dinu*, o morală a necesității este înlocuită (în stadiul actual al evoluției societății) cu una a libertății. Mai presus de determinare s-a creat cadrul care asigură dreptul și posibilitatea alegerii. Fără a exclude însă responsabilitatea (deopotrivă individuală și socială, și, mai departe, istorică), acest drept presupune repunerea în discuție și chiar amendarea parțială a căilor înaintașilor.

Dramaturg de reală vocație și certă înzestrare, mai presus de orice o conștiință dramatică aliată cu o inteligență pătrun-

zătoare și extrem de trează, deopotrivă arhitect al similitudinii și eșafodajului ideii, matematician al construcției dramatice de o rigoare ce frizează uneori răceala, Radu F. Alexandru e un scriitor cu o mare acuitate și precizie a văzului și cu un deosebit simț al fineții și armonizării vocilor, ca și al tuturor semnelor teatrale. (O pildă în acest sens: *Iubirile Anei Stoica*). Sub raport estetic, se cuvine subliniată, odată cu calitatea observației, minuția detaliilor, bogăția gesturilor, a indicațiilor de mișcare — mișcare ce susține sau descumpănește, activează sau deritează partenerul, umple, ori dă sens tăcerilor. De asemeni: firescul dialogului, oralitatea replicii, diferențierea ei — conform gradului de instrucție al personajelor, de extracții sociale foarte diferite.

Rar întâlnești o carte care să fie, într-o asemenea măsură, expresia aspirației la autenticitate, și totodată a voinței de semnificare și sens, care să țîșnească din șocurile datelor și experienței personale, devenite obsesive, și să tindă totodată spre figurarea unor probleme fundamentale, care să investigheze și să „pună în scenă“, atâtea fețe ascunse ale psihologiilor umane, și care, în același timp, să figureze, prin ele, valoarea hotărâtoare a unor împrejurări ale istoriei și devenirii sociale.

Rar întâlnești un volum de teatru care (prin subiecte atât de diferite, destule noi, destule înnoite prin demers estetic) să angajeze în fond conflicte ce țin nu numai de întrebări și dileme, ci chiar de sensul existenței omului contemporan.

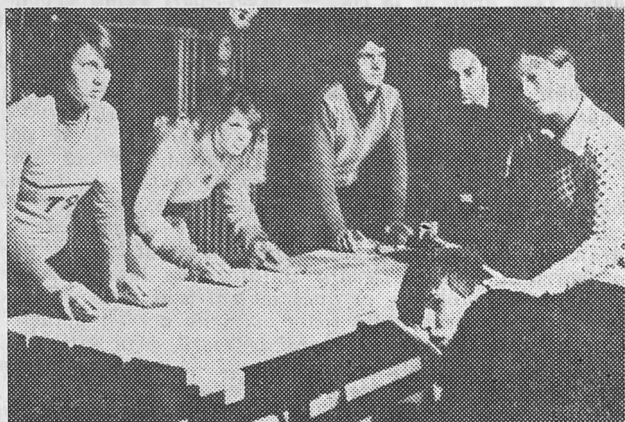
Expresie a unui teatru grav și profund, tensionat interior pînă la paroxism, unitar și ferm stilistic și, în același timp, atât de divers prin subiecte, medii, teme, și mai ales idei și mesaj, de o puternică teatralitate, *Buna zi de mîine* surprinde chiar și pe cei ce cunoșteau separat mai multe dintre scrierile lui Radu F. Alexandru, argumentînd, odată cu talentul autorului, valoarea tinerei generații de dramaturgi, necesitatea creditării lor, prin publicare și prin transfigurare scenică.

Ziua mondială a teatrului... ...și omul nemondial

Mă simt jenat că vorbesc eu despre Ziua mondială a teatrului. Jenat, ca un supporter, care cere un bilet la un meci de baschet, și observă, abia la casă, că el n-are doi metri și cinci înălțime. Dacă va fi dat afară (sau aruncat la coș) — acest sport avînd nevoie nu numai de jucători înalți, ci și de suporteri pe potrivă? Teatrul este un joc mai îngăduitor cu publicul său. Scriu despre ziua lui — netrecută în calendar, doar pe bază că mă emoționează grozav niște nume, pe care prietenii mei, actorii, le destupă pe scenă, cu pocnetul sticlelor de șampanie: Sofocle, Euripide, Aristofan (grecii merg cite trei și în enumerări, spre a mai sta de vorbă între ei), Shakespeare, Racine, Molière, Lope de Vega, Pirandello, Strindberg, Caragiale... Și se pot înșira multe nume, fiecare popor avîndu-și șampania sa dramatică, dar mă simt parcă deja amețit.

Există multe motive să iubești teatrul, și, iubindu-l, să te întrebi: într-adevăr, de ce nu are, și el, o zi? Ba o are, dar nu e trecută în calendar. Poate din cauză că nu s-a găsit sfîntul potrivit — deși, martiri au dat și scena, și condeiul dramatic, acesta din urmă, tragic din capul locului, prin nume chiar. Ziua mondială a teatrului este în fiecare zi (afară de luni), cînd omul nemondial, omul de pe stradă, insul anonim, se duce la teatru și vede un spectacol care-i merge la inimă. Milioane de oameni din toate colțurile acestei planete fără colțuri, doar cu asperități pe sfera ei turtită, seară de seară, prin săli mari și mici, cu policandre grozave sau doar cu feștile, ținute prudent în mîna de pompieri — milioane de oameni, deci, își pun pe față, de bună-voie, masca tragediei și pe cea a comediei. În modul cel mai firesc, arcuindu-și buzele în jos sau în sus, după modelul dat din vechime. Cu ochii la scenă, unde se joacă modern și fără mască, noi ridem și plîngem, tot că-n vechime și ca-n viitorime: arcuindu-ne buzele, cînd în sus și cînd în jos... „Ha-ha! Hi-hi!“ . Și, după aceea, ne întoarcem acasă purificați, cu examenul de katharsis luat, și cu un gînd bun pentru meșterul Aristotel, care ne-a garantat, demult, că nu e rău dacă mai mergem, din cînd în cînd, la un spectacol. Desigur, el se gîndea la teatrul antic, care ținea o zi întregă, sau chiar două, noi ne gîndim la cel de azi, care, nu că se termină înainte de-a începe, dar s-a redus la esență. Vii cu comedia sau tragedia de-acasă, actorii ți le confirmă, le bifează parcă, de la înălțimea scenei, prin cîteva replici nimerite, care te ung la suflet. Dar te purifici bine, și te grăbești să nu pierzi metroul, tramvaiul, trăsura, cămila, lectica (nu, asta era în antichitate), sau cine mai știe ce mijloc de transport. Vreau să spun că, în orice condiții, tot te duci la teatru, doar că vremurile s-au schimbat, piesele trebuie să fie mai scurte. Și asta nu pentru că aș vrea să-mi apăr eu monodramele, ci fiindcă sînt foarte multe spectacole de văzut. Piesele lui.: Sofocle, Euripide, Aristofan, Shakespeare, Racine, Molière, Lope de Vega, Pirandello, Strindberg, Caragiale — pe care mi se pare că i-am mai numit, dar așa au cite unii noroc, ies mereu în față. Plus puzderia de capodopere pe care le-aș enumera, dar pînă le termin, trece Ziua mondială a teatrului. Sau a și trecut? A fost ieri? Este astăzi? Eu zic: Ziua mondială a teatrului nu e azi, este poimîine. Ziua mondială a teatrului este în fiecare zi, cînd un om de pe planetă ia pentru prima dată contact cu luminile rampei, se freacă la ochi, nu-i vine să creadă, și începe: „Ha-ha!“ ori „Hi-hi!“ , după cum pe scenă „rulează“ o comedie ori o tragedie. Ziua mondială e eternă, ca și dorința noastră de înălțare sufletească. Atenție, măștile se găsesc la garderobă și, odată luate, nu se mai înapoiază.

Un
teatru
popular
își
caută
profilul



Scene din spectacolele „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă“ de Horia Lovinescu, „Echipa de zgomote“ de Fănuș Neagu și „Năpasta“ de I. L. Caragiale

În urmă cu cincisprezece ani lua ființă, la Vatra Dornei, unul dintre primele teatre populare din țară. Era a șaptea echipă de amatori, în ordinea înființării, care dobânda noul statut. Astăzi avem cincizeci și șapte de teatre populare și muncitorești, iar Teatrul popular din Vatra Dornei se menține printre cele fruntașe.

Întrucâtva departe de centre urbane cu instituții profesioniste de spectacole, Teatrul popular din această așezare de munte are o menire oarecum distinctă : el trebuie să ofere spectacole celor aproximativ 16.000 de locuitori statornici, ca și celor veniți la odihnă și tratament, și care dublează numărul localnicilor, într-o diversitate în măsură să acopere toate cerințele și exigențele. Altfel spus, acest teatru trebuie să țină seama de prezența permanentă a turiștilor și să-și îmbine dorința de a aborda un repertoriu grav cu nevoia de a oferi și spectacole mai larg accesibile, cum se cuvin spectatorilor din rândurile celor veniți să se destindă și să-și refacă potențialul de muncă. Dezideratul acesta a fost înțeles, de-a lungul celor cincisprezece ani de existență ai Teatrului popular : s-au reprezentat aici și **Oamenii care tac** de Al. Voitin, **Excursia** de Th. Mănescu, **Matca** de Marin Sorescu. **Marele fluviu își adună apele** de Dan Tărchiță, dar și **Jocul de-a vacanța** de Mihail Sebastian, **O zi de odihnă** de V. Kataev, **Hangița** de Carlo Goldoni, pentru a oferi numai câteva exemple.

În această stagiune, Teatrul popular din Vatra Dornei prezintă trei spectacole : **Năpasta** de I. L. Caragiale, **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu și **Echipa de zgomote** de Fănuș Neagu. Se poate ușor observa că este un repertoriu deosebit de pretențios, chiar dificil, un repertoriu care țintește foarte sus, din punct de vedere al exigențelor artistice... Este un repertoriu plin de ambiguități. Nimic de reproșat, în principiu, acestui program politic-cultural, care pare menit să înalțe cota exigențelor repertoriale ale teatrului dornean, ca și ale tuturor teatrelor populare și muncitorești. În definiție, piesele dificile nu mai sînt de mult o surpriză în programul echipelor de amatori. Numai în această stagiune, de pildă, putem vedea bune, chiar foarte bune spectacole, în premieră sau reluare, ca **Ordinatorul** de Paul Everac (la Teatrul popular din Caracal), **Inerviu** de Ecaterina Oproiu (la Teatrul popular din Buzău), **A treia țepă** de Marin Sorescu (la Teatrul popular din Călărași), **Nevestele vesele din Windsor** de Shakespeare (la Teatrul popular din Lugoj). Practic, se nasc două

probleme. Prima : poate (nu în general, nu în principiu), în mod concret, o anume trupă de actori amatori să acopere exigențele interpretării oricărei piese din repertoriul curent al teatrelor, poate depăși ea dificultățile de punere în scenă a unor texte, asupra alegerii cărora șovăie (și, spunem noi, cu îndreptățire!) chiar unele colective profesioniste ? A doua : își poate îngădui un teatru popular să nu țină seama de cerințele spectatorilor săi, de împrejurările concrete în care își desfășoară activitatea, și să nu încerce, pe cât îi stă în puteri, să vină în întâmpinarea acestor cerințe ?

În legătură cu prima problemă, sînt de observat următoarele : piesa **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu este, o piesă cu o structură aparent simplă, cu o anume cursivitate a acțiunii, o piesă care, la primul nivel de înțelegere, nu naște dificultăți. Piesă filozofică, punînd probleme grave, existențiale, ea cheamă la meditație, solicită efort de desprindere din cotidian și de înălțare la pragul gîndirii abstracte, e drept, pe o suită de idei care nu sînt străine nici unuia dintre noi. Dificultățile încep de unde personajele acestei piese, patru la număr, personaje-simbol, sînt greu de interpretat. Arderea se produce în planul ideilor, întîmplările, interpretate ca atare, lipsite de semnificațiile lor, coboară temperatura piesei pînă la un nivel ucigător. Regizorul Laurian Oniga și interpreții au făcut efortul de a depăși aceste dificultăți, de a se înălța la nivelul cerut de text. Efortul nu a fost întotdeauna acoperit. Din inerenta lipsă de experiență a actorilor, sau din neconcordanța unora cu rolul în care au fost distribuiți. De asemenea, din inconsecvența gîndirii regizorale. Este un spectacol care se urmărește cu oarecare interes, dar nu cu satisfacție deplină.

Al doilea spectacol, cu **Echipa de zgomote** de Fănuș Neagu, este o intenție ratată. Metafora aceasta, a unui mic grup social strivit de civilizația tehnicistă, de-umanizat, coborît la condiția existenței primare, nu a căpătat nici o dimensiune scenică. Copleșit de sarcina artistică asumată, același regizor a căutat soluții care s-au dovedit artificiale și inaccesibile înțelegerii interpreților. Lipsa de maturitate artistică (a regizorului și interpreților) și-a spus cu duritate cuvîntul.

Năpasta de I. L. Caragiale este un spectacol realizat în cheie realistă de regizorul Laurian Oniga, un spectacol plin de

dramatism, cu interpretări convingătoare, singurul dintre cele trei care arată, pe de-a-ntregul, adevăratul potențial al trupei de amatori din Vatra Dornei.

Am reîntâlnit, în cele trei spectacole ale acestui colectiv, aproape aceiași interpreți. Alături de mai experimentatul Gheorghe Stoleru, neconcludent în Mușat (din *Jocul vieții...*), dar foarte bun în Dragomir (**Năpasta**), joacă Tatiana Lăcătușu, o ingenuă dramatică de o remarcabilă expresivitate, Mioara Nistor, interpretă cu farmec și personalitate, Orodel Olaru, foarte tânăr, dar fără îndoială, înzestrat, sensibil, inteligent; Ilie Petriuc, Doina Coțovanu, Steliana Cazan, Nicolae Udrișteanu, Vasile Crișmaru. Ei sînt de profesie ingineri, tehnicieni, muncitori, elevi, au pasiune pentru teatru și au talent. Ei alcătuiesc o trupă și doresc să aibă o activitate continuă. Și, de altfel, au. Munca lor se desfășoară sub îndrumarea unui regizor amator, Laurian Oniga, tânăr pasionat și inteligent, animat de cele mai vrednice intenții și aspirații, neobosit și nemulțumit de sine. Cine știe, poate va deveni, trecînd prin școală, un bun regizor. Deocamdată, spectacolele sale arată o neîndoieală vocație, dar și o certă lipsă de experiență. Se simte aici, la Vatra Dornei, nevoia îndrumării venite din partea unor profesioniști ai scenei.

Știm, e greu pentru dorneni să stabilească un contact permanent cu vreuna dintre instituțiile profesioniste, care, cum, spunem, sînt la mare distanță de localitatea lor. Dar se pot găsi forme de consultare periodică, privitor la repertoriu, la stadiile de lucru ale spectacolelor. După cum s-a putut vedea, prezența profesionistului printre amatori este întotdeauna benefică.

A doua problemă pe care o ridică activitatea Teatrului popular din Vatra Dornei este aceea a adecvării repertoriului la pregătirea, gustul, preferințele, cerințele publicului.

Măsurîndu-și mai circumspect puterile, este necesar ca acest tînăr și, fără nici o îndoială, înzestrat colectiv, animat de cele mai frumoase intenții, însuflețit de dragoste pentru arta scenică, să caute, în zestrea repertorială atît de bogată și atît de diversă, piese care să constituie, prin ele însele, o atracție pentru spectatori din Vatra Dornei. Nu neapărat ușurele, nu neapărat superficiale, dar mai accesibile, mai atractive și, la urma urmei, mai potrivite și stării de spirit a celui venit la odihnă. Căutîndu-și profilul, colectivul dornean trebuie să-și dobîndească, mai întîi, încrederea și statornicia publicului său.

Virgil MUNTEANU

Un precursor

La 25 februarie 1881, se stinge, la București, Cezar Bolliac. Iuncăr la înființarea armatei naționale, membru al Societății filarmonice, secretar al Guvernului provizoriu (1848), unionist înflăcărat, în exil și sub Cuza, demnitar al Statului, gazetar fervent și poet aflat sub zodia romantismului, acest „om al patruzeci și optului”, care s-a bucurat de încrederea lui Bălcescu, este asimilat ilustrei galerii de personalități așezate la temeliea României moderne.

În vastul său program de propagare, teatrul național și-a aflat locul meritat. Paginile *Curierului românesc*, ale *Gazetei Teatrului Național*, dar mai ales ale publicațiilor sale, *Buciumul* (1857) și *Trompeta Carpaților* (1865), fodiesc de notițe și articole teatrale, sub proprie semnătură sau inspirate de el, pătrunse de duh patriotic, încălzite de entuziasm, trecute hîrtiei cu graba de a marca, deplin, via impresie lăsată de reprezentăția în limba națională. Bolliac vădește, în scrierile sale despre teatru, un temperament de animator; el încurajează și îndrumă, observă și caută să trezească interesul obștesc pentru scenă. Începuturile

teatrului cult în Muntenia, datorate Societății filarmonice (1833), și evoluția ulterioară a scenei bucureștene sînt legate și de numele lui.

Pentru multele sale merite, Eminescu scria, în „Timpul”, la 27 februarie: „Pana sa a fost în serviciul intereselor naționale, astfel cum le înțelegea și le-a rezolvat Cuza Vodă. (...) Atît *Buciumul* cît și *Trompeta Carpaților* au fost la vremea lor ziare foarte mult citite, scrise fiind în graiul viu al poporului, cu acel bun-simț și cu acea bogăție de locuțiuni și figuri cari, ele abia, dau un caracter curat național și propriu limbei noastre”.

I. N.

IDEI LA RAMPA

HENRI
WALD

Esența clasică a teatrului

Nu de teatrul clasic va fi vorba, ci de esența clasică a teatrului, de faptul că teatrul, prin însăși esența lui, este singura artă care tinde mereu spre clasicitate. Dacă prin **clasic** se înțelege echilibrul dintre trăire și gândire, dintre afectivitate și intelect, dintre sensibilitate și rațiune, iar prin **romantic**, hipertrofierea trăirii, afectivității, sensibilității, în dauna gândirii, intelectului, rațiunii, atunci teatrul nu poate dăinui multă vreme în afara echilibrului clasic. În istoria teatrului, romantismele sînt momente de criză. Teatrul este în primejdie și cînd se apropie prea mult de știință și pedagogie, și cînd se apropie prea mult de plastică și muzică. În expresiile științifice n-au ce căuta emoțiile savantului, în vreme ce operele de artă exprimă, mai presus de toate, atitudinea afectivă a artistului față de lumea sa: „Eureka!” nu face parte din legea scufundării corpurilor, dar indignarea face parte din caricaturile lui N. Tonitza din ciclul „1918”. În vreme ce muzica este preponderent emoțională, plastică, mai ales senzorială, iar poezia, precumpănitor intelectuală, teatrul, împletind cuvîntul cu imaginea, textul cu spectacolul, realitatea actorului cu ficțiunea întîmplărilor, nu poate fi, prin însăși structura lui, altfel decît senzorial-intelectual, emoțional-rațional, deopotrivă de concret și abstract. Celorlalte arte le e mai ușor să fie romantice; teatrului îi convine cel mai mult clasicitatea. Momentele romantice din istoria teatrului au fost mai totdeauna încercări de a-l scoate din platitudinile în care/se împotmolise, de a-i împrosăta mijloacele de expresie scenică, de a-l moderniza. Starea cea mai firească a teatrului este clasicitatea. „Căci clasicul

privește universalul, romanticul, accidentalul”¹, scria G. Călinescu. După ce caricaturizează opoziția dintre clasic și romantic, spunînd că „starea clasicului e somnolența pastorală, «siesta» la umbră, sub regimul soarelui, starea romanticului e visarea, coșmarul”², Călinescu se oprește totuși la esența acestei opoziții: „Clasicul e social, sociabil, caută «comerțul», conversația («dialogul» e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilologic sau facționar, rebel în fruntea mișcărilor populare...”³. Și împotriva tuturor acelor care consideră că numai romantismul este capabil de originalitate, Călinescu precizează: „Clasicismul, nu e fuga de originalitate, ci căutarea originalității pe drumul cel mai scurt: al esenței”⁴.

S-a spus de mult că clasicismul este un romantism îmblinzit, stăpînit, adică o trăire revenită sub controlul critic al gândirii. În reprezentația teatrală, însă, acest echilibru profund clasic dintre concret și abstract, dintre emoție și concept, dintre ce se poate **percepe** și ce nu se poate **pricepe** nu e o stare, ca în pictură, sculptură, arhitectură, ci o devenire, un proces, un act.

„Sculptura reprezintă forma corpului, teatrul reprezintă actul acestui corp”⁵, spunea Sartre. Și ceva mai departe in-

¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Buc., 1968, p. 351.

² *Ibid.*, p. 350.

³ *Ibid.*, p. 350.

⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 119.

sistă asupra faptului că „dacă vrem să știm ce este teatrul trebuie să ne întrebăm ce este un act, deoarece teatrul reprezintă actul și nu poate să reprezinte altceva“⁶.

În ultimă analiză, teatrul reprezintă, mereu, actul prin care s-a format omul și a început istoria culturii: transformarea trăirilor în gânduri și a gândurilor în trăiri, prin intermediul vorbirii și gesturilor. Teatrul este clasicitate **in actu**. Prea multă trăire îl apropie de dans, prea multă gândire îl apropie de prelegere. Prin însăși desfășurarea ei spațio-temporală, reprezentația teatrală echilibrează continuu logicul cu esteticul, demonstrația cu persuasiunea, absentul cu prezentul. Teatrul este arta prin care conceptul se materializează și materia se conceptualizează chiar în fața publicului. „Actul imaginant — notează Jean-Paul Sartre — luat în generalitatea lui, este acela al unei conștiințe care vizează un obiect absent sau inexistent, prin intermediul unei anumite realități pe care am numit-o **analogon**, și care funcționează nu ca un semn, ci ca un simbol, adică drept materializarea obiectului vizat“⁷. Teatrul re-prezintă, adică prezintă din nou, o anumită absență: trecerea, precută cândva în mintea dramaturgului, a unor fapte, în idei, și a acestor idei, în fapte. Numai că, în vreme ce transformarea faptelor în idei și a ideilor în fapte se desfășoară, în viață, la voia întâmplării, în arta teatrală acțiunea este premeditată, organizată, controlată. Convins și el că „teatrul este tocmai locul în care gândirea trebuie să-și găsească corpul său“⁸, Philippe Sollers observă, totodată, că „teatrul este o mare veghe, în care eu sint acela care conduce fatalitatea“⁹. Teatrul este mai puțin o oglindă a vieții, și mai mult expresia unei anumite atitudini față de ea. Cel de-al patrulea perete al scenei lipsește nu atât pentru ca publicul să aibă acces la spectacol, cât mai ales pentru ca spectacolul să ajungă la public. „Puterea de a trece rampa“ se referă la actori, nu la spectatori.

Teatrul n-are menirea să arate viața așa cum este ea, ci s-o aprecieze și să stimuleze ameliorarea ei, cel puțin prin sporirea conștiinței de sine a omului. În ultimă analiză, „teatrul de idei“ este un pleonasm, iar „teatrul fără idei“ este o contradicție în termeni. Teatrul este tocmai modalitatea cvadridimensională — spațio-temporală — de a comunica idei, deopotrivă intelectuale și emoționale.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁸ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 92.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

Prezența sincronică a creației teatrale și a receptării publice menține reprezentația între rostirea fără imagini a recitării și imaginile fără rostire ale pantomimei, echilibrând mereu fascinația spectacolului cu spiritul critic al dialogului și stimulând mișcarea continuă, în ambele sensuri, între acțiune și înțeles.

Ca să poată comunica idei, teatrul, ca orice artă, transfigurează experiența căpătată în viață în expresia scenică a spectacolului. Menirea lui e amenințată, atât în cazul în care coboară spectacolul în viață, cât și în cazul în care urcă viața în spectacol. „În happening — spunea Sartre — realul este acela care, în cele din urmă, absoarbe imaginarul. În cazul [teatrului-] document, realitatea se transformă în imaginar: imaginarul este acela care mănincă realitatea“¹⁰. În ambele cazuri, dispăre opoziția critică dintre subiectul care apreciază și obiectul pe care îl apreciază. Teatrul este compromis, și într-un caz și în celălalt. Dintru-se și seama că teatrul aduce adevăruri despre realitate, iar cinematograful dă iluziei aspectul realității, Sartre precizează: „Teatrul nu se ocupă de realitate, ci numai de adevăr. Cinema-ul, dimpotrivă, caută o realitate care conține momente de adevăr“¹¹. În sens strict, teatrul e **reprezentare**, iar filmul este **re-absențare**; teatrul sporește **conștiința de sine**, filmul invită la **uitarea de sine**; teatrul este critic și centripet, filmul este liric și centrifug. De la teatru pleci gândind, de la cinema pleci visând. De la teatru ieși discutând cu ceilalți, de la cinema ieși singur și tăcut. „Acest mic cocoșat — remarcă Jean Vilar — ieșind de la cinema-ul său de cartier, dă corpului său vivacitatea nonșalantă a lui Gary Cooper“¹². Cinematograful răspunde cu totul altor nevoi sufletești decât teatrul. Confuzia provine din faptul că teatrul „a jucat timp de ani, de secole, atât rolul teatrului, cât și pe acela al cinema-ului, față de oameni care aveau nevoie de cinema, dar care nu-și dădeau seama de asta, deoarece nu fusese inventat“¹³. Cinematograful nu poate să concureze teatrul, după cum nici visarea nu poate să concureze gândirea și nici afectivitatea nu poate să concureze rațiunea. Omul este și suflet, și minte, și are nevoie și de probleme, și de povești. Ca să dezvolte spiritul critic, teatrul se poate mulțumi cu decoruri, ca să farmece, cinematograful are nevoie de imagini cât mai reale. Tocmai asta face cinematograful: injectează în irealitatea legendei realita-

¹⁰ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 182.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 134—135.

¹³ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 170.

tea evidentă a imaginilor în mișcare. Este adevărat că „cinema-ul a denunțat falsul arbore al teatrului ca simplu decor și falsul act ca simplu gest. Dar el n-a putut dăuna teatrului. Dimpotrivă. Căci, din acest moment, teatrul a reflectat asupra propriilor sale limite și, ca orice artă, a făcut, din înșeși limitele lui, condițiile posibilității sale”¹⁴.

Prin înșeși esența și structura lui, teatrul arată, în cele patru dimensiuni ale spațio-temporalității, ceea ce textul, fie și rostit, nu poate comunica decât într-una singură: a timpului inteligibil. În teatru, vorbirea, ca dialog, rămâne esențială. Nu există teatru mut. Referindu-se la Jean-Jacques Bernard, care a încercat, imediat după primul război mondial, să facă un „théâtre du silence”, Sartre precizează că „teatrul tăcerii era un panverbalism, cucerirea totală a lumii teatrale de către verb... Tăcerea consista în a mima verbal un conținut verbal”¹⁵. În teatru, tăcerea nu poate fi niciodată **non-vorbire**, ci doar **non-rostire**. De aceea, poate fi plină de înțeles. Sporul de înțeles al „tăcerilor” teatrale este adus de vorbirea nerostită, dar exprimată prin mimică și gest.

În centrul creației teatrale se află omul, cu corpul și cu gândurile sale. De aici, importanța cuvintului în teatru. Spectacolul teatral ridică în picioare și pune în mișcare ceea ce se află culcat în textul dramatic: **semnificația pe care o dă un autor lumii în care trăiește**. De aceea, „primul lucru care contează în teatru este gândirea autorului”¹⁶, susține Jean Vilar. Teatrul vrea să trezească spiritul critic al spectatorilor prin opoziție, în vreme ce filmul, prin firescul imaginilor și al dialogurilor, are grijă să nu le tulbure visarea. În film, credibilitatea iluziilor are nevoie de o vorbire cât mai firească, mai spontană, mai obișnuită. Teatrul nu este nici o prelungire și nici o compensare a vieții de toate zilele, ci expresia aprecierii ei critice. În teatru nu trebuie neapărat să se converseze ca acasă. „De ce? — se întreabă Mircea Ștefănescu. Pentru simplul motiv că naturalul nu înseamnă să fii «ca pe stradă», ci să fii așa cum vrea textul pe scenă, să învingi abstractul cuvintelor, și rostirea lor să se înfieze din sucul de viață și gândire care le-au inspirat autorului, dar care, nereînviat de actor, rămâne litera moartă a unui semn convențional”¹⁷. Așa se explică și de ce „firescul” din tea-

tru sună nefiresc în film, iar cel din film se pierde în teatru. Realismul replicilor din film nu este potrivit într-un spectacol de teatru, dar emfaza vorbirii teatrale devine imposibilă în film. „La ce ne servește să regăsim la teatru ceea ce, pe de altă parte, cinematograful știe atît de bine să trateze atunci cînd vrea? Subiectul de actualitate, stilul vorbit sînt, printre altele, mijloacele de expresie ale cinema-ului”¹⁸. În istoria cinema-ului există multe filme teatrale de o incontestabilă valoare, după cum, în teatrul contemporan, există multe piese și spectacole influențate de cinematograful. „Astfel — scrie Jean Vilar — în Statele Unite de astăzi, totul sau aproape totul este tratat pe scenă prin virtuțile pseudo-dramatice ale arsenicului sau ale mitralierei, ale coca-colei sau ale uppercut-ului. Le e frică de tiradă și de verb. Se mențin la un dialog net realist, crud, ca acela pe care o stenodactilografă l-ar putea lua din viață. Se evită trezirea conștiinței personajelor. Or, cred că se poate admite că nu există personaje de teatru acolo unde nu există trezire de conștiință”¹⁹. Filme fără oameni s-au mai făcut, dar un teatru fără oameni este de neconceput. Oamenii vin la teatru pentru a deveni mai conștienți de ei înșiși și de epoca lor. Pentru a spori conștiința critică și autocritică a contemporanilor, Pirandello a dramatizat distincția dintre artă și viață, iar Brecht a inventat „distanțarea”. Teatrul îi ajută pe oameni să se ridice de la participare la înțelegere și anticipare. „Căci ceea ce este necesar teatrului (satiric sau tragic), și ceea ce se întilnește atît de rar în repertoriul modern — scria Jean Vilar cu un sfert de veac în urmă — este omul, care chiar dacă e plasat în situația cea mai josnică, cea mai rușinoasă și criminală, știe să se ridice deasupra acestei condiții date și, dacă nu ajunge s-o stăpînească, cel puțin izbutește s-o judece, s-o cînte și să iasă la suprafață”²⁰. În opoziție cu filmul, rostul teatrului nu este să fascineze, ci să deștepte, să provoace meditația, nu să legene simțirea. „Această iluzie care convine, fără îndoială, cinematografului, constituie, cred, tot ce e mai contrar artei dramatice”²¹, spunea Guillaume Apollinaire.

Pentru a realiza unitatea dintre forța emoțională și cea intelectuală, spectacolul trebuie să realizeze neapărat unitatea dintre autor, regizor și actor. Exacerbaria importanței oricăruia dintre ei este

¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶ J. Vilar, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Mircea Ștefănescu, *Un dramaturg își amintește...*, București, 1980, p. 261.

¹⁸ J. Vilar, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94—95.

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

²¹ *Arta teatrului*, Editura enciclopedică română, 1975, p. 292.

dăunătoare teatrului. „Rolul celui ce pune în scenă, deopotrivă datorită și privilegiului său, este deci de a fi prezent peste tot și totuși invizibil, fără să oprime personalitatea actorului și nici să strivească gândirea poetului și necheltuind geniul său decât pentru a servi și pe unul și pe celălalt“²² este de părere Jacques Copeau. Însă regizorul nu este doar un „intermediar“ între autor și actor, ci, ca și el, este un artist care, alegând un anumit text, anumiți actori și o anumită montare, își exprimă propria lui atitudine față de lumea în care trăiește. Prin arta sa, regizorul scoate la iveală actualitatea marilor texte dramatice, menține capodoperele în contemporaneitate. Fără text, spectacolul nu mai este teatru, fără spectacol, teatrul nu e, încă, decât literatură. Regizorul este artistul care trebuie să realizeze trecerea de la literatura dramatică la spectacolul de teatru. Dezechilibrul „romantic“ dintre cuvânt și imagine, care a dus la un teatru „al cruzimii“ sau „al absurdului“, sau „al improvizației“, se potrivește în mult mai mare măsură filmului decât teatrului.

Teatrul este unitate intimă între literatură și spectacol. Însă principalul instrument cu ajutorul căruia regizorul audio-vizualizează lectura textului este actorul. Dinamica trecerii de la trăire la gândire și de la gândire la trăire se desfășoară în și prin jocul actorilor. „Un asemenea joc cere un cap «de fier», după cum zice Diderot, dar nu «de gheață», după cum scrisese mai înainte“²³. Jucând un anume rol, actorul trebuie să folosească din experiența sa personală numai ceea ce se potrivește cu experiența personajului creat de autor. De aceea, a juca un rol înseamnă a menține neconținut echilibrul dintre trăire și autocontrol. Altfel, n-am mai avea de-a face cu **personajul** unui anumit text dramatic, ci cu o **persoană** pusă într-o situație asemănătoare, iar teatrul s-ar reduce la psihodramă. Dar nici gândirea să nu răcească simțirea. Altfel, teatrul ar ajunge un discurs didactic. Arta actorului este tocmai această contradicție: **să fie în același timp și altul și el însuși**. În jocul actorului, trăirea trebuie să rămână sub controlul gândirii, iar gândirea trebuie autenticată de simțire. „Nu numai că tehnica nu exclude sensibilitatea: o autorizează și o liberează“²⁴, subliniază J. Copeau.

²² Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Brient, 1955, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

„Tăcerea“ actorului devine expresivă numai dacă își gândește emoția, numai dacă își ține stările sufletești sub controlul critic al vorbirii sale interioare, sub supravegherea indicațiilor regizorale convertite în monolog interior. „Un actor care gândește și care resimte impresionează publicul prin singura calitate a prezenței sale, fără să exteriorizeze gândirea sa nici măcar printr-o singură grimasă“²⁵.

Rampa nu se trece prin zvîrcoliri spectaculoase, ci prin emoții gândite în lumina unui text care are ceva de spus. Nici expresivitatea mimicii și a gesturilor nu se obține din afară, prin copiere, ci dinăuntru, prin autenticitate. Căci „nu studiind, pentru a le imita, capodoperele picturii și sculpturii va realiza actorul în propriul său corp frumusețea plastică, câtă vreme propriul său corp nu-i va procura, prin jocul natural al elementelor sale musculare și articulare, conștiința acestei frumuseți“²⁶.

De unitatea contradictorie dintre general și individual trebuie să țină seama și profesorul de dicție; viitorul actor trebuie să ajungă nu numai la corectitudinea generală a rostirii, ci și la un stil personal. Ca să ajungi ca EL trebuie mai întâi să fii TU însuși. A mima nu înseamnă a copia, ci a crea un simbol a cărui semnificație spune ceva despre ființa imitată de semnificant.

Nevoit atât de des să se dedubleze, să fie în același timp și **persoană** și **personaj**, actorul ajunge să fie și personaj chiar atunci când este numai o persoană. Așa cum, la un moment dat, natura începe să imite arta, tot așa viața personală a actorului este din ce în ce mai des contaminată de arta lui. „Talma — povestește Jean Vilar —, conducând corpul fiului său la cimitir, și-a dat seama, în fața mormintului deschis, că a **controlat** tot timpul parcursului starea unui tată care suferă din pricina morții copilului său“²⁷. Actorul comic ajunge să stîrnească rîsul și ca persoană particulară, deoarece apare ca întruchiparea rizibilității. De atîtea ori s-a expus bății de joc, încît personajul a luat locul persoanei. Se pare că pentru a fi actor comic trebuie să nu te iubești prea mult, de vreme ce nu te deranjează să te faci mereu de rîs. Probabil că din această pricină, în ultimele decenii, actorii refuză să se specializeze numai în roluri comice.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ Jean Vilar, *op. cit.*, p. 134.

Oricum, jocul actorului înseamnă totdeauna mai mult decât textul dramatic: actualitatea unei piese, scoasă în relief de regizor, apare în fața publicului, în primul rînd, prin actori. Ca și regizorul, actorul este un artist care își exprimă și propria sa atitudine față de lumea în care trăiește, cînd actualizează anumite semnificații ale textului dramatic. Textul rămîne același, dar lectura e mereu alta. Că spectacolul de teatru aduce un spor de cunoaștere și de atitudine față de opera scrisă o dovedește și faptul că, repetărită, **O noapte furtunoasă** este mereu aceeași, în vreme ce, pusă în scenă, este mereu alta. De aceea, diferitele montări ale aceleiași piese sînt opere de artă deosebite. În arta teatrală nu există „paralisme“. Trei montări ale **Scrisorii pierdute** nu se însumează ca trei fabrici de cuie. Fiecare spectacol, fiecare epocă, fiecare cultură explicitează alte semnificații ale unei tragedii sau comedii. Nu există un spectacol-„etalon“ al **Năpastei**, de pildă. Fidelitate față de text nu înseamnă numai respectul literei, ci și respectul spiritului. Nu există spectacole „indiferente“, „neutre“, „pasive“. Spectacolul nu este o vitrină prin care spectatorii **văd** piesa, ci o operă de artă care **spune** ceva spectatorilor. „Cînd îl aud pe regizor spunînd cu volubilitate că dorește să-i facă autorului un serviciu, lăsînd ca piesa acestuia să vorbească de la sine, devin sceptici, pentru că nu există ceva mai dificil.

Dacă lași o piesă pur și simplu să vorbească, s-ar putea să nu producă nici un sunet. Dacă dorești ca piesa să fie auzi-

tă, atunci sunetul trebuie invocat. Acest lucru cere multe acțiuni deliberate și rezultatul poate fi de o mare simplitate. Cu toate acestea, o montare făcută cu intenția de «a fi simplă» poate fi cu totul inadecvată, ca urmare a unei escamotări facile a etapelor epuizante, inerente simplității“²⁸.

În arta teatrului, originalitatea rezidă în capacitatea de a descoperi și de a comunica sensuri mai adînci și mai actuale ale unei opere dramatice. Restul este extravagantă. E mai greu să fii original în arta clasică decât în cea romantică. Cred că ne îndreptăm spre un nou clasicism, după atîtea scandaluri mai mult sau mai puțin romantice. Și teatrul, prin unitatea dintre cuvînt și imagine, dintre spectacol și public, dintre realitate și ficțiune ne apropie cel mai mult de noul clasicism. Romanticul este singuratic și monologal. Dialogul și sociabilitatea se împacă mai bine cu clasicismul. Teatrul este o artă a clasicismului. „Un om singur — scria Mihail Sebastian — nu poate fi un spectator. Nu cred că există operă care să reziste unei asemenea experiențe. **Hamlet** jucat pentru un singur om trebuie să fie de neînțeles, fals, imposibil. Îi trebuie dramei — oricărei drame — o atmosferă specială, fizică aproape. Respirația mulțimii, ca fapt biologic, nu ca simbol, respirația atîtor vieți prezente, este indispensabilă“²⁹. Dintre toate artele, teatrul are cel mai mult vocația clasicității.

²⁸ Peter Brook, în *Arta teatrului*, p. 335—336.

²⁹ Mihail Sebastian, *Întîlniri cu teatrul*, Meridiane, 1969, p. 113.

DEVA

Seminar Marin Sorescu

„Seminarul de dramaturgie și teatrologie Marin Sorescu”, organizat la Deva, în continuarea originalelor „monografii colective” dedicate dramaturgilor contemporani (reuniuni similare au fost consacrate lui Teodor Mazilu — la Cluj-Napoca, și lui D. R. Popescu — la Focșani), a avut valoarea unui act de cultură reprezentativ nu numai pentru urbea care i-a fost gazdă, ci și pentru mișcarea literară și teatrală, în ansamblu.

Într-o scurtă alocuțiune — „Extemporal despre mine” —, Marin Sorescu spunea: „Iona și Paracliserul sînt eu... Dramele istorice sînt tot eu”, definind astfel esența poetică a dramaturgiei sale.

„Analiza spectrală” a acestei dramaturgii — cum a caracterizat scriitorul lucrările seminarului — a fost realizată cu un instrumentar divers, metodic și în profunzime.

Mai întii, opera dramatică a putut fi considerată prin prisma cîtorva spectacole, selectate din producția teatrală națională: *A treia țepă* (Teatrul Național din Craiova), *Răceala* (Teatrul de Stat din Sibiu) și *Pluta Meduzei* (Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani), montări distinse la diferite colocvii și festivaluri, au reprezentat direcția ei „istoricistă” și, deopotrivă, ontologică. În ciuda unor dificultăți, generate de dotarea improprie a Casei de Cultură din Deva, spectacolele au avut darul să convingă publicul de originalitatea acestei dramaturgii, în peisajul nostru teatral.

În discuții am reținut regretul spectatorilor, al criticilor, că nu există, în reprezentare scenică, toate scrierile dramatice soresciene, ceea ce a privat pe participanții la seminar de posibilitatea de a le analiza din perspectiva validării scenice.

Recitalurile actorilor Tudor Gheorghe, Ion Caramitru și Virgil Ogășanu au izbutit, cu simplitate și strălucire, să tâlmăcească scenic specificul creației lui Marin Sorescu și să lumineze motivele ei fundamentale, transmițînd starea proprie a

cestui univers literar, crescut din matricea spirituală a ființei naționale.

Recitalurile au demonstrat caracterul dramatic al poeziei și prozei lui Marin Sorescu, legătura, de natură osmotică, între acestea și dramaturgie; totodată, ele au reprezentat o modalitate de exegeză stilistică: au apărut evidente rădăcinile literare, unitatea de viziune, care se exprimă în particularitățile de joc teatral oferite de paradox, revărsarea poeziei în dramă și cenzurarea lirismului prin inserțiile prozaice, bogăția limbii, ce amalgamează arhaismul cu vorbirea curentă.

În recitalul său, *Cîntece cu scoande și versuri*, Tudor Gheorghe a explorat zăcămintul folcloric al poeziei și prozei lui Marin Sorescu, straturile adînci, infuzate de mit, de cîntecul popular și legendă, în timp ce, în altă cheie, Ion Caramitru și Virgil Ogășanu dezvăluiau tulburător deschiderile soresciene spre universalitate, anvergura intelectuală a simbolisticii sale, expresia modernă, calități prin care se realizează legătura creației soresciene cu patrimoniul creației românești culte.

Seminarul de la Deva a furnizat un bogat bagaj de idei, deschizînd căi multiple spre înțelegerea profundă a operei lui Marin Sorescu. Conduse cu tact, cu eleganță, cu autoritate de scriitorul Romulus Guga, dezbaterile au relevat interesul cercetătorilor pentru problemele filozofice fundamentale, ce dau substanță dramei, pentru orizontul tematic, pentru densitatea semnificațiilor, într-un cuvînt, pentru *totalitatea* acestei opere, cu un loc distinct în teatrul românesc. Simpla enumerare a titlurilor din catalogul comunicărilor e relevantă pentru seriozitatea prospectării întreprinse: *Negarea stării de destin* (Natalia Stancu), *Noi aspecte ale absurdului, în scrisul lui Marin Sorescu* (Edgar Papu), *Marin Sorescu, singularitatea formulei* (Romulus Diaconescu), *Tragicul ecoului uman* (Grigore Smeu), *Pretext și subtext în teatrul lui Marin Sorescu, conexiuni cu dramaturgia*

universală contemporană (Petrișor Cioro-bea), *Periplul Meduzei* (Dumitru Velea)...

Am reținut contribuția criticului Valentin Silvestru la definirea „conceptului Sorescu”, concept dramaturgic și teatrolologic fertil pentru spectacologia noastră. Extrem de interesant, purtând pecetea personalității autorului, s-a dovedit și eseuul scriitorului D. R. Popescu, *Iona, stelele și caprele*, care, într-o comuniune de ideal cu dramaturgul supus analizei, ne propune să medităm la „galaxia soresciană”, ale cărei elemente poetice și filosofice indică o viziune cosmică. Seducătoare prin originalitate s-a arătat comunicarea, de orientare comparatistă, a scriitoarei Amita Boshe (India), *Iona și gândirea indiană*; traducătoarea lui Sorescu în limba bengali dezvăluie paralelisme între vechea filozofie indiană și gândirea lui Iona. Aceeași tendință de apropiere a lui Marin Sorescu de culturile orientale a ilustrat-o și teza tinărului critic Constantin Barbu. Noi și interesante puncte de vedere asupra tragicului în opera lui Marin Sorescu (aparența comicului, planul tragic în drama istorică) au fost dezvoltate în comunicările expuse de Marian Popescu, Cornel Ungureanu, Patrel Berceanu. O intervenție care a captat atenția, prin alternarea seriozității cu hazul, în pur spirit sorescian, a avut Ion Pecie. Pornind de la discuția dintre Mahomed și Pașa din Vidin (*Răceala*), în jurul versului *Eu, umbra închisului tău ochi, geana-i*, autorul încearcă o de-

finire a poeticii lui Marin Sorescu, ca și a unor direcții tematice în dramaturgia de inspirație istorică.

Acestor substanțiale analize teoretice, seminarul de la Deva le-a adăugat câteva mărturii din „laboratorul” creatorilor de spectacole: regizorii Iulian Vișa, Mircea Cornișteanu, Radu Dinulescu au vorbit despre înfățișările lor cu opera lui Marin Sorescu, referindu-se la dificultatea transpunerii scenice a acestei dramaturgii. Cu remarcabilă forță de convingere, Ion Caramitru a pledat pentru folosirea unor mijloace de expresie adecvate repertoriului sorescian, care solicită și impune actorului un anume tip de joc: sintetizant, laconic, dens.

Am constatat însă că lucrările seminarului au ocolit aspectele mai spinoase ale dramaturgiei lui Marin Sorescu; au fost ocolite criticile la adresa unor inconsecvențe și inconsistențe, a ambiguității unor metafore, după cum nu ar fi fost lipsit de interes un examen analitic mai aplicat la capitolul alegoriilor sale dramatice.

Seminarul Marin Sorescu, organizat de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Hunedoara, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani — care au depus eforturi demne de stimă pentru a le crea oaspeților condiții optime de participare — a îmbogățit viața stagiunii.

Valeria DUCEA

NOTE

○ ediție monumentală

Un premiu al Muzeului literaturii române încununează strădania, de o viață, a prof. univ. dr. doc. Emilia St. Milicescu, de a restitui, monografic și, în ediție critică, viața și, respectiv, opera lui Barbu Ștefănescu Delavrancea. În 1940, 1959 și 1975, distinsa cercetătoare a scris cărți privind viața și opera marelui scriitor și om politic. Între 1965

și 1979, ne-a dat, în zece volume, opera scriitorului, după cum urmează: vol. I și II, proza literară; vol. III—IV, teatrul; vol. V, cronici literare și de artă, studii de limbă și folclor; vol. VI—VII, publicistică; articole politice; vol. VIII, discursuri parlamentare 1894—1917; vol. IX, corespondența; vol. X, bibliografie; referințe critice.

Această exemplară ediție critică, cu note, variante și glosar, prima, încheiată, dintre numeroasele ediții ale prestigioasei serii *Scriitori români* (Editura „Minerva”), s-a bucurat prea puțin de aten-

ția criticii. Doar academicianul Șerban Cioculescu a analizat aproape toate volumele, cu rara-i competență filologică. 5.000 de pagini de text și aparat critic impresionează și invită la lectură atentă. Oamenii de teatru au la îndemină cea mai autorizată ediție a teatrului (dramele istorice, *Hagi-Tudose* și mai puțin știutele *Irinel* și *A doua conștiință*). Cronicile, publicistica în general, sînt surse — în ediția Milicescu — pentru viitoarele studii privind legăturile lui Delavrancea cu teatrul.

I. N.



Aceste pagini se deschid, nu întâmplător, cu ceea ce am putea numi „teatru la puterea a doua“ : un mare actor interpretând rolul unui mare actor, spre a propovădui, astfel, sacra menire a artei sale. Iată-l pe Ion Finteșteanu în rolul legendarului Matei Millo (Căruța cu paiate de Mircea Ștefănescu)...

ION FINTEȘTEANU

...și intruchipându-l pe nu mai puțin celebrul I. D. Ionescu, în evocarea O seară la Union. În dreapta, rol „la puterea a treia“ : Finteșteanu în Ionescu jucînd-o, în travesti, pe Coana Chirița.



o galerie de mari actori români

„...iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători...” — un Farfuridi (O scrisoare pierdută — I. L. Caragiale) teribil, viclean, primejdios, deloc zaharisit...



...și două rafinate compoziții pe tema decrepitudinii: Grigore Dragomirescu (Citadela sfărîmată — Horia Lovinescu), trăgînd cu urechea, colportînd zvonuri, tăind abțibilduri — un senil agitat, care nu și-a pierdut însă reflexul disimulării...

...și Costache Giurgiuveanu (Enigma Otiliei — după G. Călinescu), absent, într-o stare de prostrație, desprins parcă de cei vii...



3 X Molière :



Arnolphe
(Școala
femeilor),
într-un
portret
semnat
Magdalena
Rădulescu...



...Harpagon
(Avarul)...



**...și
Tartuffe,
în
propria
sa regie...**

Expresii ...

Amestec de dezabuzare și ca-
botinism (Tatăl, Euridice —
Anouilh)...



**...privirea inteligenței sfrede-
litoare (Titu Maiorescu, Emi-
nescu — Mircea Ștefănescu)...**



... atitudini...

...trufie și simțul puterii (Karenin, Ana Karenina, după Tolstoi)...



...supunerea, ridicată la rang de dogmă (Flachsmann, Institutorii — Otto Ernst)...

...conștiința demnității intelectuale (prof. Banu, Oameni care tac — Al. Voitin)...



...eterna nostalgie... (Unchiul Fedia, O chestiune personală — Al. Stein)



O convorbire cu RADU F. ALEXANDRU

despre

• cum a devenit un roman
piesă de teatru

• știința construcției
dramatice

• curaj, responsabilitate,
refuzul compromisului

realizată de PAUL TUTUNGIU

— Stimate Radu F. Alexandru, întâlnirea noastră de astăzi este puțin grăbită, chiar impusă, așa putea spune, de roadele pe care activitatea dumneavoastră de tânăr dramaturg le-a smuls anului 1980: premiul Asociației scriitorilor din București, un volum de teatru publicat în Editura „Cartea Românească”, o interesantă călătorie în câteva țări ale Europei, piese jucate în teatre bucureștene și din provincie. Vă propun să începem cu drumul spre dramaturgie. Cum se ajunge dramaturg, Radu F. Alexandru?

— Am debutat cu proză. În Editura Eminescu, am scos, în urmă cu mulți ani, volumul de schițe și povestiri **Cu fața spre ceilalți**, de care îmi amintesc cu oarecare nostalgie, cu oarecare emoție, pentru că, din punctul meu de vedere, reprezentă, azi, o etapă întru totul depășită. E și firesc: au trecut atâția ani. Dar nu mă refer numai la timpul obiectiv scurs, ci și la acumulările și la experiențele pe care le-am consumat. Când am debutat cu acest volum de proză scurtă, figuram deja în planul editorial, pentru anul următor, cu un roman. Am început să scriu acest roman, am scris vreo două sute de pagini (ceea ce înseamnă, măcar ca premisă, un motiv de optimism), dar, pe măsură ce înaintam, îmi dădeam seama că pătrund pe un teren care nu-mi era atât străin, cât așa putea spune că nu-mi era propice. Și am ajuns și la ziua în care am înțeles că nu mă pot exprima suficient de pregnant, că nu pot ajunge la tensiunea scontată. Și atunci, fără să abandonez subiectul, care mi se părea foarte interesant, am scris o dramă, **Mansarda**. De fapt, ce s-a întâmplat?

Aveam sentimentul că stăpinesc un subiect puternic, un „nod conflictual” strâns, acut, pe care voisem să-l exploatez mai amplu, dar care, mi s-a dovedit, simțeam că trebuie rezolvat tranșant, dur, ferm; și că numai scena oferă posibilitatea încărcării tensionale maxime și a unei rezolvări pe măsura conflictului conținut în subiectul respectiv. Deci, trecerea mea de la proză la teatru s-a făcut avînd un singur temei, căutarea unui teren cît mai favorabil situațiilor explozive, dense și acute, teren care, cred, îl reprezintă scena.

— Dacă am înțeles bine, prima dumneavoastră încercare dramatică este **Mansarda**?

— Prima încercare dramatică este **Mansarda**, dar cu precizarea că piesa care a apărut acum, în volumul publicat la „Cartea Românească”, păstrează titlul, numele personajelor, situația conflictuală, dar cred că n-a mai rămas nici o replică din ceea ce scrisesem atunci. Ca să facem și puțină istorie, vreau să spun că volumul de proză cu care am debutat a fost precedat de un număr destul de mare de experiențe dramaturgice. De fapt, chiar cu dramaturgia am început; acele încercări dramaturgice le-am prezentat Teatrului Mic (în acea vreme, cu altă conducere, alt secretariat literar), și am avut, cred, șansa de a cunoaște acolo un om onest, priceput, Ada Simionescu — fosta secretară literară, care să-mi spună „nu, nu, nu”, cerîndu-mi în același timp să nu renunț, să citesc foarte mult teatru, să vin la repetiții etc. Eram mereu prezent în teatru, asistam la multe repetiții, citeam. Am citit cam toată biblioteca de teatru din vremea aceea a Teatrului Mic. Apărea, în timpul despre care vorbesc, o

colecție de teatru editată de A.T.M., cu traduceri din dramaturgia universală, le-am citit pe toate, și am parcurs acea obligatorie fază de ucenicie. Într-adevăr, este curios că, după toate acestea, am scos un volum de proză...

**— Deci, cum se ajunge drama-
turg ?**

— ...Poate din nevoia de dialog : evident nu cu cei de pe scenă, ci cu cei din sală. Dar nici această calitate (o numesc „calitate”) și nici capacitatea de a te exprima în datele specifice genului, nu înseamnă că ai ajuns dramaturg. Pentru că, din păcate, „dramaturg” te numești numai după ce ai ajuns măcar o dată pe scenă. Sînt două ipostaze cu totul distincte : dramaturg, ca statut social, și dramaturg, ca profesionist al scrisului. Despre fiecare dintre ele putem discuta...

**— Să spunem : dramaturg, ca
profesionist al scrisului, pentru că
statut social poți să ai sau să nu
ai, dacă ești certat, de pildă, cu
directorul Teatrului Mic...**

— Teatrul Mic nu este singurul teatru care poate juca, lansa, confirma, valida un dramaturg... Am impresia că, la noi, mulți dintre cei care, realmente, au har și au ceva de spus în dramaturgie, ignoră un element care, mie, mi se pare fundamental, în teatru — știința construcției dramatice și știința replicii de teatru. Pentru că un om care scrie frumos nu înseamnă că are și replică de teatru, replică dramaturgică. Sînt niște unelte care trebuie bine stăpînite, și care presupun o muncă de inițiere, de mare, mare seriozitate. Într-un roman de patru-cinci sute de pagini, libertatea scriitorului este mai puțin îngrădită. Sigur că există și aici o rigoare, există niște reguli ale romanului, dar cîmpul, tipul, galeria de personaje, infinitatea de modalități permit o mult mai mare libertate. În teatru, prin faptul că acțiunea trebuie să se consume într-un timp dat, cu un număr mai mult sau mai puțin limitat de personaje, iar scrierea, ca să fie viabilă, trebuie să conțină un conflict dramatic, rigorile sînt mult mai categorice ; de aceea, mi se pare importantă această știință a construcției dramatice...

**— Această știință a construcției
dramatice se învață, nu te naști cu
ea, nu ?**

— Sînt poate și cazuri de oameni care au luat creionul în mînă și au scris prima piesă, și a doua, și a treia, foarte bune. Dar scrisul dramaturgiei este un lucru care se învață, și care, în unele

universități americane, de pildă, se predă ca materie de sine stătătoare. Există cărți despre cum se scrie, și cum nu se scrie o piesă de teatru. Analiză pe text, analiză de profesionalitate, la care, să ne înțelegem, dacă ai luat nota zece, nu înseamnă că vei fi și un dramaturg foarte bun ; dar înseamnă că știi ce înseamnă o construcție de piesă și că ai înțeles sensul celebrei axiome a lui Cehov (dacă, în actul întâi, se aduce pe scenă o pușcă, e obligatoriu să se tragă cu ea în actul al treilea). Cînd intră în scenă un personaj, de ce intră, cînd iese, de ce iese — toate lucrurile acestea, care pentru simplul spectator reprezintă suflul, respirația firească a spectacolului și a piesei, dramaturgul trebuie să le stăpînească riguros. Îmi permit să cred că un dramaturg (chestiunea poate fi valabilă și pentru un poet sau un romancier, dar eu vorbesc de dramaturg) este ca un ceasonicar care lucrează cu elemente fine, ce trebuie să se articuleze perfect. De modul în care se articulează aceste elemente, depind, în mare măsură, viața și destinul piesei.

**— Unul dintre confracții dumnea-
voastră imi vorbea despre „gra-
matica” teatrului. Dumneavoastră,
am impresia că-mi vorbiți de „arit-
metica” și „geometria” teatrului.**

— Da, dar această „geometrie” sau „aritmetică” nu exclude „gramatica”.

**— De la o vreme, ne plîngem că
nu există o generație de drama-
turgi foarte tineri. Socotînd drama-
turg pe cel care și-a făcut publică
o operă (sau un început de operă),
generația celor tineri se oprește
în jurul vârstei dumneavoastră, trei-
zeci și opt de ani. Credeți că aceas-
tă penurie de dramaturgi tineri este
doar consecința faptului că teatrul
nu se predă în universități ?**

— Evident că introducerea, ipotetică, a dramaturgiei, ca materie, în învățămîntul liceal sau universitar, n-ar schimba cu nimic datele problemei. Observația dumneavoastră este pe cît de exactă, pe atît de tristă. Explicația nu este greu de găsit. Trebuie să fii stăpînit de o mare pasiune, și să ai și o uriașă forță suflătoare, ca să nu renunți, să reiei de fiecare dată acest drum atît de spinos, atît de dificil.

**— Vă rog să vă povestiți copilă-
ria, adolescența... Să-l cunoaștem, și
din acest punct de vedere, pe dra-
maturg.**

— Este o invitație, cum să spun, tentantă, dar care te pune în dificultate. Altceva este mai important, cred, decît da-

tele autobiografice, care pot fi descoperite și pe coperta a patra a cărții, sau într-un dicționar de literatură. Nu am fost ceea ce se cheamă un copil precoce sau un copil genial. N-aș putea să mă laud că am fost atras din copilărie de scris, că am avut încercări de poezie, sau de proză, sau de scenete de teatru. Nu. Am făcut liceul, iar când am terminat cele unsprezece clase, aveam de ales între o facultate și alta. Profesor de română mi-a fost scriitorul Alexandru Mitru, iar de matematică, un profesor la fel de remarcabil, regretatul Faion. Faion îmi spunea: „trebuie să faci matematică“, Alexandru Mitru, „trebuie să faci literele, filologia“. Cred că erau la fel de generoși și unul și altul, pentru că eu, mărturisesc cu toată sinceritatea, nu eram deloc atras și interesat, nici de una, nici de alta. Eram, cel mult, un elev care satisfăceam exigențele lor de profesori...

— La ce liceu ?

— La „Gheorghe Lazăr“... După care am făcut Facultatea de matematică, ca un student mai mult sau mai puțin conștiincios, fără o ardere specială. Aici vroiam să ajung : la un moment dat, am simțit că **trebuie să scriu**. Lucrând cu replica, cu cuvântul, am trăit de multe ori, trebuie să recunosc, o anumită suspiciune, o anumită neîncredere în cuvânt ; uneori, când fac o afirmație de felul celei pe care am făcut-o adineauri, simt o anumită jenă. Într-o zi — țin minte și când s-a întâmplat, eram încă student și, într-o vacanță, îmi luasem serviciu, într-o întreprindere — am realizat că gestul de a lua în mână un creion și un notes nu mai reprezenta o simplă „opțiune“, ci realmente o necesitate. De-atunci au trecut mulți ani, și această necesitate n-a dispărut, dimpotrivă... Odată (este o confesiune, aproape că nici n-aș vrea să fie publicată, dar, pentru că stăm de vorbă...) am avut un moment de revoltă față de mine însumi și am spus : nu mai scriu. Într-adevăr, un timp am renunțat, mi-am impus să nu mă mai așez la masa de lucru. A fost o hotărâre pe care n-am putut s-o respect, nu din lipsă de probitate, ci din nevoia organică de a scrie, și această nevoie cred că este, într-un fel, și izvorul acelei... hai să nu spunem forțe, acelei rezistențe pe care cred că trebuie s-o dovedești, în activitatea de zi de zi. Dar, pentru că ați început cu performanțele, sau cu palmaresul anului care a trecut, aș vrea să mai amintesc, de dragul exactității, că, tot anul trecut, am avut bucuria ca, în prestigioasa colecție „Rampa“ a Editurii „Eminescu“ — editură condusă de istoricul și criticul literar Valeriu Râpeanu — să apară și piesa **O șansă pentru fiecare**.

— **Tot în 1980, ați făcut o călătorie în străinătate. Ați văzut teatru, ați cunoscut dramaturgi tineri ?**

— În 1980, am făcut două călătorii în străinătate. Una, despre care am amintit, în Ungaria, unde, din păcate, n-am putut să văd nici un spectacol, pentru că stagiunea nu începuse. Am avut o întâlnire cu câțiva tineri scriitori, cu traducători. Aceste dialoguri s-au consumat într-o atmosferă de prietenie, de căldură și generozitate. Iar zilele trecute am fost informat că Ministerul Culturii din Ungaria, Direcția teatrelor, a hotărât să-mi traducă o piesă, care urmează să fie propusă teatrelor pentru eventuala reprezentare. A doua călătorie a fost turistică, particulară, în R.F.G., Franța și Elveția, unde, din motive lesne de înțeles, n-am reușit să văd decât un spectacol, mai exact, jumătate ; am nimerit la un spectacol slab, cu o piesă la care țin foarte mult, **Woyzeck** de Büchner, mi s-a părut absolut de nesuportat și am ieșit din sală...

— Unde ?

— La Paris. Un teatru profesionist, dar mi s-a părut de un ridicol și de un infantilism...

— **V-ați putut da seama... care este situația tinerilor scriitori acolo, a tinerilor dramaturgi ?**

— Nu, nu pot să fac o afirmație, ca urmare a unui contact direct, personal. Dar, după cum rezulta din spusele celor cu care am stat de vorbă și din piesele văzute la Televiziunea franceză, situația nu mi s-a părut prea bună. Regizorii cu care am vorbit mi-au spus că nu au o dramaturgie de valoare. Se joacă mult teatru de bulevard, care face săli pline, și care reprezintă, de fapt, o industrie, nu o formă de artă. Dar, repet, este o opinie prinsă „din zbor“ : m-am dus să-mi văd prietenii, să văd țara, m-am dus în vacanță.

— **Purtați recunoștință cuiva, unei persoane anume, pentru faptul că ați reușit în dramaturgie ?**

— Este o întrebare dificilă... Port recunoștință — este o afirmație deloc convențională — tuturor oamenilor pe care i-am întâlnit și care au avut disponibilitatea și generozitatea să răspundă mîinii pe care am întins-o. Fiecare dintre piesele mele, aduse pe scenă, a însemnat o întâlnire fericită cu un om care s-a arătat interesat, care s-a implicat în dialogul pe care îl propuneam ; și care a venit spre mine, sînt convins, cu cele mai bune sentimente. Nu pot să le fiu decât recunoscător. Dar, în același timp, trebuie

să spun că un sentiment cu totul aparte, de copleșitoare și dureroasă recunoștință, am și voi avea întotdeauna pentru Marin Preda, omul datorită căruia a fost posibilă apariția acestui volum de teatru; departe de a fi un profesionist al teatrului, el a fost un spectator al pieselor mele, a fost omul care a citit volumul și a făcut niște observații de mare finețe, de bun-gust. Disparația lui o resimt cu acea durere pe care o încerci întotdeauna când pierzi un om la care ai ținut foarte mult.

— **Cînd v-am pus această întrebare, într-adevăr dificilă, m-am gîndit, nu știu de ce, tot la un om dispărut dintre noi, pe care l-am respectat și l-am iubit, și n-am avut posibilitatea s-o fac cunoscut în scris (o fac acum!), pentru onestitatea, pentru cultura, pentru puterea cu care a iubit el teatrul. M-am gîndit la Nichita Rapaport, la Radu Nichita. Îi sintetizi dator cu ceva ?**

— Pe Radu Nichita l-am cunoscut din ziuă în care a devenit secretar literar al Teatrului Mic. Într-adevăr, un om de vastă cultură, generos, care întotdeauna mi-a pus la îndemînă piesele pe care voiam să le citesc. Lui Radu Nichita, lui Rapi, îi datorez tot atît de mult ca oricare dintre oamenii care iubesc teatrul și au apelat la el. Dar întrebarea pe care mi-ați pus-o se referea la experiențe, dacă nu hotărîtoare, marcante, din scurta mea viață de dramaturg.

— **Să ne întorcem la universul spiritual al tînărului dramaturg. Spuneți-mi: care sînt dramaturgiile care v-au tutelat sau... vă tutelează încă ?**

— Răspunsul la această întrebare presupune riscul unei suspiciuni, în ce privește onestitatea mea, modestia, bunul-simț. Sînt mulți dramaturgi față de care am un adevărat cult, care mă interesează, dar mi-ar veni greu să admit, într-o discuție de bună credință, că ar exista un autor care mă patronază, mă tutelează... deși sînt oameni care, citindu-mi piesele, spun: „măi, nu-i așa că l-ai citit pe...“ sau: „nu-i așa că-ți place...“, de multe ori, chiar autori sau piese pe care nici nu le-am citit. Deci, încă o dată: am citit, citesc mult teatru, sînt autori pe care simt nevoia să-i recitesc, dar nu mă afiliiez premeditat, nu mă încadrez într-o anumită școală, într-o anumită modalitate, într-o anumită manieră.

— **Cunoașteți, cred, destul de bine dramaturgia română contemporană. Vă rog să încercați să expuneți un punct de vedere asupra ei.**

— În dreptul american există o prevedere care permite celui interogată să refuze răspunsul la o întrebare: „no comment“. Aș fi tentat să mă prevalz și eu de această posibilitate, pe de o parte pentru că nu am posibilitatea să cunosc toată, sau să cunosc bine producția dramaturgică a unui an sau a ultimilor ani, din simplul motiv că se publică puțin teatru, deci informația mea se reduce la piesele prezentate în București sau aduse în turneu; pe de altă parte, nu am siguranța că obiectivitatea în a judeca lucrările colegilor mei îmi funcționează cu suficientă precizie. Sînt cîțiva autori care mi se par demni de toată stima și de tot interesul. Să-l numesc pe D. R. Popescu, ale cărui piese au o soartă scenică destul de ciudată; pe Horia Lovinescu, autor de o finețe, de o subtilitate, de o profunzime remarcabile; pe Ion Băieșu, pe Dumitru Solomon, pe Iosif Naghiu, pe Guga, pe Sorescu, pe Sever... Pot să spun, cu siguranță, că dramaturgia noastră este mult mai interesantă, mai puternică și mai actuală decît este considerată, în general. Este bizară și greu de înțeles rețineră criticilor literari față de dramaturgie, ca spectacol, și cu atît mai mult față de dramaturgie, ca literatură. Această rețineră sau această prejudecată este împărtășită și de editori și chiar de librari. O carte de teatru va apărea, deci, într-un tiraj cu totul nesemnificativ. Așa se face că lucrări care reprezintă o valoare intră într-un nemeritat anonimat.

— **Pentru ce militați în scrisul dumneavoastră, Radu F. Alexandru ? Care este crezul vieții dumneavoastră ?**

— Nutresc speranța că un om care mi-a citit cărțile poate să-și dea seama pentru ce militez. Sigur că fiecare apariție publică a scriitorului reprezintă un nou apel și o nouă solicitare la o anumită atitudine, pe care tu, ca autor, ți-o asumi. Este ușor să declari pentru ce pledezi. Un lucru însă mi se pare fundamental, ca una dintre cerințele majore ale timpului nostru și una dintre șansele noastre, ca indivizi, de a exista cu adevărat în timpul pe care-l trăim. Această cerință se numește **curaj. Și refuzul compromisului. Și lealitate față de sine însuși.** V-am spus că una mi se pare fundamentală, și am numit vreo trei, patru sau cinci. De fapt, ele sînt unul și același lucru. Este ușor să fii martor, să exprimi judecăți aspre asupra lumii în care trăiești. Nu-i suficient. Trebuie să înțelegi această lume, să te implici în ea, să ai curajul și forța de a rosti cu voce tare ceea ce gîndești, și să lupți pentru convingerile tale. Iată pentru ce pledez. ■

Între 18 și 27 martie au loc „Zilele dramaturgiei poloneze“, prilej de prezentare a numeroase spectacole în premieră, de cunoaștere a orientărilor artei teatrale a Poloniei contemporane. Colective a trei teatre din Capitală — Naționalul, Teatrul Mic și „Ion Vasilescu“ — joacă piesele Examenul de I. P. Gawlik, Emigranții de S. Mrožek și Casa femeilor de Z. Nalkowska. Comedii și drame, piese cu tematică socială și de teatru politic, inspirate, în marea lor majoritate, din realitățile socialiste ale Poloniei, apar, cu acest prilej, și în repertoriile Naționalelor din Iași, Craiova și Tîrgu Mureș, ale teatrelor din Arad, Baia Mare, Brașov, Constanța, Galați, Sibiu, Turda, al Teatrului Maghiar și Teatrului German din Timișoara.

Zilele dramaturgiei poloneze

Spre a întregi imaginea artei scenice poloneze în contemporaneitate, câteva dintre teatrele noastre de păpuși și de animație (din Arad, Bacău, Baia Mare, Botoșani, Cluj-Napoca și Timișoara) oferă, la rîndul lor, micilor spectatori, în cadrul unor matinee, câteva spectacole în premieră.

Cu același prilej, dramaturgi, actori și regizori din Polonia se află în țara noastră, participînd la premiere, la dezbateri cu publicul, axate pe teme majore ale dezvoltării teatrului contemporan polonez.

Ca răspuns la această manifestare complexă, ce stă mărturie colaborării culturale existente între cele două țări, vor fi organizate în Polonia „Zilele dramaturgiei românești“.

TEATRUL „ION VASILESCU“

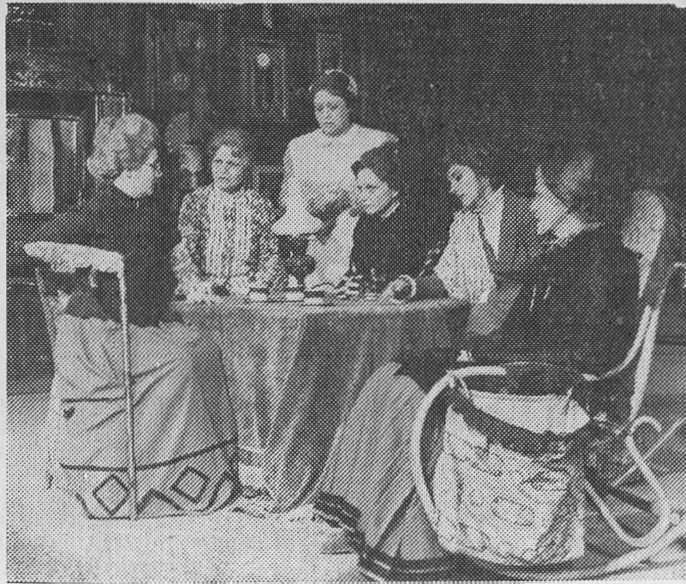
CASA FEMEILOR

de Zofia Nalkowska

Poetă în anii de debut, apoi apreciată prozatoare („Femeile“, „Dragostea rea“, „Granița“, „Principele“, „De aceeași vîrstă“, „Șerpi și trandafiri“, „Casa de peste lunci“ — romane, eseuri, evocări, portrete), autoare a unui uriaș jurnal ce însumează 67 de caiete cu însemnări dintr-o perioadă de 55 de ani, Zofia Nalkowska (1885—1954), reprezentantă de frunte a literaturii poloneze interbelice, ilustrează curentul denumit, de critica literară, realism psihologic. Într-o autobiografie publicată în 1929 — un veritabil credo artistic — Nalkowska repudiază cu severitate primele sale scrieri, în care pot fi descifrate influențe dintre cele mai diverse (de la Ruskin la Ibsen și Maeterlink și de la Schopenhauer la Freud și Bergson), trăgînd o decisă linie de demarcație între ele și operele ce vor urma. Printre acestea se va înscrie, un an mai tîrziu, în 1930, piesa *Casa femeilor*.

În această casă a femeilor (care trăiesc aici nefericite, cu sentimentul singurătății, dacă nu și al inutilității), în încăperile pe care cititorul piesei este îndreptățit să și le imagineze sumbre, cu ferestre străjuite de draperii grele, cu scrinuri ale căror sertare ascund taine greu de pătruns, cu fotolii în huse albe, ce par niște stafii obeze, prăfuite și inofensive, fiecare zgomot produce ecouri stranii, fiecare foșnet, fiecare răsufare înfioară. Noaptea sînt lungi, nesfîrșite, apăsătoare. Somnul e tulbure, amar, populat de coșmaruri. Cîntatul cocoșilor nu e în stare să gonească duhurile ce bîntuie imaginația locatarelor. Zilele se scurg monotone, obositoare. Figurile celor dispăruți, evocate între două cealuri de plante, sorbite cu evlavie, în tăcere, sînt omniprezente. La intervale regulate, ca la semnalul unei pendule străvechi ce-și face, scrișnind conștiincios, datoria, încep adevărate competiții de lamentări, în care descifrezi parcă o rivalitate în clamarea nefericirilor, o voluptate în suferință. Nu știu ce demon interior le împinge să scormonească întruna tăciunii încă nestinși ai amintirilor dureroase. Fiecare dintre ele (aproape toate sînt văduve) se încheie între aceste amintiri ca

**O piesă
elegiacă
pentru
formație
camerală...**



în interiorul unor ziduri. Fericirea, par ele a spune, e iluzorie, dacă nu efemeră. Nu poate fi trăită, reținută mai mult de o clipă; ea alunecă printre degete ca apa, chiar în momentul în care ai ajuns s-o apuci. „Pentru tot ce ni se întâmplă bun în viață, trebuie să plătim scump” — declară una dintre ele. Această suferință trebuie, însă, acceptată cu stoicism și demnitate, replică alta. „Pentru o fericire adevărată, merită să suferi puțin, când nu mai e”. Și așa mai departe.

În această casă a singurătății, nefericirilor și reumatismelor, Joanna este torturată de un morbid sentiment de vinovăție. Cândva, cu ani în urmă, a cunoscut un bărbat, al cărui nume nici nu l-a reținut, și cu care, împinsă de o pornire oarbă, căreia nu i s-a putut împotrivi, a avut o aventură. Are deci a-și reproșa că l-a înșelat (o dată) pe fostul ei soț, Kristof („un om deosebit”, onorabil în toate privințele, un „caracter”, un om „ireproșabil” — dacă e să luăm în considerație mărturiile orale pe care le fac celelalte femei din această casă). Cît de „ireproșabil” a fost acest Kristof, vom afla în final, când ni se va dezvălui că, încă din primul an al căsniciei cu Joanna, el a avut o legătură extraconjugală (indelung cultivată), de pe urma căreia au rezultat nu mai puțin de trei copii. Fără a mai pune la socoteală că în anii ce i-au precedat moartea, a mai trăit un alt roman de dragoste. Această revelare a adevărului despre Kristof, urmînd confesiunii făcute de Joanna Bunicii, pune capăt zbuciumului ei interior și complexului ei de vinovăție. Ei, dacă așa stau lucrurile, Joanna, mai ai

de ce să suferi pentru micul tău păcat din tinerețe? Cortina cade, aducînd cel puțin perspectiva, deloc de disprețuit, a liniștii și a împăcării cu sine.

Neîmplinirile acestei piese epigonice (întîlnim în ea motive și structuri strindbergiene), cu implicații de terapeutică psihanalitică, au fost compensate, printr-o distribuție bine gîndită de regizoarea Sorana Coroamă-Stanca și prin orientarea spectacolului pe linia eliberării de o încărcătură tragică excesivă, de o psihologie „voit complicată”, prin evitarea stărilor paroxistice. Regizoarea nu a dramatizat mai mult decît trebuia, nu a transformat într-un recviem o mică piesă elegiacă scrisă pentru o formație camerală.

Decorul semnat de Constantin Russu recompune scenic cadrul de desfășurare a dramei (mobilă veche, greoaie, pereți

Data premierei : 19 februarie 1981.

Regia : SORANA COROAMĂ-STANCA. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Traducerea : OLGA ZAICIK.

Distribuția : DOMNIȚA MĂRCULESCU (Celina); ALEXANDRA ALBULESCU (Julia); MARIANA CERCEL (Maria); DOINA TAMAȘ (Tekla); MARIETA LUCA (Joanna); CRISTINA DELEANU (Ruja); GABRIELA VLAD (Ewa); MIHAELA BALABAN (Zofia); SORIN POSTELNICU.

cu tapete în culori stinse, pe care atîrnă, printre oglinzi și fotografii de familie, dominator, sever, portretul în mărime naturală al onorabilului Kristof, cel gata să fie beatificat înainte de a i se fi smuls vălurile de pe chip). Unele sugestii de decor ale autoarei au fost însă hiperbolizate de către scenograf. O fereastră prin care trebuia să se vadă pomii în floare devine o adevărată seră de forma unei colivii, simbolul cunoscut al claustrării. Frumos în sine, acest element scenografic ni s-a părut pleonastic.

În rolul Bumicii, decana văduvelor din Casa femeilor, cea care participă cu înțelepciunea vârstei la durerea fiecăreia dintre fiicele, nurorile și nepoatele sale, Domnița Mărculescu, avînd de trecut barierele a cel puțin două generații, face o compoziție, am zice, de conservator. În interpretarea sa, octogenara bunică pare că se simte cam stingherită, între fotoliu, taburet și măsuța cu ceașca de cafea din preajmă. Bine diferențiate, cele două fiice ale sale, Maria (Mariana Cercel — suferință discretă, însoțită de neliniște și teamă) și Iulia (Alexandra Albulescu — un portret ușor caricatural al unei bătrînici romantioase, guralive, ipohondre și distrate). În opoziție cu aceasta din urmă, portretul realizat în linii aspre, colțuroase, dure, de Doina Tamaș, întunecate și intransigentei Tekla. Pe Ruja, femeia părăsită, ușor frivolă, intoxicată de gelozie, Cristina Deleanu a interpretat-o fără să simplifice, cu ironică distanțare. Interiorizată, cu emoții bine stăpînite, cu o perfectă știință a gradației, Marieta Luca în Joanna. Gabriela Vlad a făcut demonstrația unui temperament scenic puternic în realizarea chipului de ciută hăituită al Ewei, frumoasă în disperare (chiar atunci cînd a fost aproape de a-și pierde suflul în rostirea unor replici).

Ilie RUSU

P. S.

Ni s-a părut incoerent și criptic textul singurului personaj masculin din spectacol (inexistent în piesă), un fel de *raisonneur* (interpret — Sorin Postelnicu), un ins cu o înfățișare de pictor descins parcă din pădurea de la Barbizon, cu barbă savant desenată, cu pălărie moale, cu boruri mari, cu redingotă neagră și fular lung, aruncat cu cochetărie peste umăr, care apare pe neașteptate dintr-un colț al scenei, alunecă fantomatic printre mobile și personaje, și, cu o gesticulație și retorică de cafeenea, rostește un text ce se termină cu îndemnul — devenit refren — de a merge la teatru...

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

RĂZBUNAREA

de Alexander Fredro

Data premierei : 18 noiembrie 1980.

Regia : LUCIAN IANCU. Scenografia : EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU. Traducerea : OLGA ZAI-CIK și VIRGIL TEODORESCU.

Distribuția : LUCIAN IANCU (Paharnicul Raptusiewicz) ; MARIA NESTOR (Clara) ; EMIL BÎRLĂDEANU (Milczek) ; EUGEN MAZILU (Waclaw) ; ILEANA PLOSCARU (Pitäreasa) ; VASILE COJOCARU (Papkin) ; CONSTANTIN GUȚU (Dyndalski) ; GHEORGHE ENACHE (Intendentul).

O veche comedie poloneză, care biciuiește năravurile aristocrației din primele decenii ale secolului trecut, nu cu cravașa usturătoare a satirei, e-adevărat, ci cu sfîchiiul farsei. Aici, ca și în alte comedii de gen, dragostea biruie conveniențele și, pe firul unor peripeții și coincidențe hazlii, tinerețea, natura sănătoasă a sentimentelor, încheie fericit o intrigă în care se țes multe opreliști și rivalități stupide. Doi tineri se iubesc, dar părinții și tutorii nutresc o reciprocă aversiune ; paharnicul cochetează cu o năstăvă văduvioară, dar e îndrăgostit în același timp, de farmecele pupilei sale ; autoritatea legală, notarul, folosește un prilej pentru a-l discredită pe paharnic, însurîndu-l cu văduvioara, iar acesta se răzbună, discreditîndu-i fiul, pe care-l surprinde cu propria lui pupilă. Peripețiile sînt multe, ițele, mereu încurcate, ritmul e alert ca într-o comedie de intrigă, iar personajele aleargă, se caută, se amenință, se pîndesc și obosesc, fără a avea un binemeritat răgaz pentru a-și trage sufletul.

Un actor, cu aptitudini pentru comedia dell'arte, Lucian Iancu, regizează această piesă, și meritul său este de a fi reușit să-i dea tocmai ce trebuie : ritm, vioiciune și haz. El mișcă personajele într-un carusel năvalnic, imaginează o colivie cu amorași care să-i ducă pe îndrăgostiții de la o fereastră la alta, instalează un stîlp, pe care să alunece

**Un spectacol
cu ritm,
vioiciune
și haz...**



acrobatic actorii, face să coboare un panou cu o inscripție amuzantă, propune un duel-concert — în care notarul își terorizează adversarul cu un trombon, iar paharnicul, furios, scoate sunete de violoncel dintr-o vioară — transformă un joc cu pietre de construcție, într-o dispută care degenerază în duel etc. Cele două case rivale sînt lipite, alcătuiind una singură, ca o colivie mai mare, cu patru despărțituri și cu emblemă pe frontispiciu. Scenografa Eugenia Tărășescu-Jianu a descifrat, se pare, intențiile regiei, și i-a oferit un cadru inspirat. Spectacolul e de un comic apăsător, fără să fie însă vulgar.

Dacă i-am reproșa ceva autorului montării, ar fi tocmai... egalitatea cu sine însuși. Pe această canava de parodie acrobatică, se simțea nevoia alternării tonurilor, unele pauze ar fi pregătite mai bine pasajul următor, care începe mereu în forță, „starea de harță“ ar fi fost pusă în valoare, prin estomparea acutelor. Uneori — uneori, nu? pentru că sîntem într-o farsă, și ritmul prea rapid nu ne dă putința de a ghici toate in-

tențiile schimbătoare ale personajelor... — uneori, deci, s-ar fi convenit cîte o oprire pe un refren interior, pe un vers, pe un cuvînt, din care să reiasă mai clar ce se pune la cale și cu cîme. Chestie de cadență.

Altfel, o distribuție bună susține spectacolul, jucînd cu poftă și cu relief comic. Lucian Iancu însuși e un Paharnic fălos și aprig, taie spațiul cu violență și cu orgoliu de Don Juan, e nestăpînit, dinamic, dar și prea agitat uneori, puțin peste linia care l-ar fixa într-un portret succulent. Adversarul, său, Notarul, e Emil Birlădeanu, mai stăpînit, mai lucid, mai viclean. Ileana Ploscaru schițează cu nerv profilul Pităresei; iar în personajele tinerilor, Maria Nestor și Eugen Mazilu practică un joc colorat și studiat. Ar fi de notat apariția nostimă a lui Gheorghe Enache (Intendentul) și strădania lui Vasile Cojocaru de a realiza interferența obiectivității de **raisonneur**, cu condiția de valet, aruncat de colo-colo.

Constantin PARASCHIVESCU

Desăvârșitului june-prim al scenei noastre care devenea modernă, biograful îi reconstituie o viață luminoasă și echilibrată.

Tinărul cu trăsături suav-angelice, pieptănat cu cărare la mijloc și încorsetat de sacoul tăiat după ultimul jurnal, lăsa să lucreze asupra-i harul pedagogic al meșterului Nottara. La „clasă“, făcea de toate: strîngea la piept drapelul, recitînd infocat poemele patriotice, căuta expresivitatea hazoasă a fabulei, încerca scene din repertoriul curent al Naționalului și

Demetriade, Ion Niculescu, Petre Liciu, Ion Brezeanu, Petre Sturdza — îi este dat unei noi generații să-și caute, cu graba tinereții doritoare de împliniri, locul meritat: Maria Ventura, Marioara Voiculescu, Maria Filotti, Tony Bulandra, Lucia Surdza, Gh. Storin, I. Manolescu, V. Maximilian, Maria Giurgea. Cu toții sînt datori talentului lor și directorului Alexandru Davila. Anul 1905 înseamnă și pentru Tony școlirea pe lîngă adoratul și hulitul Davila, innoitorul. Nottara îl învățase să vorbească, Davila îl învață să joace, în-

CENTENAR

Tony Bulandra, un prinț al teatrului

**În rolul
Hamlet**



„dădea replica“ fetelor strunite de Aristizza Romanescu. Disciplinat, sfios, camarad îndatoritor, cultivat și sensibil, Tony ucenicește printre „elevii“ primei noastre scene (absolvisc Conservatorul în 1902, în-tîiul), în măruntele roluri care se cuve-neau începutului. Văzuse, între timp, Parisul; De Max îl prezentase lui Silvain și lui Lebargy, ca astfel să se pătrundă și de spiritul Comediei Franceze... La 22 de ani, era în căutarea unui stil propriu — junele fin, stilat pînă la pedanterie fiind comun, ca tip scenic, în arta vremii. Un debut oficial în drama lui Bengescu-Dabija, **Pygmalion**, prilejuiește emoția comparației cu Nottara. Generosul gazetar fusese Ionescu-Gion.

Și iată că, între sacrele nume ale Naționalului — I. Livescu, N. Soreanu, V. Leonescu, Nottara, Aristizza Romanescu, A.

curajîndu-i personalitatea meditativă, accentuîndu-i trăsăturile romantice ale tinu-tei și ale expresiei. De la Gallus din **Fintina Blanduziei** trece cu ușurință la **Stingerea** lui A. Beyerlein, melodramă de caracter, cu situații-limită rezolvate cu o rafinată tehnică dramaturgică. Tony Bulandra găsește echilibrul între naturalețe și manieră, între firesc și poză.

Elegantă, distincție, ușoară blazare, expresia subtilă a unor drame trăite lăun-tric sînt trăsăturile personajului pe care îi va interpreta actorul, în varii ipostaze. Prin tipul său scenic, Tony Bulandra reprezenta, în teatru, frumusețea și inteligența menite, irevocabil, stingerii. Prin el, cum observa pătrunzător Petru Comarnescu, triumfa „expresia stilului 1900“ în teatrul nostru; la consolidarea acestui triumf contribuie celălalt mare director

(perpetuu adversar al lui Davila !), profesorul Pompiliu Eliade, care nu-l cruță, distribuindu-l pînă la epuizare în roluri care înseamnă tot atîtea biruințe. Acum joacă în **Don Carlos** de Schiller și în **Heidelbergul de altădată** de Meyer-Förster (1908). Povestea prințului Karlheinz, student la Heidelberg, în traducerea impecabilă a lui Ovid Densușianu, a marcat un destin scenic. Aspirația spre poetic a epocii se materializa parcă în ființa actorului; pînă și exigentul Argezi, obișnuit să șicaneze, din stal, scena, scrie: „**Curat ca un fulg, gătit și zvelt ca o tuberoză, sensibilitatea lui interioară avea adiacențe cu melancolia eternă**“.



Prințul Karlheinz, din „Heidelbergul de altădată“

După un intermezzo la „Compania Davila“ — obol de recunoștință față de magistrul —, i se propune, la Național, **Hamlet**. Il văzuse pe De Max și pe Nottara în cel mai greu rol din teatrul lumii. Primul îl gândise isteric, felin, exterior; celălalt, disimulat și pătimaș. Tony, într-un costum simplu, negru, va căuta durerea eroului, într-o lume a crimei și a fătărnicii. Va accentua linia filozofică a rolului prin sobrietatea mijloacelor interpretative, marcînd începutul întruchipării realiste a marelui personaj pe scena românească.

Pentru actor, era apogeul stilului său de viață și de scenă.

În deceniile interbelice, evenimentele îl cuprind în vilttoarea lor, îi stîrnesc orgoliul, îl răsfață și-l chinuie, uneori, cu incertitudinea zilei de mîine. Căci Tony Bulandra, personificare a devotamentului artistic, proiectează împreună cu neprețuita sa tovarășă de viață, o companie dramatică de prestigiu european. O fundează la finele lui 1918, o desăvîrșește prin 1924, cu Manolescu, Maximilian, Storin pentru un repertoriu cuprinzător, încercat pe întreaga gamă a sensibilității actoricești. A fost al doilea mare teatru particular al țării (după Compania Davila), cu ruinătoare deficite financiare și spectaculoase beneficii morale, concurîndu-l uneori pe Tănase prin fastul montărilor, dar reușind mereu să lanseze actori, autori, regi-zori, în rivalitate cu Naționalul. Tactul, finețea manifestate în relații, farmecul persoanei lui Tony se completau, în conducerea companiei, cu energia clocotitoare a Luciei Sturdza Bulandra.

Deși Tony va interpreta acum personaje cu „aură“, ca Ivan Karamazov, Satin, Karl din **Hoții**, pe Ruy Blas, din nou pe Hamlet (în viziunea regizorală a lui Soare Z. Soare, 1923), ori de cîte ori reia textele lui Bataille, Becque, Bernstein, Portoriche, Banville — piese oscilînd între comedia sentimentală și cea de observație realistă, între drama de situație și cea psihologică — succesul va fi răsunător. În aceste două decenii bogate în experimente, alternînd între geniu și impostură, în jocul lui Tony răzbat ecourile „frumoasei epoci“. El dă piesei sentimentale o distincție nemaiaținsă, înlătură artificiosul, burlescul, banalul; păstrîndu-și patosul tinereții pure, întrupează idealul, virtutea, dragostea, devotamentul, iar publicul se lasă sedus de acest „teatru perfect“. A nu fi desuet, cu un repertoriu precumpănitor din altă epocă, e o performanță de mare personalitate. Într-o seară Satin și în cealaltă Marchizul de Priola, o dată Kean, apoi Vagabondul din **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu, iată ceva ce stă numai în puterea dăruțiilor, a celor care, plecînd în marea călătorie, smulg publicului lor, credincios o viață, accente de litanie, ca în arghezianul bun-rămas: „**Pămîntule, fii îngăduitor cu acest Hamlet. După aplauzele sălilor strălucite, nu te așterne, timpule, cu uitarea ta peste el. Lasă vîntul să-i cinte din gitară în singurătatea lui de acum. Lasă primăvara să aducă basme și mierle împrejurul acestui descîntător. El și-a luat și a plecat cu ele, toate sufletele pe care le-a născocit. Lasă-ne să ne aducem aminte și noi**“.

Ionuț NICULESCU

Nu mult timp în urmă, un actor și-a sărbătorit împlinirea a cincizeci de ani de viață. Aniversarea a avut loc în teatru. Rubedeniile, ca și colegii, au închinat, mai mult simbolic, un pahar de șampanie în sănătatea sărbătoritului, acesta avînd un program care nu-i îngăduia o agapă prelungită. Totul s-a petrecut în absența oricărei publicități, fără invitații de seamă, fără gazetari, fără blitzuri, într-o demnă discreție, care șade atît de bine oamenilor. Totul s-a petrecut astfel, fiindcă sărbătoritul a socotit că nu neapărat numărul anilor lui de viață înseamnă ceva, din moment ce munca lui nu se măsoară în ani, iar profesia lui

ACTORUL

n-are vîrstă. Totul s-a petrecut așa cum trebuie. Un mare actor — și sărbătoritul este un mare actor — nu are ani de viață. El are atceva, mult mai greu de numărat, de socotit, de cîntărit, de aniversat. El are clipe, ore, zile și nopți, mai ales nopți de trudă. Viața unui actor, existența unui mare actor, a unui artist adevărat, se împarte, de la un capăt la altul, între repetiții, spectacole, emisiuni, filmări, cu scurte răgazuri de odihnă, cu nesomn, cu mese pe apucate, așa cum cine nu trăiește în preajma lui n-are cum s-o afle și s-o înțeleagă.

Destinul profesiei de actor este ciudat. Cu milenii în urmă, cam pe vremea cînd, desprinzîndu-se din cor, se naștea deuterago-

VIRGIL MUNTEANU

S e m n a l

lui Octavian Cotescu

nistul, purtătorul dialogului în teatrul antic, în Cetate a pășit un nou fel de artist. De atunci, sute — ce zic eu, sute? —, mii de file s-au scris despre el, deopotrivă adulat și hulit, histrionul. Ce e actorul? Interpret sau creator? Este el, cu adevărat, artist? Vreme de milenii, actorul a avut de înfruntat prejudecățile concetățenilor lui. Le-a înfruntat cu demnitate. El a avut de înfruntat împotriviri și mai aspre. A fost aruncat în închisoare, izgonit din Cetate, lovit cu pietre, surghiunit. Erau, toate acestea, semne ale recunoașterii rostului său în viața publică, fiecare măsură de represiune era, dacă ne gîndim bine, un act de confirmare a existenței actorului ca artist eficient. O, ce carte pasionantă s-ar putea scrie despre aventura actorului, în cele peste două milenii și jumătate de cînd există el! Ce pagini fierbinți, despre cîte a avut de îndurat actorul, întotdeauna din partea celor obtuzi, întotdeauna din partea tiranilor, întotdeauna din partea minților sărace și a sufletelor seci.

Și ce imn de laudă i se cuvine lui, actorului, pentru felul cum a știut, întotdeauna, să înfrunte ura, disprețul și împotrivirea fățișă, purtînd neincovoiat, cu dreaptă trufie, sus, făclia idealului său. Trăim, din fericire, un timp în care actorului i-au fost recunoscute toate drepturile, de cetățean și de om al muncii. Trăim un timp în care actorului este chemat să-și spună cuvîntul, în cele mai importante chestiuni ale vieții

noastre. Cînd, oare, în istorie, a mai fost acceptat actorul, să participe la elaborarea legilor de bază ale țării? Cînd a mai vorbit la congrese, purtînd mesajul breslei sale?

Să ne bucare toate acestea. E dreptul lui — drept cîștigat cu greu, generație după generație — să se numere printre cetățenii de seamă și de preț.

E datoria noastră să-i recunoaștem acest drept. Și să-l impunem în continuare.

Fiindcă mai sînt (e drept, rar, e adevărat, fără vigoare) glasuri care proclamă actorul drept parazit, trăitor la marginea vieții, povară pentru societate. Mai sînt minți care, știînd că nu produce bunuri materiale, îl clasifică pe treapta de jos a vieții noastre, negîndu-i necesitatea. Puține, dar mai sînt.

Cine nu trăiește, nu neapărat în preajma actorului, dar în prezența faptului său artistic, n-are cum să-l înțeleagă. Ca să nu-l creadă un fel de lăutar de petrecere, cel care-l judecă trebuie să fi trecut pragul sălii de spectacole, cu respectul cuvenit actului de cultură. Sau să-l vadă noaptea, tîrziu, după spectacol, cu chipul tras de oboseală, ca după o muncă grea. Fiindcă ceea ce face el, actorul, e muncă grea, chiar dacă nu se poate măsura cu metrul sau cu tona. Munca actorului se măsoară cu clipele de sărbătoare pe care le seamănă în sufletele noastre și, pentru această imensă bucurie pe care ne-o dăruiește, îi sîntem datori recunoștința noastră fără margini.



Cenaclul dramaturgilor

7

În lectură : „Rîsul“ de Ștefan Dumitrescu

Autorul
piesei



Cea de-a șaptea ședință a **Cenaclului dramaturgilor**, prezidată, ca de obicei, de criticul Radu Popescu, l-a adus în fața dramaturgilor, criticilor și oamenilor de teatru pe Ștefan Dumitrescu, profesor de filozofie în județul Tulcea, debutant în literatura dramatică. Participanții au făcut cunoștință, luni, 2 martie a.c., în foaierul sălii „Majestic“ din Calea Victoriei, cu textul intitulat **Risul**, citit realtamente profesional, sub îndrumarea regizoarei Geta Vlad, de către actorii ai Teatrului Giulești (în imaginea de jos).

Acțiunea piesei se petrece în a doua jumătate a veacului nostru, pe o insulă imaginară, Humana. Locuitorii ei au nume japoneze, rusești, americane, chinezești, românești etc. O maladie a rîsului contaminează pe toți humanezii. Rîsul devine ideologie de stat și mod de existență. Fenomenul dă mari speranțe humanezilor, și nu numai lor. Dar, după câțiva ani, se dovedește a fi catastrofal, ducând omenirea la piere.

Discuțiile, la fel de interesante ca și textul, au demonstrat, în ultimă instanță, că Ștefan Dumitrescu a meritat dreptul de a fi citit în cenaclul dramaturgilor. Dar să spicuiem din citeva intervenții.

TUDOR POPESCU : Ascultind textul, mă gîndeam că există, într-o cunoscută piesă, un proces de rinocerizare ; ar putea să existe și aici un proces de „ridocerizare“. Textul este interesant, ca idee ; mi se pare că atutul său este tocmai ideea, originală, interesantă, și cine umblă după idei interesante știe cît este de greu să pui mîna pe una, care, doar expusă, ca atare, ne produce un șoc. Cred că piesa, așa cum este acum, are încă defectul de a vrea să enunțe ideea, **să o spună**, ea neputînd fi extrasă de spectator, din fapte și evenimente scenice. (Dacă vă amintiți, procesul de rinocerizare din piesa la care mă refeream, se petrecea sub ochii noștri, în niște evenimente scenice). Apoi, parcă vrea să spună prea mult. Repetarea, în teatru, în dramaturgie, este un minus, și trebuie să ne ferim de ea. Cel mai mic eveniment scenic, dacă se repetă, nu mai produce impresie. Or, Ștefan Dumitrescu a dat drumul la vale unui bulgăre, acesta crește, crește mereu, dar crește monoton, ca fantezie și ca întâmplări. Această repetare face, la un moment dat, să slăbească atenția spectatorului. Mă gîndeam dacă nu cumva piesa nu are suficiență substanță, pentru un



spectacol de două ore, ci mai degrabă substanța unei piese într-un act. Ideea debutează rapid, starea de ris proliferază. Dar, uneori, metafora e prea explicită, prea vine în întâmpinarea noastră, și de aceea interesul scade.

PAUL TUTUNGIU : În seara aceasta, trebuie să consensem debutul lui Ștefan Dumitrescu în teatru, și, indiferent dacă această piesă va ajunge sau nu pe scenă, ea rămâne în început al unui dramaturg, care se anunță foarte serios. Piesa **Risul** face parte din categoria utopiilor. Aduce aminte de piesa lui Capek, **RUR**, unde, tot așa, prin lansarea unei idei nemaipomenite (fabricarea de oameni), asistăm la o catastrofă a Lumii, iar în final rămân numai două personaje... De asemenea, o piesă a poetului Voiculescu, recent revenită în actualitate prin intermediul unui spectacol, conținea o idee foarte îndrăzneță, într-o parabolă satirică vizând fascismul totalitarist. **Risul** e, în fond, o tragicomedie cu suport filozofic. Autorul trebuie să renunțe la discursurile filozofice prea lungi, care anulează teatralitatea piesei.

DORU MOȚOC : Aș vrea să încep prin a vă mărturisi satisfacția mea, că redacția revistei „Teatrul” a ales și a oferit cenealului un text, de debut, care nu vehiculează idei tocite, nu se referă nici la ingineri părăsiți de neveste, nici la „obsedantul deceniu” — nu vreau să spun prin aceasta că există teme dinainte compromise. Am putea să ne întrebăm în ce măsură un text — și aici pătrundem în domeniul sociologiei — care ne spune ceva astăzi, se poate dovedi peren. Pentru că textul lui Ștefan Dumitrescu nu este lipsit de anumite intenții aluzive; iar parul său cu timpul tocmai în asta constă. Problema este: țintește textul lui Dumitrescu semnificații universale? Parțial, cred că da, dar numai parțial. Ar trebui, poate, să-i amintim, așa cum i-a amintit și Tudor Popescu, că dramaturgia este o meserie care se învață. Niciodată, în teatru, prolixitatea nu este de preferat conciziei, chiar dacă autorul are impresia că, tăind, s-ar pierde niște sensuri. Dacă efortul lui va merge spre concentrare, sensurile nu se vor pierde.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Nu mi-a fost destul de clar care este sensul parabolii, spre ce anume ținde. Am înțeles că risul — care, în prima parte, pare să fie un element de progres — când se generalizează, declanșează regresul. E vorba, de un fenomen de „ridocerizare”, dar, în toată prima parte a piesei, „ridocerizarea” asta duce la un progres fantastic. Probabil că a fost în intenția autorului să combată un anumit fenomen de mimetism, mimetismul festivismului. Încerc să-i descifrez intențiile... Îmi spuneam, la un moment dat, că piesa ar putea să poarte drept motto „rizi tu, rizi, Harap

Alb, dar...“. Acest „dar” este catastrofa finală. Sau, alt motto „**tot ce-i mult, nu-i bun**”, chiar și risul, care e o reacție pozitivă a omului. Dincolo, însă, de aceste întrebări, pe care mi le-am pus și la care nu mi-am dat un răspuns clar (poate că și din cauza piesei!), construcția ei e destul de defectuoasă. Să ne gândim la personaje. Ele au funcții, unele politice, altele universitare, dar, ca personaje dramatice, nu se definesc. Sînt simpli rostitori de replici. Personajele vorbesc despre ceva dinafara existenței lor, nu se manifestă în mod dramatic, nu trăiesc, nu pun ca miză propriul lor destin. Constatăm caracterul eseistic al piesei, dar eseul se arată mai puțin dramatic. Or, un eseu, ca să devină dramatic, trebuie să aibă personaje care să trăiască. Singura manifestare umană a acestor personaje este risul, dar spectatorul va avea în față personaje-megafon, nu personaje care-și trăiesc propriul lor destin.

Autorul trebuie să se mai gîndească și la legătura logică, de idei, dintre diversele tablouri; dacă în tabloul întâi se vorbea despre un pericol ecologic, în al doilea ajungem la succesul în producție, datorat risului, iar ceea ce s-a petrecut în tabloul întâi s-a pierdut pe drum. O piesă de teatru trebuie să susțină ideea pe care și-a propus-o, într-o construcție organică.

THEODOR MĂNESCU : Îngăduiți-mi să spun două lucruri. Primul: cu piesa lui Ștefan Dumitrescu, cenealul își subliniază rostul lui esențial, acela de a prezenta și discuta piese ale debutanților; al doilea: că Ștefan Dumitrescu este profesor de filozofie la Tulcea, și nu scrie **localist** — ceea ce e foarte important. Dumitrescu o să învețe și meserie, o să învețe și teatru psihologic și teatru de caractere. Mie, această piesă mi-a dat sentimentul că el scrie cu o anume libertate interioară, demnă de invidiat. El nu se gîndește, cînd scrie (sigur că vrea să fie jucat, că vrea să fie publicat, ar fi anormal să nu vrea!), dacă o să-l aprobe revista „Teatrul”, sau n-o să-l aprobe, o să-l aprobe teatrul cutare, sau n-o să-l aprobe. Cînd scrie, el nu trăiește această meschină și mizerabilă autocenzură, care-l anulează pe scriitor și pe gînditor. Eu îi urez să învețe și meserie, să învețe și teatru de caractere, și teatru psihologic, și tot ce se cheamă meserie, dar să-și păstreze această libertate interioară și să respingă toată viața acea autocenzură la care m-am referit și de care mulți scriitori s-au îmbolnăvit, autoanulîndu-se.

În încheiere, profesorul Dumitrescu a mulțumit, într-un stil propriu, membrilor cenealului, pentru cuvintele cu care i-au întâmpinat textul dramatic **Risul**.

Mircea RAREȘ

„Hronic buzoian”

Spectacol inaugural

Sub titlul „Hronic buzoian”, aflat la ediția a IX-a, duminică 22 februarie, s-au deschis o serie de manifestări politico-ideologice și cultural-educative, organizate de Consiliul județean Buzău, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”, și în întîmpinarea celei de a 60-a aniversări a Partidului Comunist Român.

Deschiderea a avut loc în moderna sală a Casei de cultură a sindicatelor, în prezența activiștilor de partid și de stat ai județului și municipiului Buzău, a numeroși oameni de cultură și artă din localitate, a unui entuziast public. În cuvîntul său, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, tovarășul Nae Ion, a relevat rolul acestor manifestări, în viața social-politică și culturală a județului și a orașului, ce continuă o veche tradiție, dar și specificul lor actual, acordat de accentul pus pe munca politico-educativă, în conformitate cu cerințele documentelor de partid, cu indicațiile secretarului general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Intr-adevăr, consultînd caietul-program — elegant tipărit — ce cuprinde activitățile pe parcurs de o lună (22 februarie—22 martie), observăm ponderea dezbaterilor, menite să limpezească conștiința oamenilor muncii, în privința obiectivelor socialiste fixate de partid, a formelor și metodelor de muncă constructivă în viața județului. Astfel, comitetele comunale de partid au organizat, în deschiderea „Hronicului buzoian”, la toate căminele culturale, dezbateri cu privire la noul plan cincinal, expus în Documentele Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român, evidențiind responsabilitățile ce revin fiecărei comune. Comitetul județean de educație politică și cultură socialistă a organizat un simpozion cu tema „Eroismul clasei muncitoare — sursă de inspirație în creația contemporană”, la care au participat invitați din Capitală, oameni de cultură și artă, poeți, membri ai cenaclurilor literare din județ. Secția de propagandă a Comitetului județean al P.C.R. Buzău a organizat un schimb de experiență, între

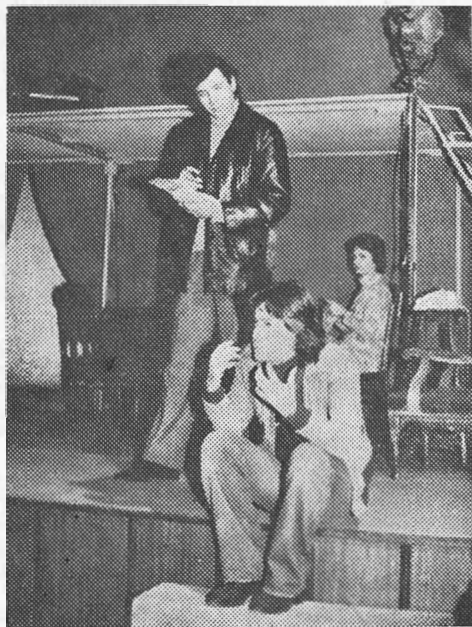
activiștii de partid din oraș și județ, cu tema: „Căi și metode de realizare a educației materialist-științifice a maselor”.

Nu mai spicuim din bogata și variata activitate cultural-educativă. Să amintim doar că nu lipsesc nici manifestări legate de teatru, cu atît mai mult, cu cît buzoienii se pot mîndri cu o puternică mișcare artistică teatrală, confirmată documentar încă din secolul trecut. Nu mai tîrziu decît în acest an, ei vor sărbători o sută de ani de teatru.

Prețuirii acestui gen de artă din partea marelui public, cît și a forurilor de conducere, i se datorează inaugurarea „Hronicului...” cu un spectacol susținut de Teatrul Popular din localitate.

E un teatru cunoscut: începînd din 1971, mai multe premii și diplome îi în-

Scenă din spectacolul „Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic” de Adrian Dohotaru



cununează activitatea : la Festivalul național „I. L. Caragiale“, buzoienii obțin premiul I, medalia de aur ; un alt premiu I și o medalie de aur, în 1974, pentru piesa **Accidentalul** de Cristian Munteanu. În 1979, din nou premiul I, medalia de aur și titlul de laureat al celei de-a II-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României“. Așadar, un teatru cu o marcă proprie, cu un colectiv puternic, cu o conducere competentă. Despre acestea, revista noastră a mai scris.

Ne revine sarcina să remarcăm, aici, calitatea spectacolului cu piesa lui Adrian Dohotaru, **Anchetă asupra unui tinăr care nu a făcut nimic**, a cărui regie poartă prestigioasă semnătură a artistei emerite Dina Cocea.

E un spectacol cu ritm alert, puternic tensionat, cu o mișcare scenică remarcabilă prin cursivitate și echilibru. E vădită aici experiența de scenă a actriței Dina Cocea, inteligența sa regizorală, răbdarea artizanală în lucrul cu actorii, se simte grija pentru detaliu, pentru plasticitatea gestului, mimicii. Actorii amatori și-au făcut datoria pe deplin, jucînd nu numai cu dăruire sufletească, dar vădînd și o bună cunoaștere a mijloacelor de expresie specifice artei actoricești. Au fost momente cînd am crezut că mă aflu în fața unui spectacol cu actori consacrați, în așa fel m-au convins forța de expresie, naturalețea jocului, mișcarea scenică liberă de orice manieră. Au impresionat, îndeosebi, jocul inteligent al tinărului Viorel Pietrăreanu

în rolul lui Patriciu, ponderea și eleganța lui Alexandru Vrapciu în rolul unui tată patetic, aplombul Vioricai Busuioc în rolul soiei, profilul caricatural pe care i l-a creat Viorica Olteanu, profesoarei de matematică.

Au mai interpretat cu naturalețe, și deseori cu vigoare : Mihai Adamescu — un neobosit reporter, Onița Dragomir, Ion Romanescu, Augustin Bălan, Mihai Aurelian. În viață îi putem întîlni în cele mai diverse locuri de muncă. În scenă sînt uniți prin pasiunea lor pentru teatru. Ei se simt solidari prin această pasiune, împărtășită publicului buzoian seri de-a rîndul, prin spectacole de ținută artistică.

Nu au lipsit aplauzele la scenă deschisă. Actorii au știut să pună în valoare replicile, momentele de tensiune ale piesei ; și încă ceva ce nu trebuie uitat, cu toții stăpînesc o dicție bună, capitol la care unii dintre actorii profesioniști rămîn încă deficitari.

La sfîrșit l-am întrebat pe directorul teatrului, Nicolae Răican, cum se face că Teatrul Popular din Buzău are o trupă atît de bună. Mi-a răspuns : „Avem un public bun și iubitor de teatru... Sîntem vizitați destul de des de teatrele din Capitală, așa că Teatrul Popular din Buzău trebuie să fie, la rîndu-i, la înălțime. I-o cere publicul“.

Iată cum exigența publicului creează un teatru exigent cu sine.

C.R.M.

Părintele unui celebru personaj

Acum 125 de ani, la 10 martie, se năștea în Maramureș — ținut care a dat culturii noastre mari creații populare și eminenți folcloriști — Petre Dulfu, rămas, în memoria urmașilor, prin personajul eternizat în prelucrările sale, Păcală.

Doctor în litere cu o temă nu întîmplător aleasă, *Actualitatea lui Alecsandri* (Cluj, 1881), Dulfu duce o viață modestă, de funcționar și profesor secundar ; dar se pasionează de folclor, fiind cel mai

fidel informator al lui Hasdeu, (cu lirică din ținutul Sălajului), după lansarea celebrului „chestionar folcloric“ al acestuia. Culegerile sale de poezii populare, cu pretenție de autenticitate, sînt însă amendate de istoricii folclorului, pentru abuziva și neinspirată intervenție în text.

În snoavele cu Păcală, cărora le aplică procedeul, acceptat și larg uzitat (ieri și azi) al „prelucrării“ sau „repovestirii“, Petre Dulfu popularizează,

cu un succes enorm, un erou, reprezentativ pentru eternul bun-simț „poporan“, cum s-a observat chiar din anul 1894, anul ediției princeps a *Isprăvilor lui Păcală*.

Au încercat și alții să povestească — apelînd la nesecatul fond folcloric — sfada lui Păcală cu proștii și răii, dar n-au atins priceperea lui Dulfu ; la această cifră aniversară, să ne amintim de cel căruia și teatrul îi datorează — reluat în numeroase dramatizări pentru scena mare și mică și inspirînd chiar noi ipostaze, contemporane — un personaj exprimînd înțelepciunea populară, în nesecata ei putere de invenție umoristică.

I. N.

CRONICA DRAMATICA

S-au împlinit (la 15 martie) șase luni de la deschiderea stagiunii. Așadar, cea mai mare parte a anului teatral a și trecut, an care a adus multe, reale și importante satisfacții creatorilor, spectatorilor și (s-o recunoaștem!) criticii, consolidând, în rîndurile opiniei publice, prestigiul teatrului; scena și-a impus — în acest răstimp — forța ei de seducție, potențînd — mai pregnant ca altădată — expresivitatea instrumentelor ei specifice, și-a afirmat, mai nuanțat, mai eficient, implicarea în actualitate, dovedindu-se de neînlocuit în viața Cetății.

Rubrica de față a urmărit, în același interval, viața teatrelor din întreaga țară. Este interesant să menționăm că au fost publicate 94 de cronici dramatice (la premierele absolute, premierele pe țară, alte premiere și reprezentații care au avut loc pe 41 de scene, inclusiv la capitolul „reprezentăția nr. ...”). Cititorii au fost informați — cu două-trei excepții — despre actele artistice mai însemnate, redacția căutînd, cu precădere, să consemneze aportul teatrelor la construirea dramaturgiei naționale, la îmbogățirea zestrei de titluri noi, inedite (la toate capitolele repertoriului), silindu-se să detecteze, să discearnă valoarea, în orice compartiment al actului teatral și, evident, în ansamblul afișului realizat.

Cote maxime...

teatrelor, ale căror colective sînt mai puternic însuflețite de apropiata aniversare a partidului, de intrarea în etapele superioare ale Festivalului național „Cîntarea României” ?

În majoritatea colectivelor, pe tot cuprinsul țării, se muncește mult, îndirjit, neîntrerupt. Ritmul pregătirii unor noi montări este, în general, constant, dar viața teatrelor nu se mărginește la premiere. Diminețile, amiezile, serile și nopțile teatrului înseamnă tot atîtea clipe și ceasuri de trudă, de consum de energie; muncă, materializată în repetiții și în premiere, în reluări și în lansări, în reprezentații la sediu și multe altele în deplasare; căutări de soluții creatoare și repetarea lucrului „fixat”, veghe continuă ca jocul să nu scadă, să rămînă identic cu cel din momentul „fierbinte” al premierei, și totuși să fie, de fiecare dată altul, altfel, refractar rutinei, mecanizării, oboselii...

Viața stagiunii nu se rezumă, firește, la premiere, dar acestea ne interesează cu precădere. Ca atare, notăm că au prezentat spectacole noi, colectivele din Oradea, Baia Mare, Brașov, Constanța, Pitești, Satu-Mare, Cluj-Napoca (deopotrivă Naționalul și Teatrul Maghiar), Reșița, Galați, Sibiu, Timișoara, Petroșani...

Spectacole ce au adus (cu cîteva excepții) puține titluri inedite, preferînd să reia opere dramatice verificate la public, deopotrivă autohtone sau din biblioteca universală, montări meritorii prin cantitatea de muncă investită cît și prin rezultate; spectacole ce s-au integrat armonios în viața culturală a respectivelor orașe, cucerind publicul; spectacole ce tind, uneori, să participe la manifestări de nivel republican, ambiționînd să se claseze printre „maximele” stagiunii...

Dar, precum se va vedea și din cronicile care urmează, aflăm și despre destule montări de „serviciu”, reprezentații plate, puncte „bifate” dintr-un plan, cifre pentru bilanț — absentă fiind, în primul rînd, gîndirea artistică; spectacole lipsite de o viziune regizorală adecvată (unele nu poartă nici semnături calificate), năpăstuite de indiferența participărilor actoricești. Montări minime... Nu altfel stau lucrurile în Capitală: dacă prima parte a stagiunii ne-a stimulat să dezbatem montări-eveniment, să surprindem ideea de program teatral (în nu puține specta-

...cote minime

cole), să apreciem lărgirea îndrăzneată a orizonturilor dramaturgiei și calitatea aspirațiilor profesionale, ultimele „ridicări de cortină” (și cât de rar e folosită acum cortina!) ne îndreaptă, parțial, către alte concluzii... Să dăm exemple? Dacă, în consens, deschiderea anului teatral reprezintă „momentul” dramei originale — și, de data aceasta, el a avut o reală anvergură —, mijlocul stagiunii e „deschis” repertoriului străin, universal... Dar, ce dezamăgire! Firește, Judecata în noaptea de Buero Vallejo, Casa femeilor de Zofia Nalkowska, reprezintă — la niveluri diferite — explorări în zone de cultură contemporană insuficient prospectate teatral. Afișul Teatrului „Nottara” cu piesa de expresie flamandă De ce dormi, iubito? de Jos Vandelloo, sau cel al Teatrului „Creangă” cu piesa bulgarului Iordanov Dragoste și... 4 CP sînt, de asemeni, deschideri inedite. Oricum, criteriile de selecție a titlurilor din dramaturgia străină contemporană se arată mai obscure ca oricînd, iar căile pătrunderii la public a unor lucrări, destul de încilcîte... Întrebarea este alta: de ce să programăm aceste piese, dacă nu avem chef să le jucăm? De ce să le jucăm, dacă nu știm ce anume vrem să spunem prin intermediul lor? Și dacă piesa, cum se mai întîmplă, nu are nimic de spus? Iată o falsă îmbogățire repertorială a stagiunii, cu scrieri care, în mod sigur, nu vor rămîne în memoria ei. Nu vor rămîne, fiind inadecvate profilului, deprinderilor unei trupe, cum se arată montarea Teatrului „Ion Vășilescu”; sau fiindcă s-a mizat pe o cascadă de soluții, de „trucuri” — desuete, în ciuda agresivei lor „modernități” — incapabile să compenseze sărăcia de idei a textului și precaritatea interpretării unor talentați artiști, așa cum se întîmplă în obositorul spectacol al Teatrului „Nottara”; sau fiindcă nu conving publicul de valoarea operei, din pricina jocului convențional, superficial, cum am văzut pe scena Teatrului „Bulandra”. Cît despre premiera de la „Creangă”, ce să mai vorbim? Aici se continuă, în inerție, șirul montărilor anonime, bătrîne chiar din clipa nașterii lor, deprofesionalizate și depreciate de însuși colectivul de actori.

Au fost, tot în Capitală, tot în aceste săptămîni, și momente de teatru înviorătoare. Spectacole care răspund unor nevoi reale, ce ne conving de continuitatea firească a unor preocupări înscrise pe frontispiciul instituției, spectacole ce justifică energiile cheltuite: Jean, fiul lui Ion de Nicolae Țic și George Bănică la Teatrul Giulești, spectacol care exprimă voința de a configura un repertoriu original, sensibil în același timp la mutațiile sociale; Hasie, orfana de I. Gordin la Teatrul Evreiesc de Stat, o melodramă onestă, ce ne reamintește de un clasic al literaturii idiș, într-o montare ce-și realizează, cu tact artistic, intențiile...

...Și-apoi, viața teatrului nu se rezumă la premiere! Dovadă, numeroasele „reprezentări nr. ...”, care atestă, de cele mai multe ori, rigoarea, disciplina, autocontrolul, existente pe scenă, în matinee sau seara, în acele nenumărate spectacole care reprezintă, pentru miile de spectatori, momentul premierei!

telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“

Ne alăturăm tuturor aceluia care i-au adus cele mai calde urări lui Octavian Cotescu, de ziua aniversării a cincizeci de ani de viață. La mulți ani, Tavi, noi și durabile succese, spre bucuria noastră, a tuturor! ● Nu știu dacă ați observat, a venit primăvara și, odată cu ea, astenia de rigoare. Altfel, nu-mi explic mușenia teatrelor, care scot premiere, fac turnee, totul pe tăcute. Pînă smulgem o știre de la secretarii literari, ne ies peri albi. De ce, firtașilor, atîta discreție? ● Reapare, după o lungă absență, numele lui Victor Bîrlădeanu, în circuitul

teatral. Piesa domniei-sale, Secolul a început mai tîrziu, se repetă la teatrele din Ploiești și Reșița. ● Vă recomandăm să vizitați expoziția de pictură a actriței Yarodara Nigrim, în holul Teatrului de Comedie. ● Vă mai recomandăm să citiți versurile actorului Dinu Ianculescu, adunate în volumul „Rondeluri”. ● La Teatrul Dramatic din Baia Mare se repetă Speranța nu moare în zori, de Romulus Guga, în regia lui Radu Dinulescu și scenografia lui Florin Harasim. ● Revenim cu amănunte, cu privire la turneul Teatru-

lui de păpuși din Craiova în Franța. Păpușarii craioveni au jucat pe trei scene, la Centrul cultural „Georges Pompidou”, la Teatrul „Sorano” și la Teatrul de animație din Vincennes, două spectacole puse în scenă de Horia Davidescu, în scenografia lui Eustațiu Gregorian, și cu muzica lui Constantin Ungureanu: Păcală în satul lui, adaptare după Ion Slavici, de Alex. Struțeanu, și Ion Talion de Nela Stroescu. Spectacolele s-au bucurat de un succes deosebit, ne relatează păpușarii. Să-i credem pe cuvînt. ●

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL GIULEȘTI

JEAN, FIUL LUI ION

de Nicolae Țic
și George Bănică

Am privit introducerea pe afiș a piesei* realizate de Nicolae Țic și George Bănică după romanul **Jean, fiul lui Ion** de Nicolae Țic nu numai ca o încercare de a apropia de teatru un prozator înclinat spre investigarea realității contemporane, ci și ca un act programatic, reflectând preocuparea de a construi un repertoriu echilibrat, alăturând cu precădere piese românești, unele dense și importante, altele mai ușoare, care să alcătuiască, împreună, un întreg viu și armonios.

Jean, fiul lui Ion aduce, în acest context, un sunet familiar. Acțiunea se petrece în lăuntru și în jurul unor familii muncitorești, cu problemele lor de fiecare zi. Originalitatea ei constă în unghiul din care autorul își consideră personajele, judecându-le prin prisma unei atitudini fundamentale noi, atât în viață, cât și în literatură: atitudinea muncitorului care trăiește, cu întreaga sa ființă, sentimentul orgoliului de clasă, care are conștiința de a fi păstrător și apărător al unor valori morale străvechi — cinstea, demnitatea, refuzul compromisului —, ce-și desăvîrșesc conținutul în perspectiva cerințelor civilizației socialiste.

Suita momentelor lirice, comice și dramatice se organizează pe firul poveștii de iubire ce se înfiripă între o tânără și întreprinzătoare muncitoare și un inginer, și el odrasla a unei viguroase familii muncitorești, însă tentat de urcușul pe scara socială. În evoluția și deznodă-

Data premierei: 19 februarie 1981.

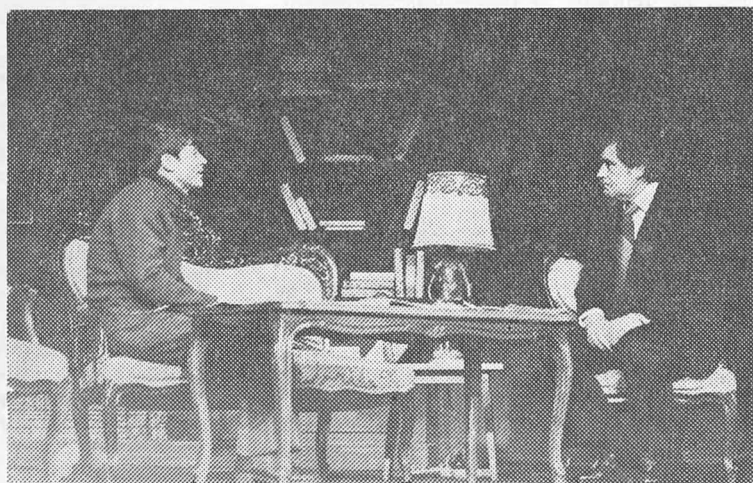
Regia: GEORGE BĂNICĂ. Decori: GEORGE DOROȘENCO. Costume: EUGENIA BASSA CRIȘMARU.

Distribuția: ROZINA CAMBOS (Simona Vlaicu); VASILE ICHIM (Ion Andreica); FLORIN CĂLINESCU (Jean Andreica); MARIA PĂTRAȘCU (Sofica); RADU PANAMARENCO (Ștefan Predoleanu); ATHENA DEMETRIAD (Gaby); OLGA BUCĂTARU-UNGUREANU (Smaranda); ILEANA CODARCEA (Vali); CONSTANTIN COJOCARU, RĂZVAN VASILESCU (Achim); GEORGE BĂNICĂ (Valer); VALERIA SITARU (Minodora).

Teatrul Giulești continuă să-și facă în mod exemplar datoria față de dramaturgia românească, oferind publicului cea de-a patra premieră originală a stațiunii.

* „Teatrul“, nr. 10/1980.

Constantin
Cojocaru
și Vasile
Ichim





**Radu
Panamarenco,
Ileana
Codarcea
și Rozina
Cambos**

mîntul acțiunii, miza e mai importantă decît reușita sau eșecul investiției sentimentale a fetei: lupta se dă între fondul de autenticitate certificînd o apartenență de clasă și atracțiile parvenirii, problema care i se pune lui Jean, fiul lui Ion, este de a-și recunoaște rădăcinile, ori de a le renega. Între fata isteată și plină de umor care a pomnit să-l cuce-rească pe „inaccesibilul domn inginer“ și înțeleptul, integral lui tată, nu scîn-teiază doar o spontană simpatie, ci exi-stă, subteran, o veritabilă solidaritate; prim ea, bătrînul speră să-și recupereze sufletește fiul, să-l readucă la matca dreptei mentalități muncitorești.

Desigur, redimensionarea pentru scenă a ceea ce fusese conceput în cadrele mult mai largi ale prozei i-a obligat pe autori să sacrifice din bogăția observa-ției, să renunțe la digresiuni, la nuanțe, să comprime complicate evoluții laun-tnice. Piesa suferă de o anumită preci-pitare a motivațiilor psihologice, chiar de un oarecare schematism, dar păstrează acel aer stenic, acea robustețe morală, esențiale pentru a îngădui „decolarea“ spectacolului.

Acesta exploatează intensiv farmecul și puterea de convingere ale piesei, pe linia calităților ei principale: sincerita-tea și naturalețea, într-o tonalitate în care hazul, seriozitatea și un dram de tristețe sînt abil dozate.

Actorul George Bănică, în ipostaza de regizor, a tălmăcit textul, într-un limbaj scenic limpede și simplu. El a cerut co-legilor săi să vorbească și să se comporte mesofisticat, potrivit datelor fiecărui per-sonaj, în parte; a rezultat o varietate

naturală de tipuri umane, cu o clară dialectică a sentimentelor, de o cuceri-toare autenticitate.

În prim-planul montării se situează figura luminoasă a bătrînului Ion An-dreica; Vasile Ichim a știut să descopere bogăția sufletească a eroului său, rea-lizînd un excelent portret al muncitorului înaintat, care se ridică, prin expresivita-tea interpretării, la valoare de simbol. Radu Panamarenco, la rîndul lui, face o compoziție savuroasă, pitorească, în rolul muncitorului Ștefan Predoleanu, învălu-înd personajul într-o foarte simpatică bonomie comică. Rozina Cambos, cînd bătaioasă, cînd de o gingașă feminitate, a trăit cu pasiune și candoare bucuriile și tristețile poveștii de dragoste. În ce-l privește pe eroul principal, Jean Andrei-ca, el nu prea justifică fascinația pe care o exercită asupra eroinei; tînărul actor Florin Călinescu a încercat să-l îmbogă-țească, acordîndu-i o predispoziție pen-tru neliniște și suferință, ceea ce a îm-pins însă personajul către o schemă în dezacord cu datele sale prin-cipale, de om obișnuit, cu aspirații fi-rești, cu mici nemulțumiri cu unele de-fecte, dar nicidecum cu dileme existen-țiale.

Interpretări bune, convingătoare, în ro-luri destul de vag conturate, au realizat Olga Bucătaru-Ungureanu, Ileana Codar-cea, Maria Pătrașcu, Athena Demetriad.

Excelent, cuplul Achim-Minodora, re-prezentativ pentru o anume mentalitate eronată, jucat cu haz, cu nuanțe tragico-mice, de Constantin Cojocaru și Valeria Sitaru.

Valeria DUCEA

TEATRUL DRAMATIC
DIN CONSTANȚA

CĂPITANUL APOSTOLESCU ANCHETEAZĂ

de Horia Tecuceanu

Data premierei: 14 decembrie
1980.

Regia: GHEORGHE JORA. Sce-
nografia: AUREL FLOREA.

Distribuția: VIRGIL ANDRI-
ESCU (Nicolae Apostolescu); TITUS
GURGULESCU (Dan Simionescu);
VIOREL POPESCU (Carol Corban);
CRISTINA MINCULESCU (Caterina
Manole); ELENA GURGULESCU
(Pușa Nicolae); MARIETA MI-
HALCEA (Ioana Anghelică); JEAN
IONESCU (Mihai Ioanide); EMIL
SASSU (Marin Modoran); VIO-
RICA FAINA-BORZA (Mioara Că-
lin); CONSTANTIN DUICU (Iancu
Mustafa); LONGIN MĂRTOIU
(Teodor Nicolae); ION ANDREI
(Ion Popa); ALEXANDRU MERE-
UȚĂ (Gheorghe Furnărachis); ION
GAVRIZI (Un subofițer).

Publicată, în paginile revistei *, sub
titlul *Mobilul*, piesa lui Horia Tecuceanu
are în centru figura aceluiași popular
erou al ciclului de romane polițiste, prin
care autorul s-a făcut cunoscut ca scri-
tor: anchetatorul subtil și clarvăzător,
bun cunoscător de oameni, și profesind
nu numai eficient, ci și cu eleganță. Lu-
crarea pusă în scenă la Constanța are
cursivitatea, claritatea și rotunjimea unei
piese de sine stătătoare. Claritatea ? ei,
da... atîta cită poate fi pe ghemul unei
intrigi polițiste, care se desfășoară miz-
zînd pe elemente derutante și pe deschi-
derea unor piste false. Atît cît trebuie,
pentru a marca perspicacitatea ancheta-
torului, în descifrarea unor mobiluri as-
cunse și în relaționarea faptelor. Atît cît
e necesar pentru ca, pe drumul acesta,
să nu se înmulțească confuziile și, la
sfîrșit, să nu avem sentimentul că am
avut parte de un exercițiu de logică, ci

de o încercare de investigație psihologi-
că. Căpitanul Apostolescu și subalternul
său, locotenentul Simionescu, simpatici,
inteligenti și comunicativi, știu să sedes-
curce în orice împrejurări, ba chiar să
se ducă într-o vizită... exact acolo, unde
aparențele n-ar lăsa să se întrevadă ne-
cesitatea. Au fler. Și simțul măsurii —
nu ne țin de vorbă prea mult. Foarte
bine.

Ceea ce nu ne mulțumește este rezulta-
tul investigației, care nu depășește obser-
vația obișnuită; de aceea, poate, ne-obiș-
nuitul ne-prevăzutul, dezvăluirea adevă-
ratului criminal, în persoana... (să spunem
care? Nu, totuși!), e de natură conven-
țională, un artificiu de gen. Prea odios
prin mărturia lui, personajul nu tul-
bură, momentul nu răscolește, și, deși
a omorît trei oameni, cu un mobil care,
în logica genului, se explică, investigația
se oprește aici, parcă fără replică, în
fața unor zone mai întunecate ale psihi-
cului uman. Piesa se termină.

În spectacol — singurul, pe scena con-
stănțeană, montat, în această stagiune,
pînă acum, de un regizor profesionist,
Gheorghe Jora —, ancheta căpitanului
Apostolescu se desfășoară pe o linie de
— i-am zice noi — „austeritate pitorea-
scă“. Există o măsură, în desfășurarea
intrigii și în creionarea portretelor, care
servește întregul și dă relief tabloului
general, din doze convenite de firesc și
elocvență, o anume sobrietate îmbinîn-
du-se cu umorul potrivit. Căpitanul
Apostolescu e un actor cu farmec reți-
nut, Virgil Andriescu, în jocul căruia
citim prestanță, inteligență, uneori per-
spicacitate. Subalternul său, locotenentul
Simionescu, îl completează bine, prin
alura ușor jovială a lui Titus Gurgule-
scu. Dintre tipurile anchetate se rețin,
pentru abilitatea cu care sînt schițate,
cele datorate actorilor Jean Ionescu (Io-
anide), Alexandru Mereuță (Furnărachis),
Cristina Minculescu (Caterina Manole).
Celelalte sînt contribuții corecte sau ușor
sarjate: Elena Gurgulescu (Pușa Ni-
colae), Longin Mărtoiu (Teodor Nicolae),
Viorica Faina-Borza (Mioara Călin), Con-
stantin Duicu (Iancu Mustafa). Nu, evo-
luției confecționate a lui Ion Andrei (Ion
Popa); și „nu prea“, afectării inutile a
lui Viorel Popescu (Corban). Distribuirea
lui Emil Sassu, în rolul inginerului, e
optimă pentru prima parte, dar nu și
pentru final, unde autenticitatea expresi-
vă a actorului e în contradicție cu ar-
tificiozitatea personajului; ai vrea să-l
crezi... și nu se poate.

* „Teatrul“, nr. 7—8/1979.

Constantin PARASCHIVESCU

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI MONTĂRI

TEATRUL DRAMATIC
DIN CONSTANȚA

MOBILĂ ȘI DURERE

de Teodor Mazilu

Romel Stănciugel e un actor de frunte al colectivului constănțean, cu vechi state de serviciu și cu disponibilități variate. A interpretat o serie de roluri importante din repertoriul original și universal, a jucat (sau a cântat ?) o vreme la operetă, acum face regie.

Indiscutabil, alegerea piesei e temerară. În ce privește distribuția, al doilea element de referință pentru orice baghetă regizorală, pentru că — nu mai e nevoie s-o spunem — dacă nu-ți alegi instrumentiștii cei mai potriviți cu partitura, nu prea mai ai ce dirija, Romel Stănciugel a dovedit simț de orientare, în distribuția a cel puțin trei roluri: Sile, în persoana actorului Emil Bîrlădeanu. Melania, încredințată actriței Ana Mirena, și Gore, lui Eugen Mazilu. Emil

Data premierei : 15 iunie 1980.
Regia : ROMEL STĂNCIUGEL.
Scenografia : ROMEL STĂNCIUGEL (după o idee de ION TIȚOIU).
Distribuția : EMIL BÎRLĂDEANU (Sile); EMIL SASSU, CONSTANTIN GUȚU (Paul); EUGEN MAZILU (Gore); LONGIN MĂRTOIU (Urechiatu); DIANA CHEREGI (Lizica); ANA MIRENA (Melania).

Bîrlădeanu e un actor cu vîguroase resurse comice, cu o nestăvilită poftă de joc, cu un deosebit simț al replicii, din care face, parcă, un comentariu plin de inteligență și săvoare, cu gesturi puține și explozive cînd trebuie. Sile apare ca un personaj forte, accentuînd istețimea cu care exploatează absurdul cotidian, precum și pofta sa de viață; un profitor desăvîrșit de pe urma formelor rigide, a demagogiei și a prostiei; iar dîin felul în care întoarce, în interesul lui, normele de conduită socială, reiese o îndreptățită blamare a birocratizării raporturilor dintre oameni.

Ana Mirena (Melania) îi e o parteneră pe măsură, știind să joace cu expresivitate și dezinvoltură meandrele unui personaj voluntar, cinic cu grație — dacă se poate spune așa —, în sensul că nu dă prea mare importanță extravaganței vorbelor, ci situațiilor avantajoase pe care le determină ele. Cea mai bună scenă a lor — întâlnirea din munți — e și cea mai bună scenă a spectacolului. Eugen Mazilu e, de asemenea, un interpret potrivit pentru poza de subaltern domestic a lui Gore, timorat, timp, cu inițiative care sfîrșesc în eșec, pentru că personajul nu are abilitatea machiavelică a superiorului său. Amestecul de supunere și rivalitate se întrevede în jocul tînrului interpret, cu reale efecte satirice.

Dar... Aceste personaje fac parte dintr-o familie odioasă de creaturi contemporane, și, în conturarea lor, autorul a folosit magistral exagerațiunea comică, pentru a le dezavua; în timp ce, pe scenă, pînă la sfîrșitul reprezentației, ele izbutesc, îndeajuns, să ne devină simpatice. Se pune deci întrebarea: nu cumva dirijorul a substituit scopului, execuția? N-a confundat el, oare, mijloacele cu adresa? De ce a simțit oare, nevoia, în

Ana Mirena, Longin Mărtoiu și
Emil Bîrlădeanu



final, să întoarcă pentru o clipă personajele cu spatele, și să le arate apoi cu mâști uriașe pe figură, rizibile și monstruoase, așa cum acestea ar fi trebuit să se înfățișeze, de fapt, prin gradația, aprofundarea și stilul propriu-zis al jocului? Nu cumva pentru că a știut că nu s-au arătat astfel? Aici e un punct discutabil al montării, unde se adună virtuțile și servituțile acțiunii întreprinse; dincolo de valoarea interpretării, transpunerea scenică ar fi pretins o mai aprofundată descifrare scenică. Semnele ei

apar, ce-i drept, în linia de ferocitate caricaturală imprimată jocului, în unele sugestii ale cadrului, ale ambianței. Cadrul, totuși, nu spune prea mult, e economic, dar strîmt, proiecțiile care se intercalează din cînd în cînd n-au altă funcție decît una vag ilustrativă. Ceva mai mult spune ilustrația muzicală. Restul distribuției e corect: Emil Sassu, în soțul timorat Paul, Diana Cheregi (Lizica), Longin Mărtoiu (Urechiatu).

Constantin PARASCHIVESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL „BULANDRA”

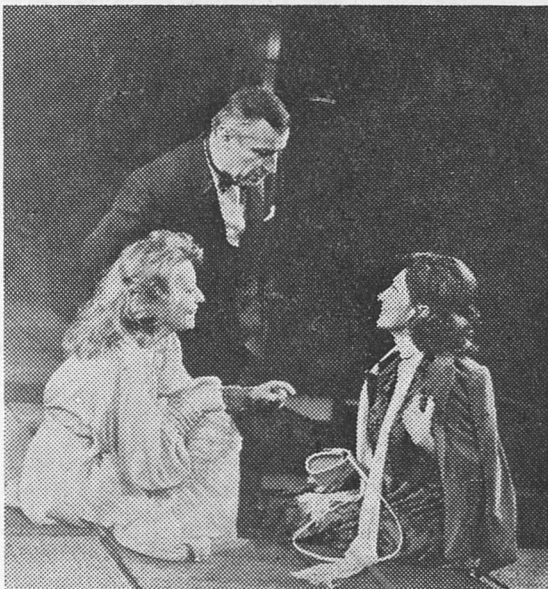
JUDECATĂ ÎN NOAPTE

de Antonio Buero Vallejo

Treptat, în ultimele stagioni, s-a făcut cunoscut publicului nostru unul dintre bunii scriitori contemporani, un dramaturg care continuă să scrie azi cu aceeași fervoare ca în urmă cu 30 de ani, cînd a debutat; ceea ce nu putem spune despre mulți dintre confrății săi de generație, știut fiind că marile voci din teatrul postbelic european și american tac.

Antonio Buero Vallejo nu tace. Piesa prin care el revine pe afișele noastre a avut premiera anul trecut, la Madrid, și iată-ne în situația (destul de rară, trebuie să recunoaștem) de a reprezenta cu promptitudine creația de ultimă oră a unui autor care s-a impus cu autoritate pe scenele lumii, fiind, în același timp, un director de conștiință în țara sa. Și, dacă știm că această țară este Spania, vom înțelege, negreșit, de ce este importantă și cuprinzătoare în semnificații o dramaturgie nutrită de spiritul acestui spațiu specific, care, înainte de a fi geografic, este politic. Exegeții săi spanioli îl consideră un dramaturg al misterului existențial, bibliografia ce-i se consacră se preocupă în mare măsură de tehnica dramatică, de structurile compoziționale, care utilizează frecvent alternarea planurilor, precum și procedee specifice picturii (perspectiva, *raccourci*-ul) Antonio Buero Vallejo ambiționează să înnoiască

teatrul spaniol contemporan, să cuprindă în replicile pieselor sale „întreaga realitate”, discutînd-o „din perspectiva conștiinței tragice” proprie culturii spaniole. Cu alte cuvinte, potrivit unor exegeze (Ferrater Mora), Vallejo ar face în teatrul său o sinteză a „fenomenului” spaniol, înglobînd „momentul sufletului” (Unamuno), eel „al forme” (Eugenio d’Ors) și, fără îndoială, cel „al conștiinței” (Ortega y Gasset). Dedicînd două piese unor genii ale picturii — și ale Spaniei —, Goya (*Somnul rațiunii*) și Velasquez (*Meninele*), Vallejo și-a exprimat clar atitudinea în problema raporturilor artei cu viața socială, arătîndu-se obsedat de labirintul pe care îl străbate conștiința artistică. Dar și mai obsedat pare scriitorul de conștiința istorică, teatrul său, „conflictual și interogativ” — cum el însuși îl definește —, raportîndu-se, declarat, la



Gina Patrichi, Victor Rebengiu și
Ileana Predescu

Data premierei : 27 februarie 1981.

Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Decorul : DAN JITIANU. Costumele : MIHAELA DEMETRIADE. Traducerea : DAN MUNTEANU.

Distribuția : VICTOR REBENGIUC (Juan Luis Palacios) ; GINA PATRICHI (Julia) ; ILEANA PREDESCU, IRINA PETRESCU (Cristina) ; ION BESOIU (Gines Pardo) ; FORY ETTERLE (Don Jorge) ; GEORGE OANCEA (Părintele Anselmo) ; DORIN DRON (Un general) ; ION COCIERU (Un violonist) ; CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Un violoncelist) ; DIANA LUPESCU (Pepita).

istorie ; la istoria pe care a trăit-o generația sa, formată de lecturi din Malraux, Sartre și Camus, generație călită în focul războiului civil, generație de supraviețuitori, care nu poate uita trecutul : și azi, în fața ochilor ei flutură „ca în funia unei spânzurători, fantoma celor două Spanii” — spune un personaj din *Judecată în noapte*.

O piesă de factură ibseniană, pe binecunoscuta temă a destrămării cuplului burghez ; ibseniene sînt și imperatiivele morale în numele cărora se denunță minciuna relațiilor matrimoniale bazate pe dragostea-marfă a femeii-obiect ; detectăm și influențe strindbergiene, în transferul acțiunii mentale ce proiectează fantasmale în realitatea scenei. Nu schema subiectului sau procedeele ne interesează, însă, în această piesă, *ci întrebările* pe care ea le pune, investigînd realitatea Spaniei de azi, unde oamenii de bună-credință constată mistificările al căror obiect au fost, sau la care au contribuit, cu inconștiență. *Judecată în noapte* este un proces, un dublu-proces : al senatorului Juan Luis Palacios, care s-a cufundat în noaptea trecutului său franchist, timp al compromisului, trădării și tranzacției, noaptea unei Spanii îngenucheate sub dictatură și teroare ; și al soției lui, gingașa, sensibilă și inocenta Julia, care, cu ușurință înșelată de agenții poliției, s-a dezis de logodnicul ei, militant ucis în inchiisorile franchiste, cîștigîndu-și o relativă liniște și un echilibru fragil, în viața din înalta societate. *Judecată* la care asistăm se desfășoară în imaginația senatorului ; el convoacă un simbolic tribunal al conștiințelor, audiind victimele, de mult dispărute, ale politicii sale funeste. Palacios așteaptă, presimte, pretinde o sentință, pe care nimeni n-o pronunță, în timp ce soția sa se sinucide, autopedepsindu-se.

Dacă subiectul piesei transpare (cu oarecare dificultate) în spectacol, tensiunile ei dispar cu desăvîrșire. Racordurile nervoase la actualitate, referirile, implicite și explicite, la arzătoare probleme ale zilei de azi, într-o țară care își caută echilibrul, într-un cîmp unde, în continuare, acționează forțe contrarii, *contextul*, ce determină interesul spectatorilor pentru piesă, au devenit — paradoxal — momentele de scurt-circuit, de „pană”, ale acestei montări elegante, distinse, calme.

Spectacolul nu a beneficiat deloc de spațiul specific al sălii de la „Grădina Icoanei”. Scena de tip arenă, care, virtual, ar facilita implicarea publicului în evenimentele dramei, reducînd la minimum distanța dintre actori și spectatori, s-a arătat acum neadecvată, stînjenitoare pentru o acțiune simultană, distribuită pe multiple locuri de joc, reale și imaginare, anulînd granița dintre ele și contribuind la totala confuzie a spectatorilor. Soluția scenografică preconizată de Dan Jitianu (care utilizează elemente din decorurile *Azilului de noapte* și ale *Furtunii*, rapeluri aici neavenite) nu servește piesei ; iar soluția regizorală (Tudor Mărăscu), simplistă, scoate la iveală în primul rînd intriga, colorînd-o cu mici tușe de senzational polițist, asigură distribuției un grafic al mișcărilor, dar uită de fondul dramei. Un spectacol presărat cu virgule, fără semne de exclamație, și mai ales fără semne de întrebare, deși pe ele mizează autorul.

Actorii — bunii, excelenții actori ai Teatrului „Bulandra” — au jucat ca pe un platou de filmare : și-au lucrat planurile, au fost atenți la unghiul „camerelor” (spectatorii), și unii dintre ei (din fericire, puțini) au crezut că va avea loc și un post-sincron... Mișcîndu-se la suprafața piesei, actorii s-au comportat monden, ca-ntr-un salon, unde se cere să păstrezi bunele maniere ; astfel au jucat Victor Rebenjiuc și Gina Patrichi, Ion Besoiu și Fory Etterle, George Oancea și Dorin Dron. Ion Cocieru și Constantin Drăgănescu au avut crisparea necesară funcției lor de „spectre”, Diana Lupescu, în debut bucureștean, „plusează” peste măsură. Singură Irina Petrescu (într-un rol în care urmează s-o vedem și pe Ileana Predescu) aduce în joc idei, contopindu-le cu pasionalitatea într-o expresie austeră.

Judecată în noapte rămîne, deocamdată, o propunere repertorială, deschizîndu-ne încă o fereastră spre teatrul lumii contemporane, unde scriitorul Antonio Buero Vallejo își are un loc bine definit.

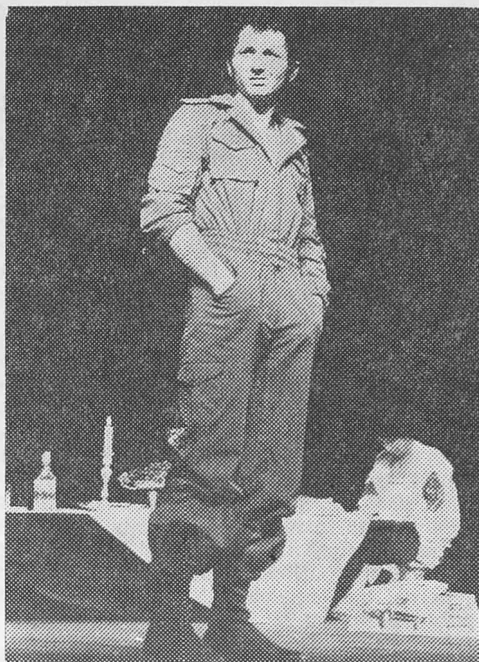
Mira IOSIF

TEATRUL „NOTTARA“

DE CE DORMI, IUBITO ?

de Jos Vandeloo

Un cuplu constituit prin cine știe ce fortuite împrejurări, un cuplu antinomic ale cărui asperități, în loc să se taseze de-a lungul vremii, se ascut, ducând la o vrajbă pe cât de mocnită, pe atât de ucigătoare, iată o temă pe care am mai cunoscut-o, mai de mulțisor, în **Dansul morții**, și pe care, cu fertila-i propensiune de a relua, în viziune contemporană, problematici mai mult sau mai puțin îndepărtate, a întinerit-o Dürrenmatt, în piesa magistral jucată și la noi de Liviu Ciulei, **Play Strindberg**. O vedem acum revenind, agrementată cu „song-uri brechtiene“ (astăzi, orice „comedie cu cîntic“ se revendică de la Brecht) și altoită cu o altă temă, cu osebire îndrăgită (e drept, mai prin anii '50, dar drumul modei e uneori cam lunguț) de literatura occidentală, și anume tema însingurării. Dar problema aceasta, a însingurării (și, dacă am avut vreodată dubii, recenta premieră de la „Nottara“ ni le-a spulberat cu desăvîrșire), e, de fapt, problema celor ce nu-și ajung sieși: individualități sau cupluri cel mai adesea sufletește sărac înzestrate, incapabile să descopere cheia armoniei cu sine însuși, în permanentă circotă iscată și alimentată nu de vreun conflict de opinii, care în această piesă lipsesc cu desăvîrșire, nici de vreunul afectiv, care nici el nu există, dacă nu punem la socoteală bovaricele năzăriri ale „vizitatorilor“, ci exclusiv de un imens, total și dezolant vid lăuntric. Ei bine, un asemenea cuplu, chiar în seara cînd sărbătorește, cum observă Ea, împlinirea a trei ani de cînd (normal, nu vedem cine și de ce ar fi făcut-o) „nu le-a mai călcat nimeni în casă“, nu șovăie să invite



Horățiu Mălăele și Anda Călugăreanu

o sală întregă de spectatori, silită (spre deosebire de musafiri, aceștia sînt datori, de, să stea pînă la aplauzele finale) să asiste preț de două ore și mai bine la un dialog searbăd, la un schimb de vorbe fără noimă, la o înfruntare al cărei nivel de elevație spirituală este acela al ciondănelii dintr-un tramvai aglomerat, a cărui ținută e pe măsura costumației persoanelor aflate în cămașă debutomată, în izmene și ciorapi (chiar acasă la tine, la sfîrșit de săptămînă, mă întreb, zău, boieri dumneavoastră, unde ajungem, vorba lui Alesandri, mă întreb, dumneata și cu mine așa stăm îmbrăcați ?), în care cotidianul artistic devine vulgarul cotidian, în care farmecul simplității se degradează în sondid și șleampăt, în care nimic din frămîntările, cite or fi fost în intenția autorului, nu răzbate pînă la personaje, și, evident, nici pînă la spectator, în care mijloacele de a capta simpatia și risul — Doamne, risul cu orice preț! — sălii sînt de-a dreptul mendicitare, mergînd de la schimele clovnești și emiterea din buzele strînse a unui anumit sunet ce sugerează un a-nume alt sunet, pînă la construirea, în cadrul unui „joc“ stupid, a unui personaj lipsit de vedere, personaj care, menit și el să stîrmească ilaritatea, nu face decît să strecoare în sufletul privitorului un sentiment de jenă, ca să nu zic de rușine, că e ispitit să ridă de o infirmi-

Data premierei : 23 februarie 1981.

Regia : VALERIU PARASCHIV.
Scenografia : SICĂ RUSESCU. **Muzica : MIRCEA FLORIAN.** **Traducerea : H. R. RADIAN.**

Distribuția : HORĂȚIU MĂLĂELE (El) ; ANDA CĂLUGĂREANU (Ea) ; VALERIU PARASCHIV (Vizitatorii).

tate care, cum pe bună dreptate observa încă H. Bergson, nu stârnete, spre deosebire de vorbire, decât compasiunea. Dacă plasăm toată această „acțiune“ într-un decor de mardale, cu sticle și cutii de conserve goale, într-o cameră vraște, avem imaginea unui spectacol care, dacă a dorit să sugereze acea „nausee“ existențialistă, vraștea sufletească a unor sub-oameni, care pot fi de acolo sau de oriunde aiurea, a izbutit doar să creeze o senzație de dezgust fizic, de unde pînă la ceea ce ne-am deprins a numi transfigurare artistică mai e un pas uriaș, ce nu s-a făcut. Din călătoriile lor în Occident, oamenii noștri de teatru și cultură aduc relatări orale și scrise din care rezultă că au fost pur și simplu depășiți de imensul număr de texte și interpretări de certă valoare, care le-au asaltat timpul și mijloacele, prin forța lucrurilor, limitate. Și atunci, ne întrebăm, cum ne-am mai întregat, de ce nu, din asemenea belșug, altă piesă, alte piese mai puțin ireverențioase, față de un public generos, dar cultivat și exigent, cum e publicul nostru ?

Se pare că, în versiunea sa originală, textul e lipsit de melodii ; ele reprezintă inițiativa muzicală a regizorului, care a dorit, firește, să obțină, într-un fel sau altul, succesul, după cum același scop l-a urmărit, în parametrii și cu mijloacele amintite, și abia izbutind să depășească penibilul, un actor de talia lui Horațiu Mălăele. Pe Anda Călugăreanu, pe care am urmărit-o cu plăcere evoluând ca actriță, în filmul **Stop-cadru la masă**, am revăzut-o cu aceeași plăcere aici, mai ales în momentele muzicale, mai puțin în cele pedestre, unde vocea ei caldă și frumos timbrată, defectuos reglată la tonalitatea de „cață“ mai mult a supărat decât a încântat — dar, mai știi, poate că „aripile-i de uriaș o-mpiedică să umble“.

Radu ALBALA

TEATRUL EVREIESC DE STAT

HASIE ORFANA

de Iacob Gordin

Un clasic al dramaturgiei evreiești, alături de Goldfaden, este socotit Iacob Gordin, autor de origine ucraineană (născut în 1853), care și-a desfășurat aproape întreaga activitate literară în America, unde a și murit (1909). Autor de mare succes în epocă, considerat drept un refor-



Lena Moraru și Bebe Bercovici

mator al teatrului evreiesc, Gordin a fost tradus în numeroase limbi, piesele sale bucurându-se de o considerație îndreptățită și durabilă (la noi, din opera sa au mai fost reprezentate **Mirale Efros**, **Herșale Dubrovner** și această **Hasie orfana**, mai de mult, la Iași și la București).

Hasie orfana reia una dintre temele favorite ale scriitorilor realiști și veriști din literatura timpului : condiția servitoarei — simbol al exploatarei într-o societate cinică, lipsită de scrupule, interesată doar de avere și de prestigiul social, obținute prin orice mijloace. Este un destin tragic prin excelență, acesta al orfanei, obligată de mizerie și de singurătate să ajungă „femeie la toate“ în casa unor rude bogate ; ca în atâtea alte situații similare, și aici, rudenia reprezintă doar un aspect formal, lipsit de orice conținut uman real.

Povestea Hasiei nu poate avea, desigur, în nici un fel, un deznodământ fericit. Și chiar dacă Gordin, supunându-se gustului vremii, conduce povestea prin zonele cele mai bătute ale melodramei, finalul amar este inevitabil. După ce se îndrăgostește — cu o sinceră, aproape în-

Data premierei : 28 februarie 1981.

Regia : GEORGE TEODORESCU. Scenografia : VICTOR CREȚULESCU. Traducerea : ANTON CEARU.

Distribuția : SAMY GODRICH (Ioil Trahtenberg) ; SEIDY GLUCK (Freide) ; BEBE BERCOVICI (Vladimir) ; MAYA MORGENSTERN (Caroline) ; DAN SCHLANGER (Mark) ; RUDY ROSENFELD (Mordhe) ; LENA MORARU, TRICY ABRAMOVICI (Hasie) ; IRINA DALL (O slujnică) ; DORIS MAIER-BOGDAN, MIHAI CIBU, NUȘA PONGRATZ-STOLERU, NICOLAE MACOVEI (Oaspeții).

credibilă naivitate — de fiul răsfățat și cam licheluță al stăpînitorilor, după ce, o clipă, lucrurile par să ia o întorsătură fericită (căci fiul zevzec, în pofida indignării familiei) o ia de nevastă, după ce naște un copil și trudește (iarăși !) din greu pentru a-l întreține și a-și întreține și soțul (în continuare irresponsabil, chel și muieratic), Hasie va avea puterea să-și examineze cu luciditate existența, constatîndu-i, cu imensă tristețe, inutilitatea. La capătul drumului, sinuciderea pare a fi pentru ea singura soluție, spre regretul tardiv — și sumînd cam fals — al lui Vladimir.

Dincolo de această coloratură intens melodramatică (transcrisă, fără doar și poate, cu mijloacele cele mai adecvate genului), Hasie orfana este o piesă care are virtuți realiste certe. Observația autorului este acută, plină de adevăr în detalii, conturînd imaginea unei societăți defuncte, în care veridicitatea caracterelor, mai ales a celor schițate în *aqua forte*, este remarcabilă. Realismul scriitorului implică deseori sabira directă ; o notă de autentic lirism se desprinde din portretul Hasiei, personaj ce oscilează între exaltare și ingenuitate, între resemnare și tumult pasional.

În actuala montare de la Teatrul Evreiesc de Stat, regizorul George Teodorescu s-a străduit — și a reușit — să sublinieze, în primul rînd, realismul caracterologic al personajelor ; el s-a ferit, pe cît era posibil, de reziduurile schematică din construcția lor, completîndu-le salutar replica prin sumedenie de amănunte de comportament, secvențe mute, atent alcătuite. O bună distribuție în rolurile principale i-a facilitat încercarea, atenuînd melodrama și contribuînd, astfel, la închegarea unui spectacol solid, de atmosferă, cu înfruntări la limita cu violența. O surpriză plăcută a fost (pentru mine) interpretarea Lenei Moraru în ro-

lul principal (în care urmează să mai joace și Tricy Abramovici, în — bănuiesc — cu totul altă cheie), actrița reușind să facă credibilă mai ales candoarea personajului, aspirația spre puritate. O compoziție echilibrată, în care umorul se împletește cu lacrima, reușește Rudy Rosenfeld (Mordhe, tatăl Hasiei) ; după cum — jucînd mai aproape de vîrsta lor reală — Samy Godrich (Ioil) și Seidy Gluck (Freide) au dat un contur precis, social și moral, cuplului soților „ajunși“. O „răsfățată“ (replica feminină, parcă mai crudă, a fratelui ei Vladimir) este jucată cu ifosurile și tonurile autoritare cvenite de Maya Morgenstern (Caroline), în timp ce Dan Schlinger (Mark, logodnicul ei) interpretează corect un personaj mai degrabă neutru. În fine, Bebe BercoVICI (Vladimir) practică un joc la granița dintre dezinvolt și superficial, într-un rol contradictoriu, actorul fiind vădit dezavantajat de maturitatea sa prea marcată față de personaj.

Un decor funcțional, dar cam tern, semnează Victor Crețulescu.

Dinu KIVU

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA**

PĂCATUL DIN VALEA SAN FLORIAN

de Ivan Čankar

Piesa prin intermediul căreia dramaturgia clasică slovenă se întilnește cu publicul românesc datează din 1907 și ocupă un loc aparte în contextul literaturii lui Ivan Čankar (1876—1918), autor care a abordat toate genurile : poezia și eseu, povestirea, romanul, drama, critica literară.

Păcatul din Valea San Florian este o farsă satirică, pe care unii comentatori iugoslavi o apropie de comedia grotescă a lui Sebastian C. H. Dietrich Grabbe ori de Alfred Jarry. În spectacolul regizat de Voja Soldatović (autor al unui spectacol cu *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, în Iugoslavia — 1968), la Naționalul timișorean, aceste înrudiri, posibile, nu se fac simțite, reprezentanția mărgînindu-se să restituie cu claritate intriga și să marcheze ideea morală a

Data premierei : 5 februarie 1981.

Regia : VOJA SOLDATOVIĆ (de la Teatrul Național Sloven din Maribor). Scenografia : EMILIA JIVANOV. Traducerea : VOISLAVA STOIANOVICI.

Distribuția : MIRCEA BELU (Peter) ; ANA IONESCU (Iacinto) ; DANIEL PETRESCU (Primarul) ; COCA IONESCU (Primărița) ; ALEXANDRU TOMOVICI (Perceptorul) ; EUGENIA CREȚOIU (Perceptoarea) ; ȘTEFAN SASU (Băcanul) ; GETA IANCU (Băcăneasa) ; EUGEN MOȚĂȚEANU (Notarul) ; ELENA IOAN (Poștărița) ; OVIDIU GRIGORESCU (Țircovnicul) ; MIRON ȘUVĂGAU (Dascălul) ; VIVIAN ALIVIZACHE, HORIA IONESCU (Diavolul) ; SORIN BATICĂ (Drumețul).

piesei. Ivan Cankar critică o tristă realitate, aducându-i drept protagoniști pe „locuitorii de vază“ din San Florian, reprezentanți ai modului de viață tipic mic-burghez. San Florian este un loc al vi-ciului, un spațiu întinat, unde nici Diavolul nu rezistă ; o lume pe defectele căreia mizează Peter, eroul piesei, speculându-i falsul puritanism și prostia.

Decorul poetic al Emiliei Jivanov acordă spectacolului o dimensiune lirică, indulcind satira. În schimb, actorii aduc contribuții comice notabile, și pun adecvat în ecuație umorul lui Cankar, dînd viață reprezentației. Un spectacol vesel, ritmat, limpede, cu câteva momente accentuat satirice, iată calitățile montării conduse de Voja Soldatović ; dar este la fel de adevărat că reprezentația se resimte de lipsa unor tonuri acut critice, privind acest modest text sloven de una dintre însușirile lui : sarcasmul.

Antoaneta C. IORDACHE

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL DE ANIMAȚIE
DIN BACĂU

O AVENTURĂ DE ZILE MARI de Ion Țăranu

„Fantezia“ în două acte pe care o propune scriitorul ieșean, în versiunea scenică a Teatrului de animație din Bacău, are, de la prima replică, farmecul neobișnuitului. Un robot va deveni preopinientul eroilor, dornici să afle cât mai multe dintre tainele lumii care îi înconjoară, în timp ce capacitatea de a dezlega misterele tehnicii este, desigur, apanajul Inginerului. Totuși, copiii nu se despart prea ușor de personajele pe care le-au preluat de la generațiile precedente. Ionel și Tică, protagoniștii aventurii povestite de Ion Țăranu, se vor întîlni și cu un Magician în stare să însuflețească orice și să întoarcă mecanismul timpului după cum îi este dorința. Punctul forte al aventurii se află la intersecția dintre primejdie și joacă. De fapt, o joacă „de-a puterea“, închipuind, în mic, la

dimensiunile recuzitei camerei cu jucării, posibilitatea de a acționa arbitrar, utilizînd mijloacele de distrugere. Lecția e dură, prin simbolul ei, proiectat într-o lume situată sub semnul amenințării.

Textul are o evidentă încărcătură poetică, un suport optimist și cursivitate, Ion Țăranu nu e la prima piesă reprezentată, iar vocația lui pentru dramaturgia ce se adresează copiilor pare să se confirme. În spectacol au fost însă operate unele reducții, nu întotdeauna în favoarea coerenței dramatice. Reprezentația apare sincopată ; pe de altă parte, unele adăugiri scurt-circuitează dezvoltarea acțiunii. Notăm și funcționarea dezordonată a luminii, cu efecte menite să fure ochii spectatorilor.

Regia e semnată de Cornel Dobrescu, actor cu experiență, format la școala profesionalismului exigent, promovat cu consecvență la Teatrul de animație băcăuan. El dovedește, pe lângă o lăudabilă bunăvoință, reale aptitudini pentru regie. Inspirată, contribuția scenografului Valentin Prisăcaru, înzestrat creator de păpuși și decoruri, care a ales și de data aceasta forme și culori ce se integrează, într-o deplină funcționalitate, spectacolului. Patru actori — Adriana Rusu, Lilianna Izbîndă, Valentin Lozincă și, din nou, Cornel Dobrescu — interpretează toate personajele piesei. Adă Munteanu semnează ilustrația muzicală, ce se ascultă

cu plăcere, mai ales cupletele, care comentează toate cîte se întîmplă în piesă; păcat că banda magnetică are lungi pașaje în suferință.

Colectivul teatrului începe să se refacă după greaua pierdere suferită prin dispariția tragică a lui Petru Valter, regizorul și animatorul său artistic timp de mai mulți ani. Noua conducere (poetul Calistrat Costin) a trecut energic la re-integrarea ansamblului în ritmul său normal; un tînăr regizor, Radu Popovici, deja cu un palmares de spectacole meritorii pe alte scene, urmează să preia bagheta regizorală. Pînă atunci, actorii de bază ai teatrului sînt invitați să pună în scenă (este așteptat la rampă un alt spectacol, semnat de actorul Lucian Marinescu).

O aventură de zile mari, e. în ansamblu o reușită, în cadrul unui efort stimabil și util.

Carol ISAC

TEATRUL DE PĂPUȘI
DIN ALBA IULIA

FRAM, URSUL POLAR

după romanul
lui Cezar Petrescu

Pornind de la cunoscutul roman pentru copii al lui Cezar Petrescu, Aurél Crăciun — autor al adaptării literare și al regiei — recurge la un limbaj metaforic



Dialog muzical între clown și Fram

de mare frumusețe. Relevăm dialogul (prin intermediul unor instrumente muzicale de circ) dintre omul-clovn și urs, subliniind similitudinea de situații, demontarea circului, marcînd ruptura dintre viața de comediant și tentativa întoarcerii la condiția inițială; navigarea spre țărnul pierdut într-o cușcă legănată de valuri, apariția bătrinei ursoaice, toate acestea sînt momente deosebit de sugestive, emoționante.

Munca regizorului, pe cît de serioasă, pe atît de inspirată, este dusă mai departe de interpreți. Ion Cristescu dă viață eroului principal, izbutind o creație. Fram este concret și viu, este idee și simbol. Mînuirea personajului este asigurată de Ion Cristescu și de actrițele Li-xandra Dragu și Georgeta Indreiu. În alte roluri, excelenți ca mînuitori și interpreți, Elena și Nicolae Hațegan. Prezență „pe viu”, schițată cu finețe: George Hăprian. Colorat, dar și umanizat, Clovnul lui Dan Purceleanu.

Pictorul A. Mentzel a realizat o scenografie care nu se dorește creație de sine stătătoare, ci îmbracă spectacolul, se încadrează în el și slujește ideii.

Sanda DIACONESCU

TEATRUL DE PĂPUȘI
DIN TIMIȘOARA

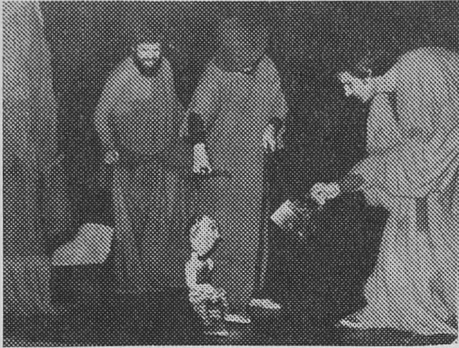
CROITORAȘUL CEL VITEAZ

de Frații Grimm

Tînărul regizor Victor Cărcu, din ce în ce mai stăpîn pe mijloacele artistice specifice genului și dovedind o imaginație constructivă, ne oferă un interesant experiment păpușăresc. Povestea scrisă de Frații Grimm, **Croitorașul cel viteaz**, ne este prezentată într-o nouă lectură. Modalități diverse de animație sînt inedit combinate.

Într-un univers oniric, uneltele și obiectele familiare din atelierul de croitorie în care se petrece acțiunea piesei dobîndesc înfățișări nebănuite: mașina de cusut devine un cap de împărat, confecții agățate pe umerase cu cîrlige capătă rolul sfetnicilor Măriei-sale, valuri de stofă se transformă, pe rînd, în uriași, în dealuri și munți, în clovni sau ban-

diți, ace cu gămălie supradimensionate trec vertiginos de la un uriaș la altul, sugerînd, deosebit de expresiv, mișcarea multîmilor. Iată lumea în care învinge mica marionetă — Croitorașul. Polifonismului scenic îi răspunde polifonia glasurilor, realizată nu numai prin tonalitate, dar și prin frazare: croitorașul



Modalități diverse de animație sînt inedit combinate...

face game și își modelează rostirea operetistic, Împăratul vorbește sacadat și monoton, precum țacănitul mașinii ce-i servește drept creier, Clovnul rupe propozițiunile înaintea cuvîntului-cheie, obținînd un efect de surpriză. Ritmul — de asemenea neobișnuit — reprezintă încă una dintre însușirile spectacolului.

Actorii se disting prin evoluții complexe și dificile. Maria Vlad (Croitorașul) mînuiește marioneta cu îndemîinare, interpretează cu nerv. Marius Gherasim creează cu umor sec pe Împăratul-mașină. Bogdana Sala și Gabriela Floros izbutesc să dea viață și mișcare sfetnicilor. Două sau mai multe roluri mute și expresive (Uriașii II și III, Bandiții) sînt înfățișate de Gh. Coherț și Al. Pascu. Disponibilități actricești diverse demonstrează Nelson Dimitriu.

S. D.

**TEATRUL DE PĂPUȘI
DIN BRAȘOV**

LUMEA POVEȘTILOR

de I. Vlasiu

Impletind o diversitate de formule scenice și folosind actori capabili să facă față cerințelor teatrului „total”, colecti-

vul de păpușari din Brașov și-a creat un stil propriu. Caracteristic acestui stil este dialogul direct cu publicul, spectacolul realizat ca o joacă spontană, ca o improvizație la „vedere”. Reușitele artistice ale acestei trupe — de la **Omagiu și Pace pămîntului** pînă la **Punguța cu doi bani** și **Treptele visului** — sînt realizate în acest stil.

Lumea poveștilor pare să ducă cel mai departe respectiva formulă. Reunind o suită de povestiri cu tendință educativă, semnate I. Vlasiu, actorul și regizorul Liviu Steciuc, autor și al adaptării textului literar, izbuteste un spectacol original. Inventivitatea și verva satirică a tînarului creator par inepuizabile. Actorii sînt puși să interpreteze și ca actori, și ca mînuitori, să mînuiască la vedere, dar și după paravan, să-și schimbe între ei păpușile — deci, rolurile. Această schimbare generează o suită de situații amuzante și surprinzătoare.

O scenografă cu talent, cu umor, Enikő Simő, utilizînd cu bune efecte culoarea explozivă, colaborează desăvîrșit cu regia.

Actorii fac de toate, cu virtuozitate și



Un spectacol realizat ca o joacă spontană...

cu elan tineresc. I-am remarcat pe Adrian Farca și Theodor Gomboș, pe Mihaela Nestorescu, Miriana Costea și, bineînțeles, pe același plurivalent Liviu Steciuc.

S. D.

...35

A TREIA ȚEAPĂ

de Marin Sorescu

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

19 februarie 1981

Cea mai bună scenă din reprezentafia Naționalului bucureștean rămîne, în continuare, aceea a închisorii, în care parabola se concentrează, și lasă să transpară, exact, explicația unui mod de existență, justificat prin conjunctura aparte în care s-a aflat eroul, ca exponent al ființei naționale.

Spectacolul își conservă, intacte, și virtuțile, și carențele semnalate la premieră. Impresionează, în continuare, elaborarea vădită din jocul lui Amza Pellea; cu aceeași rigoare austeră impusă de regie (Sanda Manu), dar și cu forța propriei lor personalități, conving Mircea Albulescu, Florin Piersic, Traian Stănescu și Gheorghe Cozorici. George Motoi și Cezara Dafinescu, Olga Delia Mateescu, Ovidiu Moldovan, Elena Sereda, Liviu Crăciun, și toți ceilalți componenți ai distribuției, își respectă, de asemenea, partiturile. Peste reprezentafia plutește însă o anume rigiditate, căci, în teatrul lui Sorescu, semnificația e intrinsecă replicii. Dacă aceasta este „declamată” patetic, pierde atît din savoare, cît și din eficiență. Dacă interesul publicului scade imperceptibil în partea a doua a montării, jucată cu o gravitate

solemnă, finalul, în schimb, restabilește ținuta întregii reprezentafii.

Irina COROIU

INTERVIU

de Ecaterina

Oproiu

TEATRUL
„BULANDRA”

22 februarie 1981

La aproape cinci ani de la premieră, spectacolul își păstrează, nealterate, prospețimea și tensiunea de la început. Explicația? Dincolo de problematica mereu actuală a textului, echipa de actori evoluează la fel de unitar și dezinvolt ca în seara primei reprezentafii, deși în distribuție au survenit cîteva schimbări. În rolul Sudoriței, deținut inițial de Draga Olteanu-Matei, apare acum Maria Gligor, care, în afara îngroșării particularităților de limbaj ale personajului, marchează cu exactitate atît masivitatea (morală) a eroinei sale, cît și inocența ei înduioșătoare. În „duetul” Cateluța-Nuțica, Tora Vasilescu și studenta Simona Măicănescu au vioiciune și umor, integrîndu-se firesc jocului mereu scînteietor al „vechii gărzi”: Gina Patrichi, Mariana Mihuț, Tamara Buciuceanu-Botez, Ica Matache și Octavian Cotescu.

Alice GEORGESCU

...220

MICUL INVERN

de Mircea

Ștefănescu

TEATRUL
„NOTTARA”

28 februarie 1981

Micul invern de Mircea Ștefănescu, spectacol destinat unui larg auditoriu, a intrat în repertoriul permanent al Teatrului „Nottara”, trecînd peste a doua sută de reprezentafii. Spectacolul ar trebui să fie păstrat, cu grijă, într-o filmotecă (poate a Televiziunii), și reluat în ciclul „Mari actori”, pentru modul exemplar în care Silvia Dumitrescu-Timică modelează subtil, ferm, cu o precizie absolută, personajul Soacrei — personaj teribil, de matroană aprigă, cicălitoare, egoistă și, în același timp, înduioșătoare, fermecătoare, care aduce în scenă lumea „anilor nebuni” dintre cele două războaie... Silvia Dumitrescu-Timică are vervă, aplomb, tehnică — fiecare cuvînt rostit de ea se aude limpede din orice loc al sălii, dicția ei e variată și riguros dirijată: o lecție pentru tinerii (și mai puțin tinerii) actori. O urmează Ion Dichiseanu, Lucia Mureșan, Ștefan Radof, Ion Siminie, cu dezinvoltură, cu spontaneitate, într-un joc viu, expresiv, contaminați, poate, de interpretarea decanei de vîrstă...

Maria MARIN

ROMULUS CEL MARE

de Friedrich
Dürrenmatt

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

26 februarie 1981

De la data premierei, spectacolul cu *Romulus cel Mare* a cunoscut numeroase schimbări de distribuție, și poate că această periodică improspătare a forțelor actoricești contribuie la tonusul, la vigoarea reprezentației văzute. Noii interpreți s-au încadrat în concepția generală a spectacolului fără a-i modifica liniile de forță. Se constată: urmărirea atentă a tiparului inițial al rolului (Eugenia Maci, Răducu Ițcuș); sau, prin opoziție, construirea unei „replici” — perfect legitime — la prima imagine (valetul interpretat de Victor Moldovan nu mai este imaginea oglindită a celuiilalt valet; acum, valeții formează un cuplu bazat pe o expresivă antinomie: rigiditate, posomoreală, privire întunecată, față de suplețe, seninătate, zîmbet permanent); dar și ușoara glisare a liniilor personajului către propriul stil de interpretare (Constantin Diplan). Rolul lui Odoacru beneficiază, în interpretarea lui Ion Marinescu, de un portret scenic bine încheșat, cu pondere semnificativă în ansamblu, în care accentele ironice sînt dozate cu finețe, mesajul important pe care îl poartă personajul impunîndu-se cu claritate și forță expresivă.

Cuvinte de apreciere pentru ținuta reprezentației se cuvin deopotrivă fiecărui actor, dar mai cu seamă lui Radu Beligan, a cărui interpretare deține, în spectacol, rolul diapazonului, în păstrarea tonului just al unei piese muzicale.

Cristina DUMITRESCU

...68

CITITORUL DE CONTOR

de Paul Everac

TEATRUL MIC

22 februarie 1981

Intrată în a patra stațiune (deși rar programată), *Cititorul de contor* se joacă (în matinele de duminică), în respectul textului și al profesiei de actor. În mod surprinzător, montarea a căpătat culori noi, pulsează în ea o nouă viață. Actorii, instalați confortabil în roluri, joacă în forță: Nicolae Pomoje, la înaltă tensiune, Ileana Dunăreanu, cu vivace dezinvoltură, Nicolae Iliescu, mai sigur pe sine. Cei intrați mai tîrziu în spectacol fac corp comun cu distribuția inițială: Vistrian Roman (arhitectul Jinga) se impune prin simplitate și comportament veridic, iar Ana Scarlat (Sevasta, personaj pitoresc) găsește „justa măsură” a compoziției, integrîndu-se stilului ansamblului.

M. M.

PLURALUL ENGLEZESC

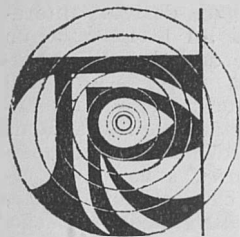
de Alan Ayckbourn

TEATRUL MIC

21 februarie 1981

Spectacol înscris, de ani de zile, pe agenda de divertisment a iubitorilor de teatru (nu numai din București), *Pluralul englezesc* continuă să se joace cu casa închisă, amatorii de bilete în plus, neobosiți, pîndesc în colțul străzii... Construită pe schema simplă a inversărilor de situație, comedia amuză în primul rînd prin vervă și aplomb. Decupajul regizoral (Sanda Manu), strict, nu permite improvizării, căci a fost calculat la milimetru. Și, totuși... Deocamdată, au obosit mașiniștii (cărora nu le-au fost suficiente nici douăzeci de minute ca să monteze decorul actului doi!). Cîț despre actori, pe Tatiana Iekel, Mitică Popescu, Magda Popovici, Vistrian Roman, Rodica Tapalagă, Dan Condurache, merită oricînd să-i vezi! Dar... ceea ce este, încă, *plăcerea jocului*, riscă să devină comoditate; uzarea actorilor într-o prestare rutinieră, iată un pericol, ce trebuie evitat cu orice preț; gesturile își pot pierde din precizia inițială, intonațiile pot deveni ticuri golite de sens, nuanțele se pot estompa, „efectele” își pot pierde... efectul. Chiar aplauzele pot obosi — fiindcă reprezentația se află în balans pe firul ce desparte arta de meșteșug...

I. C.



... pe teme eterne ...

Ca mai toate piesele lui Aldo Nicolaj, **Contingentul de fier**, prezentată recent la radio în traducerea și adaptarea lui Florian Potra, ne propune o temă „de suflet”, legată de relațiile dintre oameni, de viața nespectaculoasă poate, dar străbătută de tristeți și neliniști, încălzită de vise ascunse, de harul de a nădăjdui, a acelor ființe neînsemnate care populează zonele modeste ale societății. Eroi din **Contingentul de fier** sînt bătrîni care trăiesc cu acuitate drama propriei inutilități, respinși, adesea brutal, de copiii care nu mai au timp pentru ei, striviți, terorizați de singurătatea care-i înconjoară. Prietenia dintre pensionari este înduioșătoare și patetică în același timp, devine condiție a existenței, unica salvare din pustiul solitudinii. O piesă amără, o piesă care se adresează sensibilității noastre, fără a ocoli, pe alocuri, melodrama.

Aceasta este calea pe care a urmat-o, accentuînd-o, și montarea radiofonică semnată de Titel Constantinescu, și care

a beneficiat de interpretarea lui Fory Etterle, a Leopoldinei Bălănuță, a lui George Constantin. Un spectacol expresiv, emoționant, căruia i se poate reproșa doar prea marea strădanie de a ne storcea lacrimi, dorința de a ne lăsa melancolici, și nu pe gînduri.

Tot despre relațiile dintre oameni, dar altfel, este vorba și în **Dacă ești om...!**, adaptare radiofonică după piesa **Cazul Enăchescu** de Eugenia Busuioceanu. Ni se propune o dezbateră gravă, nu lipsită de tensiune dramatică și chiar de suspans, despre dreapta judecată și despre prejudecată în cîntărirea faptelor și sentimentelor celor din jur, despre necesara încredere în cinstea oamenilor alături de care muncești. Pe o canava fals polițistă, piesa desfășoară o anchetă în primul rînd morală, și doar în subsidiar judiciară, pledînd pentru responsabilitate în prețuirea oamenilor, în formularea unor acuzații, în tolerarea unor suspiciuni care pot marca un destin, pot frînge o evoluție.

Echilibrată, bine ritmată, montarea radiofonică realizată de Constantin Dinischiotu a avut meritul unei exacte dimensionări și ordonări a ideilor propuse de text. Au fost estompate unele rigidități ale construcției, ca și accentele de didacticism. Din distribuție am reținut pentru contribuții deosebite, pe Gina Patrîchi, George Constantin, Colea Răutu, Gheorghe Cozorici, Dan Condurache.

Cristina DUMITRESCU

„Rampă”, acum 50 de ani martie 1931

În plină criză, Naționalul își onorează rostul prin repertoriul clasic — *Hamlet*, *Nora*, *Femeia îndărătnică*, *O scrisoare pierdută* (Iancu Brezeanu — Cetățeanul ; Mița Filotti — Zoe ; I. Manu — Dandanache). ● Puiu Iancovescu pleacă la Cluj, invitat de Mihail Sorbul, directorul Naționalului transilvan, să apară în *Patima roșie*. Puiu îl jucase pe Rudi la premiera absolută din 1914, precum și în triumfalul turneu parizian care a lansat-o pe Elvira Popescu (Tofana).

● Pare de necrezut, dar abia acum, după aproape o jumătate de veac de teatru, marele Paul Gusty este numit... prim-regizor ! O simplă și banală formalitate administrativă. Meșterul era cu mult mai mult decît atît... ● Ce actori fideli are Teatrul Ventura ? Marietta Deculescu, Silvia Fulda, George Vraca, G. Timică, Jules Cazaban. ● Tânase și „Cărăbușul” revin în Capitală. Nea Costică declară că „are nevoie de odihnă” și „se repede” la Berlin, Paris,

München „să vadă ce mai e pe acolo”. ● Nottara reia marele său rol, Luca Arbore, din *Viforul* lui Delavrancea. Tinărul Al. Critico apare în Ștefăniță (monumentala creație a lui Petre Liciu). De la premiera absolută, din 1910, pînă în 1931, doar... o sută de reprezentații. ● Unul dintre copiii lui Chirică, „omul cu mîrtoaga”, este micul... Horia Șerbănescu. ● „Se dă ca pozitivă știrea că, în stagiunea următoare, soții Bulandra, V. Maximilian, G. Storin se întorc la Național, teatrul lor devenind studioul primei scene. ● Eveniment la Opera Română : G. Folescu reia rolul Ion din *Năpasta*, clasică, azi, operă a lui Sabin Drăgoi.

I. N.



VIITORUL ROL

VIOLETA ANDREI

Violeta Andrei debutează pe scena Teatrului Giulești, demonstrând, de la primele apariții — atât în dramă cât și în comedie —, un temperament dramatic complex. Odată cu intrarea în colectivul Teatrului „Bulandra”, se produce o schimbare semnificativă a stilului ei de joc abordând o serie de roluri de factură psihologică aparte; tînăra actriță, dotată cu sensibilitate și farmec, și-a realizat personalitatea artistică știind să-și cultive talentul, să-și aleagă mijloacele interpretative, dobîndind acea siguranță profesională ce se exprimă prin nuanțe și trăire autentică. Dintre ultimele roluri în care a fost distribuită, notăm: Roxana (*Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand — Teatrul Național), Ana Petrovna (*Ivanov* de A. P. Cehov), Ilona (*Joc de pisici* de Örkény István), Laura (*Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams), Dana (*Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic* de Adrian Dohotaru).

Teatrul „Bulandra” pregătește un spectacol în două serii, reunind *Tartuffe* de Molière și *Cabala bigoșilor* de Mihail Bulgakov, în regia lui Alexandru Tocilescu. Scenografia: Dan Jitianu. Aceiași actori vor fi distribuiți în ambele piese. Violeta Andrei va interpreta rolurile Elmira, din *Tartuffe*, și Madeleine Bėjart, din *Cabala bigoșilor*.

„Elmira e un personaj, desigur, interesant, din dramaturgia lui Molière; e un rol dificil, care-și are doza lui de imprevizibil. N-aș vrea să insist acum, mai mult, asupra lui, întrucît nu au fost stabilite contururile spectacolului. Madeleine Bėjart, însă, e un rol extrem de dificil, complex, de natură tragică. A le reuși într-o montare care trebuie să fie unitară, prin ideea diriguitoare — căci acesta e, desigur, scopul alăturării celor două texte, care privesc destinul lui Molière, ca artist —, e o sarcină pasionantă pentru orice slujitor al scenei.

Madeleine Bėjart e un personaj real, cu o biografie știută; e vorba de marea actriță care i-a fost, lui Molière, parteneră și iubită de tinerețe. O nesăbuiță îi va distruge viața: ea ascunde bărbatului, alături de care a trăit, timp de 20 de ani, faptul că din legătura lor s-a născut o fată, Armande, și o aduce pe aceasta în trupă, ca soră a ei; prin aceasta, Madeleine dezvăluie un imprevizibil șir de consecințe. În clipa în care află că Molière se însoară cu Armande, e prea tîrziu ca să-i mărturisească adevărul. Nodul imposibilei situații, pe care ea însăși a creat-o, nu mai poate fi dezlegat, tot felul de împrejurări s-au adăugat, complicînd-o. Destrămată sufletește, pusă în situații limită, torturată de conștiința vinovăției, Madeleine abandonează scena, traversează o criză mistică, apoi se stinge.

Rolul e de dimensiuni restrînse, dar personajul e copleșitor; în același timp, nimic nu trebuie supralicitat, pentru că nefericirea și suferința Madeleinei nu pot ocupa primul plan, atîta vreme cît Molière însuși e în centrul unui vîrtej de întîmplări și de intrigi politice, de care depinde soarta lui. Deocamdată, sîntem la începutul repetițiilor. Alexandru Tocilescu desfășoară în fața noastră un evantai de propuneri regizorale; întreaga echipă e pregătită pentru o muncă intensă, creatoare“.

telex-„,teatrul“●telex-„,teatrul“●telex-„,teatrul“

La Oradea, regizorul Al. Colpacci, împreună cu scenograful Dan Jitianu, pregătesc, pe scena secției române a teatrului din localitate, spectacolul cu piesa Țarul Ivan își schimbă meseria de M. Bulgakov. Așteptăm cu interes această premieră. ● Semnalăm două noi apariții în colecția „Rampa”, a editurii „Luceafărul”: piesele ○

pasăre văzută de aproape și Broasca țestoasă de Mircea Săndulescu, și Paradis de ocazie și Scaunul de Tudor Popescu. ● De la Carol Isac, secretarul literar al Teatrului Bacovia, aflăm că Dan Alecsandrescu, neobositul regizor țirgumureșan, care în clipa de față pune în scenă două (sau trei?) spectacole la Oradea, va în-

cepe nu peste mult timp la Bacău repetițiile cu Suflete tari, de Camil Petrescu. Tot aici, va avea loc, pînă la sfîrșitul stațiunii, premiera noii piese a lui Ovidiu Genaru, Exerciții de forță și echilibru. ● Andrei Băleanu și Doina Dragnea semnează volumul „Actorul în căutarea personajului”, volum care cuprinde două-



VIITORUL ROL

GHEORGHE COZORICI

Gheorghe Cozorici a debutat, fericit, în colectivul de absolvenți care alcătuia echipa tânără a Naționalului din Craiova în anii '56-'57. Rolul Tudor din drama lui Mihnea Gheorghiu i-a deschis o perspectivă generoasă asupra unei suite de personaje istorice, spre care va reveni de multe ori, pe parcursul carierei sale (cităm: Thomas Becket din piesa lui Anouilh; Ștefan cel Mare — *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel; Marat — *Danton* de Camil Petrescu). În repertoriul shakespearean, Gheorghe Cozorici a pătruns concentrat și grav, jucînd de la început un Hamlet demn de a fi ținut minte; s-a întors apoi, pe diferite spirale, la Mercutio (*Romeo și Julieta*), Gloucester (*Lear*), Ducele de Buckingham (*Richard al III-lea*), Pe scena Teatrului Național bucureștean a jucat poate mai puțin decît ar fi fost de așteptat, însă rolurile au fost dintre cele care pretind actorului să descopere, dincolo de destinul personajului, un strat de semnificații: Alec Gorăscu (*Surorile Boga* de Horia Lovinescu), Asel (*Generoasa Fundație* de Buero Vallejo), Minică (*A treia țepă* de Marin Sorescu), Pictorul (*Un fluture pe lampă*), Gaspard Bonnard (*Acord*) de Paul Everac ș.a. Reunind în persoana lui no-

blețea și echilibrul interpretului de teatru clasic, elocvența patetică a celui predestinat dramei romantice, Gheorghe Cozorici e, de fapt, un actor modern, prin modul direct, lipsit de artificii, în care abordează rolul, pătrunzînd în miezul existenței personajului.

De curînd, la Teatrul Național au început repetițiile cu *Tineretea lui Moromete* de Marin Preda, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco. Gheorghe Cozorici va interpreta un personaj care are o aură impresionantă: Ilie Moromete.

„Nu-mi vine prea ușor să vorbesc despre personaj, sintem abia în faza repetițiilor la masă, iar de aici, pînă la premieră, e un drum lung și... spinos. Nu știu nici cum să-l prezint altora, nici cum o să mi-l apropie. Moromete este un om atît de complicat, de surprinzător, însăși puterea lui de seducție e un cuțit cu două tășuri... E limpede pentru oricine că Ilie Moromete a și devenit un mit. Aici ar fi totuși cava de spus: nefiind o simplă dramatizare, ci o creație literară de sine stătătoare, personajul e același și totodată altul, în comparație cu binecunoscutul erou al romanului. Cîteva accente esențiale îi modifică echilibrul lăuntric. Parcă-l simt mai puțin detașat de realitatea pe care o observă și o comentează, mai implicat în dramele ei; vitalitatea lui, redobîndită după îndelungata boală a înstrăinării de familie, conține un potențial de imprevizibil. «Tineretea» lui Moromete, această «vară tîrzie» a unui țaran român, e o stare de spirit.

Răspunderea care apasă pe umerii mei e cu atît mai mare, cu cît, orice spectator care a citit cartea are despre Moromete o imagine imprimată în memoria afectivă. Nu pot ști dacă-i voi mulțumi pe acești spectatori, înfățișîndu-le un alt Moromete, al meu. Dar, vorba lui Ilie: «E o idee!» Încerc!

Maria MARIN

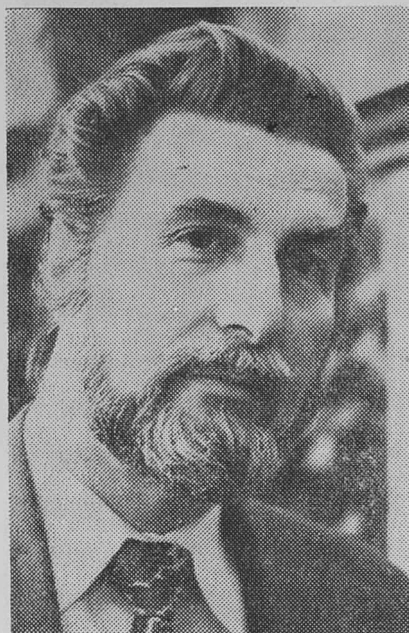
telex-„teatrul“●telex-„teatrul“●telex-„teatrul“

zeci și cinci de convorbiri despre arta spectacolului teatral. ● Secția română a Teatrului de păpuși din Cluj-Napoca repetă Horia la împăratul, de Mircea Vaida, în regia lui Vasile Dan și, scenografia lui Virgil Svințiu. Secția maghiară a aceluiași teatru repetă Mica locomotivă leneșă, și Crenguța, de Kovács Ildiko, în regia autoarei, și scenografia sem-

nată de Botár Edith. Grupul „Mim 7“ pregătește un spectacol de pantomimă, sub conducerea aceluiași regizor, Kovács Ildiko. ● Tot din lumea păpușarilor: Teatrul de păpuși din Constanța va participa la un Festival internațional de teatru de păpuși, care va avea loc la Barcelona, cu spectacolul Copilul din stele. ● Cristian Pepino

repetă la Teatrul de păpuși din Galați Sinziana și Pepelea, de Vasile Alexandri, în scenografia lui Mircea Nicolau, și la Teatrul de păpuși din Brăila, Pui de om, de Victor Eftimiu, avînd-o ca scenografă pe Zizi Frențiu. ● În editura „Dacia“ a apărut volumul „Semnale“ de Virgil Munteanu.

FAIMA



TUDOR POPESCU

Casa nebunului

comedie
în două părți

Personajele

ZINA
TUDOR
OCTAV
GELU
RINA
VISTRIAN

PARTEA I

O încăpere foarte mare, mansardată, cu mobilă veche, desperecheată ca stil, și cu obiecte ciudate.

Un pat mare, un scrin, tavan cu traverse solide de lemn. Pe un perete, agățată, o chitară.

Pe măsură ce lumina crește, descoperim obiectele: o armură medievală, o oglindă ondulată, deformantă, în care cel ce se privește se vede disproporționat, un schelet de om, un craniu ciobit pe masă, săbii, un trepid cu statueta din care poate țigși flacără, cind te așezi în fața lui, o colivie cu șoareci. Multe le vom descoperi în momentul în care vor „juca“ în scenă.

O ușă în dreapta, care se vede bine, peretele făcînd un unghi oarecare cu linia rampei.

O altă ușă dă spre bucătărie. O fereastră, cu gratii.

Noapte.

Din stradă, becul unui stîlp își trimite lumina în interior. La lumina nesigură apare o față frumoasă, îmbrăcată în alb, cu coroniță de flori pe cap: Zina copilăriei. Ea va cînta, cu oarecare exuberanță, acompianîndu-se la chitară, sau fiind acompianiată din afara scenei.

ZINA :

Copilul dădu primul tipăt,
Copilul dădu primul tipăt,
El sosi ca o bucurie,
El sosi ca o bucurie.

Copilul dădu primul tipăt,
El sosi ca o speranță,
El sosi ca o speranță.

Copilul dădu primul tipăt,
El sosi ca o floare,
El sosi ca o floare.

Copilul dădu primul tipăt,
El era acum speranță,
El era acum o floare,
El era acum speranță,
El era acum o floare.
O floare de bucurie,
O floare de bucurie...

(Zina iese. Urmează câteva momente de liniște, apoi, în cameră se aude un bărbat sforăind. Peste puțin timp, ușa — care este întredeschisă — se deschide încet și în cadrul ei apar siluetele a doi bărbați, cu fețele acoperite cu batiste, pentru a nu fi recunoscuți. Un sforăit puternic îi sperie.)

OCTAV (șoptit) : E chiar așa cum ne-a descris tipul.

GELU : Acolo trebuie să fie ! În scrinul ăla. *(Un nou sforăit al celui care doarme.)* Plasează-te lângă el. Dacă se trezește, ține-l la respect.

OCTAV : Ține-l tu la respect, și coto-băi eu. Nu-ți fie teamă ! Are peste șaptezeci de ani, și...

GELU : Sforăie ca unul de treizeci.

OCTAV : Ți-e frică ?

GELU : Ție, nu ?

OCTAV : Hai să terminăm mai repede !

(Au ajuns lângă scrin, caută în el. Ușa deschisă, probabil antrenată de curent, se trănțește cu zgomot.)

TUDOR *(sare din somn)* : Cine-i ? Cine-i ? *(Se ridică.)* A trântit cineva ușa ? *(Zărește cele două siluete.)* Ați sosit ? Sînteți cei pe care-i aștept, nu-i așa ? Fiți bineveniți ! Noaptea, vă așteptam, noaptea, ați sosit ! Sînt nerăbdător să văd cum arătați. Să aprind lumina !

OCTAV *(poruncitor)* : N-aprinde !

TUDOR : Aha ! Problema energiei ! Atunci, să nu pierdem timpul. Sînt la dispoziția voastră ! *(Cei doi nu se mișcă.)* Nu cumva sînteți tîmizi ? În viață au cîștig de cauză numai cei care știu să deschidă ușa lovind-o cu piciorul. Mi-a plăcut cum ați trîntit-o, deși nu mai știu cum o să ieșiți. Yala se-nchide pe-afară și eu am trimis, din greșeală, cheia la curățătorie,

odată cu haina. *(Ride.)* O să primesc înapoi o cheie spălată și apretată !

(Cei doi se bulucesc spre ușă, constată că sînt prinși în interior.)

OCTAV : Nu ai cheia casei în care locuiești ?

TUDOR : Am lăsat ușa întredeschisă ! Vă așteptam și m-am gîndit că ușa întredeschisă vă ușurează intrarea.

OCTAV *(amenințător)* : Scoate cheia ! Doar nu vrei să te crede ! Vezi, că sîntem doi și...

TUDOR : Umblați și voi ca milițienii, cite doi, să vă faceți curaj ? Cu întunericul ăsta, nu-i de mirare. Hai, dați-i drumul ! Eu nu prea știu ce am de făcut, deși am murit pînă acum de douăzeci și șapte de ori ! Moartea cu cuțitul îmi place mai mult ca toate celelalte. Lama lucește o fracțiune de secundă și se repede în inima mea. *(Joacă scena morții prin înjunghiere.)* Eu scot un sunet grav, aproape un horcăit, mă aplec, fac doi-trei pași împleticiți și cad, răsufînd adînc, ca într-o mare eliberare ! E, ce ziceți ? Aveți un cuțit la voi, nu-i așa ?

OCTAV *(glas nesigur)* : Nu.

TUDOR : Este unul mare, făcut dintr-o baionetă, pe masă. Folosește-l cu toată încrederea ! *(Lui Gelu.)* Ia și tu unul, mai mic. Dacă tot ai venit, să nu zici că ai făcut drumul degeaba ! Dacă preferați, mă întorc cu spatele ! *(Se întoarce.)* E mai bine ?

OCTAV : E nebun !

GELU : Nebun de-a binelea.

OCTAV : Cum scăpăm de-aici ?

GELU : Și statueta ?

OCTAV : De statueta îți mai arde ?

GELU : Să-l amenințăm !

OCTAV : Cu ce să mai sperii un om care te roagă să-l ômori ? Sîntem la dispoziția unui nebun.

TUDOR : Ce faceți ? Aveți nevoie de lumină ?

OCTAV : Nu !

TUDOR : Poate nu vedeți unde să loviți.

(Aprinde o lumină slabă, într-un lampadar.) Dați-vă alea jos de pe față ! *(Cei doi execută prompt ordinul. Răstit.)* Luați cuțitele ! *(Iau de pe masă două cuțite. Tudor își oferă pieptul.)* Loviți ! *(În clipa în care Tudor țipă „loviți“, cei doi scapă cuțitele din mîni. Furios, indignat.)* Întotdeauna am de-a face cu tinerei lipsiți de experiență ! Începători ! *(Acum, la aprinderea luminii, se vede, atîrnată din tavan, o funie destul de solidă, cu un laț la capăt, pentru spînzurat. Octav și Gelu au rămas cu ochii holbați la această spînzurătoare improvizată. Tudor le prinde privirea.)* Vă uitați la funie ? *(Se suie în picioare în pat și*

se prinde de funie.) Ieri am instalat-o. Mă plictisesc să tot aștept. Mi-am zis: dacă nu vine și nu vine, trebuie să fac singur treaba asta! Nu e plăcut, dar n-am încotro! Sînt o fire nerăbdătoare. Vreau să mor în clipa în care am eu poftă! Că doar nu cer moartea la cooperativa „Prestarea la domiciliu“. Faci cererea azi și sosesc peste un an! Ei, ce facem?

OCTAV : Plecăm !

TUDOR (*subit furios*) : Plecați ? ! Și eu cum rămîn ?

OCTAV : Ca mai înainte.

TUDOR : Asta, nu ! Sînt hotărît să mor !

Chiar în noaptea asta ! Libertatea de a muri cînd vrei trebuie să fie respectată. Vreau să mor în clipa asta ! (*Poruncește.*) Ridicați cuțitele ! (*Cei doi ridică de jos cuțitele, dar ordinul e altul, și pe ton schimbat.*) Spălați-le ! Pe jos 'e murdar ! Vine și ciinele vecinului ! De cîteva ori și-a făcut nevoile !

OCTAV (*arată cuțitele*) : Unde să le spăl ?

TUDOR (*îi arată*) : La bucătărie. Să fie curate. Un om îngălat într-o treabă, e îngălat în toate. Degeaba se transmite la radio sfatul medicului, că nimeni nu-l ascultă. Numărul obezilor este în creștere, deși, la sfatul medicului, din trei emisiuni, una se ocupă de grași. Mîncăm prea mult !

(*Octav revine cu cuțitele spălate.*)

OCTAV : Le-am spălat.

TUDOR : Bine ?

OCTAV : Foarte bine.

TUDOR : Ce zici de bucătărie ?

OCTAV : Foarte frumoasă ! Totul, în faianță.

TUDOR : Era camera în care se fierbeau seringile.

OCTAV : Ce-a fost în casa asta ?

TUDOR : O casă de sănătate pentru... (*Arată la cap.*) Pentru nebuni. (*Ride.*) Poate crezi că sînt nebun ?

OCTAV (*repede*) : Nu.

TUDOR : Ba sînt ! Am locuit în camera asta și cînd era salon, cu zece paturi. Dacă s-a mutat sanatoriul, clădirea a fost transformată în locuințe. Pentru că n-aveam casă, mi-au repartizat camera în care eram obișnuit.

OCTAV : Mare, spațioasă.

TUDOR : Sînt mulțumit ! Gata ! -Mă întorc cu spatele și procedați după ordinele mele !

OCTAV : Vrem să plecăm !

TUDOR : Cum ? Sîntem toți trei încuiați înăuntru. S-a întîmplat de mai multe ori. Tot așa, venea cîte unul... rămînea încuiat cu mine, pînă cînd pierdea. (*Cei doi sînt îngroziți.*) Pe cei

care nu pierreau din proprie inițiativă, îi mai ajutam eu. (*Pas spre cei doi.*) Dacă ai intrat, îi spuneam, ți-ai asumat toate riscurile. Ori de cîte ori faci ceva în viață, trebuie să te gîndești bine la consecințe. Să nu te lași furat de primul gînd, cel mai avantajos ! Și, harșt ! terminam cu el !

(*Octav dă un țipăt și arată îngrozit scheletul care a ridicat mina spre ei și mișcă maxilarul, ca și cînd ar vorbi. Gelu vede și țipă la rîndul lui.*)

OCTAV : Se mișcă !

TUDOR (*calm, liniștindu-i printr-un gest*) : De cîte ori i se pare că amințesc de el, dă semne de supărare. E unul dintre cei pe care... (*Arată că i-a înjunghiat.*) A murit liniștit, da' pe urmă i s-a năzărit să nu mai stea cuminte. Era bine proporționat și de aceea l-am dezgropat. Știi ce cap frumos avea ? (*Îl privește pe Octav, care se retrace îngrozit.*) Tot așa, ca al tău. Ți-e frică ?

OCTAV : Oarecum. (*Privind scheletul.*) De ce mișcă ?

TUDOR : Obiceiuri proaste ! (*Scheletului.*) Potolește-te ! Sperii băieții ! (*Gelu tremură.*) De ce tremuri ?

GELU : Mi-e cald.

TUDOR : Aha ! De cald ! Cred și eu, pe zăpușeala asta. Nu e cazul să vă fie frică. Acum nu mai... (*Arată că nu mai înjunghie.*) Acum sînt hotărît să mor ! Vă dau o mîna de ajutor. (*Sare iar în pat, ajunge cu capul în dreptul lațului.*) O să mă spînzur. (*Ride.*) Ce comic o să fie ! Rămîneți încuiați cu mine, o să vină în cele din urmă cineva, o să vă găsească aici și o să vă lăudați că voi ați făcut-o.

OCTAV : N-o să ne lăudăm.

TUDOR (*ritos*) : O să vă lăudați ! Pe munca și curajul meu ! Și toți vor crede. Încuiați împreună cu mortul !... Cine să se mai îndoiască ?

(*Cuprinși de groază, Gelu și Octav se reped în ușă, deschid fereastra, dau de gratii solide. Gelu se duce în bucătărie și revine dezamăgit.*)

GELU (*lui Octav*) : Imposibil ! Gratii, peste tot !

TUDOR : V-am spus că aici a fost ospiciu ! Casă de nebuni fără gratii la ferestre ? Aveți toate șansele să ajungeți celebri pe seama mea. Bine, sînt de acord ! Vă dau această șansă ! Și nu aștept cea mai mică recunoștință.

(*Își viră capul în lațul spînzurătorii și își dă drumul de pe pat. Gelu și Octav se reped și-l susțin.*)

OCTAV : Stai !
TUDOR : Dați-mi drumul !
OCTAV : Nu vrem să te spînzuri !
GELU : Te... rugăm ! Nu te spînzura !
TUDOR : Sint absolut hotărît ! Dați-mi drumul !

(*Cei doi îl țin, din ce în ce mai greu, în circă.*)

OCTAV : Nu vrem să se creadă că te-am onorît noi. Ușa — încuiată, mortul — agățat de tavan ! Pușcăria ne mănîncă ! Te implor, coboară !

GELU : Îți îndeplinim orice dorință. Vrei să ne vezi în pușcărie ? Exprimă-ți o dorință, și noi...

TUDOR : Păi, asta-i dorința ! Să mor. Alta n-am acum. Dați-mi drumul !

OCTAV : Se strînge lațul !

GELU : Ridică, Octav !

TUDOR : Respectați-mi această dorință.

GELU : Oricare, în afară de asta !

TUDOR : Aveți o altă propunere ?

OCTAV : Avem propuneri, da' nu mai avem putere să te ținem. Îmi tremură picioarele.

GELU (*disperat*) : Te scap !

(*Tudor nu se mai mișcă. Cei doi rămîn și ei împietriți de groază. După un timp, Octav ridică încet privirea și-l vede pe Tudor cu lațul strîns în jurul gîtului. Pare mort.*)

OCTAV (*șoptit*) : A murit !

GELU (*țipă*) : Nu ! Nu vreau ! Nu-i dau drumul !

OCTAV : Cît îl ținem ? Pînă miine ?

GELU (*desperat*) : Se răcește în brațele noastre ! Mi-e frică !

OCTAV (*spre Tudor*) : Hei ! Ești mort ? Spune ceva !

GELU : E mort ! (*Țipat.*) Am un mort în brațe !

OCTAV (*urlă*) : Ești mort ? Ești mort ?

TUDOR : Dacă vezi că-s mort, de ce mai aștepti răspuns ?

OCTAV : Îți bați joc de noi ?

TUDOR : Sint unele întrebări de prisos, care mă plictisesc îngrozitor. „Ești mort ?” Vedeai că-s mort !

OCTAV : Cît o să te mai ținem în circă ?

TUDOR : Nu v-am chemat eu ! Voi ați venit.

GELU : Vrei să ne-ngrozești ?

TUDOR : Dimpotrivă, să vă încurajez. Dați-mi drumul, și lațul se strînge în jurul gîtului. Hai, ce naiba ! E atît de simplu. Nu vreți ?

OCTAV : Nici mort.

TUDOR : Tu, mort ? ! Eu, mort. Bine, vād că așa nu merge. Cobor. Nu vreau să vă extenuați fără nici un rezultat. Dacă dădeam ortu' popii, era altceva. Știați de ce-ați muncit. (*Coboară, îi privește cît sint de obosiți.*) De ce sîn-teți așa dărîmați ?

OCTAV (*așezîndu-se și răsufîind*) : Mai întrebi ?

GELU : Deschide ușa, să plecăm, și îți spun eu cum să-ți faci de petrecanie, dacă ții neapărat.

TUDOR : Dacă aș putea, v-aș lăsa să plecați și mi-aș face singur seama. (*Ride.*) Cînd ar veni procurorul, ar găsi peste tot amprentele voastre ! (*Face mare haz.*) Ce-o să vă caute ! Vă dați seama ce-o să mai răscolească orașul, să dea de voi ? (*Liniștindu-i.*) Uneori, nu găsesc, și clasează dosarul. (*Cei doi au rămas cu vorbele-n gît.*) Dar mă incită gîndul că o să vă caute. (*Ferm.*) Mă sinucid !

(*Gelu și Octav își scot batistele și încep să ștergă amprente de pe cuțite, masă, ușa, toate obiectele pe care le-au atins, Tudor îi privește ironic.*)

OCTAV : Sper că n-a rămas nici o amprentă.

TUDOR : Dar mirosul ?

OCTAV : Ce miros ?

TUDOR : Cîinii polițiști ! Uite-așa vă iau urma. Am citit că un ciine polițist a descoperit un hoț într-o localitate la trei sute de kilometri. (*Cei doi o sfeclesc din nou.*) Trei sute de kilometri ! De unde veniți ?

OCTAV : București !

TUDOR : București—Constanța, două sute șazece și cinci de kilometri.

OCTAV (*sare*) : Piper ! Ai piper ?

TUDOR : În bucătărie. (*Octav aleargă să aducă.*) În dulap, pe raftul de jos.

OCTAV (*din bucătărie*) : Boia de ardei !

TUDOR : Cred că-i bună și boiaua. Deși, piperul e clasic ! Caută bine, trebuie să fie și piper ! (*Octav revine cu două sticlufe : cu piper, și cu boia.* *Îi dă una lui Gelu și încep să presare pe jos, ca și cînd ar face-o pe mîncare.* *Scena îl amuză pe Tudor. Îndrumîndu-i.*) Și pe-aici!! Așa ! Și în colțul ăsta ! Mai mult ! (*Intinde un picior.*) Și pe mine !

OCTAV : De ce ?

TUDOR : Nu m-ați prins în brațe ? (*Intinde picioarele, și cei doi le presară, de parcă ar vrea să le mănînce. Cad extenuați pe pat. Urlă.*) Nu ! (*Sar în picioare.*) Acum miroase patul ! (*Octav presară piper pe pat.*) Nu vă mai așezați, nu vă mai mișcați ! Lăsați urme olfactive. Așa să rămîneți ! (*Tudor presară piper în locurile pe unde au călcat, apoi pe tălpile pantofilor lor.*) Acum, tălpile nu mai lasă miros !

OCTAV : Cît stăm așa ?

TUDOR : Mîine-dimineață aștept un prieten. O să deschidă ușa pe-afară, și plecați. (*Reproș.*) Deși m-ați dezamăgit. Rău !

OCTAV (*pierit*) : N-am vrut !

TUDOR : N-ați vrut ! M-ați făcut să cred că sînteți tîpii pe care-i aștept de-a-tîta timp ! Și doctorii îmi spuneau : „Așteaptă ! Așteaptă ! Trebuie să vină ! Stai calm și așteaptă cu răbdare ! N-are rost să te sinucizi. Vor veni doi, într-o noapte, și-ți vor face ei de petrecanie !” Am așteptat degeaba. Vreau să mor și nu reușesc să găsesc un om de ispravă. Caut un ucigaș bine pregătit, care să facă ușor treaba asta. (*Luminat de-un gînd.*) Știu ce am de făcut ! (*Cei doi au rămas în poziții caraghioase, nemișcați, ca să nu lase noi urme.*) Am găsit o rezolvare ! Intotdeauna, gîndul cel mai bun întîrzie. (*Hotărît.*) Vă omor eu pe voi ! O să mă prindă, o să mă condamne la moarte și... mi-am ajuns scopul. De data asta, n-o să mă mai feresc, n-o să mă șterg urmele, ca altă dată ! Unde-i cuțitul ? (*În clipa în care se îndreaptă spre masă, Gelu și Octav sar asupra lui. Are loc o luptă pe viață și pe moarte, pînă cînd cei doi tineri reușesc să-l lege, cu funia pregătită pentru spînzurătoare, de spătarul unui scaun. Cad și ei, extenuați.*) Nu mai înțeleg nimic. Ce mama dracului e cu voi ? Să vă omor, nu vreți ; să mă omoriți, nu vreți ! Ce urmăriți ? Nu mai știe omul ce să creadă. Hei, nu răspundeți ? (*Cei doi zac extenuați.*) Ce vreți de la mine ? Ce vreți ?

OCTAV : Statueta de fildeș cu ochii de briliante.

TUDOR (*urlă, se zbate*) : Nu ! Nicio-dată ! Am omorît zece indivizi pînă acum, ca s-o păstrez ! Termin și cu voi !

OCTAV : Vrem statueta.

(*Rămîn toți într-un „stop cadru” cinematografic și apare Zina, în rochie portocalie. Ea va cînta, fără ca ceilalți s-o audă.*)

ZINA :

Copilul a-ntîlnit urîtul,
L-a întîlnit în prag de casă,
L-a întîlnit la colț de stradă,
L-a întîlnit în bancă-n clasă,
Și s-a trezit privit cu silă,
De-urît cu inima meschină.

Copilul a-ntîlnit minciuna,
A întîlnit-o pretutindeni,
Și s-a-ntrebat uimit copilul,
De ce atît de mult minciuna
Se plimbă mîndră printre oameni ?
De ce atît de mult minciuna
Se plimbă mîndră printre oameni ?

Și floarea-și pierde o petală,
Și floarea-și pierde o petală,

Și floarea nu mai este floare,
E-o floare fără o petală,
E-o floare fără o petală.

(*Vorbește.*) Și ce-a aflat copilul ? Că, într-o lume a egalității, el nu este asemeni unui alt copil. Că cei în vîrstă, din motive pe care nu le știa, nu sînt la fel de buni ca toți copiii. Că în lume oamenii tremură în fața oamenilor. Că există mulți oameni care vor, și vor, și vor, și reușesc să aibă, să aibă, să aibă, deși jură că nu le trebuie, nu le trebuie, nu le trebuie !

(*Se retrage și acțiunea continuă ca și cînd nu s-ar fi întîmplat nimic.*)

TUDOR : De la cine ați aflat de statueta ?

OCTAV : Treaba noastră ! Unde e ?

TUDOR : Ce să faceți cu ea ? Tot nu puteți pleca. O să vină nepoata mea și o să dea alarma. Vine la miezul nopții.

GELU : La miezul nopții ?

TUDOR : În fiecare noapte, cînd luna ajunge în dreptul ferestrei, punem statueta la geam și privim reflexele luminii în briliantele ochilor ! Dați-mi drumul !

OCTAV : Nu te-am fi legat, dar ai devenit agresiv.

TUDOR : Eu ? Voi îmi violați locuința, și eu sînt agresiv ? !

OCTAV : Ai încercat să ne omori.

TUDOR : Repesalii la faptul că ați refuzat să-mi faceți același lucru. Omoriți-mă voi, și e-n regulă, nu vă mai pricinuiesc nici un rău. Mi-e mai ușor să mor, decît să vă dau statueta de fildeș.

OCTAV : Dar n-avem chef de crimă !

TUDOR : Mulțumiți cu un furt ? Cine v-a vîndut pontul ?

OCTAV : Un tip, pe malul mării.

TUDOR : Cu lulea și șapcă marină-rească ?

OCTAV : Și maiou în dungi.

TUDOR (*ride comic*) : De cînd vrea el să pună mîna pe statueta... Ce v-a spus ?

OCTAV : „Vedeți casa aia ? E «Casa nebunului !» Un bătrîn neputincios. La el găsiți ceea ce vă trebuie, o statueta de fildeș, de mare valoare. Dacă puneți mîna pe ea... alta va fi viața voastră. Numai acolo, în «Casa nebunului», mai puteți găsi astăzi o statueta atît de frumoasă...”.

TUDOR : Are zece crime la activul lui !

(*Cei doi se înfioară.*)

GELU : Zece ? !

TUDOR : Cu voi, douăsprezece.

GELU : Ce are cu noi ?

TUDOR : Voi vă duceți cu statueta, s-o plaseze el. O primește, scoate cuțitul, pac ! pac ! termină cu amîndoi, vă dă un brînci în apă și, la revedere ! O vinde și se umple de bani. Aveți nevoie de bani ?

GELU : Da.

TUDOR : Ați mai făcut de-astea ?

GELU : De mai mică amploare.

TUDOR : Ați jefuit ?

GELU (*neplăcut impresionat de termen*) : Am furat.

TUDOR (*insistă*) : Ați jefuit ?

GELU (*răstit*) : Am furat.

TUDOR : Nu-ți place termenul. Ați jefuit. N-aveți bani.

GELU : N-avem.

TUDOR : Poate vreți mai mult decît vi se cuvine.

GELU : Alții au mai mult decît li se cuvine. Mult mai mult decît li se cuvine.

TUDOR : Vrei să faci dreptate ?

GELU : După merit. Societatea dă fiecărui după strădania și rezultatele muncii lui.

OCTAV (*intervine iritat*) : Întotdeauna mi s-a spus așa. La școală am învățat tot așa. În viață e altfel. Nu au mai mult cei care merită mai mult.

TUDOR : Vrei să-ți faci singur dreptate ?

OCTAV : Au mai mult decît li se cuvine tocmai cei care vorbesc în numele celor care n-au cîț li se cuvine. (*Răstit.*) Și sfidează. Și cred că li se cuvine. Nu este drept să fiu sfidat ! Umilit !

TUDOR : Vrei să-ți faci singur dreptate ?

OCTAV (*nervos*) : Repeti întrebarea asta ! Vreau să-mi fac singur dreptate ! Da. Vreau să-mi fac singur dreptate ! De ce tot repeți întrebarea asta ? Am furat !

TUDOR : Mi se pare că n-o faceți din lene. Sînt unii care vor să aibă fără să muncească. Trîntori ! Umplu pușcăriile !

GELU : Unde vrei s-ajungi ? (*Lui Octav.*) Trage de timp. Așteaptă pe cineva.

TUDOR : O să vină nepoata mea. V-am spus.

GELU : Minți ! Ai cheia ! (*Se repede la el.*) Să știi că nu mă joc !

OCTAV : Gelu !

GELU : Prea ne-am lăsat duși de nas. Ne-a luat prea repede.

TUDOR : Vrei să mă omori ?

GELU : Nu ! Asta vrei tu ! Da' pot să-ți succed puțin mîna la spate ! Durerea o să te facă mai înțelegător.

TUDOR : Mă schingiuiești ?

GELU : Dacă mă scoți din sărite ! (*Amenințator, pune mîna pe Tudor.*) Spune unde-i cheia, sau...

OCTAV (*il oprește*) : Gelu ! Gelu !

TUDOR (*revoltat*) : Nu ți-e rușine ?

GELU (*lui Octav*) : Il avem în mînă. Durerea-i face rezonabili și pe nebuni.

TUDOR (*furios*) : Numai o bestie poate schingiui un om ! E mai mult decît o crimă ! Cînd schingiuiești, omori puțin cîte puțin.

GELU : N-am de gînd să te omor.

TUDOR : Un om schingiuit, rămîne pe jumătate mort, toată viața. Tot ce va face de-atunci încolo, va fi însemnat de tortura îndurată. Va trăi înfricoșat sau apăsător de ură.

GELU : Lasă prostiile ! Vreau cheia.

TUDOR : Numai cine n-a gîndit niciodată ce este un om, poate lovi un om. Doar un suflet primitiv nu înțelege ce crimă lentă comite. (*Țipă la Gelu.*) Omoară-mă ! Asta e dorința mea ! Nu încerca să-mi provoci durere. (*Trist.*) Nu te-a învățat nimeni ce reprezintă un om. N-ai crescut în cultul respectului pentru el. Ți se pare o mașinărie care funcționează pentru că-și primește de trei ori pe zi carburantul.

GELU : Ce e altceva ?

TUDOR (*însăimîntat*) : O, Doamne, ce prăpastie ! Ce e pentru tine un om ?

GELU (*glumind*) : Vreo nouăzeci la sută apă, un kilogram calciu, o sută de grame magneziu, ceva sare și alte multe ingrediente, printre care : fier, nichel, cobalt, poate chiar și sulf, deși nu este urît mirositor. Totul se întretine prin procesul de asimilație și dez-asimilație.

TUDOR (*trist*) : Da. Poți schingiui un om. Numai dacă definești astfel un om, îl poți schingiui. (*Țipă.*) Poftim ! Torturează-mă ! Hai ! N-ai curaj ?

GELU : Recunoști că ai omorît ?

TUDOR : Eu nu trăiesc plăcerea suferinței altuia. Bestia găsește în suferință plăcere. Eu omor deodată, pedepsindu-i pe cei vinovați. Pe cei care vin să-mi facă un rău. Intră în casa mea și vor să-mi fure statueta pe care o păstrez ca pe un bun al sufletului meu.

(*Gelu țipă îngrozit și sare într-o parte : pe jos se scurge o diră destul de mare de singe.*)

GELU : Octav !

OCTAV (*vede ce-i arată*) : Singe ! De unde se scurge singele ăsta ?

GELU (*îngrozit, ca și Octav*) : Singe curat !

TUDOR : Vă e frică ! Toți schingiuitorii tremură și se milogesc dacă-și julesc

un pic degetul! Da! E singe! De la cel pe care l-am omorît ieri! (*Calm, explicativ.*) A fost unul aici. Tot după statueta. Bine-nțeles că i-am făcut de petrecanie... Probabil că a alunecat, a căzut și se scurge singele din el pe sub ușă! Duceți-vă și-l ridicați!

GELU : Nu !

OCTAV : Nu vreau să văd !

(*Gelu se repede la Tudor și-l lovește.*)

GELU : Dă-ne cheia ! Cheia ! Nu știu ce-ți fac ! Armeanule ! Mi-a spus că te cheamă Agop !

TUDOR : Agop !

GELU : Dă-mi cheile, armeanule !

TUDOR : Dacă sînt armean, mă schingiuiești mai ușor ?

GELU : Ești armean ?

TUDOR : Dacă sînt armean, ești mai puțin vinovat ? Mă lovești mai ușor, dacă sînt armean ? De ce mă lovești mai ușor, dacă sînt armean ?

GELU : N-am chef să-ți răspund.

TUDOR : Dacă lovești un armean, nu lovești un om ? Nu lovești un om ?

GELU (*arătînd singele*) : Tu n-ai omorît ?

TUDOR : Nu pentru că era armean, sau congolez, sau brazilian. A intrat la mine ca hoț. Am omorît hoțul. Asta veți păți și voi, peste puțin timp, cînd veți ieși de-aici cu statueta. Dacă v-aș da-o. Vă așteaptă afară, să vă termine ! V-ați înhăitat cu el !

OCTAV : Ieșim fără statueta.

TUDOR (*ride*) : Vă crede ? O să creadă că vreți să-i trageți clapa. S-o păstrați pentru voi. V-am spus că a mai trimis cițiva. Doi mi-au scăpat. I-a ras el. Îi întreba mereu : „Unde ați ascuns statueta ?” Și ce chinuri ! E specialist în torturi. Are așchii speciale, de bambus, lustruite, pe care le vîră pe sub unghii. A fost marinar, le-a adus din Extremul Orient.

(*Octav privește pe fereastră.*)

OCTAV : Uite-l ! Ne pîndește !

GELU (*privește*) : Ne caută ! Am întirziat.

TUDOR : Banditul ! Dacă dă buzna aici, o să-i ținem piept !

OCTAV : Îndrăznește să intre ?

TUDOR : E în stare de orice. Stingeti lumina !

GELU (*stinge lumina*) : Ce face ?

OCTAV (*la fereastră*) : Se îndreaptă spre intrare.

GELU (*cu glas tremurat*) : Să baricadăm ușa ! (*Impinge masa.*) Ajută-mă !

OCTAV (*urmărește, la fereastră*) : Privește în sus, spre noi !

GELU (*lui Tudor*) : Ce crezi că intenționează ?

TUDOR : O să dea buzna. De-afară, ușa se deschide ușor. Sîntem în mina lui ! Cum l-ați cunoscut ? Cum de-ați ajuns să-l ascultați ?

OCTAV : Ne-a urmărit. Umblam... umblam... să „găsim” ceva pe plajă...

TUDOR (*sec*) : Adică, să furați ?

OCTAV (*ezită în fața cuvîntului*) : Să... să ne însușim ceva ușor de vîndut și să facem rost de bani. Nu mîncasem de două zile !

TUDOR : Așa flămînzii sînteți ?

GELU : Cred că ne-a urmărit cu binocul, de la distanță, cînd am... cînd am luat de la cineva o sacoașă. (*Por-nit.*) De la un tip obraznic ! Vorbea tare despre tot ce are. Se lăuda, deși știa că e necinstit.

OCTAV : S-a împrietenit cu noi, ne-a vorbit de statueta, ne-a desenat casa, camera, locul unde crede că o ții ascunsă.

TUDOR : Știe, banditul ! Ați pățit-o ! V-ați dat pe mîna oricui. Singur să gîndești ce e bine și ce e rău ! Ce face ?

OCTAV (*ingrozit*) : Intră !

TUDOR : Dacă vreți să vă dau o mină de ajutor, trebuie să mă dezlegați. (*Cei doi ezită.*) Nu e ușor să vă hotărîți. Pericol înăuntru, pericol afară. Promit că nu vă fac nimic. Pînă scăpăm de asta. Deși, din punctul meu de vedere, ar fi de preferat. El n-ar ezita să-mi facă de petrecanie.

OCTAV : Ocupat cu dumneata, poate că uită de noi.

TUDOR : Da' nu-mi convine. Îi place să tortureze. Dacă aș fi sigur că intră, pac ! și gata, l-aș prefera.

GELU (*lîngă ușă*) : Se aude ! (*Se aud pași pe o scară de lemn, care scîrțîie.*) Urcă !

OCTAV : A ajuns sus !

TUDOR : Eliberați-mă ! (*Se aud bătăi în ușă. Gelu leșină în brațele lui Octav.*) Țineți-vă firea !

OCTAV (*il îngrijește pe Gelu*) : Gelu ! Gelu ! Ce naiba, mă ! (*Noi bătăi în ușă, mai nerăbdătoare. Șoptit.*) Să creadă că nu sîntem aici !

GELU (*care și-a revenit*) : Ne-a văzut cînd am intrat.

TUDOR : Dezlegați-mă, pînă nu-i prea tîrziu.

(*Bătăi puternice. Octav îl dezleagă. Pauză, apoi glasul cristalin al Rinei.*)

RINA : Unchiule ! Deschide repede, sînt urmărită !

TUDOR : Rina ! Să nu-i spuneți că mi-a venit chef să mor. Nu vreau să știe ! S-ar întrista. Promiteți ?

OCTAV : Promitem.

TUDOR : Ar insista să renunț și... foarte greu îi refuz ceva. Dați asta la o parte !

(Octav trage masa din dreptul ușii. Fata deschide yala pe-afară și intră. Octav împinge masa la loc.)

OCTAV : Ai văzut un tip suspect ?

RINA : Un individ cu ceva în mână ?

Poate, un ciomag ?

OCTAV : Unde-i ?

RINA : Se odihnește pe scară.

GELU : Se odihnește ! Sintem pierduți !

OCTAV : O să urce !

RINA : Aprindeți lumina !

OCTAV : Nu ! Poate crede că am plecat.

RINA : Nu vă văd. Sinteți tineri ? Cine sint, unchiule ?

TUDOR (încurcat) : Doi... doi prieteni foarte tineri. I-am oprit la mine și a ieșit o încurcătură.

(Rina vine lângă Octav. Gelu privește pe fereastră.)

RINA : Cum arăți ? Vino la geam să te văd. Ești frumos ?

OCTAV : Nu știu.

RINA : Nu ți-a spus nimeni cum arăți ?

OCTAV : În cine să mai ai încredere ?

Și când îți spune că ești frumos, și când îți spune că ești deștept, e bine să te-ndoiești. De cine te ascunzi ?

RINA : De Miliție. (Tare, tuturor.) Dacă îmi iau urma și ajung aici, să le spuneti că am petrecut toată seara împreună.

TUDOR : Ai făcut o boacăna ?

RINA : N-am nici o vină !

OCTAV (aparte, Rinei) : Ce-ai făcut ?

RINA : Prea vrei să știi multe.

OCTAV : Vreau să știu !

RINA : Ești încăpăținat !

OCTAV : Sintem împreună. Cine știe de ce te caută. N-am chef să-ți fiu complice.

GELU (la fereastră) : Poate a plecat și nu l-am observat.

TUDOR : Sint sigur că pîndește ! Nu-i tipul care să se lase așa ușor păgubaș.

RINA : Mi s-au obișnuit ochii cu întinericul. Nu arăți rău ! Cu ce te ocupi ?

OCTAV : Are vreo importanță ?

RINA : Aveți ceva de mîncare ? N-am mîncat nimic.

TUDOR : Sint cîteva ouă în frigider. Și voi sinteți flămînzi. Hai să încropim ceva.

OCTAV : Să-ți ajut !

RINA (îl oprește) : Lasă-l pe el ! (Lui Gelu.) Du-te tu !

(Tudor și Gelu trec în bucătărie.)

OCTAV : De ce te urmăreau ?

RINA : Ești încăpăținat !

OCTAV : Sigur că sint.

RINA : Cu ce te ocupi ? O fi deformație profesională.

OCTAV (ezită) : Student !

RINA : Lefter ! N-ai o para chioară !

OCTAV : Nu prea am.

RINA : Și eu sint lefteră. Probabil că ai ceva în cap. Compensezi leftereala !

OCTAV : Să nu crezi că sint prea inteligent. Tot ce spun mai deștept, am citit sau am auzit pe undeva.

RINA : Care a fost ultima carte citită ?

OCTAV : O carte de preziceri.

RINA : Care a prezis că...

OCTAV : „Vei întilni o ființă blondă, blindă, bună, binecrescută, binevoitoare, binefăcătoare“.

RINA : Ce ciudat ! Am citit amîndoi aceeași carte. „Vei întilni un tip bizar, bîgăreț, banal !“

OCTAV : Ce potrivire de caracter ! Cred că ești chiar ființa pe care o căutam.

RINA : Căutai ceva anume ?

OCTAV : Un confesor. Am un suflet plin. Mustește de evenimente, întîmplări, necazuri, nemulțumiri. Vreau să le împărtășesc cuiva.

RINA : În ce scop ?

OCTAV : Poate îmi spune ce să fac cu ele. Am și idei.

RINA : Chiar idei ? Vrei să mă impresionezi !

OCTAV : Am și idei. Dar ce se poate face cu o idee ?

TUDOR (strigă din bucătărie) : Rina !

RINA : Poftim !

TUDOR : Vezi că pe masă e cuțitul acela mare, făcut dintr-o baionetă.

RINA : Îl știu.

TUDOR : Ține-l în mînă. Dacă apare un tip cu șapcă de marinar, bagă-l în el fără nici o vorbă.

RINA (ia cuțitul) : Nici o grijă ! N-apucă să zică nici pîs !

TUDOR : În băieții aștia nu prea am încredere.

RINA (mirată, lui Octav) : N-ai curățat pe nimeni pînă la vîrsta asta ?

OCTAV : Nu.

RINA (ride) : Auzi, că n-a curățat pe nimeni !

TUDOR : Să-l crezi. Este exagerat de emotiv.

RINA (se apropie tandru de el) : Ești emotiv ?

OCTAV (se retrage, îngrozit) : Sint.

RINA : La primul, ai oarecare strîngere de inimă. M-am încuiat trei zile în cameră, m-am recules, și mi-a trecut. A, chiar aici ! În camera asta am stat încuiată !

OCTAV : Ai locuit în clădirea asta ?

RINA : Sigur !

OCTAV : Mult timp ?

RINA : Cîțiva ani ! Era un medic tînăr, care-mi spunea : „Rina, te rog să fii

liniștită. Într-o zi o să apară în viața ta un bărbat frumos!" Cred că pe tine te așteptam!

OCTAV : Poate că te înșeli.

RINA : Nu.

OCTAV : Mai așteaptă ! Poți să știi ce-ți rezervă viitorul ?

RINA : Tu ești viitorul ! Simt asta. (Îl oprește.) Nu ! Nu mai insistă. Nu mai aștept ! Îmi plăci foarte, foarte mult !

OCTAV (speriat) : Nici nu m-ai văzut bine.

RINA : Te-am văzut ! Ca să n-ai dubii, vino la fereastră ! (El ezită, ea poruncește.) Vino ! (O ascultă.) Poftim ! Te plac foarte tare ! Ai totuși așa cum mi-am dorit : ochii — albaștri intens, ca cerul în zori, umerii — lați, de boxer, părul — negru, atât de minunat lângă ochii albaștri, dantura — un șirag de perle.

OCTAV : Am ochii căprui, părul roșcat, n-am fost în viața mea la un meci de box, am patru măsele lipsă și două plombate.

RINA : Bine. Te cred. Atunci, înseamnă că eu nu așteptam un bărbat cu ochi albaștri, ci unul cu ochi căprui și măsele cariante !

OCTAV : Ar fi cam ciudat să aștepti atîta timp un tip cu dinții ca perlele și să te mulțumești cu unul cu măselele deteriorate. Dacă tot ai așteptat, să aibă măcar dantura întregă.

RINA : Ciudat, dar așa e ! Îmi plăci tu. Viața e plină de ciudătenii și mai mari. Se ține cite unul după ține un an, și ți-e greață de el numai ce-l vezi. Pe altul, nu-l vezi bine și...

OCTAV : Putea fi Gelu în locul meu. Vreau să spun că se putea nimeri el lângă tine.

RINA : E o prostie să pui așa problema. Și tu puteai să te naști altfel. De exemplu, să ai nasul foarte lung. Dacă era Gelu, nu-i vorbeam așa.

OCTAV : Nu m-ai văzut ! Era întuneric.

RINA : Nu fi prost ! Crezi în intuiție ? Cînd e să-ți placă cineva, îl alegi și de-ai fi legat la ochi. Așa te-aș fi ales eu pe ține.

(Tudor și Gelu revin din bucătărie, cu o tigaie plină cu omletă și patru farfurii. Gelu așază farfuriile. Tudor împarte.)

TUDOR : Repede, că se răcește ! Omleta rece n-are nici un gust ! (Mănîncă.) E bună ?

RINA : Excelentă.

TUDOR : Foamea e cel mai bun bucătar ! Vouă vă place ?

GELU : Minunată !

TUDOR : Știi de ce am adus-o aici ? Am fi putut mînca în bucătărie.

GELU : De ce ?

TUDOR : De-al dracului ! Mirosul se duce în jos, pe scări, la individul care pîndește.

GELU : Și ? !

TUDOR : Îl cunosc bine. E un pofticios ! S-ar putea să nu reziste. Mirosul de omletă o să-l hotărască să dea buzna încoace.

GELU : Mîncăm în bucătărie.

TUDOR : Vreau să poftescă ! Dacă a venit Rina, nu mă mai tem ! Cum intră, o să se repeadă la unul dintre noi ! Nu se așteaptă ca Rina să-i înfigă cuțitul în spate.

RINA (are cuțitul în mînă) : Precis o să se repeadă la voi ! (Ride.) O să fie foarte comic !

(Octav și Gelu schimbă priviri desperate.)

TUDOR : Și eu mă aștept la un spectacol frumos ! Cred că ei n-o să-l guste !

RINA (aspru) : N-o să vă placă ?

GELU : Cred... sper... s-ar putea. O să încerc să m-amuz !

RINA : Merită să-ncerci !

TUDOR (ride) : Spectacolul o să fie inedit pentru ei. Au preocupări mărunte. Voiau să dea o simplă lovitură. O hoție banală. Acum, s-ar putea să nu mai dorească nici să fure.

GELU : Nu mai vreau !

OCTAV : M-am jurat, în sinea mea, să nu mai încerc niciodată.

GELU : Dacă ieșim cu fața curată din toată povestea asta...

TUDOR : N-ați gîndit ! N-ați gîndit ! Fiecare gest, în viață, trebuie să-l gîndești. De-aia ești ființă cugetătoare. Să te oprești înainte de a face ceva și să te întrebi : ce poate să iasă din asta ? Unde mă duce ?

OCTAV (neliniștit) : Vreau să ies de-aici ! Nu mai suport !

TUDOR : Pe noi ?

OCTAV : Nimic ! Nimic !

TUDOR (Rinei) : Ți-am spus că sînt slabi ? E, aș bea un pahar de vin ! Omleta a fost puțin cam grasă. Parcă-parcă mai aveam o sticlă dosită prin cămară. Merită să cauți ! (Lui Gelu.) Ai grijă de vase. Dacă se usucă oul pe ele, se curăță greu ! Fă treaba pînă la capăt !

(Tudor și Gelu ies. Gelu — cu farfuriile.)

OCTAV : Știi la ce mă gîndesc ?

RINA : Știu.

OCTAV : Nici nu bănuiești.

RINA : Știu sigur : de ce mă fugăreau ăia.

OCTAV : Recunosc că da. După toate cîte s-au întîmplat... cîte am aflat, mă

gîndesc și mai mult la motivul urmăririi. Nu te caută Miliția degeaba.

RINA : Eu am zis că degeaba ?

OCTAV : Acum pot să cred că pentru fapte... pentru fapte destul de grave.

Vreau să spun... (*Face un gest, ca și cînd ar lovi cu cuțitul.*) E posibil orice.

RINA (*ride*) : Nu ! Astea sînt gesturi pe care le facem numai aici, în familie. N-au de unde să le știe.

OCTAV : Atunci... nu mai înțeleg.

RINA : Lucruri mărunte.

OCTAV : Vrei să mi le spui ?

RINA : Iar începi ?

OCTAV : Vreau să știu ! Am dreptul.

RINA : Cine îți dă dreptul ăsta ?

OCTAV : Ne-ai cerut să-ți fim complici.

RINA : Eu ? !

OCTAV : Vrei să declarăm că am fost tot timpul împreună. Să mințim. Adică, să devenim complici.

RINA : Atunci, spuneți-le orice !

OCTAV : Tot vreau să știu de ce te urmăreau.

RINA : Cu ce drept mă somezi să-ți răspund ?

OCTAV : Sentimentele noastre... Mi-ai mărturisit că îți sînt apropiat. Că mă simpatizezi...

RINA (*îi mîngîie părul*) : Îmi plăci foarte mult.

OCTAV (*enervat*) : Îți place o prăjitură !

RINA : Poate că te iubesc... Te miri ?

OCTAV : Nu mă mai mir de nimic ! Poți să-mi spui că din prea mare dragoste vrei să viri cuțitul ăla în mine, și te cred fără nici o ezitare. Sau că mă iubești dinainte să mă cunoști.

RINA : Ți-am spus că așa a fost, din moment ce te așteptam.

OCTAV : Poftim !

RINA : Nu aștepți un om care îți este indiferent. Aștepți un om pe care-l iubești.

OCTAV : Totul e perfect logic. Și înfingerea cuțitului în pieptul meu poate fi explicată logic.

RINA : Pe tine nu te-aș omori. Tu nu ești dușman. Nu vrei să-mi faci un rău. Eu îi omor pe toți cei care îmi provoacă un rău. Fără ca eu să le pricinuiesc cea mai mică neplăcere. În fiecare zi sînt nevoită să omor. Merg pe stradă : mă jignesc, mă apostrofează, nu dovedesc cea mai mică urmă de civilizație. Îi omor fără nici un scrupul.

OCTAV : Cîți omori pe zi ?

RINA : Nu-i omor pe toți care ar merita. Ar curge riuri de sînge. S-au îndesit, în ultimul timp, cei care ar merita să le vin de hac. Pe unii îi iert. Cred că îi disprețuiesc prea tare, nu-i găsesc demni să moară de mîna mea.

OCTAV : Ești... ești o fată foarte interesantă ! La lumina asta...

RINA : La întunericul ăsta !

OCTAV : Simt pentru tine o atracție ciudată. Ca pentru ceva imposibil de cunoscut. Ca pentru o prăpastie fără fund, care te cheamă să te arunci în ea, pentru că nu există nici o altă posibilitate s-o cunoști. Ești un abis perfect...

RINA : Și-ți transmit chemarea de a mă cunoaște.

OCTAV : Așa e ! O tentație irezistibilă. Teamă, groază chiar, și curiozitate imensă. O curiozitate mai puternică decît spaima morții. În clipa asta înțeleg marile gesturi ale cunoașterii. Înțeleg de ce înfruntă Tazieff clocotul vulcanilor. Viața lui este în permanent pericol. Lingă tine, viața mea este în primejdie.

RINA (*arată cuțitul*) : Din cauza asta ?

OCTAV : E motivul cel mai neînsemnat. Anunți primejdiile și mai mari. Fatale ! Absolute ! Ești ca un magnet care mă cheamă irezistibil ! E chemarea demonului ! Amîndoi aveți ceva incredibil, de dincolo de ceea ce știm noi toți despre noi toți. Ați reușit să construiți aici o lume numai a voastră, incomparabilă cu tot ce știm noi ceilalți despre lume. Un joc nebun... pentru că e un joc nebun, dar care mă atrage.

RINA : Ai aflat, probabil, că vecinii spun : la „Casa nebunului !” Așa vorbesc despre unchiul meu și despre mine. E o lume a noastră.

OCTAV : Cu legile ei cinstite ! Corecte ! Drepte ! Pedepsiți necruțător vina ! Și eu m-am simțit umilit și nedreptățit. Am plecat un biet haiduc, să-mi cîștig un dram de dreptate. Am greșit, după cum vezi. N-aș mai face-o ! A fost o prostie ! Dar am cîștigat ceva. Am cunoscut lumea voastră nebună... în care aș vrea să rămîn.

RINA (*emoționată*) : Lumea noastră nu e nebună.

OCTAV : Lumea voastră nu mai e nebună, pentru că a început să-mi placă. M-am contaminat de nebunia voastră. Mă simt și eu fericit că am reușit să-i cîștig nebunia.

RINA : Te mai îndoiești acum, dacă îți spun că te iubesc ?

OCTAV : Cred din tot sufletul, pentru că vreau să cred din tot sufletul. Mă iubești. Și eu te iubesc ! Te întreb, în numele dragostei noastre acum : de ce te urmăreau ?

RINA (*dezamăgită*) : N-ai încredere în mine !

OCTAV : Am.

RINA : Atunci, de ce insiști ? Dragostea nu are niciodată trecut. Nici prezent. Are numai viitor. Siguranța acestui „totdeauna”, în care cred amîndoi îndrăgostiții, le dă liniște, bucurie, tan-

- drețe, înțelegere. Te voi iubi întotdeauna. Mă crezi, Octav ? Întotdeauna ! Auzi ce frumos, ce minunat sună ? Întotdeauna ! Adică, pentru tot restul vieții.
- OCTAV (*violent*) : Am mai crezut o dată că e posibil. Și am ajuns aici !
- RINA : Nu mai crezi...
- OCTAV : Sînt ca o pasăre împușcată într-o aripă. Zbor chinuit, învîrtindu-mă-n cerc. Așa se-ntîmplă cînd vislești numai cu o aripă. Te învîrtești în jurul tău, nu poți înainta către alte zări, către altceva. Toți îndrăgostiții nefericiți au o aripă lovită... uneori de un cuvînt, de un gest... de o brutalitate.
- RINA : Suferi ?
- OCTAV : Sînt furios !
- RINA : E un fel de a suferi.
- OCTAV : Nu urăsc. Mă bucur că nu urăsc.
- RINA : Că n-o urăști ?
- OCTAV : Că n-o urăsc. Și ea e o victimă.
- RINA : A cui ?
- OCTAV : A lumii ei. A mentalității lumii ei mărunte. Poate că e fericită acum. (*Răstit.*) De ce te urmăreau ăia ?
- RINA : Credeau că am furat ceva.
- OCTAV : Ai furat ? !
- RINA : Nu... Am luat, de la un tip, cițiva lei !
- OCTAV (*sincer*) : Nu ți-a fost rușine ?
- RINA : Nu.
- OCTAV (*revoltat*) : Cum ai ajuns să... Ce voiai să faci ?
- RINA (*cu candoare*) : Am vrut să mă fac femeie ușoară ! (*Spontan, dar sincer, Octav îi dă o palmă, destul de puternică. În clipa următoare, își dă seama ce-a făcut și împietrește cu ochii la cuțitul din mîna ei. Rina aruncă de parte cuțitul, ca să-l liniștească.*) Mă iubești ! Ești gelos !
- OCTAV : Cum ai putut să te gîndești la așa ceva ? Femeie ușoară !
- RINA : Ești un pisălog.
- OCTAV : Scuză-mă ! Nici mie nu-mi place să fiu bătut la cap cu sfaturi moralizatoare !
- RINA : Dacă asta am vrut să fac ! Ți-am mărturisit adevărul.
- OCTAV : O prostie !
- RINA : O prostie ! Trebuia să văd că e o prostie !
- OCTAV : Ce-ai făcut ?
- RINA : M-am lăsat agățată de niște tipi. Dacă suferi, nu-ți mai povestesc.
- OCTAV : Aș suferi mai mult dacă n-aș auzi. M-aș lăsa pradă fanteziei ! Cred că nu minți.
- RINA : Nu mint ! Nu știam cum să procedez ! (*Cu umor.*) Femeie ușoară, femeie ușoară, dar ce trebuie să fac ? M-au agățat cițiva. Le-am permis să îndruge tot felul de banalități. Penibili ! Obsedați de un singur lucru ! Se străduiau să ajungă acolo cît mai repede. Unii au fost grosolani și i-am pocnit !
- OCTAV : Aseară ! Ce s-a petrecut aseară ?
- RINA : Aseară m-am hotărît să trec peste orice și să... N-aveam bani nici de piine. Știam că nu mai are nici unchiul... Mă gîndeam mai ales la el.
- OCTAV : Și ?
- RINA : Am cunoscut un tip manierat ! Mi-a vorbit frumos ! Cunoaște pictură... Știe să întrețină o conversație. M-a invitat în camera lui, la hotel.
- OCTAV (*cu sufletul la gură*) : Și ?
- RINA : Cînd am ajuns la el, a uitat de pictură.
- OCTAV : Și-a amintit că e un bun cunoscător de anatomie, și a încercat să-ți dovedească.
- RINA : A început să fie obraznic. Una, două, să mă sărute ! „Hei, oprește-te ! Așa, deodată ? Nici nu știu cine ești“. „Asta te interesează ?“ „Să ne cunoaștem, să te plac“. „Hai să ne cunoaștem. De aceea am venit aici !“ Și mi-a descheiat bluza. Atunci l-am pocnit cu o scrumieră în cap. Am luat douăzeci și cinci de lei și am fugit. Avea cîteva mii ! Și-a revenit și a început să țipe. S-au luat după mine.
- OCTAV : Nu ți-a fost rușine să iei banii ?
- RINA : Avea cîteva mii. Am luat numai douăzeci și cinci. Ne trebuiau neapărat. În grabă, i-am aruncat portofelul sub pat. Poate că nu l-a găsit și a crezut că i-am luat pe toți.
- OCTAV : Nu ți-a fost rușine ?
- RINA : S-a purtat obraznic. Obrăznicia se plătește !
- OCTAV : Obrăznicia lui costa douăzeci și cinci de lei ?
- RINA : Puteam să-i iau o sută. Un măgar !
- OCTAV : S-a purtat normal.
- RINA (*furioasă*) : Ai fi procedat la fel ?
- OCTAV : Te-ai prezentat într-o anumită postură. S-a purtat după cum te-ai prezentat.
- RINA : Întotdeauna am suspectat moralității. Ai furat vreodată ?
- OCTAV (*greu*) : Am... luat !
- RINA : Ai mai fura ?
- OCTAV (*repede*) : Nu !
- RINA : Ai pățit-o ?
- OCTAV : Încă o pățesc.
- RINA : Acum ?
- OCTAV : Acum !
- RINA : Ai venit aici după statueta ?
- OCTAV : Îhî !
- RINA : Nu cred.
- OCTAV : Pe cuvînt !
- RINA : Atunci, cum de mai ești în viață ?
- OCTAV : Pură întîmplare.

TUDOR (*din bucătărie*): Victorie! Am găsit o sticlă de Murfatlar! Ce fericire! (*Lui Gelu.*) Ai băut Murfatlar negru?

GELU (*în bucătărie*): Nu.

TUDOR: Fiecare celulă a corpului participă la plăcerea pe care ți-o dă... Unde o fi tirbușonul? Rina, știi unde este tirbușonul?

RINA: Printre tacimuri. Sau a căzut în spatele mesei. (*Îl sărută pe Octav.*) Ești surprins că te-am sărutat eu prima?

OCTAV: Eram obișnuit să se întâmple invers.

RINA: Fieșc e să ia inițiativa cel care are chef în clipa respectivă. (*Îl sărută.*) Eu am mai mult chef în clipa asta.

OCTAV: Obișnuiești să iei inițiativa?
RINA (*îi dă o palmă*): Prostule! N-ai înțeles nimic!

OCTAV: Sint plin de prejudecăți.

RINA: Te iubesc! Măcar atita lucru să pricepi!

OCTAV (*pipăindu-și obrazul*): Ai argumente hotărâtoare.

RINA (*îl sărută*): Te iubesc! (*Pătimaș.*) Te iubesc!

OCTAV: Și eu te iubesc, Rina!

RINA: Nu mă iubești! Tu nu mă iubești!

OCTAV: De ce?

RINA: Nu simți nevoia să strigi. (*Se așază, cuprinsă de patimă curată.*) Lipsește exaltarea! Gramul de nebunie! Îmji spui că mă iubești ca și când m-ai informa că trenul pleacă la cutare oră. Vreau să simt temperatura fiecărui cuvânt. Să mă ardă! Să stau în fața ta ca în fața unui cuptor în care se naște un cristal pur. Un lord Byron pătimaș. Un Romeo al meu. Un Luceafăr... un Călin Nebunul al dragostei mele. Prea cumpănim totul, Octav! Exagerat de cumpănit, totul devine meschin! De ce ne-am obișnuit așa? Cite au trecut peste noi, dacă am ajuns să ne spunem „te iubesc”, la temperatura unei perne electrice?... Mă iubești?

OCTAV (*furat de entuziasmul ei*): Te iubesc!

RINA: Hai să anunțăm Universul! Să ne ia în evidența lui! Universul are o condică în care consemnează toți marii îndrăgostiți. Vom figura alături de Romeo și Julieta. (*Îl ia de mână, îl duce la fereastră și strigă afară.*) Ne iubiiiiiiiiim! Strigă și tu, Octav! Din tot sufletul! Ne iubiiiiiiiiim!

IMPREUNĂ: Ne iubiiiiiiiiim!

(*Rina ia chitara de pe perete; cântă și dansează în jurul lui, pe o melodie pătimașă, spaniolă. Octav o privește. Încet,*

încet, schifează pașii ei, și se trezesc amândoi prinși în ritm.)

RINA (*dansind și cântând la chitară*): Nu există bucurie mai mare în viață, decât să simți la timp că a sosit clipa ta de nebunie! Eu o aștept de mult, aici! În casa asta, despre care toți vecinii spun: la „Casa nebunului!” Ei nu mai așteaptă nimic. Nu mai au putere. Sint altele, un milion de lucruri mărunte, în care cred și sub care și-au înăbușit clipa lor de fericire! Eu am așteptat-o și m-am pregătit pentru ea. Vreau s-o trăiesc așa cum am visat-o, fără nici o reticență! Chiar dacă te sperii, Octav!

OCTAV: Te rog ceva. Poate că e o nebunie să te rog așa ceva. O idee fixă a mea. Se leagă de tot ce se-ntimplă cu noi. Arată-mi statueta de fildeș!

RINA (*se oprește din dans, vorbește după un timp*): Nu-mi dă voie s-o arăt nimănui. Nici eu n-am văzut-o decât o singură dată în viața mea. Când eram mică. Am o imagine foarte vagă.

OCTAV: Ne-a spus că o privești noaptea, în lumina lunii, care-și aruncă razele în briliantele ochilor ei.

RINA: V-a mințit.

OCTAV: Hai s-o vedem acum. Nu ești curioasă?

RINA: A fost întotdeauna neinduplecat în această privință.

OCTAV: Ți-e teamă?

RINA: Da.

OCTAV: Înfrunt orice primejdie, numai să-mi satisfac curiozitatea!

RINA: Va fi nemilos cu tine.

OCTAV: Omenirea n-ar fi făcut un pas înainte, dacă nu s-ar fi găsit oameni care să-nfrunte primejdiile, împinși de curiozitate. Hai, Rina! Știu unde este!

RINA: Eu știu unde păstrează cheia.

OCTAV: Nu vrei să-i vezi briliantele strălucind?

RINA: Te joci cu viața ta!

OCTAV: Merită! Nu mă face să cred că ești o fricoasă. Mă dezamăgești.

RINA: Mă șantajezi.

OCTAV: Mă dezamăgești! Dacă n-ai curaj, nu meriți dragostea mea!

RINA: Îmi pare rău că nu-ți rezist.

(*Trage, de sub pat, o lădiță, din care scoate o cutie. În cutie este o cheie. Deschide scrinul. Caută amândoi. O găsește Octav.*)

OCTAV: Uite-o! Nu e prea mare!

RINA: O țin eu! Dacă ne prinde, să fie în mîna mea! S-ar putea să te salvez, dacă iau totul asupra mea.

OCTAV: Vreau s-o văd!... Vino la fereastră!

(*În bucătărie se aude zgomotul dopului tras din sticlă. Se opresc.*)

TUDOR (în bucătărie): Adevărată șampanie! Rina!

RINA: Pofțim, unchiule? N-am auzit ce-ai spus.

TUDOR: Pregătește paharele!

RINA (șoptit): Pune-o la loc!

OCTAV: Nu! Vreau s-o văd! Vino la fereastră!

RINA: Ți-o arăt altă dată.

OCTAV (apucat): Vreau s-o văd în bătaia lunii! Orice s-ar întâmpla! Sînt în stare să-i spun!

TUDOR: Gata paharele? Pregătesc și cuburi de gheață...

RINA (luptîndu-se cu el): Vine! Pune-o la loc! Te rog!

OCTAV: Nu mai pot! Atît de mult am dorit s-o am în mină. N-o mai dau!

RINA: Vrei s-o iei?

OCTAV: S-o văd!

(Octav pornește spre fereastră. Rina se repede și prinde statueta. Se luptă.)

TUDOR (în timp ce ei se luptă): Vinul ăsta e mai bun rece, da' n-am răbdare! Trebuie să gust! O nebulie! (Tare.) Gata! Domnii sînt serviți! (Apare, îi vede încleștați.) Ce se-ntîmplă aici? (Prezența lui îi sperie pe tineri și Octav scapă statueta din mină. Se sparge. Urlă.) Statueta! M-ați jefuit! Rina, tu?!

RINA: Iartă-mă, unchiule! Iartă-mă! Nu te-am ascultat!

TUDOR: Și tu, Rina! Și tu...

(Apare și Gelu. Toți patru privesc împietriți cioburile. Octav se apleacă, ridică o bucată...)

OCTAV: E de gips... O statueta de gips! (Caută.) Ochii sînt pictați... O statueta de bilci! Cu trei lei, cumperi alta.

TUDOR (se trîntește pe pat, tînguindu-se ca un copil, lovind cu pumnii în per-nă): Statueta! Statueta mea!

(Toți rămîn în „stop cadru“; apare Zina, îmbrăcată în roșu, cîntînd pe o melodie tristă.)

ZÎNA:

Copilul s-a-ntîlnit cu ura,
Pîndea la colț de suflet tînăr,
Rostea discursuri țipătoare,
Momea prin vorbe sunătoare,
Schimba un suflet de candoare,
Pe-o ură neagră, sfidătoare.

Copilul a-ntîlnit tristețea,
Tristețea urii sfidătoare,
Tristețea urii sfidătoare.

(Vorbește.) Și ce-a aflat copilul? Că pe lume sînt oameni albi, și oameni galbeni, și oameni negri, și oameni roșii. Și oamenii albi trebuie să-i urască pe cei negri, cei negri — pe cei albi, cei galbeni — pe cei roșii, cei roșii — pe cei negri, cei negri — pe cei galbeni, cei galbeni — pe cei albi, cei albi — pe cei roșii. Și el a venit pe lume ca să-i urască pe toți cei care sînt de altă culoare decît a lui.

CORTINA

PARTEA a II-a

Același decor, puțin timp după aceea. În scenă sînt Octav și Gelu, triști. Mai ales Octav pare frămîntat de ceea ce s-a întîmplat, și se plimbă agitat. Cei doi rămîn în „stop cadru“ și apare Zina îmbrăcată în violet; cîntă trist.

ZÎNA:

Copilul s-a-ntîlnit cu ura!
Pîndea la colț de suflet tînăr,
Rostea discursuri țipătoare,
Momea prin vorbe sunătoare,
Schimba un suflet de candoare,
Pe-o ură neagră, sfidătoare.
Copilul a-ntîlnit tristețea!
Tristețea urii sfidătoare,
Tristețea urii sfidătoare.

(Vorbește.) Și ce-a aflat copilul? Că în lume sînt oameni care cred în Cristos, oameni care cred în Budha,

oameni care cred în Moise, oameni care cred în Mahomed. Cei care cred în Budha trebuie să-i urască pe cei care cred în Moise, cei care cred în Cristos trebuie să-i urască pe cei care cred în Mahomed, cei care cred în Moise trebuie să-i urască pe cei care cred în Cristos, cei care cred în Budha să-i urască pe cei care cred în Mahomed. Și el a primit harul divin de a ști să-i urască pe cei de altă credință decît a lui.

(Zina se retrage. Un sunet straniu, imposibil de localizat, atrage atenția.)

Apoi se impune glasul unui bărbat care vorbește șoptit, parcă din fundul pământului. In cele din urmă, își dau seama că vine din armura medievală.)

GLASUL : Hei ! Hei ! Sînt aici ! Dați-mi drumul ! (Cei doi sînt cuprinși de groază, fug de armura care începe să se miște ușor.) Dați-mi drumul ! Vă ajut și eu ! Le venim de hac ! Vor să mă omoare ! Vedeți colivia aceea cu șoareci ? Mi-a vîrit unul pe gît. Numărați-i, să vedeți că e unul mai puțin ! Îl simt în burtă. Fuge și chițâie. (Rîde.) Și mă gîdilă ! (Rîde.) Mă gîdilă rău. Scăpați-mă de-aici ! Scăpați-mă !

(Armura pare că se urnește spre ei. Din trepied izbucnește, pentru cîteva secunde, o flacără care luminează puternic și-i orbește. La lumina ei, cei doi se văd schimonosiți în oglinda deformantă. Încep amîndoi să urle, arătînd spre imaginile din fața lor.)

OCTAV : Gelu !
GELU : Octav ! Ce-am pățit ? !
OCTAV : Sintem niște monștri !
AMÎNDOII : Ne-a desfigurat !
OCTAV : Îngrozitor !
GELU : Ce ne-a făcut ?

(Din bucătărie apar, speriați, Tudor și Rina, dar cu altă înfățișare decît aceea pe care o știm : Tudor are fălcile umflate, ochii măriți, încercănați, fioroși, burta mare, și, mai ales, mîinile enorme, palmele fiind de trei ori mai mari decît cele normale. Rina pare o vrăjitoare, urită, cu un șarpe pe umăr.)

TUDOR : Ce s-a-ntîmplat ?
RINA : Octav !
OCTAV (urlă) : Nu v-apropiați !
GELU : Criminalule ! (Pune mîna pe ceva și amenință.) N-am de gînd să mă las omorît !

TUDOR (ridică spre ei palmele enorme) : Liniștiți-vă !
OCTAV : Nu te-apropia ! (Gestul îngrozește.) Ești hidos ! Acum te văd !
GELU : Amîndoi ! Ea-i o vrăjitoare ! Vrăjitoareo !

RINA : Eu ? Vrăjitoare ?
GELU : Vrăjitoare cu șerpi pe umăr !

(Rina dă la o parte o draperie și în spatele ei apare o oglindă foarte mare și o chiuvetă. Deși arată cum arată, adică așa cum o văd cei doi, în oglindă apare așa cum o știm, o fată tină și frumoasă.)

RINA : Arăt foarte bine ! (Calmind spiritele prin felul ei de a vorbi.) N-ai

văzut prea multe vrăjitoare. Sau vrăjitoarele nu arată deloc rău !

GELU : Șarpele...

RINA : Nu văd nici un șarpe. (În oglindă nu se vede nici un șarpe.) Arăt chiar bine.

TUDOR (apropiîndu-se de ei) : V-a fost frică ?

OCTAV : Stai pe loc !

TUDOR : Ți-e frică ! Frica strîmbă lucrurile.

OCTAV : Nu te apropia...

TUDOR : O să te liniștești...

GELU (amenință) : Vrei să te răzbuni ? (Arătînd cioburile.) Poftim ! Uite-te ! E o statuță de gips. Cumperi alfa la orice bilci, pentru cițiva lei !

TUDOR : V-ați învățat să confundați valorile cu prețul ! (Ironic.) Cumperi alfa pe cițiva lei ! Un lucru are valoarea pe care i-o dai ! Alergați numai după ceea ce plătiți cu bani mulți. Statueta asta avea pentru mine o valoare de neprețuit ! Era însăși viața mea !

RINA : Iartă-mă, unchiule !

TUDOR : Curiozitatea a fost mai tare !

RINA : Nu curiozitatea ! Dragostea ! Dragostea, unchiule ! N-am vrut să-l dezamăgesc. Am greșit.

TUDOR : Contează faptul, nu justificarea lui... Pentru mine, totul s-a sfîrșit !

RINA : O lipesc la loc ! O pun în scrin și uităm clipa asta nenorocită ! Jur s-o uit ! Cred, fără cea mai mică ezitare, că acolo, în scrin, avem amîndoi o statuță de fildeș cu ochii de briliante !

TUDOR : Crezi ?

RINA : Sigur că da ! Jur ! Ai o statuță de fildeș cu ochii de briliante, pe care ai adus-o cu multe sacrificii din Asia, cînd erai marinar.

TUDOR : Dintr-o insulă. O insulă pustie.

RINA : Mai povestește-mi o dată cum ai ajuns acolo. Te rog ! Îmi place să ascult povestea ei ! Vreau s-o audă și Octav !

(Tudor vine spre cei doi, care se re-trag prudenți. De fapt se așază pe un scaun, ca să-și aprindă luleaua. E trist. Octav îi ascultă povestea, plin de interes.)

TUDOR : Eram imbarcat pe o navă veche, un fel de butoi de scindură. Făceam mici transporturi între insule. Căram mai ales alimente.

RINA : Da, alimente ! Și nucă de cocos.

TUDOR : Și coprah, miez de nucă de cocos. Într-o noapte, ne-a prins o furtună fantastică. (Povestește cu oarecare exagerare în ton și gesturi, dînd dimensiune romantică întîmplării.) Am simțit că e ultima noastră cursă pe acel butoi. Scîrțîia din toate încheie-

turile, cînd urcîndu-se în vîrf de val, cînd alunecînd în prăpastie. Și, într-adevăr, s-a desfăcut în mii de bucăți. Agățat de o scîndură, m-am trezit pe o insulă de corali. Singur ! Pustiu !

RINA : Aveai la tine numai cuțitul ăsta, făcut dintr-o baionetă.

TUDOR : Baioneta de la arma mea de militar. Cînd să mă culc, văd că strălucește ceva în întuneric. Două lumini care scînteiau nefiresc de viu, în zeci de culori.

RINA : Te-ai dus să vezi ce este.

TUDOR : M-am apropiat ! Dar luminile au strălucit numai cîteva minute, și s-au stins ! Am pîndit ore în șir, dar degeaba. La ziuă, mi-am dat seama că statueta era într-o grotă, un fel de peșteră, și ochii de briliant străluceau atîta timp cît luna își trimitea razele sub un anumit unghi. Pe soclul ei, am descifrat un text care mi s-a părut foarte ciudat : „Cel ce va găsi această statuetă, să știe că este a zeiței Felix. S-o ascundă, și să n-o arate nimănui, dacă vrea ca toată viața să-i aducă fericire. Va fi gîndul lui cel mai intim ! Gîndul care-l va salva de răutățile oamenilor, de nedreptățile lor, de înjosirile lor. Nimic nu-l va atinge !” De-atunci, ea mi-a înșeninat viața. Am trecut prin nenumărate încercări senin și cu credința izbînzii.

RINA : Și eu am pornit în viață fericită. Am trecut peste tot ce m-a nedreptățit și m-a jignit, gîndindu-mă că aici, la tine, există statueta noastră de fildeș.

(Cei doi tineri par și ei vrăjiți de povestea bătrînilui. Vraja poveștii topește frica. Povestind, Tudor a trecut prin dreptul draperiei care maschează oglinda și chiuveța, apărînd din spatele ei cu înfățișarea normală de mai înainte. Rîna, de asemenea, vorbind despre statueta, își schimbă înfățișarea. Gelu și Octav, furați de poveste, nu observă transformarea.)

TUDOR : Toate clipele grele le-am trecut ușor, știind-o aici. *(Răstit.)* Cu ce drept ați vrut să pătrundeți în sufletele noastre ?

RINA : Eu sînt de vină, unchiule !

TUDOR : El te-a împins ! A intrat în această casă cu intenția de a ne prăda.

RINA : Sînt mulți cei care știu că în „Casa nebunului” este o statueta de fildeș și o rîvnesc.

OCTAV : Iartă-mă ! Am nesocotit dreptul tău de a o avea. *(Tresare.)* Ce frumoși v-ați făcut ! Mai frumoși decît v-am cunoscut.

TUDOR : Nu mai ți-e teamă !

OCTAV : Merit orice pedeapsă, pentru intenția nebunească de-a vă fura. Poți să-mi faci orice. N-am să mă impo-

trivesc.

TUDOR : Acum... nu mai are nici un rost. Tu n-ai simțit niciodată nevoia să ai o statueta a ta, pe care să nu dorești s-o vinzi. Asta e tristețea vieții tale. Toți care intră în casa asta, să mă prade, sînt copleșiți de tristețea de a nu avea o statueta de fildeș cu ochii de briliant !

(Ia sticla de vin și trece în bucătărie.)

RINA : Unchiule !

(Iese după el. Octav strînge bucățile de ipsos.)

GELU : Trăim un coșmar, Octav !

OCTAV : Poate, un vis frumos !

GELU : Sîntem la discreția unor nebuni.

OCTAV : Par niște nebuni !

GELU : Nu te mai înțeleg nici pe tine.

Ascultă cu evlavie povești naive despre statui din insule îndepărtate, dar care știi bine că sînt din gips vopsit. Poate crezi și în fericirea pe care ți-o aduc ?

OCTAV : Tu ești un spirit practic, Gelule ! Un viitor fizician. Un om de știință riguros. Pentru tine există numai ceea ce se măsoară cu metrul, cu voltul, cu gramul, cu calul-putere !

GELU : Ieșim de-aici, cu orice preț ! Urlu, sparg pereții... Trebuie s-apară cineva, chiar dacă sîntem în casa asta izolată pe malul mării.

OCTAV : Eu nu mai vreau să plec. Nu mai vreau să găsească nimeni cheia ! Îmi place gîndul că o să rămînem încuiați aici.

GELU : Te-a înnebunit fata asta ? Acum, cînd o vezi cum arată, mai vrei să rămîi ?

OCTAV : E atît de frumoasă !

GELU : O vrăjitoare...

OCTAV : Așa mi s-a părut, o clipă... Apoi s-a făcut atît de frumoasă... De cînd am înțeles povestea lor, sînt frumoși...

GELU : La început mi s-a părut și mie interesantă, dar nu exagera ! Ești într-un moment de exaltare. Țasta-i stilul tău. Știi cum am ajuns aici.

OCTAV : Regreți că ai acceptat să vii cu mine, cînd am plecat să mă răz-bun ?

GELU : Nu, Octav. Eu ți-am propus să ne aruncăm în aventura asta. Am fost alături de răzbunarea ta. Acum înțeleg că a fost o nebulie ! Mai bine zis, o copilărie. S-o numim ultima noastră copilărie. De-acum, din această noapte, sîntem maturi.

OCTAV : Și eu mă simt, din noaptea asta, eliberat de copilărie !

GELU : Cea mai îngrozitoare noapte din viața mea ! Dar e de ajuns. Devine periculos ! Am fost trași pe sfoară cu

statueta. Se-nîmplă! Scăpăm și de tipul de-afară! Sintem doi, și îl răz-bim. Doi bărbați, acum.

OCTAV (*ascultă*): Cred că l-ai invocat și vine. Urcă cineva! El trebuie să fie!

GELU: Să vină! Chiar doresc să intre!
OCTAV: Nu!

(*Cineva bate puternic în ușă, cu un obiect tare.*)

INDIVIDUL (*de afară*): Deschideți! (*Octav îi face semn lui Gelu să tacă.*) Știu să sînteți aici! Încerați să-mi trageți clapa?... Nu scăpați de mine! Dați-mi ce mi se cuvine, și vă las în pace! (*Gelu vrea să-i răspundă, Octav îi astupă gura. Între cei doi începe o luptă serioasă, pe punctul de a degenera în bătaie. Individul nu aude lupta celor doi.*) N-am fost niciodată tras pe sfoară, să știți! Mi-am plătit toate polițele! Auziți? Bine! Să nu credeți că m-ați dus! Am crezut că lucrați cinstit. Mă duc să-mi aduc ce-mi trebuie și intru peste voi! Nu mi-e teamă! Am cu ce să vă vin de hac!

(*Pleacă. Cei doi s-au luptat tot timpul. Intră Tudor și Rina. Îi găsesc bătîndu-se. Tudor îi desparte cu o forță nebănuită.*)

TUDOR: V-ați înfierbîntat?

GELU (*strigă la Octav*): Ești nebul? Ce vrei să aperi? O statueta de gips?

OCTAV: Dreptul de-a o avea! Asta apăr! E dreptul lor s-o aibă și să-i dea valoarea pe care o cred.

GELU: Hai să plecăm, Octav. Nu-ți fie frică de tipul de-afară. Îi deschidem, îi arătăm cioburile, o să-și dea seama că a fost și el indus în eroare, și-o să ne lase în pace. Statueta e o grămadă de cretă.

OCTAV: Nu-i arătăm nimic! Rămînem pînă miine-dimineață.

GELU: Nu mai suport coșmarul ăsta, nici o clipă! Dacă revine, plec! Îi cer să mă ajute să ies de-aici!

OCTAV: El să te-ajute?!

GELU: Oricine!

OCTAV: El, dacă te ajută, îți pretinde ceva în schimb. Ai văzut ce categoric a fost cînd am tocmit statueta. Chiar brutal.

TUDOR: Faceți cum credeți! Hai, Rina! Să-i lăsăm să ia o hotărîre!

(*Tudor și Rina trec în bucătărie.*)

OCTAV: Nu-ți dau drumul!

GELU: Mă reții cu forța?!

OCTAV: Da.

GELU: Ești nebul? Găsesc un topor, ceva, și ies! Poți să comiți o bruta-

litare împotriva mea, ca să păstrezi o iluzie?

OCTAV: Da!

GELU: Octav, totul e o nebunie! De ce te lași tîrît de ea?! E o minciună!

OCTAV: Nu e o minciună! E o dorință!

GELU: E o minciună! A pretins că păstrează statueta zeiței Felix!

OCTAV: Asta este.

GELU: Care l-a făcut fericit!

OCTAV: I-a adus fericirea.

GELU: Dar chiar tu ai auzit, din gura lor, cîte crime au comis, ca s-o păstreze. Asta a fost fericire?

OCTAV: Nici un om bun n-a pierit pentru ea.

GELU: Sint doi iresponsabili. Probabil că figurează în evidențele medicale. Exagerează, ca orice oameni cu mințile rătăcite. Dar poate să fie și adevărat. Poate că au omorît pe cineva. Și ar fi gata s-o mai facă o dată, cu noi.

OCTAV: Toți cei care au pățit-o, veneau să jefuiască! Dacă aveau intenția asta, meritau ceea ce au pățit! Încearau să fure briliantele.

GELU: Nu sint briliante!

OCTAV: Sint! Le-am văzut eu strălucind! (*Strigă.*) Rina, vino și explică-i ce fel de ochi are statueta.

(*Intră Rina și Tudor.*)

RINA: Încetați! N-o să vă înțelegeți niciodată.

OCTAV: Convinge-l!

RINA: Nu, Octav. Cei ca el nu pot fi convinși! Doar ce pot pipăi îi convinge. N-au în cugetul lor decît ce le-au adus simțurile! Și asta doresc. (*Lui Octav și lui Tudor.*) Treceți în bucătărie! (*Octav vrea să refuze.*) Te rog!

TUDOR: Ești un om trist, Gelule.

GELU: Eu? De ce?

TUDOR: Ar trebui să fii. Poate că ai fi, dacă ai pricepe cîte frumuseți trec pe lingă tine, de care ești condamnat să nu te bucuri.

GELU: Sint foarte mulțumit.

TUDOR: Ai fi atît de nefericit, dacă ai înțelege cît de puține știi...

GELU (*cu oarecare mîndrie*): Mai multe decît Octav. Eu am intrat la facultate.

TUDOR: Ce știi mai mult decît el?

GELU: Și fizică, și matematică, și chimie...

TUDOR: Foarte bine.

GELU: Și tehnologia materialelor, și organe de mașini. Nu înțeleg compătîmirea dumitale. Pari că mă compătîmești.

TUDOR: Pentru că tu nu ai o statueta de fildeș. Lumea ta e tristă și rece. Înfiorător de rece. Vino, Octav!

(*Ies amîndoi. Rina scoate din buzunar o cheie, descuie uşa şi îl invită să plece.*)

RINA : Poftim ! Eşti liber ! Acum e momentul prielnic. Cel care ne pîndeste nu este jos. A plecat să aducă ceva cu care să ne facă de petrecanie. Salvează-te !

GELU : Ai cheia la tine ?

RINA : Am.

GELU : De ce ?

RINA : Nu ai dreptul să pui întrebări. Tu nu ai acest drept. Ia faptele aşa cum sînt. Fericite, pentru tine. Uşa s-a deschis şi poţi pleca.

GELU : N-am de gînd să-mi las prietenul aici !

RINA : El vrea să rămînă !

GELU : Nu pot să-l las !

RINA : El vrea să rămînă. E fericit să rămînă aici.

GELU : E o prostie ! Nu pot să i se-nţimpele decît lucruri neplăcute.

RINA : De ce vrei să decizi în locul lui ? Ştii mai bine decît el ce îi aduce şi ce nu-i aduce fericire ? El vrea să rămînă aici, şi tu vrei să decizi altfel, în numele lui.

GELU : Dacă eşti atît de sigură, de ce l-ai îndepărtat ?

RINA : Eram convinsă că încerci să-l corupi.

GELU : Lasă-mă să-l întreb.

RINA (*ezită*) : Întreabă-l !

GELU (*lui Octav, care rămîne în bucătărie*) : Octav, vrei să plecăm de-aici ?

OCTAV (*din bucătărie*) : Nu.

GELU : Putem ieşi fără nici un pericol.

OCTAV : Nu ies !

GELU : Octav, uşa e deschisă ! Eu plec ! Jos nu ne pîndeste nimeni acum.

OCTAV : Nu mă interesează !

GELU : Fugim din locul ăsta. Miine sîntem acasă.

OCTAV (*răstit*) : Nu încerca să mă ispiţeşti !

GELU : Bine, Octav ! Mi-am făcut datoria de prieten ! La revedere !

OCTAV (*după un timp*) : La revedere, Gelu !

RINA : Pleacă !

GELU : Ce ai cu mine ? De ce nu mă suferi ?

RINA : E mult spus.

GELU : Nu ai nici un pic de simpatie.

RINA : Mai aproape de adevăr...

GELU : Mă compătîmeşti ?

RINA : Mai exact.

GELU : Şi bătrînul pare că mă compătîmeşte.

RINA : Cred că şi el.

GELU : De ce ? Octav e mai vinovat decît mine. Tot ce-am făcut, pentru el am făcut. Eu am primit să-i stau alături, din prietenie. De ce nu mă priiveşti ca pe el ? Ce vină am ?

RINA : Nici o vină. Eşti altfel.

GELU : Anormal ?

RINA : Pentru mine. Aşa cum sînt şi eu pentru tine. O neună, nu ? O neună. (*Recită.*)

„După pînza de păianjăn doarme fata
de-mpărat ;
Încetă de lumină e întinsă în crivat.
Răsfiratul păr de aur peste perini
se-mprăştie,
Timpla bate liniştită ca o umbră viorie,
Şi sprîncenele arcate fruntea albă i-o
încheie,
Cu o singură trăsură măiestrit le
încondeie ;

.....
Ea zîbind îşi mişcă dulce a ei buze
mici, subţiri ;
Iar pe patu-i şi la capu-i presuraţi-s
trandafiri.
Iar voinicul s-apropie şi cu mina sa
el rumpe
Pînza cea acoperită de un colb de
pietre scumpe ;

.....
El în braţe prinde fata, peste faţă i
se-nclină,
Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze
ce suspină...

.....
Ea a doua zi se miră, cum de firele
sunt rupte,
Şi-n oglind-ale ei buze vede vinete şi
supte —

Ea zîbind şi trist se uită, şopteşte
blînd din gură :
— «Zburător cu negre plete, vin' la
noapte de mă fură».

(*Gelu a ascultat mai întîi nedumerit,
apoi zîbind ironic.*)

GELU (*comentează glumeţ*) : Amor la prima vedere ! (*Rîde.*) Nu te supăra. Te superi ? (*Grav.*) Nu pot, Rina. Nu pot să iau în serios chestiile astea. Vis, poezie, emoţie, iubire... Oamenii sînt altfel acum. Cine mai ia în serios toate romantismele astea desuete ?

RINA : Sînt mai fericiţi ?

GELU : Sînt mai adaptaţi.

RINA : Cui ?

GELU : Lumii.

RINA : Oare lumea îi cere aşa ?

GELU : Asta e !

RINA : Dar cine a făcut aşa lumea asta ? N-au făcut-o tot ei ?

GELU : S-ar putea ca nimeni să n-o do-rească aşa şi, totuşi, să trăiască în ea aşa cum e.

RINA : Trebuie să ne conformăm ei, oricum o fi ?

GELU : Lumea după care tînjiţi voi aici, în casa asta, e moartă, Rina. În istorie, nimic nu s-a-ntors.

RINA : Să nu ne întorcem. Să simţim altfel frumosul, dar să-l simţim ; să trăim altfel de poezie, dar să ne bu-

cure pœzia ; sã visãm altceva decît au visat cei de odinioarã, dar sã visãm.

GELU : Timpul visului a trecut, Rina. Omenirea a ieșit din adolescență. S-a maturizat — ca mine, în noaptea asta. Sentimentele sînt ale adolescenței.

RINA : Și, cînd nu mai sîntem adolescenți ?

GELU : Plãcerile sînt sentimentele timpului nostru. Îmi produce plăcere ceva ? Mã interesează. Nu ? Nu. Individul își măsorã precis viața, și încercã să facã din ea o succesiune de plăceri. Bea, mîncîncã, iubește... Mîncîncã, iubește, bea. Iubește, bea, mîncîncã. La sfîrșitul acestei suite de bucurii, respirã o datã adînc și se duce. Vine altul care bea, mîncîncã, iubește...

RINA : Ușa e deschisã. Poți să pleci !

GELU : De ce te superi ?

RINA : Nu m-am supãrat. M-am întristat.

GELU : Pentru mine ?

RINA : Pentru tine ! N-ai ce cãuta aici, în „Casa nebulului“ !

GELU : Vrei sã mã convingi cã e cu adevãrat „Casa nebulului“.

RINA : E adevãrat ! Pleacã !

GELU : Sînt îngrijorat pentru Octav.

RINA : Eu sînt îngrijorãtã pentru tine.

GELU : N-ai nici un motiv.

RINA : Cu atît mai bine. Pleacã !

GELU : Ești rea cu mine.

RINA : Nu poți sã înțelegi. De aceea e foarte trist. Pleacã !

(Gelu iese, Rina închide ușa și pune cheia în buzunar. Rãmîne rezematã de ușa, copleșitã de tristețe. Apare Zina. E îmbrãcatã în negru.)

ZÎNA (cîntã) :

Copilul s-a-nțilnit cu ura !
Pîndea la colț de suflet tînãr,
Rostea discursuri țipãtoare,
Momea prin vorbe sunãtoare,
Schimba un suflet de candoare,
Pe-o urã neagrã, sfidãtoare.

Copilul a-nțilnit tristețea !
Tristețea urii sfidãtoare,
Tristețea urii sfidãtoare.

Copilul a-nțilnit prostia !
L-a-nțîmpinat cu o statuie,
Prostia-i mindrã de statuie,
Prostia-i rea cã vrea statuie,
Prostia-și-nalță o statuie,
Prostia-și apãrã statuia,
Prostia-și apãrã statuia,
Copilul a-nțilnit statuia,
Copilul a-nțilnit prostia.

(Vorbește.) Și, ce-a aflat copilul ? Cã în lume sînt oameni care nu-și chea-

mã mamele cu același cuvînt ca al lui. Cã nu-și numesc țara cu același cuvînt. Cã nu se bucurã și nu se întristează cu aceleași cuvinte. O urã dreaptã este între cuvinte, o urã fãrã margini desparte cuvintele lui de cuvintele lor, o urã sfîntã îi cere sã urascã toate celelalte cuvinte, care nu sînt ale lui.

(Zina se retrage. Intrã Octav.)

OCTAV (trist) : A plecat ?

RINA : Ce face unchiul ?

OCTAV : Nu se simte prea bine. E o noapte grea pentru un om de vîrsta lui.

RINA (alarmatã, vrea sã se ducã la el) : Ce are ?

OCTAV (o reține) : Nu te îngrijora ! E obosit și își face o cafea.

RINA : Nu are voie sã bea cafea.

OCTAV (accentuînd) : El vrea, acum, sã bea o cafea. El știe cã nu-i face prea bine, dar vrea sã o bea.

RINA : Am înțeles. Sã-l lãsãm sã-și bea cafeaua în tihnã. Cafeaua care n-o sã-i facã deloc bine.

(Octav, cu gesturi calme, îi pune brațele pe umerii lui și o sãrutã.)

OCTAV : Te iubesc !

RINA : Ne iubim ! Noaptea asta n-a trecut degeaba, Octav !

OCTAV : Nu. E noaptea cea mai plinã de evenimente din viața mea ! Noaptea nașterii mele !

RINA : Și a mea !

OCTAV : Se pare cã tu ai mai avut nopți agitate.

RINA : Eu ? Nu.

OCTAV : Ai uitat mãrturisirile de la începutul acestei nopți ?

RINA (cald) : Nu fi prost !

OCTAV : Eu nu le-am uitat.

RINA : Nu fi prost !

OCTAV : Probabil cã nu le voi uita niciodatã.

RINA : Nu fi prost !

OCTAV : Vor fi ghimpii acestei nopți.

RINA : Nu fi prost !

OCTAV : Despre care aș fi preferat sã nu aflu nimic...

RINA : Nu fi prost !

OCTAV : Sã nu-mi povestești acele aventuri.

RINA : Nu fi prost !

OCTAV (cu ton de reproș) : De ce mi-ai povestit ? Ca sã-mi încarci memoria cu ghimpi ?

RINA : Te iubesc ! Octav, crezi cã te iubesc ?

OCTAV : Cred.

RINA : De ce nu vrei sã uiți poveștile mele ?

OCTAV : Încerc.

RINA : Să nu le mai amintești niciodată !

OCTAV : Să tac ? Să-ți las impresia că le-am uitat ? Să te mint că le-am uitat ?

RINA : Să nu mă minți.

OCTAV : N-am să te mint.

RINA : Sărută-mă ! (*Octav o sărută. Parcă ceva din pasiunea primului sărutat s-a pierdut.*) Sărută-mă ca prima dată !

OCTAV : Te-am sărutat.

RINA : Între buzele noastre, stau pozeștile mele !

OCTAV : Le-am uitat !

RINA : Nu, Octav ! Între noi, sînt pozeștile mele. Ne-au furat vibrația buzelor !

OCTAV : Te-am sărutat ca și prima dată !

RINA (*desperată*) : De ce, Octav ? De ce ?

OCTAV : Fără voia mea !

RINA : Octav, tu nu poți uita nimic ? Aici, în acest mic spațiu, încearcă să te conformezi legilor lui !

OCTAV : Nu le cunosc !

RINA : Mai întâi, să crezi că n-ai să fii niciodată mințit. Și să crezi întotdeauna ce spui. Legi pe care le cunoști, și ți se par firești, altfel, nu rămînei aici. Te rog, Octav ! Hai să fim curați unul pentru celălalt. Vrei ?

OCTAV : Mă străduiesc !

RINA : Sărută-mă ! (*Octav o sărută. Îi dă drumul din brațe, simte și el că nu a fost sărutul așteptat.*) Nu poți uita !

OCTAV : Ce să fac ?

RINA (*trist*) : Nu poți uita !

OCTAV : Pentru că numai întîmplarea m-a adus pe mine alături de tine. Putea să se așeze Gelu pe pat. I-ai fi spus lui...

RINA (*răstit*) : Uită lumea de dincolo de ușa asta !

OCTAV : De ce mă iubești ?

RINA : Pentru că te iubesc !

OCTAV : De ce mă iubești ?

RINA : Nu știu, Octav ! Te iubesc. Dacă s-ar fi așezat Gelu pe pat, lângă mine, nu l-aș fi iubit. Știu sigur asta !

OCTAV : Mă roade gîndul că doar întîmplarea ! Și ai acceptat atît de ușor !

RINA : Știi de ce nu poți să fii fericit, Octav ?

OCTAV : Tu mă faci nefericit !

RINA : Singur te faci nefericit ! Pentru că nu ai încredere. Îți lipsește încrederea.

OCTAV : În mine ?

RINA : Și în tine, și în mine, și în ceilalți ! Gîndul tău e așezat pe neîncredere !

OCTAV : La școală, n-am luat niciodată premiul întâi, deși învățam cel mai bine, pentru că în clasă cu mine era

și băiatul... nu mai contează al cui ! Învățătorii tremurau cînd trecea tăică-su pe la școală. Cînd a fost să fiu ales secretarul U.T.C. al școlii — pentru că eram băiat de muncitor și colegii țineau la mine — a fost propusă o colegă, fiica... nu mai are importanță a cui. Colegii n-au făcut aproape nimic toț anul, pentru că n-o sufereau. Am dat examen la facultate. N-am avut bani să-mi iau meditator. La școală, unele lecții le sari. Am fost foarte bun, dar am căzut. Cînd m-am îndrăgostit prima dată, a venit fiul unuia, călare pe optzeci de cai și patru roți, și m-a lăsat cu buza umflată. Fata a descoperit că altfel arată lumea cînd o privești de pe optzeci de cai, iar eu am ajuns aici. Să fur, ca să mă răzbun ! Să fur, ca să am și eu optzeci de cai. Am furat !

RINA : Te iubesc, Octav !

OCTAV (*emoționat*) : Cred că mă iubești. Văd în ochii tăi că mă iubești. Simt în glasul tău că mă iubești.

RINA : Te îndoiești, Octav.

OCTAV : Nu trebuia să fii atît de drăguț cu mine, înainte de a mă vedea bine la față ! Trebuia să mă cunoști, și pe urmă să-mi spui că mă iubești !

(*Afară se aud fluierături și oameni care aleargă. Cineva poruncește : „Stai ! L-am prins ! Veniți aici ! Aici !” Altci-neva întrebă : „Unde e ? Era aici ! A intrat pe undeva, pe-aproape !” „O fi fugit spre mare !” Se îndepărtează alergînd. Peste cîteva momente, se aud pași pe scara de lemn și respirația celui care a fugit. Bate la ușă.*)

GELU : Eu sînt, Octav ! Nu vă speriați !

(*Intră. Se așază pe pat, obosit.*)

OCTAV : De ce te urmăresc ?

GELU : Căutau pe cineva. M-au confundat.

OCTAV : De ce n-ai stat, să le explici ?

GELU : În primul moment, am crezut că este individul care ne amenință, și am fugit. Dacă am fugit, ar fi fost greu să le mai explic. Trebuia să ajung mai întâi la Milîție.

OCTAV : Unde te duceai ?

GELU : Veneam aici ! Vreau să rămîn cu voi, pînă s-o lumina. E foarte întuneric afară. Mișună tot felul de indivizi. Nu știi ce ți se poate întîmpla, pe bezna asta. Am socotit că e mai bine să rămîn cu voi. Ieșim împreună, pe lumină ! (*Rinei.*) Iartă-mă ! Am fost laș !

RINA : Nu-i nimic. Aici sîntem mai mulți. Dacă revine individul, facem față.

GELU : Puteți conta pe mine ! Sint ho-
tărit să-l învăț minte. Te bucuri, Oc-
tav ?

OCTAV (pe fond trist) : Îmi pare bine
că te-ai înapoiat ! Că te simți bine
aici.

RINA (tare) : Unchiule ! S-a înapoiat
Gelu !

TUDOR (din bucătărie) : Să vină la
mine. Vreau să-i spun, numai lui,
ceva.

(Gelu trece în bucătărie.)

RINA : Nu te bucuri că a revenit ?

OCTAV : Mi-ar fi părut mai bine să nu
plece.

RINA : Fii îngăduitor, Octav ! Suspiciu-
nea inveninează viața. Neîncrederea
jignește ! Trebuie să ne vedem fru-
moși, Octav. Să dorim din suflet să
fim frumoși. Unchiul nu pune nicio-
dată sub semnul întrebării un cuvânt
de-al meu.

OCTAV : Totuși, Gelu a plecat.

RINA : Tu nu poți uita nimic ? Uitarea
aduce mult bine. Uneori ! E ome-
nește să uiți !

OCTAV : Încerc.

(Ușa sare din toc, împinsă cu piciorul
de cineva de-afară. Bubuitura puternică
îi sperie pe cei din scenă, dar și pe cei
din bucătărie, care vin imediat. În prag
apare Vistrian, un tip cam de aceeași
vîrstă cu Tudor, îmbrăcat în maiou dun-
gat, cu șapcă de marină; eventual, are
barbă de lup de mare. Ii amenință cu o
armă de vînătoare.)

VISTRIAN : Stați așa ! Care mișcă, e un
om mort ! (Rinei.) Lasă cuțitul ! Te
cunosc ! Nu mă duci ! Știu că ești cea
mai periculoasă. Aruncă-l ! (Rina dă
drumul jos cuțitului.) Credeți că vin
pe scări ? Să vă anunț ! Am plutit
ușor, copilași ! Ușor, ușor, și deodată,
bum ! am aruncat ușa. (Lui Tudor.)
Ți-a venit și ție rîndul ! Prea mulți
au pățit-o aici. Pregătește-te de o că-
lătorie cu bilet numai pentru dus.
(Octav se mișcă.) Stai cuminte, băiețaș !
Am două gloanțe de porc mistreț. Pe
toți vă curăț cu ele ! Sint vînător ex-
perimentat. Ei ? (Lui Tudor.) Știi ce
aștept !

GELU (tremurînd) : Am... am fost înșe-
lați...

OCTAV (întrerupîndu-l) : Nu dăm nici o
statuetă !

GELU : De fapt, nu există.

OCTAV : N-ai s-o primești niciodată !

GELU (izbucnînd) : E o statueta de ipsos !

OCTAV : Nu-i atît de prost încît să
creadă gluma asta !

VISTRIAN (ride) : Chiar așa ! Adică, o
statuetă de bilci ?

GELU : Exact ! Jur !

OCTAV : Minte ! E laș și fricos ! Nu are
voința să lupte pentru un bun care îi
aparține ! (Lui Gelu.) Nu fi laș, Ge-
lule ! Apără ce ți se cuvine ! Luptă
pentru ce e al tău.

VISTRIAN (lui Tudor) : Ce zici, bătrîne ?
Mai ascult mult cearta asta prefăcută ?
N-am timp de pierdut ! Vreau s-o
șterg pe întuneric !

OCTAV : Întunericul este lumea ta ! Dai
buzna unde te taie capul ! Ceri ceea
ce crezi că ți se cuvine. Profiți de
noapte, și calci cu tălpile tale mari
și grosolane peste sufletele oameni-
lor ! N-ai să capeți niciodată statu-
eta de fildeș cu ochii de briliante.

VISTRIAN : Recunoști că o are ?

OCTAV : Da. Am văzut-o !

VISTRIAN : Nu ne-am înțeles s-o vin-
dem împreună ?

OCTAV : Ne-am înțeles.

VISTRIAN : Recunoști că ai încercat să
mă tragi pe sfoară ? Știi cum se plă-
tește trădarea, în lumea noastră ?

OCTAV : Nu mai vreau s-o luăm. Este
a lui !

VISTRIAN (ride) : Mulțumesc ! Asta ști-
am eu ! Vreau să fie a mea ! (Lui Tu-
dor.) Cu tine încep !

TUDOR : Căutam un ucigaș bine pregă-
tit, să-mi facă serviciul ăsta. Dă-i dru-
mul !

GELU : Sînteți nebuni ? Vreți să muriți
pentru o statueta de gips ?

VISTRIAN : Nu, zău ! Prost mă crezi !

GELU : Îți arăt !

(Vrea să se ducă în bucătărie, după
bucățile de gips. Octav îl oprește. Se
luptă.)

TUDOR (lui Octav) : Lasă-l, Octav ! Lu-
mea arată cum arată din cauza celor
ca el. (Lui Gelu.) Du-te și adu ce pre-
tinzi că ar fi acolo.

(Gelu trece în bucătărie.)

OCTAV : De ce l-ai lăsat ?

TUDOR : Altfel nu s-ar fi convins ăsta
că minte. Știi că nu are ce să aducă.

(Octav e derutat. Rina nu înțelege nici
ea vorbele lui Tudor.)

VISTRIAN : Dacă nu are ce să aducă,
înseamnă că e pe undeva pe-aici.

OCTAV : Este. Bine ascunsă.

RINA : Degeaba te-ai apuca s-o cauți
singur.

VISTRIAN (îndreaptă arma spre ea) : O
să-mi spuneți voi ! Știți că nu prea
mă joc ! Afacerile sint afaceri ! (Stri-
gă la Gelu.) Hei, ce faci acolo ? Nu
cumva pui ceva la cale ?

GELU : N-o găsesc !

VISTRIAN : M-am lămurit ! Vino încoace !

GELU : Trebuie să fie !

VISTRIAN : Atunci, găsește-o !

OCTAV : Nu are ce găsi ! Îi e frică ! Frica rabdă multe ! Îl înjosești, și el rabdă !

VISTRIAN (*tare, lui Gelu*) : Lasă-te păgubaș ! Vino încoace ! Am treabă cu voi !

GELU (*descoperind, disperat*) : Știu ce-a făcut cu ea ! Văd urme pe chiuvetă ! (*Vine în cameră.*) Bătrînul a pisat creta și i-a dat drumul în chiuvetă. Nu mai este nici o urmă. O singură pată de cretă, pe marginea chiuvetei.

OCTAV : Te-ai convins că minte ?

GELU (*innebunit, urlă de frica morții*) : Octav ! Te rog ! Recunoaște ! Vrei să ne omoare ? (*Lui Vistrian.*) Nu mint ! Jur că nu mint ! Vino să vezi urma de cretă. Ți-aș da-o fără nici o remușcare !

OCTAV : Există.

GELU : Rina ! Recunoaște tu ! E păcat să cădem victimă brutei ăsteia, pentru nimic.

RINA : Nu fi prost ! Cum, pentru nimic ? ! Pentru dreptul nostru de a păstra statueta de fildeș cu ochii de briliante. Avem dreptul s-o păstrăm ! Trebuie să-nțeleagă și bruta asta că avem dreptul s-o păstrăm !

VISTRIAN : Recunoști că există ?

RINA : Există !

GELU (*urlă*) : Mint ! Mint ! Nu înțeleg ce urmăresc !

OCTAV : Să rămînem noi înșine. Fără statueta, ce-am mai fi ?

GELU : Dar fără viață ? Ce sîntem ?

OCTAV : Noi înșine !

GELU : De ce dispui și de viața mea ? Cu ce drept ?

OCTAV : Tu ți-ai asumat riscul, cînd m-ai urmat.

GELU : Cu alt scop.

OCTAV : Scopurile se schimbă pe drumul către un scop.

GELU : Octav, ne-am propus altceva. Am plecat doi haiduci. Am fost umiliți și-am plecat să ne răzbunăm ! Am vrut să furăm hoții ! I-am furat ! Asta am dorit noi...

VISTRIAN : Lăsați palavrele ! Dați cu gura, ca să treacă timpul ?

OCTAV : Nu vei căpăta niciodată statueta !

VISTRIAN : Va să zică, îmi dați de lucru !

GELU (*resemnat*) : Fiecare om are dramul lui de nebulie. Nu pot să lupt cu voi toți ! (*Lui Vistrian.*) Să știi că eu spun adevărul.

VISTRIAN : Cum dovedești ?

GELU : Adevărul trebuie întotdeauna dovedit. Minciuna, niciodată ! Fă ce vrei și cu mine. Mă predau.

VISTRIAN : Recunoști că există ?

GELU (*după un timp*) : Există !

VISTRIAN : Unde e ?

GELU : Nu știu ! Ți-aș spune !

VISTRIAN : Dacă prietenul tău știe, trebuie să știi și tu.

GELU : Există, dar nu cunosc ascunzătoarea !

VISTRIAN : Știi ! De la tine o să aflu ! Ești mai fricos. Dacă te chinuiesc puțin, dai drumul la gură.

GELU (*urlă*) : Nu ! Nu știu ! Crede-mă că habar n-am !

VISTRIAN : Trebuie să-ți plătești frica ! Dacă e vorba de-o trădare, trebuie să-i alegi pe lași și pe fricoși ! Tu ești omu' meu. Vorbește ! Hai ! Nu mă obliga să...

GELU : Octav, spune-i că habar n-am unde este ! Te rog !

OCTAV : Nu știe !

VISTRIAN : Minți ! În tine n-am nici cea mai mică încredere.

OCTAV : Nu știe. E prea slab ca să-i fi spus. Noi știm.

RINA : Numai noi trei.

TUDOR : Așa e, Vistriane. Habar n-are ! Lasă-l în pace !

VISTRIAN (*lui Tudor*) : Spune-mi tu !

TUDOR : Nu fi prost ! Cum o să-ți spun eu ? N-ai tu cu ce să mă sperii, ca să-ți spun ! Unul care iubește mai mult viața decît pe el, îți va spune ! Eu mă iubesc mai mult pe mine, decît viața mea !

VISTRIAN : Ești al dracului !

TUDOR : Mă iubesc prea tare ! Cînd te iubești foarte tare, nu dai doi bani pe viața ta.

VISTRIAN : Mai întii, o caut în locul unde știam eu că este. Stați cumiți la perete. Așa ! Nici o mișcare, ca să sint hotărit ! (*Trage sertarele scriinului, aruncă afară tot ce găsește înăuntru, pîndindu cu un ochi spre ei. Printre altele obiecte, și o cutie cu fotografii, care se împrăstie pe jos.*) Nu e aici ! (*Se mai uită în cîteva locuri.*) Tot de la voi trebuie să aflu ! (*Octav ridică o fotografie, Vistrian îl amenință.*) Hei ! Nu face gesturi neprevăzute ! Aruncă fotografia ! (*Octav o privește lung, apoi o aruncă.*) Stai cuminte. E clar ?

OCTAV (*fundamental schimbat*) : E clar !

VISTRIAN : Unde este statueta ?

OCTAV : Nu-ți spun. E minunată ! Fildeșul a căpătat patina vremii. Briliantele strălucesc și la lumina unei luminări. Merită să-ți dai viața pentru ea !

VISTRIAN (*urlă*) : Unde e ? Vreau s-o văd ! Măcar s-o văd.

OCTAV : Dacă o vezi, o vrei ! Ești din cei care nu se satură niciodată. Vor, și vor, și vor. Nu știu de ce vor atîta. Habar n-au la ce-i bună viața, și

atunci cred că rostul ei este acela de a strînge.

VISTRIAN : Nu mai vreau s-o am ! Sînt atît de innebunit, încît m-aş mulţumi s-o văd. O văd, şi plec ! Vă las în pace ! Arătaţi-mi-o !

OCTAV : Nu.

GELU : Ţe promite viaţa, numai ca s-o vadă, şi noi nu mai avem ce-i arăta. Nu avem ce să-ţi arătăm. Ţi-am spus că nu există !

(*Octav sare şi smulge arma din mîna lui Vistrian. O îndreaptă ameninţător spre ceilalţi.*)

OCTAV (*poruncitor*) : Nu mişcaţi ! Cine nu ascultă...

GELU (*uluit*) : Octav ! Ai innebunit ?

OCTAV : Gura ! Pot să încep şi cu tine !

VISTRIAN : Vezi, că e încărcată !

OCTAV : Eu ce vreau ? ! (*Trece ţeava prin dreptul tuturor.*) Ce vreau ? ! Sper că n-o să încercaţi să mă duceţi şi pe mine. (*Lui Tudor.*) Unde e statueta ?

TUDOR (*speriat*) : Nu... Octav, ai văzut că...

OCTAV : Statueta ! (*Rinei.*) Spune tu ! Să nu credeţi că sînt atît de prost ! Mi-aţi arătat o statueta de bilci şi vreţi să cred că nu există şi alta ?

RINA : Alta nu avem.

OCTAV : Trebuie să existe şi alta, cu brillante !

RINA : Eşti copleşit de neîncredere !

OCTAV : Am mai auzit asta, chiar de curînd.

RINA : Sufocat de neîncredere !

TUDOR : Octav, te rog ! Fii înţelegător ! Arma e încărcată !

OCTAV : Adică, să renunţ ?

TUDOR (*real îngrijorat*) : Jur că nu am altă statueta !

RINA : Octav, nici pe mine nu mă crezi ? În numele dragostei care ne leagă...

OCTAV : Ce ne leagă ? !

RINA : Te iubesc !

OCTAV : De frica armei ?

RINA : Nu fi prost !

OCTAV : Dacă era Gelu lîngă...

RINA (*îl intrerupe răstit*) : Nu fi prost ! Te iubesc !

OCTAV : Atunci... arată-mi statueta ! Sînt hotărît la orice. M-aţi adus în pragul desperării. Număr pînă la trei şi... Unu...

GELU : Octav, eu singur ştiu ce se petrece cu tine. Dar exagerezi ! Cred că n-au altă statueta.

OCTAV : Eu nu cred.

RINA : Neîncrederea asta !

OCTAV : Am fost pînă de curînd un copil credul ! Un prost ! Gata ! Copilăria e departe !

RINA : Nu găsi toţi oamenii vinovaţi pentru unul !

OCTAV : Am prilejul să-mi realizeze visul ! Prin orice mijloace ! Dacă obţinem statueta, mă inapoiez acasă aşa cum am dorit. O să-i pot spune : „Poftim, urcă-te în cei optzeci de cai şi patru roţi şi hai să te plimb ! Nu trebuia să-mi dai cu piciorul pentru primul venit călare pe optzeci de cai !“ O mai iubesc, Gelu ! O iubesc ! Am nevoie de statueta asta ! Înţelegi ? Sînt la un pas de victorie ! Doi ! Doi ! Numai pînă la trei număr ! Doi !

RINA (*mîhnită*) : Îmi pare rău că n-am ce să-ţi ofer. Oricît de mare e valoarea unui obiect, merită să-l oferi pentru fericirea unui om !

TUDOR (*dezamăgit*) : Credeam că vrei să rămii în casa asta... (*Îşi duce mîna la inimă.*) Ar fi fost o victorie a mea !

OCTAV (*lui Tudor*) : Nu te simţi bine ?

TUDOR : La vîrsta mea, o noapte ca asta ! (*Suferind.*) Vreau să mă lungesc pe pat. (*Se lungeste.*) Mi se pare că...

RINA : Unchiule, să chem Salvarea ?

(*Lui Tudor îi e din ce în ce mai rău.*)

TUDOR : Nu, Rina ! Ar fi de prisos ! Tot o să mor... (*Lui Octav.*) Să nu crezi că m-a speriat arma îndreptată spre mine ! (*Octav lasă, ruşinat, arma.*) Ar fi fost atît de frumos, să nu mai cauţi altă statueta. Vistrian v-a surprins furînd. Spărgeaţi o maşină.

VISTRIAN (*straniu, aparent fără nici o legătură cu cele spuse de Tudor*) : O lume a oamenilor frumoşi ! (*Liric.*) A legilor drepte ! A idealurilor avîntate ! A iubirii adevărate ! Altarul pe care arde flacăra închinată poeziei ! La lumina ei am devenit oameni ! (*Schimbă brusc tonul, din nefiresc de liric în nefiresc de grav.*) Am construit aici un teatru ! Vom chema oamenii... îi vom invita... îi vom ruga să vină... Îi vom ruga... (*Trist, trece la altă idee, urmînd firesc după regresul din : vom chema... vom invita... vom ruga.*) Îi vom ruga să nu-i mai spună „Casa nebunului“... (*enumeră, rar, fiecare idee*), să nu ne mai arate cu degetul... să nu mai zîmbească ironic... să vină să se vadă... aşa cum sînt... aşa cum ar trebui să fie... (*plînge*) şi să ne respecte... şi să ne respecte...

TUDOR : Vistrian !

VISTRIAN (*trist*) : Cînd v-am întîlnit... spărgeaţi o maşină. Copiii aştia — m-am gîndit — copiii aştia ! (*Tipă nefiresc, ca în faţa unei mari primedii.*) Copiii aştia au pornit pe un drum nenorocit ! Trebuie opriţi ! Trebuie opriţi ! Sînt pe marginea pră-

pastiei! E necesar un fulger care să-i infricoșeze! Să le lumineze deodată adâncul prăpastiei! Să-i sperie abisul ei!

TUDOR (răstit): Vistrian! (Vistrian tace brusc, puțin năucit.) Vistrian e prietenul meu. Am lucrat în același teatru. Ne-am retras aici, în lumea noastră... În decorurile astea. Am jucat în ele. (Arată craniul de pe masă.) Craniul din Hamlet! (Arată în jur.) Toate obiectele astea au jucat un rol în viața mea! Au fost viața mea! Sint viața mea!

OCTAV: Am știut.

TUDOR: Cum?

OCTAV: Am văzut fotografia (Ii arată fotografia căzută din cutie.) Marele actor! În mai multe roluri! Și în Hamlet, cu craniul ăsta în mână. Ciobit! L-am recunoscut!

TUDOR: O fotografie de reclamă.

OCTAV: Am vrut... Când am îndreptat arma spre dumneata, am vrut să văd dacă joci teatru sau crezi cu adevărat în statueta de fildeș.

TUDOR: Să nu cred? (Ferm.) Există! Să nu te îndoiești! (Arată, cu brațele întinse, în jur.) Este aici!

OCTAV: Știu că există! În noaptea asta am învățat că există!

TUDOR: Promite-mi că ai s-o aperi!

OCTAV: Am s-o apăr! Jur!

TUDOR: Sint fericit!

(Gelu, rușinat, pleacă din cameră.)

RINA: Te simți mai bine, unchiule?

TUDOR (arătându-l pe Octav): Mi-a oferit prilejul să mor într-un rol mare! Ce-și poate dori mai mult un actor? Un rol mare, în care am apărut statueta noastră de fildeș! Tu ai fost, Octav, ultimul meu spectator!

RINA: Unchiule Vistrian! Cheamă Salvarea!

VISTRIAN: Să chem Salvarea, Tudor?

TUDOR (îi întinde mâna): Du-te și anunț-o! Să nu rămână Rina cu conștiința vinovăției... că am murit cu zile.

VISTRIAN: Atunci, mă duc. Să ne vedem cu bine!

(Își strâng mâinile. Vistrian pleacă.)

TUDOR: Octav, te rog să nu uiți. Ca să supraviețuim, nu trebuie să ne facem singuri dreptate. Legea trebuie să

stea deasupra noastră, a tuturor. Când cineva se crede deasupra legii, în suflul lui se declanșează un dezastru. Promite-mi că o să respecti legea!

OCTAV: Jur!

TUDOR: Cei mai odioși oameni sint cei care se cred în afara legii! Un pungaș mărunt, un bandit, un fascist odios, capabil să umple lagărele cu oameni, toți se cred în afara legii. Să nu te așezi niciodată în afara legii!

OCTAV: Jur!

TUDOR: Rina! Cred că te-ai îndrăgostit de el!

OCTAV: Juca și ea un rol... S-a străduit să-l facă interesant!

RINA: E un prost, unchiule!

TUDOR: Ești minunată! Plec liniștit! Ce importanță ar mai avea câteva ore în plus, sau câteva zile în plus? E clipa mea mare! Ar fi păcat s-o scap, și să nu mor acum! S-a terminat! Sint asta! Gata, copii! Vă las cu bine! Nu mi-aș fi închipuit că poate să fie atât de plăcut! Acum... mor!

OCTAV (după un timp): A murit! Chiar a murit!

RINA: Unchiule! Nu-ți dăruiesc nici o lacrimă, așa cum m-ai rugat. Ai rămas până la ultima clipă un mare actor! Actorii nu pot fi plîși! Ei sint aplaudați!

(Mai întâi Rina, apoi și Octav, aplaudă. Aplauzele lor sint preluate de difuzor, multiplicare, ca la sfîrșitul unui spectacol de mare succes. Rămîn în „stop cadru“ și apare Zina, îmbrăcată în minunata rochie albă, cu coronița de flori pe cap.)

ZINA (cîntînd):

Copilul a-nfilnit iubirea!
Timidă aștepta în suflet.
Copilul a-nfilnit frumosul!
Era în suflet și-n afară.
Copilul a-nceput să-l vadă,
Și bucuria-l prinse-n brațe,
Și fericit, acum, copilul
Privea la cer cu ochi albaștri.
Zîmbi copilul fericirii,
Frumosul îi zîmbi în suflet,
Porni în viață bun și nobil,
Și fericit, porni, copilul!
Și fericit porni, copilul!
Frumosul îi zîmbea în suflet!

(Textul este reluat și de cei din scenă.)

C O R T I N A

Virginica Romanovschi

Acest trup plăpînd, căruia, parcă, doar ochii — imenși, albaștri — îi susțineau magnetic materialitatea, această siluetă neverosimil de fragilă, capabilă totuși să „umple“, ea, singură, o scenă, și să electrizeze, seară de seară, mii de spectatori, acest suflet de o rară delicatețe și generozitate, născut parcă sub semnul unui veșnic neastîmpăr, și-a închipuit plămada de har în urmă cu peste șase decenii, pe malurile mării, la Constanța.

Avataruri nedrepte ale vieții (dar poate că destinul știa, el, ceva, conducîndu-i în acest fel drumul) au adus-o, foarte curînd, la Cluj, unde începe să studieze — din clasa a II-a de liceu — pianul, iar dintr-a IV-a — în paralel cu școala obișnuită —, arta dramatică și canto-ul, sub îndrumarea unor profesori de marcă : Zaharia Bârsan, Ștefan Braborescu, Ion Sirbu, Virgil Vasilescu, Lia Pop. Imediat după terminarea studiilor ajunge la București, unde primele contacte cu revista — gen pe care îl va îndrăgi, și în care va obține cîteva dintre succesele ei cele mai strălucitoare — le are prin intermediul regretatului Nicușor Constantinescu. Urmează o perioadă de căutări, de incertitudini, dar și de muncă frenetică (apare în distribuțiile companiilor Tănase, Stroe și Vasilache, Nicolaide, Sică Alexandrescu, etc.), o perioadă de oscilații, între teatrul de estradă și cel de proză (o vreme joacă în Teatrul „Muncă și lumină“ al lui V. I. Popa, care încearcă — intuindu-i marele talent — să o ciștige definitiv pentru proză). Fără succes, însă, căci din 1939, Virginica Romanovschi apare cu regularitate în spectacolele „Alhambrei“, unde începe să-și prefigureze conturul de mare vedetă. O nouă „vacanță“ în teatru de proză — între 1941 și 1942 —, obține un mare succes la Teatrul „Maria Filotti“, în comedia *Secretara tatii*.

Adevărata consacrare i-o aduce tot teatrul de revistă ; între 1942 și 1947, este unul dintre capetele de afiș ale Teatrului „Gioconda“, condus de Ion Vasilescu, unde, seară de seară, își încîntă publicul în adevărate performanțe de „actor total“ — cîntă, dansează, traversează cu brio pasaje comice, face chiar și acrobație — într-un cuvînt, face tot ceea ce trebuie să facă o „stea“, ceea ce și devenise, de fapt, între timp. Între 1947 și 1949 apare la „Boema“, într-un succes de răsunset al timpurilor (Sînt o cîrpă în amor, de Maximilian și Fulga), iar din 1949, alături de Trestian, Gărdescu, Ștefănescu-Goangă, Tasian și alții, joacă la Teatrul de Operetă al armatei, din str. Uranus.

În 1950 se înființează, sub conducerea lui Nicolae Kirculescu, Opereta de Stat care va fi și ultima scenă a acestei mari, inimitabile actrițe. Aici creează roluri de neuitat în N-a fost nuntă mai frumoasă, Aculina, Lysistrata, Lăsați-mă să cînt, Ana Lugojana, Plutașul de pe Bistrița, Casa cu trei fete și atîtea și atîtea altele, în care se întilnește constant cu marii actori ai generației sale — Maria Vauvrina, Silly Popescu, Nae Roman, George Groner, Bimbo Mărculescu...

Strălucita ei carieră a fost întreruptă prematur, în 1967, astfel, încît, Virginica Romanovschi și-a frînt, prea devreme, amețitorul ei zbor, printre stelele revistei și operetei. Dar inactivitatea nu se putea asocia în nici un chip cu imaginea ei febrilă, în continuă mișcare, plină de grație și vitalitate. Viața pulsa prea tare în arterele ei. Și una din ele a cedat, în noaptea de 11 spre 12 martie...

Lumiņa VARTOLOMEI

Filme după Caragiale



Integrala Shakespeare

3

ROMEO ȘI JULIETA

Cel mai autorizat și mai competent exeget al lui Caragiale ca autor de texte pentru film sau, dacă preferăm, al „cinematografibilității“ operei marelui nostru satiric — doctorul Ion Cantacuzino, printre altele și producător-delegat, cum am zice astăzi, al **Noptii furtunoase** — a numărat, pînă în 1973, 12 ecranizări de opere caragialeene : trei înainte de război și nouă după război, prin care, pe de o parte, se epuizează întreg teatrul, iar pe de altă parte, se preferă proza scurtă (momente și schițe), apelîndu-se o singură dată la nuvelistică. Între timp, însă, cu **Înainte de tăcere** al lui Alexa Visarion, se amplifică raza de incidență a acesteia din urmă, a nuvelisticii, și cifra se ridică la 13. Nu superstiția, ci pura curiozitate și un pic de scrupul m-au determinat să mai număr o dată — ca un Pristanda al documentării, e greu de trecut de acest stadiu, la noi ! — steagurile de peliculă caragialeeană, și am ajuns la 14, ba, la rigoare, chiar la 15, și tot datorită unei înaintări pe diagonala nuvelisticii. În **Producția cinematografică din România**, volumul dedicat filmului sonor între 1930 și 1948, pe care nu a mai avut răgazul să-l vadă tipărit (dar nici noi !), însuși coordonatorul principal, Ion Cantacuzino, înregistra un **Leiba Zibal**, care și-ar fi avut premiera în provincie, în primăvara lui 1931, în regia lui Ion Brună, iar punctul de inspirație „temati-

Într-un eseu, Aldous Huxley disocia între adevărul vieții, conținut în epica clasică și modernă, și adevărul absolut, din tragedia antică. Disocierile sale erau bogat ilustrate cu citate din opere de seamă ale literaturii universale, de la Homer la Fielding. În esență, adevărul vieții caracterizează situația care conține, alături de necesitate, și întâmplarea ; adevărul absolut, pe care se întemeiază situațiile tragice, se dezvoltă în consecințele necesare și suficiente ideii dramatice, ignorîndu-se, în mod programatic, accidentalul.

Mărturisesc că, revăzînd **Romeo și Julieta**, am încercat o oarecare derută. În ciuda împlinirii tragice a faptelor, compasiunea și eliberarea — catharsisul — nu s-au produs. Distanța față de moartea nefericiților tineri să fi fost, oare, provocată de timpul istoricește scurs de la scrierea piesei, de timpul biologic al celui care sînt ? Psihologic, eul e asemuit unei fîntîni în care straturile vîrstelor sînt aidoma celor ale apei, de la izvor pînă la suprafață (v. Jean Rouy r). Așadar, adolescenții care am fost nu sînt pierduți, ei rămîn în subconștient. Cultural, valorile unei epoci revoluate pot fi

că", bineînțeles, în **O făclie de Paște**. Ciudat e că același Ion Cantacuzino exclamă, în încheierea articolului **Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale** (1970), regretînd dezinteresarea cineaștilor față de nuvelele maestrului: „Și ce material ar oferi în această direcție **La Hanul lui Minjoală**, **O făclie de Paște** sau **Kir Ianulea!**” — dar nu înainte de a semna lucrarea de diplomă a lui Mircea Drăgan, în vreme de război (la rîndul ei, consemnată și comentată de Alice Mănoiu, de asemenea într-o lucrare de diplomă, **Probleme ale ecranizării și interpretării cinematografice a operei lui Caragiale**, rămasă în manuscris).

Prin urmare, în momentul actual al cercetărilor (al numărătorii), adaptările cinematografice ale scrierilor lui Ion Luca Caragiale sînt următoarele: **Păcat**, scenariu și regie de Jean Mihail (1924); **Năpasta**, regia de Gh. Popescu și Eftimie Vasilescu (1928); **Leiba Zibal**, regia de Ion Brună (1931); **O noapte furtunoasă**, scenariu și regie de Jean Georgescu (1943); **Rețetașul român, Lanțul slăbiciunilor, Vizită**, scenariu și regie de Jean Georgescu (1952, an aniversar al scriitorului: centenarul nașterii, patru decenii de la moarte); **O crisoare pierdută**, regia de Sică Alexandrescu și Victor Iliu (1954); **Două lozuri**, regia de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi (1957); **D-ale carnavalului**,

regia de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi (1959); **Telegrame**, scenariu de Mircea Ștefănescu, regie de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi (1960); **Politică și... delicatețe**, scenariu de Mircea Ștefănescu, regie de Haralambie Boroș (1963); **Mofturi 1900**, scenariu și regie de Jean Georgescu (1965), **Înainte de tăcere**, scenariu și regie de Alexa Visarion (1978); apoi, în vreme de război, scenariu și regie de Mircea Drăgan (lucrarea de diplomă, 1955), la care, totuși, se cuvine a se adăuga **Răzbumarea**, scenariu și regie de Haralamb Lecca, nemijlocit inspirat de **Năpasta**, unde, fără jenă (oh, vocația „istorică” a plagiatului!), **Anca devine Fira**, Ion se preschimbă în Stan, iar Dragomir se cheamă Sandu (1913): de fapt, tocmai acest film trebuie să fie considerat cea dintîi ecranizare — mai mult sau mai puțin liberă — a unei opere caragialeene, chiar dacă Mihail Sorbul, sub pseudonimul G. Șoiman, își încheia recenzia din „Seara” cu următorul calambur: „Mare năpastă pe capul nostru **Răzbumarea** d-tale, domnule Lecca!”.

Scăpînd de ceea ce a fost mai greu (numărătoarea), judecata asupra filmelor programate de TV într-un ciclu aproape integral confirmă situații știute dinainte: pe de o parte, vocația organic cinematografică a întregii opere — teatru, proză scurtă, nuvele — a lui Caragiale, ca

de asemenea re trăite, nu numai cunoscute, și aceasta explică emoția noastră, în fața operelor de artă, aparținînd unor vremuri apuse. Nici istoricește, omul nu se desprinde de sine, și prin piesă răzbate, incontestabil, sufletul viu al virstei adolescente. Nu teatrului furioșilor trebuie să-i recunoaștem interpretarea acestei piese; interpretarea este o formă a adecvării, în acest caz, la substanța scrierii, la substanța sufletului tînăr, căci furia pasiunii a existat, la tineri, din totdeauna.

Există în piesă și un sentiment al fatumului, pe care protagoniștii îl exprimă în momente ce constituie însăși tectonica piesei; de pildă, Romeo: (...) *Mintea mea / Mă-ndeamnă să presimt că un dezastru, / Ce spinzură de stele deocamdată, / Dezlănțuit porni-va cu prilejul / Nefast al balului din astă noapte. / Că el va pune capăt unei vieți / Zadarnice, în pieptul meu închisă, / Printr-un mijloc nedemn, / și c-am să pier / În floarea virstei. (...)*“. Altădată, de-abia sugerat, precum în filozofarea panteistă a blîndului călugăr: „*În om și-n ierburii doi dușmani se-nfruntă. / Pornirea blîndă și voința cruntă. / Și cînd ce-i rău își*

face-n floare parte, / Curînd potirul e-nghițit de moarte“.

Dar faptele își caută logica, mai degrabă în întîmplare decît în ethosul tinerilor, așa că ele, chiar dacă constituie întregul dramatic, nu se eșafodează în desfășurarea, necesară și suficientă sieși, a ideii tragice. Sînt prea multe nepotriviri, sau prea multe potriviri — cum vrem să le numim —, dincolo de patima nestăpînită a personajului. Întîmplarea face ca Romeo să o cunoască pe Julieta, folosîndu-se de încurcătura unui slujitor cam nătîng al casei Capulet; întîmplarea face ca Mercutio să fie ucis în duel, pentru a-l determina pe Romeo să ucidă la rîndu-i, și a fi, astfel, pedepsit prin exil, și tot întîmplarea încurcă inscenarea și planul bunului călugăr care lucrează, parcă contra cronometru, să împace familiile învrăjbite, prin căsătoria copiilor.

Firesc, în viață, este accidentalul, și la accidental se recurge în *Romeo și Julieta*, pentru a încheia tragic povestea unei pasiuni, nestăpînite de vreun gînd înțeles. Prin acest apel continuu la întîmplător, piesa se abate de la normele tragediei; aceasta, la nivelul formei.

„structură care vrea să fie și o altă structură”, dar și ca bază pentru o **Gesamtkunstwerk**, operă de artă „totală” (o probă edificatoare este apelul lui Sabin Drăgoi la Caragiale și succesul obținut cu operele **Năpasta** și **Kir Ianulea** : și aici, ca în film, asistăm la o „fuziune de arte”); pe de altă parte, în contextul ciclului prezentat, neta supremație a **Noptii furtunoase** din 1943, nedepășită nici de autorul ei, Jean Georgescu, și nici de emulii acestuia, Aurel Miheles, Gheorghe Naghi și Haralambie Boroș. În raport cu eforturile cinematografului și ale cineaștilor noștri de până la 1943, Ion Cantacuzino a stabilit, argumentându-le, „prioritățile”, avantajele **Noptii furtunoase** : a) concepția scenariului, cu intuiția comediei și ca „pictură a mediului contemporan”, cum voia Tudor Vianu, printr-o corelativă „vizualizare” a scenelor și ambianțelor doar „evocate” în teatru, cum ar fi, de exemplu, seara petrecută la „Junion” ; b) compoziția „echipei de creație”, după criteriile exigenței și ale calificării artistice, pe care niciodată filmele din perioada pe care o încheie **O noapte furtunoasă** nu și-o putuseră îngădui” ; c) organizarea și pregătirea producției, inclusiv distribuția, aceasta din urmă alcătuită și cu eficacitatea unui „non-conformism” în raport cu prejudecățile și clișeele mo-

mentului ; d) aportul montajului, executat de regizorul însuși, cu ajutorul monteuzei Yvonne Hérault, dar și cu posibilitatea de a „selecționa” cei 2 000 de metri ai filmului din aproape 30.000 de metri turnați !

Ponderea decisivă a avut-o, totuși, după opinia mea, talentul lui Jean Georgescu, al cărui merit rezidă atât în autenticitatea lecturii cinematografice, „specific filmică”, a comediei, cât și în autenticitatea lecturii „specific caragialeene” (căutarea și infiriparea unui „stil”). În realitate, filmul este o sinteză a acestor două autenticități, desigur la nivelul istoric al dezvoltării capacității și mentalității noastre cinematografice din anii '40, pe care le asimilează și chiar le depășește prin inventivitatea și forța expresivă a autorului și a interpreților (Giugaru, Beligan, Florica Demion, Maria Maximilian, Miluță Gheorghiu, G. Demetru, Iordănescu Bruno), asistați de o „trupă” omogenă de colaboratori, de la directorul de imagine (Gérard Perrin) și scenograf (Ștefan Norris), la desenatorul decorurilor și costumelor (Aurel Jiquidid) și compozitor (Paul Constantinescu). Excelentă ilustrare a „colectivismului” ca mod de creație/ producție în cinematograful și deopotrivă, confirmare a locului și rolului de autor rezervate regizorului : **O noapte furtunoasă**.

La nivelul conținutului etic, e adevărat că, negînd fatumul, eroul tragic afirmă o valoare ; el consimte la sfîrșitul funest, întîmpinînd neprevăzutul cu măsura demnității umane. (v. Oedip, Antigona). Nu altceva, va face, de asemeni, Romeo, dar el este minat de împrejurări, fără să le cunoască și, mai mult, fără să-și măsoare spiritul cu ele, fără să și le asume, el trăind obsesiv doar propria sa patimă, doar lipsa obiectului pasiunii sale ; așadar, o nevroză ; Romeo este un nevrotic. „*Bărbat ești tu ? ! Așa te-arată chipul. / Dar lacrimile tale-s de femeie. / Și te dezvălui în pornirea ta / Turbată, ca o fiară hămesită.*” — îl apostrofează călugărul Lorenzo.

E adevărat că Romeo are sentimentul stării sale. „Sînt jucăria sorții !”, exclamă el cînd Tybalt îl ucide pe Mercutio. Dar o soartă tragică și presentimentul ei nu sînt de-ajuns, pentru a crea eroul tragic. Pathosul tragic îi lipsește lui Romeo, căci el nu suferă conștientizînd circumstanțele tragice. E mai degrabă un ins patetic, căci patetică rămîne agitația celui orbit de pasiune, minat de împrejurări către un sfîrșit, fie el și nefast.

Mai aproape de trăirea tragică este Julieta. Ea își încearcă adîncimea sentimentului dragostei, cînd conștientizează că îl iubește pe Romeo, chiar culpabil de moartea rudei sale sau cînd își conștientizează moartea înainte de a lua otrava, trecînd de la simțirea instințială a morții la profunda înțelegere și depășire spirituală a ei. „*...Sînt prin vine / Fioru' rece. Calda undă a vieții / E-aproape stinsă (...)*” și „*(...) Romeo ! Vin la tine ! / Romeo, beau în sănătatea ta !*”

Așadar, nici la nivelul ethosului, piesa nu se vedește întru totul o tragedie ; adevărul vieții îl urmărește, aici, într-atîta pe Shakespeare, încît el nu reușește decît să ne dea o puternică dramă realistă ; aceasta o spunem fără să mai analizăm caracterul hibrid, comico-tragic, propriu operelor sale, relevat de atîția alți cercetători. Să amintim doar că Goethe evidențiază, printre altele, comicul de caracter al lui Mercutio și al Doicii.

În spectacolul său, Alvin Rakoff a urmărit să-i iluzioneze pe spectatori cu mijloace plastice ce țin de dans și de pantomimă. Există, aici, un adevărat ballet al săbiilor, un joc primejdios, atît de bine executat, încît ne-a stîrnit o ușoară

să este cu adevărat un film de Jean Georgescu.

De o apreciere analogă ar fi beneficiat și **Inainte de tăcere**, „opera prima” în cinematograful a regizorului de teatru Alexa Visarion; totuși, filmul lui Visarion nu poate fi așezat alături de acela al lui Jean Georgescu — deși este, fără îndoială, mai apropiat de sensibilitatea spectatorilor anilor '70 și '80 — deoarece nu are aceeași „rotunjime”, o aceeași densitate a evocării / reprezentării pe întreaga sa desfășurare diegetică și dialogică. Luind **În vreme de război** (și ansamblul nuvelisticii lui Caragiale) ca impuls inițial, Visarion reușește să-și hrănească aproape două treimi din film, atingând splendide cote de relief plastic și psihologic; spre final, însă, când se „desparte” de umărul scriitorului și încearcă să zboare complet autonom, Visarion pierde din înălțime, lasă impresia că nu are ce să ne comunice și că se complăce, spre a se salva, într-o suită de sugestii audiovizuale de o evidentă puritate, dar în care cătușeala, ca să nu spun încărcătura, umană a personajelor începe să se „scorojească” și să se desprindă de pe structurile portante ale narativității filmice a tinărului nostru cineast debutant, mai mult decât promițător.

De asemenea, o nuanțată evaluare e de atribuit și adaptărilor semnate de Mircea

Ștefănescu, în calitate de scenarist: fie în **Telegrame**, fie în **Politică și... delicatețe** se simte un plus de invenție, de deschidere spre o rigoare stilistică, și chiar de bun-gust. În rest, mediocritate, adică oneste, siluitoare prestații meșteșugărești, nu fără câteva străluminări, la licărirea cărora parcă se întrezărește statura genială a marelui clasic, retopită însă instantaneu în succesiunea anodină de imagini fotomontate. (De precizat că **O scrisoare pierdută** nu e decât un film-spectacol, adică un document, o „copie” fadă — tocmai pentru că e o „reproducere mecanică” — a ilustrei versiuni scenice sică-alexandresciene din anii '50, la Naționalul bucureștean.)

Și-acum? Acum, așteptăm încununarea, capodopera. Din cosmos primim semnale precum că aceasta ar putea să fie noul **D-ale carnavalului**, în viziunea lui Lucian Pintilie. Filmul, după câte se știe, se află în fază de montaj. Dacă așteptările mele vor fi împlinite, vreau să-mi asigur încă de pe acum un locșor în loja revistei „Teatrul”, pentru a contempla și saluta de-aici, cu entuziasm, evenimentul. În caz contrar, tot așa vrea să-mi păstrez o pagină-două, pentru că — să recunoaștem — un eventual „eșec” al lui Pintilie face cât cinci „succese” scontate ale altora.

Florian POTRA

iritare nervoasă premergătoare spaimei. Se simte o atmosferă incitantă, de pînă; sint tăceri în care mocnește primejdia, în care vocea lui Mercutio răsună prea tare, sfidător parcă, chemînd-o. E atmosfera străzii, terorizată de violența unor tineri, ce-și poartă, cu prea multă ușurătate, inimile în virful spadelor.

În această atmosferă de vindictă înfloresc dragostea celor doi protagoniști: suavă, delicată, a Julietei; telurică, dar și exaltată, a lui Romeo. Nu sînt doi tineri frumoși. Dacă ar fi fost așa, regizorul ar fi făcut o neinspirată distribuție, căci dragostea lor, exemplară prin puterea de jertfă, ne lasă indiferenți față de frumusețea fizică. Așadar, sînt doi tineri oarecare, dar care vădesc o capacitate atât de mare de transfigurare, încît devin frumoși. Mai ales actrița Rebecca Saire are câteva momente de sublimă iluminare, parcă arătînd (cît de expresiv!) înălțarea morală și intelectuală pe care o trăiește femeia prin iubire.

Actorul Patrick Reykart l-a înțeles pe Romeo ca pe un exaltat; el are un aer de posedat, în fixația sa: „*Cînd inima-mi rămîne-aici, să plec? / Lut greu, te-n-toarce, regăsește-ți centrul!*”

Pe acest fond de exaltare, celelalte trăiri — mînia și durerea — devin excesive. Cînd lovește de mai multe ori în trupul lui Tybalț, nu e cruzime, ci dezlănțuire frenetică a furiei. Durerea despărțirii de Julieta o resimte ca o durere trupeză. Am făcut, mai devreme, o trimitere la teatrul furioșilor. Într-adevăr, Romeo este interpretat ca un tînăr furios.

Unii au reproșat jocul cam clovnesc al actorului Anthony Andrews, în Mercutio. Găesc că interpretarea este în spiritul personajului. Mercutio împlinește rolul nebunilor, aproape nelipsiți din piesele lui Shakespeare. Romeo spune despre el: „*Un anume domn, doică dragă, căruia îi place să se audă vorbind și care într-o singură minută turuie mai mult decît ar fi în stare să asculte o lună întreagă.*”

Ne mai rămîn de notat creațiile a încă doi actori: Celia Johnson în rolul Doicii, amestec de naivitate și șiretenie frustă, și Michael Horden în Bătrînul Capulet, prezență simpatcă, izbucnind dintr-o bonomie bătrînească într-o criză năpraznică: crizele taților care se lovesc de nerecunoștința copiilor, temă atât de frecventă la Shakespeare.

Constantin RADU-MARIA

SFÎNTUL MITICĂ BLAJINU

de Aurel Baranga

În regia lui Nae Cosmescu, am revăzut **Sfântul Mitică Blajinu**, piesă care a făcut epocă, acum aproape două decenii, și care are meritul de a fi deschis satirei un orizont nou. Apariția, pe scenele teatrelor, a acestei piese, a marcat o mare libertate a spiritului critic, o mai pertinentă orientare a lui, spre zonele unde se cuibăriseră carieristii și ariviștii, toți cei ce frînau dezvoltarea normală a vieții noastre socialiste. **Sfântul Mitică Blajinu** a fost, prin excelență, un instrument artistic de demascare a tarelor societății noastre. Alături de **Mielul turbat**, ea a deschis, în creația lui Aurel Baranga, seria farselor satirice, prin care personajul ironic înșală societatea comică a vinătorilor de „relații”, prefăcându-se că folosește moneda forte, în uz la un anumit nivel social, influența.

Această tară socială nu piere ușor. Baranga a fost primul contemporan care i-a studiat caracteristicile. Partea cea mai vie a piesei, prin spectacolul pe care l-am văzut, este aceea care-l înfățișează pe director și clica sa de colaboratori. E partea în care scriitorul și-a dovedit ascuțimea simțului de observație, îngroșind

caricatural, dar nu excesiv, atîta cît viața victimelor sale să se păstreze, atîta cît efectul artistic să rămînă nealterat.

Trebuie să spunem că spectacolul lui Nae Cosmescu nu are unitate, jocul actorilor nu e îndeajuns de legat. Fiecare a fost lăsat să-și interpreteze personajul, după propria sa înțelegere și simpatie. Cînd a acționat, regizorul a făcut-o timid. Să se datoreze, oare, acest fapt, existenței în distribuție a unor actori de valoare ai scenei noastre? Pe Blajinu l-a jucat Petre Gheorghiu. Nepotrivit distribuit, acest actor, excelent în atîtea roluri, a îngroșat măștile pînă la a friza grotescul; același lucru l-a făcut și Stela Popescu, în rolul, mai ingrat, al dactilografei Adela. În Mitrofan, Dem Rădulescu este ceea ce știm că este acest actor, care și-a creat o manieră. În spiritul personajului, Directorul Cristea, a fost doar Amza Pellea, el beneficiind de faptul că a mai jucat într-un rol asemănător, acum cîțiva ani, în **Interesul general**, chiar sub direcția de scenă a autorului. O bună prestație scenică face și Hamdi Cerchez, în Colibaș. Să mai amintim pe Tamara Buciuceanu, în Frosa. Ceilalți actori mi s-au părut mai șterși. Tînăra Rodica Negrea încă nu și-a părăsit aerul de elevă cuminte, pe care i-l cunoaștem din **Lecția de engleză** jucată tot la TV. Un spectacol de la care am așteptat mai mult, tocmai la capitolul artei actoricești.

C.R.M.



FOTOCRONICĂ

„Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic” de Adrian Dohotaru, la Teatrul Dramatic din Baia Mare. Protagonist, Marian Lepădatu

DIMITRIE C. OLLĂNESCU:

„Teatrul la români”

Apare, în fine, o lucrare clasică a istoriografiei noastre de teatru, devenită raritate în colecțiile **Analelor Academiei Române**. Între 1896 și 1899, Dimitrie C. Ollănescu (literatul semna și Ascanio), recent ales printre nemuritori, prezintă, în trei reuniuni ale plenului academic, înființarea cercetare sistematică a teatrului din Țara Românească (fasciculele se publică azi reunite într-un elegant volum, la Editura Eminescu, cu prefață, note și comentarii de Cristina Dumitrescu).

Diplomat de carieră, scriitor din entuziasm patriotic, cronicar teatral, autorul unei piese de succes (**Pe malul girlei**), Ollănescu are șansa — avută, în epocă, de mulți istorici profesioniști și amatori — de a fi agreat de Hasdeu. Ciudat, junimistul asiduă (între 1878 și 1895 !) se formează în spirit hasdeian, ceretînd — înființarea —, cu desăvîrșită competență, fundamentul popular al culturii noastre teatrale.

În prima fascicolă comunicată, Ollănescu investighează formele spectaculare ale vechilor obiceiuri, tradiționale, laice și religioase. El caută, stimulat de genialul său mentor, permanența seculară a riturilor prin care se celebrau sărbători, fenomene naturale, evenimente sociale; stabilește întreg ansamblul de manifestări spirituale transpuse în joc, mîmă, alegorie etc., menite să configureze un spațiu folcloric definitoriu pentru specificul național. T. T. Burada, în 1915, în primul volum, al istoriei teatrului moldovean (replică științifică la fel de valoroasă), va relua documentația, amplificînd-o. Această idee — a legăturii dintre formele populare de spectacol și teatrul cult —, fructificată de întreaga noastră istoriografie de teatru, i-o datorăm lui Ollănescu.

În celelalte două memorii academice, istoricul cercetează un secol de teatru cult, diletant și profesionist, din Țara Românească (1798—1898). De la „slobozenia” dată de Hangenli-Vodă, în 1798, celor trei actori francezi de pripas și pînă în contemporaneitatea cercetătorului, opera lui Ollănescu are o puternică amprentă cronicărească. Pionieratul său nu are stîngăcii; lipsește doar metoda critică.

Absența ei nu e însă, supărătoare, căci trebuia scrisă dintîi „povestea teatrului”, din documente, memorii și relatări directe. Ce se făcuse pînă la Ollănescu? Heliade dăduse rudimentele unei istorii a „Filarmonicii” — **Lucrările Societății filarmonice de la 1 decembrie 1833 pînă la 1 aprilie 1835...** (1835). Costache Caragiale compusese două scrieri mai mult justificative; una, după Revoluție, în 1849, iar alta, despre **Teatrul național în Țara Românească — 1855** (1867). M. N. Belador încercase o stîngace **Istoria teatrului român (1895)**. Singur, Ștefan Vellescu publica niște substanțiale memorii teatrale, solid documentate, veritabilele pagini de istorie (1898—1899).

Istoricul Ollănescu reconstituie **etapele** teatrului din Muntenia, prin personalități, societăți, săli, autori, repertoriu. Defrișează publicații, arhive, chestionează bătrîni... Stabilește, pentru posteritate, momentele esențiale ale epocii — Societatea Filarmonică, primele serii actoricești profesioniste educate de C. Caragiale, Mihail Pascaly, Matei Millo, marea confruntare de stiluri de după Unirea din 1859, din care a ieșit școala românească modernă de actorie, precum și repertoriul național.

Primul care îi recunoaște însemnatul merit de a fi jalonat secolul întemeierii teatrului este Nicolae Iorga. **Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea. I—III, 1907—1909**, istorie culturală, cum bine se știe, preia creator informăția și ideile lui Ollănescu, pentru tabloul vieții teatrale.

Aparatul de note al autorului s-a dovedit de neprețuit pentru cîteva generații de cercetători. De la studiile lui I. Horia Rădulescu și pînă la recente volume ale lui I. Massoff, neamiînd nici primele două tomuri ale tratatului realizate de cercetătorii Institutului de Istorie a Artei, scrierea lui Ollănescu a stat mereu ca model de probitate documentară. Ea e mereu consultată ca sursă de bază, justificîndu-și deplin retipărirea.

Ionuț NICULESCU

MARIUS ROBESCU:

„Autori și spectacole”

Care este rațiunea de a fi a unei cullegeri de cronici teatrale? Efemeritatea — în ultimă instanță, absența — obiec-

tului de studiu, spațiul de investigație limitat, natura duală a ceea ce numim spectacol — perisabil, ca fapt de viață, virtual frumos, ca fapt de artă —, acestea sînt coordonatele între care se înscrie cronica de teatru. Conștient de acest dat, handicapat de patul procustian al unei rubrici de revistă, susținută săptămînal timp de zece ani, Marius Robescu cîștigă pariul cu propria sa condiție, prin acest volum, în care își constrînge spiritul poetic.

Urmînd ordinea cronologică a autorilor — dramaturgi de la antici la moderni —, inventarul spectacolelor (deși lipsesc unele montări de referință) stabilește o originală tablă de valori, în ceea ce privește repertoriul teatrului românesc în perioada 1970—1980. Selecția este motivată prin interesul suscitată, fie de text, fie de regizor sau actori. Autorul profesînd o distanțare apolinică, cu rigoare etică (obiectivitate) și estetică (gust dublat de cultură), lucrurile esențiale sînt spuse, substanța pieselor este exact definită, spectacolul, sugestiv fixat prin plastice imagini evocatoare. Intuiția poetică îi permite să sesizeze, mai totdeauna, intenția regizorului, și la aceasta se raportează realizarea. Uneori excesivă, modestă — ca „semn al valorii profesionale“ — devine un mod disimulat de exprimare a rezervelor față de un autor sau de o montare. Capacitatea de evaluare este susținută de puterea de convingere, fundamentată pe o argumentare teoretică adesea scrupuloasă. Nu lipsește respectul față de creație: cronicarul știe să se retragă în fața inefabilului sau refuză disecarea inutilă a eșecului.

Prea rar, din păcate, Marius Robescu alunecă spre considerații personale (despre Shakespeare, Ibsen, Cehov sau Mazilu); păstrăm totuși speranța unui viitor volum de exegeze teatrale (începutul este făcut prin cîteva articole inserate în final: despre dramaturgie — teatrul lui Arghezi —, sau, ca pendant la *argumentul* inițial, pledoaria indirectă pentru idealul clasic în artă, ilustrat de cronicarul dramatic Eminescu). Spiritul polemic și ironia — cenzurate, de obicei, în cronici, de austeritatea autoimpusă în analiza spectacolelor — ies la iveală în controversale pe tema libertății regizorale sau în considerațiile asupra relației dintre teatru și film.

Transformînd un elevat hobby într-o nobilă preocupare, Marius Robescu practică, cu rafinament și cerebralitate, cronica teatrală. „Suspicios și crud și drept, cum numai poezii sînt“...

Irina COROIU

MIRCEA GHIȚULESCU :

„Alecsandri și dublul său“

Parafrazînd un titlu celebru și esențial în estetica teatrală, lansat de Artaud (și preluat mai apoi de o colecție de studii de prestigiu), Mircea Ghițulescu și-a așezat, de la bun început, incursiunea sa în teatrul lui Alecsandri sub semnul intenției polemice; el și-a propus să examineze — și să acrediteze — „reversul medaliei“, într-o zonă a cercetării literare (dar și a gustului public) ce pare să-și fi formulat irevocabil judecățile valorice și ierarhiile. Alecsandri este unanim receptat și catalogat sub noțiunea de „clasic“, iar interpretările critice s-au cantonat, de multă vreme — cum observă, pe bună dreptate, Ghițulescu — într-un spirit de „precauție“ ușor stîmjenită. Nici negațiile violente (cum fusese, altădată, cea a lui Ibrăileanu, cu privire la opera lirică a scriitorului), nici adeziunile pătimașe nu mai tulbură, astăzi, liniștea statuii Bardului, din „rotundă“. Este, în toate acestea, un incontestabil semn de uitare, sau măcar de eludare inexplicabilă...

Dar, afirmă Mircea Ghițulescu — cu orgoliul riscat, dar contagios, al partizanului — „Dacă n-ar fi fost Alecsandri în teatrul românesc, numai Caragiale mai putea fi Alecsandri“. Afirmăție, la prima vedere, peremptorie, dar pe care criticul se străduiește să o demonstreze pas cu pas, analizînd în extenso, dintr-o dublă perspectivă — istorică și estetică — întreaga operă dramatică a lui Vasile Alecsandri (cu o singură excepție, greu de înțeles — *Piatra din casă*). Discursul „pro modo“ este, astfel, inevitabil; dar el poate deveni captivant prin elocința argumentației, prin subtilitatea și rafinamentul speculației teoretice. Este cazul cărții lui Mircea Ghițulescu, care — chiar dacă nu convinge definitiv (opinie, desigur, subiectivă) — în orice caz cucerește lectorul pentru o virtuală reînfrînare cu un autor prea des ignorat. Și actualizează o problematică literară de cel mai mare interes: aceea a reconsiderărilor critice.

Minimalele rezerve, exprimate mai sus, nu înseamnă că, în *Alecsandri și dublul său*, nu sînt conținute destule intuiții de un adevăr fără greș, rareori reunite și organizate monografic cu atîta claritate, cu atîta logică înlănțuire a argumentelor și deducțiilor. Așa este teza despre pro-

gramatismul tematic și estetic al dramaturgiei (dar nu numai al dramaturgiei!) lui Alecsandri, așa este ipoteza credibilă lansată asupra estetismului său contradictoriu, așa este analogia dintre funcția cupletelor în teatrul lui Alecsandri și efectul distanțării de tip brechtian, așa sint nenumărate alte formulări presărate generos în studiul său, fiecare meritând, cred, o discuție mai amplă. Să mai adaug aici că stilul lui Mircea Ghițulescu frapează prin eleganța și cursivitatea frazei, prin absența exprimării sofisticate și voit intelectualiste (fără să facă, însă, vreun rabat la capitoul informației necesare) — și se va înțelege de ce consider această carte drept cuceritoare.

Atras de magnetismul subiectului său, Mircea Ghițulescu procedează, probabil involuntar, în demersul său critic, așa cum el însuși observă că a procedat cândva Alecsandri: programatic, supunându-și disponibilitățile descriptive și portretistice unui scop mărturisit și asumat. În cazul lui Ghițulescu, scopul se numește „reabilitarea lui Alecsandri în conștiința (prea sceptică) a contemporanilor noștri“.

O singură nedumerire: după Ghițulescu, „Prin Alecsandri, teatrul românesc s-a născut pe scenă și pentru scenă, s-a născut pentru a fi întrerupt de actori și pentru a fi văzut“. De ce, atunci, referirea unilaterală la aspectul literar al teatrului lui Alecsandri? O permanentă raportare a demonstrației critice la fenomenul concret al montărilor cu piese de Alecsandri, de-a lungul istoriei, dar mai ales în contemporaneitate, ar fi fost nu numai binevenită, dar și precumpănitoare în argumentație. Dar poate că urmează...

Dinu KIVU

GHEORGHE LEAHU :

„Deocamdată“

Pentru nespecialiști, cea de-a treia carte a lui Gheorghe Leahu ar putea constitui o utilă trecere în revistă a multiplelor servituți, dar și a nobleței unice a meseriilor teatrului, efectuată de către un om mai mult decât avizat, de către un distins exponent al actoriei românești.

Să profităm de ocazia prezentării acestei cărți, pentru a spune câteva cuvinte despre autor. Cel care a fost, timp de două decenii, director al Naționalului

țimișorean s-a transformat într-un propagator activ al dramaturgiei și al limbii românești, peste hotare. În prezent, teatrul din Virșeț (Iugoslavia) are în persoana lui Gheorghe Leahu un util colaborator, inițiator și al unui curs de regie, în limba română. Teatrul „Mihai Eminescu“ din orașul iugoslav Coștei a prezentat un șir de spectacole cu piesa **Eminescu și Veronica** de Eugenia Busuicoceanu, regizate de același neobosit Gheorghe Leahu.

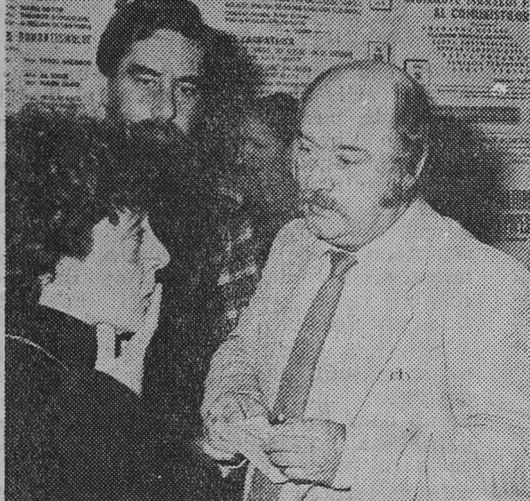
În prima secțiune a volumului, mai toate exemplificările schițează portrete ale unor oameni cu care autorul a colaborat de-a lungul carierei sale; întâmplările au vivacitatea anecdotei, lansată cu harul unui causeur înnăscut.

În încercarea de a defini specificul teatrului din provincie, memorialistul se folosește de cuprinzătoarea sa experiență profesională, spre a-și susține punctul de vedere, conform căruia „teatrele periferice“ se dovedesc a fi o pepinieră de talente, chiar (sau mai ales) în condițiile dificile, în care existența unui public puțin numeros determină creșterea numărului de titluri din repertoriu, pînă aproape de limita posibilităților fizice ale actorului.

O parte a volumului este consacrată istoriei „anilor de ucenicie“, evocați prin prisma întâlnirilor (nu întotdeauna decisive!) cu mari personalități ale artei: Mihail Sadoveanu, Victor Eftimiu, George Enescu, Virginia Zeani, Victor Ion Popa, Elvira Popescu, Aurel Baranga, Marietta Sadova, Paul Everac. Dintre acestea, emoționante prin adevărul lor omenesc ni s-au părut a fi „momentele“ dedicate lui Victor Eftimiu și lui Aurel Baranga.

Interesul literar al acestui volum memorialistic rezidă, mai ales, în ultima sa parte. Cele trei povestiri care o compun reinvie atmosfera patriarhală, și în același timp pitoresc-mizeră, a vechiului Hirlău, orașul natal al autorului. Aventura babei Tinca, cea care „a înviat din morți“, suscitînd astfel un val de misticism, în satele din jur, și o dramatică confruntare între cei doi medici ai țirgului, aventură petrecută într-un „loc unde nu s-a întîmplat nimic“, pare imaginată, în datele ei esențiale, de către vreunul dintre prozatorii noștri de succes. Trăsătura de unire între povestirile finale și restul volumului este umorul care scaldă, într-o lumină blîndă, oameni și împrejurări apuse. Gheorghe Leahu este, în fond, un sentimental care, dintre nenumăratele măști oferite de teatru, a ales-o pe cea a glumei, a ironiei tandre.

Dan WEIL



OASPEȚI

Cu

JOS VANDELOO

despre

solitudine și succes

— Domnule Jos Vandelloo, sinteți de o săptămână în România, ați avut, între timp, prilejul să vedeți două montări diferite cu piesa dumneavoastră *De ce dormi, iubito?* (la Bacău și la București, la Teatrul „Nottara”). Lăsând deoparte amabilitățile protocolare, spuneți-mi, vă rog, părerea dumneavoastră despre aceste spectacole.

— Sînt de mult obișnuit cu ideea că fiecare montare cu o piesă a mea reprezintă un spectacol diferit. Acum opt ani, la Bruxelles, la premiera absolută a acestei piese, am asistat la o mizanscenă foarte modernă, de avangardă chiar, desenată tranșant în tonuri de roșu și alb, un amestec original de realism și supra-realism. Cei trei vizitatori, de exemplu, reprezentau persoane reale, deși unul dintre ei — vecinul, mare suportor de fotbal — avea în loc de cap o imensă minge. Vocea era însă normală, de unde și particularitatea stilistică de care vă vorbeam. Cîteva luni mai târziu, la Anvers, aceeași piesă s-a jucat într-o manieră pur tradiționalistă. Dar ambele versiuni erau plauzibile, reușind să transmită, în mod diferit, ideile din textul meu.

— Nu sinteți, deci, printre autorii care se tem de regizori?

— Nu, hotărît nu! Regizorii au dreptul să inventeze soluții scenice, folosind ca punct de plecare cele scrise de mine.

— Dar — revenind la spectacolele românești — ce ați constatat?

— La Bacău, unde piesa se reprezintă cu mare succes, spectacolul a fost, pentru mine, o surpriză, mai mult decît agreabilă. Scenografia semnată de Gloria Iovan — minunată! Actorii principali, Anca Alecsandra și Mircea Crețu, joacă cu un accent deosebit pe dragoste și tandrețe. Am avut impresia că asist la spectacolul pe care l-am visat întotdeauna, în secret. Despre spectacolul de la „Nottara”, încă nu pot formula o concluzie, l-am văzut abia aseară. Poate că regizorul Valeriu Paraschiv a mers cam departe față

de intențiile mele. În piesa mea vizitatorii sînt niște personaje reale, ce reprezintă imixtiunea primejdioasă a societății în viața cuplului; la București, vizitatorii fac parte dintr-un fel de vis... Dar, și așa, spectacolul „stă în picioare”, căci este construit cu o remarcabilă coerență.

— V-ați fi așteptat să vedeți aproape un musical?

— Nu, nu m-am așteptat, dar e posibil și așa; din păcate, neînțelegînd exact textele cîntecelor, nu-mi pot da seama în ce măsură ele mă reprezintă.

— Spuneți-ne cîte ceva despre activitatea dumneavoastră literară! Sinteți și romancier...

— Sînt, în primul rînd, romancier, am publicat mai mult de o duzină de romane (n.n. — două dintre ele vor apărea în curînd și la noi). Am scris și cărți pentru copii, și versuri, sînt — cum s-ar spune — un „autor multilateral”. Am multe piese de teatru (unele, într-un act), un serial în 26 de episoade difuzat la televiziunile olandeză și flamandă. În teatru, am debutat cu *De ce dormi, iubito?*, au urmat *Săptămîna căpitanilor* și *Viermii*. Piese pe teme sociale, în care discut despre solitudine și izolare, despreangoasă și agresivitate...

— Sinteți un autor de succes, Jos Vandelloo?

— Cred că da. *De ce dormi...* s-a jucat, numai în Belgia, de peste 200 de ori, dar s-a reprezentat și la Oslo, și în Luxemburg, în R. F. Germania, în Olanda, iar acum, în România. Unul dintre romanele mele este tradus în multe limbi de circulație internațională. Toate astea, poate că înseamnă succes. Dar scriitorul nu este doar un termometru al epocii sale, ci și un barometru, el e dator să indice și „timpul probabil”. Aș fi un adevărat autor de succes, dacă speranța mea, în posibilitățile de a ameliora actuala stare de neliniște a omenirii s-ar dovedi reală, mai bine zis realistă.

— Atunci, succes!

D. K.

rere" (Teatrul Dramatic din Constanța); „Judecată în noapte" (Teatrul „Bulandra"); „De ce dormi, iubito?" (Teatrul „Nottara"); „Hășie orfana" (Teatrul Evreiesc de Stat); „Păcatul din Valea San Florian" (Teatrul Național din Timișoara); „O aventură de zile mari" (Teatrul de animație din Bacău); „Fram, ursul polar" (Teatrul de păpuși din Alba Iulia); „Croitorașul cel viteaz" (Teatrul de păpuși din Timișoara); „Lumea poveștilor" (Teatrul de păpuși din Brașov). Semnează: RADU ALBALA, SANDA DIACONESCU, VALERIA DUCEA, ANTOANETA C. IORDACHE, MIRA IOSIF, CAROL ISAC, DINU KIVU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU p. 45

Telex-„Teatrul" p. 46, 62, 63

REPREZENTAȚIA nr. ... : „A treia țeapă", „Romulus cel Mare" (Teatrul Național din București); „Interviu" (Teatrul „Bulandra"); „Micul infern" (Teatrul „Nottara"); „Cititorul de contor", „Pluralul englezesc" (Teatrul Mic). Semnează: IRINA COROIU, CRISTINA DUMITRESCU, ALICE GEORGESCU, MARIA MARIN p. 59

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : ... pe teme eterne . . . p. 61
I.N. : „Rampa", acum 50 de ani p. 61

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Violeta Andrei și Gheorghe Cozorici p. 62

CASA NEBUNULUI
comedie în două părți
de TUDOR POPESCU

. p. 64

IN MEMORIAM

LUMINIȚA VARTOLOMEI : Virginica Romanovschi p. 87

TV

FLORIAN POTRA : Filme după Caragiale p. 88

CONSTANTIN RADU MARIA : Integrala Shakespeare (3) — „Romeo și Julieta"; „Sfintul Mitică Blajinu" p. 88

CARTEA DE TEATRU

IONUȚ NICULESCU : „Teatrul la români" de D. C. Ollănescu p. 93

IRINA COROIU : „Autori și spectacole" de Marius Robescu p. 93

DINU KIVU : „Alecsandri și dublul său" de Mircea Ghițulescu p. 94

DAN WEIL : „Deocamdată" de Gheorghe Leahu . . . p. 95

OASPEȚI

D. K. : Cu Jos Vandelloo despre solitudine și succes p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. : 14.35.88 și 14.35.58





ADAM ERZSEBET :

...iubirea mea nu poate face fericit
Decît pe unul singur...

(Melodia: *Bucur, Bank* de Katona József)