

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



CONSTANTIN MĂCIUCĂ

Dramaturgia  
lui Romulus Guga

★

Premiile A. T. M. pe 1983

★

ÎN PRIM-PLAN ACTORUL :

*Carmen Galin*

D. R. POPESCU

**Hamlet, dramaturgul**

THEODOR MĂNESCU  
POLITICA

3. Dialectica  
*roman dramatic*

Atlas teatral

*Teatrul bulgar*

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

Colegiul de redacție

MIRA IOSIF  
THEODOR MĂNESCU  
VIRGIL MUNTEANU  
ILIE RUSU  
DOINA TARHON  
PAUL TUTUNGIU

Coperta I

Scenă din „Pachetul  
cu acțiuni” de Mircea  
Ștefănescu, la Teatrul  
de Comedie

ION SPĂLĂȚELU : Evenimente memorabile ale istoriei  
poporului român . . . . . p. 1

## STUDII

CONSTANTIN MĂCIUCĂ : Romulus Guga, dramaturg  
(I) . . . . . p. 3

### Non multa...

V. MOGLESCU : Pseudoparadoxul percepției spectacolului :  
oboseala odihnitoare, și... consecințele lui estetice . . . . . p. 7

CRONICA DRAMATICĂ. „Tentația”, „Ana-Lia” (Teatrul Național  
din Timișoara) ; „Nepoții lui Plautus”, „Bătrîna și hoțul”,  
„Lapte de pasăre” (Teatrul Bacovia din Bacău) ; „Piticul din  
grădina de vară” (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) ;  
„Jolly Jocker”, „Flori pentru Algeron” (Teatrul de Stat din  
Oradea) ; „Politica” (Teatrul Dramatic din Brașov) ; „Jocul  
de vacanță”, „Fire de poet” (Teatrul „Nottara”) ; „Ultima  
oră” (Teatrul Național din Cluj-Napoca) ; „Gaițele” (Teatrul  
Maghiar de Stat din Cluj-Napoca). Semnează : ALICE GEORGESCU,  
MIRCEA GHITULESCU, MIRA IOSIF, DINU KIVU, VIRGIL MUNTEANU,  
LUDMILA PATLANJOGLU . . . . . p. 9

★

Premiile A.T.M. pe anul 1983 . . . . . p. 27

## VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Tamara Buciuceanu, Nae Cristoloveanu . . . . . p. 28

„POLITICA”  
3. „Dialectica”  
roman dramatic în două părți  
de  
THEODOR MĂNESCU

p. 30

DINU SĂRARU : Orgoliul scriitorului . . . . . p. 30

## ÎN PRIM-PLAN : ACTORUL

DINU KIVU : Interviu cu Carmen Galin . . . . . p. 54

## TINERI REGIZORI LA RAMPĂ

LUDMILA PATLANJOGLU : Alexandru Dabija . . . . . p. 60

★

FOTOCRONICA . . . . . p. 62

## TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : *Integrala Shakespeare*  
(15). „Antoniu și Cleopatra” . . . . . p. 63



# Evenimente memorabile ale istoriei poporului român

**A**nul jubiliar al celei de-a XL-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și al celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român este aureolat în această luminoasă primăvară de sărbătorirea a 45 de ani de la desfășurarea impresionantelor manifestații antifasciste organizate în Capitală și în țară la 1 Mai 1939, și a 40 de ani de la înfăptuirea Frontului Unic Muncitoresc, în aprilie 1944. Aceste două evenimente memorabile ale istoriei noastre naționale, cu ample și profunde semnificații, au o vie și permanentă rezonanță în inima și conștiința fiecăruia dintre noi.

De-a lungul timpurilor, Istoria a reținut întotdeauna devotamentul fără margini al poporului nostru față de tot ceea ce a fost înaintat și progresist. Primăverile românești au fost celebrate, ca în puține alte locuri în lume, prin fastul sărbătorec al muncii. România a fost printre cele dintii țări din lume care a sărbătorit în 1890 primul 1 Mai — Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc. An de an, manifestațiilor organizate cu prilejul zilei de 1 Mai, poporul nostru le-a imprimat, după simțirea și sufletul său, un neasemuit spirit patriotic și revoluționar. Așa s-a întâmplat și cu ocazia lui 1 Mai 1939...

Erau vremurile atit de involburate și de tulburi ale frământatului deceniu IV, bîntuit de stihiele fascismului și războiului. După martie 1938, cînd ciuma brună a nazismului cotoipse Austria, desființînd-o ca stat, a urmat, în martie 1939, invadarea Cehoslovaciei. Ștreangul hitlerist se stringea de-acum în jurul României.

Cei mai inflăcărați patrioți, fiii cei mai străluciți ai poporului român, în frunte avîndu-i pe comuniști, s-au ridicat și și-au strigat atunci voința, hotărîrea fermă de a apăra patria cu piepturile lor. Pe baza colaborării strînse a comuniștilor cu socialiștii și social-democrații, manifestațiile de la 1 Mai 1939 au probat cu putere în fața lumii întregi impresionanta stare de spirit antifascistă a poporului român, dorința sa neclintită de pace și înțelegere între popoare. Succesul manifestației, caracterul ei politic, de luptă antifascistă, a fost asigurat cu deosebire de Comisia conspirativă creată în acest scop de către partidul comunist, în rîndurile căreia au activat revoluționari inflăcărați, printre care s-a remarcat tovarășul Nicolae Ceaușescu, pe atunci în vîrstă de 21 de ani. Un rol de seamă au avut, de asemenea, tinerii comuniști din Capitală care activau în interiorul breslelor muncitorești, în cercurile culturale ale acestora, printre care un rol activ a avut tovarășa Elena Ceaușescu (Petrescu). Din piepturile a 20.000 de demonstrați — consemna presa vremii — răsună : „Jos fascismul !“. La rîndul lor, rapoartele oficiale arătau că s-a strigat : „Vrem România liberă și independentă !“, „La ghilotină cu Hitler și Mussolini !“, „Trăiască unitatea muncitorească !“, „Trăiască integritatea teritorială a României !“.

Ample manifestații au avut loc în aceeași zi în nenumărate alte localități de pe întreg cuprinsul țării. „1 Mai 1939 — scria ziarul bucureștean „Timpul“ din 3 mai același an — a arătat o dată mai mult că muncitorimea este în toate timpurile și sub orice semn temeiul, baza și substanța națiunii, cheazășia prosperității ei atunci când Patria o cere“. Evenimentele de la 1 Mai 1939 din România au avut un puternic ecou pretutindeni în lume. în U.R.S.S., Anglia, Franța etc. „1 Mai 1939 — subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele Republicii Socialiste România — s-a transformat într-o puternică manifestare împotriva fascismului și războiului, numărându-se printre puținele manifestări din Europa care au avut loc în condițiile când fascismul era în ofensivă...“

A urmat, peste voința popoarelor și în pofida luptei lor — poporul român aflându-se în primele rânduri ale combatanților, cu un greu tribut de sînge dat împotriva fascismului —, marea conflagrație a secolului XX, cel de-al II-lea război mondial, dezlănțuit de hitlerism, soldat cu imense pierderi materiale și spirituale și peste 50.000.000 de victime omenestii.

Împotriva războiului și a pericolelor lui, de proporții catastrofale pentru România, s-au ridicat la luptă, cu neasemuit curaj și eroism, Partidul Comunist Român, clasa noastră muncitoare, întregul popor.

În condițiile deosebit de grele ale dictaturii militare și ale terorii Gestapoului hitlerist, comuniștii și social-democrații au acționat în aprilie 1944 — înainte de a se produce cel mai mare, de neînchipuit dezastru — pentru salvarea țării. Garanția succesului luptei nu se afla în altă parte decît în ceea ce se apreciasc cîndva a fi substanța, temeiul, baza apărării patriei: în clasa muncitoare. Comuniștii și social-democrații au acționat grabnic pentru realizarea Frontului Unic Muncitoresc, în jurul căruia să se coalezeze tot ce avea mai bun poporul român, toate forțele și energiile sale. Manifestul-apel, tipărit la 21 aprilie 1944 și difuzat în întreaga țară, glăsuia: „Muncitorimea își strînge astăzi rîndurile în front unic la noi ca pretutindeni.

În ziua de 1 Mai, ziua ei de luptă și de speranță, muncitorimea organizată, unită de la comuniștii pînă la social-democrații, cheamă întreaga clasă muncitoare, pe toți muncitorii organizați și neorganizați, întreg poporul român, toate clasele și păturile sociale, toate partidele și organizațiile, indiferent de culoare politică, credință religioasă și apartenență socială, la luptă hotărîtă pentru: pace imediată! Răsturnarea guvernului Antonescu, formarea unui guvern național din reprezentanții tuturor forțelor antihitleriste, izgonirea armatelor hitleriste din țară, sabotarea și distrugerea mașinii de război germane!... Întregul popor este chemat să lupte cu toate puterile pentru o Romînie liberă, democratică și independentă!“

Frontul Unic Muncitoresc a îndeplinit un rol esențial în evoluția procesului revoluționar de eliberare a țării de sub dominația fascistă.

Aceste două evenimente memorabile ale istoriei noastre naționale — Marea demonstrație antifascistă de la 1 Mai 1939 și făurirea Frontului Unic Muncitoresc în aprilie 1944 — s-au îngemănat atît de rodnic în izbînda revoluției de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă din august 1944, sub steagul glorios al partidului, și în înaintarea Romîniei pe drumul luminos al făuririi societății socialiste și comuniste.

Prof. univ. dr. Ion SPĂLĂȚELU



■ CONSTANTIN  
MĂCIUCA

## Romulus Guga, dramaturg (I)

În 1973, când *Speranța nu moare în zori*, pusă în scenă de Dan Micu la teatrul din Tîrgu Mureș, marca, printr-un eclatant succes, debutul în dramaturgie al lui Romulus Guga, acesta era un nume cunoscut și recunoscut în poezie și proză. Era evident că Guga adera la dramă nu dintr-un capriciu al unui scriitor polivalent, cu personalitate puternic reliefată, capabil prin multe și relevabilele lui însușiri să abordeze cele mai variate genuri, ci sub imperativul unei vocații pentru teatru, înțreținută de convingerea, răspicat afirmată, că acesta dispune de o percutanță forță de impact asupra conștiințelor, de o imensă aptitudine de modelare a spiritului, teatrul fiind un mod de a înțelege mai profund lumea, de a-i surprinde în sinteze dense esențele și problemele. „Teatrul — mărturisirea scriitorul într-un interviu consemnat de Paul Tutungiu în volumul *Dialoguri despre teatru* — își va defini tot mai clar locul în societate, ca o cuprinzătoare formă de perfecționare umană. Teatrul, așa cum se întâmplă, va trăi în stradă și va fi arta tuturor. Va fi arta prin care fiecare va putea, dacă dorește, să dăruiască ceva colectivității umane, prin care-și va umple existența cu ceea ce-i lipsește“. Că opiniile sale nu constituiau doar o luare de poziție teoretică, iar teatrul nu reprezenta un violon d'Ingres, ci un mod de a investiga lumea și de a medita asupra structurilor ei, ne-o dezvăluie faptul că în intimitatea activității, desfășurată sub pecetea tainei, cu discreția pe care o au exploratorii de *terrae incognitae*, drama a exercitat o veche și statornică atracție. În 1964, definitivase parabola tragicomică *Moartea Domnului Platfus*, iar în 1971 isprăvisese elaborarea unui reportaj dramatic cu va-

lențe ontologice și sociale, *Cinci zile din viața orașului\**. În ultimul deceniu de activitate — dar, vai! și de viață — teatrul a fost indiscutabil domeniul predilect, autorul afirmându-se — prin piese care au constituit răsunătoare evenimente, atât prin civismul fervent, cât și prin originalitatea viziunii și valoarea lor literară — drept unul dintre dramaturgii proeminenți ai acestor ani.

Nerăbdători să urmărim mai ales peiplul incitant al unei creații în plină ebuliție, seduși de elementele de discontinuitate, am fost prea puțin preocupăți să surprindem continuitățile unei viziuni coerente, pe care, astăzi, o brutală lovitură a destinului ne obligă să le decelăm într-o operă încheiată. Conspicuată pe toată întinderea ei, în diversitatea concretă a scrierilor, dramaturgia lui Guga dezvăluie o unitate de construcție simfonică, atât prin dominantele ideatice, cât și prin structurile artistice.

În interviul amintit, conținând principiile coordonatoare ale unei „poetici“ profund coerente — dar și un premonitriu testament literar —, Guga sublinia că într-o creație este important, în primul rînd, „adevărul pe care sintem capabili să-l rostim“, iar prin operă „trebuie să lăsăm viitorului o imagine a modului în care am trăit“. Un adevăr în care scriitorul descoperă relațiile dintre sine și colectivitate, dintre colectivitate și istorie. Fascinat de înțelesurile cele mai generale, obsedat să dezvăluie sorgintea națională a decanților cu valoare universală, el abordează problemele grave ale lumii dintr-o perspectivă specific românească, propusă „de matca din care porcedem, de codul genetic pe care îl purtăm, de poziția noastră aparte, nu numai filozofică, ci determinată de istoria spiritualității românești în continuitatea ei firească“. Eficacitatea teatrului, o puternică orgă de idei militante, este implicată în calitatea artei

\* Piese inedite puse la dispoziție de Voica Foișoreanu-Guga. Îi adresăm — și pe această cale — călduroase mulțumiri.

— „ecoul imperativelor actualității“ — de a fi „un braț al politicianului. Tocmai pentru că își propune să forneze, să schimbe, să perfecționeze, să ducă înainte“. În înțelegerea sa, actualitatea nu se identifică mimetic cu prezentul, ci cu semnificațiile ce dezvoltă sensurile majore ale istoriei și întrețin supremele aspirații, iar politicul nu se limitează doar la categoria piesei politice — care dezbat problematica acută a puterii —, frecventată de autor cu asiduitate, ci se insinuează în totalitatea manifestărilor umane, într-o lume scindată de contradicții, dar avidă să se reorganizeze pe geometria unui ideal armonios. Transcriem, pentru limpiditatea și adâncimea gândurilor, un pasaj care rezumă o concepție estetică, dar caracterizează deopotrivă și dramaturgia lui Romulus Guga: „Nu cred că există arii care să poată fi delimitate: aici este arta și dincolo este politicul. Scriitorul este o personalitate politică și arta se află în interiorul politicianului. Fiecare manifestare spirituală colectivă, cum este și dramaturgia, este o manifestare politică. Nu există un teatru politic și un teatru nepolitic. Pentru mine, teatrul este, prin excelență, o artă politică. Fiecare creație artistică este, concomitent, o creație politică, pentru că propune o opțiune. Artistul adevărat rămâne în istorie prin atitudinea sa“. Deslușim în aceste reflecții îndatorirea artei ca, operând clivaje în varii niveluri ale istoriei, examinând realul într-o perspectivă critică și propulsivă, să transforme, cum ar fi spus Marcuse, „conștiința cotidiană și bunul-simț în conștiință politică și bun-simț politic“. Notabil e faptul că Guga nu s-a mărginit să postuleze esența politică a dramaturgiei, ci a oferit prin piesele sale o remarcabilă proiecție artistică a acesteia. Pentru că ceea ce frapează în primul rând în scrisul său, constituind un numitor comun, este factura declarat politică, politicul fiind urmărit, cu precădere, în sfera libertății, un atribut constitutiv, ontic și social, al omului și umanității. Libertatea ca formă superioară de afirmare a demnității și ca cerință primordială a progresului uman este leit-motivul operei sale, mărturisind un demers obstinat de a dezvolta conștiința răspunderilor individuale și colective pentru problemele personale, naționale și planetare. *Speranța nu moare în zori* dezvoltă tema opțiunii politice într-un moment de răscruce al istoriei naționale; *Cinci zile din viața orașului*, deconspirând atrofiile conștiinței și comportamentele aberante, inițiază un apel la solidaritate cu valorile sociale, condensări semnificative ale politicianului; dintr-un alt unghi existențial, tema este reluată în *Moartea Domnului Platfus* și *Noaptea cabotinelor*, dez-

văluind alte conotații etice ale politicianului. Problematika puterii — panoramată pe fundalul istoriei omenirii — îi inspiră parabolele *Evul mediu întimplător* și *Amurgul burghez*, avertismente despre efectele nefaste ale structurilor malformate și ale concepțiilor nocive care reprimă cu brutalitate și cruzime valorile ce dau lumii frumusețe și armonie. Miza politică sporește considerabil, fiindcă în joc este nu numai libertatea indivizilor, ci și a omenirii, și, în ultimă instanță, însuși destinul civilizației. Actualitatea pieselor lui Guga rezidă, așadar, în pasionanta plonjare în problematica majoră a acestui secol convulsionat, cit și în luciditatea și calitatea filozofică a angajării.

Unitatea dramaturgiei lui Romulus Guga se înfăptuiește însă nu numai prin convergența problematică, prin recurența toposului, ci și prin adeviziunea, cu variații inerente impuse de specificitatea fiecărei piese, la categoria teatrului alegoric.

Alegoria ca modalitate artistică, adoptată atât în structurile dramatice, cit și în cele epice, are o străveche tradiție (firește, cu momente de flux și reflux), întemeiată pe posibilitatea de a capta într-o imagine de concizia unei epure aspectele fundamentale ce dau sens condiției umane. În structura bivalentă a alegoriei — alcătuită dintr-un plan fabulistic, evenimential, și un plan de profunzime, de universalizare a semnificațiilor — accentul se așază determinant pe cel din urmă. Semnul denotativ însușează conotații arborescente care, angajând adevărurile globale, pun în discuție nu numai un moment istoric, ci însăși esența umană, în determinările ontologice primordiale. Cultivată în tragedia antică (*Prometeu încătușat*, de Pildă), larg frecventată în Evul mediu (în mistere și moralități), prezentă în literatura renașcentistă (îndeosebi în autos sacramentale), alegoria cunoaște o prodigioasă resurrecție în secolul nostru, în „drama epică“ brechtiană, în tragicomedia absurdului (Beckett, Ionesco), dar și în alte orientări de „frontieră“, cărora li se însușează piese de Dürrenmatt, Camus, Buzzati etc. În epică, modalitatea este hegemonică în opera lui Kafka și este, nu rareori, folosită de Thomas Mann. Revitalizarea alegoriei se explică, fără îndoială, prin posibilitățile de esențializare a experienței umane într-o epocă tensionată și distorsionată de grave procese alienatoare, când o parte a lumii este prinsă într-un angrenaj al violenței și al teroarei. Firește „mecanica“ principiului rămâne aceeași, dar în impact cu evoluțiile sistemelor de gândire și ale formelor sensibilității, elementele clasice ale alegoriei compoartă reevaluări corelative. În timp ce alego-



ria tradițională se constituia prin personificarea unui concept abstract, moral de obicei, în literatura contemporană ea se întemeiază hotărîtor pe transpunerea situațională a unei viziuni asupra lumii care angajează totalitatea valorilor spiritului și societății : politice, etice, ideologice etc. În acest sens o folosește și autorul *Evlui mediu întimplător*.

Adoptarea formulei de către Romulus Guga răspunde unei radicale necesități de generalizare, într-un teatru de marcată factură filozofică, situația alegorică oferindu-i cadrul propice inițierii unor incisive dezbateri asupra legitimității ideologiilor (și a sistemelor sociale corespunzătoare) aduse în discuție. El personalizează însă construcția alegorică prin două note distinctive. Mai întîi prin integrarea motivelor alegorice într-o structură artistică mai complexă, permeabilă reprezentărilor realiste. Desigur, istoria consemnează asemenea aliaje alegorico-realiste. Erich Auerbach în *Mimesis*, semnalînd caracterul alegoric al *Divinei Comedii*, evidențiază că ea este și „o operă de artă care imită realitatea, în care sînt reprezentate toate domeniile imaginabile ale realității“. În scrierile lui Guga, coexistența situațiilor și personajelor alegorice cu altele de natură realistă favorizează active osmoze între tragic, comic, dramatic, poetic, eroic, impunînd în literatura noastră o modalitate teatrală ce premeditează ambiguitatea planurilor, situîndu-le la confluențele dintre real și „fantastic“, dintre veridic și posibil, introducînd astfel un spor de semnificație prin forța de șoc a imaginilor polisemice. A doua notă definitorie o distingem în caracterul „deschis“ al convenției cultivate de Guga, nu numai prin polivalența înțelesurilor — fiindcă și alegoria pură, „închisă“ prin structură, le poate propune în anumite configurații — ci și sub aspectul posibilității omului de a schimba cadrul existenței prin „luptă“. Spre deosebire de tragicomedia absurdului, de exemplu, cu construcție circulară, tragicomediile lui Guga introduc perspectiva tonică a posibilității de rezolvare a impasurilor existențiale. Univocității alegoriei clasice, autorul îi opune plurivalența parabolei în cadrul căreia arhetipul este urmîrit în dialectica particularizărilor istorice.

Apartenența dramaturgiei lui Guga la literatura alegorică este demonstrată de recurența citorva motive arhetipale : „spațiul claustrat“, „uniforma“ și „călătoria“ (lupta), pivotînd în jurul unor personaje de factură sau cu valențe arhetipale. În alegoria medievală, spațiul închis îl reprezenta fie infernul, arhetip al demonicului care reprimă omul, fie paradisiul, locul de întîlnire al virtuților. În literatura modernă, infernul

este „motivul“ exclusiv, dar, depozitat de trăsăturile lui mitologice, este transformat într-o „incintă“ în care mecanismele reificatoare acționează opresiv asupra omului, încercînd să anuleze posibilitatea de exercitare a prerogativelor fundamentale și a împlinirii menirii lui civilizatoare. Este un spațiu al dictatului ce reclamă obediență și nivelează existențele prin depersonalizare, un spațiu grotesc și abject, un spațiu concentraționar ca acela prezentat sub forma castelului, a galeriei sau coliviei în literatura kafkiană ; a sanatoriului în piesa lui Dino Buzzati *Un caz clinic* ; a camerei de hotel în *Cu ușile închise* de Sartre — spațiu fără posibilitate de comunicare cu exteriorul, claustrarea creînd o situație de așteptare propice decisivelor examene de conștiință. În cazul lui Guga, spațiul închis îl reprezintă cafeneaua (*Moartea Domnului Platfus*), gara (*Speranța nu moare în zori*), casa (*Noaptea cabotinelor*), „centrul de reeducare“ (*Evl mediu întimplător*), maidanul (*Amurgul burghez*). Simbolurile adoptate trădează natura socială și istorică a spațiilor delimitate în cadrul cărora se desfășoară violente confruntări, se produc revolte instinctive, dezlănțuiri rudimentare, culminînd, în cazul personajelor-cheie, cu insurecții premeditate ce conduc la depășirea situației de criză prin iluminările conștiinței și la recuperarea demnității ultragiante. Incinta demonică nu mai reprezintă un spațiu inexpugnabil ; transformată într-un spațiu al acțiunii sociale, într-o situație-limită, ea încurajează voiața de a demola barierele mortificatoare. În toate piesele lui Guga, conștiința își redescoperă funcțiile regeneratoare, instituind perspectiva recreditării valorilor umane.

Într-o dramaturgie care confirmă în liniamentele ei aprecierea lui Tatarkiewicz că adevărul artistic „se deplasează de la concordanța dintre obiect și realitate la concordanța cu intenția autorului“, motivele alegorice sînt integrate parabolei, construită ca o ipoteză, ca o posibilă manifestare existențială sau istorică. Incorporînd arhetipurile în situații ce țin de sfera reprezentărilor mimetice, parabola dobîndește sensuri iradiante ce pot explica împrejurările concrete, ca și marile tendințe care, în irizările mișcării istorice, întretin meditația gravă asupra perenelor, inalienabilelor adevăruri ale lumii. Intuindu-le resursele nelimitate de a zgudui inertiile de gîndire, Brecht aprecia că „parabola și alegoria au rămas formele cele mai proprii“ pentru a-i „confrunta pe oameni cu ei înșiși. *Coriolan, Mărirea și decăderea orașului Mahagony, Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, Capete rotunde și capete fuguite* de Brecht, Cali-

gula de Camus, *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt, *Andorra* de Max Frisch sînt cîteva dintre operele care ilustrează parabola politică și socială. În dramaturgia noastră, parabola este adoptată de Marin Sorescu pentru a dezbatе condiția ontologică a omului, iar elemente parabolice se regăsesc în unele piese ale lui Dumitru Radu Popescu, Alexandru Popescu, Paul Anghel, Paul Everac etc. Meritul de a fi impus ca o categorie distinctă parabola politică revine însă, după părerea noastră, lui Romulus Guga.

În analizele dedicate teatrului lui Guga, atenția s-a focalizat cu precădere asupra personajelor construite în modalități realiste. Incontestabil, acestea au ponderi și funcții semnificative de rezonanță, fiindcă însăși formula adoptată, a osmozei dintre real și fantastic, le acordă un statut artistic aparte. Nu în suficientă măsură au fost evidențiate personajele arhetipale, de sorginte alegorică, situate uneori în planul secund al acțiunii, episodice chiar sub aspectul prezenței scenice, dar centrale în sistemul de semnificații al scriitorului. Motivul alegoric al „uniformei“, detectabil în cele mai multe piese, este utilizat ca simbol al forței brutale, oprinatoare. Militarul — chintesență a puterii în sistemele totalitare — populează piesele sale într-o ierarhie a gradelor, dar egal de abuzivă și discreționară: Soldatul, Caporalul, Plutonierul, Colonelul, Generalul simbolizează în *Speranța nu moare în zori*, *Evl mediu întîmplător*, *Amurgul burghez* forța malefică, autoritatea arbitrară, conjugate cu stupiditatea grotescă și cruzimea dementă. Smokingul este uniforma omului de afaceri (Ignățiu în *Amurgul burghez*), agentul spoliator, despot în raport cu masele, marionetă în miinile Generalului. Alte personaje, instrumente ale puterii deturnate de la funcția ei reală, poartă apelative generice tocmai pentru a le sublinia depersonalizarea, declasarea, abdicarea de la îndatoririle implicate în funcțiile lor sociale: Judecătorul, Preotul. Motivul uniformei, cu funcție de caracterizare politică și socială, are dealtfel o largă răspîndire în parabola modernă, descifrabilă în cîteva dintre operele notorii ale dramaturgiei contemporane. În *Capete rotunde și capete țuguiate*, Brecht avertiza că, într-un univers în disoluție, factorii spirituali — simbolizați prin elemente somatice, formele capetelor — sînt necaracterizanți, pentru că, după cum precizează un personaj, „hainele vorbesc despre poziția omului în societate“.

Valențe arhetipale au și unele personaje conturate de Guga în cheie realistă.

În *Speranța nu moare în zori*, cîteva personaje au apelative generice: Îndrăgostitul, Îndrăgostita, Scamatorul, Călătorul, denuminînd o însușire morală sau o atitudine socială; în *Evl mediu întîmplător*, Victoria este „Femeia resemnată“, Gloria — „Fata care învață“, iar cronicarul anonim este „Străinul“; în *Amurgul burghez*, Filip este „Un om sfîrșit“, Isabela — „Bocitoarea“, iar Augusta — „Femeia care învață“, scriitorul atrăgînd luarea-aminte asupra motivului alegoric personificat sau a ipostazelor de conștiință reprezentate. Alte personaje, în *Noaptea cabotinilor*, de pildă, condensează trăsături arhetipale în datele distinctive ale caracterelor și în valorizările lor sociale.

Prin natura ei, reamintea Romulus Guga una dintre cele mai importante achiziții teoretice ale esteticii moderne, arta este „un cod, o convenție“. Neexaminată în specificitatea codului adoptat, apreciată în raport cu drama tradițională, dramaturgia sa a putut părea unora convențională, alunecîndu-se fără suficientă comprehensiune asupra modernității formulei. Ariditatea de care a fost acuzat se dovedește, la un examen mai temeinic, a fi o calitate a unei dramaturgii ce nu se extrapolează imaginarii, ci amplifică doar portanța ideii, privilegiînd dezbaterea. „Convenția“, de parte de a devitalizeza gîndirea interogativă, împospătează modalitățile exprimării ei prin variații tonale îndrăznețe, prin alternări sau întrepătrunderi de planuri cu semn aparent opus. Cultivînd o artă a mobilității, vizînd noi sinteze estetice, el și-a asumat riscul confruntării cu inerțiile și conformismele. Dealtfel, toate noile forme impuse în dramaturgia noastră actuală (fenomenul este însă, îndrăznesc să spun, endemic întregii literaturi, pe toate treptele ei istorice) au fost întimpinate la început cu rezerve, uneori chiar cu lipsă de înțelegere. *Speranța nu moare în zori* a stîrnit la premieră aprige controverse, lucru ce s-a petrecut și cu *Evl mediu întîmplător*. Și exemplele ar putea continua. Fidelitatea scriitorului la propria autenticitate a fost însă recompensată în instanța timpului. Dacă ținem seama că Guga realizează prima lui piesă în această factură în 1964, să-i recunoaștem acum meritul de a fi un promotor al formulei alegorico-parabolice în dramaturgia noastră, fertilizînd o tendință rodnică în rezultatele ei și care, ostilă inchiștărilor și formelor canonice, emulează căutările novatoare ce pot exprima mai pregnant, mai profund, spiritualitatea contemporană.



■ V. MOGLESCU

## Pseudoparadoxul perceperii spectacolului: oboseala odihnitoare, și . . . consecințele lui estetice

S-ar putea ca motivele care îi aduc pe oameni la teatru să se fi schimbat de-a lungul vremurilor; împrejurările vieții de azi sînt totalmente diferite de cele ale veacurilor trecute, ceea ce, firește, are drept urmare o modificare a felului de a reacționa psihic în fața anumitor fenomene. În antichitate, Aristotel spunea că ascultarea unei tragedii îi face pe oameni mai buni, mai curajoși, mai miloși, deoarece îi purifică, mai precis îi vindecă de neliniștile, spaimile sau cruzimile care mai sălășluiesc în sufletele lor. Cu alte cuvinte, după el, efectul cel mai însemnat al spectacolului este obținerea unei stări, chiar și numai momentane, de împăcare a spectatorului cu sine însuși. În vremea noastră, mulți socotesc că scopul principal al venirii la teatru este de a se *distra* — adică a-și odihni psihicul prin *deconectarea* lui de diferitele preocupări care-l mențin într-o stare de permanentă tensiune, de *stress*. Pînă și Brecht, creatorul și teoreticianul celui mai extremist didacticism în arta teatrală, îi recunoștea acesteia rolul primordial de *Unterhaltungsmittel* (mijloc de divertisment). Dar distracția nu este oare și ea, pînă la urmă, tot o formă de realizare a împăcării spectatorului cu sine însuși, deși cauzele care fac necesară o astfel de reconciliere sînt astăzi diferite de acelea din antichitate?

Însă, oricît ar părea de ciudat, cu toate că unul dintre cele mai însemnate scopuri ale teatrului este tocmai odihnirea spiritului, perceperea produselor inspirate de Thalia sau Melpomena este una dintre cele mai obositoare din câte se cunosc. Spre deosebire de alte arte, teatrul solicită mai multe simțuri și facultăți sufletești. De aceea, spectatorului i se cere o atenție concentrată și nu una distributivă. Îi este practic interzis ceea ce i se îngăduie comediantului

unui tablou: să-și plimbe privirea de la detaliu la ansamblu și invers, sau să se depărteze și să se apropie de obiectul perceperii, pentru a-l descompune și recompuie mental, cu scopul de a-i stabili structura intimă și a-i aprecia valoarea. Spectatorul de teatru trebuie să *rețină totul dintr-o dată*, și cu văzul, și cu auzul, și cu imaginația, și cu inteligența. Pentru el, percepția este irepetabilă: o clipă de neatenție, pricinuită de o indispoziție trecătoare, îl poate lipsi de o impresie hotărîtoare pentru calitatea actului de receptare artistică; handicap pe care, cu excepția audiției muzicale, alte arte nu-l cunosc. Așadar, teatrul cere din partea publicului său un spirit tot timpul treaz, ceea ce, evident nu se poate obține în chip nelimitat. Iar dacă se întîmplă ca unii spectatori să adoarmă în stal, de vină nu este întotdeauna ceea ce li se oferă pe scenă, ci cîteodată chiar propria lor celulă nervoasă, prea slabă pentru a rezista tirului îndreptat asupra ei prin multitudinea de idei și imagini plămuite de talentul și eforturile îmbinate ale dramaturgului, compozitorului, regizorului, scenografului, actorilor, recuziterului și ale celorlalți participanți la actul creator al reprezentației scenice. Că sistemul nervos al omului este pus la grea încercare nu numai în jucarea, ci și în perceperea unui spectacol teatral, o dovedește, între altele, și existența pauzei, care, departe de a constitui o simplă cezură dictată de considerente pur artistice, dimpotrivă, corespunde unei necesități organice a interpretelor și a publicului.

Este oare vreo contradicție în a afirma că oamenii vin la teatru pentru a-și odihni psihicul, deși un astfel de repaos se înfăptuiește tocmai printr-o mare osteneală spirituală? Nu, mai degrabă avem de-a face cu un pseudoparadox, care exprimă în fond un adevăr cunoscut

încă de latini; ei susțineau că *similia similibus curantur* (cele asemănătoare le vindecă pe cele asemănătoare), sau, cum am spune pe românește, cui pe cui scoate, adică, în cazul nostru, o mare oboseală nu poate fi înlăturată decât prin alta de aceeași mărime, însă de natură diferită.

A nesocoti suprasolicitarea la care în mod obiectiv și inevitabil este supus psihicul spectatorului înseamnă, din partea creatorilor, a da dovadă de egocentrism. Datorită lor este aceea de a căuta, prin felul cum își construiesc reprezentarea, să contribuie la micșorarea osteneții și nu la mărirea ei. Dealtfel, chiar interesul lor primordial este de a-l determina pe spectator să perceapă întregul sens al plâsmuirii lor, în toată profunzimea. De unde, evident, decurge și influența condițiilor specifice de receptare, asupra particularităților de ordin estetic ale operei teatrale, în totalitatea ei. Una dintre cele mai însemnate consecințe, în plan artistic, ale împrejurărilor psihologice caracteristice spectatorului implică cerința *stricte delimitări, în timp și spațiu, a reprezentăției*. Satisfacerea unui atare desiderat este de natură să împiedice ivirea unor centre de interes colaterale, susceptibile a impune spectatorului distribuirea atenției, frîmînd așadar concentrarea ei spre obiectul central fixat de creatori cu premeditare. În această ordine de idei, aș cere dreptul să mă îndoiesc că „reprezentățiile-mamut”, (a căror modă a început să se răspîndească la noi), chiar dacă au o incontestabilă strălucire artistică, izbutesc, tocmai din cauza lungimii lor necontrolate, să transmită publicului întreaga bogăție a conținutului lor. După cum nu cred că diversificarea spațiului de acțiune și transferarea unei părți a acesteia dincolo de limitele scenei (cum s-a procedat, dealtfel, în modul cel mai deplin consecvent cu spiritul teatrului pirandellian, la *Să îmbrăcăm pe cei goi*) are darul de a înlesni deplina asimilare a substanței artistice a unei reprezentății de către spectatori. Cred că este o greșeală să se încerce, pe un asemenea plan, adoptarea de către teatru a unor mijloace proprii filmului; în arta cinematografică, o parte din efortul percepției umane este preluat de obiectivul aparatului de filmat, care îndeplinește rolul de sintetizator de imagine; de aceea, un film, oricît de lung, este mai puțin obositor decît un spectacol de teatru; cît privește diversitatea extremă a spațiului de desfășurare a acțiunii, în film, ea nu afectează în nici un fel puterea de concentrare a publicului asupra obiectului central prevăzut de autori. Pe scenă însă,

între încarnarea vie a ficțiunii și spectator nu se interpune nimic, în afară de o anumită distanță, suficientă a-i îngădui asistenței să perceapă plâsmuirea cu propriile simțuri; aici, numai materiei artistice îi revine menirea de a le ușura privitorilor și ascultătorilor recepțarea, ceea ce, evident, implică realizarea invenției scenice într-o structură corespunzătoare.

În teatru — dată fiind absența unui sintetizator —, imaginea însăși trebuie să aibă, în cel mai înalt grad, un caracter de sinteză. Adică să nu îngăduie atenției spectatorului să se abată de la un anumit centru de interes, ales cu premeditare și înmănușind într-o indestructibilă unitate elementele componente ale artei teatrului: text, muzică, joc, decor, costum. Întrucît respectiva imagine este de fapt o imponderabilă, o imaterialitate rezultînd tocmai din conjugarea sus-menționatele elemente, fiecare dintre ele urmează să contribuie la configurarea ei printr-o mare economicitate a mijloacelor de expresie, așadar nedepășind limitele între care se pot lăsa spațiul și timpul de desfășurare necesare tuturor celorlalte. Căci orice încălcare, de către o componentă, a „drepturilor” legitime de manifestare ale celorlalte duce la apariția unui centru de interes colateral, care provoacă o dispersare a atenției spectatorului. Ceea ce pînă la urmă se răzbuună chiar pe calitatea percepției a inșiși componentei care a ținut să se evidențieze. De pildă, se poate constata că la o tiradă în versuri, cum ar fi aceea a lui Miked („Doamnă, datina străbună e mai presus decît o lege...”) din piesa *Vlaicu-Vodă* de A. Davila, sensul textului începe să scape spectatorului din pricina oboselii, dacă actorul, cucerit de frumusețea pur literară a stihurilor rostite, va pune accentul, în interpretare, pe *intonafie*, căutînd a le sublinia, imobil, mai ales muzicalitatea. Dimpotrivă, dacă actorul va pătrunde ideea fundamentală a textului, concentrînd-o mental și dezvoltînd-o în ritmul unei gândiri vii, străduindu-se să integreze pe deplin metrica versurilor în acest ritm (care uneori nici nu poate absorbi în întregime textul, de unde necesitatea de a se sacrifica o parte, în ciuda valorii literare), publicul nu numai că va înțelege intențiile atît ale autorului dramatic cît și ale actorului, dar va fi atras de un singur obiect de pe scenă și deci osteneala la care va fi supus îi va fi profitabilă, deci odihnitoare.

Așadar, justa alegere a unui centru de interes primordial, asupra căruia să se concentreze atenția spectatorului, este, după părerea mea, în teatru, de însemnătate crucială.



# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERA ABSOLUTA

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TIMIȘOARA

## ■ TENTAȚIA

de Aurel Gh. Ardeleanu

Data premierei : 2 februarie 1984.  
Regia : MIHAI RAICU. Scenografia : PETRE GEORGE.  
Distribuția : GETA IANCU (Martha); MIRON NEȚEA (Străinul).

O cortină muzicală somptuoasă, cu stranii irizări sonore și acorduri premonitorii, o scenografie de inspirație expresionistă, alăturând elemente simboliste, sugestii metaforice și recuzită „realistă”, constituie montura acestei piese de cameră, exercițiu dramatic pentru două personaje, considerate ca prototipuri pentru elementele relației-cheie dintr-o lume necruțătoare și inechitabilă : victima și călăul. Tinărul dramaturg timișorean, ale cărui anterioare producții scenice tindeau să concentreze în secvențe dramatice file din istoria națională mai veche sau mai nouă (*Coroană pentru Doja*, *Appassionata*), ne surprinde de astă dată prin deplasarea ariei de investigație : undeva în Europa, într-un occident inconfundabil, spațiu psiho-social ce ne împropăștează, poate prin involuntare asociații, vechi amintiri legate de lecturi din J. B. Priestley, Dürrenmatt sau americanul Tennessee Williams. Fără a fi chiar o pastişă, *Tentația* nu frapază prin originalitatea subiectului sau a mediului ales, dar acoperă o necesitate repertorială. Iar publicul e cucerit prin misterul unei poezii scenice de real farmec. În solitudinea unei jalnice „camere mobilate”, spațiu clausturant,

capcană și celulă totodată, o femeie în derivă, victimă a șomajului și a altor împrejurări, obsedată și de vîrstă, este lichidată de un soi de „ucigaș fără simbrîie”, un străin, hăitaș ce-și derutează prada, părînd el însuși hăituit ; de fapt, amîndoi, priviți de la distanță, apar ca două roțițe neînsemnate dintr-un complicat și strivitor mecanism. Reprezentația pusă în scenă de Mihai Raicu dilată cu bună știință datele textului, încarcă de tensiune și mister atmosfera, colorează ambianța ; excesive sînt însă efectele scenografice (autor, Petre George), acea „plasă a Destinului” ce treptat coboară din podul scenei, pe măsură ce victimei i se apropie sfîrșitul. În pofida efectelor scenotehnice, simplitatea și expresivitatea interpretării asigură reușita montării. Geta Iancu și Miron Nețea compun două individualități cu relief psihologic și subtext biografic, dozînd, într-un bine dirijat contrapunct, accentele, gradele și expresiile Fricii, spaima omului față de om, într-o lume dezumanizată.

## ■ ANA-LIA

de Dina Cocea

Data premierei : 2 februarie 1984.  
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.  
Distribuția : VICTORIA SUCHICODRICEL (Ana) ; GETA IANCU (Lia).

Al doilea volet al dipticului timișorean aduce la rampă o nouă scriere dramatică a Dinei Cocea, pentru a convinge pe cei încă neîncredători că *Familia*, debutul dramaturgic al acestei binecunoscute personalități artistice — debut produs în

această stagiune —, nu reprezintă un capriciu literar, ci expresia unei vocații. Dacă *Familia*, piesă de factură clasică, se racordează la tradițiile dramei de moravuri, cu portretizări realiste și acțiuni justițiare *Ana-Lia*, piesă „scurtă”, este o disertație dramatică densă, o pagină de fină analiză psihologică. O piesă despre femei fără a fi „feministă”, o expunere de „cazuri” fără cazuistică, o dezbateră etică având final deschis; termenii puși în discuție nu sînt manicheist distribuiți în caractere „pozitive” și „negative”, ci încorporați dialecticii vieții înfloririi și regresiei biologice, succesorilor și ratărilor sociale, crizelor existențiale, angajărilor civice. Cele două surori — Ana, Lia —, individualități distincte, dar complementare, își confruntă, într-un ceas decisiv, viețile, bilanțul fiind dramatic; dincolo de realizările, împlinirile, reușitele profesionale, greu sesizabilul eșec ține de domeniul inefabilului. O anume ariditate, uscăciune sufletească, anchilozare psihică, nefisurată certitudine, pe de o parte; prea multă labilitate, excentricitate, respirare ușuratică și mefiență, de cealaltă parte... Suspansul scenic e abilitat cu meșteșug, finalul deschide o perspectivă tonică, omul dispune de inepuizabile resurse psihice regeneratoare... Regizorul Ioan Ieremia a valorat din plin acutele dramatice, a dat relief încordărilor conflictuale și contururi nete psihologilor investigate. În decorul „oarecare”, al cărui principal merit e acest caracter „depersonalizat” (scenografia, Emilia Jivanov), pe măsura unor existențe insidios alienate, interpretele desfășoară un joc destul de interiorizat, sobru, nuanțat, într-o relație tensionată, nutrită de amintirile unui trecut încărcat de evenimente emoționale. Victoria Suchici-Codricel (Ana) e poate puțin prea egală în ton și, uneori, crispată în rigiditatea ce este în fond o mască a invulnerabilității unui suflet vulnerabil; dar, un „challenger” excelent pentru desfășurările explozive, pentru jerbele de artificii femeiești, pentru loviturile neprevăzute pe care Geta Iancu, interpreta Liei, le demonstrează, într-o compoziție în care excesul de culoare este dacă nu o mască, un alt scut, mijloc de apărare.

Duet dramatic de virtuozitate interpretativă, *Ana-Lia* este, neîndoios, opera unei autoare care, actriță fiind, cunoaște bine legile scenei, tainele jocului și regulile nescrise ale Codului breslei: respectul pentru ființa actorului, dîndu-i roluri pe măsură.

**Mira IOSIF**

**P.S.**

**Montări distincte, nereunite tematic și nici stilistic, Tentația și**

**Ana-Lia pot fi, firește, reprezentate separat, acolada ce le reunește fiind oarecum arbitrară. Ceea ce nu înseamnă că spectacolul compus („coupé” — cum spun francezii) nu poate fi luat ca atare.**

**TEATRUL BACOVIA  
DIN BACĂU**

## ■ NEPOȚII LUI PLAUTUS

**de I. D. Sirbu**

Rar mi-a fost dat să intîlnesc o piesă atît de ciudată ca *Nepoții lui Plautus*. Pe autorul ei, Ion D. Sirbu, îl urmăresc și îl prețuiesc de mult, cam de prin 1970, cînd mă intîlneam pentru prima dată cu dramaturgia sa pe scena Teatrului Tine-

**Data premierei : 23 februarie 1984.**

**Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : GLORIA IOVAN.**

**Distribuția : STELIAN PEDA (Plautus) ; SICA STĂNESCU (Aristofan) ; NICOLAE ROȘIORU (Shakespeare) ; GHEORGHE GHEORGHIU (Molière) ; CĂTALINA MURGEA (Tanti Gloria) ; LIVIU MANOLIU (Wolf, Hitler, Marte) ; VIOREL BALTAG (Nepotul, Mussolini) ; GEO POPA (Pirgo) ; CONSTANTIN CONSTANTIN (Artotrogus) ; LIVIU RUS (Palestrion, Rozi) ; DINU APETREI (Pleusid, Don Juan) ; MIRELA COMNOIU (Filo) ; DANA ILIE (Myrhinne) ; DOINA IACOB (Glycere) ; IOANA ENE-ATANASIU (Doamna Moarte) ; DORU ATANASIU (Orlando, Napoleon) ; CAMELIA ȚINOA (Domnișoara Pace) ; ORTANSA CODREANU (Ganymede, Spicherița, Madam Diplomafia).**

retului din Piatra Neamț, unde se montase *Arca bunei speranțe*. Ceea ce mă atras, printre altele, în scrisul său (fie vorba de o parabolă, ca *Arca...*, fie de o dramă realistă, ca, de pildă, *A doua față a medaliei*) este evidentă soliditate a construcției, articulația ei logică și coe-





**Liviu Manoliu, Ioana Ene-Atanasiu și Cătălina Murgea**

rentă, din care derivă și intensitatea dramatică a conflictelor. Așa fiind obișnuit să-l „citesc” pe dramaturg, mi-a fost greu să-l redescopăr în autorul *Nepoților lui Plautus*, piesă care — mărturisesc de la început — m-a deconcertat.

Despre ce este vorba în text? E greu de rezumat, tehnica „punctajului” îmi e, în cazul dat, mai la îndemână. Mai întâi, printr-un scurt preambul, sintem avertizați că se va juca, mai mult sau mai puțin improvizat, o piesă, că sintem — cum se zice — în fața unei reprezentații de „teatru în teatru”. Spectacolul propriu-zis începe prin a ne înfățișa patru dintre vîrfurile dramaturgice ale tuturor timpurilor — Aristofan, Plautus, Shakespeare și Molière — care fac „de plan-ton” în istorie la buna desfășurare a întâmplărilor. Lui Plautus i-a revenit un „cort” dificil — el veghează asupra secolului XX. Intervine Tanti Gloria, care — mai cu flătări, mai cu amenințări, mai cu șantaje — îl anunță pe Plautus că a descoperit cea mai rentabilă meserie a secolului — dramaturgia, și, în consecință, a decis să-și facă nepotul („după vorbă, după port” — un fel de bișnițar de Lipscani) dramaturg. Dar cum acesta habar n-are de talent și de gramatică, îi cere lui Plautus să-i scrie piesa. Plautus însă este complet ramolit, nu numai că nu mai e în stare să inventeze un subiect, dar nici măcar piesele pe care el însuși le-a scris nu și le mai amintește, așa că... Totuși, la sugestia generală, se încearcă reeditarea *Soldatului fanfaron*. Începe o nouă reprezentatie ad-hoc, dar se întrepruce curînd, căci Pirgo refuză să mai joace rolul fanfaronului, pretinzînd că i s-a atribuit pe nedrept. Alții sînt marii fanfaroni ai lumii. Urmează deflarea — cu scurte exemplificări — acestor mari fanfaroni: Don Juan, Orlando, Napoleon s.a.m.d., pînă la Mussolini, Hitler și Marte. Aceștia din urmă intervin de-abia în a doua parte a spectacolului,

cînd — cu aportul binevoitor al aceleiași Tanti Gloria — mai sînt aduși în scenă și Doamna Moarte, Domnișoara Pace și Madam Diplomația, pe lingă alte apariții mai mult sau mai puțin episodice din ambele părți, cum sînt Artotrogus, Spicherița, Palestrion, Ganymede, Rozi, Wolf, Glycere și Myrhinne. De la un capăt la altul al piesei traversează scena și Filo și Pleusid, simbol al cuplului de etern trigați. pe seama cărora se fac toate mîrșăviile. Cei prezenți în partea a doua a spectacolului asistă și la un concurs de netrebnicie, în care Mussolini și Hitler se dovedesc cam nevolnici, și la un banchet în cinstea lui Marte, care speră, delectîndu-se cu această perspectivă, distrugerea lumii.

Poate că am omis, în punctajul meu, unul sau altul dintre episoade. Poate că înșiruirea lor putea fi făcută cu mai multă cursivitate și poate că ele merită mai atente și mai înțelepte explicații. Dar — îi rog pe cititori, ca și pe autor, să mă creadă — relatarea mea se întemeiază pe bună-credință și nu cuprinde nici un dram de persiflare deliberată. Nu am reușit să pătrund mai adînc.

Am mai înțeles că, în esență, este o satiră antirăzboinică sub forma parabolei, intenție cît se poate de onorabilă, la care, desigur, subscriu. Am mai observat și că autorul oscilează între tonul parodic și ironia amară, și că grotescul unor stări de spirit evocate l-a făcut să recurgă adesea la modalitatea grotescului, ca formă de expresie.

Dar nu am înțeles cu nici un chip de ce a ales pentru toate acestea o formulă dramatică atît de hibridă, atît de haotică, atît de dezlînată. Nu cred că parodia are nevoie de accente de comic gros, vulgar: și nici că o parabolă, care își pronune obiective cît se poate de limpezi și de laudabile, poate fi împănată cu tot felul de aluzii recriminatorii la viața literară curentă. Ca să nu mai spun că

mi se pare o lipsă de pudoare să-i amesteci în tot talmeș-balmeșul acesta, să-i zicem „fantezist“, pe cei patru Nemuritori, și să-i mai și pui să se certe între ei ca la ușa cortului. O fi demitizare, o fi desacralizare, o fi ce-o fi, dar parcă e prea de tot...

Mircea Marin, director de scenă experimentat, căruia i-am aplaudat nu o dată demersurile regizorale, a văzut probabil în *Nepoții lui Plautus* cu mult mai mult decât mine. A văzut, și a crezut în virtuțile ei literare, căci spectacolul său este fidel spiritului autorului. În scenă este o permanentă agitație, costumele (e drept, create cu talent de Gloria Iovan) sînt aiuritoare, se șarjează spre bufonadă din orice și oricînd, personajele sînt schițate din tușe apăsate, violente. Stilul mizanscenei este lipsa de stil. Totul seamănă a haos, haos care copleșește și momentele — puține, dar menționabile — de umor mai normal, mai simplu. Mircea Marin s-a „jucat“ cu un material greu inflamabil. Cînd totuși a reușit să-l aprindă, fumul a înecat și flacăra.

Totuși, pe acest fundal incomod, unii actori se detașează. I-am remarcat în primul rînd pe Geo Popa și Dinu Apetrei, apoi pe Cătălina Murgea, Ioana Encu-Atanasiu, Camelia Țino, Doina Iacob, Dana Ilie, Mirela Comnoiu, Livius Rus, Liviu Manoliu, precum și pe Viorel Baltaș (cu un semiton prea acut) și pe Stelian Preda (cu un semiton prea în surdină).

Dinu KIVU

## ■ BĂTRÎNA ȘI HOȚUL

de Viorel Savin

Data premierei: 22 februarie 1984.  
Regia și scenografia: MIRCEA MARIN.

Distribuția: DESPINA PRISĂ-CARU (Bătrîna); FLORIN ZĂNCESCU, ROMEO BĂRBOSU-SAVA (Hoțul); MIHAI DRĂGOI, FLORIN BLĂNĂRESCU (Primul civil); ROMEO BĂRBOSU-SAVA, MARIUS ROGOJINSKI (Al doilea civil); MARIUS ROGOJINSKI, CRISTOFOR BASARAB (Anton).

Un debut promițător în dramaturgie este această piesă în două părți semnată

de poetul Viorel Savin. Este vorba, mai bine zis, despre debutul său pe o scenă profesionistă, căci — aflăm din programul de sală — Viorel Savin a mai scris o piesă, *Ovidiu lu Tomis*, premiată la a doua ediție a „Cîntării României“ și publicată într-o culegere.

Cu *Bătrîna și hoțul*, Viorel Savin se încumetă într-o zonă a dramaturgiei guvernate de reguli dintre cele mai precise — cea polițistă. Iar dacă se adoptă doar ca accesoriu această formulă (căci, în realitate, este un dialog aproape socratic despre adevăr și minciună, despre bine și rău, în ultimă instanță — despre ceea ce justifică sau nu existența umană); accesoriul, odată adoptat, impune rigoare. Ceea ce nu-i lipsește deloc proaspătului debutant, căci piesa sa — în care misterul constă nu în identitatea criminalului, ci în felul în care se va rezolva situația conflictuală — are tensiune și suspans, neașteptate și spectaculoase meandre de intrigă, un final șocant. Faptul că Bătrîna, victimă presupus irevocabilă a Hoțului, reușește să răstoarne situația în favoarea ei, prin subtile detournări ale atenției agresorului, într-un crescendo dramatic bine condus, conferă o notă mai mult decât plauzibilă acestei prime înfruntări a autorului cu exigențele genului.

Mai interesant de observat decît validitatea acestei construcții este însă tentativa dramaturgului, în parte reușită, de a evita o anume monotonie caracterologică, mai întotdeauna depistabilă în astfel de confruntări decisive între bine și rău, aproape inerentă în cazul unei drame în doar două personaje (cum, practic, este și *Bătrîna și hoțul*, cei cîțiva figuranți care mai apar în final nemo-dificindu-i esențial structura). Bătrîna, mai ales, este un portret remarcabil. Drapată într-o cochetărie pe care o bănuim senilă, exprimînd candid grave (și oarecum banale) reflecții despre artă, frumos, viață, Bătrîna pare desprinsă din galeria bunicilor lui Teodoreanu. Dar există, se înțelege din subtext, și o a doua față a acestui personaj, care nu este lipsit de o luciditate hotărîră și neiertătoare, ba chiar de un soi de machia-velism. Căci, pînă la urmă, cel care înșală, trișează, este Bătrîna, iar Hoțul este victima. Hoțul, la rîndul său, nu este creionat liniar. Argumentele lui sînt fruste, citeodată dominate de instincte primare, dar între ele se ascund refuzări ciudate, care îl desemnează drept un posibil tip de contestatar eșuat. Aici, dramaturgul supralicitează, cred, ambiguitatea determinărilor, alcătuiindu-i Hoțului o biografie cețoasă, dificil de urmărit și explicat. Impresie la care contribuie și lipsa unei mai precise situări geoistorice a acțiunii, care ar fi umplut,





### Florin Zăncescu și Despina Prisăcaru

poate, unele „pete albe“ de pe harta acestui caracter.

Toate cele afirmate mai sus despre personajul Bătrîna se regăsesc în spectacol și datorită excelentei interpretări a Despinei Prisăcaru. În compoziția sa, farmecul se îmbină cu viclenia abil disimulată, groaza, cu temeritatea, felonia, cu ingenuitatea. I-aș reproșa (ei sau regiei?) doar finalul, puțin prea prelungit, acolo unde putea să fie doar simplă și clasică lovitură de teatru și atât, cortina! Actrița e onorabil secundată de Florin Zăncescu, în Hoțul. Interpretarea acestuia ar fi fost mai nuanțată și mai convingătoare dacă n-ar fi apelat atât de des la *fortissimo* în ton și gesticulație.

Mircea Marin a condus cu siguranță și claritate acest aparent inocent joc cu moartea care este Bătrîna și hoțul. A fost poate prea tolerant față de un oarecare exces de lirism din text, dar a știut în schimb să creeze (și scenografic, căci el semnează — asistat de Vasile Crăiță Măndră — și scenografia) o atmosferă densă, încordată, care dă nota definitorie a spectacolului.

D. K.

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL TINERETULUI  
DIN PIATRA NEAMȚ

### PITICUL DIN GRĂDINA DE VARĂ

de D. R. Popescu

*Piticul...* este, fără îndoială, una dintre cele mai jucate piese ale lui D. R. Popescu. Pe lângă alte explicații valabile ale acestei situații (tematică, roluri tentante etc.), ar fi și aceea a aparentei nondificultăți a textului: căci — s-o recunoaștem — dramaturgia lui D. R. Popescu nu este dintre cele mai ușor de descifrat scenic. O simbolistică nu o dată cețoasă, discontinuitatea acțiunii, alternanța real/fictiv și multe alte elemente care personalizează stilul autorului fac din această vastă operă un teritoriu ce se lasă anevoie explorat, capcanele pînindu-i pe temerari la tot pasul. *Piticul...*,

Data premierei : 2 februarie 1984.

Regia : NICOLAE SCARLAT.

Scenografia : MARIA RODICA ROIBAN.

Distribuția : ANA CIONTEA (Maria Boitoș); COCA BLOOS (Sevastița); ROMEO TUDOR (Dominic Berceanu); DAN COVRIG (Vasile Stambuliu); LIVIU TIMUȘ (Oprițescu Mititelu); FLORIN MĂCELARU (Pasăre); TRAIAN PĂRLOG (Constantin Iros); AVRAM BIRĂU, (Miron David); GHEORGHE BIRĂU (Izidor Mercea); VIORICA HODEL (Zambila). În alte roluri : PAUL CHIRILĂ, MARIA FILIMON, CONSTANTIN GHENESCU, TATIANA IONESI, ION MUSCĂ, OANA TIMUȘ.

în schimb, se singularizează, în acest context. Intriga este simplă, previzibilă chiar, metafora (în care doar apariția „păsării“ se leagă de sistemul de semne al altor drame semnate de D.R.P.) este transparentă, personajele au contururi clare și semnificații univoce.

Dar numai la prima vedere toate aceste argumente fac piesa mai abordabilă. Căci, și aici, dramaturgul refuză să se lase ușor citit „la prima lectură“. Scrisul său, în voita sa simplitate, este și de această dată înșelător. *Piticul...* este nu numai o dramă narativă, încadrabilă într-o largă și bine reprezentată grupă a literaturii cu subiecte din rezistența antifascistă (s-a observat, pe bună dreptate, novatorismul lui D. R. Popescu în această zonă literară, derivat din evitarea programatică a declarativismului și patetismului exagerat) ci și o scriere parabolică în care Binele se înfruntă cu Răul în stările lor fundamentale — viața și moartea, prin intermediul unor personaje-arhetip. Gesturile sînt definitive, irevocabile, există în piesă o ascetică seriozitate a trăirilor, care interzice orice glumă și orice compromis cu destinul. Maria (un nume-laitmotiv în opera lui D.R.P.) are statură de eroină de tragedie antică, în demnitatea cu care își acceptă calvarul. Ca și în *Matca* lui Sorescu, Maria învinge moartea purtînd sarcina și născînd.

După montarea de referință, de altădată, a lui Dan Micu, cred că cea actuală, de la Piatra Neamț, a lui Nicolae Scarlat este cea mai apropiată de spiritul scriitorului. Spectacolul are calm și acuratețe, tinzînd spre esența tragicului, despovărată de accidentele cotidianului. Un decor de o mare forță de sugestie (Maria Rodica Roiban) — cadru al detențiunii, al oprîmării morale — accentuează caracterul generalizator al mizanscenei. Chiar și costumele, cu derogări considerabile de la documentul de epocă — intenționate, mi s-a spus — contribuie la crearea impresiei de alegoric, de extrapolare, deloc fortuită, în timp și spațiu. Spectacolul înfățișează o lume în confruntare acută, denășind trimerite istorice.

În registrul interpretării, performerul acestei versiuni din *Piticul...* este Florin Măcelaru. Pasăre al său este halucinant, lucrat într-o progresie savantă a raportului între inconștiență și luciditate. Ana Ciontea, în Maria, are și probează toate datele cerute de eroină. O dezavantajează însă decupajul cinematografic al textului (respectat cu prea multă fidelitate), care îi fragmentează scenele, nelăsîndu-i întotdeauna respiro-ul necesar reîncărcării emoționale. Inexperiența își spune aici cuvîntul, dar este un handicap pe care Ana Ciontea îl va depăși cu brio în cîțiva ani. În alțe roluri, de mai mică anvergură, am urmărit compoziții exacte ale tuturor actorilor distribuți; unii, bine cunoscuți pentru capacitățile lor — ca Traian Pârlog, Avram Birău sau Coca Bloos —, alții, mai puțin afirmați pînă

acum — și Nicolae Scarlat merită din nou să fie felicitat pentru punerea lor în valoare: Romeo Tudor, Liviu Timuș, Dan Covrig, Viorica Hodel și Gheorghe Birău și-au ilustrat doar personajele.

Un moment aparte în spectacol — scena dansului —, la care participă, într-un relativ anonim, și actorii Paul Chirilă, Maria Filimon, Constantin Ghenescu, Tatiana Ionesi, Ion Muscă și Oana Timuș, înscrie cota cea mai înaltă a reprezentăției. Fericit, teatrul care se poate lăuda cu asemenea „anonimi“!

Dinu KIVU

TEATRUL BACOVIA  
DIN BACĂU

## LAPTE DE PASĂRE

de D. R. Popescu

Data premierei: 24 decembrie 1983.

Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția: MIRELA COMNOIU (Emilia); STELIAN PREDA (Silviu); FLORIN ZĂNCESCU (Horia).

Cu acest spectacol, în clădirea teatrului băcăuan s-a inaugurat o nouă sală — „Studio 108“ (denumită astfel după numărul locurilor) — operă a ingeniozității arhitectului Doru Anghel, care a știut să exploateze inteligent un spațiu nefolosit, rostuindu-i toate utilitățile necesare jocului teatral: cabine pentru actori, de sonorizare și lumini, locuri de degajament. Acest spațiu — organizat *en rond* — i-a convenit de minune regizoarei Anca Ovanez-Doroșenco, pentru noua ei versiune scenică a piesei *Lapte de pasăre* (sau *F.M.S.L.O.*, sau *Horia*, sau *Timp în doi*). Spun „noua“, pentru că la Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani, cam aceeași echipă — regizoarea, scenograful George Doroșenco și doi dintre interpreți (Stelian Preda și Florin Zăncescu) — realizase prima sa formulă. Noutatea, deci, absolută a actualei montări este doar apariția unei noi interprete în rolul principal, al Emiliei, proaspăta absolventă Mirela Comnoiu.

Atmosfera „de cameră“ a „Studioului 108“ este chiar atmosfera textului, un





**Stelian Preda,  
Florin Zăncescu  
și  
Mirela Comnoiu**

abia camuflat monolog al eroinei, care — istovită de cenușul cotidian al vieții ei conjugale — evadează în ficțiune, trăind o aventură culpabilă cu un bărbat imaginar (Horia), pe care îl va și ucide în final, pentru a reveni într-o realitate rutinieră și monotonă. Balansul între conștient și subconștient, bovarismul sui-generis al Emiliei, raportul tragic dintre vină și ispășire, toate aceste motive (și altele) ale piesei fac din *Lapte de pasăre* una dintre cele mai interesante „drame mici“ ale autorului, iar din rolul protagonistei — o tentantă posibilă performanță.

Anca Cvanez-Doroșenco și-a conceput stilistic spectacolul la marginea naturalismului, pentru porțiunile rezervate realității imediate, și l-a extrapolat mai aproape de expresionism în partea sa de ficțiune (cea mai substanțială, de altfel, în economia piesei). De aici și caracterul oarecum neașteptat (dar nu imposibil) al interpretării rolului Horia, de către Florin Zăncescu. Acesta devine un personaj aproape mazilian, în impetuozitatea superficială a acțiunilor sale. Diferența între planuri apare astfel mai sesizantă, mai percutantă. Factorul comun — prezența Emiliei — le armonizează, dar contururile lor nu se confundă nici un moment.

Interpreta Emiliei, Mirela Comnoiu, este unul dintre atuurile principale ale spectacolului. Dacă Stelian Preda (Silviu, soțul șters, vag morocănos și distrat — un rol de mică amploare) este ireproșabil de corect, dacă Florin Zăncescu (amantul închipuit) are dezinvoltura ostentativă pe care o reclama *această* mizanscenă, dacă scenografia lui George Doroșenco este minuțioasă și funcțională și dacă regia Ancăi Ovanez-Doroșenco este consecventă cu sine însăși în linia ideii stilistice pe care și-a propus-o, dacă, deci, toate aceste

elemente dau soliditate și profesionalism spectacolului, în schimb interpretarea Mirelei Comnoiu — debut în teatrul profesionist — depășește obișnuitul, tinzind, cum spuneam, spre performanță. Actrița face dovada unei remarcabile stăpîniri a mijloacelor de expresie, dublată de o incandescentă interioară pe măsură.

Să notăm, așadar, în încheiere că „Studioul 108“ din Bacău și-a deschis porțile sub bune auspicii.

**Dinu KIVU**

## TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— Secția română —

# JOLLY JOKER

de Tudor Popescu

Data premierei : 21 februarie 1984.

Regia : ALEXANDRU DARIE.  
Scenografia : MARIA MIU.

Distribuția : CRISTIAN ȘOFRON (Mincu); NICOLAE TOMA (Tudor); ILEANA IURCIUC (Zizi-Onița); MARIANA VASILE (Dora); ALLA TĂUTU (Olga, Victoria, Porumb); EUGEN HARIZOMENOV (Benea, Sterc, Manea); EUGEN ȚUGULEA (Gavrilă); LAURIAN JIVAN (Savin, Dunea, Vereș); TIBERIU COVACI (Mișcă, Stan, Vergu); MARCEL SEGĂRCEANU (Pompierul, Nica, Diaconu, Dumitru).



**...Bufonada grotescă are un contur oniric...**

În ipostaza de comediodraf, Tudor Popescu demontează mecanismul ipocriziiilor, al lașităților și compromisurilor care falsifică existența și degradează umanitatea din om. Autorul inventează de fiecare dată o situație-capcană, a cărei importanță este deliberat disproporționată în raport cu energia pe care personajele o consumă pentru a o domina.

În *Jolly Joker*, satira vizează consecințele malversațiunilor, cultivării mediocrităților și incompetenței, pe multiple planuri: etic, social, politic. Fabrica „Aroma Carpaților” funcționează în gol, ea nu produce nimic rentabil, dar reușește să se mențină pe „linia de plutire” prin manevrele unui oarecare Mincu, specialist în coruperea conștiințelor și exploatarea slăbiciunilor omenesti. Acest *Jolly Joker* de meserie dezvăluie noului director un sistem de „ierarhii” ale compromisurilor, învășându-l cum să le manipuleze. Caricatura, zeflemeaua autorului capătă accente grave, grotescul fiind unul dintre poliile expresiei. Lectura scenică a tînărului regizor Alexandru Darie, plină de forță polemică, evidențiază o dimensiune simbolică a textului. Spațiul scenografic creat de Maria Miu transmite o stare de anxietate: el sugerează un univers cenușiu, ostil, rece; la ridicarea cortinei persona-

jele dorm pe mormane imense de hirtii și dosare; în fundal, printre uși și ziduri, toate din plasă, se zăresc citeva birouri învăluite într-o lumină fumurie. Un grup insolit de instrumentiști animă atmosfera, trezind eroii din somnolența lor. Începe o nouă zi de „muncă” la „Aroma Carpaților”. Într-un crescendo comic își fac apariția pseudospecialiștii și supervizorii „bunului mers” al fabricii; ei sînt văzuți în culori crude și caricaturale. Orchestra, pe rînd zgomotoasă și violentă sau lirică, tristă, însoțește aceste existențe derizorii și anacronice. Pe scenă evoluează o lume ușuratică și superficială, a cărei veselie deșăntată și inconștientă devine treptat periculoasă. În viziunea celor doi tineri creatori, Alexandru Darie și Maria Miu, satira lui Tudor Popescu capătă tente sarcastice, iar unele secvențe se transformă în imagini care largesc semnificațiile piesei; bufonada grotescă are un contur oniric, substanța satirică sporește în greutate. Însoțiți de un suav solo de vioară, protagoniștii se confesează și, cu înfiorare, într-o străfulgerare de luciditate, au viziunea sfîrșitului catastrofic. În final, eroii sînt striviți de zgomotul infernal al mașinilor din fabrică, cortina cade ca o ghilolină. La aplauze, ea se ridică și găsim personajele din nou în picioare. Lumina grea, apăsătoare a reflectoarelor îi



invăluie într-un halou straniu, neliniștitor...

Spectacolul orădean nu are doar forță satirică, ci și poezie tragică. În montările realizate în studenție (*Cenci* de Artaud, *Ploșnița* de Maiakovski, *Magie roșie* de Ghelderode), în colaborare cu aceeași scenografa Maria Miu, Alexandru Dărie reconstruie realitatea, pentru a atinge dimensiunile visului. În *Jolly Joker*, unde fructifică lecția unor maeștri preferați (Artaud, Ghelderode), descoperim o incursiune spiritualizată în universul satirei sociale, fantezia regizorului, libertatea sa în construirea imaginilor comice. Acest debut pe o scenă profesionistă impresionează prin echilibrul compartimentelor montării; îndrumarea actorilor dovedește minuție, detaliile în portretizare au finețe. Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Eugen Harizomenov, Eugen Tuğulea, Laurian Jivan, Tiberiu Covaci, Marcel Segărceanu interpretează pe rând mai multe roluri, făcând expresive diferențieri tipologice. Ei sînt așadar cameleonici, verosi, grosolani, naivi, stupizi și cinici, compunînd cu vervă și dezinvoltură o faună puternic colorată. Se detașează evoluția explozivă a actriței Alla Tăutu în cîteva ipostaze: ranchiunoasa și hrăpăreața Olga, rigida, mortificata Victoria, decrepita și lacoma Porumb. O creație remarcabilă face și Nicolae Toma în Tudor, lunecosul director, depășit de evenimente, făptură moale, senilă, incapabilă de o atitudine fermă. Tinărul actor Cristian Șofron, proaspăt absolvent al I.A.T.C. (pe scena căruia s-a făcut remarcat în *Deșteptarea primăverii* și *Magie roșie*), realizează în rolul lui Mîncu (un *contre-emploi*) un succes: fragil și histrionic, în febrilitatea cu care declanșează și manevrează caruselul viciorilor, configurează pregnant absurdul și precaritatea condiției sale de *Jolly Joker*.

Montarea orădeană se înscrie ca un spectacol matur și dens sub toate laturile sale: interpretare, scenografie, regie.

Ludmila PATLANJOGLU

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# POLITICA

## de Theodor Mănescu

Cînd Theodor Mănescu recomandă, în „prefața” romanului său teatral *Politica*, să se țină seama de structura deosebită a acestei scrieri și să nu fie transpusă scenic decît în ambianța unor săli cu auditoriu restrîns, mă gîndeam la riscul

**Data premierei: 21 februarie 1984.**  
**Regia: FLORIN FĂTULESCU.**  
**Scenografia: TATIANA MANO-LESCU-ULEU.**

**Distribuția: NICOLAE C. NICOLAE (Bătrînul); VIRGINIA ITTA MARCU (Bătrîna); DAN DOBRE (Bărbatul); MAYA INDRIES (Sora); IOAN GEORGESCU (Tinărul); LUMINIȚA BLĂNARU (Logodnica).**

implicit ca teatrele să evite opțiunea, lăsînd acest dificil, realmente dificil dialog dramatic să-și treacă viața între copertile revistei\*) sau ale eventualului volum. Azi, pașru teatre reprezintă *Politica*, într-o (nemărturisită, dar presupusă) competiție, premierelor de la Teatrul Foarte Mic, Teatrul „Maria Filotti” din Brăila și Teatrul Național din Craiova\*\*) urmîndu-le aceea a Teatrului Dramatic din Brașov. Evident, potrivit indemnului autorului, în sala Studio.

Celui căruia îi este dat, prin obligațiuni profesionale, să vadă mai multe spectacole cu această piesă, nu-i vine greu să observe că textul obligă la o anume rigoare a viziunii regizorale, spectacolul refuzînd să se structureze altfel decît arată piesa, cum se întîmplă destul de des cu alte texte. (Și nu în defavoarea acestora din urmă, în cele mai multe cazuri.) În ceea ce privește *Politica*, sobrietatea și economia de mijloace în spectacol sînt atribute care se impun, și presupun că abaterile ar fi catastrofale.

*Politica* (am numit-o pe rînd, după definiția autorului sau după sugestia textului însuși, roman teatral, dialog dramatic sau, pur și simplu, dramă) este o scriere filosofică și (acum) îndrăznesc să spun, poetică, pentru că ea înfățișează, pe o temelie de informație istorică impresionantă, un edificiu de idei larg cuprinzătoare privind destinul individului în revoluție, adică destinul revoluționarului de profesie, totul încălzit pînă la incandescentă la flacăra simțirilor celor mai sensibile și mai profunde din cîte îi sînt date omului. *Politica* este o izbîndă a autorului și, dincolo, de neîmpliniri, oricare ar fi ele, din text sau din spectacol, un moment de satisfacție cu fiecăre reprezentare. *Politica* mai înseamnă pentru teatrul care o reprezintă și un sever test al capacității publicului său de a se înălța la cotele înalte ale piesei-dezbateri, ale piesei de meditație, în absența totală a divertismentului gratuit. Teatru-

\*) „Teatrul” nr. 1/1982.

\*\*) v. cronicile din „Teatrul” nr. 6 și 10/1982 și 3/1983.



Dan Dobre, Luminița Blănaru și Ioan Georgescu



Virginia Itta Marcu și Nicolae C. Nicolae



lui Dramatic din Braşov îi era necesar un asemenea test. Spectacolul regizorului Florin Fătulescu vine să confirme că strădania teatrului — evidentă, de câteva stagioni încoace — de a-şi reevalua direcţiile reperteroriale, alegînd, din ce în ce mai pronunţat, calea spectacolelor cu problematică, de valoare certă, este rodul unei judecăţi chibzuite. Spectacolul braşovean se urmăreşte cu interes şi e de presupus că va stîrni un din ee în ce mai larg ecou printre spectatorii obişnuiţi ai teatrului.

Într-o ambianţă scenică neutră, slujit doar de mobilierul strict necesar, dar luminat cu măiestrie (scenografia: Tatiana Manculescu-Uleu), spectacolul lui Florin Fătulescu se desfăşoară viu, tensionat, cursiv. În câteva rînduri am avut impresia că regizorul a pus prea apăsător accentul pe relaţiile „de familie“, pe problematica de interes imediat, care, de fapt, constituie doar liantul, doar micile punţi de legătură între trecut, prezent şi viitor.

Impresia se datorează şi faptului că Virginia Itta Marcu (Bătrîna) şi Nicolae

C. Nicolae (Bătrînul) au prezenţe scenice mai frapante decît Dan Dobre (Bărbatul), că aceşti doi admirabili interpreţi au o combustie lăuntrică superioară şi au exploatat cu inteligenţă toate resursele personajelor lor, situate însă, în text, în planul al doilea. Ea provine şi din faptul că Dan Dobre, interpretul Bărbatului, nu a fost îndeajuns de încrezător în forţa exploziv-dramatică a „scrisorilor“, pe care le rosteşte pe un ton meditativ, aproape alb. Nu vreau să spun că monologurile sale sînt anulate, ci că, din păcate, ele nu sînt valorificate atît cît trebuie, şi cît, desigur, este în măsură s-o facă actorul. O prezentă scenică sobră, de o rafinată eleganţă a mijloacelor, are Maya Îndrieş (Sora), în vreme ce exuberanţa măsurată a Luminiţei Blănaru (Logodnica) şi corectitudinea lui: Ioan Georgescu (Tînărul) întregesc o distribuţie care s-a dăruit cu pasiune şi, mai cu seamă, cu încredere unui spectacol de care teatrul braşovean poate fi satisfăcut.

Virgil MUNTEANU

## REEVALUĂRI SCENICE

TEATRUL „NOTTARA“

# JOCUL DE-A VACANŢA

de Mihail Sebastian

Data premierei : 8 februarie 1984.

Regia : ALEXANDRU DABIJA.

Scenografia : DRAGOŞ GEORGESCU.

Distribuţia : ALEXANDRU REPAN (Ştefan Valeriu); GEORGE CONSTANTIN (Domnul Bogoiu); VAL SÂNDULESCU (Maiorul); CATRINEL PARASCHIVESCU (Corina); RUXANDRA SIRETEANU (Madame Vintilă); DRAGOŞ PĂSLARU (Jeff); CAMELIA ZORLESCU (Vizitatoarea); VALERIU PREDA (Vizitatorul); SANDA BĂNCILĂ (Ag.les); CRISTINA TACOI (Domnişoara Weber).

Mai poate oare *Jocul de-a vacanţa* să intereseze — eventual, să captiveze — şi azi, la mai bine de patru decenii de la premieră ? Şi dacă da, prin ce anume ? La prima întrebare, aş răspunde, fără ezitare, „da“ (şi bănuiesc că afirmaţia are şanse să întrunească unanimitatea). La cea de-a doua întrebare, mai complexă, implicînd o serie de „date personale“ (fond apercceptiv, vîrstă, grad de sensibilitate etc.), răspunsurile ar fi, evident, mai variate şi, desigur, fiecare în parte, just ori, măcar, justificabil. Cînd, însă, unul dintre ele se concretizează în fapt artistic de interes public, în spectacol, emiţătorul lui (regizorul) are o răspundere mult mai mare în argumentarea preferinţelor sale decît un particular oarecare. Că el, regizorul, vede lucrurile cu totul altfel decît le-au văzut, în timp, sau le văd, azi, alţii (chiar majoritatea), e mai puţin important. Esenţial este ca ipoteza propusă să fie impecabil construită şi demonstrată, pentru a putea să reziste în inşesi datele ei, pentru a se transforma, cu alte cuvinte, într-un „răspuns“ cu care poţi să fii de acord sau nu, dar căruia să nu-i poţi contesta temeinicia şi coerenţa.

Or, insatisfacţia pe care o produce versiunea scenică a lui Alexandru Dabija — tînăr regizor apreciat, dealtfel (şi pe



### Scenă din spectacol

bună dreptate), pentru seriozitatea și profesionalismul său — provine tocmai din fragilitatea demonstrației întreprinse, cu atât mai mult cu cât unul dintre procedeele operațiunii constă în amputarea brutală a unor replici și chiar scene din text, acesta fiind astfel pur și simplu constrins să confirme viziunea regizorală. Din păcate (de fapt, din fericire), nici așa scopul nu este atins, căci piesa are coerența sa internă, care se răzbuună, inevitabil, pe un asemenea tratament. Dar, despre ce este, practic, vorba? În spectacol, Corina devine — ca să folosesc un eufemism — o cochetă cu veleități de „femme fatale” fără scrupule și fără limite (nu numai că „ii dă gata” pe Jeff. pe Bogoiu și, în sfârșit, pe Ștefan Valeriu, dar conversația în germană — ?! — pe care o începe la telefon sugerează, în combinație cu datele scenice ale eroinei, o activitate amoroasă de anvergură europeană): Ștefan Valeriu nu mai ascunde îndărătul grosolăniei afișate nimic altceva decît, eventual, o autentică grosolănie: el este, efectiv, un mitocan și atât; Bogoiu se transformă, dintr-un mărunț funcționar ce se visează, patetic, un vajnic „lup de mare”, într-un ins greoi, substanțial ramolit și vag libidinos; madame Vintilă e o ușuratică bine „coaptă” și suferind de incontinență sentimentală; Maiorul — un bătrîn afanisit. (Unicul personaj credibil redimensionat rămîne Jeff — un adolescent frământat, ce alternează bruschețea cu timiditatea, ezitant și sensibil —, vădînd, din partea regizorului, o cunoaștere aprofundată a psihologiei vârstei și amînlîndu-ne, totodată, cu nostalgie, subtilul studiu asupra universului infantil

realizat de Dabija în *Jucăria de vorbe*.) Că Sebastian și-a văzut astfel personajele e un fapt cît se poate de discutabil, deși autorului „Orașului cu salcimi” nu i-au fost străine unele izbucniri „antiromantice” violente; că regizorul și le-a imaginat astfel este, cum spuneam, o chestiune de ordin personal, valabilă teoretic atîta timp cît se desfășoară pe coordonatele adevărului psihologic, oricare ar fi el. Ce se întîmplă însă, mai departe, pe scenă? *Această* Corină, după ce îl agresează (la propriu) și îl „cucerește” pe *acest* Ștefan Valeriu, se îndrăgostește de el pînă într-atît încît devine (în cîteva zile) sensibilă, profundă etc., etc., adică revine, de fapt, la datele originare ale personajului, date pe care regizorul le-a contrazis, sistematic și migălos, pe parcursul a două acte! Farsa de moravuri (?), în tușe nepermise de groase pe alocuri (vezi scena cu vizitatorii inoportuni), virează brusc și inexplicabil în dramă sentimentală cu pretenții de „poli-tizare” (de pildă, Fräulein Weber apare în chip de siluetă misterioasă, supraveghînd totul din umbră; aluzie, oare, la „coloana a cincea” ?!). Acest *Joc de-a vacanța* va rămîne, sperăm, în biografia artistică a lui Alexandru Dabija un simplu joc...

Evident, evoluțiile actoricești trebuie apreciate sub raportul contribuției la concepția de ansamblu a mizanscenei. În acest sens, nu i se poate reproșa absolut nimic unui interpret de talia lui George Constantin (un Bogoiu desenat în peniță fină, cu tandrețe, dar și cu o subtilă ironie, vizibilă în compunerea gesturilor, intonațiilor, ticurilor personajului,



toate — dozate milimetric). Alexandru Repan (un Ștefan Valeriu căruia actorul îi conferă, cu de la sine putere și cu o fericită inspirație, o undă de mister și farmec); Catrinel Paraschivescu (mai credibilă în partea finală a rolului, căci până aici trebuie să reziste eroic tentației firești de a o portretiza pe Corina în culori mai calde și mai discrete); Ruxandra Sireteanu (o madame Vintilă fremătind de pasiuni vinovate); Val Săndulescu (un Major abulic, mereu depășit de evenimente) au făcut tot ce a depins de ei pentru a se „strecura“ onorabil între tentațiile teatrului și capcana regizorală. Siluete pitorești și savuroase, în sine — altminteri, părind a veni din altă piesă — schițează Valeriu Preda (Vizitatorul), Camelia Zorlescu (Vizitatoarea) și Sanda Băncilă (Agnes). Perfect stăpinit, pur ca decupaj expresiv, aducând un fior de sinceritate — jocul lui Dragoș Pâslaru (Jeff).

Scenografia lui Dragoș Georgescu propune, ca decor, un eșafodaj de lemn sugerind „Pensiunea Weber“ — cęstul de exact, dar și cam impersonal; izbutite mi s-au părut costumele, apelind la simbolistica cromatică, imaginate cu atență grijă față de detalii revelator.

Alice GEORGESCU

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

## ULTIMA ORĂ

de Mihail Sebastian

Data premierei : 11 octombrie 1983.

Regia : VICTOR TUDOR POPA.  
Scenografia : GHEORGHE CODREA.

Distribuția : DOREL VIȘAN (Alexandru Andronic); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Grigore Bucșan); GELU BOGDAN IVAȘCU (I. D. Borcea); GEORGE GHERASIM (Ștefănescu); PETRE BĂCIOIU (Voicu); BUCUR STAN (Pompilian); PETRU DONDOȘ (Brănescu); OCTAVIAN TEUCA (Agopian); TOTU COLOMAN (Hubert); GHEORGHE JURCĂ (Niță); CATRINEL DUMITRESCU (Magda Minu); LUCIA WANDA TOMA (Gaby); STELA CICULESCU (Ana); MAIA ȚIPAN KAUFMANN (Domnișoara Werner).

Prea puține lucruri noi de semnalat în montarea *Ultimei ore* semnate de re-

gizorul Victor Tudor Popa, cu excepția insolitei apariții a lui Dorel Vișan în rolul lui Alexandru Andronic. Deși în concepția actorului clujean personajul apare oarecum „îmbătrinit“ (efect ce poate amenința, în ultimă instanță, firescul relației cu Magda Minu), este de necontestat că Dorel Vișan posedă simțul nuanțelor, al semitonurilor, al expresiei ambigue, ceea ce face ca rolul să se situeze în zona creației autentice. Un aer de miop inteligent (uneori prea cu insistență afișat), atitudinea când obstinată, când confuză, înclinația personajului către o viziune romantică asupra istoriei (ferită însă de excese și poze) se îmbină într-un portret de reală finețe. Se cuvine să remarcăm și „revenirea“ lui Octavian Cosmuță în rolul lui Grigore Bucșan, interpretat cu multă siguranță. Dacă adăugăm mobilitatea lui Gelu Bogdan Ivașcu și farmecul actriței Catrinel Dumitrescu, acumulăm argumentele necesare pentru a explica audiența de care se bucură spectacolul clujean — audiență datorată, firește, și însușirilor piesei. Nu lipsesc intențiile regizorale, dar acestea ori nu sînt îndeajuns motivate, ori sînt abandonate la jumătatea drumului. Ideea de a pune redacția ziarului „Deșteptarea“ sub controlul armat al unor forțe ale rebeliunii legionare (ilustrate prin apariția amenințătoare a unui personaj inventat) oferea un punct de pornire discutabil, dar incitant, care nu și-a mai găsit acoperire pe parcursul spectacolului. În decorul lui Gheorghe Codrea, cu sugestii poetice, V. T. Popa concepe un spectacol credincios unui presupus „stil Sebastian“. I s-ar putea, desigur, reproșa regizorului că este preocupat mai mult de subiect decît de ideile piesei, întrucît, la un moment dat, nimic altceva decît interesul pentru intrigă nu mai susține spectacolul. Din acest punct de vedere, Mihail Sebastian s-a întrecut pe sine, pentru că *Ultima oră*, mai mult decît *Steaua fără nume*, se bazează pe o tramă bogată, plină de neprevăzut, produsă de exploatarea pînă la ultimele consecințe a unui enorm și savuros *qui pro quo*. Din nou trebuie să vorbim aici despre interpretarea lui Dorel Vișan, care întreține acest *qui pro quo*, printr-un joc la granița duplicității. Se pune totuși întrebarea: ce îl mai poate interesa în *Ultima oră* pe spectatorul de azi, dincolo de „intriță“? Regizorul, ocolind întrebarea, a crezut că poate evita să formuleze un răspuns personal, și a preferat să restituie o atmosferă așa-zis specifică dramaturgiei interbelice, atmosferă de un anumit farmec manierist, în care visătorul stîngaci și utopic devine purtătorul unui blind protest al spiritului poetic împotriva unei lumi pragmatice și mercantile.

Mircea GHITULESCU

# GAÎTELE

de Alexandru Kirîțeseu

Data premierei : 14 februarie  
1984.

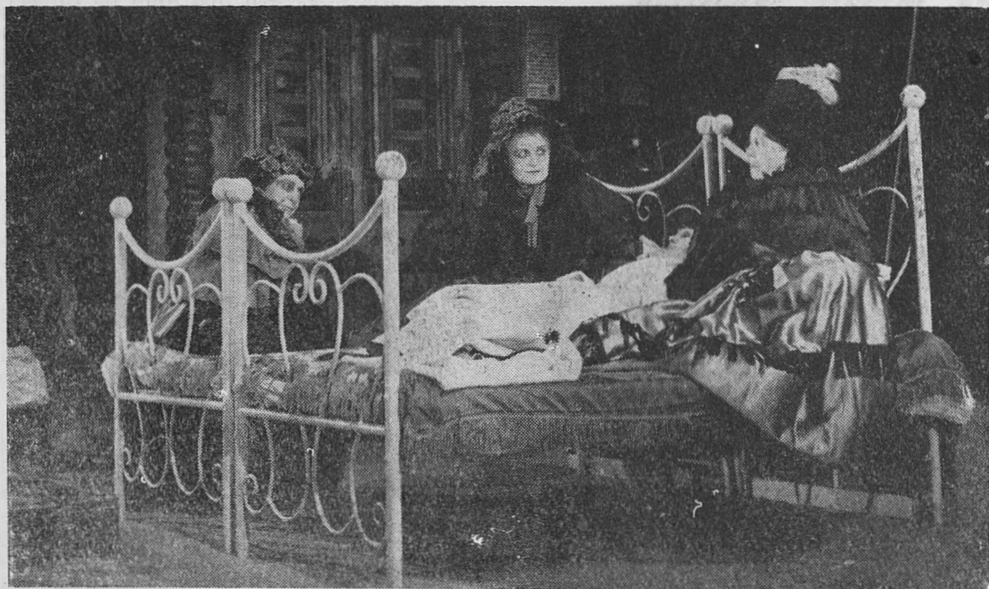
Regia : SZABO AGNES. Sceno-  
grafia : ELENA SANCHEZ. Tra-  
ducerea : MAJTÉNYI ERIC.

Distribuția : TÖRÖK KATALIN  
(Aneta Duduleanu) ; SEBŐK KLA-  
RA (Wanda Serafim) ; BORBÁTH  
JULIA (Margareta Aldea) ; VALI  
ZITA (Colette Duduleanu) ; KAKUTS  
AGNES (Fräulein) ; KRASZNAI  
PAULA (Lena) ; DORIAN ILONA  
(Zoia) ; LAZÁR ERSZEBET (Zamfi-  
ra) ; CSIKI ANDRÁS (Mircea Al-  
dea) ; BOGDAN ISTVAN (George  
Duduleanu) ; ANDER ZOLTÁN (Ia-  
nache Duduleanu).

Cele mai multe montări cu *Gaițele* au supralicitat latura comică a acestei farse tragice, în care pitorescul tipologiilor nu este decât o subtilă cursă. Dacă este umor în *Gaițele*, acesta este de un tip cu totul special, cehovian și totodată macabru, de fapt o membrană umoristică fragilă ce acoperă abisul unor existențe ab-

surde. La un prim nivel, piesa nu res-  
pinge comparația cu o dramă de tip  
cehovian despre ratarea provincialului.  
Personajele se și grupează în funcție de  
raporturile lor cu viața de provincie. Unii  
(surcările, Ianache etc.) sînt însăși provin-  
cia, înțelegă ca o stare de spirit ; alții  
(Margareta, Mircea Aldea) o resimt ca  
pe o cauză a frîngerii aspirațiilor lor.  
Wanda, cu prezența ei fascinantă, nu  
face decât să accentueze contrastul dintre  
o lume ce le apare inaccesibilă și reali-  
tatea mizerabilă a unor existențe ce se  
consumă între controverse mărunte și  
răutăți absurde, anume parcă făcute pen-  
tru a ocupa spațiul dramelor autentice.  
Aneta Duduleanu este și o „șefă de  
clan” — portret savuros și consistent —,  
dar este, mai ales, o prezență activă, pro-  
vocatoare. Piesa poate fi citită și ca o  
farsă a conflictelor invizibile, ce se des-  
fășoară într-o simetrie a nimicului, între  
șicanele mărunte în jurul unui joc de  
cărți și o birfă de familie în jurul unei  
innormintări. Nu moartea Margaretei sau  
ratarea unei iubiri se dovedesc a fi în-  
tîmplările tragice ale piesei, ci tragică,  
în fond, apare banalitatea rea și ireme-  
diabilă a acestei „lumi fără însușiri”, o  
lume în care dramele, ca și elanurile, se  
consumă în vorbe.

O astfel de construcție, întemeiată pe  
echilibrul fragil dintre dramă și critica  
dramei, provoacă ea însăși detașarea prin  
parodie ; reacție spontană, căreia îi ce-  
dează și Szabo Agnes, regizoarea spec-  
tacolului Teatrului Maghiar de Stat din  
Cluj-Napoca. În colaborare cu Elena  
Sanchez, autoarea decorurilor și a costu-



Török Katalin, Krasznai Paula și Dorian Ilona



melor, Szabo Agnes a împărțit scena în două spații de joc : de o parte, un salon, tratat ca o veche farmacie — mobilier greu, sertare și vitrine cu exponate ce exaltă parcă obsesia bolii; de cealaltă, un teritoriu „imaculat“, al unei imaginare lumi poetice, unde totul se estompează sub albul unei huse — în aparență, o soluție pentru lumea „de alături“, de fapt, o soluție parodică pentru o lume de parodie. În ansamblu, lectura regizorală realizată de Szabo Agnes se reduce la această deriziune, ceea ce nu este inadecvat, parodia fiind însă doar un prim pas în analiza scenică a textului. Szabo Agnes îi scotoțește, pe bună dreptate, pe eroii piesei vinovați pentru propriile lor drame, și pe această linie „scotoțește“ în existența personajelor, scoțind la iveală argumentele acestor culpe. Ca atare, Mircea Aldea nu mai apare ca un rafinat suferind de *spleen*, ci ca un manechin bufon lipsit de vitalitate și de voință : Margareta nu este nici ea crutăță, suferința ei e de asemenea bufă, iar unda de poezie răspindită de Wanda devine comică. Costumele (rochii de epocă, diferite sugestii pe tema clown sau arlechin) aduc și ele o contribuție la conturarea unei lumi descinse parcă din *commedia dell'arte*, dar lipsită de inocența acesteia. Spectacolul pare să aibă un singur, dar considerabil defect : e prea *explicit*. Nu lipsesc unele soluții ingenioase, ce afirmă, intermitent, o lectură mai profundă a textului, într-un spectacol în care to-

tuși nu profunzimea, ci parodia rămâne obiectivul de bază. Rezolvări subtile sînt, de pildă, jocul (erotic) al ușilor, dintre Mircea și Wanda, ca și scena morții Margaretei, valorată prin intermediul unei scări în spirală, curmată, căci nu duce nicăieri.

Credem că grupul „gaițelor“ (interprete, Török Katalin, Krasznai Paula și Dorian Ilona) nu deține în spectacol ponderea expresivă din piesa lui Kirilțescu. Cele trei matroane au fost concepute ca un grup solidar, cu individualizări necesare. O importanță disproporționată față de semnificația sa reală capătă personajul Fräulein, care devine în spectacolul Teatrului Maghiar atoateștiutor și malefic. Nu e mai puțin adevărat că relieful pregnant al personajului se datorează și interpretării actriței Kakuts Agnes, întruchipare bizar-expresionistă, dar cu totul memorabilă, a unui personaj secundar. Apăsări scenice asemănătoare, dar gratuite, suportă și personajul Zamferei, servitoarea, ridiculizată cu un gust ieftin al caricaturii. Actorii și-au onorat prestigiul, dar, firește, în rama constringerii regizorale. Csiki András, un Mircea Aldea somnambulic și devitalizat, Sebök Klara, în exces de parodie, Bogdan István, un George Duduleanu de un haz copios, Vali Zita, o Colette plină de pitoresc, Borbáth Julia, o adevărată victimă „de operetă“, și Ander Zoltán, cu o promițătoare vocație pentru rolurile de compoziție.

Mircea GHITULESCU

## ALTE PREMIERE

TEATRUL „NOTTARA“

### FIRE DE POET

de Eugene O'Neill

Data premierei : 28 februarie 1984.

Regia : SANDA MANU. Scenografia : VIORICA PETROVICI.

Distribuția : MIRCEA JIDA (Mickey Maloy) ; ION POPA (Jamie Cregan) ; DANA DOGARU (Sara Melody) ; GILDA MARINESCU (Nora) ; ION DICHISEANU (Cornelius Melody) ; EMILIA DOBRIN-BESOIU (Doamna Harford) ; VASILE LUPU (Dan Roche) ; ION PORSILĂ (Paddy O'Dowd) ; ION IGOROV (Patch Ridley) ; TONY ZAHARIAN (Nicholas Gadsby).

Revenirea periodică a lui O'Neill pe afișele noastre — *Dincolo de zare*, *Anna Christie*, *Luna dezmoșteniților*, în ultimele două stagioni, *Fire de poet*, azi — indică nu atât actualitatea acestui covârșitor clasic al teatrului american, cât *perenitatea* unei opere la care apelăm din cînd în cînd, în nevoia deschiderii unor ferestre către înalte aspirații etice, către poezia dragostei și a jertfei, către un cer în care planează suflete libere, descătuse de convenții... Ethosul oneillian se detașează cu neobișnuită claritate în această piesă, singulară, al cărei titlu sună aproximativ *Fire de poet (A Touch of the Poet)* ; unică mostră păstrată dintr-un ciclu proiectat ca monumental și în parte elaborat, dar din nefericire nefinalizat (*Povestea unor posesori care ei înșiși s-au deposedat*), piesa a fost scrisă probabil în anii 1939—40 și reprezentată postum în 1958. O piesă demonstrativă, o piesă cu teză, splendidă expunere dramatică — plină de patos și ironie deopotrivă — asupra necesității adaptării la



Gilda Marinescu  
și Dana Dogaru



Emilia Dobrin-  
Besoiu și Ion Di-  
chiseanu



real; un imperativ al asumării condiției. Nu asistăm atît la drama unor personaje, cît la dramatica ciocnire a unor mentalități. Se desenează în portretul unui singur personaj opoziția dintre valorile Lumii Vechi și cele ale Lumii Noi; conflictul ireductibil dintre trăirea paseistă, în cultul unor coduri comportamentale perimate, în cultura lumii de obirșie, și presiunile imperioase ale unui prezent ce pretinde asimilarea pragmatică a legilor sale. Asistăm la prăbușirea idealului donquijotesc al Onoarei de gentilom, blazon european perimat dincolo de Ocean, și la înălțarea vizibilă a ceea ce dramaturgii de după O'Neill vor numi Visul american.

Metamorfoza unui imigrant irlandez scăpat, în ale cărui bagaje, alături de lustruita uniformă de dragon din armata lui Wellington, ghicim Biblia și versurile lui Byron, faconda țanțos romantică și narcisismul epigonic — însemne ale unui aristocratism fictiv —, transformarea lui într-un *american*, într-un cetățean al unei lumi guvernate de o infailibilă dogmă — aceea a parvenirii prin succesul financiar — acestea sînt substanța și problematica *Firii de poet*, piesă pe care un poet a numit-o laconic și sugestiv „Istoria unui descălecat”.

Nașterea acestei mentalități americane, care va sta la baza acțiunilor viitoarelor dinastii de „posesori”, familia Mannonilor și alți adepți ai lui Mammon, e aici dramatică. Sau comică? Geniul lui O'Neill transcende clasificarea în genuri, inconfundabil e portretul. Piesa respectă:



legea aristotelică a celor trei unități : timpul, o zi. În „dimineța” acțiunii, ni se prezintă maiorul Cornelius Melody din regimentul șapte de dragoni al Regelui Angliei, cel care aici, în Noua Anglie, sărbătorește în fiecare an istorica bătălie de la Talavera, de la care s-au scurs aproape două decenii. Sintem deci în anul 1828, dar psihologic eroul nu trăiește în realitatea inconjurătoare, în hanul amărît de lângă Boston, unde slugăresc fiica și soția sa, ci în trecutul său glorios, mitic aproape, din care și-a păstrat zălog doar iapa pur-sînge, dovada „ordinului” său de gentilom... „Noaptea” acțiunii e revelatoare : eroul a fost trezit brutal, ca într-o anecdotă, deci realist, la realitate, și iată-l, după ce și-a împușcat iapa, comportîndu-se ca un „american”, gata să-l voteze pe Andrew Jackson, președintele „sărântocilor”, dispus să trăiască conform cutumelor acestei Lumi Noi, pe care și el o construiește, chiar dacă în mod inconștient. Dar, între timp, s-a consumat o dramă, „moartea unui vis”... Sau, poate, o comedie...

Spectacolul nu trasează cu precizie registru, nu tranșează în fluidul poetic, ci țese un joc de lumini și de umbre, ne prezintă un tablou în culori vii, lăsînd spectatorul să decidă asupra tonalității. ceea ce, trebuie spus, reprezintă, la această piesă, o modalitate de lectură.

Regizoarea Sanda Manu, semnatara recenteii montări O'Neill de la „Bulandra” cu *Luna dezmosteniților*, ne propune din nou un spectacol de epocă — atmosfera și culoarea predominantă, dar e prezent și un anume convenționalism al expunerii. Montarea e mai degrabă narativă decît dramatică, și în cele din urmă pitorescul prevalează asupra substanței. Asta, deoarece Ion Dichiseanu, deși construiește cu strălucire atributele exterioare ale protagonistului și dă relief „ariilor”, minimalizează cutremurul lăuntric. Portretul lui Con Melody e în tonuri vii, farmecul scenic al actorului acționează din plin, panașul său de Cavalier al onoarei are sclipirile cuvenite, avîntul fugii în trecut subjugă, dar personajul nu-și dezvăluie în final drama, și premisele puse nu duc către concluzie.

Ambianța, reconstituitiv realistă, are deschideri metaforice, trimiteri la simbol. Scenografia Vioricăi Petrovici (autoare și a costumelor, sugestive) joacă în reprezentăție, potențînd valențele emoționale. Hanul lui Melody e întunecos, sărac, neprimitor, dar printre căprio-

rii ce susțin tavanul întrezărim un pod misterios, un spațiu al speranței, iar scara pe care urcă Sara Melody către încăperea unde se întremează viitoru-i mire, iul rătăcit al impunătorului clan Harford, figurează, firește, treptele viitoarei ascensiuni sociale a fiicei hangiului. Dana Dogaru compune din linii sigure, cu o experimentată măiestrie profesională, caracterul Sarei Melody, asigurîndu-i un loc central în reușita montării. Purtări aspre, cam necioplite, bruschete, franchețe, porniri pătimașe, instincte posesive, simț practic îmblizit de o caldă feminitate, capacitatea de a visa eficient, tenacitate în atingerea scopului, mlădierie ; din trufia și nesăbușnța tatălui, din umilința și patimile mamei s-a plămădit, pe teritoriul Americii, această tînără eroină oneilliană, care respiră, prin jocul Danei Dogaru, autenticitate.

În tonuri cam cenușii și în semitonuri moi, compune Gilda Marinescu chipul Norei, reliefind devoțiunea, puterea de a înțelege și mai ales orgoliul unei iubiri nevestețite, într-un portret de femeie simplă a cărei presupusă inferioritate socială e spectaculos compensată în final. O apariție episodică, dar plină de țîlc, realizează Emilia Dobrin-Besoiu în rolul doamnei Harford. Făptura ei elegantă, diafană, transparența chipului ei impasibil, răceala purtărilor și albeața veșmintelor par din altă lume : ea personifică pentru cei din hanul irlandez deocamdată inaccesibilul Vis american, idealul bogăției și puterii după care toți tînjesc.

În ciuda finalului, încă nerealizat, *Fire de poet* se înscrie ca o completare binevenită la bibliografia scenică O'Neill, operă cu tradiții bogate în teatrul nostru, unde s-a dovedit o permanentă și nesecată sursă de creativitate — e drept, mai incitantă pentru actori, decît pentru regizori.

**Mira IOSIF**

**P.S.**

Am răsfoit cu plăcere programul de sală al spectacolului, unde un conținut adecvat (informație, succint comentariu, intenții ale realizatorilor) e pus în valoare de o prezentare grafică elegantă, chiar rafinată. Autori : Oana Popescu, Viorica Petrovici ; fotografiile, regretatul N. Șvaico.

— Secția maghiară —

# FLORI PENTRU ALGERNON

de Daniel Keyes

Data premierei : 14 februarie 1984.

Regia : KOVÁCS KATALIN. Scenografia : BIRÓ I. GÉZA. Adaptarea scenică : KÖRÖSI CSABA, KOVÁCS KATALIN.

Interpret : KÖRÖSI CSABA (Charlie Gordon).

Romanul științifico-fantastic de mare succes *Flori pentru Algernon* de scriitorul american Daniel Keyes a constituit sursa de inspirație a unei monodrame de televiziune și a unui film. În foaierele de la etaj al teatrului din Oradea, Kovács Katalin și Körösi Csaba ne prezintă, într-o versiune concentrată, drama lui Charlie Gordon, protagonistul cărții. Un lung monolog, trăirile unui personaj care traversează o experiență-limită, trecind, datorită unei miraculoase operații chirurgicale, de la starea de debil mental la aceea de gânditor genial. În scurta sa perioadă de luciditate, Charlie Gordon parcurge o adevărată odisee a cunoașterii. Este torturat de amintiri, se confruntă cu cruzimea părinților săi, se înțilnește cu dragostea, înțelege sensul

Körösi Csaba, într-un greu examen...



fraternității umane, descoperă forța spiritului și a creației. Dar Algernon, cobaiul pe care se experimentase operația, dă semne de regres. Dobîndind astfel perspectiva clară a propriului său sfârșit irevocabil, Charlie vizitează ospičiu unde va fi internat după ce creierul îi va fi din nou — de astă dată, ireversibil — atins. După o primă reacție de insingurare și desperare, personajul își va dedica ultimele forțe cercetării științifice, căutării leacului care să oprească degradarea psihică și fizică a celor aflați în suferință. Sensul acestei povestiri tragice este optimist și umanitarist.

Biró I. Géza creează un spațiu scenografic auster : o pinză albă acoperă roncunda din foaiere ; în mijloc se află recipientul în care Charlie Gordon îl descoperă pe Algernon. Elementele de recuzită sînt minime : o haină, o pereche de pantofi, cîteva cărți. Pancarte cu diverse informații marchează etapele experienței lui Gordon. Ele sînt ridicate de erou în drumul său ascendent spre conștiință, și coborîte odată cu alunecarea treptată în boală. Timpul devine un personaj ce imprimă dramei tensiune. Devenirea lui Charlie Gordon, stările sale psihice complexe, înfățișările multiple au constituit pentru proaspătul absolvent al Institutului „Szentgyörgyi Istvan“ Körösi Csaba un greu examen. Ajutat de Kovács Katalin, semnatară a regiei, tînărul actor depășește meritoriu dificultățile rolului, remarcîndu-se prin modernitatea mijloacelor... El nu caută sprijin în decor, ci trăirile sale dau fluiditate spațiului. Drama eroului crește din interior, artificiile de interpretare fiind dibaci ocolite. O evoluție simplă, mișcări puține, expresivitatea tăcerilor; forța cuvintelor dau adîncime și relief acestei interesante monodrame.

Ludmila PATLANJOGLU



## Premiile ATM pe anul 1983

acordate de biroul secției de critică teatrală  
— teatre dramatice —

Premii excepționale, pentru întreaga activitate de creație : actrițelor IRINA RĂCHITEANU-ȘIRIANU, BEATE FREDANOV, SILVIA GHELAN.

Premiul pentru spectacol : **Amurgul burghez** de Romulus Guga, Teatrul Național din Tîrgu Mureș (secția maghiară) ; **Zbor deasupra unui cuib de cuci** de Dale Wasserman, Teatrul Național din București ; **Ivona, principesa Burgundiei** de W. Gombrowicz, Teatrul Mic.

Premiul pentru regie : MIRCEA MARIN, pentru realizarea spectacolelor **Nu sint Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu și **Serata neprevăzută** de H. Pinter la Teatrul Dramatic din Brașov ; DAN ALECSANDRESCU, pentru realizarea spectacolului **Amurgul burghez**.

Premiul pentru scenografie : FLORIN HARASIM, pentru decorurile și costumele spectacolului **Harap Alb** de Răducu Ițcuș (după Ion Creangă), Teatrul Național din București ; MARIE JEANNE LECCA, pentru decorul spectacolului **Ivona, principesa Burgundiei**.

Premiul pentru interpretare : RODICA NEGREA, pentru rolul titular din **Ivona, principesa Burgundiei** ; DANA DOGARU, pentru rolul Silvia din spectacolul **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu la Teatrul „Nottara” ; MARINELA PĂTRU-BUGEAC, pentru rolul Iuliana din spectacolul **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani ; ȘTEFAN IORDACHE, pentru rolul titular din **Richard III** de Shakespeare, Teatrul Mic ; ION HAIDUC, pentru rolul titular din **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de Brecht la Teatrul Național din Timișoara ; PEIRE GHEORGHIU-DOLJ, pentru rolul Ioniță Caloian din spectacolul **Greul pământului** de Valeriu Anania la Teatrul Național din Craiova ; COSTEL CONSTANTIN, pentru rolul McMurphy din **Zbor deasupra unui cuib de cuci**.

— teatre de păpuși și marionete —

Premiul pentru spectacol : **Mary Poppins** de Silvia Kerim (după Pamela Travers) la Teatrul pentru copii și tineret din Iași.

Premiul pentru interpretare : BRÎNDUȘA ZAIȚA-SILVESTRU, pentru întreaga activitate artistică consacrată teatrului românesc de păpuși și marionete.

Premiul pentru regie : HORIA DAVIDESCU, pentru întreaga sa activitate regizorală în domeniul creației păpușărești.

Premiul pentru scenografie : MIRCEA NICOLAU, pentru decorurile și păpușile spectacolelor **Cununa plaiurilor** de Nela Stroescu (Galati) și **Ano-timpuri** (Constanța).



## VIITORUL ROL

### TAMARA BUCIUCEANU

cere : Jean Grosu) și *Noțiunea de fericire* de Dumitru Solomon, ambele în regia lui Valeriu Moiescu, la Teatrul „Bulandra“.

„Cea dintâi este o piesă lirică — o spune de altfel și titlul. Nu, nu sînt eu Julieta ! Eu sînt Blanka, sora ei mai mare. Blanka este o femeie care eșuează atît pe plan profesional, cit și pe plan uman, o nerealizată care trăiește din amintiri și se consolează cu mîndria că a fost actriță, că a cîntat la operetă, și, cîndva, a fost apreciată și aplaudată. Personajul are un caracter aparte, cu multe fațete ; e cînd ridicol, cînd înduioșător, dar nu e lipsit nici de o doză de egoism ; toate acestea sînt rezultatul unui complex de frustrație, pentru că nu și-a realizat visul de a deveni vedetă. La un moment dat, speră să-și găsească împlinirea într-o dragoste, dar renunță la bărbatul ales în favoarea surorii sale, de care acesta s-a îndrăgostit din întîmplare. Desigur, distribuindu-mă în acest rol, regizorul s-a gîndit că am cîntat la operetă și că mă voi descurca. Caut niște partituri pe care să le învăț — cite ceva din *Mam'zelle Nitouche* — pentru că regizorul vrea să și cînt «bine». Mă voi strădui.

Tamara Buciuceanu este una dintre actrițele hărăzite succesului și aflate într-un raport privilegiat cu publicul. De fiecare dată cînd apare într-un nou rol — pe orice scenă, pe marele sau micul ecran — declanșează efluvii de simpatie. Din bogata ei activitate artistică amintim doar cîteva roluri din ultima perioadă, roluri pentru care a fost distinsă cu mai multe premii de interpretare : Chirița (*Coana Chirița* de Vasile Alecsandri la Teatrul Național din Iași), Angela Frîncu (*Paradis de ocazie* de Tudor Popescu la Teatrul „Ion Vășilescu“), Aneta Duduleanu (*Gaițele* de Al. Kiriteșcu). În propriul său „top sentimental“, actrița păstrează la loc de cinste alte cîteva : Paula (*Joc de pisici* de Örkény István) — „unde mi-erai parteneri minunatul Fory Etterle și admirabila Valy Voiculescu-Pepino“ ; Kvașnia (*Azîlul de noapte* de Gorki) — „nu pot să uit repetițiile cu Liviu Ciulei, iar pe Toma, poți oare să-l uiți ?!“ ; două roluri, Vasiuța și Marina, în *Anecdote provinciale* de A. Vampilov, care se joacă de sase ani : Dutkina (*O zi de odihnă* de Valentin Kataev) și Madame Pernelle (*Tartuffe* de Molière).

În această stagiune a fost distribuită în două piese : *Romeo și Julieta la sfîrșit de noiembrie* de Jan Otčenasek (tradu-

În cea de a doua piesă, voi interpreta rolul unei profesoare universitare, șeful catedrei de filozofie. Desigur, o principială, dar, cum tot omul e supus greșelii... N-aș vrea să dezvolt biografia ei, deocamdată sînt în «căutări». De altfel, sîntem la primele lecturi la masă. Împotant e să găsim o anumită tonalitate a relațiilor dintre personaje ; cred că așa s-a gîndit și regizorul Valeriu Moiescu cînd m-a distribuit în «tovarășul Ghebală», rol scris, inițial, pentru un bărbat. Nu e un travesti, însă, date fiind antecedentele mele profesionale. Mă întreb de multe ori dacă sînt actriță sau... actor, chiar dacă n-am jucat niciodată Hamlet... Glumesc, firește. Pe datele personajului, rămîne de văzut cită cîndoare îi poate atribui fizicul meu, sau dacă, dimpotrivă, el apare fără pic de cîndoare tocmai datorită «avantajelor» siluetei mele. Mă refer la fizicul personajului, pentru că de aici pornesc în toate rolurile. Probabil, fiindcă așa m-a învățat profesorul meu Băltățeanu : «să nu uiți niciodată că omul întîi te vede și abia după aceea te aude». I-am ascultat sfatul cu sfințenie. Ce-mi doresc cel mai mult e să fiu sănătoasă, ca să pot munci : de altfel, e ceea ce-mi urează și oamenii care mă recunosc pe stradă și intră în vorbă cu mine“.



## VIITORUL ROL

### NAE CRISTOLOVEANU

Nae Cristoloveanu a debutat pe scena Teatrului „Victor Ion Popa“ din Bîrlad, cu rolurile Șerban Halunga și Octav din *Cititorul de contor* de Paul Everac. Urmează Gheorghiiță (*Ochiul babei*, după Creangă) și Mihai (*Mama* de D. R. Popescu), pentru care a obținut un premiu de interpretare la Gala recitalurilor dramatice — Bacău, 1974. În același an se transferă la Teatrul Dramatic din Brașov. Dintre cele peste 30 de roluri jucate aici, cităm: Ionel (*Tache, Ianke și Cadir* de V.I. Popa), Carlos (*Maria și copiii ei* de Osvaldo Dragún), Brinzovenescu (*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale), Pembroke (*Eduard al II-lea* de Marlowe), Petre (*Păsările tinereții noastre* de Ion Druță), Ciungu (*A treia țeapă* de Marin Sorescu), Mitrică (*Paiele și măgarii* de Gh. Vlad), Traian (*Titanic-vals* de Tudor Mușatescu), Stelică (*Ultima minune a lumii* de Dimitrie Roman și Alexandru Pop). A jucat în reprezentație la Teatrul de Nord din Satu Mare în *Martin Luther și Thomas Münzer* de Dieter Forte (Melanchton) și în *Capul de rățoi* de G. Ciprian (Bălălaşu). „În cei zece ani de activitate scenică, am jucat mai mult roluri de comedie, care mi-au adus mari satisfacții profesionale, și chiar o anume popularitate «locală». A-ceastă șansă i-o datorez regizorului Mircea Marin, care a avut încredere în mine încă din studenție, distribuindu-mă în multe dintre spectacolele lui“. Evoluind într-un stenic climat de creație, Nae Cristoloveanu și-a cultivat, cu fiecare rol, calitățile interpretative. Prezență plăcută, radiind vitalitate și putere de seducție, actorul se evidențiază în special prin înclinația lui spre un joc spontan, impetuos, dezinvolt.

„La scurtă vreme după realizarea personajului El din piesa Ecaterinei Oproiu *Nu sint Turnul Eiffel*, sub bagheta mereu inspirată și sigură a regizorului Mircea Marin, mă aflu în fața unui examen greu: rolul Krecinski din *Nunta lui Krecinski* de A.V. Suhovo-Kobilin.

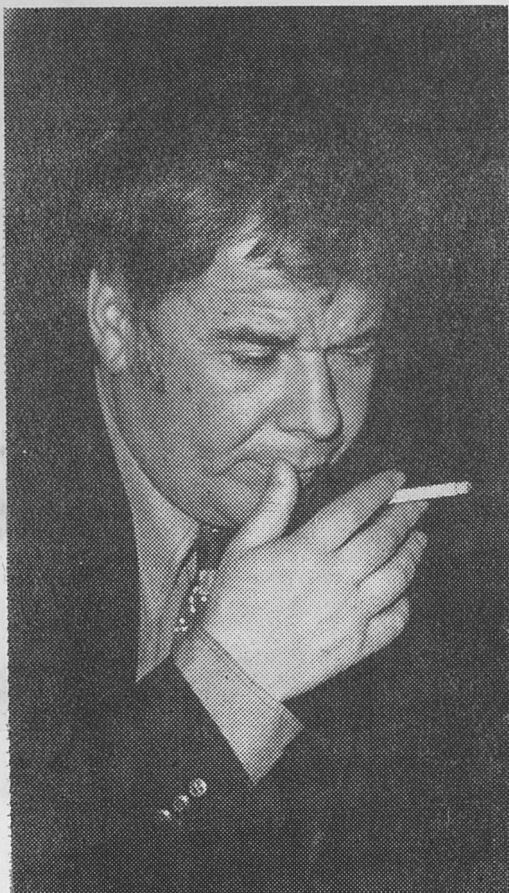
Krecinski face parte din categoria personajelor de anvergură. Nu e simplu să faci comicul să reiasă din dramatismul



situației în care se află eroul. Dificultățile financiare îl determină să recurgă la mijloace care intră în conflict cu morală. El ajunge aici din cauza firii sale boeme, a unei generozități care-i depășește posibilitățile materiale. Într-o societate coruptă, asemenea calități duc la ruină. Krecinski trăiește într-o permanentă stare de alertă, în goană după noi soluții. Minte ingenioasă, reușește să descopere o stratagemă datorită căreia trăiește scurt timp iluzia ieșirii la liman. Krecinski este desigur o lichea, dar o lichea plină de farmec, un seducător odios care inspiră simpatie; jocurile lui de artificii încântă și dor. El joacă perfect ultima carte — ultima șansă: căsătoria. Cîștigă bunăvoința familiei Murromski, care, la rîndul ei, vinează pentru fiică titlu, poziție socială și, eventual, o avere corespunzătoare.

Sper în reușita spectacolului girat de Mircea Marin și în succesul echipei din care fac parte Geta Grapă, Luminița Blănaru, Nicolae C. Nicolae, Gabriel Săndulescu și alți colegi ai mei“.

Maria MARIN



Personajele

BĂTRINUL  
BĂTRINA  
BĂRBATUL  
SORA LUI  
TÎNĂRUL  
DOINA  
AL DOILEA TÎNĂR

THEODOR  
MĂNESCU

# POLITICA

## 3. *Dialectica*\*

roman dramatic în două părți  
(13 capitole)

Consultant științific :  
conf. univ. dr. ION ARDELEANU

„Deasupra cerul cu stele și legea  
morală în mine“.

KANT

„Numărul de pagini... este de-a  
dreptul infinit. Nici una nu e cea  
dintii ; nici una, cea din urmă.“

BORGES

\* Primele două romane drama-  
tice din seria „Politica“ au apărut  
în revista „Teatrul“, nr. 1/1982 ;  
„Dialectica“ se reprezintă la Teatrul  
Foarte Mic sub titlul — ales de  
teatru — „Trestia ginditoare“.

DINU SĂRARU

## ORGOLIUL SCRIITORULUI

să descifreze, „din mers“, mecanismul istoriei la care participau direct, partizani ai unei cauze și nu simpli martori, iată ce m-a cucerit în demersul scriitorilor consacrați cu obstinație zonei politice, atât de subjugantă în această a doua jumătate a secolului 20, când politicul pare să fi devenit condiția fundamentală a

Orgoliul de a se afla în mijlocul evenimentelor și de a sfida arhicunoscuta și arhiexploatarea teorie a nevoii de distanțare de faptul istoric, pînă cînd acesta se găsește, în sfîrșit, sustras riscului amendării de către conjunctură, pentru a putea deveni adevăr obiectiv, risc autentic, trist validat de-a lungul vremii și vremurilor, orgoliul de a se afla în mijlocul evenimentelor și de a încerca



DOINA : Tu chiar crezi că taică-tu a murit ?

TÎNĂRUL : Ce te face să crezi că n-ar fi murit ?

DOINA : Știi că, uneori, vorbești singur ? Înainte, nu...

TÎNĂRUL : Înainte de ce ?

DOINA : De călătoria asta... ultima...

TÎNĂRUL : Ce vrei să afli, de fapt ? Dacă am fost răpit, dacă m-au bătut, dacă m-au schingiuit, dacă nu-mi dădeau de mâncare, dacă mă țineau legat la ochi ori dacă apăreau fiecare cu o cagulă pe cap și cu o pușcă mitralieră... Nimic din toate astea. Eu nu sint un pericol pentru nimeni...

DOINA : Poate că ești...

TÎNĂRUL : Periculos ? Eu ? Un biet alcătuitor de fișe pentru un dicționar care nu știu cînd o să mai apară și dacă o să mai apară vreodată ? Periculoși sint oamenii de acțiune. Acțiunea e corpul delict. Mai ales dacă intră în conflict cu ideile consacrate.

DOINA : Dacă nu periculos, atunci poate că extrem de prețios...

TÎNĂRUL : De ce nu te faci tu detectiv ? Sau spioană ? Mata-hari !

DOINA : Nu e pe gustul meu. Și, dealtfel, tu îmi ocupi toate zilele și toate gîndurile... și toate nopțile... Ai venit din călătoria asta cam flămînd...

**„Dorințe netrăite pe care viața nu ți le-a hărăzit. Pornește în larg. Caută-le și găsește-le.“**

**WHITMAN**

BĂRBATUL : Mă grăbesc, dragă tovarășe, să-ți scriu, pentru că mi s-a ivit o ocazie minunată. Am dat de o comoră. Parcă văd cum ți-ai holbat ochii, nu-ți vine să crezi că eu am scris și ți-am și trimis scrisoarea asta, și te gîndești dacă nu cumva m-am scrintit. Există scrintiți întru Hristos, există și zeloși întru marxism, cum ar zice maică-mea, adică aceia dintre noi care transformă marxismul, ateu prin definiție, într-o religie ai cărei prea fanatici slujitori îi sint, făcînd astfel marxismului rău și nu bine, căci el nu e o religie ci însăși libera cugetare, neîngrădită de nici o interdicție, de nici o teamă și de nici o prejudecată, și orice nu e judecată e pre-judecată, există și căutători de comori, ai să zici tu, uite că și prietenul meu, cel care mi-a salvat viața pentru că și eu îi luasem apărarea, și prietenul meu s-a scrintit, probabil că sărăcia îl face să viseze comori. Soția îmi reproșă că alții s-au descurcat mai bi-

*existenței. Iată ce m-a convins și în Politica lui Theodor Mănescu, operă fără precedent în literatura română și a cărei vocație scenică stă în voința unui scriitor de a se convinge și de a ne convinge că spațiul democrației autentice trebuie să fie favorabil implicării creatorului în istorie și răspunsurilor la întrebările, la toate întrebările, la care are dreptul o conștiință angajată. În fond, Politica e drama unor grave întrebări, neconținut asaltatoare, și mai ales drama aflării răspunsurilor adevărate prin răbdătoarea, chinuitoarea, tragică chiar asumare a riscantei obligații morale de a înlătura, pe cont propriu, fețele nenumărate cu care conjunctura a avut nevoie, la un moment dat, sau în timp, să mascheze adevărul obiectiv. Drama descoperirii adevărului și drama înțelegerii drumului greu, sinuos, complicat, singeros, uneori, pînă la el.*

*N-am fost, pînă la această tetralogie (încă neîncheiată), un pasionat al scriuturii lui Theodor Mănescu, dincolo de interesul plin de respect al cronicarului ambiționînd să comenteze premierele originale și să caute originalitatea pentru a o saluta cu speranță. Moralistul mi se părea agresiv, meseriașul — studiat și livresc, tot timpul aveam impresia că descopăr calculul rece, știința prevala asupra curajului de a ieși liber în scenă, lipsea, îmi ziceam, incendiul devorator. Ei bine, în cea mai puțin teatrală — formal — dintre piesele lui Theodor Mănescu, în această Politică, am fost de la început convins că disting — și încenările de la Teatrul Foarte Mic, cu succesul lor categoric, au demonstrat-o definitiv — simburile de foc al unei conștiințe scriitoricești cutezătoare.*

*Nu putea scrie această tetralogie — din care azi se publică partea a treia, căreia noi, la Mic, i-am spus Trestia gînditoare — decît un scriitor cu o acută combustie morală, în stare de a-și pune deschis și nu pitic — și de a pune și pentru noi — întrebările de atîtea ori mistuitoare pentru o conștiință partizană, însetată de adevărul istoriei, nu numai trăită, dar și înfăptuită !*

ne, și tu nici nu-ți poți imagina cât îmi doresc să am lângă mine o femeie care să mă iubească, să știe cine sînt și să împart cu ea o mansardă frumoasă, dar să fim fericiți, să-i spun: „tu ești cea mai frumoasă din Peninsula balcanică“, iar ea să se supere și să-mi răspundă: „sînt cea mai frumoasă din toată Europa“. Să aibă părul castaniu și să-mi spună în fiecare dimineață: „nu vezi că sînt blondă?“ Dar să nu bat cîmpii. Sînt sărac, dar am găsit o comoară. Ce este o comoară ascunsă sau furată dacă nu ceva asemănător unui adevăr acoperit, sau furat, oricum neștiut, încă nedescoperit, ce este o comoară dacă nu un asemenea adevăr ascuns, ca uriașa balenă Moby Dick, pe care o căuta căpitanul Ahab — ții minte strigătul lui sau șoapta lui: „Ahab este dușmanul lui Ahab“? — și pe care a găsit-o după lungi peregrinări pe apele tuturor oceanelor și cînd, legat parcă cu funii de ea, i-a înfipt sulița în ochiul uriaș, în ochiul neclintit, l-a ucis și ea cu o simplă lovitură de coadă. Am primit dreptul să călătoresc în străinătate și să cercetez și acolo arhive, la care voi avea acces datorită bunăvoinței unor institute de cercetări din țări care au acum interes să fie în relații bune sau cel puțin convenabile cu noi. Destinderea se dovedește un lucru foarte bun. Doresc să confrunt informațiile găsite în arhivele noastre cu acelea pe care eventual le voi găsi acolo. Deocamdată,

nu știu ce rezultat va avea această activitate. Îți dai seama că sînt atîtea împrejurări în istoria noastră despre care nu putem ști adevărul întreg numai din arhivele noastre! Știi că eu trăiesc doar ca să înțeleg, în primul rînd ca să-mi limpezes imaginea despre societatea în care trăiesc, în care încă de la începuturile ei, începuturi în care și noi ne-am zidit tinerețea, ni s-au întîmplat atîtea, mai mult rele decît bune, om fi fost noi doi excepții de la regulă, deci ca să-mi limpezes imaginea despre societatea politică. Nu e oare ciudat că edificăm o nouă orînduire pe baza unui plan, sînt cincisprezece ani de cînd, în 1950, a fost adoptat cel dintîi plan anual, pe baza unui proiect, a unei determinări, dar pe parcurs sîntem nevoiți să examinăm și să re-examinăm ce a ieșit, căci, parcă una am programat noi și alta rezultă, viața e viață, cine a spus că cea mai deplină ordine e doar într-o ladă goală?, Brecht, mi se pare, ce vedem în jurul nostru, cel puțin pînă acum, nu prea se potrivește cu visurile noastre, ca în cel mai genial proverb românesc: „unde dai și unde crapă“.

Evident, mi se cere să predau toate informațiile culese unui superior, specialist și el în istorie. Să nu întreprind de unul singur nici o operație de sinteză. Și să nu-mi fac copii după documentele cercetate. Precizarea asta din urmă m-a cam întristat. Tot nu există încredere deplină în mine? Trec peste

---

*Pentru prima dată în literatura română și în teatrul românesc, cititorul și publicul iau parte la un proces ce se lasă încă atît de greu deslușit, ai cărui eroi au o identitate revelatoare pentru tot ce s-a întîmplat în țară și în lume într-o perioadă de timp care abia a avut timp să devină istorie, sau care sub ochii noștri abia se pregătește să devină istorie! Scriitorul ne „dezvăluie“ istoria și ne obligă să înțelegem că niciodată n-am fost atît de departe de secretele ei încît să nu fi suferit direct — deși iată că poate n-am știut-o! — urmările tăvălugului ei!*

*Prejudecata discursului și dezbaterii în teatru a fost învinsă cu o sinceritate dezarmantă a abordării politicii dinlăuntru ei și cu o siguranță a demonstrației fizești care au făcut perfect plauzibilă construcția, de data asta savant elaborată, și atît de vii, personajele-argument.*

*Vocația de a construi nu numai suportabil, dar chiar captivant, cel mai arid discurs politic și filosofic, și arta de a umaniza evenimentul istoric de anvergură pînă la a-l face înțeles ca aparținînd propriei noastre istorii personale — spre a ne convinge că nimic nu ne mai poate fi străin, cum de nimic nu mai putem fi străini și ne-rresponsabili — mi se par virtuțile hotărîtoare ale temerarei întreprinderi a lui Theodor Mănescu, de o originalitate indiscutabilă, capabilă să legitimeze un scriitor și să-l facă definitiv inconfundabil într-un peisaj teatral care are încă nevoie să se reclame de la altitudinea dialogului cu un foarte cultivat și avizat spectator, suprasaturat de anecdotică provincială.*

*Iată, iarăși, de ce această tetralogie se anunță ca una dintre cele mai importante opere ale dramaturgiei românești postbelice.*

*Orgoliul scriitorului de a se afla, partizan, în mijlocul evenimentelor și de a pătrunde structura istoriei moderne a României, luminînd-o într-o parabolă despre drama conștiinței comuniste, a asumării răspunderii pentru destinul unui popor întreg, s-a și întîlnit, inspirat, cu ecoul lui scenic excepțional.*



această tristețe și-ți pun următoarea întrebare : ai putea afla tu cine va fi acel specialist în istorie ? Și, încă ceva !, dacă tot voi călători, n-aș putea oare primi și permisiunea să stau de vorbă și cu românii stabiliți în străinătate ? Cu fasciștii și cu reacționarii înrâiți, cred că nu avem ce vorbi, e de la sine înțeles. Deși, nu se știe niciodată cum evoluează oamenii. Nici cu foști comuniști deveniți reacționari nu vreau să stau de vorbă. Îi disprețuiesc mai mult decât pe fasciști. Dar, trăiesc în străinătate mii de români, părinții unora dintre ei au emigrat încă înainte de primul război mondial, poate pentru o bucată de piine, mulți au emigrat din Ardealul ocupat de monarhia bicefală, alții în perioada ascensiunii fascismului, le era teamă de fascism, și, de ce să n-o spunem pe aia dreaptă, tu știi că mulți oameni au fost persecutați și în vremea noastră, absolut pe degeaba, unii dintre ei au avut o structură mai fragilă și, la prima ocazie, au emigrat. Iar alții au plecat pur și simplu ca să-și încerce șansa. Să nu înțelegi că-i justific, doar încerc să-mi explic. *Sintem în 1965*, partidul are un nou conducător, și eu cred că spiritul Congresului al IX-lea, Congresul mării noastre deschideri către istorie și către lume, trebuie să ajungă și la românii de peste hotare, mulți sînt de bună credință, mulți nu și-au uitat țara de baștină. Sînt bucuros că pot corespunda cu tine, tu ești iar prețuit în partid, și astfel, scriindu-ți ție, unui comunist adevărat, am senzația că stau de vorbă cu toți tovarășii mei care, spre deosebire de mine, sînt în partid. Cred că între partid și fiecare comunist trebuie să existe un schimb de întrebări și răspunsuri de o totală sinceritate, fără de care comunistul n-ar fi comunist și partidul n-ar fi partid comunist. Dealtfel, chiar dacă nu mai sînt în partid, cui să împărtășesc, dragă tovarășe, gândurile, neliniștile, întrebările mele, dacă nu partidului meu ? Deși corespundam de multă vreme, a sosit momentul, acum după Congresul al IX-lea, să-ți spun că, dacă vei găsi de cuviință poți să citești scrisorile mele și altor tovarăși, știu că acum ai prieteni și în conducere, nu fac, nu mai fac nici un secret din gândurile mele... Acum, vreau să se știe ce am gîndit despre lumea de azi. Și ce știu despre ea. Tu, care vei muri după moartea mea, așa cum îmi doresc, ca un egoist ce sînt, vei găsi, poate, cîndva, o cale să le faci și publice. Închei și te îmbrățișez. Te-am prins într-o capcană fără ieșire. Ești de pe acum, de multă vreme ești custodele gândurilor mele.

P.S. Mi s-a mai precizat ceva. Că nimeni nu trebuie să știe că am un pașaport și că fac călătorii în străinătate, nici familia mea chiar, să le spun alor mei că mă duc într-un sat necunoscut, unde mă odihnesc în singurătate etc. Nu înțeleg. Ce e secret în călătoriile mele ? Sau faptul că vrem, în sfîrșit, să scriem istoria noastră așa cum a fost trebuie să rămînă încă o taină ?

### 3

**TÎNĂRUL :** Ambasadorul nici nu m-a crezut... la început... i-am spus că mă simt amenințat, urmărit, spionat, o dată o mașină era cît p-aci să dea peste mine, parcă intenționat. La hotel, în camera vecină, niște tipi vorbeau despre mine, în românește. I s-a părut că sînt sau un mitoman sau un escroc... Apoi, a venit cineva, un tip cu ochelari fumurii, i-a șoptit ceva la ureche și imediat și-a schimbat atitudinea... M-a ascultat foarte atent, își nota cite ceva, pe urmă nici n-au vrut să asculte argumentele mele, că eu sînt un om de bine, că trebuie să mai rămîn acolo, nu-mi terminasem cercetările, că și așa, din cauza cutremurului, am pierdut o mulțime de vreme, că acum sîntem *în anul de grație 1979*, ei, nimic, m-au așus în țară, în patruzeci și opt de ore. De ce mă lași să-ți povestesc mereu aceleași lucruri, dacă îți le-am mai spus ?

**DOINA :** Ca să nu vorbești singur... Dacă mi le spui mie, și de o mie de ori, te descarci... Or îți fost mafioți...

**TÎNĂRUL :** Vorbești și tu... Ce să aibă Mafia cu mine ? !

**BĂTRÎNUL :** Ne poate, știi că englezii și americanii, în '43 au luat Sicilia, cu sprijinul Mafiei ? Da, da, nu te uita așa la mine... Mafia din America a dat ordin Mafiei din Sicilia și, într-o noapte, ei, mafioții, au tăiat toate legăturile nemților... telefoanele, telegraful, au încurcat undele de radio... i-au lipsit, cum s-ar zice acum, de baza logistică...

**TÎNĂRUL :** Și atunci tot așa îi zicea... Numai că era mai puțin sofisticată.

**BĂTRÎNUL :** Și americanii i-au luat pe nemți ca din oală...

**BĂRBATUL :** Chiar ca din oală ? Nici chiar așa...

**BĂTRÎNUL :** S-au apărut nemții cît s-au apărut, da' fără baza logistică, degeaba... Mafia a contribuit atunci la războiul antifascist... Războiul e complicat, nepoate, și istoria e complicată. Și plină de surprize...

SORA : Nu-i mai împuia și lui capul...  
Miine-poimiine se apucă și el de po-  
litică.

BĂTRÎNUL : Și n-ai vrea ?

SORA : Cred și eu că n-aș vrea... Are o  
meserie serioasă, o meserie adevărată.

TÎNĂRUL : Și vărul meu are o meserie  
adevărată. Să fii pianist e o meserie...

BĂTRÎNUL : Ei, vremea revoluționarilor  
de profesie a trecut...

BĂRBATUL : Crezi ? Revoluționarii de  
profesie, ei au mișcat întotdeauna lu-  
mea înainte. Nu avem nici un motiv  
să credem că azi ar fi altfel.

SORA : Băiatul meu a plecat pentru că  
aici e prea multă politică. Presiunea  
politicii e prea mare.

BĂRBATUL : Și acolo peste ce a dat ?  
Nu tot peste politică ? ! Îi cauți scuze ?  
Nu are nici o scuză.

TÎNĂRUL : Spui că vorbește singur ?

DOINA : Uneori... Nu te supăra...

TÎNĂRUL : Nu mă supăr...

DOINA : După ce te-ai întors...

TÎNĂRUL : Dacă am fi plecat împreună...

DOINA : Nu sîntem căsătoriți...

TÎNĂRUL : O s-o facem și pe asta... Acum  
o s-o facem și pe asta.

DOINA : Vorbești serios ?

TÎNĂRUL : Am stat ca pe ghimpi, ca un  
fachir amator pe cuie, amator nu pro-  
fesionist... Poate că ai dreptate. Sînt  
periculos și doar eu n-o știu...

DOINA : Dacă stau și mă gîndesc bine,  
periculos n-ai cum să fii pentru ei...  
Dacă acești „ei” există... Rămîne o altă  
ipoteză... că le-ai fost extrem de pre-  
țios...

TÎNĂRUL : Ce vrei să spui ?

DOINA : Nu știu, mă gîndesc... Ar fi pu-  
tut să te răpească, să te interogheze,  
ar fi putut să te omoare, dacă n-au  
făcut nimic din toate astea poate că  
n-aveau nevoie decît de ființa ta, de  
făptura ta, de tine viu... Doar să știi  
că te paște o primejdie...

BĂRBATUL : Mamă, știi că iar am în-  
ceput să primesc scrisori de amenin-  
țare ?

BĂTRÎNA : Știu eu, băiatule, știu eu ce  
să-ți spun ? Știu eu ce se întîmplă cu  
tine ? Poate că știi prea multe, băia-  
tule, poate că știi prea multe...

BĂRBATUL : Mamă, știu cum o cheamă  
pe prietena asta nouă a băiatului meu ?

BĂTRÎNA : De data asta pare ceva se-  
rios.

BĂRBATUL : Știi cum o cheamă ?

BĂTRÎNA : Doina.

BĂTRÎNUL : Doina și mai cum ?

BĂTRÎNA : Nu știu.

BĂRBATUL : Georgescu.

BĂTRÎNA : Și ce-i cu asta ?

BĂRBATUL : Îți aduci aminte, locuiam  
pe vremuri la un hotel, un hotel de  
mina a doua sau a treia, al cărui pro-  
prietar era unul, tot Georgescu.

BĂTRÎNA : Nu vād legătura...

BĂRBATUL : Nici eu n-o vād.

BĂTRÎNA : Georgescu ăla o fi murit de  
mult. Era agent hitlerist. Te împriete-  
niseși cu băiatul lui.

BĂRBATUL : Aveam doisprezece ani...

BĂTRÎNA : Și ce dacă ? Îți spuseseam să  
nu te împrietești cu băiatul unui  
hitlerist.

BĂRBATUL : Aveam doisprezece ani, toc-  
mai fusesem operat de apendicită. El  
era tuberculos.

BĂTRÎNA : Și ce-i cu asta ? Îți spuse-  
sem...

BĂRBATUL : Și voi locuiați în hotelul al  
cărui proprietar era taică-su. Un  
hitlerist.

BĂTRÎNUL : Era cea mai bună acoperire.  
În anii ăia, era cea mai bună acope-  
rire pentru noi.

BĂTRÎNA : Ce ziceai tu ? Că locuiam în  
hotelul ăla sordid pentru că asta era  
cea mai bună acoperire pentru noi ?  
Cuvîntul ăsta, „acoperire”, nu e cum-  
va un eufemism ?

BĂTRÎNUL : Am scris contra legionar-  
rilor...

BĂTRÎNA : Ei da, că ei cu tine aveau ce  
aveau !...

BĂTRÎNUL : O auzi ? Iar mă minimali-  
zează !

BĂTRÎNA : Acoperire ! N-aveam bani,  
asta era. Să n-ai bani nu e un eufe-  
mism. Era un hotel ieftin. Nici noi  
n-am avut niciodată bani, nici tu...

BĂRBATUL : Nu mi-am dorit bani.

BĂTRÎNA : Am fi meritat altă soartă !

BĂRBATUL : Poate că soarta noastră a  
fost să fim săraci.

BĂTRÎNA : Crezi tu în soartă ! De asta  
te-a lăsat și nevasta... Cît să mai fi  
suportat ? Tu, toată ziua cu nasul în  
hîrtoagele tale, din cînd în cînd dis-  
părea în satul ăla neștiut de nimeni,  
nici de noi, putea să creadă că te du-  
ceai cu o amantă... Apropo, de unde  
ai bani să stai de cîteva ori pe an în  
satul ăla ?

BĂTRÎNUL : Și eu am fost sărac și tu  
n-ai divorțat...

BĂTRÎNA : De timpită !

BĂTRÎNUL : Pentru că m-ai iubit...

BĂTRÎNA : De timpită !

BĂTRÎNUL : Recunoști deci că m-ai iu-  
bit ! Mă iubești și acum !

BĂTRÎNA : Termină ! De ce ți-ai adus  
aminte tocmai acum de Georgescu ?

BĂRBATUL : Nu știu...

BĂTRÎNA : Nu, nu, faci tu în capul tău  
o legătură, ți-ai adus aminte de el, ai  
pomenit de niște scrisori de amenin-  
țare, te-ai arătat uimit că pe Doina o  
cheamă tot Georgescu...

BĂRBATUL : Coincidență.



**BĂTRÎNA** : Misterios ai fost o viață în-treagă. Tu, parc-ai fi primit ordin să rămii sărac.

**BĂRBATUL** : Ce-ți trece prin cap! Eu sînt exclus din partid, dar cîți membri de partid nu sînt deloc bogați.

**BĂTRÎNA** : Păi, altă explicație nu mai găsec. Ești, orice s-ar spune, o capacitate. Sau n-ai temperament de luptător? N-ai nici o ambiție.

**BĂRBATUL** : Asta e, n-am temperament de luptător. Și, mai ales, n-am ambiția să parvin.

**BĂTRÎNA** : Să ai un post mai acătării, să ai mai mulți bani, asta nu-i parvenire, dacă le ai pe merit.

**BĂRBATUL** : Poate că nu le merit... Poate că mă supraapreciezi, ca orice mamă.

**BĂTRÎNUL** : He, he, tot țiganu-și laudă 'ciocanu'!

**BĂTRÎNA** : Ce-ai spus ?!

**SORA** : Am cunoscut un bărbat de vreo patruzeci de ani... Sîntem oarecum prieteni. Să vezi la el temperament de luptător. Taică-su a fost primar, într-un mic orașel de provincie, multă vreme. A crescut trei băieți. Îi dăduse pe toți la școala de ofițeri. Peste cîțiva ani, unul dintre ei și-a renegat tatăl și a rămas o vreme ofițer. Dar al doilea, prietenul acesta de care vă vorbesc, nu și l-a renegat, și a fost deblocat. Ei bine, a intrat muncitor, a făcut o școală de maiștri, a ieșit maistru tipograf, apoi șef de producție, a urmat facultatea la seral, a ieșit inginer, l-au numit inginer șef, a fost primit în partid și acum e directorul unei tipografii. Asta da ambiție !

**BĂTRÎNA** : Sînteți prieteni ? Doar prieteni ?

**BĂTRÎNUL** : Ce te privește ?

**BĂTRÎNA** : Mă privește !

**BĂTRÎNUL** : Aștia nu uită și nu iartă. Aștia vîlsează restaurația.

**BĂRBATUL** : Ce restaurație, tată ? Ce tot vorbești ?

**BĂTRÎNUL** : Înainte diferențele erau de avere, acum sînt între posturi. Înainte ne cunoșteam între noi, ne adresam unul altuia ca între tovarăși, ca între prieteni, acum trebuie să intru în biroul cîte unui șef cu capul descoperit, chiar dacă sîntem de-o vîrstă, chiar dacă ne cunoaștem de mult, chiar dacă i-am fost prieten, și să-i vorbesc la persoana a doua plural, eram egali, cel puțin între noi, acum nu mai sîntem egali. Dacă-ș fi compozitor de muzică ușoară...

**BĂTRÎNA** : Ce-ai face tu dac-ai fi compozitor de muzică ușoară ?

**BĂTRÎNUL** : Aș scrie un șlagăr...

**BĂTRÎNA** : Chiar o șlagăr ?

**BĂTRÎNUL** : Sau o revistă... cu titlul ăsta : „Ce cauți tu în postul ăsta ?”... Ca la Tămase. Pe vremuri. Ar bubui, ne-am umple de bani, ar veni lumea ca la urs... (*Fredonează.*) Ce cauți tu în postul ăsta ?

**DOINA** : Știi că, uneori, vorbești singur... Nu te supăra... De cînd te-ai întors...

**TÎNĂRUL** : Nu mă supăr.

**BĂTRÎNUL** : O problemă a noastră fundamentală au fost capitulațiile.

**BĂTRÎNA** : Ce-ți veni ?

**BĂTRÎNUL** : De la Erfurt, de acolo-mi veni, de cînd Napoleon i-a promis țarului Alexandru Moldova și Muntenia. I-a fost cu atît mai ușor să i le promită cu cît nu erau ale lui... Le avea sultanul !

**BĂTRÎNA** : Știi și tu istoria ! Cum să le aibă sultanul ? Noi am trăit cinci secole sub regimul capitulațiilor, eram de sine stătători !

**BĂTRÎNUL** : Bine că știi tu istorie ! La începutul secolului trecut, nici vorbă de capitulații ! Dacă ar fi fost în vigoare capitulațiile, ce-ar mai fi revendicat pașoptiștii ?

**TÎNĂRUL** : Știți amîndoi istorie ! Capitulațiile erau în vigoare, dar în 1812, cînd Turcia a cedat Rusiei teritoriul dintre Prut și Nistru, le-a încalcat. În virtutea capitulațiilor. Turcia nu putea ceda c? nu era al ei.

**BĂRBATUL** : Eu cred că problema noastră fundamentală este România.

**BĂTRÎNA** : Se face de rîs, cum s-a mai făcut !

**BĂTRÎNUL** : Eu m-am făcut de rîs ? Eu ?

**BĂTRÎNA** : Cîte prostii n-ai spus ? Și cite n-ai scris !

**BĂTRÎNUL** : Eu am scris prostii ?

**BĂTRÎNA** : Le-ai scris și le-ai și publicat. Descoperiseși tu că Zelea era Zelinski și că deci n-avea dreptul să se proclame patriot român.

**BĂTRÎNUL** : Avea dreptul ?!

**BĂTRÎNA** : Cît te-ai bătut la cap, cît ți-am cerut să nu publici prostia asta... Și nici aialtă, că s-au găsit cîțiva evrei care să-i finanțeze pe legionari. Ce vroiai să dovedești cu asta ?

**BĂTRÎNUL** : Avea dreptul să se proclame patriot ?!

**BĂTRÎNA** : Unde dai și unde crapă ! Te-ai făcut de rîs cu descoperirile astea. Socialiștii au fost patrioți ! Și șefii lor erau și români și alojeni. Și ce-i cu asta ? Pentru că unii nu erau români nu erau patrioți

români? Ce, există rasă pură? Există vreun neam pur? Ce ineptie e asta? Un silogism dacă nu e valabil în toate cazurile nu e valabil în nici un caz.

DOINA: Poate că n-au fost mafioți...

Poate că au fost din brigăzile roșii...

TÎNĂRUL: Ce să aibă brigăzile roșii cu mine?

DOINA: Poate au fost din alte organizații... Prima linie... Bascii... Irlandezii...

TÎNĂRUL: Ce nerozie! Erau români! În camera vecină vorbeau românește. Despre mine. Într-o noapte, i-am auzit.

DOINA: Ce bine că nu și-au dat seama! Dacă și-ăr fi dat seama, poate că te-ar fi omorât.

TÎNĂRUL: Acum citva timp, tata mi-a spus odată, așa, tam-nisam, vorbeam despre altceva, mi-a spus că, din păcate, destinderea e pe drojdie, e iar pe drojdie, și că vechii fasciști, și neofasciștii ridică iar capul...

BĂRBATUL: Tată, și eu cred că problema e mai complexă...

BĂTRÎNA: Asta e! Dacă unii capitaliști evrei i-au finanțat pe legionari, asta dovedește doar că erau sau înspăimântați sau lipsiți de scrupule și incapabili să-și prevadă viitorul. Sau și una și alta și nimic altceva.

BĂRBATUL: Dar ciți capitaliști și ciți moșieri români i-au finanțat pe legionari? Asta ar fi o dovadă că legionarii au fost patrioți? Nu pentru că a fost alogen n-a fost Corneliu Codreanu patriot român, ci pentru că era finanțat de nașiști, pentru că era pregătit și antrenat de Hitler, că să aservească România Germaniei naziste.

BĂTRÎNA: Cite nu ne imaginăm fiecare dintre noi despre noi înșine! Deci, articolele tale au fost o armă care a lovit alături de țintă.

BĂTRÎNUL: Până acum mă minimalizai numai tu, acum văd că pină și fiul meu...

BĂTRÎNA: Și Costescu, deși nu pune la îndoială buna ta credință, le-a considerat o diversiune.

BĂTRÎNUL: Când te pornești tu! „Și-avea o botină, din cea mai fină...”

BĂTRÎNA: Termină!

BĂTRÎNUL: Cînd am publicat eu articolele alea?!

BĂTRÎNA: În '37.

BĂTRÎNUL: Hm... Costescu îmi trimitea vederi, de Paști, în care îmi scria că Hristos a fost primul comunist!

BĂRBATUL: Important este altceva. Important este că noi nu dorim și nu trebuie să dorim și nici nu avem inte-

resul să-i asimilăm pe alogeni. Evreul, maghiarul, sirbul, germanul rămîn ce sînt: evreu, maghiar, sirb, german, dar asta nu-i împiedică să fie cetățeni loiali și patrioți ai țării noastre. Tot așa cum mulți români stabiliți de generații în America, în Canada, în Ungaria, în Ucraina, în Iugoslavia, în Austria sînt cetățeni loiali ai țării lor de adopțiune fără să-și uite neamul din care se trag. Una n-o contrazice pe cealaltă.

BĂTRÎNA: Eu ce zic? Doar n-o să-i convingem pe sași că strămoșul lor e Traian!

BĂTRÎNUL: Și dacă unii vor să se asimileze?

BĂRBATUL: E dreptul lor. În ultimii două sute de ani o mulțime de greci s-au asimilat și astăzi sînt români. Dar cei care nu vor să se asimileze sînt și ei în dreptul lor. După cum nimeni nu are dreptul să-i asimileze cu sila pe românii de peste granițe sau să-i numească cu alt nume, dacă ei se consideră și se numesc pe ei înșiși români. Sînt români, cei care se sînt români.

BĂTRÎNUL: Eu ce zic?...

BĂRBATUL: Ți-a fost dor de noi?

AL DOILEA TÎNĂR: Mi-a fost.

BĂRBATUL: Și de țară?

AL DOILEA TÎNĂR: Și.

BĂRBATUL: Și acum vrei să te lași de pian și să te apuci de comerț.

AL DOILEA TÎNĂR: Da.

BĂRBATUL: E ideea ta?... Sau nevas-tă-ta ciști-gă mai bine ca tine?

AL DOILEA TÎNĂR: Cam așa...

BĂRBATUL: Și de unde pină unde crezi tu că am eu puterea să te ajut?

AL DOILEA TÎNĂR: Așa bănuiesc.

BĂRBATUL: Poate-ți imaginezi că am cine știe ce puteri oculte?

AL DOILEA TÎNĂR: Mă ajută?

BĂRBATUL: Cînd pleci înapoi?

AL DOILEA TÎNĂR: Poimiine...

BĂRBATUL: Și cînd mai vii?

AL DOILEA TÎNĂR: Peste vreo șase luni. Sau, dacă-mi dai tu un semn, mai devreme.

BĂRBATUL: Aud că nevastă-ta e cu vreo zece ani mai mare ca tine.

AL DOILEA TÎNĂR: Ce-i cu asta?

BĂRBATUL: Umbla după tine de aici, de cînd ne vizita ca turistă.

AL DOILEA TÎNĂR: Și ce-i cu asta?

BĂRBATUL: Ați făcut cununie religioasă?

AL DOILEA TÎNĂR: N-a fost nevoie. Mă ajută?



BĂRBATUL : Ai putea afla a cui e mașina asta ?

AL DOILEA TÎNĂR : Are număr străin.

BĂRBATUL : Da.

AL DOILEA TÎNĂR : Șoferul era român...

BĂRBATUL : Da, dar mașina avea număr străin.

AL DOILEA TÎNĂR : Numărul e precis fals.

BĂRBATUL : Dar mașina există. Și e a cui. Pasagerul doar o închiriasse. Și ai aici seria motorului. Asta-ți poate spune ceva. Șoferul a fost condamnat, cu suspendarea pedepsei, așa am cerut eu. tot n-aveam cum s-o învii pe mama. Poate că nici n-au vrut chiar s-o omoare, poate c-au vrut doar s-o lovească, așa, ușor, ca un nou avertisment...

AL DOILEA TÎNĂR : Ce vrei să spui ?

BĂRBATUL : Ipoteze... Trăim numai din ipoteze, din scenarii ale imaginației...

AL DOILEA TÎNĂR : Avertisment, pentru ce ?

BĂRBATUL : Știu eu?... Poate pentru niscaiva povești *de prin '64-'69...* e mult de atunci... Sau mai de demult.

AL DOILEA TÎNĂR : Și se țin de capul tău pînă acum ?

BĂRBATUL : Tot ce se poate... Din păcate, destinderea e iar pe drojdie...

AL DOILEA TÎNĂR : Să aflu a cui e mașina asta ? Să umblu prin toată Europa ca să aflui... ?!

BĂRBATUL : Da.

AL DOILEA TÎNĂR : E o propunere... cum să-i zic... oficială ?

BĂRBATUL : E inițiativa mea. Mîine, înainte de plecarea ta, mergem amîndoi la mormîntul ei, la mormîntul lor...

AL DOILEA TÎNĂR : Nu e cazul să mergi și tu. Nu-ți face bine.

BĂRBATUL : Totuși ții la mine...

AL DOILEA TÎNĂR : Uneori mi-e dor de partidele noastre de șah...

BĂRBATUL : Tata ne-a învățat șahul și pe mine, și pe tine...

AL DOILEA TÎNĂR : Ai făcut un infarct. Nu e cazul să-l faci și pe al doilea. Maică-mea mi-a spus că nici nu ți-ai dat seama. Erai în tren, ai avut cîteva ore o durere atroce, a doua zi ai făcut febră și a treia zi te scaldai în mare...

BĂRBATUL : Da, nu mi-am dat seama. Dar, cînd m-am întors de la mare pe electrocardiogramă a ieșit desenată o buclă terminată cu o săgeată... o buclă și o săgeată...

AL DOILEA TÎNĂR : Ești robust.

BĂRBATUL : Să batem în lemn.

AL DOILEA TÎNĂR : Nu te știam superstițios...

BĂRBATUL : După un infarct...

SORA : Cînd doctorița l-a trimis să-și facă fișa, pentru internare, a coborît la parter, chipurile să-și facă fișa, a ieșit în curtea policlinicii, de nervi i s-a făcut rău, a crezut că-l face pe al doilea, a ținut apa din el din creștet pînă-n tălpi, de fapt mersese într-o doară, o condusese pe soacră-sa la reumatolog și și-a zis : hai să fac și eu un EKG... poate are și el premonițiile lui, ca mama, soacra a început să plîngă, după șase-șapte minute răul i-a trecut brusc, s-a înveșelit și i-a zis : „Ia mai dă-i...“, au luat un taxi și au ajuns acasă. După un ceas, doctorița îl suna la telefon, a răspuns nevastă-sa și doctorița a certat-o pe ea că el a fugit ca un copil, a doua zi a trimis-o pe nevastă-sa să afle exact ce i s-a întîmplat, ca și cum ea ar fi trebuit să fie consultată și nu el, și i-a spus doctoriței că nu se întenează, că bunicu' a murit cînd s-a internat prima oară în spital și tata a murit cînd s-a internat prima oară în spital, așa că în familia noastră există o tradiție, a bărbatilor cel puțin, în această privință...

AL DOILEA TÎNĂR : L-ai făcut la scurt timp după ce a murit bunica...

BĂRBATUL : Îți imaginezi că m-a zguduit.

AL DOILEA TÎNĂR : Te consideri înnoțat de moartea ei ?

BĂRBATUL : Ce-ți trece prin cap ?

AL DOILEA TÎNĂR : Bine.

BĂRBATUL : Toți ne asasinăm părinții, dragul meu. Toți, fără excepție. Chiar dacă nu dintr-o dată... oricum le scurtăm zilele. Asta e, probabil, legea raporturilor dintre copii și părinți... Fumam și prea mult. Facem tîrgul ?

AL DOILEA TÎNĂR : Am să aflu a cui e mașina, chiar dacă n-ai să poți să mă ajuți. Sau n-ai să vrei.

BĂRBATUL : Într-un fel, sînt bucuros că m-am îmbolnăvit... Doar așa am cunoscut-o pe doctorița asta...

AL DOILEA TÎNĂR : Te-ai îndrăgostit ? Iar ?

BĂRBATUL : Fără viitor.

AL DOILEA TÎNĂR : Nu te place ?

BĂRBATUL : Eu nu mai am viitor, dragul meu. Partida mea de șah se apropie de final. (*După o pauză.*) Cînd copilul îți crește și l-ai abandonat cînd avea șapte ani... Și el n-o să te ierte niciodată. Va dușmăni pe oricare altă femeie cu care vei fi, chiar dacă nu pentru ea l-ai abandonat, dar le va dușmăni oricum, pentru că în locul

lor trebuia să fie maică-sa. Și le va dușmăni chiar dacă și tocmai pentru că tu ai fost fericit, dar nu cu ea. Chiar dacă nu neapărat din vina ei. Oricum, trebuie să-i fii recunoscător că ea n-a demisionat, n-a abdicat. Adică el îți va dușmăni oricum fericirea... Și se va bucura de cîte ori te despați de o femeie... pentru că o faci fericită și pe ea... Și nu te va accepta niciodată cu altă femeie și pentru fiecare va găsi cîte o insultă, pentru că ele sînt nevinovate vinovate, în timp ce doar maică-sa e o sfință, și tu abandonîndu-l, l-ai transformat într-un idolatru, a cărui singură religie e mama... El e acum bărbat, și niciodată n-ai să-i mai pui în ghetuțe daruri, cînd vine decembrie... Ce ciudat... Toate astea ți le spun ție... Lui nu, niciodată,

AL DOILEA TÎNĂR: El e înăuntru. Cine e înăuntru nu aude.

## 4

BĂRBATUL: Sînd foarte tulburat. Trebuie să-ți scriu imediat. M-am întors ieri dintr-o altă călătorie. Prin arhivele de pe acolo am dat peste o sumedenie de mirșăvii. Le-am notat pe toate. Istoria le va înregistra ca atare. Și azi, ca și în timpul Revoluției franceze, emigranții reacționari nu înțeleg și nu învață nimic. Am mai constatat însă un lucru foarte important. Am întilnit emigranți din țări socialiste care sînt în relații bune cu țara lor de origine. Ce părere ai? Întors în țară, am început să cercetez cîteva documente din arhivele noastre. Toate conduc către cîteva tovarăși absolut anacronici. Oameni care au înțeles la modul lor lecțiile istoriei și dîndu-și seama că rolul de victimă nu le convine, au ales un rol opus. Ei au fost calomniați, au început să calomnieze și ei, lor li s-a încenat cîte o provocare, au început și ei să înceneze provocări. Sînt autorii, cel puțin autorii morali ai unor fărădelegi. Cel mai ciudat este că aceste personaje continuă să fie prețuite și acum. *la aproape trei ani după Congresul al IX-lea*. Probabil că nu se cunoaște nici una dintre fărădelegile lor. Nu cumva, din cauza unor oameni ca ei, mulți încă nu cred, încă nu le vine să creadă că ceva s-a schimbat fundamental, în țara noastră, după Congresul al IX-lea? Nu vreau să fac nimănu

rău, nu vreau să fie pedepsiți, vreau doar să fie știuți și ei să știe că-i știm, că partidul îi știe. Sînt convinși că mulți oameni care n-au fost nici fasciști, nici reacționari, ci au fost persecutați pe nedrept, și-ar redobîndi încrederea în noi, dar prezența unor asemenea personaje îi înspăimîntă încă.

P.S. Ce părere ai despre gazoductul Siberia-Europa de vest? Chiar acum am citit că este proiectat să treacă la nord de țara noastră. O să fie gata peste vreo cincisprezece ani.

## 5

„...pînă și un istoriograf care crede și susține că se mulțumește a fi un simplu înregistra-tor... aduce cu sine categoriile sale proprii și privește prin ele ceea ce i se înfățișează.“

## HEGEL

BĂTRÎNUL: Te-ai întrebat vreodată care ar fi fost istoria noastră dacă Corneliu Codreanu ar fi trăit și ar fi ajuns la putere? Sau dacă Horia Sima ar fi rămas la putere nu cîteva luni doar, ci cîteva ani?

BĂTRÎNA: Iar începeți?

BĂTRÎNUL: Să știi că plec de acasă!

BĂTRÎNA: Unde să pleci?

BĂTRÎNUL: Pin' la vecini...

SORA: Sigur, te simți mai bine cu mitocanii ăia...

BĂTRÎNUL: Mitocanii ăia, cărora tu nu prea le răspunzi la bună ziua, sînt niște oameni foarte cumsecade... Dacă eu în casa mea, în propria mea casă nu pot să discut politică nici cu fiul meu, cu propriul meu fiu...

BĂTRÎNA: Bine, discutați, pierdeți-vă vremea, dacă altceva mai bun n-aveți de făcut... Alții fac politică și voi doar o discutați. Ai tăiat lemnele?

BĂTRÎNUL: N-am tăiat.

BĂRBATUL: Tu tai lemnele?!

BĂTRÎNUL: Cine să le taie? N-avem bani. Mitocanii ăia, cum le zice ea, sînt niște oameni foarte cumsecade... El are doi frați și o mamă pe o coastă de munte, într-un sat amărît... Le trimite mîncare de aici, din București.



**TÎNĂRUL** : Le trimite mâncare de la București ?! Trimitem mâncare de la București la țară ?! Ei, stimulentele morale nu sînt suficiente... Trebuia lăsați să crească oricîte animale vor și pot. Dacă un țaran crește zece vaci și altul nici una, să cîștige la fel ? Dacă un economist realizează o economie de milioane, să trăiască tot numai din leafă, ca oricare altul care n-a economisit în folosul societății nu un milion, dar nici măcar un bănuț ? Dacă un savant român ar descoperi azi un medicament epocal, ce i-ar da Ministerul Sănătății ? O răsplată simbolică ? Dacă un scriitor scrie într-un an trei cărți bune, care se vind și se citesc cu plăcere, să trăiască la fel ca altul ale cărui cărți zac în librării ? Ce încurajăm ? Rodnicia sau sterilitatea ? Ce este socialismul, o societate filantropică, de binefacere, de Cruce Roșie ? !

**BĂRBATUL** : Să ne îmbogățim ? !

**TÎNĂRUL** : De ce nu ?

**BĂTRÎNUL** : Într-adevăr, de ce nu ? !

**BĂRBATUL** : Problema nu e să te afirmi. Problema e să ajuți. Motivația spirituală, asta contează. Viața merită sau nu merită să fie trăită ? Socialismul este, trebuie să fie o orînduire pentru om și din punct de vedere spiritual, nu numai material. Asta e problema. După mine.

**BĂTRÎNUL** : Ei, te-ai întrebat ?

**TÎNĂRUL** : Ce să mă întreb ?

**BĂTRÎNUL** : Dacă Horia Sima ar fi rămas la putere cîțiva ani ?

**BĂRBATUL** : M-am întrebat.

**BĂTRÎNUL** : Și ce răspuns ți-ai dat ?

**BĂRBATUL** : Vrei să-l aperi pe Antonescu ? Vrei să spui că Antonescu a salvat țara de legionari ?

**BĂTRÎNUL** : Nu vreau să spun, chiar spun.

**TÎNĂRUL** : Păi dacă n-o salva, îl scurtau ei de cap.

**BĂTRÎNUL** : Rău faci că-l minimalizezi.

Eu l-am combătut tot timpul, i-am scris memorii de protest, mai ales după ce a dus trupele peste Nistru, dar era un adversar, nu o caricatură. (*Tace o clipă, apoi.*) Adevărul e că pe legionari Carol al II-lea i-a lovit mai întîi și întîi. El și cu Armand Călinescu. Carol fusese în vizită în Anglia și Franța și, apoi, la Berlin. După convorbirea cu Hitler, încă din tren a telegrafiat și aproape toți capii legionari au fost lichidați. Așa că, pe Horia Sima Hitler i l-a impus lui Carol și, după abdicarea lui Carol, lui Antonescu. Au existat mai multe tipuri de fascism. Nu e de mirare că și între Antonescu și legionari au existat mari deosebiri.

**BĂRBATUL** : Eu caracterizez și dictatura legionară și dictatura antonesciană drept fasciste. Cu toate deosebirile dintre ele. România n-a fost o țară imperialistă dar asta nu e o dovadă că fasoismul nu s-a dezvoltat și în România. Americanii și englezii n-au acceptat partidele fasciste la putere la ei acasă, dar asta nu înseamnă că America și Anglia n-au fost și nu sînt puteri imperialiste. Deci, a existat și un imperialism antifascist. Un imperialism antifascist care s-a aliat cu prima țară condusă de comuniști.

**BĂTRÎNUL** : S-au aliat după ce Hitler a încălcat pactul germano-rus...

**BĂRBATUL** : Mă rog...

**BĂTRÎNUL** : Pătrășcanu a scris totuși despre o anumită aspirație imperialistă a unei părți a burgheziei românești. El afirma că Garda de Fier a fost precursora războiului antisovietic.

**TÎNĂRUL** : Armata română n-a vrut să treacă Nistrul. Există dovezi în acest sens...

**BĂTRÎNUL** : Mie-mi spui ? Nu și-a demis Antonescu generalii care vroiau să se oprească pe malul drept al Nistrului ? Pretutindeni, fascismul a fost antinațional. În raport cu fascismul, numai antifascismul este național, este patriotic.

**TÎNĂRUL** : Totuși, alții vor să ne încarce la infinit cu răspunderi care nu ne aparțin...

**BĂTRÎNUL** : Primul număr legal al „României libere“, apărut la 24 august 1944, anunța ce se petrecuse cu o zi înainte sub titlul : „Răsturnarea regimului hitlerist din România“. Era un titlu cît se poate de corect. Dar povestea e mai veche. România a fost o țară supusă tuturor presiunilor revanșarde, pretențiilor de revizuire a frontierelor. Relațiile diplomatice dintre noi și Rusia sovietică au fost rupte nu din inițiativa noastră. În 1919 se plănuia ca Armata roșie ucraineană să treacă peste Galiția, peste Bucovina și nordul Basarabiei și al Moldovei, și să facă joncțiunea cu Armata roșie maghiară a lui Bela Kùn. Armata roșie maghiară contraatacase și ne respinsese dincoace de Oradea, pînă spre Mureș. E drept că, prin 1920, atitudinea față de noi s-a schimbat. Nu era de disprețuit faptul că România, Brătianu, Ferdinand au refuzat să participe la intervenția militară antisovietică a celor 14 state burgheze. Și s-a dat ordin lui Cicerin, pe atunci comi-

sar al poporului pentru afacerile externe, să nu blocheze posibilitățile de normalizare a relațiilor cu noua Românie. Politica asta au reînnoțit-o mai târziu Titulescu și Litvinov. Dacă n-ar fi existat fascismul, probabil că România n-ar fi avut nici o problemă. Sau cine știe? România a respins multă vreme fascismul. Noi am căzut ultimii, de-abia în toamna lui 1940, și asta numai după ce ne fuseseră ciuntite frontierele și eram lăsați la discreția Reichului, care ocupase aproape toată Europa și avea și un pact de neagresiune cu Moscova. Asasinarea lui Duca, în 1933, și a lui Armand Călinescu, în 1939, și masacrele comise de legionari când au ajuns la putere sînt dovezi inverse dar elocvente ale tenacității rezistenței antifasciste românești. Distanța dintre români și fascism a fost cu adevărat uriașă. Avem dovezi, dovezi esențiale, nu neesențiale, uite recunosc că în '37 eram necopt, avem dovezi esențiale că distanța dintre români și fascism a fost imensă. N-am vrut să-ți spun pînă acum, degeaba răsfoiești tu atîtea arhive, tot nu le știi pe toate. Știai că, la Moscova, în noaptea de 23 spre 24 august, prezența lui Pătrășcanu în noul guvern, ca reprezentant oficial al partidului comunist, a fost o surpriză totală? Ce dovadă mai bună vrei? Eliberarea noastră a fost opera noastră.

BĂRBATUL: De la Costescu o știi?

BĂTRÎNUL: De la el. În noaptea aia, Molotov l-a chemat pe un comunist din România, emigrat la Moscova, și l-a întrebat dacă guvernul sovietic poate să dea crezare informației că Pătrășcanu reprezenta partidul comunist în noul guvern. Acela i-a răspuns că dacă Maniu îi reprezenta oficial pe țărăniști, Brătianu, pe liberali și Titel Petrescu, pe social-democrați... a, să-mi aduceți aminte să vă spun odată o poveste îngrozitoare cu Titel Petrescu și cu soția lui... atunci se putea trage concluzia că și Pătrășcanu reprezintă oficial partidul comunist. Ana Pauker nu se așteptase însă ca Pătrășcanu să reprezinte oficial partidul comunist în noul guvern. Adevărul adevărat e că, în iunie 1940, unui comunist, în mintea lor de atunci, au cre-

zut că începuse trecerea României la socialism! Dar pactul germano-rus și-a arătat curînd colții pentru noi. O altă parte a țării, Transilvania de nord, a trecut la unguri, adică sub un regim fascist, terorist, extremist, față de care dictatura regală de la noi, chiar anticomunistă, dar și anti-legionară, nu era decît un dulce copil!

TÎNĂRUL: Acum, unii istorici străini spun că în spațiul carpato-danubio-pontic există două popoare romanice și nu doar unul singur, românii...

BĂTRÎNUL: He, he, teorii, teorii... chipurile științifice... Cînd se știe că tabăra unionistă era majoritară tocmai în Moldova, în timp ce printre politicienii din Valahia era minoritară! Iar conducerea Principatelor Unite au avut-o moldovenii: Cuza, Kogălniceanu, Alecsandri... Istoria statelor nu e același lucru cu istoria popoarelor, ba chiar istoria statelor a încurcat istoria popoarelor. Uite, vreii n-au avut stat din anul 70 pînă în 1948! Aproape două mii de ani! Asta înseamnă că n-au avut istorie, că n-au existat în istorie?! Moldova și Muntenia au fost separate atîtea secole din cauza celor două mari căi comerciale: nord-sud, adică Lemberg-Constantinopol și nord-vest-sud-est, adică Viena, Olt, Dunăre, Balcani. Citiți-l pe Iorga.

TÎNĂRUL: Bunule...

BĂTRÎNUL: Dacă mă mai întrerupi, pierd firul. Și încheiem discuția!

TÎNĂRUL: Bine, credeam că nu te temi de întreruperi...

BĂTRÎNUL: Unde-am rămas? Ai noștri, împreună cu rușii, eliberaseră Ardealul, administrația românească era reinstalată și totuși s-a pus problema dacă Ardealul să fie al nostru întreg sau în cea mai mare parte. Exact așa: întreg sau în cea mai mare parte? Atunci, doi consilieri ai președintelui american, supranumiți „înțelepții Casei Albe”, Baruch și Lilienthal, i-au sugerat președintelui să se formuleze o întrebare, una singură: în care țară, în timpul fascismului, minoritățile au suferit persecuțiile cele mai îngrozitoare? Și care țară s-a purtat mai cu omenie cu minoritățile naționale? Care?



**TINARUL :** Și ceilalți ce-au zis ?

**BĂTRINUL :** Au înghițit. România e singura țară din Europa al cărei drapel nu se află la Auschwitz, singura din care n-au fost trimiși evrei la Auschwitz. De fapt, dacă s-ar gândi mai bine, cei care ne cunosc istoria, sau dacă și-ar da osteneala să ne-o cunoască, ar vedea că noi, prin firea noastră, nu sîntem certăreți, nu revendicăm nimic din ce nu-i al nostru, vrem să fim și sîntem buni vecini cu vecinii noștri și vrem ca și ei să ne fie vecini buni. Nimeni nu-și poate rezolva necazurile pe seama altora, ci numai în colaborare cu ceilalți. Fătrășcanu era, chipurile, compromis : ca să realizeze actul de la 23 August intrase în legătură cu mulți politicieni burghezi, cu palatul, cu agenți străini chiar.

**TINARUL :** De capul lui ?

**BĂTRINUL :** Îți închipui că n-a făcut-o de capul lui. Chiar Dej se gîndea însă că ziua de 23 August însăși, modul în care a fost înfăptuit actul de la 23 August putea să devină primul cap de acuzare împotriva lui... Împotriva lui Dej... Spun, așadar, că dacă cineva aprinde un chibrit la cercul polar, lumina lui de o clipă sau întunericul ce se lasă după ce chibritul s-a stins pot ajunge pînă aici. Și că teama naște sau excesul de zel sau diversiunea sau pe amîndouă la un loc, iar diversiunea e menită, e o tautologie ce spun, e menită să îndrepte direcția loviturii în altă parte. Cu Pătrășcanu se mersese prea departe. La Congresul de unificare din '48, Ana Pauker l-a atacat violent, el a încercat să protesteze, nu i s-a dat cuvîntul, n-a mai fost ales în Comitetul Central, și cîteva luni mai tîrziu i s-a fixat domiciliu forțat, împreună cu soția.

**TINARUL :** Crezi că Dej a avut remușcări ?

**BĂTRINUL :** Pentru Pătrășcanu ? Costescu se îndoiește. Personajele unei cumplite tragedii, a cărei miză era soarta țării.

**BĂTRINA :** Dacă nu te minte Costescu...

**BĂTRINUL :** Ce motiv ar avea să mă mintă... Să mă... cum se zice acum ?

**SORA :** Să te „intoxice”...

**BĂTRINUL :** Pe mine, care oricum sînt scos din circulație ?...

**BĂRBATUL :** Tată, acum nu mai ești...

O dată, ți-am spus că sper să nu ajung să trăiesc din banii fiului meu... Cred că nimeni nu te-a mai ofensat așa. Niciodată n-am să-ți uit privirea rănită și răspunsul tău abia șoptit : „Nu se știe...” Ai să mă ierți vreodată ? *(După o pauză.)* Cine a spus că noi, oamenii, ne despărțim de trecutul nos-

tru rizînd, nu știa ce spune. Trebuie să avem grijă de morții noștri, pentru ca și cei nenăscuți încă să aibă grijă de noi, de morții lor.

6

**BĂRBATUL :** M-am întors, dragul meu prieten, din cea mai recentă călătorie a mea în străinătate și mă grăbesc să-ți împărtășesc o istorie extraordinară pe care am aflat-o acolo, de la un cercetător străin al istoriei noastre, un om foarte serios, o persoană autorizată, un spirit absolut obiectiv, pe care nu-l interesează politica decît ca istorie. Sper că știi păstra un secret, așa că doar ție îți relatez toate acestea. Se pare că un grup de foști agenți naziști fugiți și rămași în vest sînt extrem de furioși. Cîțiva bancheri au venit la noi pentru tratative financiare. Apoi tratativele s-au mutat la sediile lor. Ei bine, unul dintre delegații noștri a reușit să-i convingă, ei au interes să aibă legături bune cu noi, nu ți-am zis eu că destinderea e un lucru foarte bun ?, a reușit deci să-i convingă să facă ei, chiar ei, niște investigații și au descoperit că în safe-urile lor erau depuse, încă de la sfîrșitul războiului, acte foarte importante, pentru știință, pentru istoria noastră, furate din țară, din arhivele statului. Nu ni le-au înapoiat încă, dar... Nu că au devenit subit antifasciști, dar presa din Vest de-abia așteaptă un număr de senzație. Cel mai interesant este că omul nostru nu a lucrat ca un spion, ci a beneficiat nu numai de înțelegerea bancherilor, dar și de concursul unora dintre guvernele din Vest. Ei bine, de ce îți relatez toate acestea, mai ales că nu au nici o legătură cu obiectul cercetărilor mele ? Pentru că aici intervine una dintre cele mai extraordinare coincidențe din viața mea. Eu l-am cunoscut pe posibilul custode al acelor acte ! Si am știut, deși n-am crezut, de posibilitatea existenței lor. În copilărie, cu vreo trei-patru ani înainte de a mă fi împrietenit cu tine, deci de fapt cînd mi se termina copilăria, mă împrietenisem cu băiatul unui om despre care am aflat ulterior că era agent hitlerist, taică-său era proprietarul hotelului în care locuiam noi, locuiam acolo și pentru că eram săraci, dar și pentru că tata urmărea un fir, un

fir căruia îi zisese el, după război, „afacerea Brandenburg”, talentul lui era, eu nu am deloc acest talent, să intre chiar în birlogul lupilor, chiar în craterul vulcanului, deși părea un adormit, dar dormea ca șarpele care-și pindește prada. Copiii sint lăudaroși prin definiție și acel prieten al meu, care mai târziu a murit de tuberculoză, mi-a spus într-o zi, în șoaptă, ca pe un mare secret, că taică-su are o comoră, sau că taică-su păzește o comoră, sau îi e custode, cam așa ceva. Cei mai buni spioni sint copiii, chiar proprii tăi copii. Mie, cuvintele astea mi-au rămas în cap ca un ghimpe, căci ce e o destăinuire dacă nu un ghimpe înfipt în capul sau în inima celui ce o primește? Și spovedania e un gest nu prea loial, așa că și scrisorile mele către tine sint un gest nu prea loial, căci, spovedindu-mă, eu scap, cel puțin în parte, de poverile care îmi apasă sufletul, în schimb încarc sufletul tău, sufletul confesorului meu, cu aceste poveri. Așa făcuse și acel copil cu mine, care tot un copil eram. Era ca și cum îmi dăduse să mușc dintr-un fruct oprit, deși comparația cam șchioapătă, deoarece amîn-

doi eram băieți, încă nu bărbați, totuși băieți, parcă eram doi androgini. Iartă-mi exaltarea, dar, îți dai seama că, dacă aș fi avut această vocație, aș fi putut fi eu, chiar eu, acel extraordinar tovarăș al nostru care a reușit să dea de urma acestor acte! Dacă m-aș fi ocupat de afacerea asta, mi-aș fi primejduit viața, aș fi primejduit, și ar fi fost nedrept, și viața alor mei. Îți dai seama că acel tovarăș al nostru poate că a trecut acolo prin bolgiile unui infern. Sincer să-ți spun, îl invidiez, regret că n-am fost în locul lui, cred că mi-am ratat și această posibilitate, de a fi trăit o experiență unică. Mă gîndesc la soarta lui, mă tem pentru el, deși nu-l cunosc, nu se știe dacă toți cei care i-au dat concursul au fost și discreți, dacă nu au vechi convingeri anticomuniste sau pur și simplu resentimente față de noi, dar altă cale n-a avut, e ca la șah, unde la un moment dat nu mai poți face mutările pe care le vrei, interven mutările obligatorii. Trebuie să recunoști că e interesantă această paralelă, această posibilă paralelă care e și opoziție, între mine și acel tovarăș al nostru, erou anonim.

## P A U Z Ă

7

„Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit.“

CAMUS

**BĂRBATUL :** Trebuie să ne obișnuim cu gîndul că există probleme pe care nici noi, nici voi nu le vom rezolva. Dacă nu cumva există și probleme care nu vor fi niciodată soluționate.

**BĂTRÎNUL :** Ce zicea Aristotel, în „Politica“ lui, acum două mii cinci sute de ani ?

**BĂTRÎNA :** Ultima ta manie, Aristotel !

**BĂTRÎNUL :** Chiar că-i ultima...

**BĂTRÎNA :** De cîteva săptămîni nu lasă cartea aia din mînă !

**BĂTRÎNUL :** Te rog să taci ! Ce zicea așadar stagiritul ? Că e nedrept ca numai unii să fie temniceri, să poarte singuri această povară. Deci, în locul

unui corp specializat de judecători, de acuzatori, de gardieni, el propunea ca toți adulții să practice prin rotație aceste meserii, care sint un rău necesar...

**BĂRBATUL :** Frumoasă idee, dar utopică... Bine, să zicem că judecători, procurori, polițiști vom fi toți, prin rotație... Dar, ce te faci cu serviciile secrete, cu informațiile și contrainformațiile, spionajul și contraspionajul?... Nici aici nu e nevoie de un corp specializat ? Cît timp vor mai exista state, state care nu au încredere unul în celălalt, atîta timp vor exista și impozitele indirecte, și cheltuielile militare mascate, deci masele nu vor putea controla efectiv, pînă la ultimul bănuț, cum și pentru ce se cheltuiește banul public, banul contribuabililor. Ideea lui Aristotel va fi, poate, cîndva, o practică obișnuită, dar pînă atunci... Să rămînem cu picioarele pe pămînt. Să nu mistificăm realitatea. Nici un stat nu poate da publicității sincer toate cheltuielile sale. Așa că, atîta vreme cît vor exista statele, și libertatea va fi în dilemă...



Excesul de libertate duce la anarhie, excesul de ordine duce la autoritarism, să încercăm să păstrăm, pe cât posibil, cumpăna. Ai auzit de Carol Quintul ?

TÎNĂRUL : De la Aristotel la Carol Quintul saltul e cam mare...

BĂRBATUL : Carol Quintul și-a regizat înmormântarea, avant la lettre, dacă se poate spune așa... El stătea după o perdea, la fereastra palatului, era viu și, din ordinul lui, prin fața palatului trecea cortegiul lui funerar — familia, nobilimea, clerul, inchiizitorii, armata, mulțimea, sicriul lui era acoperit dar evident gol, el stătea după perdea și rînjea văzându-le chipurile îndurerate la comandă, ipocrita lor durere...

TÎNĂRUL : Era și calul lui de paradă ?

BĂRBATUL : Cred că da...

TÎNĂRUL : Hm...

BĂRBATUL : Acum, dacă ai avut nechibzuința să-mi umbli prin sertare, să-mi descoperi pașapoartele, scrisorile... Crezi că Doina nu le-a povestit alor ei ?

TÎNĂRUL : Bag mîna în foc !

BĂRBATUL : O cheamă Georgescu ?

TÎNĂRUL : Și ce-i cu asta ?

BĂRBATUL : Cînd trebuie să pleci ?

TÎNĂRUL : Peste o săptămînă. Tată, tu ai fost spion ? Te-ai ocupat cu spionajul ? Sau contraspiionajul ?

BĂRBATUL : Nu, dragul meu, nu, în nici un caz. Dealtfel, spionii au, cel mai adesea, o soartă foarte tristă. A existat odată unul, absolut legendar, care trecea din țara lui în țara vecină, peste un fluviu, un fluviu furtunos, greu de trecut, pe unde vroia el. Grănicerii nu l-au putut prinde niciodată. L-au supranumit „liliacul“. Ei nu l-au prins niciodată, în schimb, la un moment dat, l-au arestat ai lui. Și el n-a știut de ce este bătut, acuzat, arestat. Cînd i-au dat drumul, s-a aciuit într-o căsuță pe malul aceluia fluviu pe care îl trecuse de atîtea ori. Și umbla de unul singur pe malul fluviului, prin locurile pe unde îl trecuse de atîtea ori. Se uita la apa fluviului, neagră, involburată, nu vorbea cu nimeni, absolut cu nimeni, în schimb vorbea singur, bolborosea el știa ce, probabil se întreba : asta i-a fost răsplata ?, asta i-a fost decorația ?, și acolo a și murit. De inimă rea. Și nimeni, niciodată n-a scris un cuvînt despre el, și nimeni nu l-a pomenit. Și, ca să nu rămii cu o imagine falsă despre mine, pot să-ți și spun că în toate țările în care am fost, am avut acordul autorităților acelor țări.

TÎNĂRUL : Urmăreai pe cineva ? L-ai găsit ?

BĂRBATUL : Poate ar fi mai bine să nu pleci nici tu din țară un timp...

TÎNĂRUL : Doar n-o să-mi stric cariera !

BĂRBATUL : Nu, dragul meu, nu vreau să-ți strici cariera, și, oricum, nu vreau să-ți stric tocmai eu... Dar, un timp, și se poate refuza pașaportul.

TÎNĂRUL : Tată, dacă mi se întîmplă una ca asta, dacă tu-mi aranjezi una ca asta, pentru interesele tale, pentru cine știe ce interese tenebroase, a căror semnificație mie însă îmi scapă, ei bine...

BĂRBATUL : Ei bine ?

TÎNĂRUL : Dacă o singură dată mi se refuza pașaportul, ce-or să zică despre mine colegii mei din celelalte țări ? Or să mă compăttimească, or să mă disprețuiască...

BĂRBATUL : Da... dictionarul ăsta e chiar viața ta...

TÎNĂRUL : E nevoie și de dictionare, e nevoie și de oameni cu o viață normală, nu cu o viață anormală, ca a ta. BĂRBATUL : Aș vrea ceva de la tine.

O listă a colegilor tăi. Din toate țările. TÎNĂRUL : Prea le vezi pe toate în negru. Prea te crezi impresurat, acum mă vezi și pe mine impresurat.

BĂRBATUL : Ce număr avea mașina care a omorît-o pe maică-mea ?

TÎNĂRUL : Șoferul era român.

BĂRBATUL : Ce număr avea mașina care a omorît-o pe maică-mea ?

TÎNĂRUL : Străin.

BĂRBATUL : Poate că nici n-au vrut chiar s-o omoare, poate că au vrut doar s-o lovească, ușor, ca un avertisment...

TÎNĂRUL : Și ea era amestecată ?

BĂRBATUL : O, nu, avertismentul nu era pentru ea...

TÎNĂRUL : Deci o ai pe conștiință.

BĂRBATUL : Este exact ce gîndesc.

TÎNĂRUL : Cît cinism !..

BĂRBATUL : Aparențele sînt împotriva mea, recunosc.

TÎNĂRUL : Dacă înțeleg bine, din vînător acum ești tu vînatul. Și ai noștri ce fac ? Nu te apără ? S-au servit de tine și acum nu te apără ?

BĂRBATUL : Mă apără atît cît le cer eu să mă apere. E datoria mea să nu-mi pun tovarășii în dificultate. Cînd am acceptat mișunea asta... mai bine zis, cînd eu însumi m-am propus s-o duc la îndeplinire, n-am știut ce-o să mi se întîmple. De-abia acum observ că asta e regula jocului. Scopul însă nu e deloc compromițător.

TÎNĂRUL : Și, mă rog, care e scopul ăsta nobil ? Care e misiunea asta nobilă ? Ai dus o viață dublă. Păraei un modest cercetător de arhive... asta, de la un moment dat, după prima tinerețe, căci în tinerețe se zice că ai avut o

viață aventuroasă, bogată, apoi, din cine știe ce motive, te-ai retras și pentru ca să duci viața asta dublă ai acceptat un post modest, prost plătit, și ai trăit în sărăcie, și ne-ai ținut și pe noi în sărăcie, pe mine și pe maică-mea.

BĂTRÎNA : Măi fată, mai bine i-ai mai spăla câte o cămașă lui frate-tu...

SORA : Ce să fac ? !

BĂTRÎNA : Să-i speli câte o cămașă lui frate-tu. Că tu iar ești singură și el e iar burlac.

SORA : Cum, mamă... ? Tu crezi... tu chiar crezi...

BĂTRÎNA : Ce să cred ?

SORA : Că eu... că eu... mi-am terminat viața...

BĂTRÎNA : Ce viață ?

SORA : Viața de... femeie !

BĂTRÎNA : Nu știu și nici nu vreau să știu dacă ți-ai terminat sau nu, cum zici tu, viața de femeie, dar tare mi-ar plăcea să văd mai aproape, mai întrajutorându-vă...

SORA : E foarte închis în el. Foarte distant. N-am nici un motiv să-i spăl cămașile. Chiar dacă e burlac. Și chiar dacă e fratele meu. Iar ai divorțat, frățioare !

BĂRBATUL : Iar...

SORA : A doua oară...

BĂRBATUL : Da...

SORA : Dar eu credeam că vă iubiți, că vă divinizați... Chiar vă invidiam !...

BĂRBATUL : De aceea am și divorțat. Așa am hotărât amândoi. De ce să se termine urît, când se poate termina frumos ? Când totul poate să rămână frumos ?

SORA : Nu se poate trăi din amintiri.

BĂRBATUL : Te înșeli. Dacă ai imaginație, și eu am, slavă Domnului, trăiești și din amintiri. *Amintirile sînt, vrem nu vrem, o parte a existenței noastre, a vieții noastre, o parte cît se poate de reală. E suficient să întinzi mîna, să închizi ochii, și le-ai și atins...*

SORA : Ea a rămas singură...

BĂRBATUL : Se recăsătorește.

SORA : Nu ți-e milă de tine ?

BĂRBATUL : Milă ? Să-mi fie milă de mine ? ! Ar fi ca și cum mi-aș trage palme singur, surioară. Mila e cel mai ofensator sentiment. Mie nu mi-e milă de om, eu respect omul ! Așa că nu mi-e milă nici de mine.

BĂTRÎNUL : Ai auzit de „afacerea Brandenburg“ ?

BĂRBATUL : Nu...

BĂTRÎNUL : Maică-ta zice că stăteam la hotelul ăla doar pentru că n-aveam bani, nu pentru că era cea mai bună acoperire pentru mine... În '33, fusem în Germania... ziarul la care lucram

organizase acolo o gală de box. Și, întâmplător, la un banchet cu cîțiva nemți, unul se îmbătase, și astfel am dat de un fir... Firul se numea regimentul „Brandenburg“ și ducea către petrolul românesc, către puțurile noastre de petrol. Prin '37, '38 au început să apară în țara noastră turiști blonzi, cu ochi albaștri... tipuri nordice, arieni puri ! Mulți erau găzduiți la hotelul lui Georgescu. Era un hotel ieftin și vroiau să pară că nu sînt prea bogați, că nu prea au bani... Poliția noastră a calculat pe atunci că erau vreo cinci sute. Concentrații în București și pe Valea Prahovei. La Ploiești și la Cîmpina. Problema era, în caz de război, cine va pune mîna pe sondele noastre. Englezii și francezii și-au dat seama repede că n-au șanse. Dar puteau face altceva. Dacă germanii ar fi încercat să ne înghită, ar fi găsit puțurile aruncate în aer, incendiate... Și au tot dispozitivul necesar. Au adus explozibile pe Dunăre, și grupuri comando... Se înțeleșeră și cu Armand Călinescu. Iar nemții i-au aici pe cei cinci sute de „turiști“ regimentul „Brandenburg“, pentru în formații de comando și ei, să sondele, să le mențină intacte. I-a costat pe Armand Călinescu viața. Pentru că firul ăsta eu i l-am transmis. Asasinarea lui miroase și acum a petrol.

BĂTRÎNA : Ai făcut tu asta ? ! Fără să știu eu ? !

BĂTRÎNUL : Și, în '52, tovarășii m-au băgat în lagăr...

BĂRBATUL : Morbul e în familie...

BĂTRÎNUL : Ce morb ?

BĂRBATUL : Al curiozității. Tată, între noi doi, numai între noi doi...

BĂTRÎNUL : Ei ?

BĂRBATUL : Tot mai visezi să cumperi casa asta ?

BĂTRÎNUL : Hm...

TÎNĂRUL : Tată, cum te simți, ce e în inima ta, o ai pe propria ta mamă pe conștiință, mă pui pe mine în pericol, poate că și bunicul o fi murit...

BĂRBATUL : Nu, el a murit la timp... dacă se poate spune că vreo moarte vine la timp, a murit de moarte bună, dacă vreo moarte e bună, cu toate că și el era în primejdie, dar nu din cauza mea, și el găsise de mult un fir și mi-a transmis și mie, dacă nu chiar firul acela, atmosfera, haloul, morbul ăsta...

TÎNĂRUL : Pină la urmă ai să duci în urma ta o trenă macabră...

BĂRBATUL : Eu ? ! Ai auzit de „orchestra roșie“ ?

TÎNĂRUL : Nu.



**BĂRBATUL** : Ce dracu lucrați voi la dicționarul ăla ? Numai fapte normale, numai evenimentele păcii, asta înregistrați voi acolo ? Moscova înființase în '37, întâi în Belgia, apoi în tot Occidentul, cea mai fantastică rețea de spionaj antinazistă din Europa. O conducea un evreu polonez, Leopold Trepper. Copil, emigrase cu părinții lui din Polonia în Palestina, aflată atunci sub mandat britanic, după care, tinăr încă, îl găsim la Moscova. Și, deodată, își face apariția în Belgia, plin de bani, își ia o amantă, Georgia de Windsor, ei îi căzupe o mânășă în timp ce se plimba, și el, bine crescut, i-o ridicase... Nevastă-sa și cei doi copii ai lor trăiau la Moscova, așa cum trăia toată lumea acolo, pe atunci... Cincisprezece ani nu s-au văzut. Cînd nemții au ocupat Parisul, el era deja instalat acolo și a pus pe picioare o rețea de bursă neagră... Bursa neagră îi aproviziona nu atît pe francezii cît pe nemți, astfel că el, Trepper, îi aproviziona, în penuria care se instalase, cu pneuri pentru automobile, coniac franțuzesc, cu parfumuri și ciorapi de mătase pentru amante... În rețeaua lui lucrau comuniști, antifasciști, cominterniști, iar în mijlocul Berlinului, chiar în ministerele germane, instalase o rețea de aristocrați. Hitler nu-i putea suferi pe aristocrați, astfel că aceștia, sau cel puțin unii dintre ei, deveniseră antinaziști. Oamenii lui Trepper transmiteau informațiile la Moscova, prin radio, prin coduri cifrate... inclusiv în timpul cît a funcționat pactul germanorus. Dealtfel, pactul ăsta trebuia analizat și prin prisma activităților lui Trepper... sau ale lui Sorge, în Japonia... Informațiile lui erau atît de precise, încît Stalin nu-l credea !... Prin ambasada sovietică de la Vichy, era vremea cînd rușii aveau încă un ambasador pe lângă Pétain, Trepper a transmis că nemții vor rupe pactul și vor invada Rusia în ziua de 22 iunie, la ora 3,30 dimineața. Stalin a declarat : Trepper ăsta sau e un provocator sau nu e serios. Cînd a verificat însă pe pielea lui cît de serioasă fusese știrea, a început să-i dea crezare. Stirile transmise de Trepper erau atît de exacte încît, dacă nemții plănuiau o ofensivă, megafoanele rusești de dincolo de linia frontului le comunicau, în nemțește, la ce oră va începe ofensiva și care anume unități nemțești vor participa. Și porneau ei contraofensiva de artilerie cu cîteva ore înainte. Berlinul și-a dat seama că e o primejdie prea gravă și Gestapoul l-a însărcinat pe unul, Pankvist, să se ocupe de această rețea. El

a scris pe dosarul problemei : „Die rote Kapelle“, „orchestra roșie“, de unde așa i-a rămas numele în istorie. Căci o rețea se chema pe atunci „orchestră“, iar transmisioniștii — „pianiști“. Pankvist a început să-l încercuiască pe Trepper, a utilizat și trădarea și goniometrele, a pus mîna pe oamenii lui din Berlin, i-a torturat, mai tîrziu au fost toți spinzurați, apoi a pus mîna pe oamenii lui din Belgia, din Franța, din Spania și, pînă la urmă, l-a arestat și pe Trepper, în chiar inima Parisului. Astfel că toți oamenii lui Trèpper au pierit, toți au fost torturați și uciși. Toți, cu excepția lui, pentru că nemții i-au propus un joc. Jocul se numea : „Funkspiel“. El trebuia să continue să transmită știri la Moscova, prin radio, prin același cod, ca și cum n-ar fi fost prins de nemți, numai că știrile erau false, nu toate, unele erau și corecte, pentru că Moscova să continue să-l creadă pe Trepper. Astfel că, nu o dată, nemții își sacrificau o divizie întreagă, zece-douăzeci de mii de oameni, fiecare cu biografia lui, cu familia lui, dar cu un destin comun, să fie trimiși la moarte sigură chiar de șefii lor, zece-douăzeci de mii de oameni lăsați să fie striviți de tancurile rusești, numai pentru ca Trepper să fie crezut. Pînă aici îți place ?

**TÎNĂRUL** : Mda... Pînă aici îmi place.

**BĂRBATUL** : Spre surprinderea lor, Trepper a acceptat jocul. Astfel că se plimba prin Paris, întovărășit întotdeauna de un căpitan neamț, cam bolnav de stomac, lua masa cu acest însoțitor chiar la restaurant, părea un om liber, purta în urma lui o trenă macabră, toți tovarășii lui erau arestați, schingiuiți, uciși, el transmitea știri la Moscova, din cînd în cînd adevărate, ca să fie crezut, altele, cele mai multe, false. Numai că el fusese mai abil decît nemții, el sau șefii lui, căci prevăzuseră și această situație, acest posibil scenariu. Dacă era prins și dacă accepta acest joc, din fiecare mesaj cifrat trebuia să lipsească sau să adauge, nu mai știi exact, o literă anumită, totdeauna aceeași. Așa că Moscova și-a dat seama din primul moment că Trepper e prins de nemți. Apoi a evadat. Cîștigase simpatia neamțului care îl păzea și i-a spus că știe la Paris o farmacie unde se găsea un leac miraculos pentru boala de care suferea neamțul, au intrat în farmacie și, în timp ce neamțul discuta cu farmacistul, Trepper a reușit să iasă pe ușa din spate și dus a fost. Nemții au turbat și au pus pe capul lui, și ei și guvernul de la

Vichy, un premiu de o sută de mii de mărci, sau de franci, nu mai știu. Pe Trepper l-au ascuns prietenii lui, pregătiți din timp, toți antinaziști convinși, și când nemții dădeau de o ascunzătoare era deja plecat și toți care l-au ascuns au fost arestați și torturați și uciși. El a reușit să supraviețuiască pînă cînd americanii au intrat în Paris, s-a predat americanilor și apoi s-a întors în Rusia. Ei bine, ce crezi că i s-a întimplat acolo? A fost arestat și ținut la Liubianka, zece ani. Iar Pankvist a fost singurul gestapovist, singurul care nu s-a predat americanilor, ci și-a luat toate dosarele și s-a predat, cui crezi?, rușilor. A stat și el vreo zece ani la Liubianka. În ultimii ani, locuia în Germania federală, avea o pensie și refuza să dea orice interviu. Fusese vecin de celulă cu Trepper, dar nu se văzuseră. După zece ani, Trepper a fost readus în biroul somptuos în care fusese la început, în '44, atunci fusese anchetat de un ofițer de securitate tînăr, acum la același birou era un ofițer bătrîn, mustăcios, un vechi cekist. Și Trepper a răsuflet ușurat. Bătrînul cekist i-a arătat un ziar, un exemplar din „Pravda“ din 1952, în care era vorba de procesul așa-zişilor medici asasini, sioniști. Trepper a izbucnit în rîs, cekistul l-a întrebant de ce rîde, și el, ca vechi și bun meseriaș, i-a răspuns că totul e cusut cu ață albă, că un complot nu se organizează așa, cekistul a zîmbit și el, apoi i-a dat ziarul din martie 1953, care anunța moartea lui Stalin, și apoi alt ziar, care anunța executarea lui Beria. Și Trepper a răsuflet iar ușurat. Știa că supraviețuise. Îți place?

TÎNĂRUL : Mda...

BĂRBATUL : Asta e războiul.

TÎNĂRUL : Cineva mi-a spus că, dacă undeva începe o campanie antisionistă, arabilor trebuie să le fie frică. În '48, rușii și americanii au votat împreună. la O.N.U., pentru înființarea statului Israel. Londra a votat împotriva.

SORA : Oare e adevărat că al treilea război mondial a început de cînd s-a terminat al doilea?

BĂRBATUL : Sper că nu e adevărat și sper să nici nu înceapă. Nu pentru mine sper, pentru băieți. Trebuie să vină vremea cînd toți oamenii să ducă o viață normală, nimeni să nu mai fie obligat să coboare în infern. S-a făcut frig...

TÎNĂRUL : Ai început să semeni cu tata mare...

BĂRBATUL : Adică?

TÎNĂRUL : Și lui îi plăcea să povestească... *Lîngă voi m-am simțit mereu ca și cum aș asculta un basm lung, sau un șir de basme, ca într-o mie și una de nopți, ca în „Halima“, ca și cum și bunicul vroia, și tu vrei să câștiți încă o zi de viață cu fiecare poveste spusă...*

BĂRBATUL : Te-ai gîndit vreodată că baladele românești, sau cel puțin cele mai importante dintre ele, stau, în planul denotației, pe cite o crimă, pe cite un asasinat, pe o crimă care răzbună altă crimă, ba chiar pe cite un masacru? Asta nu le împiedică să aibă, în planul conotației, o valoare etică și estetică extrem de semnificativă, care ne vorbește despre aspirația către o viață normală... Probabil că, la români, ca și la alte popoare, baladele au suplinat tragediile. Baladele erau supapa noastră, purgatoriul nostru, catharsis-ul nostru.

BĂTRÎNA : Băiatule, de la cine crezi tu că primești scrisorile alea de amenințare?

BĂRBATUL : De unde să știu?

BĂTRÎNA : Mi-ai zis odată că Georgescu avea o sumă mare de bani.

BĂRBATUL : Ți-am zis doar că un copil de doisprezece ani se lăuda că taică-su avea în pază o comoară... Cite nu spun copiii? Sînt lăudăroși, prin definiție. Nu ții minte că și eu mă lăudam la școală că voi erați bogați, ba o dată m-am lăudat că mi-am petrecut vacanța cu voi la Londra, și biata de tine n-ai fost nici pînă la Sofia, nici eu n-am fost în stare să vă duc pînă la Sofia sau pînă la Budapesta, deși știu că ți-ai dorit-o...

BĂTRÎNA : Ai fost sărac, toată viața, ca și noi...

SORA : A fost și cam nesimțit, mamă... Găsea el bani pentru o călătorie atît de modestă...

BĂRBATUL : Nu mă cunoști deloc, su-rioară...

SORA : Eu nu te cunosc?!

BĂRBATUL : Nu ești singura, așa că m-am obișnuit. Înțeleg să fiu prizonierul fiecărui gest pe care l-am făcut eu, dar să fiu prizonierul unei povești? Ce e o poveste, cum zice un prozator-poet, altceva decît o trăire întîmplată neaievea?

TÎNĂRUL : Tată, ce a fost povestea aia cu Carol Quintul? Nu cumva ai de gînd să te sinucizi? Sau ești grav bolnav?



(Sonerie.)

BĂTRÎNA : Cine o fi ?

BĂRBATUL (după ce s-a întors) : N-a fost nimeni.

BĂTRÎNUL : Ai pomenit de Titel Petrescu ?

BĂRBATUL : Acum ? ! Nu...

BĂTRÎNUL : Nu-i nimic... Titel și nevastă-sa aveau un prieten bun, un jurist, fiu de moșier, se învîrtea în timpul războiului printre cercurile de stînga, democratice, mai mult din spirit de frondă decît din convingere, ei bine, cînd Titel a fost arestat, prin '48 ?, prin '50 ?, acest prieten al familiei a venit la nevasta lui Titel și i-a făgăduit că face el totul ca soțul ei să fie eliberat, și așa, cu șoșeli și cu momeli, cu făgăduieli mincinoase, a pus-o pe biata femeie să-și vîndă tot ce avea în casă, chipurile el, prietenul, trebuia să dea în dreapta și-n stînga, dar toți banii îi toca el, și cînd au trecut anii și Titel nu mai ieșea din pușcărie, a venit la ea și i-a spus dezolat că soțul ei murise în temniță. Și soția lui Titel a început să-i facă slujbe și parastase, pînă în ziua cînd ai noștri, care-l închiseseră, i-au dat drumul și Titel a apărut viu în fața ei și ea a avut un șoc, a înnebunit, imaginează-ți că escrocul, ca s-o convingă că Titel e mort, făcuse rost de o urnă cu cenușă și i-o adusese în casă.

BĂRBATUL : Știu și eu istoria asta, tată. Și mai știu că asta a fost iertat și chiar ridicat iar în scări.

(Din nou sonerie.)

BĂTRÎNA : Iar ?

BĂRBATUL (după ce s-a întors) : Nu e nimeni.

BĂTRÎNA : Asta-i prea de tot ! Ți se întîmplă des chestia asta ?

TÎNĂRUL : De ce s-a putut petrece un lucru atît de inuman ? Socialismul are adversari reali. Ar fi o prostie să fie lăsați în voia lor. Dar dogmatismul a inventat și adversari imaginari, ca să se justifice pe sine. Trebuie să ne preocupăm nu numai democrația în general, dar mai ales democrația pentru fiecare individ și democrația fiecărei zile.

BĂRBATUL : Ei, ei, capitalismul are o istorie de patru secole și rezultatele au fost cele două războaie mondiale, fascismul, Hiroshima... și acum, criza mondială și conflictul nord-sud... Și tu vrei ca socialismul să rezolve în cîteva decenii, adică să fie el însuși, ce n-a rezolvat omenirea de cînd există. Su-

dul bate puternic la porțile nordului și cere să i se dea ce i s-a luat. Circulă ideea că, în locul proletariatului clasic, acum toate țările sărace sînt noul proletariat. Și că petrolul e paloșul dreptății.

TÎNĂRUL : Ce talent ai să deviezi discuția ! Există o soluție. Tehnologia. Inteligența.

BĂRBATUL : Computerele ?... Computerele n-or să ne afle niciodată nici sentimentele, nici convingerile. Nici un computer, n-o să poată ști vreodată pe cine urăsc, pe cine iubesc, cine mă iubește, cine mă urăște, cine mi-e și cine nu mi-e tovarăș. N-o să poată înlocui privirea ochi în ochi. Stringerea de mînă frățească.

TÎNĂRUL : Tu n-ai trecut la știință.

BĂRBATUL : E adevărat. Sînt un utopist incorigibil.

(Telefonul.)

BĂRBATUL : E pentru mine.

BĂTRÎNA : Cine e ?

TÎNĂRUL : Din străinătate.

BĂTRÎNA : Din străinătate ? Cine te cheamă pe tine din străinătate ?

BĂRBATUL : A renunțat.

BĂTRÎNA : Cine a fost ?

BĂRBATUL : Dacă a renunțat, de unde să știu ?

BĂTRÎNUL : Unde mi-or fi papucii ?

BĂTRÎNA : Unde ți i-ai pus. Mereu trebuie să strîng după tine !

TÎNĂRUL : Eu refuz să trăiesc așa, prizonier al amintirilor voastre ! Refuz să mai port bălăli pe terenul ales de alții, de adversarii noștri sau de așa-zii prieteni, cu regula jocului dinainte fixată și cu rezultatele trucate, așa cum le-ați purtat voi ! Pe mine mă așteaptă anul 2000 !

## 8

SORA : Pot să știu în ce l-ai amestecat pe băiatul meu ?

BĂRBATUL : Te-ai întors ? A fost o călătorie plăcută ?

SORA : Ce-i cu numele ăsta ? Ce-i cu adresa asta ? De ce umblă el de năuc dintr-o țară într-alta ? De ce nu stă liniștit acasă ?

BĂRBATUL : Un prieten al meu din tinerețe. l-am rugat să-i găsească adresa.

SORA : Umblînd prin toată Europa, să găsească acul în carul cu fîn ?

BĂRBATUL : Poate că l-a găsit. Să-i spui că-i mulțumesc.

SORA : Ascultă, în ce l-ai amestecat ?  
 BĂRBATUL : În nimic, dragă, în nimic...  
 SORA : Pe mine nu mă înșelați voi. Pe mine nu mă duceți de nas. Ascultă, între fanatismul vostru, al întregii noastre familii, între utopia voastră și trivialitatea vieții, eu am ales cumpăna. Vreau ca și băiatul meu să ducă o viață normală.  
 BĂRBATUL : De unde pînă unde crezi tu că nu duc o viață normală ? Și că l-am amestecat și pe el în ceva anormal ?  
 SORA : Eu am ales cumpăna. Și vreau ca și băiatul meu să ducă o viață normală.  
 BĂRBATUL : Nici nu știi, draga mea, cît de aproape e utopia, chiar utopia cea mai curată, de trivialitatea vieții. Așa că nu știu dacă mai avem careva loc de mișcare, loc de întoarcere între aceste extreme. S-ar putea să fim striviți...  
 SORA : Bagă de seamă... Nu-l am decît pe el. Dacă i se întîmplă ceva... Nu știu ce-ți fac... Sau, nu știu ce-mi fac.  
 BĂRBATUL : Tu vrei să dispară politica din lume ?  
 SORA : Da ! Chiar asta vreau ! O lume fără politică. O lume fără politică !  
 BĂRBATUL : Noi ce vrem ? O să fie, cîndva, și lumea asta, o societate fără clase, fără partide, deci fără politică. Structurile piramidale și relativ fixe ale tuturor societăților actuale vor fi înlocuite cu structuri mozaicate și relativ mobile. Guvernarea oamenilor va ceda locul administrării lucrurilor. Dar pînă atunci... Draga mea, trebuie să existe și o politică pentru om, a omului pentru om.

DOINA : După ce i-ai forțat biroul și am descoperit pașapoartele și scrisorile lui...  
 TÎNĂRUL : Tu mă iubești ?  
 DOINA : Ce întrebare !  
 TÎNĂRUL : Mă iubești ? Ai face orice pentru mine ? Ai muri pentru mine ?  
 DOINA : Da.  
 TÎNĂRUL : Bine. Te cred. Și eu aș muri pentru tine. Dar vreau să-ți cer un lucru mai îngrozitor.  
 DOINA : Ce poate fi mai îngrozitor decît să mor pentru tine ?  
 TÎNĂRUL : Îți cer să mergem acum, chiar acum, în toiu noapții, să pingărim un mormînt.  
 DOINA : Să — pingărim — un mormînt ? !  
 TÎNĂRUL : E ora cea mai potrivită. Paznicii moțâie, milițienii s-au retras cineștie pe unde, e frig, e iarnă, se mai încălzesc și ei prin vreo gheretă, prin holul vreunei clădiri, sărîm gardul cimitirului, luăm cu noi un tîrnăcop, o cazma și o lanternă...  
 DOINA : Al cui mormînt ?  
 TÎNĂRUL : Al tatălui meu.  
 DOINA : Ești...  
 TÎNĂRUL : Nu sînt nebun. Vreau să văd dacă tata e acolo, în mormînt, a făcut el un infarct, un prim infarct, l-o fi făcut și pe al doilea, fatal ?  
 DOINA : Or să ne prindă...  
 TÎNĂRUL : Bine, or să ne prindă.  
 DOINA : La pușcărie n-o să stăm împreună.  
 TÎNĂRUL : Bine, n-o să stăm împreună.  
 DOINA : Eu...  
 TÎNĂRUL : Ai spus că ai face orice pentru mine... Mergi sau nu mergi ? Pun pariu pe ce vrei că mormîntul e gol.

9

10

„...în literatură... morții noștri intervin în treburile noastre, acționează cu noi, ca și cei vii“.

GOGOL

DOINA : Nu e ciudat că toate astea, amenințările, readucerea ta în țară, dispariția tatălui tău s-au petrecut tocmai în perioada asta ?

TÎNĂRUL : În care perioadă ?

„Hai, maică, la iarmaroc,  
 hai de-mi cumpără noroc“  
 CÎNTEC POPULAR

BĂRBATUL : Să nu te miri că-ți scriu această scrisoare din alt oraș. Sîntem în 1969. De cîtuva timp, mi-am schimbat adresa. Îți sînt dator cîteva explicații. În ultimele luni mi s-au întîmplat lucruri îngrozitoare. Am trecut printr-un coșmar. Am fost chemat în fața unei comisii de anchetă și interogată zile în șir. Tu știi cel mai bine că nu mi se poate aduce nici azi vreo acuzație cît de cît întemeiată. Părinții mei au făcut din mine ceea ce sînt, un



socialist și un antifascist, pînă la moarte. Și probabil că tatăl meu mi-a transmis în singe și morbul acesta, al curiozității și al căutării pînă în pinzele albe, numai că la mine acest morb a luat un aspect strict teoretic, pur teoretic. Și iată, și azi, la aproape patru ani după Congresul al IX-lea, mi se aduc acuzații pe cît pe neîntemeiate pe atît de îngrozitoare. Așadar, timp de cîteva luni, probabil fără ca tu să știi ceva, nici n-am putut să te avertizez deoarece mi s-a interzis s-o fac (sau poate că ai știut dar n-ai avut cum să mă ajuți), am fost supus unor interogatorii care m-au îmbolnăvit. Au făcut din mine un schizofrenic. Ai să-ți dai seama imediat că nu mai sînt un om normal. Am fost cercetat fir cu fir, în ce țări am fost, cîte zile am stat, zi cu zi, cu ce institute științifice am luat contact, la ce documente am avut acces, ce scria în acele documente, dacă ți-am relatat absolut tot ce aflasem, absolut tot, absolut tot, la un moment dat începusem să mă tem și pentru tine, am cerut să fiu confruntat cu tine, nu mi s-a permis, apoi, am fost întrebat cu cine am stat de vorbă, dacă am stat de vorbă cu emigranți etc. După cum vezi, informațiile încep să aibă valoarea aurului, oare și informațiile, ca și aurul, aduc spaima, teroarea și moartea? În sfîrșit, la un moment dat, mi s-a adus o acuzație îngrozitoare: de ce, dacă am știut de existența unor acte furate din arhivele noastre și scoase peste graniță, și dacă l-am cunoscut personal și pe acel posibil custode al acelor acte, de ce n-am spus atîția ani nimănui nimic? Le-am explicat ceea ce tu știi foarte bine, că era vorba de un secret destăinuit mie de un copil și că niciodată nu i-am dat crezare, pentru că și eu mințeam în copilărie. Eram la un pas de sinucidere. Nu exagerez deloc. Neîncrederea nu poate fi suportată la infinit. la infinit. Și cred că nimeni nu are monopolul vigilenței. Apoi, la un moment dat, am primit un telefon, din străinătate, și vocea de la celălalt capăt al firului îmi cerea să mă prezint într-o anumită țară, într-un anumit loc, într-o zi și la o oră anumită. Mi s-a dat de înțeles că voi fi supus unor simple interogatorii, de tipul chestionarelor, și că trebuie să fiu pregătit să răspund acolo, în ce țări am fost, cîte zile am stat în fiecare, la ce institute de cercetări am avut acces, ce documente am citit, dacă am relatat totul în țară și cui etc. După cum vezi, corect și științific. Iată-mă, așadar, prins între două focuri. În țară suspectat de ai

mei, acolo suspectat de spionaj în favoarea noastră! Nu e o situație absolut senzațională? Oare institutele de cercetări de acolo nu sînt doar manipulate, ci sînt, pur și simplu, oficinile de spionaj și contraspionaj? Evident că am relatat toate acestea celor care mă interogau aici și care, tot evident, la început nu m-au crezut. Și-au imaginat că-mi construiesc un alibi. Apoi, însă, am primit o primă scrisoare, imaginează-ți că au avut curajul să-mi scrie, oare peste ce informații am dat eu acolo de a căror valoare nu-mi dau seama?! o scrisoare, așadar, un adevărat ultimatum. Am predat această scrisoare celor care mă interogau, am primit și altele, am mai primit și cîteva telefoane, tot din străinătate, pe care ai noștri le-au pus sub ascultare, și, de-abia atunci, anchetatorii au început să-și schimbe vădit atitudinea față de mine. Am fost chemat iar și am propus un scenariu de cel mai prost gust, după părerea mea, dar după părerea anchetatorilor eficace: să plec un timp în alt oraș, sub un nume fals, ei să creadă că n-am primit ultimatumul lor! Și acum îți scriu ție de aici, de unde mă ascund de nu știu cine, nu știu de ce și trăiesc sub un nume fals, pentru cîtă vreme, nu știu, de data asta chiar ca un adevărat spion. Ce părere ai despre toate astea? Am uitat să-ți povestesc cum se manifestă schizofrenia mea. Toată aventura asta în care am intrat absolut fără voia mea, absolut întîmplător, a început să-mi placă. E aici cumva și o doză de masochism? Mă simt ca și cum aș fi avut șansa să ajung pe aită planetă, pe Lună de pildă, o planetă care se învîrtește pe altă orbită. Oare cum își mai trăiește zilele lui de fiecare zi, pe bietul nostru Pămînt, un om care a fost o zi, o oră, o clipă pe Lună?! Cum o să mai trăiesc eu de acum înainte în normalitate, în banalitatea cu care mă obișnuisem?

P.S. Oare de ce totuși mi s-a acceptat atît de ușor să-mi schimb adresa și să trăiesc sub alt nume? Are cineva interesul să dispar, speră că alții, adversarii noștri politici chiar, vor îndeplini această misiune îngrată? După care el mă va ridica în slăvi ca pe un martir?! Oare, vînzîndu-l pe Iisus romanilor, n-a folosit Iuda o metodă asemănătoare? Sau, invers, ascunderea mea și buletinul meu fals, au, de data asta, o aprobare foarte înaltă? Și tovarășii au acum în mine o încredere desăvîrșită?

TÎNĂRUL : Ce ți-am spus ? Mormintul e gol.

DOINA : Să plecăm !

TÎNĂRUL : Unde să plecăm ? !

DOINA : Te rog...

TÎNĂRUL : Unde să plecăm ? Mai am eu unde să plec ? Asta e. Mai întâi o să trebuiască să-mi explice ei mine...

DOINA : Ce să-ți explice ? Ce să-ți explice ?

AL DOILEA TÎNĂR : Până să apuce să ne explice...

TÎNĂRUL : Mai întâi și mai întâi o să trebuiască să-mi explice ei mie de ce mormintul acesta e gol. Unde e tatăl meu ? Dacă e viu, unde e ? Și dacă e mort...

DOINA : Dragule, dragule...

TÎNĂRUL : Ce-i ? ! Ce-i ? !

DOINA : Trezește-te ! Trezește-te ! Strigi în somn...

TÎNĂRUL : Unde sînt ? ! Unde sîntem ? !

DOINA : Acasă... acasă la tine...

TÎNĂRUL : Acasă ? !... Nu sîntem la...

DOINA : Acasă...

TÎNĂRUL : Nu sîntem... la cimitir ? !

DOINA : La cimitir ? ! La care cimitir ? ! Ai visat urît...

TÎNĂRUL : Vărul meu... unde e ?

DOINA : Poftim ? !

TÎNĂRUL : Fir-ar dracu-al dracului să fie ! Ce noroc pe ăștia ! Ce noroc !

DOINA : Care ăștia ? !...

TÎNĂRUL : ăștia, bătrînii, babacii. Lor li s-a oferit o revoluție ? !

DOINA : Li s-a oferit ?

TÎNĂRUL : Mă rog, li s-a oferit, au făcut-o ei, totuși asta e, istoria le-a oferit o revoluție ! Băftoșii !

**„...o dramă care răspunde într-un cîntec rămîne în viața noastră mai mult sub chipul unei bucurii decît al unei suferințe“.**

### BLAGA

SORA : Tata n-a apucat cutremurul. A murit în '71. Mama a murit la scurtă vreme după cutremur. Adică a fost omorîtă. Băiatul meu peregrinează...

Nepotul meu are coșmaruri. Fratele meu... necunoscutul meu frate... multe speranțe... Am citit undeva că, într-o grădină zoologică din Hamburg, un elefant și-a scos trompa printre zăbrele și a spart craniul unui bărbat, omorîndu-l pe loc. S-a ordonat o anchetă, cum era și firesc. Mama aceluia bărbat încă trăia și și-a amintit că, pe cînd fiul ei avea opt ani, vizitaseră împreună grădina zoologică și că băiatul îl înțepase pe elefant în virful trompei cu un ac. Elefantul l-a ținut minte, după treizeci de ani. Se pare că după miros. Deci, pentru elefanți, fiecare om are un miros unic, pe care ei, elefanții, îl țin minte zeci de ani. S-ar putea scrie un studiu despre memoria olfactivă a elefanților. Și, oricum, elefanții trăiesc mult mai mult decît oamenii. (După o tăcere.) Fratele meu a fost reprimat în partid. De ce a fost reprimat după Congresul al X-lea, și nu mai înainte, e clar. Dar, de ce nu ne-a spus el nimic și a trebuit să aflăm de la alții ? Mama și tata ar fi putut să moară fără să știe. Oare este el atît de înstrăinat de noi ? Sau, dimpotrivă, ne-ar fi vrut atît de apropiați încît ar fi dorit ca noi să ghicim această mare bucurie a lui, această mare dreptate ? Sau este atît de mîndru încît, cu sau fără carnet, s-a considerat tot timpul comunist, membru de partid ? (După o pauză.) Fratele meu are o memorie de elefant. Ar trebui să moară, ca să dispară odată cu el tot ce știe, tot ce-a trăit. Oare ce jocuri și ale cui le-a stricat el prin anii '64—'68 ? Deși, eu cred că totul a început mai de mult. Cineva urmărește familia noastră de cîteva decenii. Eu nu mă pricep deloc la politică. Și n-o iubesc deloc. Dar el a mers întotdeauna cu partidul lui. Și de aceea cred, sper că este invulnerabil.

BĂRBATUL : Surioară, mi-ar plăcea să știi că, pentru mine, ceilalți oameni nu sînt numai limita libertății mele, ci, cum să-ți spun ?, pentru mine ei sînt și singura mea posibilitate de a fi liber. Ei mă și înrobesc, dar îmi aduc și izbăvirea, în același timp.

BĂTRÎNA : Băiatule, știi la ce mă gîndesc cîteodată ? Mă întreb... să nu te suneri pe mine... Mă întreb : oare, tu cîți ani ai să trăiești ?

BĂRBATUL : Ciudat gînd... ciudată întrebare... Poate că o să mor mîine, mamă, poate peste o sută de ani, dar îți promit, asta pot să ți-o promit, că bătrîn nu voi fi niciodată. Îți semăn, mamă. Nici tu n-ai fost niciodată bătrînă. Și, oricum, dacă mor chiar mîine,



m-am scaldat eu în mare, în valurile mării, a doua zi după un infarct? Cine mai poate să-mi ia vreodată clipele acelea? Până atunci voi trăi. Pentru mine, a trăi este a ști. Multă vreme am crezut că o congestie cerebrală va fi ultimul meu act de cunoaștere. Acum realizez că s-ar putea să fie un infarct, un alt infarct, celălalt. (Tace, apoi.) Cine a spus că toate dor? Nu știam că ce știu trece prin inimă. (După altă tăcere.) Toate dor, mamă.

BĂTRINUL: Eu cumpăr casa asta!

BĂRBATUL: Cu ce bani?

TÎNĂRUL: Tată, ai mai auzit ceva de Grendenski?

BĂRBATUL: Tu ce crezi, o să terminăți vreodată dicționarul ăla?

TÎNĂRUL: De ce să nu-l terminăm?

BĂRBATUL: Acum vreo patruzeci-cincizeci de ani se tipărea o mare enciclopedie. Se ajunsese la litera I. Și, la scriitorii Ilf și Petrov, scria: „Scriitori decadenti, reacționari, care ponegresc et caetera, et caetera...” Au trecut anii și s-a ajuns la litera P. Și, la scriitorii Petrov și Ilf, scria: „Petrov și Ilf, mari scriitori satirici, au creat opere nemuritoare et caetera, et caetera...” Poate că nu e adevărat. Poate că e doar o poveste... Cine a spus că numărul paginilor este infinit? Nici una nu e cea dintâi, nici una nu e cea de pe urmă.

SORA: Totuși, oare ce-o să se mai întâmple de-acum înainte cu el? Cine a spus că unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină?

BĂTRÎNA: Grea soartă ai avut, băiete. Mi se pare mie sau mereu ai fost luat drept altceineva?

BRĂBATUL: Eu? Grea soartă a avut țara asta, mamă. Grea soartă a avut poporul nostru. Și, pe nedrept. Asta explică multe. Dacă nu chiar totul. Mereu impresurați... Ce contez eu?

## 13

„Ahab este dușmanul lui Ahab“

MELVILLE

BĂRBATUL: Trebuie să continuăm, împreună, dragă tovarășe, analiza celor petrecute cu mine în ultimele luni.

Cine sînt acele personaje anacronice despre care îți scriam într-o altă scrisoare, aceia care au călcat în picioare demnitățile de comuniști a altor tovarăși, dintre care mulți, cu toate cite le-au îndurat, au rămas în țară, cu partidul lor, cu țara lor, acele personaje care se bucură încă, după cum văd, de încrederea partidului, chiar și acum, la *cițiva ani după Congresul al IX-lea, la aproape un an după plenara din 1968*, pentru că poate nu li se cunosc încă fărâdelegile. Cred că noi doi, dragă tovarășe, am rămas niște mari naiivi. Gîndind la unison cu mine, ai citit scrisorile mele și altor tovarăși. Inclusiv scrisoarea în care îți relatam ce aflasem despre aceste personaje. Precum și aceea despre actele sustrase din țară. Este de presupus că toate acestea au ajuns și la urechile lor. Este probabil că tu îi și cunoști, și le-ai relatat și lor, fără să știi că despre ei e vorba. Și s-au temut că dacă voi da sau dacă noi doi vom da de numele lor le vom striga în gura mare. Și au vrut să-și șteargă toate urmele. Nimicindu-mă pe mine, care sînt mai ușor de nimicit, și urmărind să te înspăimînte. Și știi, intuiesc și cum au procedat. Au convins pe un iubitor al metodelor folosite înainte de Congresul al IX-lea că aș colporta calomniile la adresa unor comuniști cinstiți, pe care le-am cules, chipurile, din străinătate, din cercurile emigranților. Dar tu știi că le-am aflat din arhivele noastre! Norocul meu a fost că m-am găsit prins între două focuri. Tragic noroc, nu? Și totuși, dacă aceste personaje inspiră încă o asemenea teamă, cum de a avut curaj tovarășul care a condus interogatoriul meu să accepte scenariul pe care i l-am propus și să mă pună la adăpost. vremelnic, aici, în alt oraș, sub un buletin fals? La adăpost și de cei care mă amenințau din străinătate și de cei care urmăreau să mă nimicească în țară. Într-o frază destul de echivocă, acest tovarăș mi-a dat a înțelege că forțele noi din partid speră să înlăture de la putere pe acești tovarăși anacronici care s-au menținut în unele posturi de conducere și după Congresul al IX-lea. Deci, ce am fost eu atîția ani? Ce am fost noi doi, dragă tovarășe? Niște caraghioși manipulați de oameni interesați ca trecutul să fie mistificat în continuare. Deci, nu-mi rămîne altceva de făcut decît să-i înțeleg și să-i iert. Iar eu să ies din orice joc. Dar poți iesi din orice joc? Shakespeare spunea că sîntem făcuți din stofa visurilor noastre. Să credem că el a fost un predecesor al lui Freud? Încin să cred că toate

acestea mi se întâmplă ca pedeapsă, pentru că mi-am abandonat părinții cînd de-abia împlinisem douăzeci de ani... Și nu-mi mai doresc altceva decît să fiu iar în pîntecul mamei, ferit acolo de orice spaimă și de orice lumină. (De curînd am aflat că o prietenă de-a mea s-a prăpădit pe undeva prin America de Sud. Cea care-mi zicea : „basmul meu cu ochi albaștri“, așa citise ea într-un roman sovietic. Prima dintre iubitele mele care a murit. Și eu n-am știut nimic doi ani. După cum vezi, și pentru mine a început numărătoarea inversă.) Dacă soarta mea e să nu fiu niciodată crezută că mă pot devota unei cauze, rămînînd eu însumi, n-ar fi normal să mă scufund de aici înainte fie în viitor fie în trecut și să nu mă aflu, în nici un moment al vieții mele, aici și acum ? Dar asta n-ar însemna să aștept cu brațele încrucișate rezultatul luptei care se desfășoară încă în partid între bine și rău, între omenie și neomenie, între comunismul autentic și

cel falsificat, între ideal și real, să asist doar ca spectator la această luptă ? Nu cumva ce s-a petrecut în Europa, anul trecut, în 1968, a dat curaj și celor care-mi amenință din nou demnitatea ? Or, eu cred că, indiferent de ceea ce se întâmplă în Europa și în lume, noi, în România, trebuie să apărăm cu ghearele și cu dinții linia Congresului al IX-lea, spiritul și litera lui. Cred că și tovarășii care luptă acum pentru înnoirea partidului, pentru ca linia Congresului al IX-lea să fie menținută pînă la capăt, fără nici o întoarcere înapoi, cei care luptă pentru ca programul și acțiunea partidului să fie într-adevăr la ordinea zilei, ei cei dintii riscă foarte mult. Și trebuie să știe că sîntem lîngă ei. Poate că soarta comuniștilor tocmai asta este, să fie atacați mereu și mereu din două părți, și de la dreapta, dar și din propriile rînduri, de către dogmatici. Am respins, pe bună dreptate, teoria ascuțirii luptei de clasă pe parcursul înaintării

#### NOTA AUTORULUI

*Aveam intenția să intitulez, așa cum am și anunțat în revista „Teatrul“ nr. 1/1982, precum și cu ocazia premierei absolute a primelor două părți, de la Teatrul Foarte Mic, în revista program „Spectator“ a Teatrului Mic din 1 iunie 1982, partea a treia și partea a patra ale scrierii „Politica“ : „Banii“ și, respectiv, „Femei și bărbați“.*

*Povestirea a luat, însă, cu de la sine putere, alte căi, adică s-a dezvoltat pe un făgaș relativ independent de intențiile mele inițiale. Ceea ce am scris în primele două „romane“ („Ferocitate“ și „Trestia gînditoare“) a determinat obligatoriu, ca la șah, unde la un moment dat nu mai poți face mutările preconizate ci ți se impun mutări obligatorii, modul în care se va desfășura în continuare. Așa că ea însăși, povestirea, mi-a impus să scriu deocamdată doar partea a treia, avînd dimensiunile unui spectacol, și să o intitulez „Dialectica“. Probabil că la aceasta a contribuit și contactul dintre autor și ea, dintre textul primelor două părți și spectacolele realizate pe baza lor sau cu ele, precum și acela cu publicul. Teatrele care încă joacă primele două părți sub titlul „Politica“ ar putea să le prezinte pe acestea într-o seară, iar în seara imediat următoare pe a treia, cea de față.*

*Rog, de asemenea, cititorii să nu înceapă a citi „Politica (2)“ înainte de a fi citit „Politica (1)“, publicată în revista „Teatrul“ nr. 1/1982. Aceste scrieri sînt, în opinia mea cel puțin, un tot unitar.*

*Menționez, și în legătură cu această parte, că multe informații reproduse aici pot fi găsite și în presă, în documente sau în literatura istorică, memorialistică și/sau de informare scrisă de alții. Cred că depistarea acestor surse este o întreprîndere la îndemîna oricui. Dacă vîi face și convenitele precizări, spre a nu-mi aroga priorități care nu-mi aparțin. Totodată, nu pretind că aceste informații nu pot fi oricînd dezmințite, dacă vor apărea, cîndva, altele care să le contrazică, probe „suficiente și necesare“. Ca urmare, ceea ce de fapt se înțelege de la sine, dialogul în conștiința noastră culturală, în legătură cu problemele formulate ca atare aici, e în continuare deschis.*

*Dar, limba română a stabilit de mult diferența dintre informație și literatură, dintre veste și po-veste. Al doilea termen îl include pe cel dintii ; îl „tratează“ însă pe teritoriul ficțiunii.*



spre socialism. Dar, asta nu înseamnă că, din când în când, nu pot apărea momente de încordare, mai ales sub presiunea unor evenimente externe, că lupta politică nu continuă, cu toate consecințele proprii luptei politice. Totodată, ar fi o greșeală să credem că tot ce s-a petrecut înainte de Congresul IX a fost negativ, că în 1965 am luat totul de la zero. Și este încurajator să constatăm că tovarășii care se mențin pe poziții anacronice sînt puțini, în schimb imensa majoritate a tovarășilor noștri, din toate generațiile, ilegaliști sau cei mai tineri membri de partid, se situează ferm pe pozițiile Congresului IX. Această ultimă scrioare, ca și penultima de altfel, ți le-am scris, dar nu ți le-am expediat încă. Ți le voi înmîna cînd ne vom revedea. Regula socialismului nu poate să fie numitorul comun. Socialismul este o orînduire superioară numai dacă favorizează apariția a milioane de personalități. Viitorului, pe care îl sper din toată inimă minunată, a acești ani îi sînt

temelie. Ar fi o nenorocire să întreprindem acest curs, această mișcare înainte, ar fi ca și cum am paraliza. Nu mi-ar plăcea să trăiesc ca un Gulliver printre uriași dar nici dintr-o pitici, ci doar ca om între oameni, eu, egal lor, și ei, egali mie. Nu accept ca meseria mea să fie, pînă la moarte, tragedia. Nu mă sîrîm deit cu un astfel de partid, deit în partid, acasă la mine. Eu cred că revoluția nu s-a încheiat, eu cred că revoluția continuă.

*(Se aude zgomotul unui tren care pornește dintr-o gară.)*

DOINA : Tu chiar crezi că taică-tu a murit ?

TÎNĂRUL : Ce te face să crezi că n-ar fi murit ?

DOINA : Știi că, uneori, vorbești singur ? Înainte, nu...

TÎNĂRUL : Înainte de ce ?

DOINA : De călătoria asta... ultima...

TÎNĂRUL : Ce vrei să afli, de fapt ?

1982—1984

Astfel că, nimic nu anulează caracterul absolut imaginar al subiectului, al personajelor și al „biografiilor“ lor, al „scrisorilor“ și al tuturor replicilor. „Politica“ este operă de ficțiune.

*Dacă li se reproșează acestor scrieri că nu sînt piese de teatru, ceea ce e foarte posibil, eu nu resping această opinie. Nu o singură dată, teatrele au reprezentat și scrieri care cu greu ar putea fi definite drept piese de teatru. Au jucat în majoritatea cazurilor piese de teatru, dar, din cînd în cînd, și scrieri pentru teatru.*

*De-a lungul istoriei, de cînd există litera scrisă, epocile de ruptură, adică acelea caracterizate și prin intensificarea bruscă, amplificarea, particularizarea și creșterea vitezei de difuzare, fără precedent în raport cu epocile anterioare, a bombardamentului informațional, au determinat și/sau au coincis cu apariția unor scrieri ai căror autori au căutat ca, prin „așezarea în pagină“, pe teritoriul ficțiunii, a torentului informațional nou ivit, să-l strunească.*

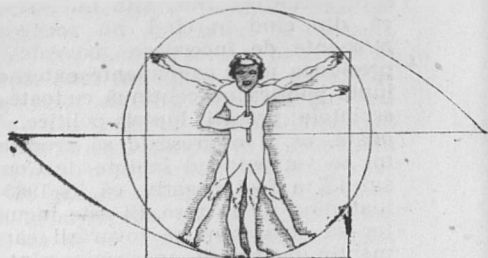
*Referindu-se la una dintre piesele sale, Emil Ludwig scria în : „Lumea așa cum am văzut-o eu“ (1932) : „De la premiera acestei piese s-a scris de o sută de ori că opera mea era un muzeu de figuri de ceară și că nu se poate ști dacă am vrut să fac, de la înălțimea scenei, politică sau să predau istorie. Să predau istorie, acesta a fost scopul meu ; iată pentru ce am numit piesa nu dramă ci fragment de istorie... prima dramă politică pe scena germană, într-un timp în care această formulă teatrală era încă necunoscută în Germania... De atunci, au fost aduși pe scenă Lenin, țarul, Dreyfus și o duzină de alte personaje care trăiesc încă sau care au trăit, și nimeni nu se mai miră“.*

*Nu e mai puțin adevărat că eroii „apar“ prin „decizia poetică“, prin „decizia și forța poetică a cuvintelor“, că „oricît de vii și deci autonomi ne par, eroii sînt totuși scriși, nu au cum trece de limita aceasta, și scriși în așa fel încît cuvintele din care sînt făcuți (subl. mea) construiesc alături de text prezența trupului de aer al celui care îi scrie și care le este astfel destin.“ (Radu Petrescu).*

*Așa că nu pot să nu-mi amintesc și de o afirmație a lui Hegel potrivit căreia : „...pînă și un istoriograf care crede și susține că se mulțumește a fi un simplu înregistrator... aduce cu sine categoriile sale proprii și privește prin ele ceea ce i se înfățișează“.*

În prim-plan:

ACTORUL



## Carmen Galin:

„Nu pot să joc un rol pe care nu-l înțeleg“

— Dacă nu mă înșel, Carmen, începuturile carierei tale sînt marcate de întîlnirea cu Andrei Șerban, nu-i așa ?

— Este adevărat, întîlnirea cu Andrei a avut o importanță capitală în configurarea destinului meu artistic ; dar dacă este vorba de debutul propriu-zis, pe o scenă profesionistă, i se datorează regizorului Ion Cojar, care m-a distribuit — în anul trei de Institut (pe care-l începusem în 1963) — în **Simple coincidențe** de Paul Everac, pe scena Teatrului Mic. Debut, după cum vezi, de bun augur, căci este scena pe care am revenit și pe care joc și astăzi. Cît despre Andrei Șerban, cu el am lucrat, tot în timpul studentiei, Puștil din **Șeful sectorului suflete** și **Tanți din Nu sînt Turnul Eiffel**. L-am reîntîlnit după absolvire, cînd fusese repartizată la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, unde am jucat, tot în regia lui, dublul rol din **Omul cel bun din Siciuan**.

— Acel de neuitat Omul cel bun din Siciuan... Dacă pe mine, critic, m-a mar-





Cu George Constantin in „Simple coincidențe“ de Paul Everac

cat atât de puternic — îl socotesc și astăzi unul din spectacolele fundamentale în formarea mea ca om de teatru —, imi închipui că a însemnat pentru tine. Dar, pentru că a venit vorba de Piatra, hai să ne amintim puțin de epoca aceea minunată.

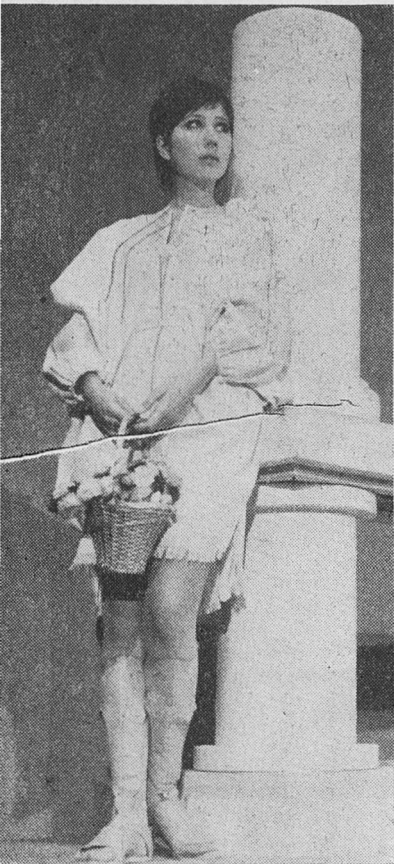
— Cu adevărat minunată! Am stat acolo doar trei stagiuni, dar ce stagiuni! Atunci am jucat — pe lângă **Omul cel bun...** — **Melodie varșoviană** (făceam un cuplu grozav cu Mihai Dobre), **Vrăjitorul din Oz**, **Woyzeck**, **Arca Bunei speranțe...**

— Teatrul Tineretului este singurul teatru din țară în care ai jucat?

— Ai și uitat **Un vis în noaptea miezului de vară**, de la Teatrul Național din Cluj? Nu eram încă angajată acolo, fuseseam doar invitată să-l joc pe Puck, dar este un rol pe care îl iubesc și astăzi foarte mult. Și am rămas la Cluj încă

cinci stagiuni. Ca angajată, de data aceasta. Revenind însă la „epoca Piatra“, cum spuneai tu, ceea ce era nemaipomenit acolo era, pe de o parte, spiritul de echipă și pasiunea cu care se muncea. Și pe de altă parte, considerația care ni se acorda. Actorilor li se dădea importanță, eram priviți cu admirație și — cred — chiar cu mindrie de către locuitorii urbei. Îmi amintesc că, la întoarcerea de la Veneția (fusesem acolo cu **Afară-i vopșit gardu' înăuntru-i leopardu'** și avusesem, realmente, un succes triumfal), drumul de la gară la teatru era pavoizat ca la paradă, în cinstea noastră! E adevărat că și munceam fără să știm de timp, de casă, uneori în niște condiții imposibile. Repetițiile — la **Woyzeck**, de exemplu — durau și până la 7 dimineața, o dată am jucat — numai pentru doi gazetari — **Melodie varșoviană** la 3 și





←  
Getta din „Fintina Blanduziei“ de Vasile Alecsandri

→  
Elena Andreevna din „Unchiul Vanea“ de Cehov



Stinga, jos : cu Anton Tauf, într-un recital de poezie, la Teatrul Național din Cluj-Napoca

Dreapta, jos : in „Micul infern“ de Mircea Ștefănescu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț







←  
Șen De din „Omul cel bun  
din Siciuan“ de B. Brecht

→  
In „Melodie varșoviană“ de  
Leonid Zorin



Stinga, jos : Margareta în  
„Gaițele“ de Al. Kirîțescu,  
alături de Viorel Comănici  
Dreapta, jos : în „Woyzeck“  
de Büchner







**Cu Ștefan Iordache în „Nu sînt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu**

jumătate noaptea, altă dată am jucat **Paharul cu apă** în fața unei săli de surdомуџи, și cite și mai cite... Se spune că „excentricitățile” astea țin și de vîrsta trupei; e drept, mai toți eram foarte tineri, dar printre noi aveam și doi colegi mai în vîrstă — Theodor Danetti și Adria Pamfil Almăjan — care păreau, totuși, mai tineri decît noi. Este vorba de o tinerete spirituală, lăuntrică. Ți amintеști?, în **Noaptea încurcăturilor** era o scenă întreagă jucată — și jucată foarte mișcat! — pe acoperișul casei. Nе temusem o clipă că doamna Adria n-o să fie de acord, dar, dimpotrivă, dînsa a fost prima care s-a urcat pe schele, și a făcut cu mult mai mult decît îndrăznise Andrei să-i ceară. Erau apoi turneele în București, de fiecare dată adevărate sărbători (căci fără turnee în București, cum să fie cunoscuți actorii tineri?), era și Festivalul... O, da. Piatra a fost o epocă frumoasă...

— Care este, după tine, explicația? Ce a provocat acest „fenomen Piatra” al anilor '65—'70? Componența trupei?

— Sigur că și despre asta poate vorba — valoarea trupei, valoarea și a cărei personalități în parte. Dar cred că meritul principal îi revine animatorului, omul care conduce și catalizează eforturile și talentul tuturor acestor personalități. Omul acesta a fost, atunci, regizorul, tatul director Coman. Avea un fler extraordinar în judecarea și a oamenilor și a contextului teatral în care evoluau.

— Repartizarea unei întregi promoții de absolvenți ai Institutului într-un singur teatru din țară — cum s-a și întâmplat, cîndva, la Piatra Neamț — crezi că ar putea fi un punct de plecare în crearea unei atmosfere de creație asemănătoare celei pe care o evoci?

— Ar fi ceva, dar eu, una, nu prea cred în soluția asta. Absolvenții unei promoții, după patru ani petrecuți împreună zi de zi, în Institut, sînt prea obișnuiți unii cu alții ca să poată începe, într-adevăr, o nouă etapă în viața lor artistică. Sigur că, în primele momente de după absolvire, nu-i rău să fii alături de cineva cunoscut, dar contează foarte mult ce ce înveți de la noii parteneri. Cel puțin eu așa simt.

— Cîți din „vechea gardă” au mai rămas la Piatra, Carmen?

— Foarte puțini. Cornel Nicoară. Constantin Ghenescu, Corneliu Dan Borci, Traian Pârlog, Florin Măcelaru... și câțiva alții. Restul sînt — majoritatea — în teatrele bucureștene, unde fac lucruri excelente. Unul dintre ei imi este din nou coleg: Mitică Popescu.

— Dar cu filmul cum a fost? Am impresia că l-ai „cucerit” mai tîrziu decît teatrul.

— De fapt, debutul a fost aproape concomitent, în teatru și în film. Erau în anul doi cînd am început, cu Andrei Blaier, filmările la **Diminețile unui băiat cuminte**. E adevărat că a intervenit un hiatus pînă la următorul film. Era o epocă în care în filmul românesc „se purtau” figurile frumoase, simetriile perfecte. Mai tîrziu, situația s-a echilibrat, iar acum — mai ales de cînd **Fram** a devenit și serial TV — popularitatea datorată filmului a început să fie stînjentitoare.

— Ce caracterizează, astăzi, stilul de joc al vedetei de film Carmen Galin?

— Cred că faptul că sînt de fiecare dată alta. Nu o fac deliberat, este rezultatul unei acumulări de mijloace care face ca personajele pe care le interpretează să fie foarte diferite, de la un film la altul.

— Ce preferi, între teatru și film?

— Prefer starea aceea specială — „de grație”, așa spune — cînd, jucînd, te simți firesc, absolut adevărat. Pentru mine, în teatru, lucrul acesta vine de la sine, și apoi, în film ajung la starea aceasta numai cînd filmez foarte mult și nu mai



simt reflectoarele, camerele, platoul. De aceea, în film, îmi plac mai mult regi- zorii care repetă mult înainte de a trece la filmări. Dealtfel, în general îmi plac mespus de mult repetițiile, atunci simt că se petrece în mine transformarea aceea misterioasă care înseamnă — până la urmă — creație. Pe parcursul lor îmi înțeleg rolul, ceea ce este un lucru esen- țial, căci nu pot să joc un rol pe care nu-l înțeleg.

— N-aș zice, nici eu, că este vreun rol pe care nu l-ai înțeles, între cele multe jucate în ultimele stagioni...

— Joc des, este foarte adevărat, dar nu mult. Cred că un singur rol bun pe sta- giune este de-ajuns pentru orice actor. Dar este o bucurie imensă să joci seară de seară, de fiecare dată alt spectacol. Astăzi în Shakespeare, mâine în Ecaterina Oproiu, poimîine în Dinu Săraru...

Asta este, în fond, deliciul meseriei noas- tre. Am impresia că nu m-aș putea îm- păca bine cu sistemul așa-numitului teatru comercial, în care joci seară de seară aceeași piesă, pînă se epuizează publicul. Nu cred că aș reuși să mă reîncarc suficient, de la o seară la alta.

— Dintre rolurile jucate, pe care le-ai alege tu, pentru o „fișă personală“ se- lectivă ?

— Despre cele de la Piatra ți-am mai vorbit. La Cluj am mai jucat în **Mutter Courage**, în **Unchiul Vanea**, în **Pasărea Shakespeare...** Ca un fapt inedit, îți sem- nalez că acolo — se întîmpla în 1973 — am jucat în primul spectacol de poezie și muzică (e vorba de muzică folk) din istoria teatrului nostru împreună cu Anton Tauf și Marcela Saftiu.

— N-aș fi atât de sigur, à propos de acest „primul“, dar să mergem mai de- departe...

— Epoca „Teatrul Mic“ este, totuși, cea în care am jucat cele mai multe roluri importante — nu neapărat mari, nu neapărat principale, dar importante, căci aparțineau unor spectacole importante: **Rața sălbatică**, **Oamenii cavelnelor**, **Nebuna din Chaillot**, **Evul mediu întimplător**, **Diavolul și bunul Dumnezeu**, **Richard al III-lea**, **Nu sint Turnul Eiffel**, **Niște țărani**.

O șansă pe care o datorez și înlînirii cu acest alt mare animator de teatru, care este directorul nostru — Dinu Săraru.

— Care sint viitoarele tale premiere ?

— **Mitică Popescu**, în regia lui Cris- tian Hadjiculea, și **Pygmalion**, în regia lui Silviu Purcărete.

— Cum a fost cînd ai „debutat“ în musical, în Nu sint Turnul Eiffel ?

— A fost grozav. Îmi doream dintot- deauna un astfel de rol. Mă apropiasem de el la Cluj, cînd jucam **Visul...** Este ca și cu bicicleta pe care mi-am dorit-o și n-am avut-o în copilărie. Mi-am cum- părat-o tirziu și, în prima zi, nu-mi mai



Alături de Leopoldina Bălanuță în „Evul mediu întimplător“ de Romu- lus Guga

venea să mă dau jos de pe ea. La **Turnul Eiffel**, am simțit imediat că publicul este al meu, că l-am cucerit, că mă acceptă și în ipostaza asta. Faptul i se datorează, bineînțeles, și lui Ștefan Iordache, care este un partener extraordinar. Dar satis- facții de genul ăsta poți avea nu numai în roluri de protagonist. Mireasa lui Pătru, pe care o joc în **Niște țărani** după romanul lui Dinu Săraru, îmi aduce aceleași bucurii.

— Care ar fi utopia ta teatrală ?

— Știu și eu ? Nu prea sint utopică, din fire. Ar fi una... Noi, actorii, vedem foarte rar teatru de peste hotare. Filme străine mai vedem noi, dar pe colegii noștri din Polonia, din Italia, din Franța, din Uniunea Sovietică îi vedem „pe viu“ atât de rar, și pe atât de puțini dintre ei... Aș vrea teribil să călătoresc mult, să văd mult teatru. Este o utopie ?

— Om trăi și-om mai vedea...

Dinu KIVU

## Tineri regizori la rampă



### ALEXANDRU DABIȚA:

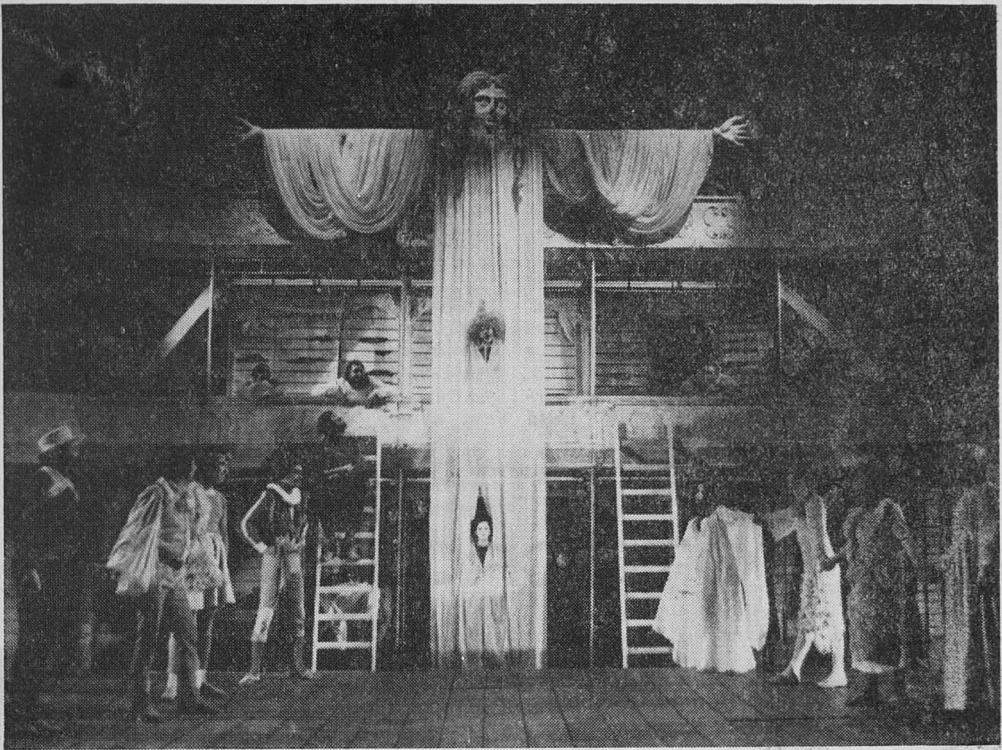
*„Spectacolul — un moment, nu sfîrșitul unei curse“*

„Morbul“ teatrului îi vine din familie, mai ales de la unchiul său Benedict Dabița. Dorește să devină actor, și numai o împrejurare nefavorabilă — răgușește înainte de examen — îl determină să încerce la regie. Întimplarea relevă o vocație autentică. Îl urmăresc în câteva repetiții la spectacolul *Doi tineri din Verona*, la Teatrul de Comedie. Pentru Alexandru Dabița, regizorul este în primul rînd o personalitate morală. Cînd vorbim despre regie, deontologia acestei profesii revine ca un leit-motiv. *Omul de teatru* nu poate să dea dimensiuni contemporane artei scenice fără să țină seamă de factorul „conștiință“; valoarea estetică a reprezentației este determinată și de adevărul afirmat. Este lipsit de menajamente atît cu sine cît și cu cei din jurul său. Suferă pentru tot ceea ce viciază un climat cultural. Îi repugnă ju-

Data nașterii : 13 februarie 1955, Piatra Neamț. Absolvent I.A.T.C., promoția 1978, clasa prof. Gheorghe Vitanidis, asist. Cătălina Buzoianu. Examen de diplomă : Avram Iancu de teatru Mihai Măniuțiu (Studioul de teatru I.A.T.C.). Spectacole : în anul III, Răfuiala de Ph. Massinger — 1976 (Teatrul Tineretului, Piatra Neamț) ; Mihai Viteazul de Eugen Mandric și Paul Findrihan — 1978 ; O noapte furtunoasă — 1979 ; D'ale carnavalului de I. L. Caragiale — 1981 ; Jucăria de vorbe după Arghezi — 1983 (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) ; Schițe de Caragiale, Cum vă place de Shakespeare — 1980 (Teatrul Național din Cluj-Napoca) ; Coana Chirița de Alecsandri — 1981 (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași) ; *Insomnie* de Adrian Dohotaru — 1982. Jocul de-a vacanța de Mihail Sebastian — 1984. (Teatrul „Nottara“) ; *Doi tineri din Verona* de Shakespeare — 1983 (Teatrul de Comedie). Pentru spectacolul Răfuiala a primit premiul de regie la Festivalul Teatrului pentru Tineret de la Piatra Neamț, ediția 1976.

mătășile de măsură și, de cîteva ori, a dorit să părăsească această profesiune. Nu crede în teatrul maladiv. Potrivit convingerii sale, indiferent de „grozăviile“ care se spun pe scenă, produsele acestei arte trebuie să se încheie nu printr-o expirație, ci printr-o inspirație. Scurta sa biografie teatrală are un caracter eclectic. Privește reprezentația ca fenomen, într-un sistem de valori mai larg. Perspectiva sa este mai amplă, aspirînd spre o viziune a totalității. Îl preocupă în acest sens un spectacol despre gramatica limbii române. Se gîndește să realizeze o montare avînd ca temă anul 1848 ; structura reprezentației va fi mozaicată, îmbinînd texte literare, muzică, fragmente de document. Consideră că în teatru pot fi folosite orice mijloace scenice, cu condiția să fie purtătoare de sens și să transmită sincer către semenii mesajul important și necesar al unei con-





Scenă din „Cum vă place” de Shakespeare, Teatrul Național din Cluj-Napoca

științe artistice. Ca regizor, oscilează între a-și topi personalitatea în spectacol sau a-și afirma autoritar originalitatea. Atitudinea sa este dictată de capacitatea textului de a-i provoca fantezia, ca și de solidaritatea manifestată de actori. Sub bagheta regizorală a lui Alexandru Dabija, verva comică a Tamarei Buciuceanu se desfășoară cu dezinvoltură în rolul Chiriței, continuând strălucita tradiție interpretativă a popularului personaj; în *Insomnie* de Adrian Dohotaru, puternica personalitate artistică a lui George Constantin se lasă modelată, creația sa fiind încununată cu un premiu național. La Festivalul tinerilor actori de la Costinești, reprezentația cu *Jucăria de vorbe* după Arghezi a fost considerată un model. În această miniodisee a copilăriei, Ana Ciontea, Gheorghe Dănilă și Constantin Gheneșcu au desfășurat un joc de echipă, perfect sincronizat, vădind mobilitate psiho-fizică, capacitate de adaptare la diferite spații, spontaneitate, naturalețe și farmec.

În montările cu lucrări de I. L. Caragiale, se simte omniprezența regizorului. Opera acestui dramaturg reprezintă pentru el cea mai importantă întâlnire culturală. În spectacole, încearcă să eviden-

țieze noua mitologie creată de scriitor, personajele transferându-și nevoia de ideal asupra unor paliative care capătă o adevărată forță magică: ziarul, politica, „traducerea”. *Schițe* s-a impus ca un studiu minuțios, elaborat, considerat de critică un posibil reper în reprezentațiile Caragiale. În *O noapte furtunoasă* pus în scenă la Piatra Neamț, contrapunctul-șoc, asociații dizarmonice de imagini marchează degradarea valorilor morale, sociale, politice în universul personajelor caragialești. Conflictul dintre universul piesei și explozia de idei a regizorului transpare în reprezentație. În timp ce povestește întâmplarea de la „Junion”, Jupin Dumitrache îl pictează pe Ipingescu; în momentul citirii ziarului făpturi sărăcite de spirit, de o agresivitate mocnită, invadează scena ascultând într-o tăcere amenințătoare; în final, eroii se prind într-o horă bezmetică, în timp ce acțiunea Mariana Buruiană cîntă, în stilul songului brechtian, versuri de Caragiale, ce comentează sceptic-amar aceste existențe derizorii. Alexandru Dabija îl studiază pe Cara-

giale în relația cu Eminescu, ambiția sa fiind să exprime această legătură într-un spectacol.

— *Eu cred că la căruța sufletului românească sînt înhămați Caragiale și Eminescu, valori uriașe, dar universuri spirituale în aparență contradictorii. Numai cunoașterea exactă a acestui ax care ține în echilibru spiritualitatea românească este edificatoare pentru un creator, un om care gîndește și se întreabă. Ca regizor, mă preocupă piesele lui Caragiale. Este copleșitor să te apropii de acest dramaturg. Există, de fiecare dată, tendința de a-l epuiza. Îți spui, cu fiecare montare, că „îl terminî”, dar nu e vorba de a-l termina, ci de a continua. Spectacolul este un moment, iar nu sfîrșitul unei curse. Textele sale te ajută*

*să-ți descoperi limitele. Efortul mare este să le susții; ele nu-ți îngăduie să renunți la nici o replică. La Shakespeare, și se întîmplă să simți nevoia să tai unele replici, să adaugi un sonet. La Caragiale, este imposibil să faci acest lucru. Este un autor atît de distilat, care și-a trecut piesele prin atîtea alambicuri, încît descoperi cu amărăciune, și totodată cu mare bucurie, că în spectacol nu faci altceva decît să ajungi unde a vrut el. Un exemplu în acest sens oferă Lucian Pintilie. În D'ale carnavalului, el a înțeles că trebuie să-ți unești forțele cu dramaturgul, nu să-l negi, nu să-l ajuți, nu să demonstrezi ceva, ci „să pui umărul” alături de Caragiale.*

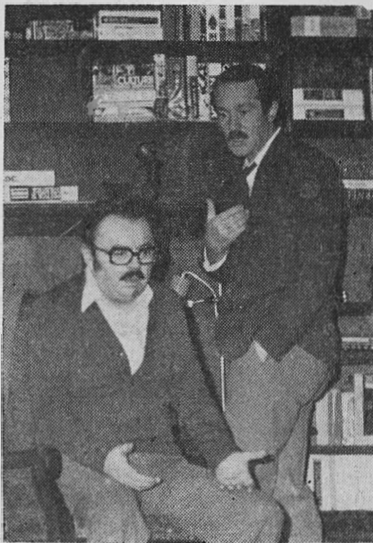
**Ludmila PATLANJOGLU**

## FOTOCRONICA



**Florin Anton și Virginia Mirea**

**„Turnul de fildeș” de  
V. Rozov la  
Teatrul de Comedie:  
100 de spectacole**



**Ion Lucian și Vladimir Găitan**



**Adina Popescu**





## INTEGRALA SHAKESPEARE

15

### Antoniu și Cleopatra

Dramă istorică ce se ține aproape de document — nodurile acțiunii făcându-se și desfăcându-se fără a se urmări cu tot dinadinsul necesitatea și logica intrinsecă a faptelor, spre un deznodământ de neînlocuit, ca în tragedie — *Antoniu și Cleopatra* ne prezintă pasiuni și voine întrețesute ca în viață. Înfruntările dintre eroi păstrează întotdeauna o ce de surprinzător, un rest de nedeterminare. Izbinzile unuia sau altuia dintre ei țin mai degrabă de șansă decît de dreptate, adevăr sau bine. Nici unul nu este virtuos, dar nici rău cu tot dinadinsul. Pentru toți, cinstea, cuvîntul dat sînt incomodități pe care le practicî în virtutea numelui bun. Sînt valori morale pe care mai mult le pretind decît le pot trăi nemijlocit; dar nu e mai puțin adevărat că, proclamîndu-le, mai caută să se conducă după ele, într-o lume în care lupta pentru putere cerea mijloace nu dintre cele mai nobile. Cînd Menas îi cere lui Pompeius să-i ucidă pe triumvirii aflați pentru libații de bună înțelegere la bordul vasului său, acesta îi răspunde: „(...) Slujbă bună/ Era dac-o făceai tu singur. Astfel: /Folosul meu nu îmi conduce cinstea, /Ci e condus de ea (...) În taină de lucrui găseam că-i bine/“ etc. Cezar și Antoniu fac legăminte și tratate (întărîndu-le prin legături de rudenie), pentru a le denunța reciproc — unul urmînd drumul puterii, celălalt, pe cel al pasiunii. Împăciunătorul triumvir Lepidus e un senil ce cade repede victimă lui Cezar. În armată există o atmosferă de circumspecție, în relațiile dintre locotenenți (vezi scenele Enobarbus — Agrippa) sau față de comandanți. Fiecare își urmărește cîștigul propriu, orientîndu-se către cel mai puternic. Menas îl părăsește pe Pompeius trecînd în tabăra lui Cezar; Ventidius, partizan al lui Antoniu, înfrîngîndu-i pe parți, renunță să-i zdrobească definitiv, din convingerea că triumful ar așiza invidia comandantului său. „Nu se cuvîne/ Acel ce dătoarește ascultare/ Isprăvi preă mari să facă.“ (Istoricul Dio Cassius pune această aserțiune pe seama lui Agrippa — generalul lui Cezar). Un alt partizan al lui Antb-

niu, Enobarbus, trădează, trecînd și el în tabăra lui Cezar. Că se sinucide cînd află că Antoniu face gestul mărinos de a-i trimite averea personală indică faptul că oamenii ce populează această dramă au totuși muștrări de conștiință. Ei clatină încă umbre mari în scenă. Nu sînt condamabili intru totul. Și dacă victoria îi instrăinează de valorile morale — vezi indoiala lui Dobbella față de mărînimia lui Cezar cînd îi trădează Cleopatrei soarta ce acesta i-o rezervase: „Desigur, sufletu-i e mare. totuși...“ —, înfrîngerea îi face să le revendice, ca și cînd niciodată nu le-ar fi părăsit. Nu e vorba de ipocrizie, ci tocmai de lepădarea de orice ipocrizie.

Antoniu își regăsește curajul și bărbăția — principalele virtuți romane — după ce trăiește înfrîngerea de la Actium. Dar — *vae victis* — e privit de iubită și de prieteni ca un desperat și ei sînt gata să-l trădeze. Și totuși, acestor eroi ce abdică ușor de la principiile morale ce le-ar statua viața, le e de ajuns un gest exemplar pentru a sfîrși ei înșiși frumos. Prin moarte parcă își redescoperă sufletele lor pure, neîntinate de faptele trecutei lor vieți, parcă înviorabile în alcătuirea lor nobilă. Hotărîndu-și moartea, Cleopatra meditează tot mai mult la valoarea bărbatului și regelui care a fost Antoniu; la rîndul său, acesta admiră valoarea morală a gestului suicidal al slujitorului său Iros.

În această lume de început de degenerescență și de disoluție sufletească și morală, ce încă încearcă să se revendice de la valorile înaintașilor săi — Cezar, Pompei, Brutus sau Cicero —, evoluează dragostea dintre Antoniu și Cleopatra. E o dragoste a oamenilor atinși de bătrînețe, o dragoste în care pasiunea e minată de egoism, devenind posesivă, devorant posesivă, și care, la Antoniu, capătă un aspect maniacal, iar la Cleopatra se confundă cu amorul propriu de a se ști stăpîna celui mai puternic bărbat al imperiului. Iubirea pentru Cleopatra îl face bicisnic și fricos în bătălia de la Actium, fiindcă se gîndește mai mult la prelungirea plăcerii egoiste de a o avea lîngă sine pe regină decît la soarta ostașilor săi și la gloria sa de comandant roman. Învins și părăsit de mulți partizani, Antoniu scade, sub ochii reginei, la proporțiile normale ale unui slujitor credincios ce depune prea mult zel într-o situație desperată. Așa că regina e tentată să trateze cu învingătorul capul acestui slujitor, pentru a-și salva tronul și succesiunea progeniturii sale. Cuvintele puține, în doi peri, indică tainica hotărîre de a trăda ce se naște în sufletul ei labil. Ea se detașează de actul deznădăjduit al lui Antoniu, de a da o ultimă bătălie fără

sortii de izbîndă. Ni se sugerează că e un fel al femeii de a nu împărtăși metafizica eroică a bărbatului, pe care o crede bună atita vreme cît ea folosește spiritului său practic. „Eroule, așa te vreau” — îi spune ea lui Antoniu, cînd acesta îi reaprinde speranțele că tronul său va fi salvat, dar văzînd că bărbatul se pregătește pentru moarte, devine din nou bănuitoare: „Ce-nseamnă toate-acestea?” Animată de practicismul său îngust, ea dorește să-și salveze flota din incercuire și trădează din nou, pentru ca apoi să se retragă prudentă în mausoleu, de teama miniei iubitului, trimițîndu-i vestea, neadevărată, că, adînc jîgnită și desperată, s-a sinucis. Falsitatea Cleopatrei rezidă în incapacitatea ei de a încerca binele în sine, cum numește Aristotel frumosul, ea cunoscînd binele doar ca folositor. Amorul propriu o împiedică să bănuiască ce fatală urmare va avea minciuna sa despre propria moarte. Ni se impune aici o paralelă interesantă cu cealaltă mare pereche de îndrăgostiți Romeo și Julieta. Și acolo, moartea aparentă a Julietei îl face pe Romeo să se sinucidă, Julieta urmîndu-l, la rîndu-i. Cleopatra se mîrginește să desfidă zeii, învinovățîndu-i pe ei pentru propria sa minciună cu sfîrșit funest. Să ne amintim că, în *Romeo și Julieta*, părintele Lorenzo organizează acea farsă a morții aparente, lăsînd loc forțelor demonice ale hazardului să acționeze. Cleopatra provoacă ea însăși hazardul, dar nu-și acceptă vina tragică, și în ciuda vorbelor despre deșertăciunea supraviețuirii sale, încă mai cată, cu un ultim efort, să scape tezaurul țării de lăcomia lui Cezar. Comportamentul acesta nu e deloc paradoxal, căci cei care au trăit țîn mai mult la viață și la avuție, ultima înțelegînd-o ca fiind trebuitoare primei. Așadar, Cleopatra nu-l înșoțește în moarte pe Antoniu, ea încă recunoscînd vieții nesfîrșitele ei posibilități. Pentru Julieta, ca și pentru Romeo, lumea întregă se reducea la persoana iubită; atît pentru unul cît și pentru celălalt, lumea întregă, cu nesfîrșitul ei bine, murea prin persoana iubită, și în aceasta rezidă absoluta puritate a iubirii lor. Antoniu, înșelat, cere să fie adus în fața înșelătoarei, pentru a-i da ultimul sârut și ultimele sfaturi pentru viață. Și el a văzut în iubită sa lumea întregă, dar și cu nesfîrșitul ei rău. O lume pe care el a iubit-o și a

urît-o pe rînd, după cum ea i-a fost alături sau împotriva, după cum i-a adus bucuria, plăcerea, sau durerea și întristarea. O lume despre care știe că și fără el își este de ajuns, și prin urmare, îi supraviețuiește. Propria-i moarte e doar un ultim prinos adus ușurătății, slăbiciunii și falsității ei, puse în slujba formidabilei ei dragoste de viață și nesfîrșitei iubiri de sine. Această lume este Cleopatra, regina care n-a știut să se dăruiască, ci doar să primească, hrînindu-și iubirea de sine din iubirea marelui ei supus. Tăria și slăbiciunea ei i-au fost amorul propriu. Ea își dă moartea numai la gîndul că va însoți ca sclavă carul triumfal al lui Cezar Augustus. Și totuși, conștientă de motivația reală a gestului său, ea încă rostește vorbe deșarte, că acolo, în moarte, îl va întîlni pe Antoniu. Dar să vedem în aceste vorbe deșarte amintirile vorbelor cu rost ale adolescenței Julieta și să credem că, dîndu-și moartea din cu totul alt motiv, femeia matură, Cleopatra, își cată, cu ultimele licăriri ale conștiinței, sufletul pur al adolescenței care va fi fost. În suflutele noastre, gestul tragic al lui Antoniu are rezonanța sublim virilă a chemării unei trîmbițe de aramă, urmată de acest pizzicato al morții Cleopatrei.

Nimic din aceste semnificații și ecouri, în spectacolul semnat de Jonathan Miller, de parcă reğizorul ar fi refuzat cu tot dinadinsul orice idee care să ne conducă spre o umanitate generică. Scenele se înșiruie fără tensiunea ce ne-ar fi condus la înălțimea patosului cu ecouri tragice și sublime proprii dramei. Nici o viziune unificatoare. Actorii, mulți, joacă la întîmplare și fără vlagă, într-un registru realist meschin, cînd nu sint de-a dreptul stîngaci și neajutorați, precum actrițele care interpretează pe Charmiona și, respectiv, pe Iras. Colin Blakely în Antoniu e neconvîngător; în prima parte este moale, nehotărît pînă la abulie, în ultimele scene e de o robustă veselie de nuntaș. Jane Lapotaire în Cleopatra își exagerează durerile sufletești pînă la grimasă, chinuindu-se, nu știm de ce, să ne convingă că regina e un suflet nobil, ci nu complex, așa cum ar fi trebuit să-l facă. Singur Jan Charleson (Cezar) are gravitatea, demnitatea și spiritul subtil cerute de rol, dar din păcate, nu rolul său este cel principal.

Constantin RADU-MARIA



## Adjunctul

Nu de puține ori vorbim, cu respect și cu admirație, despre complexitatea activității teatrale, despre diversitatea profesiunilor care se exercită în cadrul acestei activități.

Pe un ton mai voios sau mai patetic, după caz, după împrejurări, ne-am străduit, noi înșine profund convinși, să convingem că teatrul este o instituție complexă; fără exagerare și în cunoștință de cauză, mai complexă decât destule alte instituții, că în componența sa intră compartimente vaste și absolut indispensabile, că profesiile pe care le implică sînt profesii de înaltă calificare și că improvizările nu întirzie să-și arate efectele negative.

Am spus, și credem a fi avut dreptate, că un coafor de teatru nu e totuna cu un frizer de rînd, că un tîmplar de teatru știe despre mobilier cam cît știe și un arhitect, că un sufler nu e persoana pusă să suplinească lipsa de memorie a actorului.

Am mai spus că există, de cînd se face teatru pe lume, mașiniști, recuziteri, cabinieri, controlori de bilete, organizatori de spectacole, secretari literari, sonorizatori, electricieni. S-a mai întîmplat să vorbim, și iarăși nu credem să fi greșit, despre rolul directorului în viața acestei complexe instituții. Despre pregătirea lui politică, despre priceperea lui profesională, despre autoritatea lui morală, despre cîte alte atribuții pe care trebuie să le aibă pentru a fi sigur co-

lectivul că e bine condus.

Și ne este dat să descoperim, cu un sentiment de vinovăție, că niciodată nu am vorbit despre adjunctul directorului. Oare de ce?

De ce să-l fi uitat, cînd cel mai adesea cu el rezolvăm mărunturile aspecte organizatorice ale contactului nostru cu teatrul? Biletele solicitate în ultima clipă, cazarea la hotel, un loc în trenul care pleacă la o oră după spectacol, viza pe delegație sînt nimicuri, veți zice. Aveți dreptate, nimicuri. Dar dacă hotelul e înțesat de turiști? Dar dacă spectacolul a fost vîndut cu mult timp înainte unei școli sau unei întreprinderi? Dar dacă trenul care pleacă la o oră după spectacol are diagrama suprasolicitală? Și totuși, după cum am observat, nimicurile acestea s-au rezolvat întotdeauna cu promptitudine și în modul cel mai satisfăcător cu putință.

Se mai poate vedea că nimicurile mai sus pomenite țin strict de relația cronicarului, a oaspetelui, cu instituția, și că ele au fost invocate exclusiv pentru a ne arăta nedumerirea că pînă acum nu l-am băgat în seamă pe el, adjunctul. Adică, de băgat în seamă, l-am băgat noi, dar tare mi se pare că nu l-am prețuit îndeajuns.

Mergeți o dată și stați cu carnetelul profesional în mînă o zi întreagă într-un teatru. Ce veți nota?

Unde e actorul? În sala de repetiție sau pe scenă. Unde e regizorul? Tot acolo. Unde e directorul?

În biroul lui sau la primărie. Unde e secretarul literar? La secretariat sau la tipografie.

Unde a adjunctul?

Adjunctul nu e nicăieri. Adică, nu poate fi găsit nicăieri, pentru că el e peste tot.

A plecat din zori să rezolve chestiunea repartiției unui stoc de pînză de sac pentru decorurile viitoare premiere. Mai are de soluționat problema defectiunii la coloana de termoficare a teatrului. I s-a semnalat că autobuzul are compresorul defect, că nu se poate pleca în deplasare dacă nu aleargă el pînă la autobază, unde cunoaște pe... La atelierul de timplărie se constată o întîrziere în executarea unor piese de mobilier, la contabilitate se cer limpezite unele situații statistice cerute urgent, organizatorii solicită definivarea planului de spectacole în deplasare pentru luna viitoare, trebuie ținută și ședința de prelucrare a normelor de protecția muncii cu mașiniștii, de la tipografie secretarul literar telefonează că programele de sală nu vor fi gata, trebuie neapărat vorbit „mai sus“, directorul cere evidența difuzării invitațiilor de protocol, secretara anunță că s-a terminat cafeaua. A sosit și ceasul premierei. Invitații sînt în sală, actorii, pe scenă, regizorul tehnic la pupitrul tehnic, directorul e în loja centrală, cu invitații de onoare. Cortina se ridică, spectacolul începe. Unde e adjunctul? Adjunctul face sanvîșuri pentru tradiționala agapă de după...

## Teatrul din Republica Populară Bulgară

*măsa rotundă a  
revistei*

### TEATRUL

văzut de :

- Constantin BĂLTĂREȚU
- Margareta BĂRBUȚĂ
- Nae COSMESCU
- Mihai RADOSLAVESCU
- Natalia STANCU

din partea redacției :

- Paul TUTUNGIU

**A**m invitat acest grup de colaboratori apropiați, profesioniști stimați ai vieții noastre teatrale, spre a aborda, pentru atlasul teatral al revistei noastre \*, teatrul bulgar de azi: cum ne apare el, cum l-am văzut, fiecare dintre noi, fragmentar, în scurte călătorii de documentare, cu alte ocazii, ce înseamnă el la ora actuală, în contextul teatrului mondial.

Aș zice să începem de la acel semnal special pe care l-a dat în ultima vreme dramaturgia bulgărească în lume; să începem de aici, pentru că am impresia că dramaturgia a fost aceea care a atras atenția asupra unui foarte valoros fond de valori etice și etnice, asupra unor tradiții pe care spectacolul de teatru a reușit astăzi să și le asume și să le aducă la lumină, într-o ținută modernă, răspunzând cerințelor estetice contemporane.

\* „Teatrul american“ (nr. 7—8/1982); „Teatrul sovietic“ (nr. 11/1982); „Teatrul din R.F.G.“ (nr. 3/1983); „Teatrul englez“ (nr. 7—8/1983).



**Ar fi util, poate, ca în intervențiile dumneavoastră să faceți conexiuni și cu filmul bulgar, cu spectacolul de televiziune, întrucât aceste trei modalități de spectacol distincte sînt într-o elevată concurență.**

**NATALIA STANCU:** Am fost la Sofia pentru șapte zile, la Festivalul Teatrului Națiunilor, prilej cu care am văzut mai multe reprezentații din U.R.S.S. și Japonia, Ungaria, Grecia, Cehoslovacia, Suedia etc., dar și câteva spectacole bulgărești regizate de Krikor Azarian, Asen Sopov, Mladen Kiselov, despre care pot spune că mi s-au părut memorabile. Cunoșc mai bine, poate, filmele realizate în țara vecină și prietenă — începînd cu acei celebri *Soare și umbră* al lui Ranghel Vilceanov și ajungînd pînă la producțiile din acești ani — pe care le urmăresc, în calitate de critic cinematografic, cu deosebit interes. Nu-ți trebuie o documentare prea minuțioasă, și nici o bunăvoință protocolară, ca să constăți că într-o țară cu o înflorire culturală deosebită, cum este Bulgaria, teatrul joacă un rol foarte important. Este o artă elevată, iubită și bine cotată, atestînd dezvoltarea intelectuală a poporului bulgar. Flacăra teatrului arde nu doar la Sofia, ci și la Varna, Plovdiv, Ruse, Burgas și în numeroase alte teatre, bulgarii avînd aproape 60 de instituții teatrale, împreună cu cele de operă.

**MARGARETA BĂRBUȚĂ:** 35 de teatre dramatice.

**NAE COSMESCU:** Aș propune să nu ignorăm, măcar de această dată, teatrul televiziunii.

---

## O tradiție culturală puternic democratică și revoluționară

---

**NATALIA STANCU:** Ca și la noi — teatrul de valoare nu e un monopol al Capitalei.

Mulți dintre regizorii de prestigiu din Sofia au lansat piese importante și s-au afirmat pentru prima oară în provincie. De pildă, doi regizori importanți, cum sînt Krikor Azarian și Ivan Dobcev, au început, după cîte știu, prin a lucra la Plovdiv. Hrănindu-se dintr-o tradiție culturală puternic democratică și revoluționară, din vitalitatea specifică poporului bulgar, vitalitate în care cred că se include și vocația către artă, teatrul bulgăresc este un instrument al educației ci-

vice și al modelării conștiinței, un instrument important. El își exercită această misiune la un nivel de înalt profesionalism, dar și printr-o mare efervescență creatoare, vizibilă în diversitatea formulelor și în originalitatea și îndrăzneala creatoare.

Clasicii sînt prezenți în repertoriu. Mă gîndesc la Ivan Vazov, Dimităr Talev, la P. Iavorov, P. Todorov, Anton Strașmirov. Există o notabilă deschidere spre creația universală, de la clasicii englezi, italieni, francezi, pînă la modernii Brecht, Dürrenmatt, Pinter. Performanțe artistice deosebite se pare să s-au obținut în spectacole care au ca punct de pornire literatura rusă și sovietică, inclusiv piese ale ultimului val de dramaturgi (Rasputin, de pildă).

Categoric, așa cum spunea și Paul Tungiș, fenomenul cel mai incitant este dramaturgia originală, dramaturgie pe care mai ales noi, străinii, o cunoaștem prin intermediul spectacolelor pe care le-am văzut sau despre care am avut știri.

Aici ar trebui totuși să fac o paranteză și să spun că am fost deosebit de impresionată să văd, paralel cu strădania de a tipări dramaturgia actuală bulgară, marele efort al Ministerului Culturii din R. P. Bulgaria, al Uniunii Scriitorilor și Uniunii Artiștilor, în direcția traducerii și răspîndirii pe alte meridiane a acestei dramaturgii. La Festivalul I.T.I. s-au pus la dispoziția participanților zeci de piese ale dramaturgilor bulgari traduse în trei-patru limbi de circulație universală.

**NAE COSMESCU:** Dacă Natalia Stancu îmi va permite, aș observa că acesta n-a fost nici pe departe un fenomen singular. Participînd destul de des la Festivalul internațional de teatru de televiziune de la Plovdiv, am constat prezența în standurile oficiului de presă al festivalului a unui mare număr de scenarii de teatru de televiziune, traduse — după cum se specifica — în cîteva limbi internaționale. Nu erau numai scenariile spectacolelor prezentate în concurs sau *hors concours*, ci și multe altele, fiecare însoțit de o fișă în care se ofereau date despre scenarist, regizor, interpreți, citate din critica de specialitate etc. De acest lucru se ocupă, dealtfel, un serviciu special al televiziunii — **TELEIMPEX** —, serviciu în sarcina căruia intră marketingul, el ocupîndu-se în același timp, pe întreg parcursul desfășurării fiecărei ediții a festivalului, de discutarea problemelor legate de teatrul televiziunii. Iertați-mă, a fost o paranteză între paranteze...

**NATALIA STANCU:** Și tot în paranteză — deși ar merita un paragraf special — aș vrea să spun că teatrul bulgar are o critică pe măsură. Contactul cu comentarii și exegeții teatrale bulgari a fost pentru mine extrem de interesant —



Regizorul Ivan Dobcev, în timpul repetițiilor la spectacolul de mare succes „Viața e vis” de Calderón de la Barca, cu actorii Naum Șopov și Iosif Sirceagian



Altă scenă din spectacolul de la Teatrul Armatei din Sofia, cu „Viața e vis” de Calderón de la Barca : în mijloc actorul Iosif Sirceagian



cu atât mai mult cu cât pe unii dintre critici i-am cunoscut și din felul extrem de subtil și foarte avizat, surprinzător, așa spune, în care au receptat teatrul românesc cu ocazia turneului Teatrului „Not-tara“ (care a dus la Teatrul Națiunilor *Jocul vieții și al morții...* de Horia Lovinescu).

Îmi face plăcere să consemnez, pentru cititorii revistei „Teatrul“, că teatrul românesc are prieteni buni și adevărați atât printre creatorii de teatru, cât și printre criticii de prestigiu din Bulgaria, precum Sevelina Ghiurova, Krasimira Rusinova, Svetlana Nedialkova ș.a. Dar să revenim la dramaturgie.

Dramaturgia bulgară are o paletă tematică substanțială și variată, un amplu repertoriu de idei. Vocația patriotică ilustrată de clasici este continuată de autorii din ultimele decenii — Kamen Zidarov și N. Rusev, de pildă, care, evocând lupta pentru libertate națională și socială, dusă de-a lungul secolelor, propun, nu o dată, noi perspective și noi interpretări ale evenimentelor.

Cu ani în urmă, cu prilejul unui turneu al Teatrului „Sofia“ la București, am văzut *Roșu și brun*, lucrare care l-a impresionat pe Ivan Radoev. O tragedie optimistă, în care autorul — fructificând posibilități ale teatrului documentar și ducându-le mai departe, în direcția analizei psihologice — propunea un portret exemplar și tulburător al lui Gheorghi Dimitrov, ca apărător al unei ideologii profund umaniste. Recent am văzut *Incendiul* — piesă pe aceeași temă. Cele mai multe piese actuale dezbate probleme contemporane. Prin abordarea originală a problematicii transformării revoluționare, este dusă mai departe, cu personalitate, tradiția angajării civice și politice. Mai pregnantă decât dorința de a lărgi suprafața tematică este cea de a adânci cunoașterea asupra omului. Operele dramaturgiei bulgare actuale exprimă aspirația de a reflecta problematica social-politică prin aprofundarea universului lăuntric, a stărilor sufle-

anii noștri merge mină în mină cu elogiarea unor atribute morale și spirituale, cu investigarea sensibilității și mentalității naționale. Explorarea specificului național, recrearea cu mijloace dramatice a unei dimensiuni etice și spirituale caracteristice au reținut condeii unor talente de facturi diferite (de la N. Rusev la I. Radicikov etc.).

MIHAI RADOSLAVESCU: Ați vorbit de apreciere de care se bucură teatrul românesc în Bulgaria, și în general am remarcat acolo o bună cunoaștere a teatrului românesc. Îmi relatează Aleko Mineev că în urmă cu câțiva ani au avut o consfătuire — dacă nu mă înșel, la teatrul din Varna —, în care s-au dezbătut probleme de teatru în general, iar la sfârșit participanții s-au urcat într-un autobuz și s-au repezit pînă la București, să vadă *Furtuna* lui Liviu Ciulei. Asta, în încheierea dezbaterilor...

NATALIA STANCU: Există și un schimb teatral instituționalizat la nivel național. Anul acesta, în Bulgaria au avut loc „Zilele dramaturgiei românești“, care au fost organizate în primăvară, cu un mare efort și cu mult suflet, de către artiștii bulgari.

Firește, au urmat „Zilele dramaturgiei bulgare“ în România.

MARGARETA BĂRBUȚĂ: Să amintim câteva date istorice, și anume că teatrul bulgăresc s-a dezvoltat cam în condiții asemănătoare cu teatrul românesc; el a luat naștere în secolul trecut, în atmosfera luptei pentru libertate și independență națională și pentru afirmarea ființei naționale a poporului, cam cu patru decenii după teatrul românesc. Primele sale spectacole au avut loc în anul 1856, în orașele Lom și Sumon. În ciuda întirzierii datorate condițiilor istorice, astăzi mișcarea teatrală din Bulgaria a ajuns printre cele mai importante din Europa. Pe planul dramaturgiei, realizările sînt cu totul deosebite. Dealtfel, în Bulgaria au fost și continuă să fie o seamă de acțiuni foarte importante pentru stimularea creației originale: festivaluri periodice de dramaturgie originală, cu participarea tuturor teatrelor, concursuri cu premii, cu dezbateri foarte serioase.

În ultimii ani, s-a afirmat o pleiadă de dramaturgi noi, dintre care unii scriu numai dramaturgie, alții provin dintre poeți și prozatori, de la Orlin Vasiliev la Ivan Radoev, Iordan Radicikov etc.

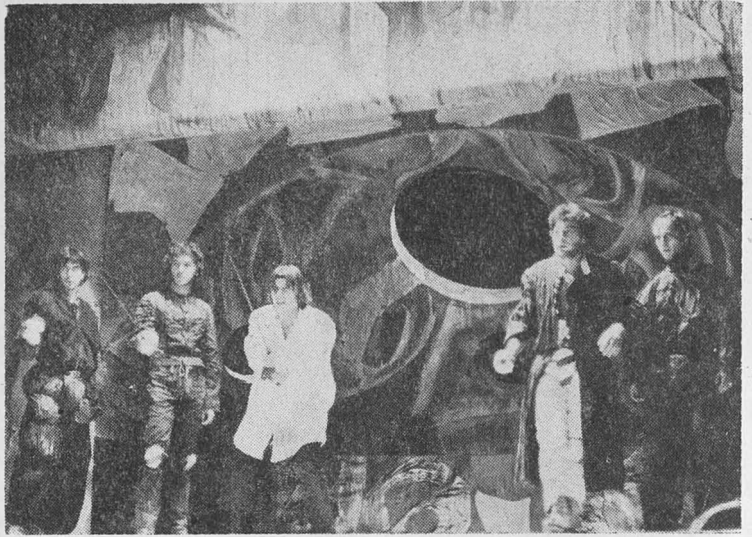
De asemenea, repertoriul cunoaște o deschidere impresionantă către dramaturgia contemporană universală; așa aminti, de pildă, că în anul 1979, cînd am fost la congresul Institutului Internațional de Teatru, ei jucau *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, iar anul trecut, la festivalul Tea-

---

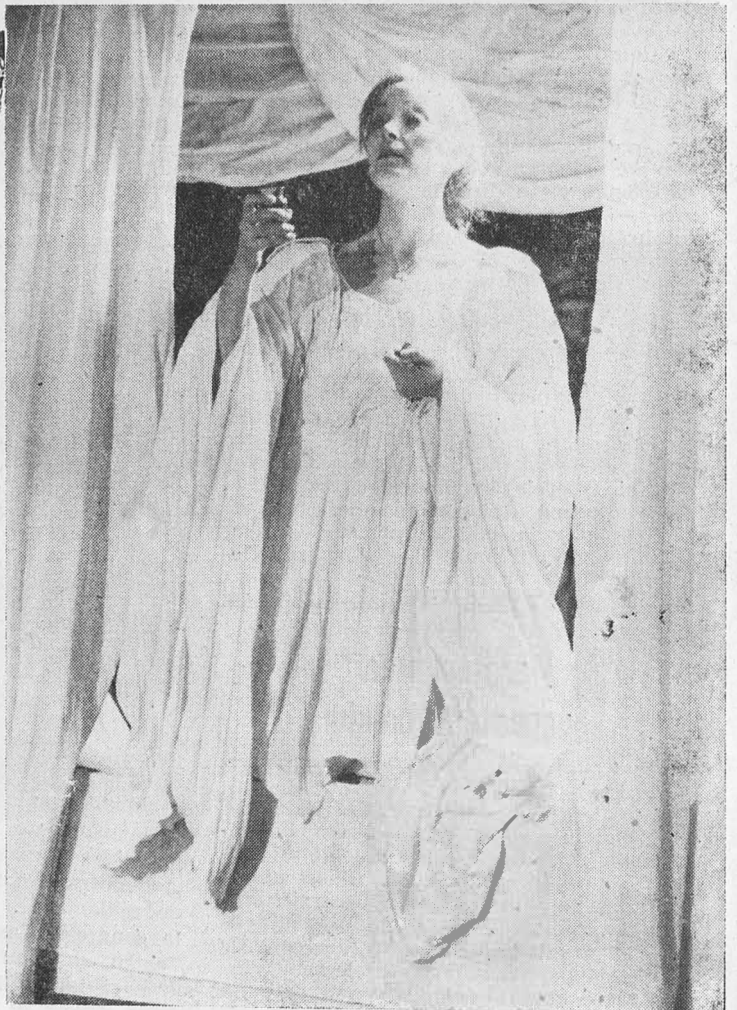
## ^ profundarea cunoașterii omului

---

tești (I. Percev, N. Haitov, Gh. Danailov, Dr. Asenov etc.). Eroii imaginați sînt tineri și adulți (ca cei din *Bivolul* lui Radoev, jucat la noi cu titlul *Ris și plins*), dar și reprezentanți ai vârstei a treia (precum în *Escapada*, piesa lui Mihail Velicikov), țărani (ca eroii din *Încercare de zbor*), dar și muncitori, intelectuali. Investigarea mutațiilor etice petrecute în



**Două scene din spectacolul „Romeo și Julieta” de Shakespeare, pus în scenă de Ivan Dobcev la Teatrul Armatei din Sofia ; în rolul Julietei, Plaména Ghetova**





trului Națiunilor, se juca la Sofia *Equus* de Peter Shaffer. Acestea se adaugă importanței preocupări pentru dramaturgia contemporană bulgară, pentru clasicii naționali, pentru clasicii ruși și pentru piesele sovietice, foarte mult jucate. Școala de teatru bulgar s-a dezvoltat în mare măsură cu sprijinul și sub influența școlii de teatru ruse și sovietice — influență manifestată atât prin reprezentarea clasicii (Gogol, Cehov, Ostrovski, Gorki), cât și prin cursurile urmate de artiști bulgari la Institutul de teatru de la Moscova și în propria lor școală, pe sistemul stanislavskian, împămîntenit datorită îndelungatei activități a lui N. O. Masalitinov, actor, regizor, pedagog, ucenic și colaborator al lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Artiști bulgari au lucrat în străinătate, trupe și regizori străini au vizitat Bulgaria, astfel încît, datorită unor schimburi foarte largi și foarte active cu teatrul de peste hotare, peisajul actual al teatrului bulgar este mult mai variat, mult mai divers.

---

## Diversificarea paletei stilistice

---

NATALIA STANCU : Cred că această diversificare a paletei stilistice a teatrului bulgar se datorează în foarte mică măsură unui surplus de informație sau influențelor străine. Ceea ce mă impresionează pe mine, în mod deosebit, în teatrul bulgar, în arta actorului bulgar, este tocmai un glas propriu, un aume specific național, inconfundabil, pe care creatorii au reușit să-l releve, să-l transpună în universul spectacolului și în arta actuală a actorului.

Așa, de pildă, mi se pare că această îmbinare particulară între realism și poezie, de exemplu, este rezultatul adîncirii (pe urmele dramaturgilor care au făcut primii această investigație pe cont propriu) a unui dat de specific național. După cum mi se pare că și îmbinarea, iarăși deosebită, a gravității cu umorul, cu optimismul ironiei, care m-a fascinat într-un spectacol cum este *Încercare de zbor* de I. Radicikov la Teatrul Național, este un argument în același sens. Original, inventiv, plin de fantezie, profund, teatrul bulgar ne propune un univers artistic coerent. Ceea ce m-a frapat la autorii și actorii bulgari sînt niște date ale personalității specifice care au reușit să-și găsească o expresie modernă în teatru (ca și în film).

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Aceasta ține de o anumită trăsătură a artiștilor bulgari, și anume o foarte mare seriozitate și convingere în tot ceea ce fac. Cred că această seriozitate și această profunzime, această organicitate constituie într-adevăr o trăsătură definitorie, și aș spune că lucrul acesta se vede și în dramă și în comedie.

Ca să ne apropiem de cîteva exemple concrete, o piesă care a impus, cu mai mulți ani în urmă, dramaturgia bulgară, la noi și pe alte meleaguri, a fost *Procurorul* de Gheorghi Djararov, unul dintre marii poeți și dramaturgi de prestigiu de astăzi din Bulgaria. Iar dacă, de la piesa cu tonalitate tragică *Procurorul* și de la cealaltă piesă a lui Djararov, *Pămîntul acesta mic*, o dramă de actualitate, facem saltul către comedii satirice ale lui Stanislav Stratiev, avem imaginea unui foarte amplu arc de cerc, un tablou foarte variat ; dealtfel, comedii satirice ale lui Stanislav Stratiev (*Baia romană* sau *Haina de velur* — pe care a jucat-o cu atîta succes Teatrul Giulești sub titlul *Haina cu două fețe*) au la bază aceeași seriozitate și aceeași convingere.

PAUL TUTUNGIU : Mi se pare că, într-adevăr, o problemă foarte importantă pentru discuția noastră este implicarea specificului etnoantropologic în dramaturgie ; aceasta apare în mod evident în dramaturgia din ultima perioadă, iar atunci cînd s-a vorbit despre „boom“-ul comediei, cred că s-a avut în vedere o caracteristică : disponibilitatea bulgarului de a se înscrie într-un ritual, într-un joc.

---

## Boom-ul comediei

---

Am cunoscut Bulgaria și teatrul bulgăresc la fața locului de foarte puțină vreme. Am fost la Sofia acum doi ani, cînd am realizat interviuri cu dramaturgii Ivan Radoev și Stanislav Stratiev și cu un regizor de talie europeană, incredibil de tînăr, dar care servește cu originalitate dezideratul înscrierii spectacolului de teatru bulgar în circuitul artei universale. Este vorba de regizorul Ivan Dobcev.

La Teatrul Armatei și la Teatrul studenților, am văzut două spectacole puse în scenă de Ivan Dobcev, spectacole la care am realizat simultan două lucruri importante : 1) că și teatrul bulgăresc beneficiază de un inventiv nemaipomenit cum este Tocilescu la noi, și 2) că Ivan

Dobcev este capabil să definească psihologia poporului bulgar într-un spectacol de teatru de factură realmente foarte nouă. De ce? Pentru că se adapă la izvoare folclorice. În ce fel? Ivan Dobcev stăpânește sursele înțelepciunii populare bulgare și o exprimă în cele două spectacole cu mijloace regizorale demne de invidiat. Unul se numea *Șumătoka* care însemna, în limba română, învâlmășeală, haos, ceată (text, Iordan Radicikov), celălalt, *Romeo și Julieta* de Shakespeare, cu actorul Naum Sopov, care realizează aici o partitură cu totul remarcabilă.

NAE COSMESCU: Este un actor formidabil, acest Naum Sopov. Sînt convins că persistă în memoria fiecăruia dintre dumneavoastră creația sa din acel foarte bun film istoric care a fost *Tar și general*, realizat de Vulo Radev, film a cărui acțiune se axa pe conflictul ideologic dintre generalul Vladimir Zaimov și țar-

rul Boris al III-lea al Bulgariei. Dealtfel, pentru interpretarea rolului țarului, lui Naum Sopov i s-a decernat la Festivalul internațional al filmului de la Karlovy-Vary, ediția 1966, premiul de interpretare. Am însă impresia că Paul Tutungiu voia să ne mai spună ceva despre *Romeo și Julieta*...

PAUL TUTUNGIU: Acest Shakespeare propus de Ivan Dobcev este un fel de spectacol terapeutic, încercînd să implice psihic și fizic spectatorii astfel încît ei să nu aleagă numai o scenă oarecare din spectacol, ci să participe la întreaga acțiune.

MIHAI RADOSLAVESCU: *Romeo și Julieta* pe scena Teatrului Armatei ilustrează cazul regizorului a cărui personalitate țîșnește impetuos, exprimîndu-se în lectura originală a textului, fără ca el să-și facă vreo problemă din provocarea unor posibile obiecții de principiu ale

Actorii Nicolae Todar și Dima Dimov, în spectacolul „Șumătoka” de Iordan Radicikov, pus în scenă la Institutul de artă teatrală din Sofia de regizorul Ivan Dobcev







Scene din spectacolul „Azilul de bătrâni” de Ivan Radoev, pus în scenă la Teatrul Sofia de Mladen Kiselov

unor exegeți; împreună cu scenograful, Dobcev creează o ambianță-idee, trimițând spectatorul nu către o Veronă renașcentistă, ci către o scenă a lumii, dînd poveștii tragice a lui Romeo și a Juliei sale dimensiuni cosmice, trimițînd-o spre universal, către eternul uman, printr-o specială și puternică poezie scenică. Un nume de reținut — regizorul Ivan Dobcev.

Actorii sînt dirijați pe fîgașul sentimentelor puternice, sînt oameni de ieri, de azi, de totdeauna; se joacă în sală, pe puntea japoneză, se distrug tabu-uri în ceea ce privește prezentarea anumitor personaje, avem de-a face cu o viziune nouă, îndrăzneată, incitantă, cuceritoare.

**NAE COSMESCU:** Îmi voi permite cîteva considerații privitoare la un domeniu care, prin natura profesiei mele, îmi este ceva mai cunoscut — teatrul de televiziune —, încercînd totodată cîteva referiri la filmul bulgar, unde, ca și la noi, actorul de teatru este unul dintre factorii de bază.

Contactul meu direct cu teatrul televiziunii bulgare a început în anul 1974, cînd am participat ca membru într-unul dintre cele două jurii ale Festivalului internațional de teatru de televiziune, care avea pe atunci loc la Sofia, în ediții bienale, aceea fiind cea de-a IV-a ediție. Ulterior, începînd din anul 1979, lo-

cul de desfășurare a acestui festival s-a mutat la Plovdiv, prestigioasa manifestare internațională devenind anuală și funcționînd pe două secțiuni, celei destinate — ca și pînă atunci — spectacolelor pentru maturi, adăugîndu-i-se și una privind spectacolele pentru copii. În aceeași calitate, de membru al juriului, am participat și la edițiile festivalului din anii 1979 și 1980.

Evident, aceste contacte directe mi-au prilejuit cunoașterea îndeaproape a teatrului de televiziune bulgar, implicit a multor profesioniști ai acestei instituții de cultură, scenariști, regizori, actori. Am putut astfel constata, în timp, evoluția teatrului televiziunii bulgare, creșterea lui calitativă, atît în ceea ce privește dramaturgia cît și spectacolul. Drumul parcurs de la *O femeie a trecut rîspîntia* (scenariul, Anton Antonov-Tonici, regia, Asen Traianov, protagonist, Gheorghi Gheorghiev-Deț), spectacol vizionat în 1974, în care realizatorii dezbăteau o temă contemporană extrem de interesantă, materializată în conflicte puternice, dezvăluind caractere dirze în confruntări decisive, și pînă la drama unui om de astăzi, trecut de a doua tinerețe, îndrăgostit de o tînără vînzătoare, dramă ce constituie subiectul spectacolului *Marea iubire a lui D. Lukov* (scenariul Căvdar Sinov, regia, Magda Kamenova, protagono-

nist, Isaac Fintî, creatorul unui rol cu adevărat excepțional), spectacol prezentat de televiziunea bulgară în acest an în cadrul Festivalului internațional de televiziune de la Praga (unde de asemenea am participat ca membru în juriu), este, fără îndoială, un drum ascendent, marcînd o evidentă tendință spre esențializare, spre prezentarea pe micul ecran a unor trame simple, încărcate însă de mult adevăr, capabile să-l determine pe telespectator să se regăsească cu ușurință într-unul dintre personaje sau într-una dintre diversele situații incluse în acțiune, determinîndu-l în același timp să rețină idei generoase, să tragă concluzii pertinente.

---

## Teatrul TV

---

Desigur, teatrul televiziunii bulgare beneficiază în acest moment de aportul unor specialiști de marcă, al unor autentice personalități în materie, printre care — citez la întîmplare — scenariștii Ivan Radoev (des amintit, dealtfel, în discuția noastră), B. Bojilov, Gheorghi Danailov, Anghel Mihalov, Vasil Koșev, regizorii V. Ţankov, Hatko Boiadjiev, Rokseno Kirceva, Katia Moninska, Gheorghi Avramov, la care se adaugă concursul unui mare număr de actori importanți ai scenei bulgare.

Dealtfel, teatrul televiziunii bulgare, ca și cinematografia bulgară, beneficiază de concursul actorilor care evoluează seară de seară pe diverse scene. Nevena Kokanova de la Teatrul Satiric de Stat din Sofia și-a dobîndit de-acum un binemeritat prestigiu internațional, datorat deselor și substanțialelor ei apariții în filme ca *Inspectorul și noaptea*, *Tutulul*, *Hotul de piersici*, *Cea mai lungă noapte* (în acesta din urmă, jucînd alături de Victor Rebengiu), regretatul Apostol Karamitev, fost actor al Teatrului Național Bulgar, a rămas și unul dintre cei mai populari actori de film, S. Peicev, Doroteea Tonceva și mulți alții sînt de-acum nume binecunoscute.

După cum, binecunoscute sînt și numele unor regizori de film, Ranghel Vilecanov situîndu-se, fără îndoială, în primul pluton, îndeosebi cu acel film cutremurător care s-a numit *Voci în insulă*, dar și cu *Soare și umbră*, amintit și de Natalia Stancu, sau *Lupoaița*, apoi Vulo Radev, autor — printre altele — al amintitelor *Hotul de piersici* și *Țar și general*,

la care se adaugă I. Iankov, B. Șaraliev, H. Iancev, N. Korbatov, N. Mincev, Hristo Hristov, Todor Stoianov etc.

Aceste scurte considerații nu și-au propus decît întregirea peisajului cultural actual al Bulgariei, evidențiînd, alături de largile referiri ale colegilor mei la fenomenul teatral bulgar, două dintre compartimentele sale de bază, întrucît atît teatrul televiziunii cît și filmul se adresează unui impresionant număr de spectatori, a căror atenție este captată înainte de toate de ACTOR. Actorul, care oficiază seară de seară pe scenă, dar a cărui popularitate crește progresiv, direct proporțional cu numărul de spectacole de teatru de televiziune sau de filme în care a apărut.

CONSTANTIN BĂLTĂREȚU : Urmăresc cu interes discuția dumneavoastră, dar gîndul îmi zboară în clipa aceasta la cititorii abonați ai revistei „Teatrul“, sau la cei neabonați, care o vor căuta cu înfrigurare la chioșcuri, și cărora acest complex panoramic al vieții teatrale bulgare, din care vor reține, desigur, nume și titluri de referință, ar trebui să le ofere și cîteva elemente de structură, care să le definească specificul acestui fenomen artistic.

Aș începe prin a supune discuției de astăzi următorul aspect : disponibilitatea actorului bulgar ; capacitatea sa de a ataca și susține cele mai diferite registre ale artei interpretative.

Același actor care joacă un rol titular într-o piesă clasică universală dă dovadă și de o interpretare suculentă a dramaturgiei originale, prezintă spectacole muzicale, parodiîndu-l pe soliști, face pantomimă, „bate“ step, iar pe micul și marele ecran este nelipsit, întruchipînd o paletă de personaje diverse, de la eroi la ratați. Această proteică prezență artistică este susținută de un profesionalism fără ecur. Exemplele pot fi numărate. Numese unul : Gheorghi Kaloiancev.

Și încă un aspect : spontaneitatea.

În septembrie 1971, Teatrul de Comedie a jucat la „Săbiricem Teatar“ *Un om = un om* de Bertolt Brecht. În pauza spectacolului, regretatul om de teatru Mineio Popov ne-a anunțat că, după cortina finală, toată distribuția este invitată la Clubul teatrului, la o întîlnire cu gazdele. Aici ni s-a oferit o surpriză : un spectacol de café-teatru care ne era dedicat. Surprinzător a fost faptul că era alcătuit din scheciuri care parafrazau momente-cheie ale spectacolului nostru, imitîndu-ne mersul, felul de rostire, expresia, atîtudinile personajelor jucate de noi, totul, pigmentat cu melodii din spectacolul brechtian. Această șarjă prietenească exprima simpatia unor colegi ce ne apreciau realizarea, prezentînd-o „în oglindă“ ; dincolo de faptul că ne-a încîntat, ne-a trezit și uimirea pentru in-



ventivitatea și calitatea improvizației și pentru profesionalismul întregii trupe.

MIHAI RADOSLAVESCU : Am văzut în Bulgaria spectacole ai căror realizatori păreau a-și propune cu maximum de scrupulozitate punerea în valoare a scriiturii dramatice, într-o lectură fidelă, năzuind către crearea iluziei scenice prin toate mijloacele : de la actorii distribuiți (nume bine cunoscute, maeștri ai realismului, excelenți profesioniști, artiștii poporului Ștefan Ghețov, Margarita Duparinova, Tania Masalitinova, sau artiștii emeriți Violeta Ghineva, Iliia Dobrev, Sava Hașmov, Ivan Tonev), la scenografia-ambianță, reconstituită cu exactitate : Atanas Velianov, într-o mizanscenă mizând pe adevăr scenic (regizor, Encio Halacev, la Teatrul Național „Ivan Vazov“; — *Pisca pe acoperișul fierbinte de Tennessee Williams, ori Lumea e mică de Ivan Radoev, la Teatrul pentru tineret*) ; dimpotrivă, spectacolul *Autobuzul* de la Teatrul de satiră se desfășoară într-un decor alcătuit din țevi nichelate, ce-și propune doar *sugerarea realității, ce apare esențializată* : lumini ce se aprind în noapte, faruri, stopuri, zgomotul motorului, frine bruște, solicitând actorilor adevărate performanțe de mișcare, unele chiar acrobatic. Aici, actorilor le revine sarcina de a recrea, prin arta lor, ceea ce lipsește din realitatea concretă prezentă în scenă.

---

## Un teatru al actorului

---

Pofta de joc este molipsitoare, poantele sînt aruncate cu o precizie matematică, publicul nu pare nici o clipă preocupat de exactitatea reproducerii vieții, el gustă din plin adevărul ideilor, șfichiul satirei, amuzîndu-se copios. Regizorul rămîne și aici ascuns, nu-și face simțită direct prezența, se țipește parcă în actori, sugerîndu-le discret modul de joc.

Alteori, regizorul iese la iveală — au loc adevărate explozii de fantezie, cu precădere în ceea ce privește mișcarea scenică și „găselnițele“, ca în partea a doua a *Băii romane* de Stanislav Stratiev, unde inventivitatea regretatului Mincio Popov își dă mina cu cea a scenografului Ștefan Savov ; într-un decor funcțional, pus în slujba histriionilor, se joacă frenetic, spre delectarea celor din sală.

Am mai putea vorbi despre un teatru al ACTORULUI, în care rolul regizorului este în aparență modest, sarcinile sale fiind mai degrabă de sfătuitor din sală, ca în spectacolul de la Clubul actorilor, un fel de café-concert, ce se desfășoară în incinta restaurantului, pe un mic practicabil, cu piesa *Doamnele de la ora cinci* de Loleh Bellon, în traducerea Taniei Ma-

salitinova, care este și interpreta principală, alături de colegele sale Liliana Popienova, Slavka Slavova, Gherzana Kofardgieva și Jivka Ganeva.

Ca și în cazul spectacolului cu piesa lui Valeri Petrov *Teatrul, dragostea mea*, ce se prezintă pe scena „Studioului teatral 199“, inițiativa se pare că aparține aceleiași neobosite Tania Masalitinova, care, împreună cu Slavka Slavova, partenera din *Doamnele...*, realizează un adevărat recital actoricesc, foarte gustat de public, în care ambele joacă cu vervă, haz, cîntă, dansează.

La același teatru „199“, piesa lui Boris Aprilov *Preria*, de astă dată recital al actorilor Katia Zehireva, Jorjeta Ceaçirova și Veselin Pehlivanov, constituind o încîntare prin talent, înalt profesionalism și spirit de echipă — tot pe linia unui Teatru al ACTORULUI.

Alteori, sarcinile regizorului sînt multiple și, din anume puncte de vedere, chiar coplesitoare. În impresionanta clădire, recent construită, a Palatului Culturii, la etajul trei, într-o sală de patru mii de locuri, se joacă *Incendiu* de Ivan Radoev, spectacol închinat aniversării a o sută de ani de la nașterea marelui fiu al poporului bulgar, Gheorghi Dimitrov. Pe imensa scenă se prezintă la vedere incendierea Reichstagului de către fasciști și procesul înscenat lui Dimitrov. Evident că nu mici au fost problemele ridicate de mobilizarea atîtor actori din mai multe teatre ale Sofiei, dirijarea maselor (deloc de neglijat, proporțiile la care apare un actor văzut de spectator de la o mare distanță, pe o scenă uriașă), problema comunicării afective cu sala, în atare condiții, stăpînirea bogatei aparaturii tehnice. Cea mai dificilă însă era aceea a creării figurii eroice și totodată profund omenești a eroului piesei. Regia inteligentă, simțul artistic și priceperea profesională ale lui Asen Sopov au însemnat o biruință, care însă n-ar fi fost posibilă fără acel actor de talie internațională, Liubomir Kabakiev, artist al poporului, care întrunește în chip fericit, în aceeași ființă, talent, inteligență, cultură, un deosebit farmec personal, și care, prin jocul său rafinat, reușește nu numai să creeze scenic o imagine grăitoare a marelui revoluționar, ci și să producă, prin jocul său, emoția estetică rezultînd deopotrivă din profesionalism, din rafinamentul mijloacelor de expresie.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Putem conchide că arta actorului a ridicat mult teatrul bulgar. Aproape cinci milioane de spectatori, la cele 35 de teatre dramatice, la o populație de circa nouă milioane de locuitori, arată interesul pentru arta teatrului, dovedind că s-a format un public.

PAUL TUTUNGIU : Constatarea lui Constantin Băltărețu, că actorii bulgari nu se specializează, să zicem, în come-



Dramaturgul și poetul Ivan Radoev

die, este de luat în seamă și de reținut. Întrebarea pe care o punem este dacă în Bulgaria există din start tendința ca actorul să încerce să se realizeze pe mai-mul planuri de expresie (comedie, tragedie).

**MIHAI RADOSLAVESCU** : În încercarea de a defini, cu modestele noastre cunoștințe despre teatrul bulgăresc, stilul actorului bulgar, părerea mea este că din formarea stanislavskiană actorii bulgari au păstrat un lucru foarte prețios : adevărul scenic, credibilitatea cu care joacă, dăruirea, organicitatea stilului lor de joc.

**MARGARETA BĂRBUȚĂ** : Modul de joc pe care-l practică la un moment dat actorii diferă și în funcție de stilul specific al teatrului, și de cerințele spectacolului. Am fost impresionată de spectacolul de teatru politic documentar *Incendiu* de Ivan Radoev, jucat de Teatrul Național „Ivan Vazov” în marea sală a Palatului Culturii, în regia lui Asen Sopotov, un spectacol monumental, cu o desfășurare de mijloace tehnice impresionantă, și în care actorii desigur, se identificau cu personajele. L-am văzut acolo pe marele actor Liubomir Kabakciev, în rolul lui Gh. Dimitrov, emoționant, tensionat. Toți ceilalți actori făceau niște compoziții de o mare autenticitate, unii caricaturizând, în rolurile hitleriștilor, ceilalți, dimpotrivă, urmînd linia dramei, o linie a emoționalității. La Teatrul Tineretului „L. Jivkova” am văzut o comedie muzicală pentru copii, *Farse teribile despre*

*eroi cu coadă*, un fel de comedie muzicală-fabulă, în care actorii cîntau, dansau, intrau în dialog cu sala, detașîndu-se și angajîndu-se cu dezinvoltură în roluri, fără a se identifica în sens realist.

**NATALIA STANCU** : Cu multă vreme în urmă, am văzut la București un actor care se numea Gheorghe Kaloiancev. Am înțeles că el reprezintă un gen și că ilustrează totodată o școală de teatru, fiind și o mare personalitate interpretativă, de o ținută aparte și de un înalt profesionalism. O caracteristică a actorului bulgar ar fi vitalitatea extraordinară cu care transfigurează rolurile. Îmi amintesc și de alt actor pe care l-am văzut în film, apoi pe o scenă, Apostol Karamitev, o natură meditativă, o prezență convingătoare, cu un tip de joc care mizează pe sugestie, pe stare, și aduce în scenă nelinistea intelectuală.

Margareta Bărbuță pomenea de Liubomir Kabakciev în *Incendiu*, dar a uitat că l-a văzut a doua zi, în *Încercare de zbor*, de I. Radicikov, unde joacă în altă cheie, alternînd nota gravă cu distanțarea ironică, patetismul, cu umorul. Doar aceste exemple, dintre foarte multe posibile, care ne amintesc că în Bulgaria există un foarte mare număr de talente actoricești cu vocații dintre cele mai diverse.

---

## Vocație, stil, antrenament

---

**MARGARETA BĂRBUȚĂ** : Nu l-am uitat. Dar una n-o exclude pe cealaltă : actorul a răspuns de fiecare dată solicitărilor regizorale și dramaturgice.

**NATALIA STANCU** : Actorul bulgar are, ca bunii actori de pretutindeni, mari disponibilități, dar, poate mai mult decît în alte locuri, aceste disponibilități sînt antrenate și puse în joc. Se văd în practica curentă, în prezența proteică în film, la televiziune, în festivaluri de tot felul, în emisiuni de varietăți, în spectacole de poezie. Inclîn să fiu de acord cu Băltărețu.

**MARGARETA BĂRBUȚĂ** : De ce ?

**NATALIA STANCU** : La noi, și Băltărețu ar fi virtualmente bun să-l joace pe Hamlet.

**CONSTANTIN BĂLTĂREȚU** : Dealtfel, la premiera absolută a acestei piese, actorul care l-a interpretat pe Hamlet avea date fizice apropiate de ale mele. O sută de kilograme. Cu bătaie. Mie, din această cauză, mi s-a propus de cîteva ori rolul lui Falstaff.



Dar, lăsînd gluma deoparte, ceea ce mi se pare remarcabil este privirea pătrunzătoare a omului de teatru care întrevede în actorul distribuit valențe neașteptate, cărora le favorizează împlinirea.

Azi, în lume, se pare că înfățișarea actorului are un rol secundar, accentul căzînd pe semnificația jocului, a interpretării.

**NATALIA STANCU :** Revin la idee : alți actori nu fac altceva pentru că n-au fost antrenați, pentru că regizorii îi pun mereu în același *emploi* ; vorbesc despre climatul care valorifică talentul.

**PAUL TUTUNGIU :** Mai degrabă, cîtuma de valorificare a actorului. Ideea Nataliei Stancu, care este cvasiadevărată, are în vedere stilul de concepere a distribuției. Îți concepi distribuția punîndu-l în personajul cutare pe un anume actor, pentru că acesta a mai făcut niște roluri asemănătoare.

**MIHAI RADOSLAVESCU :** Aș vrea să subliniez jocul de echipă al actorilor bulgari, omogenitatea, buna știință a caracterizării, dezinvoltura, cea elasticitate de care a vorbit Băltărețu, și aș adăuga că unii dintre ei au posibilitatea să se manifeste pe multiple planuri.

**PAUL TUTUNGIU :** Ce ne impresionează îndeosebi privind asupra teatrului bulgăresc ? Dramaturgii, actorii, regizorii, scenograful ? Faptul că aceste forțe artistice se combină și creează un fenomen anume ? Adică original ?

---

---

## Solidaritatea spectacolului cu dramaturgia

---

---

**NATALIA STANCU :** Categorie. Dramaturgia bulgară ne-a parvenit prin arta spectacolului. Dramaturgia a fost propulsată prin spectacol pe măsură. Să nu uităm că teatrul poezilor, despre care am vorbit (Ivan Radoev, Iordan Radicikov și alții) a fost primit la început cu rezerve de secretariatele literare ale teatrelor naționale, și că aceste piese s-au impus în teatrele din țară, din inițiativa unor regizori tineri, care au ajuns în

prima linie a regizorilor din Bulgaria. Deci, trebuie să vorbim de o solidaritate a spectacolului cu dramaturgia și de o colaborare fructuoasă între oamenii de teatru și dramaturgi.

Dealtfel, cromatica modalităților dramatice este largă și variată (drame și comedii, piese realiste și documentare, drame poetice etc.). Aș argumenta chiar prin montările ce ilustrează *receptarea dramaturgiei bulgare de azi în România*.

Unul dintre spectacolele românești importante ale ultimelor două decenii — montarea prin care își făcea adevăratul debut regizorul de mare prestigiu care este astăzi Alexa Visarion — pune în valoare, cu mare forță estetică, piesa unuia dintre scriitorii proeminenți ai Bulgariei de azi, Gheorghe Djagarov : *Procurorul*, text puternic și violent în dezvoltări, vibrant și emoționant în apărarea dreptății și a libertății — ca atribute fundamentale ale eticii comuniste —, ce a fost jucat apoi în multe orașe din țara noastră.

Peste cîtiva ani, pe scenele românești apăreau piesele lui Stanislav Stratiev. Virtuțile de comediodrag, aplombul cu care proiecta în absurd situații și comportamente și manevra hiperbola, au făcut din autorul *Băii romane* și *Hainei cu două fețe* un nume îndrăgit de spectatorii români. Să amintim, de asemenea, simpatia de care s-a bucurat comedia morală a lui Pancio Pancev, sau umorul cald și învîlitor al lui Mihail Velicikov, a cărui piesă *Escapada* a beneficiat de prezența Dinei Cocea în rolul principal.

Reții, urmărind diverse scrieri de teatru bulgare, o particulară pendulare între document și ficțiune, real și imaginar, fantastic și absurd, între realism, grotesc și liric, între gravitate și umor. Într-un mod mai pronunțat decît în alte părți ale lumii, scena bulgară poartă amprenta poeziei, a lirismului și a fanteziei, liberă de canoane. Poezii veniți masiv în teritoriul dramei (Gh. Djagarov, I. Radicikov etc.), ca și prozatorii ce s-au atașat de scenă au adus în teatru libertatea unor curajoase și fertile încercări estetice.

Întîlnirea cu problematica dramei bulgare, cu fantezia imaginativă, cu rodnicia gândirii asociative, cu frumusețea simbolurilor și elocvența alegoriilor care transfigurează realitatea, esențializînd-o, nu poate fi decît deosebit de rodnică pentru cultura română, pentru iubitorii de teatru din țara noastră.

# CARTEA DE TEATRU

LOPE DE VEGA:

„Peribáñez”,  
„Fuenteovejuna”

Considerat de mulți drept cel mai strălucit dramaturg spaniol și de către toți drept unul dintre cei mai mari poeți dramatici ai lumii, Lope de Vega — cel mai prolific dramaturg al tuturor timpurilor — a fost tradus în românește în momente aniversare și comemorative. În 1962, împlinindu-se 400 de ani de la nașterea sa, un volum masiv de *Comedii* s-a tipărit la E.L.U. (800 pagini), iar acum, în preajma împlinirii a 350 de ani de la moartea sa, B.P.T. publică un ciclu de volume, dintre care primul (nr. 1162) a și apărut la sfârșitul anului trecut, în excelența tălmăcire a lui Aurel Covaci, cu o prefață și un tabel cronologic de Andrei Ionescu.

Lope de Vega a scris circa 2000 de piese de teatru în versuri, în afara unor romane, volume de poezii și mii de scriori. În istoria literaturii universale, rămâne un miracol, a cărui explicare frământă generații succesive de istorici ai literaturii. S-a acreditat la un moment dat ideea că, născându-se la Madrid, la un an după ce acest oraș devenise capitala Spaniei renăscute, aflate în epoca ei de aur, a crescut și s-a dezvoltat odată cu Madridul și cu Spania, într-o armonie care l-a „energizat” supraomnesc. Și teza contradicțiilor fecunde l-a explicat pe Lope, băiat de țesător, deci „plebeu”. Ambiția celui pornit de jos s-a combinat fericit cu orgoliul de mare spirit.

Ori de câte ori se ia în discuție un dramaturg de geniu, se folosește expresia „teatru nou”, chiar și de către exegetii care neagă direct respectivului autor calitatea de geniu. Comentatori moderni consideră că, datorită atotputerniciei Inchiziției și monarhiei, teatrul spaniol e lipsit de autenticitate, de *dramă*, de dimensiuni etice și probleme psihologice. Apriorismul soluțiilor pentru problemele politice și religioase transformă problemele dramaturgiei în demonstrații facile, pentru dramaturgii obișnuți. Grandoaarea și mizeria geniului constă în faptul că acesta găsește „o porțiță de scăpare” în eternitate, care nu e văzută de artiștii obișnuți, oricât ar fi ei de talentați. Atotputernicia stăpînitorilor prejudiciază „sosul” culturii, și nu „bucata”, îi face necitiți pe scriitorii medii, care servesc habotnic tezele bisericii sau mo-

narhiei, fapt ce deculturalizează poporul, sau, mai corect spus, îl menține în întuneric.

Cele două piese din volum sînt de inspirație folclorică. Peribáñez este numele unui țaran care, avînd onoare, accede la noblețe și o confirmă, cînd are prilejul. Este adevărat că nu e un țaran oarecare, ci alcadele, adică primarul din Ocaña, că fusese numit căpitan peste o sută de ostași și că regele îi va confirma în final noblețea nativă, dar piesa a fost, la apariție, revoluționară pînă în preajma marilor manifeste estetice. Ușurința de exprimare sporește firescul aspirațiilor și chiar al comportamentului neconvențional, dar în armonie cu programul de viață al aristocrației spaniole. Piesa are mai multe personaje principale: Peribáñez, Casilda, Comandorul, regele, și acest aspect îi sporește încă modernitatea, chiar dacă Lope a fost un slujitor fidel, la bătrînețe — chiar exagerat, al Inchiziției și al monarhiei. El a permis, înaintea monarhului, oamenilor din popor să aspire la onoare, s-o dobîndească și s-o apere mai bine decît s-ar fi cuvenit s-o stăpînească unii nobili vechi, și chiar împotriva acestora. Critica marxistă a văzut în aceasta expresia extracției lui sociale, care n-a putut fi învăluită complet, estompată total, de fumurile lui nobiliare, concretizate, între altele, într-un blazon cu 19 turnuri.

Cea de a doua piesă din volum, *Fuenteovejuna* (în traducere „Fîntîna turmelor”), s-a jucat cu mult succes în permanență și peste tot, inclusiv în Uniunea Sovietică după 1917, pentru că este de o îndrăzneală revoluționară ieșită din comun. În mii de piese scrise în „epoca de aur”, monarhul are întotdeauna dreptate. Lope a scris cîteva zeci de piese în care și oamenii din popor au dreptate, iar acestea au rămas peste secole. *Fuenteovejuna* este o piesă în care principalul personaj e obștea satului respectiv, agitată de o răscoală legitimată de comportarea nobililor, care nu ascultă nici de monarh (în treacăt fie spus, dar foarte important ca motivație pentru a fi jucată, pentru cenzură). Răscoala este condusă mai ales de țărancă Laurencia, personaj devenit pe deplin pozitiv, cînd regele îi absolvă pe răsculații supuși lui de vreo vină. Onoarea pe care o dovedesc locuitorii din Fuenteovejuna, chiar supuși la cazne și chiar epicureici, ca stil de viață, conferă o măreție aparte modului în care Lope prezintă poporul spaniol, care s-a impus drept eroic în conștiințele culturale ale altor popoare, chiar dacă într-un registru universal triumfă Cervantes, mai actual în eternitate.

Mihai NEAGU BASARAB



DUMITRU RADU POPESCU

## Hamlet, dramaturgul

Ce piesă tentantă: un autor intră într-un vălmășag de fapte și întâmplări, împins de ereditatea sa, de conștiința sa, subjugat de urzeala sorții, desigur, căci și ea trebuie să fie pe scenă ca să întunece finalul, dar împins și subjugat și de meseria sa de scrib, care-l obligă să le mai ajusteze și altora replicile, acțiunile, și să și scrie și pentru sine scenariul intrărilor, ieșirilor, al patimilor, presiunilor etc. L-ar putea avea drept exemplu pe prințul Hamlet, probabil primul dramaturg ce le scrie nu numai unor actori (ai vieții și ai scenei) anumite roluri (și teatru-document, și teatru... de ficțiune!), ci își scrie și sieși rolul ce trebuie să-l joace pînă la finele piesei și pînă la moarte, desăvîrșindu-și rolul în scris pe măsura apariției unor noi personaje, pînă la... desăvîrșirea sa din viață, sau pînă la desăvîrșirea sa în moarte. Nu trebuie să ne mirăm: autorul danez are un dar al premoniției extraordinar, care-l face să vadă cu o zi mai devreme, cel puțin, mersul vremii sale. Chiar din întîlnirea cu Duhul tatălui său aflăm că tot ce-i spune acesta el bănuiește! Deci Duhul aproape nu-i aduce nimic nou... ci doar îi întărește presupunerile! Hamlet exclamă: „C. sufletu-mi profetic!“ Incestuoasa fiară ce-a-nduplecat la pofta-i rușinoasă pe regină — era în mintea sa știută!

Chiar înainte de a-și pomeni Horațio de existența Duhului, prințul îi zice prietenului său de studenție, ce-i spusese că venise la înmormîntarea părintelui său, regele Hamlet: „O, nu-ți bate joc, / Te rog, prietene-student, de mine! / Venit-ai, cred la nunta mamei mele!“

Și mai departe: fripturile rămase de la praznic, au fost servite deci la masa nunții. Economii! Da, Hamlet cunoaște toate ițele întâmplărilor. Zice, îngrozit: „Decît să văd această zi, Horațio, / Era mai bine să-nțilnesc în cer / Pe-al meu vrăjmaș cel mai înverșunat“. Această zi murdară, a incestului, a adevărului... el o vede! Nimic nu-i este străin spiritului său profetic. Iar dușmanul cel mai înverșunat cine să-i fie altul, dacă preferă să-l înțilnească în ceruri — morți amîndoi, desigur! — cine altul decît uzurpatorul patului regal, unchiul său Claudius?

Însă... chiar înainte de întîlnirea cu Horațio, Hamlet, scîrbit de rostul lînced și-nvechit al lumii sale, exclamă: „Rușine, vai, rușine!“ Și spune mai departe: „S-ajur-gă-aici, / Sînt două luni de-abia de cînd murit-a... / Nici două chiar! / Un rege — atît de vrednic! / Că, de-i puneai de față cu celălalt, / Luceafăr el părea pe lîng-un satir!“ Elogiază iubirea reginei față de Hamlet-tatăl, ca să spună: „Iar peste-o lună...“ Aceste puncte-puncte spun foarte clar, mai clar ca orice cuvinte, că prințul știa exact adevărul despre moartea tatălui său.

„Să nu mă mai gîndesc! Oh, slăbiciune, / Tu te numești femeie! Doar o lună... / Nici nu s-au rupt condurii ce-i purtase / Cînd a-nsoțit al tatălui meu trup / La groapă, numai lacrimi, ca Niobe. / Cum oare? Tocmai ea? Chiar ea? O, doamne! / Cînd și o fiară fără judecată / Ar fi jelit mai mult — să se mărite / Cu unchiul meu, al tatălui meu frate, / Ce seamănă cu el așa cum seamăn / Și eu cu Hercules! Abia-ntr-o lună — / Cînd sarea mincinoaselor ei lacrimi / Din ochii ei

roșiți nici nu s-a dus -- / S-a măritat ! Oh, desfrînată grabă / Ce nimerește-atît de meșter / În patul de incest ! Nu-i bine asta / Și nici nu poate-a se sfîrși cu bine". Deci, cum se vede, în această „replică” este scrisă toată tragedia ce s-a-ntîmplat și se va mai întîmpla și la care Hamlet va fi martor și... erou principal. Această „replică” se termină cu un vers ce-ar putea constitui motto-ul lui Hamlet. Zice el : „Taci, inimă : că trebuie să-mi țin gura”.

Duhul, reconfirmîndu-i adevărul știut, îl va îndemna să nu-și mai țină gura... „Să nu mă plîngi” — îl roagă însă Duhul. Să-l asculte și să-l răzbune — îi mai cere Duhul. „Să nu mă uîți !” — îi mai cere, cu hotărîre.

„Să nu te uit ? Pe tine ! / Sărmane duh, cît mai rămîn în astă / Năucă țeastă aducerile-aminte, / N-am să te uit !” promite prințul, rămas singur după plecarea Duhului tatălui său.

În schimb aici, imediat mai la vale, Hamlet ne va da o altă cheie a comportării sale viitoare (și a piesei, evident !) : „Voi șterge-n amintire / Mărunte doruri, cărți și-nvățătură, / Și chipuri cercetate-n tinerețe ; / Și fără-amestec cu-alte griji de rînd / Trăi-va singură porunca ta / În cartea și-n cuprinsul minții mele”.

În cartea ce-o va desăvîrși în cuprinsul minții sale, în cuprinsul minții și în cartea conduitei sale n-o să mai fie loc pentru anii viitori de studenție, amintirile unor mărunte doruri din ceretea universitară germană vor fi șterse, ca și orice cărți și învățătură ce l-ar putea sustrage de la împlinirea poruncii Duhului părintelui său. Mai mult : aici este și „cheia” „ruperii iubirii” față de Ofelia — ea este, desigur, un chip cercetat de către Hamlet în tinerețea sa ! O va trimite la minăstire ,departe de acest foc al iadului ce-a devenit îngunoiața Danie.

Că Hamlet își va scrie de-aici încolo scenariul propriei sale vieți este un fapt ce devine și mai clar în clipa în care el își spune sieși : „Tabletele !”

Să scrie în ele, ce ? „Să-nsemn că poți zîmbi ! / Și iar zîmbi și totuși fi mișel ! / Așa e, cel puțin, în Danemarca”.

Și aici, atenție ! Shakespeare cel atît de zgîrcit în indicații de regie notează, între replici : „Scrie”. Deci Hamlet *scrie*, ca să nu uite, și ca să știe ce să facă în viitor pentru a-și îndeplini jurămîntul dat în fața Duhului. Scrie și spune : „Așa”.

Și conchide, băgîndu-l pe Claudius în scenariu : „Acum stai, unchiule-n răboj. / De-acum încolo îmi va fi cuvîntul : / «Să nu mă uîți ! Adio, o adio !» / Jurat-am !”

El i-a jurat Duhului că nu-l va uita. El și-a luat adio de la Duhul tatălui său. Într-o altă lume se vor mai întîlni, cînd toate cele jurate vor fi împlinite... Dar cumva Hamlet îi jură și hotărîrii sale... și *scrisului său* ce-a consemnat această decizie !...

El însă nu vrea să-i amestece pe Horațio și pe Marcellus în tragedia ce va cuprinde Danemarca ; îi roagă să-si frîneze nerăbdarea de a afla ce s-a petrecut între el și Duh. Nu e bine ca ei să afle toate tainele morții, ca să poată rămîne în viață. Știind probabil de-acum că ei vor trebui să trăiască pentru a depune mărturie în fața viitorului de cele ce în scurt timp se vor petrece în Danemarca. Îi mai roagă și să nu spună nici un cuvînt din cele ce-au văzut, să jure chiar... Da, aceste stranii lucruri Horațio să le întîmpine ca un *străin* (s.n.)... „Căci se petrec în cer și pe pămînt / Mai multe lucruri decît a visat, / Horațio, filosofia ta”.

Dincolo de orice învățătură, de orice legi, de orice norme, dincolo de ceea ce istoria a văzut, dincolo de filosofia... Astfel prințul-dramaturg se angajează în trama piesei ce-o va scrie și-o va juca, împlinînd-o... El știe că va muri. Desigur, ar putea „ieși”, fugi din această „cursă de șoareci” pe care el o scrie pentru alții... Ar putea însă doar amîna finalul, cum și-l amîna cu așa-numitele sale... nehotărîri (de care a fost mereu acuzat de alți scribi). Dar el nu grăbește pașii regelui Claudius spre finalul piesei... fiindcă știe că acolo pașii lor se vor încrucii sub ochiul necruțător al morții. Amînînd ultimul ceas al lui Claudius... își amîna și ultima sa oră pe pămînt. Cumva îi e milă de sine însuși !... nu ?

Încă un amănunt : nebulonia sa este pusă la cale de el însuși. Deci, se „excluce” ! E și aceasta un „joc” de teatru, un rol pe care și-l scrie pentru sine nefericit prinț. Chiar le spune aproape pe șleau prietenilor săi cum va proceda... și-i roagă să-i jure că nu-l vor da de gol... „Jurați aici din nou, / Pe Dumnezeu, că niciodată —, oricît / Vi s-er părea de neînțeles, ciudată / Purtarea mea — căci s-ar putea-ntîmpla / Cîndva să mă arăt cam năzdrăvan — / Văzîndu-mă atunci, voi, niciodată — / Prin brațe-nruciate-așa pe piept, / Sau clătînări din cap, a îndoială, / Sau alte vorbe : «ei, știm noi !», «de-am spune !», / «De-am vrea noi să vorbim !» și alte-asemeni ! Cuvintele în doi peri — să n-arătați / Că știți ceva anume despre mine. / Așa să vă ajute sfîntul har ! / Jurați !”



Deci îi pune să jure și pe... *cuvinte!* că nu vor spune cuvinte în doi peri, oricît el ar părea de sărit din minți! El le dă cheia rolului său — și-i pune să jure pe sabie că nu-l vor trăda pe actorul ce el va fi! Scrisul să nu fie trădat, teatrul să nu fie trădat! Da, fiindcă doar ele mai pot face lumină în aceste „vremi ce și-au ieșit din matcă“.

Marguerite Yourcenar notează în „Memoriile lui Hadrian“: „Ce-nseamnă Hecuba pentru el? — se-ntreabă Hamlet în fața actorului ambulant ce-o plînge pe Hecuba. Și iată-l pe Hamlet obligat să recunoască faptul că acel comediant care varsă lacrimi adevărate a reușit să stabilească cu moarta de trei ori milenară o legătură mai profundă decît el însuși cu tatăl său îngropat în ajun, dar față de care durerea nu-l încearcă atît de puternic încît să-l facă pe loc să se răzbune“. Distinsa scriitoare are și n-are întru totul dreptate... E adevărat că magia teatrului e atît de colosală încît un comediant a reușit, vîrsînd lacrimi adevărate, să stabilească cu moarta o legătură profundă: el a adus trecutul în prezent, a unificat timpul, da, am putea noi zice. Hamlet nu trebuie să plîngă ca să se simtă „legat“ de tatăl său: Hamlet a stat chiar față în față cu Duhul tatălui său mort, „apropierea“ dintre ei a avut loc — cutremurătoare, dar fără lacrimi. Lacrimile se pare că sînt mai degrabă o „mască actoricească“, de vreme ce regina se arătase tare plîngăreață... (numai lacrimi, ca Niobe!)... Hamlet din fire nu-i un plîngăcios — și, pe tot parcursul tragediei, trecînd prin atîtea cucute și săbii otrăvite și Anglii dătătoare de moarte, nu lăcrimează... El e zbuciumat de moartea tatălui său, dar nu-l plînge, neputincios și... Durerea îl încearcă, puternic, desigur, dar nu-i întunecă mintea încît să încerce o răzbunare rapidă, pe loc, care n-ar avea nici un rost aproape, decît acela de a-l vedea pe călău pedepsit. Nu, Hamlet ezită fiindcă ceasul morții lui Claudius n-a sosit: mai trebuie să plătească pînă atunci și curtenii trădători și lași, și prietenii săi... răspopiți, mai trebuie să afle și regina că adevărul e știut... Și mai trebuie să scească Norvegul! Și mai trebuie ca Horațio să bage bine în mintea sa totul, ca martor în fața viitorului...

Hamlet, prințul, scribul, regizorul, actorul, îl întreabă pe *Primul actor* dacă ar putea juca *Omorul lui Gonzago*. Da, i se răspunde.

„Să ni-l joci mîine seară. îi spune Hamlet, fără probabil să-l sublinieze pe ni-l.

Scribul Hamlet mai întreabă:

„La nevoie, ai putea învăța o tiradă de vreo douăsprezece pînă la șaisprezece rînduri, pe care aș scri-o eu și pe care am adăoga-o la piesă. Ce crezi?“

*Întîiul actor* crede că poate, cum nu! Prințul face mai departe elogiul actorului, care-și pune sufletul în slujba gîndului pînă-ntr-atît, că ochii-i plîng „și mintea-i rătăcită“...

„Și toate acestea pentru nimic. / Pentru Hecuba! / Ce-nseamnă, oare, pentru el Hecuba? / Iar el pentru Hecuba cine-i oare, / De-o poate plînge-așa? Ce-ar face el / De ar avea temeiul meu de patimi? / Ar potopi cu lacrimi toată scena / Ar umple-auzul sălii cu blesteme / Și l-ar înnebuni pe ucigaș... (...) Iar eu / un chip de lut, un josnic ins, tînjesc“.

Este adevărat, el tînjește, fiindcă el nu este în primul rînd un actor. El nu trebuie, și nici nu poate, să joace o tristețe, el chiar e cuprins de o mare durere. „Sus cugetul!“ se îmbărbătează el. Alta e calea prin care îi va forța pe nelegiuții să-și mărturisească nelegiuirea. Va pune actorii să joace o piesă... despre felul în care a fost ucis părintele său. Hamlet vrea dovezi. Piesa i le va oferi. Zice dramaturgul Hamlet:

„Iar piesa mea-i capcana ce-n curînd / Va prinde-n ea pe rege și-al său gînd“.

Așa se va și întîmpla. Prințul ce se crede „slujitorul și biciul hotărîrilor cerești“, profetul Hamlet îi va învinge pe ucigașii tatălui său scriind și regizînd și jucînd în fața lor o piesă de teatru. Teatrul, astfel, se arată mai puternic decît crima, dacă e în stare să dea crima pe față și s-o învingă.

Înainte de a fi actor, și de a-și juca rolul, Hamlet e scribul, Hamlet e fiul, insul lucid care construiește o capcană de șoareci, pentru ființele putrede din putreda Danemarcă, din nopțile și milurile ei, din gunoaiile ei, din pestilențele ei, pentru șobolanul (ce se va dovedi a fi Polonius, nu regele!) din iatacul reginei, pentru...

Hamlet e, să nu uităm, profet! Și un profet nu plînge, un profet spune și scrie ce va fi mîine. Un profet e un dramaturg ce descrie și desfrînata grabă ce nimereste atît de meșter în patul de incest, și neuitarea, și scena finală a Apocalipsei.

Luni, 2 aprilie 1984

„Rampa”,  
acum  
50 de ani  
aprilie 1934

La Opera Română, Niculescu Basu, Șerban Tassian, Mircea Lazăr sînt protagoniștii operei lui Otto Nicolai *Nevestele vesele din Windsor*, inspirată de celebra comedie. O surprinză: burlescul dr. Caius este interpretat de... Ion Manolescu, încă o dovadă că marii tragezieni sînt desăvîrșiți și în comedie. ● Academia Română intră în posesia arhivei lui Victor Place, consulul Franței la Iași în vremea Unirii (1859). O nesecată mină de documente pentru sintezele ulterioare. ● De la începutul stagiunii, pe scena Teatrului Național s-au reprezentat piesele românilor Caragiale, Alecsandri, Mușatescu, Iorga, V. Eftimiu, Kiriteșcu, Ciprian, V. I. Popa, Ion Luca. Afiș, reprezentativ pentru forțele teatrului nostru. ● În Polonia, se pune în scenă, pentru prima dată, o piesă românească — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Teatrul din Lvov provoacă în presă o serie de articole despre mișcarea artistică din patria scriitorului. ● Zaharia Bărsan redevine director al teatrului Național din Cluj. Emoții și rememorări, actorul-scriitor fiind primul conducător al prestigiosului așezămint. ● La Radio-București, noi slagăre de Ion Vasilescu: *Fetițe dulci ca-n București* și *Nu mă uita*. Le ascultăm și noi, azi, după cinci decenii, cu încîntarea bătrînilor. ● Tot la microfon și tot „pe viu”, orchestrele Fănică Luca și Grigoraș Dinicu impun muzica românească, populară și usoară. În vreme de masiv import muzical. ● La cinema „Capitol” (cel de azi, 1984!), o peliculă devenită clasică: *Mizerabilii* cu Harry Baur. Charles Vanel este Javert, iar Charles Dullin, Thénardier. Celălalt „mare” Jean Valjean, Jean Gabin, abia debutează în cinematograf... ● În librării, primul volum dintr-o capodoperă a memorialisticii — *O viață de om, așa cum a fost* de N. Iorga. ● La Teatrul Național, în compania de restituire a vechii dramaturgii, piesa lui Duiliu Zamfirescu. *O amică*. Însuflețesc personajele din alte vremi Elvira Godeanu și Ion Finteș-

teanu. ● La avizierul primei noastre scene, distribuția *Neamului Șoimăreștilor*, dramatizarea clasicului roman făcută de autor în colaborare cu Mihail Sorbul. Un text pe nedrept uitat. L-au interpretat Gh. Ciprian, V. Valentinianu, G. Calboreanu, N. Bălățeanu, Ion Sirbu... În-suși C. Nottara a ținut să fie razeșul Mihu. ● Ion Marin Sadoveanu, conferențiază la Ateneul Român despre muzica lui Richard Strauss. Gogu Georgescu dirijează apoi poemul simfonic *Don Juan*. Se pregătește atmosfera pentru sărbătoreasca primire a marelui compozitor la București. ● Despre romanul lui Ury Benador *Ghetto veac XX* și despre memorialul lui Petru Comarnescu *America văzută de un tânăr de azi*, critica literară a viitorimii va da seamă în ceremonialul hărăzit cărților perene. ● N. Kiriteșcu scrie de zor noua revistă pentru „Cărăbuș”. Deocamdată, Tănase declară senin gazetei, cum face în fiecare primăvară, că este sigur de cele... 60 de balerine. Întiul pas al lui Nea Costică spre calculata și fermecătoarea publicitate a spectacolului „ce va să vie”.

I. N.

telex-„teatrul” ● telex-„teatrul” ● telex-„teatrul”

Prompt, ca întotdeauna, Ioan Constantinescu, instructor artistic la Casa Municipală de cultură din Focșani, ne informează că în acest oraș s-a deschis stagiunea teatrală a elevilor, „STEF '84”, a șaptea stagiune consecutivă. Afișul ne anunță opt premiere, printre care Moartea unui artist de Horia Lovinescu, Preșul de Ion Băieșu, Broasca țestoasă de Mircea Săndulescu și Acuzarea apăară de Ștefan

Berciu. În dimineața zilei de 24 iunie 1984 începe „Gala laureatilor”. Vom fi prezenti! ● În Editura „Meridiane” a apărut volumul „Clasicii nu vor să îmbătrînescă” de Amzu Săceanu. ● După ce a condus vreme de peste trei decenii Teatrul Dramatic din Constanța, actorul Jean Ionescu a cedat scaunul directorial mai tînrului său coleg Iancu Lucian. Îl felicităm pe Jean Ionescu pentru inde-

lungata și rodnică sa activitate, și îi dorim lui Iancu Lucian mult succes în noua sa funcție. Acum, pe scena constănțeană, Ion Maximilian repetă Visul unei nopți de iarnă de Tudor Mușatescu și Milionarul sărac de Tudor Popescu (ambele spectacole se vor juca în scenografia Eugeniei Tărășescu-Jianu, iar D. Dembinschi repetă Bădăranii de Goldoni. ●



# Mărturii de creație

PAUL CORNEL CHITIC

## De pînă la mine și odată cu mine

Cam asta-i formularea prin care cei ce s-au născut la cumpăna a două lumi și-ar putea exprima tranșant viziunea, scopul, rațiunea de a fi dramaturgi.

Eu am văzut lumina zilei în 1944, deci în preajma „punctului zero“, unde se atingeau două lumi opuse; așadar, am șansa istorică, dar și convingerea pătimașă că *teatrul de pînă la mine a fost politica celor fără putere*, iar odată cu mine trebuie să fie *politica puterii de judecată*. Teatrul politic, în ceea ce mă privește, poate fi socotit o obsesie, și, ca toate obsesiile, nu e nici avantaj, nici sursă de prosperitate psiho-afectivă. Dar am certitudinea, oricind verificabilă, că prea puține dintre actele noastre individuale rămîn de importanță strict personală; mai tot ceea ce facem și gîndim lezează, interesează, avantajează, într-un cuvînt, provoacă reacții, atitudini, cel puțin în grupul, colectivul, comunitatea în care ne aflăm.

Teatrul despre care spun că este politica celor fără putere a fost scris despre *elite*, *subelite* și *preelite* (este un reproș metodologic, și nu artistic, totuși un reproș!), adică despre deținătorii puterii, despre inșii-instrumente ale autorității ori despre indivizii-meteoriti, care stîrnesc interesul și fascinează. Exemplific spre a fi limpede: personajul Don Juan aparține preelitei, ceea ce înseamnă că acest teatru ori dilată astronomic depărtarea dintre personajul dramatic și insul concret, oferindu-i acestuia din urmă, adică „rădăcinii“, doar posibilitatea să jinduiască la „superbia“ inflorescenței, aflată, hăt, în virful lujerului social, ori produce prototipuri de conduită morală și practică, prototipuri care, din clipa cînd sînt imitate de oamenii concreți, ajung, prin standardizare, penibile, ridicole ori periculoase.

Oare cîți dintre noi — oameni obișnuiți, locuind într-un apartament de două, trei sau chiar patru camere — putem trăi tragedia lui Hamlet, a lui Macbeth ori a lui Richard al III-lea etc., etc.? Întrebarea asta, în aparență stupidă, nu înseamnă că

teatrului ar trebui să i se ceară, ca unei mărfi, să aibă valoare de *întrebuițare*; așa zice că dimpotrivă! Dar, punînd-o, pe de o parte explic de ce se simte nevoia și deci își și fac apariția noi dramaturgi, noi piese de teatru (în ciuda faptului că sînt destule capodopere care să satisfacă nevoia de absolut a omului), iar pe de altă parte întorc luneta dinspre punctul de zenit al metafizicii spre orizontala existenței: în acest plan se face simțit un anume „indice de folosință“ a textului de teatru (încă o dată: indice de folosință, nu de întrebuițare!).

Desigur, Shakespeare e suprem, pentru că el a făcut pămîntul rotund: gigante furtuni cosmice pornesc de la el, inconjoară planeta și se întorc tot la el. Luîndu-mi ochii de la fascinantul spectacol al lumii sale, mă trezesc singur și dornic de a face unuia ca mine confidențe de o infinită tristețe. Sînt un însingurat. Dar a face din această stare de spirit, iluzorie sau reală, o piesă de teatru prin care să certific fiecăruia dintre spectatori că nu e singurul în această situație *mi se pare un act artistic fără noimă*. Aș practica astfel, și eu, tot politica celor fără putere.

Fiecare om concret este, și în zona spiritualului, un consumator și un producător; consumă date, informații *convenabile*, și produce argumente, justificări (pentru uz personal și public) ale propriilor sale prejudecăți, mentalități, ideozii (ideozia ar fi suma convingerilor, credințelor, ercilor acceptate, a deprinderilor de gîndire și simțire, a adevărurilor implacabile etc.; un fel de ideologie de rang individual). Or, indicele de folosință a unei piese constă tocmai în datele, situațiile, emoțiile etc. care, oferite spectatorului, îl „obligă“ pe acesta să renunțe la stereotipurile de gîndire, frica, lașitatea, maniile sale. (Deci, nemaialimentînd limitele, prudențele, ticurile, mîrginirea, tendențiozitatea etc. într-un cuvînt, sursa erorilor individuale sau colective, evit să satisfac valoarea de întrebuițare pe care o poate avea o piesă de teatru.) Iată de ce scriu de zece ani un teatru în care tu sau eu, cei ce ocupăm un loc în stal, sintem personaje — e adevărat, neintrate în scenă, dar către care se îndreaptă tot ceea ce se întîmplă acolo, în fața noastră. De vreme ce tu sau eu, dacă am interveni (bineînțeles, încalcînd grosolan cea mai libertară convenție teatrală), am putea să schimbăm „cursul“ acțiunii, înseamnă că tu, eu, prezența noastră, modul fiecăruia de a gîndi, contează.

Ceea ce se petrece pe scenă nu este ceea ce i s-a întîmplat direct unuia sau altuia dintre noi; inevitabil, forma, structura piesei tind să vizeze aria cea mai întinsă a lumescului, a socialului din care facem parte. Deci, fiecare dintre noi, spec-

tatorii, simțim că viețile și gândirea noastră contează într-o sferă pe cât posibil aflată măcar într-o ipotetică expansiune. Când teatrul te pune în postura unui judecător al unor situații extraneae ariei tale de activitate — situații care fac parte din arsenalul somațiilor sociale — înseamnă că piesa are, indiscutabil, valoare experiențială. Tocmai această valoare mi se pare cerută, fără glas, de arta teatrului! Și mi se pare a fi cea mai stenică relație dintre public și spectacol. Înăluntrul metaforei „teatrul-oglină a lumii” se petrece un miracol: imaginea mea reflectată pornește spre mine înainte ca eu să schițez mișcarea. Deci, într-un astfel de teatru — nu sînt un industrios, scriu în ritmul în care-mi cuceresc toate libertățile lăuntrice —, nu este vorba de practicarea *telle-quelle* a esteticii lui „ca-și-cum”.

*Dar care e noima ?*

Lenin spunea că în viitor teatrul va lua locul bisericilor. Cred că acum înțeleg bine spusele sale. Teatrul poate da azi oamenilor sentimentul comunității de întrebări, de situație, de prilejuri, de necesități neformulate limpede în viața particulară a fiecăruia. Sînt ateu pentru că nici o biserică, nici un cult nu oferă un sens îndreptat spre mine, ci doar spre „dincolo”, spre ce „va să fie”.

Teatrul ca expresie politică a puterii de judecată — altă formulare mai „de etichetă”, a ceea ce gîndesc și scriu nu

m-am ostenit să caut — poate stîrni căutarea acelor sensuri „scurte” și individuale din care să se compună vectorial sensul societății, al umanității. Constantin Noica spune că arta este nu numai comunicare, ci și cumîncecare. Democratizarea nevoii de sens — cel puțin asta e noima acestui teatru...

Precursori — care, ca domnul Jourdain, făceau proză fără să știe — am! Pirandello, care ridiculizează tîful livresc al personajelor-caractere, pulberîndu-le în tîndări care se ivesc numai în contextul supraemotivităților și numai ca motivație a celorlalte *personaje-tîndări* de conduite, comportamente, atitudini; Maiakovski, cel ce-și trîmpetează vivisecția întreprinsă de-a lungul șirului punctelor de absorbție a pulsatiei sociale și de asimilare a acesteia drept combustibil al propulsării individuale; Brecht, ei da, Brecht cel din „Arbeitsjournal”, care n-a mai avut răgazul de a-și metamorfoza teatrul epic în simulator al vieții sociale...

Așadar, conflictul dramatic nu mai rămîne între personaje și al personajelor, ci iradiază concentric și insistent, smulgîndu-l pe cel aflat în sală din inerția spectatoare; conflictul „coboară” de pe scenă și înglobează, „înghite” publicul, simulînd prinderea sa în malaxorul celor ce se desfășoară în fața, în rîndurile oîi de jur-împrejurul său. Iată, acestea sînt tentația, programul și procedeul din noua mea piesă, *Rîvna*.

## NOTE

### Pentru dreapta cunoaștere a lui Camil Petrescu

După masiva (și decisiva) culegere de *Documente literare* (1979), după lotul de *Scrisori către Camil Petrescu* (I—II, 1981), Florica Ichim tipărește la editura „Minerva” un prim volum dintr-o serie amplă a *Publicisticii* marelui scriitor, care, iată, își află, prin ani, editorul ideal. Camil Petrescu a

fost un fervent gazetar, coloana tipografică întretîinîndu-i, cum mărturisea, contactul patetic cu viața vie, esențială.

Pentru încă nescrisa carte despre locul lui Camil în teatrul românesc, aceste volume de articole vor fi fundamentale. Deocamdată, îl cunoaștem pe publicistul primei tinereții (1913—1921), la periodicele *Rampa*, *Facla*, *Cronica*, *Scena*, *Banatul românesc*, *Limba română* și *Țara*, ultimele două scoase la Timișoara, între 1920—1921, de însuși profesorul de limba română, erou pe front, militant pentru idealurile naționale, viitorul clasic.

În toate numitele reviste

și ziare, Camil a scris și despre teatru. Îl interesau interpretarea (se conturează ideile cursului de regie experimentală pe care avea să-l țină peste două decenii), politica repertorială, menirea scenei într-o țară în care cultura intra într-o nouă epocă istorică.

Notele întregitoare ale ediției sînt darnice în informație și exacte. Paralel cu ediția de *Opere* (ajunsă la volumul 5), îngrijită, tot la „Minerva”, de Liviu Călin, cărțile de documentare ale Floricăi Ichim restituie un tezaur literar. Roadele nu vor întîrzia.

I. N.





ION COJAR

# INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI (XV)

În gândirea românească s-au afirmat interpretări originale ale unor concepte aparținând patrimoniului culturii universale, interpretări care, cercetate mai îndeaproape și aplicate unor domenii specifice, pot produce noi și eficiente instrumente pentru cunoașterea teoretică și practică.

Astfel, explicațiile filosofului Constantin Noica despre felul original în care Mihai Eminescu concepea structura „arheului“ dezvăluie posibile analogii cu problematica „rolului“, a „personajului“, pe care actorul o are de rezolvat; încercarea de a încorpora ideile genialului poet și ale filosofului în efortul de cunoaștere specifică a raportului dintre actor și rol ar fi de mare folos acestui domeniu, considerat adesea marginal.

„În felul cum îl concepe el — (Mihai Eminescu — n.n.) explică C. Noica — arheul este o structură, sau un pachet de posibilități structurate, care stau să treacă în sinul realității, dacă aceasta oferă condiții favorabile realizării lui. Iar ceea ce merită să fie subliniat este tăria lui de a fi într-un anumit fel, și numai așa“ \*).

Creația autentică e urmarea unei „întâlniri fericite“ între elementele ce au determinat-o, e imaginea concretizată a unor „posibilități“ virtuale, care au întâlnit condițiile favorabile pentru a deveni realitate.

Între aceste condiții determinant e omul care abordează rolul, deci actorul; acesta reprezintă, la rîndul său, prin caracteristicile sale generale și individuale, „un pachet de posibilități structurate...“

\*) C. Noica, „Sentimentul românesc al ființei“, Cap. V. — „Arheii“. București, Editura „Eminescu“, p. 159.

Rolul conceput de autor reprezintă, pentru actor și pentru viitoarea imagine concretă, obiectivă, doar o sumă de „posibilități“ care pot deveni realitate, în funcție de condițiile de care aceste posibilități vor beneficia pentru a trece „în sinul realității“; ceea ce înseamnă că nu e de ajuns ca replica scrisă să fie rostită „cu voce tare“ și nici ca rostitorul să îmbrace costumul indicat și să se miște de colo pînă colo prin scenă — „să facă joc de scenă“, cum se spune de obicei în cercuri diletante despre cei ce știu să desfășoare cu agilitate un set de trucuri cu efect imediat, pentru a dovedi că există.

Rolul, în existența sa literară (deși ni-l putem imagina, deși cunoaștem toate replicile pe care le cuprinde, și, prin ele și prin acțiunile ce-i sînt prescrise, putem să ne facem o idee despre toate componentele și caracteristicile sale), e o entitate încă lipsită de caracteristica sa fundamentală: nu e încă o totalitate vie, o ființă umană. Între procesul creației actorului și fenomenul apariției vieții există asemănări, analogii, uneori evidente și pentru cei mai puțin deprinși cu specificul teatrului. Actorul reproduce viața nu numai în unele aspecte ale ei, ci întreg modelul, întreaga structură a modelului vieții: el nu-și atinge telul, nu-și îndeplinește funcția decît dacă reproduce viața în totalitatea ei. Dar acest fapt nu se petrece în orice împrejurare și oricînd, nu se supune voinței, deci nu stă în puterea și sub comanda vreunei autorități.

În procesul de lucru asupra personajului, actorul se pregătește, se informează, studiază, gîndește, selectează, repetă, spune de zeci și sute de ori cuvintele textului, îndeplinește sau caută să îndeplinească, pe cît e posibil mai fidel, gesturile și acțiunile prescrise de autor; dar

acestea toate nu seamănă încă deloc cu viața adevărată. Se întâmplă ca totul să fie chinuit, exterior, mecanic, să devină un șir de automatisme, personajul refuzând să răspundă la apelurile făcute cu prețul unor eforturi desperate. Mari artiști vorbesc despre momentul cînd pe scenă pogoară parcă o stare de grație, „inspirația“, care aduce o binefăcătoare lumină asupra a ceea ce pînă atunci stătea ascuns, iar ceea ce părea întunecat, chinuit și fără ieșire se limpezește și devine simplu și de la sine înțeles; atunci, truda se transformă într-o plutare lină, spre îndelung căutatele puncte cardinale ale unui univers inexistent pînă atunci și necunoscut. E un univers spre care se năzuia, dar care se conturează în acea clipă, odată cu pașii primului explorator.

E vorba aci de un univers original, care prinde viață odată cu lumina proiectată asupra lui. A existat acel univers înainte de a fi luminat, sau a fost el doar o posibilitate?

Realitatea există independent de conștiința noastră. Dar opera de artă, creația poetului sau a actorului, ar fi putut exista într-o altă stare decît aceea în care intră în real? Ele ar putea fi „posibilități structurate“ care așteaptă „să treacă în sinul realității“... Sămînța conține în modul cel mai real viitoarea plantă, care e doar o „posibilitate“ de a deveni o plantă, un copac. Altfel spus, operele ar putea exista virtual, sau ar putea să existe ca „posibilități“, atîta timp cît există artiștii, creatorii lor potențiali.

Mulți artiști declară în interviuri că cele mai importante opere ale lor sînt cele pe care nu le-au realizat încă; aceasta, nu din cochetărie, ci pentru că ele există ca posibilități și așteaptă doar momentul în care să fie întrunite condițiile pentru a le face să „intre în realitate“. Ca și apariția vieții, care s-ar fi putut să nu se întîmple, dacă una singură dintre atîtea condiții necesare pentru a alcătui momentul favorabil ar fi lipsit... Determinările care fac posibilă sau împiedică producerea unui fenomen

se arată întotdeauna, într-o anumite fază, mai importante decît fenomenul însuși. Fenomenul nu are nici un merit că se produce; el se produce și atît, e o consecință; copiii se nasc fără să aibă vreun merit sau vreo vină că s-au născut. Dar și ei existau ca „posibilități structurate“ înainte de a „intra în sinul realității“. Viața a apărut pe planetă tot ca o consecință, care s-ar fi putut la fel de bine transforma, datorită altor determinări, în altceva.

În disputele uneori încofate ce se nasc la repetiții, privitoare la soluția unei situații scenice, intervine inevitabil un împăciitor oportunist, care rostește cu detașare „înțeleaptă“ formula supremei indiferențe: „se poate și așa, se poate și altfel“. Dar o anumite structură individuală, într-o anumite situație de viață, prinsă între anumite condiționări, s-ar putea oare desprinde din țesătura de determinări, pentru a se manifesta și într-alt fel decît singura sa modalitate specifică, decît modul propriu structurii sale?

Dacă angajarea în joc a actorului nu e greșită, conjuncturală, întâmplătoare, ci „esențială“, adică urmărind necesități profunde, pentru a se ridica pe sine și întregul univers din care face parte la o ordine superioară, semnificativă atît pentru realitatea sa individuală, cît și pentru „celelalte“ realități posibile, vizibile sau nu cu ochii obișnuiți, deci cînd individualul se întilnește, într-o reciprocă fecunditate, cu generalul, în structura unică a actorului creator, „modalitatea“ nu mai poate fi una oarecare, aleasă la întîmplare din mai multe posibile, ci va fi aceea strict specifică, singura posibilă pentru structura sa, și care constituie țaria și unicitatea personalității artistice: „...a fi într-un anumit fel, și numai așa“ \*\*).

De aceea, o asemenea personalitate creatoare, dispărută sau înlăturată din cîmpul activității, se dovedește de neînlocuit. Nu pierde doar omul, ci o întreagă operă care ar fi putut „să fie“. Să devină, să intre „în sinul realității“.

\*\* ) idem

## telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Secția de păpuși a teatrului constănțean pregătește spectacolul Coadă cotoiului roșcat după un basm de I. L. Caragiale, în adaptarea scenică și regia lui Cristian Pepino. ● Pe scena Teatrului „Mihai Eminescu“ din Botoșani a avut loc premiera piesei Încurcă-lume de

A. De Herz. Cu acest prilej, a debutat tînărul regizor Dan Mănescu, autor și al scenografiei spectacolului. ● Semnalăm excelenta tabletă a lui Dinu Săraru din „Informația Bucureștiului“, 8 martie 1984, închinată slujitorilor scenei. ● La Teatrul „Victor Ion Popa“ din

Birlad, unde noul director este Constantin Petrican, actor care a mai condus destinele acestui teatru, a avut loc premiera piesei Tache, Ianke și Cadir, de Victor Ion Popa, în regia lui Vasile Mănescu și scenografia lui Gheorghe Popovici. ●



între document  
și ficțiune

## Mircea cel Bătrîn \*

---

Această primă scriere teatrală de Dan Tărchilă centrată pe un conflict inspirat din istorie a fost citită cu sentimentul că autorul actualizează inspirat modalități eroic-evocatoare din centenara noastră dramaturgie consacrată voievozilor. Versiunile scenice au accentuat portretul parcă desprins dintr-o frescă al ctitorului de la Cozia, sugestiile venind desigur și din text.

O rodnică tradiție culturală ne așază în față, încă din anii de școală, două chipuri ale lui Mircea: cel eminescian, vizionar, al „bătrînului“ cu geniu diplomatic și cu braț pedepsitor, un chip de țaran sau de păstor, și imaginea murală din mănăstirea olteană, cu trăsături de războinic slavo-bizantin, cruciat al veacului său crîncen. Coborîtor direct din voievozii munteni ai enigmaticului secol al XIII-lea, Mircea reușește, la numai trei decenii după întemeierea Țării Românești de către Basarab I (1310—1352), să o așeze printre forțele militare și economice ale sud-estului european.

Dacă poezia lirică a nemurit acest ctitor de țară — prin Grigore Alexandrescu și Mihai Eminescu —, poezia dramatică nu-l fixase în dimensiunile sale naționale: explicația stă, poate, în faptul că o capodoperă, *Vlaicu-Vodă* a lui Davila, a sorbit izvoarele aceleiași epoci, exprimînd-o esențial.

---

\*) Dan Tărchilă, „Io, Mircea Voievod“

Dan Tărchilă, făcînd deci operă de pionierat, a primit întreagă această moștenire spirituală; tehnic vorbind, drama sa reconstituie, potrivit tradiției literar-istorice, o figură de epopee. O face însă într-un fel anume, inspirat în principal de marea carte pe care se întemeiază piesa sa: P. P. Panaitescu, „Mircea cel Bătrîn“. Editura „Casa Școalelor“, 1944.

Ideea centrală a dramei n-a fost relevată în comentarii, în bună parte din cauza schimbării de accent produsă sub reflectoare. Foarte teatral, textul i-a tentat pe regizori exclusiv din unghiul eroicului, al retoricului, tratate la un nivel superior didactic. Citit atent și căutîndu-se sursele documentare, el relevă o fină gîndire de istoric. Nu este o dramă războinică, ci o dramă diplomatică, întemeiată pe constatarea lui P. P. Panaitescu (op. cit.), fundamentală pentru precizarea poziției lui Mircea în istoria românilor: „Cutează să gîndească... la stăpînirea împărației turcești, înlătură un sultan, ridică pe altul, apoi pe al treilea. Oștile lui luptă pe Cornul de Aur lîngă Bizanț și la Salonic. O asemenea politică n-a mai făcut nimeni, n-a mai gîndit-o nici un domn român“. Tulburătoare idee, pentru o piesă istorică! Un domnitor văzut printr-un act politic cu urmări capitale pentru viitorul patriei lui...

Timpu dramatic este cuprins între 1409 și 1413, ani cînd Bizanțul agoniza, împresurat de statul otoman, scîndat, acesta, după moartea lui Baiazid Ildirîm între fiii săi Soliman și Mohamed. Voievodul valah avea a se teme de Soliman, sultanul părților europene ale moștenirii celui învins la Rovine (1394), dar învingător la Nicopole (1396).

Prin Chilia dobrogeană și de pe drumurile ocolite ale cetății Dirstor (Silistra), gameni de taină, bătuți de vînturile Asiei, soseau în munții Argeșului cu rapoarte amănunțite despre frămîntările colosului ce se pregătea să spulbere creștinătatea: astfel încît, pentru o vreme, în cetatea de scaun a Basarabiilor se află adevăratul centru antiotoman al continentului. Ultima cruciadă a Apusului catolic arătase, prin dezastrul de la Nicopole, că papalitatea și principii nu pot salva romanitatea orientală.

Întimplător sau nu (nici N. Iorga, nici C. C. Giurescu sau P. P. Panaitescu nu precizează), Mircea află de existența unui al treilea fiu al lui Baiazid, ostatic al emirului Caramaniei (ținut în sud-

estul Asiei Mici), Musa Celebi. Solii voievodului îi înduplecă pe emirii musulmani și minusculelor state să-l trimită pe Musa Celebi în Carpați și îi îndeamnă să vadă în neînsemnatul vlăstar pe viitorul sultan al imperiului unit!

Sosirea la curtea argeșeană a „păgînului” ce urma să devină, cu ajutor românesc, stăpînul Asiei și al sudului Dunării este nucleul dramatic al piesei lui Dan Tărchilă, în care se dezvoltă știuta teză a „chinurilor unui domn român”. Ca erou literar, Mircea se exprimă în tensiunea acestui act politic, ce putea să incolțească doar într-o minte de diplomat genial.

Pentru ca alianța cu viitorul sultan să aibă trăinicie deplină, domnitorul, spre indignarea evlavioșilor curteni, își dă fata turcului. Prilej pentru dramaturg de a adînci perspectiva tragică a jertfelor pentru idealul neatîrnării. (Doamna țării, Mara, își urăște bărbatul pentru că i-a sacrificat copila, și-l părăsește, luînd drumul Ungariei natale. De fapt, originea Doamnei Mara este incertă. C. C. Giurescu inclină să creadă că nu este de neam angevin, ci mai degrabă descendentă de despot sîrb.)

Faptul însoțirii domniței (în piesă, Ariana, în anale, nenumită) cu un bărbat străin de legea ei nu era ieșit din comun. Suverani din Peninsula Balcanică aveau și ei fiice în haremuri: și împăratul bizantin Ioan VI Cantacuzino, și țarul Ioan Alexandru din Tirnovo, și despotul sîrb Lazăr... Musa Celebi însuși era fiul surorii despotului sîrb Ștefan Lazarevici!

Relațiile lui Mircea cu neînsemnatul, acum, rivnitor la „stăpînirea lumii” n-au fost totuși cordiale, cum le înfățișează scriitorul. Proclamat sultan la Adrianopol, în 1410, Musa Celebi, este lesne înfrînt de fratele său Soliman, și-si recapătă tronul abia cu un an mai târziu, cu noi subsidii în oaste și hani din partea domnitorului român. Prin mișlocirea protectorului său, Musa încheie alianță cu Venetia, cetatea doșilor fiind uimită de această ciudată întorsătură a sorții. (Pentru noi, românii, este întiul prilej, atestat documentar, de a trimite soli în republica venețiană.)

Doi ani încearcă sultanul Musa să afile un echilibru politic într-un stat pe care nu știe să-l consolideze. Învoielile cu Mircea sînt ținute vag (e adevărat, acașii nu mai prîjolesc Cîmpia Dunării), amestecul abuziv al sultanului în rivalitățile balcanice ale nestăpîniților despoti determinîndu-l pe domnitor, după amară așteptare, să caute apropierea de Mohamed. (În piesă, Mohamed amenință cu oaste malul românesc al Dunării, ceea ce-l face pe voievod să pornească spre cetatea Dîrstorului, la hotarul sudic.)

Dacă în iulie 1413 Musa Celebi este prins și ucis de Mohamed, Mircea nu avea a se teme de minia noului stăpîn. El pregătise cu grijă apropierea de puternicul vecin, ca urmare a repetatelor dovezi de nevolnicie a celui în care, o clipă, văzuse întruparea virtuților de stăpînitor al Imperiului otoman.

Scriitorul Dan Tărchilă imaginează, în epilogul dramei, o ultimă, desperată, încercare a lui Musa Celebi de a cere ajutor protectorului său, aflat în tabăra de la Dîrstor. Pentru dramaturg, momentul acesta era necesar în finalul apoteotic al scrierii, final întrucîtva contradictoriu, dar redactat în cea mai bună tradiție a dramei noastre romantice: nu în vremelnice legături diplomatice stă țaria domniei, ci în straja sabiei și în voînța obștească de neatîrnare. Înfruntarea cu Mohamed sugerează perpetua primejdie ce amenință țara. Mircea cel Bătrîn (1386—1418) și-a asociat la domnie pe fiul său Mihail, înfățișat întii nevîrstnic, apoi crescut în lupte și apt să păstorească.

Cît privește titlul dramei, *Io, Mircea Voievod*, sintagmă din titlul de domnie întărit în hrisoave, el sugerează într-adevăr voînța autocrată a domnitorului: „Io” înaintea numelui de voievod, în istoria noastră, este prescurtarea lui Ioan, după modelul slav al celui de-al doilea imperiu bulgar (Ioniță Asan), o imitație de cancelarie (apud P. P. Panaitescu; idem C. C. Giurescu, „Istoria românilor”). Dealtfel, prescurtarea lui Ioan în Io este întilnită în paleografia și numismatica bizantină a vremii.

Tipărită inițial în revista „Teatrul” (nr. 8, 1966), această dramă istorică propunea, într-un nou climat cultural, un mod tradițional de restituire a istoriei prin verbul teatrului. Bune lecturi, un pătrunzător simț al istoriei, har literar s-au conjugat firesc, pentru desenarea unui viguros portret voievodal. Documentul — mai bine spus, interpretarea lui într-o carte clasică, cea a lui P.P. Panaitescu — a fost urmat riguros, cu vădite intenții pedagogice, fără ostentații și retorică sunătoare, preluat într-un text luminos, liric, cu sevă literară, ilustrînd atît de necesara specie a „teatrului patristic”.

**Ionuț NICULESCU**

**Repere :**

- Dan Tărchilă, „Trei piese istorice”, Editura „Eminescu”, 1977.
- P.P. Panaitescu, „Mircea cel Bătrîn”, Casa Școalelor, 1944.
- C.C. Giurescu, „Istoria românilor”, vol. I, ed. a V-a, 1946.
- N. Iorga, „Istoria românilor”, vol. III — „Ctitorii”, București, 1937.
- P.P. Panaitescu, „Documentele Țării Românești”, București, 1938.



# DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la **A** la **Z**

de **ADRIANA POPESCU**



**Mihai  
Beniuc**

I.  
Poet, romancier, dramaturg, traducător, publicist. S-a născut la 20 noiembrie 1907 la Sebeș, în județul Arad. Liceul la Arad, apoi Facultatea de filozofie la Cluj, absolvită în 1932. Studii de specializare la Hamburg, în domeniul psihologiei animale. Preparator, asistent, conferențiar la Institutul de psihologie din Cluj. Între 1946 și 1948, consilier cultural la Ambasada română din Moscova. Între 1949 și 1965, funcții de conducere în Uniunea Scriitorilor, inclusiv președinte. Din 1965, profesor la Universitatea din București.

*Debut în literatură*: în 1928, în „Bilete de papagal“, cu poezii.

*Debut în volum*: în 1938, „Cinzece de pierzanie“ — versuri.

*Debut în dramaturgie*: la 23 februarie 1959, cu piesa *În Valea Cucului*, comedie în trei acte, jucată pe scena Teatrului Național.

Publică în 50 de ani de activitate literară peste 36 de volume de versuri, la care se adaugă zece volume retrospective și antologice, trei romane, două piese de teatru, numeroase volume de publicistică, traduceri. În curs de editare, seria de „Scrieri“ (editura „Minerva“).

Piesele lui Mihai Beniuc au fost traduse în Austria, Franța, R.D.G., Polonia, Ungaria, U.R.S.S.

II. **LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE**

1959, 23 februarie — **ÎN VALEA CUCULUI**, comedie în trei acte

Teatrul Național „I.L. Caragiale“ — sala Comedia. Regie: Sică Alexandrescu, maestru emerit al artei. Asistent de regie: Lia Niculescu. Decorurile: Mihai Toțan. Costumele: Gabriela Nazarie-Nițescu. Cu: Gr. Vasiliu-Bîrlig/Șerban Iamandi, Elena Sereda/Mitzura Argezi, Al. Giurgaru/N. Gr. Bălănescu, Silvia Dumitrescu, Toma Dimitriu/Victor Moldovan, Natașa Alexandra/Eugenia Popovici, Ileana Iordache/Simona Bondoc, Constantin Stănescu/Liviu Crăciun, Draga Olteanu/Nora Șerban, Niki Atanasiu/Mihai Berechet, Angela Mateescu/Eugenia Bammé, Al. Ionescu-Ghibericon, Dem. Rădulescu/Igor Bardu, Marcel Anghelescu/Const. Stănescu, Radu Beligan/Matei Georghiu, Const. Bărbulescu/Costache Diamandi, Ion Henter, C. Rauțchi, Mircea Cojan, Gh. Cozorici, Const. Giura, Florence Dima, P. Savu, I. Dragomirescu, Gh. Buliga.

În aceeași stagiune, piesa s-a mai jucat la Teatrul Maghiar din Cluj.

...oamenii ce se mișcă în piesă sînt adevărați, vii, firești și nu plăsmuiri livrești și artificiale, nu manechine umplute cu zegras, în a căror replică nu crezi. Raporturile dintre personaje nu sînt orînduite în această piesă conform unui plan prestabilit. Diferențierile de clasă sînt limpezi, oglindind o realitate existentă. Înfățișarea acestei realități e făcută însă fără nici un schematism, este oglindirea unei lumi diverse, sensibile și policrome. Piesa lui Mihai Beniuc e o lucrare profund ancorată în realitatea zilelor noastre, izvorită chiar din zbuciumul politic al vremii noastre. Dar această actuală frămîntare este exprimată cu mijloacele poeziei dramatice, nu cu arsenalul publicisticii cotidiene, pe care o prețuim, o stimăm, fără îndoială, dar la rostul ei“. (*Sică Alexandrescu* — „Un cuvînt despre piesă și mai multe despre Beniuc“ în Caietul-program al Teatrului Național, 1959).

1960, 27 noiembrie — **ÎNTOARCEREA** — piesă în trei acte (7 tablouri)

Teatrul Municipal, București. Regia: Ion Olteanu, Decorurile: Gh. Ștefănescu.

Costumele : Elena Forțu. Cu : Ștefan Ciubotărașu, Jean Reder, Dumitru Dumitru, Marius Pepino, George Măruță, Nastasia Șova, Ileana Predescu, Gina Petrini, Ion Teodorescu, George Andreescu, Mircea Albușescu, Petre Gheorghiu, G. Ionescu-Gion, Robert Ulrich, Mircea Gogan, Dorin Dron, Cici Manoliu, Carol Kron, Rodica Suci, George Oancea, Adrian Georgescu, Gh. Ghițulescu, Petrică Vasilescu, Gh. Iorgulescu, George Petreanu, Alexandru Martinescu, Nicolae Mavrodin, Dan Damian, Benedict Dabija, Sorin Gabor, Emil Reisenauer, Mircea Block, Jeannine Elefterescu.

„Sintem așadar, cu *Intoarcerea*, în fața unui lanț de situații dramatice, care demască ipostazele sub care se înfățișează dușmanul de clasă. În raport cu problemele actualității, cu problemele privind conștiința, calitatea umană a constructorilor socialismului și, în primul rând, a comuniștilor, ni se par tot atât, dacă nu mai importante, mai vrednice de reținut, împrejurările în care piesa pune în valoare spiritul înalt patriotice al oamenilor simpli, al poporului.“ (Florin Tornea — „Prin retrospectivă la dezbateră actuală“, „Teatrul“ 2/1961).

### III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICE

- *În Valea Cucului* — „Viața Românească“ nr. 2/1959, apoi în volum, București, E.S.P.L.A., 1959.
- *Intoarcerea* — „Viața Românească“ nr. 1/1961, apoi în volum, București, E.P.L., 1962.

### IV. OPINII CRITICE (selectiv)

În periodice :

Despre *În Valea Cucului* : Sică Alexandrescu — „Un cuvint despre piesa lui Mihai Beniuc *În Valea Cucului*“, „Teatrul“, 1/1959 ; Radu Lupan — „O remarcabilă comedie satirică“, „Teatrul“, 3/1959 ; Vicu Mindra — „Gazeta literară“, 5 martie 1959 ; Mihnea Gheorghiu — „Contemporanul“, 6 martie 1959 ; Radu Popescu — „România liberă“, 12 martie 1959 ; Eugenia Tudor — „Viața românească“, 3/1959 ; Andrei Băleanu — „Scinteia“, 5 aprilie 1959 ; V. Răpeanu — „Lucafărul“, 15 aprilie 1959 ; N. Barbu — „Iașul literar“, 5/1959 ; Sică Alexandrescu — „Gazeta literară“, 14 mai 1959 ; B. Bratu — „Viața românească“, 6/1959 ; Gr. Vasile — „Tribuna“, 29 august 1959 ; Despre *Intoarcerea* : Boris Buzilă — „România liberă“, 28 februarie 1960 ; Vicu Mindra — „Gazeta literară“, 50/1960 ; Călin Căliman — „Contemporanul“, 52/1960 ; M. Beniuc — „Viața Românească“, 1/1961 ; V. Brlădeanu — „Scinteia“, 31 ianuarie 1961 ; Ion Manițiu — „Tribuna“, 16/1961 ; H. B. — „Viața românească“, 7/1962.

### În volum :

Virgil Brădățeanu — „Viziune și univers în noua dramaturgie românească“, București, „Cartea românească“, 1977, p. 145 ; N. Barbu — „Momente din istoria teatrului românesc“, București, Editura Eminescu, seria „Masca“, 1977, p. 284 ; Dumitru Micu—Nicolae Manolescu — „Literatura română de azi“, București, Editura Tineretului, 1965, p. 291—297 ; „Dicționar de literatură română“ (Dim. Păcurariu și colab.). București, Editura „Univers“, 1979, p. 56—57.

## telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Volumul „Teatru“ de Corneille se află în librării, grație Editurii „Univers“. Pe cînd, una dintre piesele marelui clasic pe scenă ? ● Teatrul Tineretului din Piatra Neamț prezintă premiera cu *Milionarul sărac de Tudor Popescu*, în regia și scenografia lui Valeriu Parasciv. ● La Teatrul „A. Davila“ din Pitești au început repetițiile cu pie-

sa *Operația de întinerire de Pierre Chesnot*, în regia lui Constantin Zărnescu. ● Se prefigurează un eveniment artistic la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași : *Richard II* — de Shakespeare în regia lui Cristian Hadjiculea. Tot la Naționalul ieșean se pregătește deschiderea celei de a treia săli : „Studio“. În reper-

toriu, *Un pahar cu sifon de Paul Everac*, *Viața unei femei de Aurel Baranga* și *Pețitorie în sat de G. B. Shaw*. ● Se află într-un stadiu avansat de pregătire almanahul „Gong '85“. Dacă aveți totuși unele propuneri și sugestii privitoare la acest almanah de real succes, grăbiți-vă să ni le trimiteți. Le așteptăm cu maximum de interes !

FAIMA



VALENTIN  
SILVESTRU

1944-1984



1945

Montare searbădă la Teatrul Muncitoresc, cu Vicleniile lui Scapin : decoruri ponsosite, ritmuri amestecate, costume anapoda. Dar interpretul principal, un tinerel scurt de stat, iute și ager, culege toate aplauzule. E prietenul meu Gheorghe Gămă. Îl aștept la ieșire. E grozav de emoționat, mă întreabă de zeci de ori „Ți-a plăcut, ți-a plăcut, ți-a plăcut?“, se sărută cu toată lumea și pe urmă ne invită la o bere, precizînd însă că n-are cu ce s-o plătească, propunîndu-ne în schimb s-o bem „simbolic“.

1948

La 16 octombrie se inaugurează, într-un local vechi, dar bine renovat Teatrul Poporului din Turda. Spectacolul prim e O scrisoare pierdută în regia lui Nenzo Bucetschi.

1949

Atem, în țară (în decembrie), 28 de teatre de stat, dintre care șapte în București : Național, Municipal, Armatei, C.G.M., C.F.R., Giulești, Evreiesc, Poporului. În țară : Naționalul (Iași, Cluj, Craiova), Maghiar de Stat Cluj, Arad, Maghiar de Stat Oradea, Secuiesc Tirgu Mureș, Petroșani, Reșița, Bacău, Brașov, Pitești, Brăila, Sfintu Gheorghe, Sibiu, Timișoara, Turda.

Autori noi în acest an sînt Radu Costăchescu din București, P. Lucaciu și Francisc Munteanu din Arad, Gheorghe Martiniuc din Botoșani, Rada Teculescu din Brașov, V. Spătaru din Petroșani.

Dintre scriitorii cunoscuți, au dat piese noi Aurel Baranga, poeta Maria Banuș (debat dramaturgic), Al. Sahighian, prozatorul Laurențiu Fulga (debat dramaturgic), Mircea Ștefănescu, Al. Kirîțescu (Mansiliezu).

Succesele areului : Trenul blindat de Vs. Icanor la Teatrul Armatei, regia AL. Fiuță (cu Vrica și Calooreanu), Medicul de plasă (dramă din G. Ulieru) la Teatrul Armatei, Iarbă rea de A. Baranga la Național, Calle liberă de A. Sanor la Giulești.

Sau înființat și noi teatre de stat de răpusă la Iași și Sibiu.

1950

La Uniunea Scriitorilor ia ființă „Comisia de dramaturgie cinematografică“. Are ca sarcină „să popularizeze în rîndurile scriitorilor scenariul cu gen liber independent, să atragă cît mai mulți scriitori în munca de scriere a scenariilor“. Face parte din Comisie : Geo Bogza, Cornil Petrescu, Al. Kirîțescu, Cezar Petrescu, Elisabeta Luca, Victor Eftimiu, Aurel Baranga, Tudor Mușatescu, Constantin Chiuriță, Ion Visu, Vera Hadici, St. Cazintar.

Geo Bogza face un scurt expozeu introductiv. Mai spun, câteva cuvinte, Camil Petrescu și Al. Kirițescu. Tudor Mușatescu nu e prezent. Constantin Chiriță va fi, probabil, secretarul Comisiei. Cezar Petrescu pune unele întrebări.

Colega mea de redacție, Vera Hudici, mă întreabă, în șoaptă: „Eu ce caut aici?” „Ștai liniștită, îi spun, te-a adus Revoluția”. Și-l ascultăm, cu încintare, pe Victor Eftimiu, povestind cum a cunoscut el „producerea de filme”, în tinerețe, la Paris. Apoi, oferă un scenariu „pe care-l am gata”.

## 1963

Laurențiu Fulga, care a tăcut multă vreme ca dramaturg — după ce i-a fost oprită piesa Meșterul Manole atât la Teatrul Armatei cât și la Pitești — publică în revista „Teatrul” drama în două părți Este vinovată Maria Serafim? (care se va numi apoi, pe scenă, Este vinovată Corina?), scrisă „la București, Costinești și Sinaia”, timp de un an și jumătate.

La teatrul din Pitești, după revizionarea piesei despre zidirea mănăstirii argeșene, are loc o ședință în care i se fac dramaturgului zeci de observații și sugestii de „perfecționare”. Din păcate, spectacolul nu e reușit, are un aer întunecat și pare dezmembrat. Eroul scenic e calp.

Supărat, scriitorul pleacă fără să-și ia rămas bun. Îl însoțesc pe tot drumul pînă la gară, fără să rostim vreun cuvint.

Ce cale lungă!...

## 1968

Doina Badea mă roagă să îngădui a se reproduce în caietul recitalului ei extraordinar — pe care-l face cu actorul Nicolae Dinică — articolul meu despre ea, publicat în revista „Cinema” — unde țin rubrica de televiziune — sub titlul Farnecul unui sferat de ceas.

— E-al dumneavoastră, doamnă, vă aparține.

— Publicăm numai articolul dumneavoastră și cel al lui René Bourdier, din „Les lettres françaises”.

— Încîntat de alăturare — zic.

Colegul francez scrie că artista a cîntat, la Paris, o șansonetă a Edithi Piaf „cu religiozitate, tragic, cu figura și corpul în atitudine pe care le avea în scenă marea noastră interpretă. Umbra creatoarei a trecut un moment printre spectatori. Doamna Badea posedă o generoasă personalitate”.

Scriu cu căldură despre recital, care e, în mare parte, emoționant.

Îmi telefonează:

— Voi cînta, odată, numai pentru dumneavoastră.

## 1976

Anchetă de tip sociologic pe cont propriu, nedeclarată ca atare, cu 100 de subiecți, în anii 1974—76: membri ai corpului didactic al Institutului, critici, directori de teatre, secretari literari, actori, regizori, scenografi, activiști culturali de diverse grade, redactori specializați din instituții ce se preocupă de teatru, editîndu-l și difuzîndu-l.

La întrebarea ce moștenire dramaturgică a rămas de la Eminescu, 92 de persoane au răspuns că nu știu, 78 n-au putut indica nici un titlu dramaturgic de Macedonski, 69 nu știau că Adrian Maniu a scris teatru, 53 au răspuns la întrebarea „Ce piese de Rebreanu cunoașteți?” — „Plicul”.

88 de persoane n-au putut furniza nici un amănunt, afirmă sau infirmă dacă Shelley, Heine, Balzac, Stendhal, Flaubert, Guy de Maupassant, André Gide au scris teatru (și au scris), 86 n-au auzit de Thomas Middleton, contemporanul lui Shakespeare, 76 nu cunoșteau nici o piesă de Cervantes, pen-





tru 71, numele lui Alessandro Manzoni era străin din toate punctele de vedere. 64 n-aveau știre de trilogia Wallenstein (de Schiller), 52 n-au putut oferi alte nume de dramaturgi scandinavi în afară de Ibsen și Strindberg.

În chestiunea teatrului hispano-american modern, adică din epoca post-belică, 24 de persoane au citat șapte pînă la zece nume de autori, 38 și-au amintit trei—cinci, 20 au evocat unul—două, 14 n-au rostit nici un nume, 4 au dat nume eronate.

Din discuțiile despre opera lui Camil Petrescu a reieșit că: a) din totalul persoanelor care pleדau pentru punerea în scenă a lui Danton, 96% n-o citiseră; b) 98% din subiecți n-au pomenit de Caragiale în vremea lui; c) pentru 68%, Jocul ieielor era necunoscută; d) 15% legau de numele autorului, cu precizie, numai piesele Bălcescu și Mitică Popescu; e) 8% au pretins că Mioara e inspirată din folclor.

Dramaturgia antică a fost una dintre temele amplu controversate. Toți subiecții au citat corect, fie nume, fie titluri ale dramaturgiei eline și latine. Dar 77 de persoane n-au citit (și nici n-au văzut) vreo comedie de Aristofan, 89 nu cunoșteau nici o piesă de Terențiu. Paternitatea tragediei Medeea a fost atribuită de 21 de persoane lui Euripide (exact), de 39, lui Sofocle, de 4, lui Eschil, restul neangajându-se în problemă. Despre Menandru, 15 persoane au afirmat că e latin, 46 — că e grec (cum era). 6 — că e „latin grezizat“ (sau „grec romanizat“), iar restul s-au abținut, un singur subiect afirmînd, rezervat, că e „macedonean“. Dintre cele 70 de persoane care au susținut că au văzut (sau citit) Soldatul fanfaron (ori lăudăros) de Plaut, 63 nu și-au amintit numele eroului piesei.

Enumerîndu-se autorii Sofocle, Eschil, Euripide, Aristofan, Plaut, Terențiu, Menandru, s-a formulat rugămintea să se mai indice și alte nume de autori greci și romani dinaintea erei noastre. 86 de persoane nu au avut de adăugat nimic.

Ultima piesă străină modernă pe care au citit-o, pentru 13 persoane data din 1973, pentru 22, din 1971—72, pentru 35, din 1968—70, pentru 12, din epoci anterioare. 30% dintre cei consultați s-au referit la piese citite în franceză, 22% la lucrări în limba engleză, 8% — germană, 6% — rusă, 3% — italiană, 1% — spaniolă. Restul au citit traduceri.

La întrebarea „Cine a fost Hans Sachs?“, 46 de persoane au răspuns că nu știe, 27 au afirmat că e vorba de un personaj dintr-o operă de Wagner (ceea ce nu e inexact), 16 au susținut (pe bună dreptate) că e un scriitor medieval german, care a produs și populare farse teatrale, 8 l-au calificat ca avînd alte profesii (filozof, gravor, tipograf, alchimist, preot etc.), 2 l-au confundat cu un om de cultură actual, iar 1 a pretins că a fost o personalitate a regimului nazist.

„Ați fi de acord cu prezența în repertoriu a vreuneia dintre piesele reputatului autor american clasic George William Dutchinson? 77 de persoane au răspuns că nu se pot pronunța, întrucît n-au auzit de acest autor. 15 au răspuns, în esență, că mai întîi ar trebui să recitească cel puțin o parte a pieselor, fiindcă e mult de cînd le-au citit, le-au uitat, le-au cunoscut în treacăt, fragmentar etc. 5 au fost de părere că nu mai pot fi folosite decît una sau două, dar acestea ar fi cît se poate de adecvate, le-ar recomanda cu căldură. 2 au afirmat că le-ar pune imediat în scenă dacă n-ar fi atît de strîmTORATI cu bugetul montărilor, fiindcă e sigur că ar aduce public. Unul a atras atenția, surzînd ironic, că întrebarea e perimată, întrucît una dintre piesele dramaturgului, „poate cea mai bună“, a și intrat în repetiție la teatrul său, „Premiera urmînd a avea loc în noiembrie sau decembrie“.

Evident, numele dramaturgului era fantezist...

Trebuie să recunosc însă că, date fiind condițiile neștiințifice ale anchetei, grav imperfecte, ea nu poate fi socotită concludentă decît într-o foarte redusă parte a ei.



In memoriam

## George Demetru

Aproape de 80 de ani, vârsta patriarhilor teatrului, George Demetru și-a luat rămas bun de la scenă... Nu-l vom mai putea aplauda; în schimb îl vom întâlni pe imaginea păstrată de memoria celuloidului filmului; iată-l pe Chiriac — în antologicul film al lui Jean Georgescu, O noapte furtunoasă, în Visul unei nopți de iarnă, Desfășurarea, De-aș fi Harap Alb, Frumosele vacanțe...

Născut la București, la 9 decembrie 1905, a fost elevul Luciei Sturzdă Bulandra, iar talentul său proeminent l-a trimis, ca bursier la Paris, la clasa celebrului Dullin.

După această etapă inițială, cariera artistică a lui Demetru s-a desfășurat într-un ritm tumultuos. Înzestrat cu un fizic generos, cu un glas cu totul personal, a fost destinat — și destinul i s-a împlinit — să joace „bărbații” scenei românești, personajele de forță și vigoare, pe care le-a realizat cu discreție și sobrietate. Diversitatea pieselor interpretate exprimă limpede coordonatele surprinzătoare (prin fațetele lor atât de diverse) ale personalității omului și actorului: Scrisoarea pierdută, Harap Alb, Înșir-te, mângărite, Mușcata din fereastră, Femeia Cezarului, Monșu Vanna, D-ale carnavalului, Trandafirii roșii, Poveste de iarnă, Titanic Vals — în premieră pe țară, și apoi una dintre primele piese ale noii noastre dramaturgii, Ziua cea mare, la Teatrul Național; Anna Christie, Puterea întunericului, Nora, Cei din urmă (la alte teatre)...

Ultimele decenii de viață artistică le-a închinat Teatrului „Nottara”, căruia i-a dăruit maturitatea forțelor sale creatoare; să amintim de Fintina turmelor, Femeia îndărătnică (ce Petruchio!), Cyrano (ce nas!), Luna dezmoșteniților, Patimi, Meșterul Manole, Fedra, Trenul blindat, Un om adevărat, Fintina Blanduziei și... și... și... Pilon de susținere al teatrului, fermecător ca om și artist, sportiv excepțional și „domn” nu numai al pieselor istorice ci și în viață, îndrăgostit gingaș și spadasin fără milă, erou și învins, visător romantic și bărbat fără de cruțare! În toată această paletă policromă, respira forța latentă a actorului care se lupta din umbră, atât de discret și de sensibil, să-și „cucerească” personajul.

Parcă îl văd în Cyrano — cu nasul uriaș de carton și cu lacrima pe gene, împungind prostia, violența, mediocritatea... „La ultimul vers voi atinge” — replica lui Cyrano s-a încheiat... El, George Demetru, a fost învins doar aparent. Veșnicia artei e biruitoare.

Alecu POPOVICI



# Todi Constantinescu

Dacă despre deceniul șapte al teatrului românesc se vorbește astăzi ca despre un deceniu de aur, nu avem dreptul să ometem numele pictorilor acestui deceniu. Scenografiile aceluia moment au jucat un rol hotărâtor. O parte dintre ei ne-au părăsit: Toni Gheorghiu, Ștefan Hablinschi și acum Todi Constantinescu.

O veche poveste chineză cu tîlc, reluată de Marguerite Yourcenar, ne istorisește cum pictorul Wang-Fo s-a salvat de mînia atotputernicului său împărat dispărînd într-unul dintre propriile lui tablouri pe care tocmai îl termina.

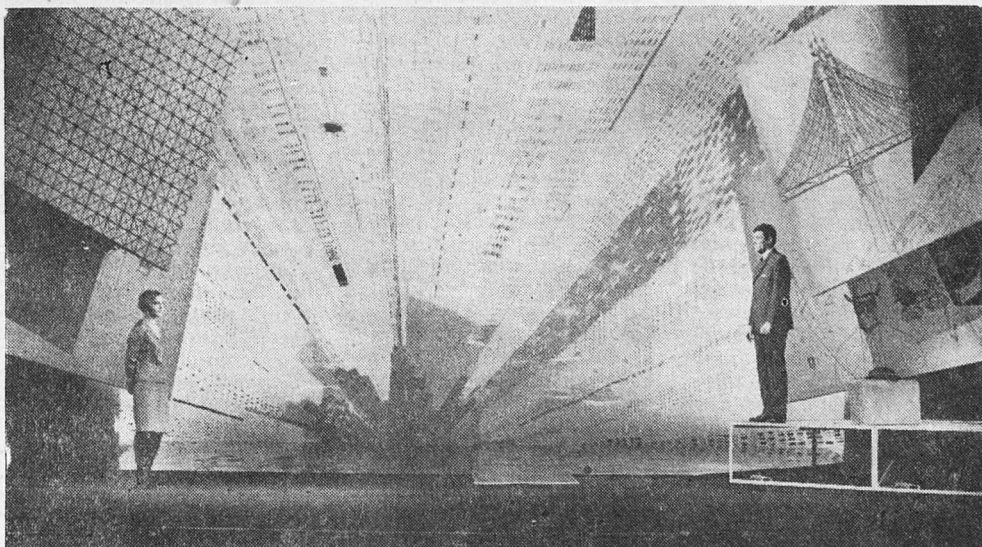
Ca și pictorul din poveste, scenograful Todi Constantinescu nu prețuia lucrurile care ne inconjoară, ci imaginea lor. Imaginea aceasta, spartă ca un mozaic, se recompune din scenografiile sale pentru Domnișoara Nastasia, pentru Jocul ielelor, Baltagul sau Doi pe un balansoar și ajunge pînă la noi, cei ce am avut privilegiul să-i vedem spectacolele, lapidară, armonioasă și echilibrată.

Ca și pictorul din poveste, n-a fost înțeles — e firesc! — de către cei care, deși prețiau lucrurile, aveau o imagine urîă despre ele. Acestora le lipsea cultura imaginii, pe care o avea Todi. Pe alții, din contră, i-a bucurat cu imaginea sa despre lucruri, și atunci cînd ei au vrut să-i mulțumească pentru asta l-au găsit cu greu — el era retras discret în culise.

Ca și pictorul din poveste, Todi s-a retras pentru totdeauna în neprețuita lui imagine despre lucruri.

Dan JITIANU

Decor la „Doi pe un balansoar“ de William Gibson, Teatrul Mic. În scenă, Leopoldina Bălănuță și Victor Rebențiu



Moto: Nu există artă a scrisului cu adevărat spontană: libertatea ei se măsoară cu ajutorul obstacolelor invinse“.

Nicolae MANOLESCU

După ce, în cronică noastră trecută, ne-am ocupat de umorul involuntar, pe care-l conțin aprecierile apodictice ale criticilor improvizati, s-ar cădea să ne ocupăm acum și de umorul deliberat, pe care mizează nu o dată, în aprecierile ei dintre cele mai serioase, critica profesionistă. Nu legitimitatea umorului e cea care poate fi pusă în discuție, ci doar calitatea acestuia.

Iar dacă acceptăm că stilul e omul, va trebui să conchidem că și stilul criticii dramatice nu poate fi altul decât acela al oamenilor care-o practică.

Calitatea umorului e unul dintre cei mai sensibili indicatori ai stilului critic. Și aceasta pentru că umorul, intrând în componența scriiturii critice se distilează stilistic, în funcție de retortele de care dispune rafinamentul spiritual al fiecăruia. Din aceste retorte și în funcție de ele poate să iasă și ceva comparabil cu injurătura de mamă, dar și o urbană și subtilă ironie acidă, desfătătoare tocmai prin gradul ei de civilitate. Această ironie urbană a stilului critic nu stă însă la îndemina oricui.

E mult mai ușor să persiflezi, e mult mai ușor să te scandalizezi în numele unei vigilente factice, e mai simplu și mai comod să trîntești din când în când câte-un epitet neaoș în valurile de neologisme emfactice, ca să-ți asiguri un amărit de umor sprințar, ghiduș și zglobiu. Și cît de simplu e apoi să ridiculizezi tot ceea ce n-ai înțeles, să bagatelizezi ceea ce era, poate prea profund pentru tine, sau să fii acru (există și o astfel de „ironie“)

atunci cînd te-ai uscat prea mult ca să mai poți trăi bucuria și exuberanța ce ți se oferă.

Poți să spui, în astfel de cazuri, printre atîtea și atîtea altele, că distinsul critic sau bătaioasa cronicăreasă n-are umor? Fără să are. Dar nimic nu ne împiedică să reflectăm puțin și la calitatea umorului, observînd fetele pe care le poate juca dorința irepresibilă de a

## CRONICA CRONICII TEATRALE

### Obstacolele umorului

avea umor, celor în cauză. Căci, și în cazurile mai rare, în care adevărul nu e pur și simplu sacrificat pe altarul dorinței de a avea umor, lipsa de stil a acestuia coboară brusc și iremediabil zborul discursului critic.

O să dăm un singur exemplu, căutînd să nu cădem noi înșine în greșeala de a „ironiza“ ceea ce merită de fapt o discuție foarte serioasă. Într-o recentă cronică, semnatara unei rubrici săptămînale de critică teatrală își exprimă cu franchețe punctul de vedere critic asupra piesei și spectacolului regizat pe o scenă bucureșteană chiar de către autorul dramatic. Nu intră în obiceiurile noastre să discutăm punctul de vedere al unui cronicar doar ca să dăm calificative aprecierii lui critice, așa că n-o vom face nici de data aceasta. Nu luăm deci în discuție, aici, justetea sau îndreptățirea punctului său de vedere și, cu atît mai puțin, ne discutăm legitimitatea ironiei ca procedeu critic. Ceea ce putem discuta însă este stilul critic, ca pro-

blemă de principiu, așa cum ni se dezvăluie el prin calitatea umorului.

Cîtă vreme observațiile critice — mai mult sau mai puțin ironice — au în vedere textul dramatic și ceea ce și-a propus el să fie, cîtă vreme o serie de alte observații critice — și ele, mai mult sau mai puțin ironice — privesc doar spectacolul teatral și ceea ce și-a propus el să fie, demersul critic se află, în principiu, pe terenul său propriu, al argumentației punctului de vedere, căreia și ironia îi mai poate da o mină de ajutor.

În momentul în care însă ironia iese cu bună știință din sistemul referințelor critice, căci nu se mai aplică nici la ceea ce și-a propusese piesa, nici la ceea ce și-a propusese spectacolul, ea rămîne, ca procedeu critic, fără obiect. Umorele, distilat stilistic, care funcționează pînă atunci ca ironie critică, decade din acest rang și se întoarce într-un stadiu primar, teatral, atunci cînd autoarea cronicii ne comunică impresii din alte zone de percepție decît acelea ale receptivității critice: „Vorbindu-se continuu despre mîncare, spectacolul nu reușește nici măcar să stîrnească... poftă de mîncare sau greață și nici curiozitate pentru rețetele culinare etalate“. Așa o fi, dar „frustritatea“ acestor impresii, oricît „umor“ ar avea, coboară indiscutabil nivelul discuției și are un efect de bumerang, căci riscă să bagatelizeze însuși comentariul critic, care iese, prin fraza citată, din sfera criticii teatrale, pentru a coborî în aceea a criticii... culinare.

Dincolo de piesă și de spectacol, dincolo de justetea sau injustetea punctului de vedere exprimat, impresia că „zbor jos“ a stilului critic nu mai e de natură să ne amuze.

MYOSOTIS



## SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Adjunctul . . . . . p. 65

## ATLAS TEATRAL

Masa rotundă a revistei „Teatrul“ : Teatrul din Republica Populară Bulgară . . . . . p. 66

## CARTEA DE TEATRU

MIHAI NEAGU BASARAB : „Peribáñez“, „Fuenteovejuna“ de Lope de Vega . . . . . p. 78

★

DUMITRU RADU POPESCU : *Atelier*. Hamlet, dramaturgul . . . . . p. 79  
I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani . . . . . p. 82  
TELEX-„TEATRUL“ . . . . . p. 82, 86, 90

## MĂRTURII DE CREAȚIE

PAUL CORNEL CHITIC : De pînă la mine și odată cu mine . . . . . p. 83

★

NOTE . . . . . p. 84  
ION COJAR : Inițiere în arta actorului (XV) . . . . . p. 85  
IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între document și ficțiune*. Mircea cel Bătrîn . . . . . p. 87  
ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contemporani de la A la Z*. Mihai Beniuc . . . . . p. 89  
VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic (1944—1984) . . . . . p. 91

## In memoriam

ALECU POPOVICI : George Demetru . . . . . p. 94  
DAN JITIANU : Todi Constantinescu . . . . . p. 95

## CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : Obstacolele umorului . . . . . p. 96

Foto : Ileana  
Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMINISTRATIA  
Str. Constantin Mille  
Nr. 5—7  
Tel. : 14 35 58 ; 15 36 04  
interior 173





SEBASTIAN PAPAIANI

[www.zjuaconstanta.ro](http://www.zjuaconstanta.ro)