

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

- „Contemporan '84“ — Brașov
- Galele „Amfiteatru“
- Festivalul spectacolelor pentru copii — Focșani

*În prim-plan
actorul :*

- DANA DOGARU
- RUDY ROSENFELD

IZVORUL

episod
dramatic de
MIHAI
VASILIU

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Edu-
cației Socialiste și de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă Româ-
nia

* * * Primăvară românească p. 1

40 DE ANI DE ARTĂ TEATRALĂ REVOLUȚIONARĂ

MIHAI CRIȘAN : Teatrul de amatori factor activ în
educarea socialistă p. 3

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Rep. : „Contemporan '84“ (Brașov) p. 7

ANTONIM : Galele „Amfiteatru“ p. 10

VALERIA DUCEA : Festivalul spectacolelor pentru
copii (Focșani) p. 11

VICTOR BÎBICIOIU : Animatorul și caratele artei
aniatoare p. 12

★

CONSTANTIN MĂCIUCĂ : Romulus Guga, drama-
turg (II) p. 13

„IZVORUL“
episod dramatic în 44 de scene
de
MIHAI VASILIU

. . . p. 18

ÎN PRIM-PLAN ACTORUL

CORINA ȘUTEU : Dialog în cabina de machiaj cu
DANA DOGARU p. 41

IRINA COROIU : Interviu cu RUDY ROSENFELD . . . p. 72

★

CRONICA DRAMATICĂ : „Trestia gînditoare“ (Tea-
trul Foarte Mic) ; „Front atmosferic“ (Teatrul
Giulești) ; „Citadela sfărîmată“ (Teatrul „Not-
tara“) ; „Pachetul cu acțiuni“ (Teatrul de Co-
medie) ; „Încurcă-lume“ (Teatrul „Mihai Emi-
nescu“ din Botoșani) ; „După pauză începe răz-
boiul“ (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoa-
ra) ; „Rugăciune pentru un disc-jockey“ ; „Fa-
milia Tót“ ; „Casa cu fantome“ (Teatrul Națio-
nal „Vasile Alecsandri“ din Iași) ; „O lume pe
scenă“ (Teatrul „Bulandra“) ; „Cafeneaua a-
mintirilor“ (Teatrul Național din Tirgu Mu-
reș — secția maghiară) ; „Bună seara, domnule
Wilde!“ ; „Joia dulce“ (I.A.T.C., „I. L. Cara-
giale“) ; *Semnează* : MARGARETA BĂRBUTĂ,
ILEANA BERLOGEA, MAGDALENA BOIAN-
GIU, PAUL CORNEL CHITIC, IRINA CORO-
IU, CRISTINA DUMITRESCU, MIRA IOSIF,
DINU KIVU, VIRGIL MUNTEANU, CONSTAN-
ȚIN PARASCHIVESCU, MIHAI VASILIU . . . p. 45
IONUȚ NICULESCU : O evocare : I. Peltz . . . p. 69
TELEX-„TEATRUL“ p.69, 77, 92

Colegiul de redacție

MIRA IOSIF

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

COPERTA I

Scenă din „Trestia gînditoare“ de Theodor
Mănescu la Teatrul
Foarte Mic, cu Mari-
ana Cercel, Jean Lorin,
Tatiana Iekel și Nicolae
Pomoje

Primăvară românească

Plenara Consiliului Național al Oamenilor Muncii și-a deschis lucrările în preajma a trei importante aniversări marcind evenimente din epopeea eroică de luptă pentru libertate a poporului nostru : 63 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, 107 ani de la proclamarea independenței de stat a României și 39 de ani de la marea victorie împotriva fascismului. Desfășurarea lucrărilor Plenarei Consiliului Național al Oamenilor Muncii a pas și mai pregnant în lumină ideea că întreaga națiune română este preocupată să contureze în faptă statornică și de înaltă calitate visul de aur al înaintașilor. Înscriindu-se în aceste coordonate, Plenara Consiliului Național al Oamenilor Muncii este totodată o expresie profund elocventă a democrației muncitorești în acțiune.

„Partidul comunist — spune tovarășul Nicolae Ceaușescu — este continuatorul luptelor seculare duse de poporul român pentru neatințarea țării, pentru formarea națiunii române și a statului național unitar, pentru accelerarea progresului social și înaintarea României pe calea civilizației. Încă din ziua constituirii sale, partidul comunist a acționat cu o conștiință clarvăzătoare, în numele prezentului și viitorului patriei. La mai puțin de două luni de la intrarea în Cehoslovacia a naziștilor, în Capitală avea loc, la 1 mai 1939, marea demonstrație antifascistă, despre care tovarășul Nicolae Ceaușescu, la recenta Plenară a Consiliului Oamenilor Muncii, a spus : „a fost prima și poate printre cele mai importante demonstrații din Europa în acea perioadă, după invadarea de către hitleriști a Cehoslovaciei. Cînd în multe țări era oarecare stare de așteptare, muncitorimea română, sub conducerea comuniștilor, s-a ridicat și a demonstrat că nu trebuie să ne plecăm în fața fascismului, că trebuie să ridicăm steagul luptei și că, unită, muncitorimea, popoarele pot bara calea fascismului ! Și dacă în 1939 popoarele ar fi acționat unite, hitlerismul nu ar fi dezlănțuit al doilea război mondial !” Partidul Comunist Român și-a cîștigat meritul istoric de a fi condus lupta eroică a poporului nostru împotriva fascismului. În august 1944, partidul a elaborat strategia și tactica revoluției de eliberare socială și națională, a condus întregul popor în lupta pentru înfăptuirea acestei glorioase revoluții, piatră de hotăr în istoria României. În acei ani de luptă grea, necontenită, în numele sacrelor idealuri ale poporului, în partid s-au ridicat voințe excepționale, militanți în linia întii, caractere de revoluționari dedicați de-a pururi binelui patriei, între care tinărul comunist Nicolae Ceaușescu își dovedea încă de pe atunci forța de patriot înflăcărat și consecvent revoluționar, strălucitele calități care l-au impus drept conducătorul mult iubit și stimat al partidului și al țării.

„Tot ce s-a înfăptuit în țara noastră — spune tovarășul Nicolae Ceaușescu — datorăm faptului că clasa muncitoare, masele populare au avut în partid un conducător încercat, care a știut întotdeauna să țină sus steagul luptei revoluționare, să conducă neabătut poporul nostru pe calea revoluției socialiste, a socialismului, spre victorie, spre măreția României.” Partidul comunist a călăuzit poporul în înfăptuirea revoluției sociale și naționale, antifasciste și antiimperialiste, a înlăturat pentru totdeauna exploatarea omului de către om, a asigurat progresul multilateral, dinamic al țării, printr-o politică de perspectivă, clarvăzătoare, care a cunoscut cea mai înaltă confirmare în anii de după Congresul al IX-lea, în epoca pe care o numim cu legitimă mindrie „Epoca Ceaușescu”. Partidul este prezent în toate compartimentele vieții noastre sociale, angajat ferm, împreună cu întregul nostru popor, în bătălia pentru construirea societății socialiste multilaterale dezvoltate. Marile, cuceritoare programe de dezvoltare economică și socială a patriei au la bază strategia științifică elaborată de partid, inspirată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în conformitate cu necesitățile istorice obiective, cu realitățile concrete ale țării noastre.

La împlinirea a 63 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român, toți oamenii muncii de la orașe și sate, fără deosebire de naționalitate, se află puternic angajați în făurirea unei Româнії noi, frumoase, bogate și demne, cum nu a fost niciodată în întreaga sa istorie.

Faptul că la 9 mai sărbătorim două aniversări, două victorii în care este implicat profund destinul poporului nostru ne obligă să medităm la mai bine de un secol din istoria românilor. A rămas nemuritor momentul cînd, în urmă cu 107 ani, parlamentul a luat act de ruperea relațiilor cu înalta Peartă și a dat consacrarea deplină stării exprimate de Mihail Kogălniceanu într-o memorabilă formulă: „sintem independenți, sintem o națiune de sine stătătoare”. Semnificația profundă a acestui eveniment a fost eminent subliniată de tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Dobîndirea independenței de stat a României nu a fost rezultatul unor împrejurări întimplătoare, sau al unei conjuncturi politice, nu a reprezentat un dar primit din afară, ci este rodul luptelor purtate timp de veacuri de înaintași, lupte care au culminat cu marea victorie obținută în 1877 pe cîmpul de bătălie împotriva Imperiului otoman, ce a deschis o eră nouă în dezvoltarea liberă și independentă a patriei noastre”.

Cucerirea independenței de stat a țării noastre relevă și acum ce uriașe resurse de putere dobîndește un popor decis să-și smulgă prin sacrificiu neașteptarea, cită energie pot ridica la lumină idealurile de libertate socială și națională.

Cea de-a 39-a aniversare a Zilei Victoriei oferă întregii noastre națiuni posibilitatea de a evoca o importantă contribuție românească, alături de alte popoare iubitoare de pace, la înfringerea definitivă a hitlerismului. De la 23 August 1944, peste o jumătate de milion de soldați români s-au aflat în primele linii pe frontul antinazist, participînd nu numai la salvarea patriei cîmpite de armata germană, ci și la eliberarea Ungariei, Austriei și Cehoslovaciei. În această perioadă, cînd peste 170.000 de ostași români cădeau în tranșeele războiului antihitlerist (și cînd aproape 4.000 de localități, între care peste 50 de orașe, îi primeau pe români ca eliberatori), poporul nostru făcea grele sacrificii pentru sprijinirea materială a frontului, răspunzînd cu înțelegere și fermitate chemării partidului comunist: „Totul pentru front, totul pentru victorie!”. Prin potențialul economic și militar aruncat în luptă, România devenise a patra forță a coaliției antihitleriste, contribuind la salvarea vieții multor mii de soldați aliați, la o substanțială reducere a duratei războiului. Așa cum sublinia ziarul „Scinteia” din 9 mai 1984, sărbătorind Ziua Victoriei, „poporul român aduce un cald omagiu popoarelor Uniunii Sovietice, care au purtat pe umerii lor greul războiului și ale căror eroice armate au contribuit în mod hotărîtor la zdrobirea mașinii de război naziste; popoarelor americane, engleze și franceze, popoarelor celorlalte state din coaliția antihitleristă; poporului chinez și celorlalte popoare din Asia aflate în luptă cu militarismul japonez; mișcărilor de rezistență și partizanilor din țările ocupate de naziști, tuturor celor care prin cuvînt sau faptă au contribuit la apropierea măreței zile de biruință asupra fascismului — 9 mai 1945”.

Aceste aniversări încărcate de solemnă istorie, ale zilelor de 8 și 9 Mai, au dat prezentului nostru o dimensiune aparte, pe măsura faptelor revoluționare pe care partidul nostru, poporul întreg le săvîrșesc de la o etapă la alta. Pe ordinea de zi a Plenarei din 5—7 mai au figurat probleme legate de îndeplinirea planului pe anul în curs, precum și măsuri privind noul mecanism economic, autoconducerea și autogestiunea muncitorească și, în mod deosebit, realizarea în toate domeniile a principiilor acordului global. Întreaga desfășurare a lucrărilor Plenarei a ilustrat elocvent atenția de care se bucură domeniul economiei, locul central pe care acesta îl ocupă în cadrul politicii generale a partidului nostru. Plenara, ca de altfel toate manifestările importante ale vieții noastre de partid și de stat, a evidențiat rolul determinant, hotărîtor al tovarășului Nicolae Ceaușescu în conceperea și conducerea pe baze științifice a amplului proces de perfecționare neconținută a întregii activități economico-sociale, de ridicare a acesteia la nivelul exigențelor actualei etape a construcției socialiste în România. Cuvîntarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu constituie pentru toți oamenii muncii o generoasă sursă de învățăminte, un amplu și mobilizator program de lucru pentru îndeplinirea planului pe 1984 și pe întregul cincinal, pentru dezvoltarea și modernizarea în continuare a tuturor sectoarelor economiei naționale.

Implicîndu-se cu cugetul și fapta în ansamblul de sarcini și orientări cuprinse în cuvîntarea primului celătean al țării noastre și în Hotărîrea-apel a Plenarei Consiliului Oamenilor Muncii, omul de cultură realizează cu deplină satisfacție marea lor însemnătate pentru perfecționarea vieții noastre economice și sociale, pentru mersul hotărît înainte al țării noastre pe calea progresului multilateral.

„T”



de ani
de artă
teatrală
revoluționară



Teatrul de amatori, factor activ în educarea socialistă

Se afirmă că, la noi, teatrul cult apare relativ târziu. Ceea ce nu înseamnă că nu au existat manifestări similitate în practica tradițională a românilor din toate colțurile țării. Marile evenimente din viața omului, de la naștere și până la moarte, sînt marcate prin obiceiuri străvechi, iar sărbătorile legate de anotimpuri prilejuiesc adevărate spectacole, în care apare, uneori, un întreg cortegiu de măști, antropo- și zoomorfe sau definind profesii, îndeletniciri și stări sociale; aceste spectacole sînt organizate după scenarii riguros construite, avîndu-și originea într-o perioadă foarte îndepărtată, desigur precreștină. Teatrul cult însă este semnalat în documente doar din secolul al XVIII-lea: pe la 1755, elevii școlilor românești din Blaj, recent înființate, au o stagiune teatrală permanentă. Se pare că asemenea spectacole sînt anterioare acestei date. Oricum, secolul al XIX-lea aduce răspîndirea și generalizarea manifestărilor teatrale de amatori, din care se nasc și primele teatre pręcensioniste.

Spre sfîrșitul secolului se conștatează existența unor modeste edituri specializate în tipărirea unor texte dramatice pentru teatrele de amatori (sau de „diletanți”, cum li se spunea), iar după reforma învățămîntului, inițiată și desăvîrșită de Spiru Haret, Casa școalelor va tipări și piese de teatru, mai ales pentru formațiile școlare.

De obicei, prezentau spectacole în sate elevii plecați la învățătură, întorși acasă în mai scurtele sau mai lungile vacanțe școlare. Centrul cultural al satului era școala, iar animatorul și organizatorul unor atare manifestări era învățătorul, cu un rol complex în viața rurală, fiind nu numai dascăl și pedagog, ci și agronom, sfătuitor în probleme economice și administrative, uneori medic, dirijor, coregraf, regizor, autoritate culturală de neîgăduit. Asemenea dascăli au reușit să construiască, prin contribuția și cu sprijinul sătenilor și ale altor oameni de bine, lăcașuri de cultură, cămine culturale, în care se desfășurau aceste manifestări ar-

tistice, precum și acțiuni diverse, conferințe, întîlniri cu oameni de cultură.

În mediul urban se remarcă tendința prezentării unor spectacole mai bine organizate, pe la sfîrșitul secolului trecut, în momentul în care socialiștii își propun o largă propagare a culturii și artei militante în toate centrele muncitorești. În primii ani ai deceniului al treilea, scena proletară devine una dintre importanțele căi de comunicare cu masele muncitoare. Mișcarea teatral-agitatorică se manifestă ca o formă de activitate care sporește și grăbește acumulările culturale și ideologice, ascutea lupta politică. Asemenea cercuri, precum „Dimitrie Marinescu” din București (ființînd chiar în sediul Sindicatelor Unite), mai târziu continuîndu-și activitatea sub denumirea Asociația culturală „Prietenii artei”, în strada Sfinții Apostoli, apoi la Teatrul „Roxy” sau în sala „Tomis”, dar și în alte orașe, ca Iași, Constanța, Oradea, Cluj, Turnu Severin, Reșița și chiar în închisorile în care erau deținuți comuniștii, prezintă spectacole cu piese din repertoriul universal sau alcătuituri scenice românești, recitaluri de versuri, coruri vorbite etc.

*
*
*

Adevărata dezvoltare a teatrului de amatori, la dimensiunea unei veritabile mișcări de masă, are loc abia după acul revoluționar de la 23 August 1944. În perioada imediat următoare eliberării, teatrul amatorilor devine o tribună revoluționară, un mijloc important de propagandă pentru ideile partidului, un focar de răspîndire a culturii, de educare ideologică și estetică a maselor. Spectacole importante sînt închinute marilor evenimente și sărbătorilor clasei muncitoare: 23 August, 1 Mai ș.a., ele cuprînd coruri vorbite, muzică, versuri, piese aparținînd dramaturgilor români din perioada interbelică și chiar unor autori noi, care încearcă să surprindă realitatea acelor ani. Unele spectacole se joacă în beneficiul „Crucii Roșii”, contribuind în acest fel

la alinarea suferințelor celor răniți în războiul antifascist.

Se constituie formații teatrale ale sindicatelor, în întreprinderi, ca și în așezămintele culturale de la orașe și sate. Se caută noi forme organizatorice, care să asigure mai buna funcționare a formațiilor de amatori de toate genurile: „cămin cultural“, „club“, „ateneu popular“ etc.

O asemenea mișcare nu se putea dezvolta în absența competiției. În consecință a fost inițiat concursul „I. L. Caragiale“, care a adus pe marea scenă a țării spectacole de o reală originalitate și autenticitate, cuceritoare prin sinceritatea și firescul lor. Se remarcă o serie de formații teatrale sătești (Dolhasca-Suceava, Lipănești-Prahova, Ardușat-Maramureș, Băneasa-Coenstanța), alături de cele ale caselor de cultură din Mediaș, Lugoj, Rîmnicu Vilcea, Drobeta-Turnu Severin, Cîmpulung-Moldovenesc, ale sindicatelor din Hunedoara, Orașul Victoria, Tulcea, Plopeni-Prahova, Întreprinderea „Electronica“ din București etc.

Pentru creația dramatică destinată amatorilor, concursul „Vasile Alecsandri“ a însemnat nu numai o formă de atragere către pieșa scurtă a unor dramaturgi de prestigiu (Aurel Barânga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Lucia Demetrius, Teodor Mazilu, Theodor Mănescu, Dan Tărchilă, Virgil Stoenescu și alții), ci și descoperirea unor noi talente. Concursul „Vasile Alecsandri“ a devenit o sursă importantă pentru asigurarea unui repertoriu de calitate al teatrului de amatori, generînd o considerabilă diversitate tematică și noi modalități de expresie artistică.

În anul 1962 se acordă primele titluri de „teatru popular“ celor mai bune formații teatrale din țară, care funcționează în stagioni permanente, pe baza unui regulament prevăzînd un număr obligatoriu de premiere și spectacole, de deplasări în alte localități, colaborarea cu artiști profesioniști; aceste teatre devin unități superior organizate ale mișcării teatrale de amatori. Fiecare spectacol este vizionat, înainte de premieră, de o comisie formată din specialiști, obținînd astfel girul calității. Din colectivul teatrului popular fac parte cei mai buni interpreți ai formațiilor din orașul respectiv, oameni de profesii și grade de pregătire diferite, dar reușiți în pasiunea arzătoare pentru arta scenică. Cine sînt acești interpreți? Să răsfoim colecțiile publicațiilor vremii. În „Lupta C.F.R.“ din 1 martie 1962, se scrie despre spectacolul cu pieșa *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, jucat de amatorii din Lugoj: „Jocul bibliotecarei. Anica Filimon în rolul Nastasia a fost natural, creînd un personaj bine conturat. (...) și lăcătușul

Nicolae Rouă în rolul Vulpașin a fost la înălțime. (...) În roluri s-au încadrat și pensionarul ceferist Vasile Gangan, interpretînd pe Ion Sorcovă, și funcționara Eleonora Drăgoi, în rolul Paraschivei.“

Într-adevăr, în aceste colective apar pe scenă muncitori și intelectuali, tehnicieni și cadre didactice. La Teatrul popular din Mediaș găsim în distribuții pe strungarul de înaltă precizie Dan Vasiliu, pe învățătorul Gheorghe Voju, pe asistenta medicală Neli Chirilă, pe medicul Nicoiaș Meșea, pe muncitorul pieler Adalbert Weiss, pe activiștii culturali Silvia Ponciu și Denis Mărgineanu, pe contabilă Maria Vasiliu. La Teatrul Muncitoresc al Combinatului Poligrafic „Casa Șcintei“ din București, colectivul de interpreți este format din Sandu Ștefănescu, Doina Badiu, Antina Mateescu, Anca Jalea, Neiu Hutart, Racu Săvel, Adrian Freder, Virgil Pinteș, Olivia Buga, Elena Hutart, Gabriel Crețu, Vasile Pană, Constantin Burburuz, zefari, linotipisti, rotativiști, deci cu toții muncitori tipografi.

Noua calitate a spectacolelor este asigurată de colaborarea permanentă cu regizori, actori, scenografi profesioniști. Unii dintre aceștia și-au legat numele de un teatru popular, reușind să-i imprime un stil de interpretare, un adevărat profil artistic, definitoriu pentru interpreți, pornind de la repertoriu și pînă la disciplina pregătirii spectacolelor. Ani în șir, regizorul și actorul Constantin Codrescu a lucrat în mijlocul colectivului medieșan, jucînd chiar alături de artiștii amatori, și instaurînd, prin exigență, o atmosferă de seriozitate profesională, care și-a lăsat definitiv amprenta asupra producției teatrului. Regizorul Dan Radu Ionescu se află, de ani de zile, printre amatorii lugoieni, cu apreciate rezultate, care au impus acest colectiv atenției generale, prin largă respirație a producției sale teatrale, prin precizia mizanscenei. Succesele teatrelor muncitorești ale Întreprinderii de confecții și tricotaje și, respectiv, Combinatului poligrafic „Casa Șcintei“ nu pot fi despărțite de contribuția benefică a lui Victor Moldovan de la Naționalul bucureștean. Artistul emerit Constantin Moruzan a sprijinit formațiile teatrelor populare din Șiria, Tirgu Lăpuș, Drobeta-Turnu Severin și, mai recent, a Teatrului muncitoresc al Casei de cultură a sindicatelor din Urziceni. Acestor „veterani“ li se adaugă o serie de tineri regizori, ca Alexa Visarion și Tudor Mărăscu la Caracal, Dan Micu la Rîmnicu Vilcea, Florin Fătulescu la Buziaș, Mihai Lungeanu la Slatina și mulți alții. Dincolo de rezultatele prestigioase obținute prin colaborarea cu regizorii de înaltă profesionalitate, de activitatea lor pedagogică în rîndul amatorilor, se poate vorbi despre o anume specializare a spectaco-



Scenă din spectacolul de teatru popular „Curcanii“, prezentat de formația Căminului cultural din comuna Frumoasa, județul Teleorman

lelor, izvorită, pe de o parte, din structura colectivului de interpreți, pe de altă parte, din disponibilitățile regizorului respectiv. Cele mai importante succese ale Teatrului popular din Lugoj, de pildă, sînt obținute cu piese eroice în care se pune în valoare gestul larg, vocea bine pozată: *Furtuni de primăvară* de Nicolae Tăutu, *Pentru fericirea poporului* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru, *Ultima etapă* de Erich Maria Remarque, *Montserrat* de Emanuel Roblès, *Focurile* de Magda Isanos și Eusebiu Camilar, *Un om, o scenă, un steag* de Dan Radu Ionescu. La Teatrul popular din Mediaș s-au impus piesa de idei și comedia clasică, prin spectacole subtile, explorînd puternica și permanenta comunicare dintre personaje: *Nora* de Ibsen, *Hangița* de Carlo Goldoni, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Act venețian* de Camil Petrescu, *Doamna Spiriduș* de Calderón de la Barca, *Eterna comedie* (colaj cuprinzînd texte de Plaut, Hans Sachs, I. L. Caragiale etc.), *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi. *Așa s-a întîmplat* — colaj de texte de Horia Lovinescu etc. Teatrele populare din Drobeta-Turnu Severin și din Caracal au valorificat scenic comedia clasică și modernă; cel din Rîmnicu Vilcea, spectacolul-metaforă; cel din Tîrgu Lăpus manifestă preocupare pentru piesa istorică și patriotică; cel din Slănic Moldova vădește ambiția de a lansa texte

ale autorilor neprofesioniști; cel din Buziaș (stațiune balneoclimaterică, avînd stagiune estivală) cultivă comedia și spectacolul de varietăți etc. O serie de teatre populare și muncitorești joacă în limbile naționalităților conlocuitoare (Tîrgu Secuiesc, Covasna, Odorhei, în limba maghiară), altele, au secții maghiare și germane (la Lugoj, Mediaș, Aiud, Arad, Caransebeș, Lupeni, Tîrgu Lăpus, Reghin, Buziaș, Sighetul Marmăției), multe teatre populare și muncitorești au secții de teatru de păpuși, de estradă, pentru tineret, și copii și chiar de operetă; se obține astfel o mare diversificare a spectacolelor, răspunzîndu-se cerințelor unui public larg.

Calitatea spectacolelor realizate de teatrele populare și muncitorești le-a impus atenției televiziunii și, mai ales, a unor emisiuni radiofonice ca „teatru la microfon“ și „studioul artistului amator“. Activitatea lor este larg oglindită atît în presa cotidiană, cît și în revistele de specialitate.

Este de remarcat și succesul obținut de aceste colective dincolo de hotarele țării, fie prin participarea la diferite festivaluri și competiții, fie prin turnee. Astfel, prezenta Teatrului popular din Lugoj a fost remarcată la Festivalul internațional de la Hronov — R. S. Cehoslovacă; Teatrul popular din Călărași s-a

bucurat de succes la Festivalul internațional al teatrelor de amatori de la Monte Carlo; cel din Rimnicu Vilcea, la „Interdrama” din Berlinul occidental; cel din Mediaș la Festivalul internațional de la Budapesta; cel din Buzău a făcut turnee în Franța și Belgia; cele din Buziaș și Drobeta-Turnu Severin, în R. S. F. Jugoslavia; cel din Arad, în R. P. Ungară etc.

Un nou impuls în activitatea teatrelor populare și muncitorești l-a dat Festivalul național „Cîntarea României”. De-a lungul celor patru ediții, din 1977 pînă azi, numărul lor s-a dublat, iar în ultima ediție s-a triplat, ajungîndu-se la peste 90 de colective teatrale cărora li s-a acordat acest titlu. Această dezvoltare este generală, numărul formațiilor teatrale de la orașe și sate fiind azi de 7.786, cu peste 80.000 de interpreți. Repertoriul lor realizează o remarcabilă sinteză între valorile literaturii clasice și substanțialitatea dramaturgiei actuale, contemporane. În stagiunea care s-a încheiat, opțiunea repertorială a adus pe afișe numele unor importanți dramaturgi contemporani, ca Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Tudor Popescu, Teodor Mazilu, Dan Tărchilă, Theodor Mănescu, Ion Băieșu, I. D. Serban, Gheorghe Vlad, Virgil Stoenescu, Valentin Munteanu, ca și ale unor autori mai noi, ca Radu F. Alexandru, Mihai Ispirescu, Adrian Dohotaru. Multe dintre aceste texte au stat la baza unor succese apreciabile: *Iancu la Hălmagiu* de Paul Everac, la Teatrul popular din Tîrgu Lăpuș; *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, la Teatrul popular al Sindicatului din Alexandria; *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, la Casa de cultură a sindicatelor din Pitești; *O familie* de Dan Tărchilă, la Teatrul popular din Aiud; *Diplomatul* de Virgil Stoenescu, la Teatrul muncitoresc al Casei de cultură a sindicatelor din Medgidia; *Inimă fierbinte* de Octavian Sava, la Teatrul muncitoresc al Întreprinderii de confecții și tricotaie din București. Formațiile care joacă în limba maghiară și în limba germană s-au remarcat prin spectacole ca musicalul *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, la Teatrul popular din Reghin; *Floarea de fasole* de Marton Lily, la Teatrul popular din Odorheiu Secuiesc; *Medicină fără medic* de Hans Mocca, la Caransebeș. Aceștia li se adaugă spectacolele cu texte aparținînd unor autori clasici sau din perioada interbelică, precum *Îngîmfata plăpîndă* de Costache Caragiale, la „Teatrul nostru” din Galați; *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, la Teatrul popular din

Focșani; *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, la Teatrul muncitoresc din Urziceni; *Săptămîna luminată* de Mihai Săulescu, la Casa de cultură a sindicatelor din Cislădie; *Titanic vals* de Tudor Mușatescu, la Teatrul popular din Tulcea etc. Să mai adăugăm existența în repertoriu a unor piese aparținînd marilor autori din dramaturgia universală, clasică și modernă (Shakespeare — la Lugoj, Molière — la Cugir și la Caracal, Cehov — la Arad și la Cugir, Goldoni — în Orașul. Dr. Petru Groza și la Medgidia, Brecht — la Cimpina, William Saroyan — la Rimnicu Vilcea, Bulgakov — la Slobozia etc.). Se poate afirma că, în ansamblu, teatrele populare și muncitorești sînt preocupate să prezinte publicului un repertoriu divers și echilibrat, contribuind astfel la educarea etică și estetică a oamenilor muncii.

Încă de la înființarea lor, aceste instituții au organizat schimburi de experiență, întâlniri, dezbateri în care să-și împărtășească învățămintele acumulate, să culeagă aprecieri despre realizările artistice obținute. Cu timpul, unele dintre aceste întâlniri au devenit tradiționale, transformîndu-se în festivaluri zonale, interjudețene etc., consolidîndu-și, an de an, personalitatea. Astăzi, aceste manifestări sînt „festivaluri de profil”: de teatru istoric, la Tirgoviște; de comedie, la Caracal, cu piese ale autorilor neprofesioniști — la Slănic-Moldova; pentru copii și tineret — la Mediaș; estival — la Slănic Prahova. Dincolo de promovarea unei tematici bine profilate, ele constituie și un important factor de dinamizare a activității teatrale. În etapa de masă a festivalului.

Pentru mișcarea teatrală de amatori, un element specific, definitoriu, este oglindirea evenimentelor istorice, politice, sociale, a marilor sărbători ale poporului, ale clasei muncitoare, prin spectacole militante, însuflețitoare, convingătoare. În acest an se află în pregătire spectacole închinete celei de-a 40-a aniversări a Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, celui de-al XIII-lea Congres al P.C.R., bicentenarului Răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan, precum și dedicate unor personalități istorice, artistice, literare, științifice. Aceste spectacole, vizionate de un numeros public, vor întregi peisajul cultural-artistice al țării, prin contribuția modelelor amatori la cinstirea trecutului istoric glorios al acestui popor, prin prezența scenică a eroilor contemporani.

Mihai CRIȘAN

Brașov

„Contemporan '84”

Manifestare de cultură teatrală cu un profil bine definit, Festivalul instituționalizat la Brașov cu ani în urmă și-a desfășurat, la începutul lunii aprilie (1—8 aprilie), cea de-a VI-a ediție. Consacrat prin cadru și structură repertoriului contemporan, propunându-și, de fiecare dată, un conspect scenic al dramaturgiei produse în ultimul deceniu (cu un regulament de funcționare — cum am mai afirmat și altă dată — totuși restrictiv), Festivalul brașovean, alcătuit de obicei din două secțiuni distincte — piesa originală și cea străină —, stimulează, prin nivelul competiției, ca și prin criteriile de selecție și de premiere, constantele preocupări ale teatrelor pentru valorificarea dramei contemporane, validează apetența pentru premiera absolută, pentru noutatea afișului, impunând ca prim deziderat consonanța literaturii dramatice cu sfera complexă a problematicei contemporane. La doi ani după precedentă ediție, „Contemporan '84” a configurat într-o oarecare măsură aspectele repertoriale ale stagiunii actuale, dar mai ales a reafirmat convingător vitalitatea mișcării noastre teatrale, demonstrând bogatele zăcămintele de talent și creativitate în sectoarele regiei, actoriei, scenografiei. Noua agendă de lucru a întâlnirilor profesionale de la Brașov a oferit participanților — dramaturgi, regizori, critici, artiști și alți specialiști în domeniu — posibilitatea unor discuții aplicative, la obiect, și a unor analize și prospectări în jurul repertoriului și al sarcinilor majore ce ne incumbă, pornind, ca întotdeauna, de la afișul Festivalului. Elocvent prin calitatea semnăturilor și a scriitorilor reprezentați — D. R. Popescu, Dinu Săraru, D. Solomon, Theodor Mănescu, I. D. Sirbu, Constantin Cubleşan —, Festivalul brașovean a reunit șapte montări în concurs și alte cîteva în afara competiției, dar în egală măsură suscitind interesul publicului, partici-

pant pasionat la acest însemnat eveniment cultural în viața Brașovului ; ceea ce a însumat prezența la rampă a șase colective teatrale, alături de echipa-gazdă. Publicul a văzut, așadar : *Rugăciune pentru un disc-jockey* de D. R. Popescu (Teatrul Național din Iași), *Plautus și fanfaronii* de I. D. Sirbu (Teatrul Dramatic Bacovia), *Politica* de Th. Mănescu (Teatrul Dramatic din Brașov), *Trestia gînditoare* de același autor (Teatrul Mic), *Viață particulară* de Constantin Cubleşan (Teatrul de Nord din Satu Mare), *Soldatul și Filozoful (Lob der Torheit)* de D. Solomon (Teatrul German de Stat din Timișoara), *Niște țărani* după Dinu Săraru (Teatrul Mic), dramatizarea *Bună seara, domnule Wilde* (Studioul I.A.T.C.), montări alese din recolta dramaturgiei originale ; și, în concurs, *După pauză începe războiul* de Oldrich Danek (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara), în secțiunea piesei contemporane străine.

Dacă acest afiș nu adună în mod exhaustiv, cantitativ și mai cu seamă calitativ (nici un festival nu o poate face), valorile existente în zestrea de titluri, românești și străine, a tuturor scenelor din țară (au lipsit, din motive obiective sau subiective, teatre și dramaturgi care au îmbogățit realizările acestei stagiuni), dacă el poate fi deci criticat pentru ceea ce *nu ne-a arătat* la această bienală confruntare a teatrelor prin prisma fundamentalei lor îndatoriri — repertoriul, în schimb, chiar și în această formulă condensată, a atins înalte cote prin unele dintre piesele și spectacolele prezentate în spiritul și tradiția conceptului românesc de teatru contemporan. Montările cu piesele lui D. R. Popescu, Th. Mănescu, D. Solomon au demonstrat, din nou, că dincolo de varietatea structurilor stilistice, a investigației tematice sau a scriiturii se manifestă o aceeași pasionată angajare a dramaturgului în reformularea

și explicitarea lumii în care trăim, o actualitate de esență, subtil decantată în diversitatea discursului teatral. A reieșit, fără echivoc, că substanța, profunzimea materialului literar stau la baza succesor scenelor respective: *Trestia gînditoare*, *Politica*, *Rugăciune pentru un disc-jockey*, *Soldatul și Filozoful*, texte mai vechi sau mai noi, cunoscute din montări anterioare sau lansate acum, au generat reprezentatii memorabile, ca aceea a Teatrului Mic, aceea a scenei brașovene, sau de elevată ținută artistică, precum spectacolul ieșean sau cel datorat colectivului Teatrului German din Timișoara. Tot criteriul ontionii repertoriale a cîntărit greu și în consacrarea piesei străine, textul lui Danek fiind pe deplin reprezentativ pentru anumite direcții artistice în drama contemporană.

Asa cum s-a spus în dezbaterile și analizele profesionale alături de reprezentatiilor, conform unei metodologii instituite de secția de critică a A.T.M., „seminariile” de lucru își dovedesc în toate festivalurile eficiența. Aici s-a putut vedea din nou „teatrul politic al deceniului 9”. O dramaturgie cu o miză majoră, atacînd probleme esențiale pentru conștiința umană, o dramaturgie ce propulsează eroi, oameni ce trăiesc în ființa lor evenimentele epocii și care își asumă dificila misiune de a interpreta lumea și totodată de a o transforma. Există o legătură subterană, adîncă, puternică între Erasmus, eroul piesei lui Dumitru Solomon, Bărbatul, protagonistul „romanelor dramatice” ale lui Th. Mănescu, și tînărul, nefericitul disc-jockey din piesa lui D. R. Popescu; îi unește „criza de conștiință”, libertatea spiritului, pasiunea pentru cercetarea adevărului. Spectacolele datorate lui Silviu Purcărete, Florin Fătuțescu, Bogdan Ulmu, Dan Stoica — cu toții, regizori tineri, dar pe deplin afirmați — au impus prin forța idellor, susținînd pleoarii scenice elocvente; forța lor emoțională, laconismul expresiei, acuratețea imaginilor au captivat publicul brașovean, un public în majoritate tînăr, și prin aceasta și-au dovedit eficiența civică modelatoare.

Au fost în Festival și reprezentații dezamăgitoare, producții plate, ce nu-și justificau prezența într-o competiție de asemenea anvergură. Dezbaterile au amenadat astfel spectacolele cu piesele *Viață particulară*, producție a Teatrului de Nord din Satu Mare și *Plautus și fanfaronii* de I. D. Sirbu, montat la Teatrul Bacovia din Bacău. Dar cum orice manifestare de acest tip are „maximele” și „minimele” sale, Festivalul brașovean și-a de-

monstrat astfel normalitatea, depunînd și din perspectiva sociologiei spectacolului o mărturie calificată despre starea de azi a teatrelor noastre.

Palmaresul Festivalului a validat ierarhia valorilor, subliniind cu discernămint contribuțiile colective și individuale aduse în toate spectacolele menționate, evidențiind în detaliu reușitele. Numeroasele premii și mențiuni care au coplesit cîteva reprezentații sînt confirmate prin adeziunea publicului, prin judecățile emise în dezbateri.

„Contemporan '84” a reafirmat inepuizabilele resurse creatoare ale scenelor noastre, capacitatea admirabilă a teatrului românesc — ca entitate — de a genera neconținut valoare, de a-și reînnoi forțele, dînd expresie artistică nouă problemelor zilei, într-o legătură organică specifică, ce preia cistigurile tradiției, înmultindu-le surrinzător. Alături de nume consacrate în regia tînără (Silviu Purcărete, Mircea Marin, Florin Fătuțescu), la Brașov s-a impus acum impetuos Magdalena Klein. Spectacolul ce-i poartă semnătura *Dună pauză încene războiul* de Oldrich Danek, în scenografia unui debutant, Dan Horia Chinda, se înscrie ca o reușită artistică extrem de originală: un spectacol de tip confesiv despre Actor și Timp, despre Artă și circumstanță, temă oarecum obsesivă în eseistica și cinematografia ultimului deceniu, tratată pe scena timisoreană într-un limbaj metaforic nutrit de o atitudine polemică remarcabilă. Montarea, încununată cu multe premii, îl are ca protagonist pe Sinka Károly, care realizează o creație majoră în rolul actorului Benda — triumfător în eroi shakespeareeni, cuceritor în măștile gogoliene și ratat în propria-i viață; vinzîndu-și Teatrului demnitătea, el își pierde conștiința: uriaș și jalnic personaj, ce poartă povara artei sale! Alte nume ce se rețin: Viorica Petrovici (alături de Octavian Dibrov, la *Trestia gînditoare*), Flaviu Barbacaru (*Rugăciune pentru un disc-jockey*), Olimpia Bogdan-Ulmu (*Soldatul și Filozoful*), cu toții, autorii unor scenografii expresive, care au potențat ideile și sugestiile textelor, creînd stări emoționale adecvate. Numeroase au fost creațiile actricești: în roluri centrale sau episodice, în personaje de prim-plan sau în apariții fugare, talentul, forța creatoare a celor distinși cu premii și mențiuni au înnobilit matineele și serile Festivalului. Nicolae Pomoje, Sinka Károly, Dionisie Vitcu, Virginia Itta Marcu, Maya Indrieș, Jean Lorin, Dan Dobre, Doina Deleanu, de pe listele laureaților, dar și alții — Costache Babii, Peter Schuch,

Ioan Georgescu, George Ferra, Mircea Andreescu, Luminița Blănuș, Mariana Cercel, Florin Mircea, Liviu Manoliu, Emil Coșeru, Teofil Vălcu, Tatiana Iekel, Nina Zănescu — au confirmat prin jocul lor prea cunoscută axiomă despre actor ca centru al galaxiei teatrale.

Organizat sub emblema Festivalului național „Cîntarea României”, de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Brașov, A.T.M. și Teatrul Dramatic, „Contemporan '84” s-a înscris ca o reușită a mișcării noastre teatrale. Confruntarea de la Brașov s-a instituționalizat ca un eficient instrument de lucru, ce ne îngăduie să înregistrăm periodic parametrii repertoriului contemporan, scoțînd în evidență cîștigurile și pierderile survenite.

Asistînd la lucrări, tovarășa Tama-

ra Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a prezentat o amplă expunere, în care au fost trecute în revistă problemele actualei etape de lucru; înregistrînd consolidarea repertoriului, dar și neajunsurile, neîmplinirile existente, vorbitoarea a trasat liniile de perspectivă și a enumerat sarcinile ce stau în fața mișcării teatrale în acest an bogat în evenimente istorice, subliniind răspunderile ce revin scenelor noastre în opera de edificare a conștiinței socialiste.

Recenta ediție a Festivalului de la Brașov a reafirmat utilitatea și eficiența acestor periodice manifestări de cultură teatrală, coordonată de acțiune specifică teatrului românesc, ce-i sporește forța de impact cu publicul.

Rep.

Premiile

● **PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL** (ex aequo): Trestia gînditoare de Theodor Mănescu, Teatrul Mic din București; După pauză începe războiul de Oldrich Danek, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara.

● **PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI**: spectacolul cu piesa Politică de Theodor Mănescu, Teatrul Dramatic din Brașov.

● **PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ OPTIUNE REPERTORIALĂ ÎN DOMENIUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE**: Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, pentru piesa Rugăciune pentru un disc-jockey de D. R. Popescu.

● **PREMIUL PENTRU REGIE**: Magdalena Klein, realizatoarea spectacolului După pauză începe războiul.

● **PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE** (ex-aequo): Viorica Petrovici și Octavian Dibrov, realizatorii decorurilor și costumelor la Trestia gînditoare; Flaviu Barbacaru, realizatorul decorurilor și costumelor la Rugăciune pentru un disc-jockey.

● **PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL MASCULIN** (ex-aequo): Sinka Károly, pentru rolul Vladimir Benda din spectacolul După pauză începe războiul; Dionisie Vitcu, pentru rolul Nae, din spectacolul Rugăciune pentru un disc-jockey.

● **PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL FEMININ**: Virginia Itta Marcu, pentru rolul Bătrina din spectacolul brașovean Politică.

● **PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL EPISODIC**: Maya Indrieș, pentru rolul Sora din spectacolul brașovean Politică.

● **PREMIUL PENTRU DEBUT**: Dan Horia Chinda, pentru scenografia spectacolului După pauză începe războiul.

● **DIPLOMA REVISTEI „TEATRUL”**: Bogdan Ulmu, pentru regia spectacolului Soldatul și filozoful de Dumitru Solomon, Teatrul German de Stat din Timișoara.

● **DIPLOMA REVISTEI „ASTRA”**: Nicolae Pomoje, pentru rolul Bărbatul din spectacolul Trestia gînditoare.

● **DIPLOMA REVISTEI „TRIBUNA”**: Dan Dobre, pentru rolul Bărbatul din spectacolul brașovean Politică.

● **MENȚIUNEA SPECIALĂ A JURIULUI ȘI DIPLOMA STUDIOULUI DE RADIO ȘI TELEVIZIUNE IAȘI**: Jean Lorin, pentru rolul Bătrînul din spectacolul Trestia gînditoare.

● **MENȚIUNE**: Olimpia Damian-Ulmu, pentru scenografia spectacolului Soldatul și Filozoful.

● **MENȚIUNE**: Doina Deleanu, pentru rolul Valeria din spectacolul Rugăciune pentru un disc-jockey.

Galele „Amfiteatru“

Sub egida Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, în perioada 21 martie — 8 aprilie, au avut loc „Galele Amfiteatru“, manifestare politico-educativă și cultural-artistică itinerantă, inaugurată în centrele universitare Brașov, Tirgu Mureș, Cluj-Napoca.

Manifestarea și-a propus să promoveze în mediul universitar un larg dialog pe teme privind politica internațională a partidului și statului nostru, dramaturgia contemporană, muzica cultă, cinematografia și să inițieze dezbateri pe marginea performanțelor sportului românesc.

Acțiunea a fost adresată alt studenților, cât și celor mai largi categorii de tineri din aceste municipii.

Unul dintre factorii care au concurat la inițierea galelor „Amfiteatru“ a fost valoarea deosebită a unor formații artistice studențești premiate la cea de-a 15-a ediție a Festivalului artei și creației studențești. Și prin această manifestare de largă amploare, U.A.S.C.R. a contribuit la crearea unui mediu cultural fertil pentru promovarea valorilor estetice autentice, pentru cultivarea gustului artistic al studenților, al tinerilor în general.

Inițiativa Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști s-a bucurat de un succes care a depășit și cele mai optimiste așteptări. Mii și mii de tineri au asaltat casele de bilete ale tuturor formelor de manifestare culturală și au fost prezenți, zile și nopți, în sălile de teatru și de cinema, la concertele și dialoguri, pe stadion sau în sălile sportive.

În programul manifestării, teatrul, dramaturgia au ocupat un loc de cinste.

Două personalități marcante — actorul Octavian Cotescu și scriitorul Marin Sorescu — au fost invitații de onoare ai

Galelor „Amfiteatru“. La această acțiune și-au adus contribuția dramaturgii Paul Cornel Chitic și Theodor Mănescu, criticii și istoricii teatrali Ileana Berlogea, Virgil Brădățeanu, Ion Toboșaru, Mihai Vasiliu, cadre didactice de la I.A.T.C.

În sălile pline pînă la refuz, acești oameni de artă, precum și ceilalți oaspeți ai galelor, au avut prilejul să poarte un viu și incitant dialog. Minunata noastră studențime și-a arătat încă o dată virtuțile intelectuale, setea de cultură, luciditatea și responsabilitatea cu care receptează arta; întrebările au fost percutante, scormonitoare, pertinente și întotdeauna formulate limpede și cu încredere în temeinicia propriilor observații și păreri. Tinerii au oferit invitaților ocazia să constate că specializarea tehnică nu anestează nici bucuria lecturii, nici sensibilitatea la virtuțile artei: dimpotrivă — viitoarele promoții de înzănec și tehnicieni întîmpină faptul artistic, în mod surprinzător și fericit, cu un plus de acuitate analitică, pretinzînd operei de artă contemporană maximum de valoare și implicare în existența și conștiința socială.

Spectacolele prezentate de formațiile studențești au constituit argumentul concret al dragostei față de teatru, de dramaturgie, iar sălile arhipline în care au evoluat studenții de la I.A.T.C., cu spectacolele lor, constituie semnul cert că, odată cu tinerele promoții de actori, se dezvoltă și noile „promoții“ de spectatori.

Entuziast și civilizat, liber în gîndire și apt a se exprima în toate domeniile culturale care-l solicită și-l atrag, acest tineret al patriei noastre se arată a fi generatorul unui climat spiritual extrem de benefic pentru dezvoltarea culturii și a artei noastre contemporane. În finalul Galelor „Amfiteatru“, concluzia obiectivă ce se desprinde este stenică: da, cultura noastră are un receptor activ și pretențios. Eficiența acestei manifestări politico-educative și cultural artistice constă tocmai în faptul că, odată ce au fost stîrnite și interesul, și dorința, și bucuria de a fi destinatari ai artei noastre, tinerii devin ei înșiși devotați propagatori ai autenticelor valori spirituale și culturale și, astfel, tinerețea se constituie în criteriu peren și subiect participator la edificarea unei conștiințe înaintate a viitoarelor generații, a întregului popor.

ANTONIM

Festivalul spectacolelor pentru copii

Două spectacole : *Harap Alb*, al Teatrului Național din București, și *Inimă rece*, prezentat de trupa Teatrului de păpuși din Constanța, au conferit actualei ediții (a treia) a festivalului focșănean, destinat copiilor, dimensiunea competițională care a îngăduit nu numai decantarea unor valori spectaculare, dar și urmărirea citorva direcții de dezvoltare a montărilor de gen, demne de luat în seamă.

Primit cu interes, la premieră, de publicul bucureștean de toate vîrstele, *Harap Alb* a întrunit și la întrecerea de la Focșani adeziunea unanimă. Distins cu Marele Premiu al Festivalului, spectacolul s-a impus ca un etalon al contribuției teatrelor dramatice la educarea prin artă a tinerelor generații. *Harap Alb* a fost socotit exemplar, începînd cu partitura literară — prelucrarea cu har și aplicație, de către Radu Îțcuș, a basmului lui Ion Creangă, în spiritul operei originale, care și-a păstrat astfel atît bogăția conținutului, cît și culoarea. Pus în scenă de Grigore Gonța, în excelența scenografie a lui Florin Harasim, spectacolul, reprezentat în frumoasa sală a Casei de Cultură din Focșani, a fost elogiât, la dezbaterea organizată în cadrul colocviului, pentru concepția modernă, pentru comportamentul de echipă al interpreților, dintre care s-a distins, prin trei întruchipări scenice deosebit de expresive, Marin Moraru (Premiul de interpretare).

Neîmplinirile semnalate de critică la premieră, privind sincopele de ritm, inexpressivitatea unor episoade, au trecut de astă dată, datorită entuziasmului spectatorilor, în subsidiar, în prim plan situîndu-se aportul creator al primei noastre scene la realizarea unor montări-program. Se cuvine ca acestei reușite să i se adauge, în viitor, cît mai multe asemenea inițiative, realizate de instituțiile surori.

Sprijinit pe înaltele valori morale ale basmului *Inimă rece* de Wilhelm Hauff (prelucrat cu eleganță și finețe de Victoria Gavrilăscu) — în care autorul pune mai presus de toate bogățiile lumii însușirile sufletești ale omului, inima sa caldă și generoasă, solidaritatea cu suferințele semenilor, acuzînd „inimile reci” ale profitorilor, mincinoșilor, șarlatanilor —, spectacolul constăntenilor s-a distins prin profesionalism în toate compartimentele. Îmbinînd armonios realul cu fantasticul, montarea (în care evoluează împreună personaje-actori și personaje-păpuși, unele mici, altele uriașe, cu măști expresive, caricaturale) a evi-

dențiat atît calitățile actricești ale artiștilor păpușari, cît și talentul lor de minuitori. Au fost urmăriți cu atenție Georgeta Nicolau, Vasile Hariton și tinărul actor Vasile Gherghilescu, interpretul eroului. Înalta măiestrie a minuirii demonstrată de Aneta Forna-Christu a restituit acestei străvechi arte (din ce în ce parcă mai ezitant practică în teatrele de păpuși) veritabila ei strălucire. „Omulețul de sticlă” (un pitic căruia i se vede în scenă doar coiful stacojiu, o uriașă barbă albă din fire strălucitoare și pipa din care trage cu sete) a dobîndit, în interpretarea sensibilă și plină de umor a artistei, valoare de simbol. Sugestive s-au dovedit în spectacol și scenele petrecute în natura dezlănțuită, cu arbori seculari clătinați de furtună, care-și animă dramatic frunzișul, ca niște misterioase ființe supranaturale. Supus, în urmă cu vreo doi ani, unor observații critice, spectacolul a fost reprezentat la Focșani mult îmbunătățit, așa cum se și cuvenea participării la o confruntare artistică de anvergură. Pentru calitățile sale, montarea a fost încununată cu un șir de premii : Premiul pentru regie : Cristian Pepino ; Premiul pentru scenografie : Mircea Nicolau ; Premiul pentru interpretare : Aneta Forna-Christu ; Premiul special al juriului : muzicianului Dicran Asarian, care a semnat și inspirata muzică a spectacolului prezentat de păpușarii ploieșteni. *Secretul pădurii bătrîne*.

Rod al unei creatoare colaborări între artiștii păpușari din Ploiești și tinerii Paul Silvestru (adaptatorul valoroasei povestiri de Dino Buzzati) și Cristian Pepino (regia), reprezentația teatrului din Ploiești *Secretul pădurii bătrîne* a avut darul de a pune în valoare potențialul echipei, în care s-au remarcat acum și talentul scenografei Irina Borowsky, și înzestrarea multilaterală (de interpreți și minuitori) a artiștilor păpușari, printre care Nicolae Drăghia și Marcela Fenato.

Așteptat, ca și la edițiile precedente, cu nerăbdare și simpatie, Teatrul „Tănărăică” nu a ales un spectacol reprezentativ pentru un festival. Spectacolul tinerei regizoare Irina Niculescu *Noul nostru vecin*, prezentat pe scena Căminului cultural din Urechești, (de ce nu a fost prezentat ca și celelalte la Focșani ?) a stîrnit aplauzele micilor spectatori, dar, așa cum s-a observat, aportul creator al celor trei interpreți (Gina Nicolae, Elena Săndulescu și Radu Vaida — distins cu o mențiune pentru inter-

pretare) n-a putut ridica gîngaşa (dar prea modesta) povestioară a puilui de gîscă rătăcit printre puşorii de gîină la nivelul unei reprezentaţii de concurs.

Spectacole sub aşteptări şi sub posibilităţile lor au oferit Teatrul de animaţie din Bacău (*Crăiasa fără cusur* — un colaj de piese scurte de G. Călinescu, pus în scenă de Bogdan Ulmu cu frapante inegalităţi) şi Teatrul de păpuşi din Galaţi (*Cununa platurilor*, o legendă dramatizată de Nela Stroescu şi regizată cu derutante accente ilustrativiste de Mircea Petre Suciu).

Conduc de prof. univ. Ileana Berlogea, preşedinta juriului, colocviul final a relevat şi cuceririle, şi neajunsurile festivalului. S-a discutat despre repertoriu, despre starea dramaturgiei pentru copii, despre fondul de lucrări existent şi despre opţiunile încă nesatisfăcătoare ale teatrelor. A fost reafirmată necesitatea promovării cu mai multă răspundere a valorilor autentice, a îmbogăţirii afişului cu montări de genuri şi specii variate.

Animatorul şi caratele artei amatoare

Se ştie, teatrul bun apare acolo unde — în afară de talent — se ţine seama de structura colectivului artistic, a publicului, precum şi de posibilităţile tehnico-materiale.

Aceste adevăruri — loc comun al discuţiilor privind teatrul profesionist — s-au verificat (pentru a cita oară ?!) la o reuniune aflată la debut: *Festivalul interjudeţean de teatru scurt*, Bistriţa-Năsăud, 16—18 martie.

La... rampă — artiştii amatori de pe cuprinsul ţării, din sistemul aşezămintelor culturale şi cel al sindicatelor, oameni de vîrste şi profesii diferite, care „mă-nîncă teatrul pe plîne”. Am stat de vorbă cu unii dintre aceştia, în pauzele dintre spectacole, le-am ascultat părerile la o dezbateră... prolog şi imaginea noastră despre rostul şi locul artei dramatice amatoare în societatea socialistă şi-a amplificat dimensiunile. Din gîndurile lor am desprins, în primul rînd, răspunderea morală faţă de actul artistic, faţă de beneficiar, în ideea nobilă că, „odată ce nu există decît un public, marele public, există un singur gen de artă, arta de calitate, în stare să satisfacă opţiuni şi gusturi variate” (Violeta Capră, desenator tehnic, Bistriţa-Năsăud).

Depinde de animator, de bună-seamă, şi rolul acesta poate fi... interpretat de un activist cultural (cazul lui Vasile Panţîru — Casa de cultură Vatra Dornei, al lui

S-a cerut realizatorilor de spectacole să respingă maculatura, să stimuleze creaţia literară, să lărgască sfera experienţelor teatrale inspirate de realitatea contemporană. A fost evidenţiat caracterul stimulator al prezenţei regizorilor importanţi în teatrul pentru copii, adresîndu-se o invitaţie la colaborare creatorilor de spectacole care pot sprijini afirmarea plenară a talentelor existente în aceste teatre.

S-a vorbit apoi despre relaţia teatru-şcoală, despre conlucrarea lor mai eficientă. În final, a fost subliniată contribuţia adusă de organizatori — Secţia de critică teatrală a A.T.M., Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă Vrancea, Inspectoratul şcolar al judeţului Vrancea — la crearea unui climat favorabil desfăşurării acestei manifestări de cultură, care, an de an, „ia pulsul” creaţiei destinate celor mai tinere generaţii.

Valeria DUCEA

Dorel Cosma — Casa de cultură a sindicatelor Bistriţa), de un membru al formaţiei de teatru (Tiberiu Vulea — Combinatul chimic Tirnăveni) sau de un colaborator cu vechi stăte de „instructor”, coleg de scenă cu „amatorii” (George Gridănuşu, actor braşovean pensionar, spre exemplu), de un animator care nu treşte intenţia, nealterată de interese pasagere, „de a dezvolta la semeni pasiunea pentru adevăr şi frumos” (ing. Bernhard Schulman — Întreprinderea „Textila” Buhuşi).

S-a relevat, cu acel prilej, importanţa pe care o are opţiunea repertorială pentru calitatea activităţii unei echipe de teatru de amatori; prin aceasta se exprimă orizontul intelectual, sensibilitatea, spiritul critic ale colectivului dar şi ale animatorului (fie el sau nu de profesie).

Demonstrînd o bună pregătire teoretică şi experienţă de scenă, majoritatea celor prezenţi au dovedit maturitate în aprecierea rostului artei; refuzul „veleităţii” şi „vedetismului”, „concesiei”, al „lucrului ieftin”, al „aplaazelor primite oricum” (Mircea Prahăse. Centrul judeţean de îndrumare a mişcării artistice de masă — Bistriţa), al „textelor care se confundă prea lesne cu acelea destinate brigăzii artistice” (Silvia Pelea, telefonistă — Urziceni); dorinţa sinceră de a face din această a doua „meserie” o „şcoală” de educaţie polivalentă, pentru sporirea numărului celor care frecventează teatrul în dubla calitate de „interpreţi şi spectatori” (Gheorghe Stoleriu, muncitor — Exploatarea minieră Vatra Dornei) ş.a.m.d.

Victor BIBICIOIU

Romulus Guga, dramaturg (II)

Romulus Guga a debutat cu versuri, dar spațiul și mijloacele de exprimare ale poeziei — după cum declara, peste ani, într-un interviu — nu-i ofereau șansa realizării unor mai vaste proiecte ideatice. Propensiunile pentru epică și dramă sînt dictate, desigur, de afinitățile sale cu „metatara revelatorie”, cum ar fi spus Blaga, înzestrată cu sporite potențe a comunică, nu atît imagini plastice, cît o viziune avidă de integritate, așezînd accentul decis, în polarizarea afect-idee, pe cel de-al doilea termen. În 1962, încheiase piesa *Zborul pescărușilor*. Problema, ca și factura ei ne rămîn necunoscute, fiindcă, inclement cu sine, autorul o distruge. În 1966, aducea ultimele corecturi unei „comedii” — de fapt, tragicomedie —, *Moartea Domnului Platfus*, pe care, cenzurat de daimonul perpetuei insatisfacții, ezită să o facă publică, anulîndu-și posibilitatea de a-și statormici la timp locul în dezvoltarea dramaturgiei, recunoscînd abia postum. Descoperim în acest text, trădînd, firește, inerentele tatonări ale unui început de drum, robust însă în construcția de ansamblu, dominantele de viziune, motivele tematice și modalitățile structurante ce vor prezida, în decantări superioare, cu mai complexe și sigure mijloace, întreaga lui operă teatrală. Raportată la dramaturgia vremii, piesa declanșă o acțiune iconoclastică. Dezvoltînd creator tendințele parabolice din literatura perioadei post-belice Guga opune realismului „mimetic” o altă convenție artistică, a parabolei de atitudine realistă, în care anecdotică nu mai urmărește unitatea de acțiune, ci convergența demonstrației, iar personajele nu mai intruzează caractere, ci delimitează ipostaze existențiale. Un asemenea demers, edificat pe capacitatea de sinteză și abstractizare a sensurilor vieții, reclamă, în mod necesar, o reevaluare a naturii „discursului” dramaturgic. Cu o mare degajare în construcție, el înlanțuie situațiile pe principiul epicii, prin succesiunea sau juxtapunerea planurilor, folosite ca un cadru de dezbateră a ideilor-forță.

Într-o viziune profund umanistă, Guga abordează tema răspunderii individuale și colective față de destinul umanității, motivul ariadnic al întregii lui dramaturgii. În această primă piesă, îl obsedează „suferința” umană, ca un dat inerent al existenței, sursă de contradicții în care omul își definește sistemul de valori.

Suferința nu este expresia unui pantragism ineluctabil, nu este rezumatul unei iatale corupții ontice și sociale, nu anulează capacitatea de reacție, ci germinază indemnul de a birui necesitatea, în interiorul acesteia omul afirmîndu-și voința formativă. „Sînt stări trecătoare, consecința faptului că ești, inevitabile — cum spune un personaj — și sînt suferințe care nu mai au voie să existe”. Această „suferință”, generată de distorsionarea relațiilor umane, de malformațiile sociale, îl preocupă pe autor, care crede, vizionar, în posibilitatea de reorganizare a lumii în conformitate cu o tabelă de valori autentice, pledînd pentru o deontologie a raporturilor în colectivitatea umană. Cauza principală rezidă în egotismele care baricadează oamenii între meterezele intereselor mezchine, în indiferentismul față de soarta semenilor: „Lumea ar trebui refăcută, dar asta s-ar realiza numai dacă toți am renunța la viața noastră și am trăi-o pe cea a timpului”. Indiferentismul delimitează un spațiu moral al reclusiunii și incomunicabilității, în care ființa se degradează, simbolizat prin alegoria „cafenelei”, perimetru social al relațiilor exterioare, efemere, al comportamentelor reificate și trăirilor suspendate în incertitudine. Proiecții ale indiferentismului sînt Groparul, insensibil la dramele din jur, Mirele și Mireasa, incapabili să arunce puncti de înțelegere între ei, Femeia cu ghiocei, inaptă să ocrotească frumosul și puritatea, dar mai ales Domnul Platfus, a cărui diformitate morală este simbolizată printr-o anomalie anatomică, semnalată — în factură brechtiană — onomastic (Bach: „Platfus este omul care nu știe de ce există și nici nu caută să afle. Pentru el viața nu va fi niciodată o problemă. El nu cunoaște și nu va cunoaște suferința marilor și micilor întrebări; toate există așa, așa vor rămîne. Principalul e că el se descurcă. Cu cît se descurcă mai bine, cu atît e mai fericit”). Piesa este străbătută de credința — proprie unei umaniste religii a valorilor — în posibilitățile de comunicare și comuniune umană. Simbolul încrederei fanatice în eliberarea omului de entropiile devastatoare este muzică, arta acordurilor, a iradiantelor armonii, sintetizată în replica: „Să-l iubești mai departe pe Bach. Să-ți stăruie în suflet muzica lui, chiar atunci cînd nu mai

crezi în nimic, pentru că vor fi asemenea clipe, de multe ori în viață. Sint inevitabile”.

Cele cinci zile ale orașului prelungește perspectiva morală de sondare a condiției umane, nu însă în planul ipoteze, metareale, ci în situații obiectiv determinate, singularizându-se, astfel, într-o anumită măsură, în creația lui Guga. Scrisă la cald, sub impactul violent al unor întâmplări tragice, piesa (încheiată în 1970) este concepută ca un reportaj dramatic, consemnând comportamentele oamenilor în timpul inundațiilor catastrofale, cind, după cum mărturisește un personaj (Mîrea), „într-o secundă ai fi putut deveni erou sau jigodie”. Este menținut principiul construcției epice, drama constituindu-se din tablouri independente, înlănțuite formal prin periplusul Reporterului. Unificarea artistică se produce însă pe dominantele de viziune și semnificație, autorul fiind preocupat nu să contureze individualități, ci să surprindă ipostaze integrate într-o altă polarizare obsedantă: uman-antuman, într-un moment al adevărului, cînd structurile morale se dezvoltă rapid și total, dezvăluindu-și mărția sau nimicnicia.

Confruntarea cu forțele oarbe ale naturii dezlănțuite — care a inspirat și tragedia lui Marin Sorescu *Matca* sau drama *Ape și oglinzi* de Paul Everac — este un prilej pentru om de a-și demonstra caratele demnității incluse în natura lui ontică, precum și cristalizările superioare în conștiință. Întîmplări zguduitoare dimensionează monumental, în plan etic, pe Soldatul care își dăruiește viața salvînd-o pe a altora; pe Hans, cel ce își pierde tatăl și fiul fiindcă, dintr-un altruism exemplar, în drumul spre casa cotropită de puhoie, se oprește pentru a scăpa din primejdie alți bătrîni și copii; pe studenții care, sub aparența lor boemie detașată, ascund însușirile de mare preț ale puterii de sacrificiu. Cu fervoarea și neînduplecarea moralistului, preocupat să dezlege tenebroase enigme în incisive studii de caz, scriitorul așază într-o lumină intensă pe profitorii de pe urma dezastrului; indivizi tarați, cu biografii imunde, cum sînt Groparul, imposibil la teribilele încercări ale celor din jur, sau Tutungiul, coborît pe treptele subumanului, care-și distruge debitul, însușindu-și fraudulos avutul obștesc. Cu ubicuitatea romancierului, Guga folosește cu abilitate, producînd efectele dramatice scontate, tehnica juxtapunerii sau intersectării planurilor, examinînd, prin contrast, tensiunile dintre structurile morale divergente, dintre comportamentele pilduitoare și cele reprobabile.

Drama introduce, de asemenea, în sistemul de gîndire a lui Romulus Guga, un alt motiv central, cel al răspunderii omului pentru faptele sale în instanța implacabilă a posterității. Moartea nu prescrie culpabilitățile, pentru că lumea nu-și poate împlini finalitatea supremă decît în unitatea ireductibilă a conștiinței omenești, sancționînd, în numele acesteia, orice tendință aberantă. Situînd acțiunea în timpul etern al umanității, alternînd planul realului cu cel al imaginărilor, el aduce în agora posterității personaje trecute în regatul umbrelor, obligîndu-le să explice temeiurile faptelor lor, să destăinuie mobilurile josnițiilor săvîrșite. Atitudinea evaluatoare a moralistului se exprimă și prin modificările tonale pe o amplă gamă, de la inflexiunile lirice la notele grave ale sarcasmului. Pentru că dramaturgul nu consemnează doar, ci afirmă sau contestă, dintr-o acută nevoie de certitudine și resurrecție spirituală.

Speranța nu moare în zori (1973) marchează încheierea perioadei de căutări și deschide o nouă etapă de creație, aceea a parabolei subiacente, căreia îi aparține stilistic și *Noaptea cabotinelor*, parabola fiind substratul unei situații dramatice inspirate din realitatea obiectivă. *Speranța nu moare în zori* prezintă, la nivelul aparentului, evenimente concrete din începutul de martie al anului 1945, cînd societatea noastră, într-o teribilă și decisivă înclăstare, instituia premisele transformării ei revoluționare. Se prăbușea o lume reprezentată de Colonelul de jandarmi, canalia care-l sugrumă pe Zalaxa, bogătaşul gaga, pentru a-și adjuca nu atît metresa, cît averea acestuia, și nu ezită să arunce vina asupra unui nevinovat, inscenînd un proces grotesc, într-un tribunal improvizat. Se ridică o altă lume, călăuzită de idealurile justiției sociale, aspirînd să restituie oamenilor dreptul la viață. Finalul piesei consemnează verdictul timpului, care sancționează structurile politice și etice anacronice, deschizînd larg perspectiva unei evoluții concordante cu legile progresului social.

La premiera ei absolută, drama a suscitât șocante disjungeri de opinii, de la contestarea rigidă la acceptarea entuziasată, din partea criticii, care semnală totuși o anumită „convenționalitate”, rezultînd din situarea acțiunii la confluența dintre real și fantastic. Departe de a fi o carență, „convenționalitatea” reprezintă o structură artistică deliberată, vizînd nu veridicitatea faptelor, ci verosimilitatea situațiilor și atitudinilor, nu atît într-un moment istoric, ci precumpănitor în datele ezoterice ale condiției umane. *Speranța nu moare în zori* restituie, fără îndoială, esența unui moment

istoric, dar nu este o piesă istorică în sensul omologat de poetica tradițională, ci o parabolă construită pe situația „așteptării” și pe motivul „călătoriei”, al căutării idealului (depistabile, de pildă, și în literatura lui Kafka, Beckett, Ionesco etc.), spațiul însuși al desfășurării acțiunii având un caracter simbolic: un spațiu de tranziție, al unor trasee menite să-i ducă pe oameni la întâlnirea cu destinul; un spațiu prezentat inițial „închis”, datorită viscolului (simbol al tulburării nu vremii, ci vremurilor), generind stări de conștiință incerte, obligând la delimitarea atitudinilor într-un moment decisiv. Personajele, chiar cele aparent tratate în modalitate realistă, sînt gîndite ca entități, autorul numindu-le ostentativ: Colonelul, Impiegatul, Țăranul, Soldatul, Procurorul sau — un alt simbol — Maria Magdalena. Pentru comuniști, așteptarea este o modalitate de acțiune spre a deschide drumul către libertate. În cazul altor personaje, importante în codul artistic al dramei, situația generică a așteptării, emblematică pentru orizontul temporal nemărginit al aventurii umane, este definitorie pentru esența ontică și psihismele Omului, în momente-limită. Blocat de evenimente, Călătorul oferă imaginea deconcertării și abuliei: „Eu? Unde? Nu m-am hotărît încă încotro s-o pornesc”. Adeziunea autorului se îndreaptă spre Picolo, ipostaza căutării active sub presiunea unei cerințe imanente spiritului, de a-și cunoaște limitele, de a le depăși, ieșind în spațiul aspirațiilor tonifiante. Simbolul acestei confruntări, în care Picolo se regăsește, este albul zăpezii, urgia viscolului. Tentativa de evadare din „incinta” demonică poate duce la pieire — așa cum se întîmplă cu Picolo, ucis de Colonel —, dar valoarea pilduitoare a crezului de viață supraviețuiește, contaminează și dinamizează spiritele.

Examinată în cheie strict realistă, piesa a părut unora a fi produsul unei viziuni caleidoscopice. Aparenta dezarticulare a construcției dramatice se dovedește a fi, în specificitatea formulei alegorice, o echilibrată arhitectură pe un desen ideatic mozaicat, iar replica anticlofilă, eliptică, abruptă, concretizează înțelesuri și captează tensiunile perpetuei căutări prin desfășurările labirintice ale timpului.

Subiacentă, dar globalizatoare prin semnificațiile ei, este parabola și în *Noaptea cabotinilor*, piesa cu cel mai conturat etaj realist din dramaturgia lui Guga și cu o compoziție clasică, ilustrînd însă nu drama cu acțiune „epică” ci acea direcție a teatrului modern cu punctul de plecare în Ibsen și G. B. Shaw, direcția dramei-discuție, al cărei conflict este alimentat de coliziunea ideilor, într-o dezbatere acută. Structura adoptată este rezultanta firească a adec-

vării procedeeleor la proiectul ideatic, subliniind, încă o dată, spiritul necanonic al scriitorului, care, familiarizat cu drama epicizantă, dovedește deplină siguranță într-o modalitate morfologic opusă. *Noaptea cabotinilor* pune sub semnul interogației legitimitatea concepțiilor și atitudinilor personajelor, drama organizîndu-se în adîncime pe alegorii sublimite în simboluri „ilimitate”. Amintim mai întîi simbolul „noptii”, al rătăcirilor, al îndoielilor, grefat pe motivul dominant al căutării adevărului. În copilărie, nopțile, Claudia căuta să dezlege misterul vieții „pînă într-o noapte, cînd, nu știu cum am descoperit în lume lumina”. Imperativul descoperirii cu orice preț a adevărului spre a ieși dintre zidurile casei, care incită alegoria spațiului închis (Eleonora cunoaște o falsă fericire fiindcă „n-a știut niciodată că trăiește într-o colivie”) articulează existența lui Coriolan („un căutător de adevăr”), fiindcă viața nu poate fi trăită fără certitudini, iar „libertatea, adevărul și dreptatea sînt mai presus de orice”. Momentele-cheie sînt marcate de prezența Trompetistului, personaj relevant în primul rînd în plan simbolic, reprezentînd chemările insistente ale vieții de a o scruta cîstît, de a plăti scadențele erorilor (Claudia: „Cîntecul lui mă neliniștește, asta înseamnă că în sufletul său e un adevăr de care am nevoie”), introducînd, în violența coliziunilor, o notă de autentic lirism. Afinitățile lui Romulus Guga cu drama poetică au fost, dealtfel, adeseori semnalate de critică. În confruntare, măștile împrumutate de cabotini spre a-și ascunde trădările și lășitățile cad treptat, pentru că autorul nu se mulțumește cu jumătățile de adevăr, mai primejdioase decît o minciună, ci vizează adevărul integral, singurul care poate oferi vieții temeiurile moralității indispensabile. Pe acest fundal alegorico-simbolic, pe care se desfășoară nedezmințit neistovita aventură a spiritului uman, Guga realizează o dramă a stărilor de conștiință, determinată de evanescența morală, de compromisurile unora dintre membrii familiei Lambi — autocratul pater familias, Anton, soția sa, Eleonora — care, pentru a-și ocroti micul lor confort domestic, s-au dezis de Miron, victima unor circumstanțe nefericite, într-o perioadă tulbură.

Dezbaterea provocată de Coriolan pune în fața protagoniștilor oglinzi, obligîndu-i să se privească, să-și denudeze fizionomiile spirituale, să înțeleagă faptul că viața nu poate fi trăită cu dezertări morale. Personajele au consistență și individualitate pentru că Guga are — așa cum au subliniat exegeții săi — harul portretizării. Piesa incriminează indiferentismul, care-i determină pe indivizi să se retracteze în celula unui

egotism opac, militînd pentru ieşirea în spaţiul societăţii, în timpul istoric, acolo unde se înfăptuiesc acordurile dintre individ şi societate. Replica aforistică, percutantă, condensează reverberantele înţelesuri ale unei parabole dezvoltate într-o dramă psihologică, importantă prin miza etică şi prin reliefurile artistice originale, distinsă, justificată, cu Premiul Uniunii Scriitorilor:

Evlul mediu întimplător atestă deplina cristalizare a viziunii lui Romulus Guga, marcînd cea de-a treia etapă a creaţiei lui dramaturgice, cea a parabolei paradigmatică. Tragicomedia nu se mai constituie pe o acţiune derivată dintr-un moment anume al realităţii obiective, ci creşte pe o ipoteză dramatică de certă factură alegorică. Pregătindu-şi piesa pentru tipar, autorul o subintitula de altfel „Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică”. Obsedat de spaima aneantizării, esenţializînd procesele şi ideile, preocupat în această nouă fază a scrisului de esenţă, dar şi de etologia structurilor ideologice şi sociale opresive, autorul parabolizează istoria cu o fervoare politică pilduitoare. Avertizînd împotriva atentatelor repetate asupra condiţiei umane de-a lungul istoriei, scriitorul imaginează o situaţie în cel mai înalt grad caracteristică structurilor politice bazate pe dictatul delirant, sugerînd în primul rînd anomalii generate de pesta fascistă, lansînd un patetic îndemn la solidaritate, pentru a împiedica repetarea unor asemenea manifestări catastrofale.

Motivul alegoric al spaţiului claustrat, unde se caută mortificarea spiritului, dobindeşte în *Evlul mediu întimplător* un contur mai net decît în alte scrieri, într-o cristalizare artistică viguroasă. Spre deosebire de tragicomediile lui Frisch sau Arrabal, menţionate în sfera unor abstracţiuni nedeterminate, Guga particularizează „incinta” înfăţişînd un „centru internaţional de recreere umană”, dominat de o „Organizaţie” cu însemnele evidente ale totalitarismului nazist. Un spaţiu alcătuit numai din săli de tribunal, expresie a dominării şi agresiunii, împrejmuît de un zid în aparenţă de netrecut — alt simbol al obstaculării năzuinţelor umane de evadare —, detectabil şi în literatura lui Dostoievski, Kafka sau Camus. Hegemonia militarismului în această monstruoasă „Organizaţie” este desconspirată tot prin alegoria „uniformei”, a soldatului („Soldatul e superiorul tău”) care impune indivizilor rolurile de îndeplinit, într-o bolgie în care „a gândi e periculos”, oamenii „stau îngheţaţi unul în ochii celorlalţi”, iar adevărul este falsificat, confectionîndu-se surogate conforme cu ideologia teratologică a „Organizaţiei”: „Adevărurile sînt cărţile puterii — recunoaşte Judecăto-

rul —, iar eu nu sînt decît o faţadă”. Procedeele de anulare a personalităţii sînt dezvăluite însă cu o vehemenţă cutremurătoare prin datele biografice ale Victoriei, „femeia resemnată”, în cele trei interogatorii la care e supusă (de Judecător, Preot şi Honterus), acestea fiind, de fapt, prin gravitatea problemelor discutate, interogatorii asupra statutului ontic şi social al omului. Acuzată de „vrăjitorie” — simbol al libertăţii de gîndire — incapabilă să reziste torturilor, înspăimîntată de spectrul morţii, ea acceptă să fie unealta docilă a repressiunii, deşi are conştiinţa vinovăţiei sale şi înţelege că „Să slujeşti o idee în care nu crezi, e cea mai murdară politică. Să nimiceşti în numele ei, pentru bunăstarea şi lînzeala ta pe pămînt e odios”.

Acest spaţiu terifiant, halucinant, care împinge lumea spre extincţie, nu poate înăbuşi însă aspiraţia spre graţie şi plenitudine — tentativa de a coborî fiinţa în teluric, de a o depersonaliza, regenerînd, dimpotrivă, aptitudinea de repersonalizare, într-un demers bivalent de regăsire a esenţei ontice în sfera libertăţii, de redescoperire a rostului social. Gloria este „fata care învaţă” să descopere sensul major al vieţii. Urînd „resemnarea şi umilinţele”, ea îşi clamează protestul, construindu-şi în conştiinţa insurgentă „paradisul” său, spaţiul de afirmare a libertăţii de gîndire, acceptînd moartea pentru a face să supravieţuiască ideea de om şi a-şi dovedi încrederea în triumful valorilor. Dacă Gloria reprezintă protestul-principiu, Honterus personifică protestul-acţiune. Procesul emergenţei sale începe cu o întrebare inculturată în funcţia cognitivă a raţiunii („dacă noi sîntem noua ordine pe pămînt, n-avem voie să ştim ce sîntem de fapt”?), ce îl conduce inexorabil la înţelegerea „că rosturile vieţii sînt altfel, că libertatea se dobîndeşte altfel”. Nimicirea ordinii devastatoare este pentru om singura cale de a-şi redobîndi atribuţele inalienabile, concluzie ce-l va conduce la ştreang. Patetica, temerara, vizionara răzvrătire a lui Honterus împotriva terorii dezlănţuite nimicitor, exaltarea cu care îndură necesitatea spre a-şi revendica libertatea, asumarea lucidă a sacrificiului dezvăluit, în fragilitatea şi tragicomediile sale antinomia sublimului şi perenitatea reperelor lui cardinale, dobîndind atribuţele sublimului. Am numit cu aceasta o altă trăsătură distinctivă a viziunii scriitorului, care introduce în tragicomediile sale antinomia sublimului, spre a marca polarităţile atitudinilor umane. Corelarea tragicului cu sublimul este firească. Definindu-şi marea prin contrast cu uritul, sublimul este replica supremă a individului convins de perenitatea umanului, şi totodată una

dintre expresiile concentrate ale optimismului istoric : „E o organizație ce trebuie demontată — meditează Honterus. Trebuie nimicită... Mor pentru că am înțeles asta și, iubind, am protestat... Mor pentru că omul nu trebuie nimicit.. Mor pentru că cred în libertatea lui, în creația lui, în viitorul lui. Mor protestînd și rugîndu-vă : salvați-vă, oameni, mai este timp“. Moartea lui Honterus este metafora jertfei care celebrează triumful Omului. Istoria poate fi, în anumite momente, îndoliată, dar nu poate fi abătută din mersul ei, așa cum aștrii nu pot fi cîlîiți de pe suveranele lor traiectorii.

Problematica *Eului mediu întimplător* este reluată în *Amurgul burghez* (1982), investigația centrîndu-se însă asupra mecanismului puterii, care face vremurile „să fie patologice“, urmărind, în același timp, prin intermediul motivelor alegorice predilecte, fiabilitatea acestuia. Incinta malefică este simbolizată, de astă dată, printr-un maidan fetid, „împrejmuît de un zid circular“, cu ieșirile obturate. Evident, nu este un spațiu topografic, ci unul metaforic, al unei istorii care „e un vraf de crime, războaie, decădere și murdărie“. Este o altă înfricoșătoare bogie contemporană, dominată tot de plenipotenția „uniformelor“. Mai întîi cea neagră, a omului de afaceri, Ignațiu, cînicul rapace pentru care totul se cumpără și se vinde, iar „lumea există“ atîta timp cît trăiește el. Brațele tentaculare ale puterii, „tîrfa“ „cea mai veche, mai rivnită și mai respectată“, sînt poliția, justiția, mass media, instrumente obediente ale corupției, inducerii în eroare, schingiuirii conștiințelor, crimei. Modul în care Ignațiu realizează mitificarea unui om obișnuit spre a găsi mai lucrative căi de acumulare materială, dar și mai subtile mijloace de mistificare, dezvăluie durile și josniciile unor structuri morale și sociale atroce. Cea de-a doua „uniformă“ este aceea a militarului, în proiectele năucitoare ale căruia Ignațiu este el însuși o unealtă inertă. Casta militară, cu trufii dictatoriale, este dominată brutal de General — monomaniacul despot —, care organizează „asalturi“, incendiază incendii, consemnîndu-și reprezentările paranoice într-o carte, *Mein*

Schlafwagen. Modelul istoric al odiosului propagator al „ciumei brune“ e evident.

Ca și în *Eul mediu întimplător*, tragedia reia leitmotivul luptei omului pentru de a se elibera din sclavia ce i se impune, înfățișînd diverse ipostaze insurecționale, în coliziune cu mecanismele alienatoare. Motivul inductor al călătoriei în timpul etern al umanității este dezvoltat cu mai mare vigoare critică, cu mai apăsătoare insistență asupra posibilității de deschidere a orizontului uman. Ușile simbolice ale maidanului sînt forțate pe rînd de Augusta, oripilată de rolul jucat în angrenajul autorității demonice, de Georges, ce se transformă, dintr-un megafon al propagandei, într-o conștiință a dreptății și speranței, de Isabela, „bocitoarea“, care desconfiră, cu harul premonitoriu al unei Casandre moderne, ororile, înălțînd un mîndru imn Omului nepieritor. Și mai ales de Filip, care, redescoperindu-și esența umană („Sînt om. Și asta îmi ajunge. E o răspundere suficient de mare pentru timpurile noastre“), se răzvrătește împotriva terifiantului mecanism, transformîndu-și moartea într-o emoționantă și semnificativă biruînță a spiritului. Desigur, dramaturgul nu ezită să pună sub acuzare, și în această piesă, lășitățile întreținute de teroare, remarcabil denunțate în scena uciderii lui Filip, cînd martorii așezați pe cele douăsprezece scaune („Simbol al unui ceas imens așezat pe pămînt“) își pun ochelari negri, simulînd a nu vedea crima comisă în fața lor. Sentința istoriei este însă implacabilă, definitivă : amurgul burghez este ireversibil. Miracolul omului poate fi și acela de a se desăvîrși chiar prin moarte. Destinul lumii se împlinește prin invincibilă și incomparabilă valoare a ființei umane.

Reunind doar șase piese, dintre care numai patru au fost considerate finite, opera lui Romulus Guga se inscrie printre marile împliniri ale dramaturgiei noastre contemporane. Piese — depunînd, așa cum dorea scriitorul, mărturie despre sine și despre lume — reprezintă valori rezistente ale repertoriului național.





MIHAI
VASILIU

Izvorul

episod dramatic
în 44 de scene

PERSONAJELE

MIRCEA CALISTRAT (17 ani)
MARIN BUZAN
ADALBERT HUMPEL
MITACHE
MĂRUNȚELU
POPA DRĂCEA
NISIPOIU
TOMA
ILIE (17 ani)
MOȘ ARGHIR
BROBONEL
LOCOTENENTUL ANDREI

PRIMUL FLĂCAU
AL DOILEA FLĂCAU
MEDICUL MILITAR
O SENTINELĂ
ILINCA (17 ani)
SAFTA, mătușa ei
DOAMNA CALISTRAT, mama
lui Mircea
DOAMNA PETCU
DOAMNA NISIPOIU
PRIMA FEMEIE
A DOUA FEMEIE

Acțiunea are loc în vara anului
1944

SCENA 1

SAFTA : Gata, Ilincă ?

ILINCA : Încă nițel, mătușă.

DOAMNA CALISTRAT : Da' mata, domnișoară, văd că la clacă îți merge mîna, dar problemele la matematică

ți le-ai făcut ? Presupun că și la „Aurel Vlaicu“...

ILINCA : Mai am cîteva, doamnă Calistrat.

DOAMNA CALISTRAT : Mircea le-a terminat...

SAFTA : Ei, că fata m-o mai ajutat și la gospodărie...

PRIMA FEMEIE : Dacă-i fată !

DOAMNA CALISTRAT : La noi e altă situație : băiatul meu e bursier... Și vine bacalaureatul... Și eu, cu o biată pensie, în vremurile astea... Trebuie să mai dea și meditații...

PRIMA FEMEIE : Vremuri grele, doamnă...

A LOUA FEMEIE : Da, păcatele noastre... De s-ar isprăvi odată !

SAFTA : Așa-i, că și Ilinca, de când s-a prăpădit bietul taică-său...

ILINCA : Te rog, mătușă...

SAFTA : Știu, știu... Nu vrei... nu...

(Se aude, destul de slab, o sirenă.)

PRIMA FEMEIE : I-auzi !

A DOUA FEMEIE : Sirena nemților de la Delureni...

(Femeile continuă să lucreze.)

DOAMNA CALISTRAT : Iar au să bombardeze Bucureștii ! Nimic n-o să mai rămână în picioare...

A DOUA FEMEIE : Poate se duc la Ploiești...

SAFTA : Ei, lele, oriunde mor oameni...

(Se aud avioane.)

DOAMNA CALISTRAT : Tot americanii...

(Încep să răpăie rafale de mitralieră.)

PRIMA FEMEIE : Mai bine haideți înăuntru... N-au de ce trage în noi, da' cine știe...

(Cîteva detunături mai apropiate.)

ILINCA : Tunurile lui Humpel... Apără podul...

DOAMNA CALISTRAT : Unde-o fi Mircea ? Vai, vai, că nu mă mai ascultă băiatul ăsta... Și doar i-am spus...

ILINCA : S-o adăposti el pe undeva...

DOAMNA CALISTRAT : Sigur, dumitale ce-ți pasă !

SAFTA : Haideți, că se-nțește !

SCENA 2

LOCOTENENTUL ANDREI : Mai aveți vreo pretenție, domnule Oberleutnant.

HUMPEL : Susțin, mai departe, că sentința curții dumneavoastră marțială n-a fost justă.

LOCOTENENTUL ANDREI : Grigore Airinei se afla în legitimă apărare. Așa-i, plutonier ?

MĂRUNȚELU : Da, să trăiți ! Fusăi mar-tor : soldatul aliat a vrut să-i ia vaca maică-si cu forța și...

HUMPEL : Și pentru atîta lucru trebuia să-l ucidă ?

LOCOTENENTUL ANDREI : Pentru atîta lucru ? Hm !... Probele au fost clare, sentința s-a dat, iar eu n-am calitatea să primesc contestații. Dealtfel, tînărul...

HUMPEL : Infractorul !

LOCOTENENTUL ANDREI : Dealtfel, tînărul e deja în drum spre front, pen-tru executarea pedepsei. Altceva ?

HUMPEL : Date fiind circumstanțele cre-ate și starea de spirit din comună, vă cer să luați măsuri de pază speciale. Altfel voi fi silit să mă adresez eșalonului superior.

LOCOTENENTUL ANDREI : Ai înțeles, plutonier ?

MĂRUNȚELU : Da, să trăiți. Măsuri spi-ciale...

LOCOTENENTUL ANDREI : Atunci, am onoarea să vă salut. *(Cei doi ofițeri se salută, fără să-și dea mîna.)* Pluto-nier, condu-l pe domnul Oberleut-nant !

(Humpel și Mărunțelu ies. Trece o vre-me, în care locotenentul Andrei exami-nează atent harta agățată pe un perete al postului de jandarmi. La un moment dat ușa se întredeschide, scîrșind ușor.)

ILIE *(din ușă)* : E voie ?

LOCOTENENTUL ANDREI : Hai încoa-ce, Ilie. Timpul ne grăbește : știi vreun loc de unde puteți supraveghea podul de la Delureni ?

ILIE : Cred că da...

LOCOTENENTUL ANDREI : E sigur ?

ILIE : Sigur, domnule locotenent.

LOCOTENENTUL ANDREI : Atunci, ob-servați în permanență mișcările lui Humpel. Podul ăsta nu trebuie dis-trus, în ruptul capului ! Pricepi ?

ILIE : Nu va fi.

LOCOTENENTUL ANDREI : Bine. În cu-rînd o să vie cineva să ia legătura cu voi.

SCENA 3

BUZAN *(în poarta școlii)* : Ei, frate Mir-cea ! Nu mai vezi oamenii ?

MIRCEA : Vă rog să mă scuzați, dom' secretar...

BUZAN : Va să zică, ne culcăm odată cu găinile. Ori cu cocoșii ?

MIRCEA : Sint obosit...

BUZAN : Da. Azi ați avut instrucție...

MIRCEA : Am avut și instrucție...

BUZAN : Nu pari tocmai încîntat de chestia asta.

MIRCEA : Drept să spun, nu prea.

BUZAN: Cum, Mircea Calistrat? Dar dacă mine o să fie nevoie și de tine pe front?

MIRCEA: O să mă descurc eu atunci.

BUZAN: Atunci? De-abia atunci? Nu, dragul meu! Fiecare clipă de instrucție trebuie prețuită. Că pe front nu-i timp de repaus. Întrebă-mă pe mine. Eu știu ce-nseamnă frontul. Acolo mi-am betegit mina asta. Da' nu-mi pare rău. Și dacă m-ar primi, m-aș duce iarăși... Ah, Mircea Calistrat, românul are șapte vieți în pieptu-i de aramă, și tu nu pricepi că toate șapte sînt un fleac pe lingă viața sfîntă a credinței strămoșești. Eu, în locul tău, m-aș cere pe front... Voluntar!

MIRCEA: Cînd o să fie nevoie, o să ne cheme, n-aveți grija...

BUZAN: Nu-i totuna. Voluntar! Ah! Asta înseamnă să te duci înaintea morții cu conștiința necesității ei!

MIRCEA: Și de ce ar fi necesar ca eu să mor în răsărit? Și încă din proprie inițiativă?

BUZAN: Ei, se vede treaba că tu ești încă un puști, frate Mircea, de nu iei în serios toate astea.

MIRCEA: Așa o fi.

BUZAN: Cu toate că, vezi, dacă stau să mă gîndesc, uite, tu, de pildă, ai șapte-sprezece ani împliniți...

MIRCEA: Da. Am.

BUZAN: Spune drept: care-ți place?

MIRCEA: Cine să-mi placă, domnule Buzan?

BUZAN: Ei, cine? ! Sînt cîteva bucățele bune pe aici...

MIRCEA: Nu înțeleg.

BUZAN: Nu face pe prostul, că nu se prinde! Uite, îți fac o propunere. Vino mîine-seară pe la mine. Dar mai pe-noonțate. O să am un vînaș strașnic și două femeiuști, mamă-mamă! De-aici, din sat. Cam timpite ele, nu-i vorbă, da' pentru ce ne trebuie noua, merge...

MIRCEA: Știi, eu...

BUZAN: Ee, s-au lăsat ele cam greu la început, mama lor de țărânci!, da' le-am aranjat eu! Acum vin ca mielele la izvor. Nostim, nu? Ei, ce zici?

MIRCEA: Nu știu, nu cred...

BUZAN: Nu te lasă mama, mucosule? Sau codana aia nouă... Hm?

MIRCEA: Codana aia nouă? Care codană?

BUZAN: Te faci că nu știi, ai? Puștoaica de-a venit săptămîna trecută. Aia de stă la matusă-sa. Cu tat-su mort.

MIRCEA: Ilincea Anton?

BUZAN: Vezi că știi? Mare șmecher mai ești, frate Mircea! N-aș fi crezut, zău așa. Ei, ai rămas pe gînduri?

MIRCEA: Nu...

BUZAN: La urma urmelor, băiete, te-nțeleg: frumușică-frumușică... curățică-curățică... Și nici nu pare din cale-afară de proastă!

MIRCEA: Zău, la ce vă gîndiți, dom' secretar...

BUZAN: Ei, lasă, lasă... Mai glumim și noi (apăsător), bursierule!

MIRCEA: Dar ce legătură are bursa cu...?

BUZAN: Are, are, că dacă nu era mandea...

MIRCEA: Ce vreți să spuneți cu asta, domnule secretar?

BUZAN: Nimic. Nici măcar că mai vine și bacalaureatul... Vorba e, vii?

MIRCEA: Unde să vin?

BUZAN: Cum unde? La mine. Mîine-noapte.

MIRCEA: Să văd...

BUZAN: Ce să mai vezi? ! Îi spui mai-că-ti că ai un exercițiu de noapte, cu premilitarii...

MIRCEA: Eu nu mint, domnule Buzan!

BUZAN: He, he, da' bătos mai ești, frate... Să i-o spui lui mută! Nu mie. Că eu-s mîncat d-astea. Și, la urma urmelor, tot un fel de exercițiu o să fie, și tot de noapte, nu-i așa?

MIRCEA: Dar...

BUZAN: Va să zică, ne-am înțeles. Ce dracu'! Bărbat ești, ori ce? Cum să avem nădejde în tine dacă, vorba aia, tu nu... Noi avem nevoie de bărbați, bă, frate Mircea! Pricepi tu?

MIRCEA: Pricep, pricep... Cum să nu pricep...

BUZAN: Bine. Hai, să te las, du-te. Să dormi bine noaptea asta, ca să-mi fii în formă mîine... He, he, cine mi-ești, frate Mircea! Cine-mi ești...

SCENA 4

ILINCA: Vai ce mult e! De cînd culegem și nu se mai isprăvește...

ILIE: Apăi, locul e vestit pentru mușetel pînă-n trei sate, domnișoară... De la izvorul ăla încoace...

MIRCEA: Chiar așa?

ILIE: Zău. Prin bătrîni umbla mai de mult vorba că ar fi fost la mijloc o vrajă...

MIRCEA: Prostii!

ILINCA: Ce fel de vrajă?

ILIE: Ei, cine mai știe, domnișoară? Poate în legătură cu apa izvorului... Că e, cu adevărat, nemaipomenită!

ILINCA: Eu, una, aș vrea să aflu mai multe...

ILIE: Frumos din partea dumneatale, dar vezi că acumă nu mai știe nimeni, domnișoară.

ILINCA: Păcat... Și nu mă mai domnișori atîta, că nu-mi pică bine!

ILIE : Om cerca, domni...
 ILINCA : Iar ?
 ILIE : Iaca, nu : Ilinco !
 ILINCA : Așa vezi, că doar sîntem cam de-o seamă...
 ILIE : Da, numai că dumneatalee vii de la oraș. Și încă ce oraș : capitala țării !
 MIRCEA : Și crezi tu, Ilie, că acolo trăiesc doar domnișori și domnișoare ?
 ILIE : Apăi, știu eu ce să zic ?
 MIRCEA : Sîntem și de-ăștia, mai... Ba chiar în majoritate.
 ILINCA : Uite, tata a fost ceferist.
 ILIE : Adică...
 ILINCA : Adică, a fost.

(O vreme, culeg cu toții mușetel, în tăcere.)

MIRCEA : Nu ne odihnim nitel ?
 ILIE : Păi, de... să nu se burzuluiască dom' Mitache...
 ILINCA : La urma urmei, în ce mă privește, nu fac premilitărie cu el, așa că...

MIRCEA : Dar munca de război tot o faci.

ILINCA (în stilul lui Ilie) : Păi, de... (Rid totii trei și culeg mai departe.)

MIRCEA (dînd puțin la o parte un rezervor de aluminiu cam cît un butoiuș de bere, aruncat din bombardierele americane) : Ia uitați-vă !

ILIE : Bietul pui...

ILINCA : Eu nu mai culeg !

MIRCEA : Îngrozitor ! Cum să strivească o fiintă atît de plăpîndă... Ce vină avea nufulețul ăsta minuscul ? Îngrozitor !

ILIE : Așa o fi fost soarta lui...

ILINCA : Așa nu mai e soartă, Ilie.

ILIE : Vorba vine...

ILINCA : Năpastă !

MIRCEA (care nu si-a mai dezlipit privirea de pe puiul strivit) : Îngrozitor ! Îngrozitor !... De ce ?... De ce ?...

ILINCA : Hai, Mircea, lasă...

MITACHE : Elev, ce faci acolo ?

ILIE : Are un cîrcel, dom' învățător.

MITACHE : Ei, sînt domnul sublocotenent instructor, hă ! De cîte ori să vă spun ca să vă între odată în cap, bă ?

ILIE : Am înțeles, să trăiti !

MITACHE : Un cîrcel, ai ? Mă rog ! (Zărește resturile puiului de găină și le strivește cu virful cizmei.) Puah ! Ce scîrbos !

MIRCEA (cu gîndul dinainte, dar cu alt ton, aproape agresiv) : De ce ? De ce ?

ILINCA : Mircea...

MITACHE : Ce „de ce ?“... mă elev, mă ?

MIRCEA (venindu-și în fire) : Nu vă întrebam pe dumneavoastră.

MITACHE : Da' pe cine ?

ILINCA : Vorhea și el așa...

MITACHE : Ce-a făcut ?

MIRCEA : Mă întrebam pe mine... în mine...

MITACHE : I-auzi, mă ! Păi ce crezi, elev, că aici ne întrebăm așa, fiecare de capul nostru, ce poftim ?

ILIE : Nu, dom' sublocotenent instructor, să trăiti !

MITACHE : Tu să taci, bă ! Zi, elev, crezi că sîntem așa, cum să zic eu, psihologi ?

ILINCA (foarte serioasă) : Asta, oricum, nu sîntem.

MITACHE : Nici pe tine nu te-am întrebat, elevă Anton. Ei, mă, elev, mă ? Să stii că n-o să-ți meargă cu mine cu întrebări din astea, suspicioase !

MIRCEA (cu greu) : Știu și înțeleg, dom' sublocotenent instructor.

MITACHE : Așa, mă ! Că aici e muncă de război, mă ! pentru... mă !

ILIE : Si pentru domnul mareșal, să trăiti !

MITACHE : Si, mă ! Bravo ! Hai ! Continuati ! Și mai puțină vorbă !

SCENA 5

MITACHE (în fata teișehlei) : Ia fă bine dumneata, dom' primar, si mai toarnă ici un „adio, mamă“... Că nu-ș' ce are, da' cam pute a apă...

BROBONEL : Ce vorbești, dom'le ? Mai întii că apa asta a noastră, de pe-aici, nu pute. Și p-ormă, să stii că eu n-am obiceiuri de-alea, să torn apă în băutură.

MITACHE : Ei, nu te supăra, nene, că zisei și eu, așa... Obosit cum sînt, după munca de război...

AL DOILEA FLĂCĂU (la o masă, cu alas scăzut, unui tîran mai vîrstnic) : Auzi, taică, el ne freacă și tot el se plînge, fir-ar să fie !

MITACHE : Si, în definitiv, cine te-a pus, dom'le, să ții si primăria si circiuma ?

BROBONEL : Păi, ce era să fac ? Cît o sta frate-meu pe front, s-o închidem ?

NISIPOIU (noartă lavalieră neagră cu ni-cățele albe) : Iartă-mă, domnule primar, că poate n-ar trebui să mă amestec dar vîrsta mea, stii... Domnul învățător instructor are dreptate, perfectă dreptate are : funcția dumitale, de întii' dregător al comunei — ti-o spun din experiența mea de inspector financiar chiar dacă sînt în retragere, nu-i așa ? — funcția, domnilor, obligă !

BROBONEL : Ei, si dumneavoastră acum, domnule inspector ! Stim si noi chestia asta. Da' la noi primăria-i primărie si circiuma-i circiună. Este, fratilor ?

PRIMUL FLĂCĂU : Este, nene !

BROBONEL : Așa că mai bine să dau încă un rînd, nu ? Uite că fac cînstă !

PRIMUL FLĂCĂU : Bravo ! Bravo !

MITACHE : Dacă-i vorba de cinste, retrag, dom'le, tot ce-am zis ! Hai noroc !

HUMPEL (*intrînd bășos, ca de obicei*) : *Guten Tag* !

MITACHE : Să trăiți, domnule Oberleutnant !

BROBONEL (*nu tocmai încîntat*) : Vă rog să luați loc. Cu ce vă servim ? (*Al doilea flăcău și țărani de la masa lui se ridică alene și ies bosumflați.*)

HUMPEL : Eu nu am venit la circiumar. Eu am venit la primar.

NISIPOIU : Foarte bine zis ! Foarte bine zis ! Îmi dați voie să mă recomand : Nisipoiu, inspector financiar în retragere Nisipoiu !

HUMPEL (*glacial*) : *Bitte* ?

NISIPOIU : Nimic, nimic... Ziceam că...

HUMPEL : *Also* ! Nu v-am găsit la primărie și atunci am venit aici. Constat, domnule Brobonel, că deși podurile și pivnițele sînt pline cu alimente...

PRIMUL FLĂCAU (*sieși*) : Pline, pe dracu' !

HUMPEL : ...soldații mei riscă să moară de foame ! Oamenii dumitale ascund vitele prin porumb !

BROBONEL : Vai de mine ! Dar eu știu că s-a dat tot ce...

HUMPEL : Asta se numește sabotaj, domnule primar.

NISIPOIU : Eu nu cred că — nu-i așa ?... domnul primar...

HUMPEL : Nu mă interesează ce credeți dumneavoastră, domnule... Argiloiu ! (*Nisipoiu ricanează.*) Eu constat încă o dată că aici este sabotat marele Reich !

MITACHE : *Heil Hitler* !

HUMPEL (*surprins*) : Poftim ? (*Mitache rămîne perplex.*) A ! *Sehr gut* !

MITACHE (*Primului flăcău*) : Salută, bă, și tu, că ești premilitar !

PRIMUL FLĂCAU : Să trăiți !

HUMPEL (*automat*) : Continuați ! Continuați ! (*Primarului.*) Ați înțeles, domnule Brobonel ?

BROBONEL (*stăpînit*) : Da, sigur... O să luăm măsuri... Luați și dumneavoastră, totuși, un păhărel cu noi...

NISIPOIU : *Prosit* ! Pentru vitejii care... în răsărit...

HUMPEL : Eu nu beau în exercițiul funcțiunii. Aștept, pentru ultima oară, măsurile dumneavoastră. *Guten Tag.* (*Iese.*)

MITACHE (*după oarecare tăcere, Primului flăcău*) : Asta militar, bă flăcăule, bă ! Oberleutnant-ul Adalbert Humpel ! Ai avea ce învăța de la unul ca el ! (*Lui Brobonel.*) Da' noi nu mai bem un rind, fraților ?

NISIPOIU : Eu, știți, nu-i așa ?, sînt așteptat la dejun și... Altă dată, cu plăcere... (*Iese.*)

MITACHE : Mda... Hai, flăcăule, că aici sună a îngropăciune... *Guten Tag*, dom' primar ! (*Iese și el, împreună cu Primul flăcău.*)

BROBONEL (*nervos*) : *Guten Tag*, pe naiba să vă ia ! Azi iar am ieșit în pagubă. Și licheaua asta de Mitache se mai și miră că pun apă în rachiu ! Ptiu ! (*Și sparge, în necaz, o halbă.*)

SCENA 6

MOȘ ARGHIR : Îl știu eu bine pe Mitache ăsta, de cînd era de-o șchioapă... Nu pricep cu cine o fi semănînd, că bătrînii lui erau cumsecade... Tare cumsecade...

ILINCA : Să spun drept, moș Arghir, citeodată m-apucă frica...

MOȘ ARGHIR : Nu trebuie. De cînd ați isprăvit cu mușețelul, nu mai calcă pe-aici nici Scaraoțchi... Ori din cauza lui Mitache ? N-ai de ce. Că e rău, e rău. Dar e și laș. La o adică, dă înapoi.

ILINCA : Crezi dumneata ?

MOȘ ARGHIR : Sînt sigur. Ți-a luat cumva urma venind încoace ?

ILINCA : Nu mi s-a părut nimic suspect.

MOȘ ARGHIR : Atunci e bine... Rămîne cum am vorbit.

ILINCA : Pe joi.

MOȘ ARGHIR : Da. Așa.

ILINCA : Moșule, pot să te întreb ceva ?

MOȘ ARGHIR : Auzi, vorbă ! Întrebă, fato, că de-oi ști să-ți răspund, ți-o răspunde. Iar de nu, nu.

ILINCA : Are vreun rost să pîndim noi toată ziua podul de la Delureni ? Nu sînteți dumneavoastră acolo, mai aproape ?

MOȘ ARGHIR : Ba da, dar dacă mi se întîmplă mie parece necaz și tocmai atunci se apucă fasciștii să-l mineze, cine mai dă de știre unde trebuie ?

ILINCA : Înțeleg... Și noaptea ?

MOȘ ARGHIR : Avem noi ac pentru jocul lor și pe intuneric ! Tu să fii cu băgare de seamă.

ILINCA : Am să fiu, moșule, n-ai grijă.

MOȘ ARGHIR : Grijă n-am, da' parcă mă bate gîndul să-ți arăt altă cale pînă la voi în sat... Nițaluș mai pe ocolite, da' mai ferită. Pe la izvor...

ILINCA : Cum zici dumneata.

MOȘ ARGHIR : Doi kilometri o fi mult ?

ILINCA : Nu. Nici vorbă.

MOȘ ARGHIR : Păi chiar că nu e mult. Hai să-ți arăt.

SCENA 7

BUZAN : Auzi, frate, Mitache, ce crezi de băiatul ăsta, de Calistrat Mircea ?

MITACHE : Un fițângău, dă-l încolo !

BUZAN : Nu ți se pare că de cînd a apărut codana aia cu ochii negri s-a mai schimbat ?

MITACHE : Codană ? Ce codană ?

BUZAN : Anton Ilinca, puștoaica aia cheferistă... I-am cam văzut împreună...

MITACHE : Aha ! Faină, n-am ce zice... Păcat că nu face instrucție...

BUZAN : Nu de ea te întrebam, camarade... Ce crezi de Calistrat Mircea ? Că fițângău nu e, să știi. Eu îl cunosc din liceu. E deștept și silitor... Cum s-ar zice, un băiat cuminte... Dar de, parcă poți să garantezi ? Mie nu-mi place deloc combinația lui cu cheferista... Prea-i trage clopotele...

MITACHE : De, ai fi știind dumneata mai bine... Și eu ce să fac, în chestia asta ?

BUZAN : Păi, ce-ți stă la îndemină...

MITACHE : Oho, dacă i-aș face eu ce-mi stă la îndemină... !

BUZAN : E, nici chiar așa... Da' o treabă mai serioasă la munca de război i-ai putea găsi... Că tot isprăvirăți cu mușetelul, care numai treabă serioasă n-a fost... Și cit mai departe de cheferistă !

MITACHE : Mda... Să cugetăm, cum zic poeții !

BUZAN : Și-apoi, instrucția...

MITACHE : Ce-i cu instrucția ?

BUZAN : Iartă-mă, frate — că nu-mi stă în caracter să mă amestec în fiertura altuia —, da' e cam anemică...

MITACHE : Cum adică-tea, anemică ? O fac așa cum scrie la regulament.

BUZAN : Eh ! Cîteva ceasuri pe săptămînă ?

MITACHE : Șapte !

BUZAN : Tocmai. Puțin. Că săptămîna are șase zile...

MITACHE : Dacă așa-i ordinul...

BUZAN : Mă rog, da' scrie în ordin să nu faci mai mult ?

MITACHE : Nu.

BUZAN : Păi vezi ?

MITACHE : Ia te uită ! La asta nu mă gîndii.

BUZAN : Adică, ori doi ori șase fac doisprece ori măcar trei ori patru fac tot atîta...

MITACHE : Știi că e o idee ?

BUZAN : Ba bine că nu, camarade...

(Întră popa Drăcea.)

DRĂCEA : Domnul !

BUZAN : Aaa, lume nouă, Sfinția-ta...

DRĂCEA : Nouă ? De unde ? Școala și

biserica sînt temelia neamului din cele mai vechi neguri ale istoriei...

MITACHE : Păi chiar. Plus premilităria.

BUZAN : Un păhărel ? Uite ce brobonele face.

DRĂCEA : Fie, că tare-i zăduf azi... Da' să știi că aluzia asta la numele primarului nu-mi place. Deloc nu-mi place ! Ce vină are omul, că-l cheamă Brobonel ? Și ce dacă ține circiuma lui frate-său ? Primăria-i primărie și circiuma-i circiumă !

BUZAN : Tocmai. Asta și vroiam să zic : că vinul e bun. Asta-i tot ! Încolo, fiecare cu numele lui...

MITACHE : Hai noroc, părinte !

DRĂCEA : Domnul !

BUZAN : Și care-i treaba ?

DRĂCEA : Iaca, frate, stat-am ce stat-am, și cugetat-am ce cugetat-am, aflînd întru cele din urmă dezlegare bună necazului meu ăl mare.

MITACHE : Ai și sfinția-ta necazuri ?

DRĂCEA : Lumești, frate.

BUZAN : S-auzim.

DRĂCEA : N-o mai scot la capăt cu păcătoasa asta de arhivă a mea, nici cum. Răposatul paroh, fie-i țărîna ușoară, mi-a lăsat-o vraise de tot...

MITACHE : Lasă, că și dumneata...

DRĂCEA : Mă rog, și eu, nu zic nu, că mai mult cu cele ale sufletului, iar hîrtoagele țin de ale trupului, care...

MITACHE : Asta așa-i.

BUZAN : Și ?

DRĂCEA : Și cînd îmi cere careva un act, de botez, de cununie, de... mă rog, orice... e un chin. Mai rău ca în iad, zău așa, Doamne iartă-mă...

BUZAN : Și ? Și ?

DRĂCEA : Mă gîndeam că poate-mi dați și mie vreun elev d-ăștia dispersații, să facă muncă de război la mine, adică în arhiva parohiei, că tot e sfînt războiul nostru, nu ?

BUZAN : Bun gînd.

MITACHE : Da. Foarte bun. Chiar avem unul fain de tot...

DRĂCEA : Care ?

MITACHE : Păi ce, îi cunoști pe toți ?

DRĂCEA : Cum nu. Doar le iscălesc la fiecare slujbă carnețelul...

BUZAN : Așa-i, că bine zici. Slavă Domnului că s-a pus nițică ordine și-n chestia asta. Că prea băteau mînea pe maidan duminica dimineața.

MITACHE : Ți-l dăm pe Calistrat Mircea.

BUZAN : Din liceul meu. Bursier.

DRĂCEA : Bun. Pare băiat bun. Îl iau. Cum îl dați ?

MITACHE : Cu o condițiune...

DRĂCEA : Ce condițiune ?

BUZAN : Să-l pui la treabă serioasă. Cit mai multă trudă, părinte, că cine nu

trudește, n-are ce căuta în rai !
 DRĂCEA : Adevăr grăit-ai, domnule Buzan. Așa o să fac.
 BUZAN : Încă un păhărel ?
 DRĂCEA : Mulțumesc, nu, că d-ai-ci mă duc la Blindu... Că cică mi-a adus niste butelcuțe de Drăgășani... Ca să știți dumneatale că eu nu consum vinul primarului ! Și p-ormă am slujbă... Și p-ormă...
 MITACHE : Viață grea, părinte, de...
 DRĂCEA : Grea, fiule, grea de tot... Rămineți sănătoși ! (Iese.)
 BUZAN : Văzuși, frate, cum veni popa tocmai la tanc ! ?
 MITACHE : Mare șmecher si ăsta...
 BUZAN : Si cam țiños ! Da' și eu i-o făcu : crezi că a simțit chestia cu numele ?
 MITACHE : Care chestie ?
 BUZAN : Cum care chestie, camarade ? Păi pă el nu-l cheamă Drăcea ? Pova Drăcea ! Că altminteri de ce s-ar fi burzului asa ? Doar pentru ifosul primarului ? Aiurea !
 MITACHE : Chiar aiurea ! Viață grea, auzi dumneatale... Dar nu era mai bine să-i fi dat fata ? Cheferista ?
 BUZAN (rînit) : Nu, că ăștea am eu ce să-i dau... de-o să mă țină minte !

SCENA 8

ILINCA (legănîndu-se ușor într-un scrînciob improvizat) : Ești un rău, Mircea...
 MIRCEA : De ce, fată din scrînciob ?
 ILINCA : Pentru că mi-ai furat mintea.
 MIRCEA : Atîta lucru !
 ILINCA : Și inima...
 MIRCEA : Dacă nu le-ai păzit...
 ILINCA : Ești un hoț de codru... Un haiduc... Haiducule !
 MIRCEA : Atunci, într-o seară ca asta, fără lună, dar cu stele...
 ILINCA : Cu multe stele...
 MIRCEA : Cu foarte multe stele... am să te răpesc !
 ILINCA : Și eu am să fug... Uite, cum fuge firicelul ăsta de apă din izvor, așa am să fug !
 MIRCEA : Iar eu am să te prind... Am să te leg cu lanțuri de mătase...
 ILINCA : Ce vorbești ! Păi dacă am să fiu apă de izvor, cum o să mă legi ? N-ai să poți.
 MIRCEA : Ba am să pot !
 ILINCA : O să țiș.
 MIRCEA : Apa de izvor nu țișă. Ea sură.
 ILINCA : Treaba ei ! Eu am să țiș.
 MIRCEA : Tu ?
 ILINCA : Da, eu. Ce, nu mă crezi în stare ? Oho, habar n-ai tu cit de tare știu eu să țiș !

MIRCEA : Atunci...
 ILINCA : Atunci ?
 MIRCEA : Am să astup... izvorul !
 ILINCA : Zău, viteazule ? Cu ce ?
 MIRCEA : Cu un căluș.
 ILINCA : Tu ?
 MIRCEA : Dar cine ? Ori nu mă crezi în stare ?
 ILINCA : Nu. Nu te cred.
 MIRCEA : Așa ?
 ILINCA : Așa.
 MIRCEA : Binee... (O sărută.)

SCENA 9

NISIPOIU (poartă lavalieră galbenă, cu picățele negre) : Stimată doamnă doctor, am auzit că soțul dumneavoastră are de gînd să pledeze în apărarea nefericitei ăleia de învățătoare care a refuzat să conducă munca de război.
 DOAMNA PETCU : Ce să facă, dragă domnule Nisipoiu ? Viorica e fata soră-si...
 NISIPOIU : Chiar dacă, chiar dacă... În vremurile astea, nu e prudent deloc.
 DOAMNA NISIPOIU : Lasă, Puiule, că n-o fi nici dracul atît de negru cum pare...
 NISIPOIU : N-o fi, n-o fi, dar vorba e că intrăm acum în faza efortului de război maxim... Și nu prea se potrivește.
 DOAMNA PETCU : Eu i-am zis lui Mitică, dar el zice că rusii au ajuns la Iași, așa că n-ar fi rău să...
 NISIPOIU : Au ajuns cu schesis, stimată doamnă : au fost lăsați să ajungă.
 DOAMNA NISIPOIU : Iar faceți politică, dragă ?
 DOAMNA PETCU : Eu, nu...
 NISIPOIU : Ce politică, scumpo, ce politică ? Sintem în război, si cit timp vorbesc armele — vorba latinilor ! —, politica tace. Deci, cum spuneam, totul e dinainte stabilit. Retragerea elastică în Moldova nu e decît o cursă, în care bolșevicii vor cădea ca niște bieti șorice...
 DOAMNA PETCU : Ei, chiar șoriceii, mi se pare exagerat, domnule inspector.
 NISIPOIU : Financiar, stimată doamnă. Inspector financiar în retragere.
 DOAMNA PETCU : Da, sigur...
 NISIPOIU : Tocmai : un inspector financiar nu exagerează niciodată. El — adică eu — umblă cu cifre, stimată doamnă, nu cu șoriceii, și cifrele sînt exacte, mă înțelegeți ?
 DOAMNA NISIPOIU (cam agasată) : Te înțelege, dragă, te înțelege...
 DOAMNA PETCU : Sigur că vă înțeleg.

NISIPOIU : Istoria este, dealtfel, foarte concludentă în materie de război : cînd ai impresia că o duci mai rău, o duci de fapt mai bine ! Și invers ! Așa a fost și cu Cezar, și cu Napoleon, și cu Verdun-ul în 1917...

DOAMNA PETCU : Îmi dați voie să observ, domnule Nisipoiu, că toate numele pe care le-ați amintit nu sînt deloc nemțești ? Cît despre Verdun, mi se pare cu totul nepotrivit...

DOAMNA NISIPOIU : Asta cam așa e, Puiule...

NISIPOIU : Dar eu nu mă refer la niște simple nume, ci la esența fenomenului ! La esența fenomenului mă refer... Or, aceasta mă asigură pe mine, care lucrez cu cifre, adică cu exactități, și nu cu șoricea, că războiul sfînt o să fie cîștigat. Cu siguranță, stimată doamnă, cu siguranță !

DOAMNA NISIPOIU : Bine, dragă, bine.

NISIPOIU : Și, apropo de siguranță, explicați-i, stimată doamnă, soțului dumneavoastră, un avocat atît de stimabil, că Siguranța nu doarme, ci veghează. Așa că să renunțe la nenorocita aia de învățătoare. Spuneți-i că-l sfătuiesc eu, Nisipoiu, care, la Înalta Curte de Conturi, în '41...

DOAMNA NISIPOIU : O să-i spună, Puiule, o să-i spună. Nu-i așa că o să-i spui, draga mea ?

DOAMNA PETCU : Firește, firește, domnule inspector...

DOAMNA NISIPOIU : Așa că hai să trecem la pokeraș. Azi nu ne-am făcut portia...

NISIPOIU (*invins*) : Bine, dacă zici tu, hai. Dar nu-l avem pe-al patrulea. Jucăm cu o mină moartă ?

DOAMNA PETCU : Poate vine madam Calistrat...

NISIPOIU : Fricoasa aia ?

DOAMNA NISIPOIU : De ce vorbești așa, Puiule ? E o biată femeie singură, cu un copil în școală, plină de griji...

NISIPOIU : Lasă, lasă filotimiile, că are pensie cît am și eu... Si, slavă Domnului, nu te poți plînge că n-ai ce-ți trebuie !

DOAMNA NISIPOIU : Sigur că nu mă plîng, dar noi mai avem și casele, și...

DOAMNA PETCU : Oricum, în ziua de azi, cu un copil mare...

NISIPOIU : Copil ! Copil pe naiba ! Se tine cu bolseveica aia...

DOAMNA NISIPOIU : De unde știi tu că-i bolșevică ?

NISIPOIU : Toți cheferiștii sînt bolșevici !

DOAMNA PETCU : Pare o fată cumsecade...

NISIPOIU : O fi, doamnă doctor, dar eu nu joc poker cu ea !

DOAMNA PETCU : Cu fata ? !

NISIPOIU : Doamne ferește ! Cu soacră-sa,

DOAMNA NISIPOIU : Cum, dragă, s-au și înșurat ?

DOAMNA PETCU : Da' de unde ! Domnul Nisipoiu glumește, desigur...

DOAMNA NISIPOIU : Glumești, Puiule, nu-i așa ?

NISIPOIU : Ba chiar așa : gluma ideală e o vorbă goală ! Vorba e, ce facem cu-al patrulea, dacă ne trage chiulul și madam Calistrat ?

DOAMNA NISIPOIU : Nici o grijă. Acuși pică popa...

NISIPOIU : Popa de pică ? Aduce ghinion...

DOAMNA NISIPOIU : L-ai prefera pe majurul Măruntelu, sau pe mirlanul de Buzan ? Că Mitache, o fi el învățător, dar n-a învățat pînă acuma decît „popa prostu“ și barbut.

NISIPOIU : Brr ! Cum naiba de-a scăpat Buzan ăsta — secretar al unui liceu cu renume, dom'le — după rebeliune ? Legionar notoriu ! A fost slab mareșalul, asta-i ! Slab ! Foarte slab !

DOAMNA PETCU : Frontul, domnule inspector. E invalid de război... Un fel de nurificare...

DOAMNA NISIPOIU : Iar începeți ? Lasă, că pentru distracția noastră e bun și popa Drăcea !

DOAMNA PETCU : Dar bineînțeles, dragă, mai ales că n-ierde mereu...

DOAMNA NISIPOIU : Și unde mai zui că aduce și vinul, cum o mai fi făcînd rost de el nu știu, dar știu că-i grozav !

NISIPOIU : Mare scofală ! Ce, eu n-aduc peste ? Din Argeș, că altă treabă tot n-am.

DOAMNA NISIPOIU : Cam măruntel, iu-hitule...

NISIPOIU : Măruntel, măruntel... dar vroaspă... Ehe, am prins eu, la viața mea, și peste mare, drăcele mele, nu v-am povestit ? Atunci, să vă povestesc...

SCENA 10

ILINCA (*intocmește dosare în arhiva li-ceului*) : O fi slujind la ceva toată treaba asta ? Datele matricole sînt în registrele lor... la locul lor... De ce să le mai așez eu pe elevi ? Ori numai așa, ca să mă țină pe mine aici...

MĂRUNȚELU (*intrînd*) : Bună dimineața, dom'șoară !

ILINCA : O, ce vizită...

MĂRUNȚELU : Tot cu hîrtoagele ? Tot cu hîrtoagele ? Și eu care credeam că numai la mine se adună atîtea !

ILINCA : Pesemne că se adună peste tot.

MĂRUNȚELU : Da... pesemne... Doar că ale mele sînt secrete și nu mă poate

ajuta nimeni să le arhivez... Da' dom' Buzan nu-i p-aci ?

ILINCA : Nu...

MĂRUNȚELU : Aha, prin urmare e plecat.

ILINCA : Da...

MĂRUNȚELU : Nu știți 'mneatale pe unde ?

ILINCA : Nu mi-a spus.

MĂRUNȚELU : O fi avind vreo treabă...

ILINCA : O fi avind.

MĂRUNȚELU : Nu prea aveți chef de vorbă în dimineața asta...

ILINCA : Nu prea.

MĂRUNȚELU : Eh, căldură mare... Și, va să zică, dom' Buzan e plecat... Oare cind s-o înturna ?

ILINCA : Îmi pare rău, dar nici asta nu știu.

MĂRUNȚELU : Muncă multă, dom'șoară, muncă multă...

ILINCA : Păi, de...

MĂRUNȚELU : Și stați toată ziua aci... O dom'șoară ca dumneatale...

ILINCA : Dacă trebuie...

MĂRUNȚELU : În loc să vă plimbați... la aer... colea... prin zăvoaiele noastre... Avem p-aci niște zăvoaie, de te doare capul, nu alta... mamă-mamă ce zăvoaie avem... Și izvorăse avem...

ILINCA (*atentă*) : Zău ?

MĂRUNȚELU : Zău... Uf, dacă n-ar fi război...

ILINCA : Dar este.

MĂRUNȚELU : Da... că altfel nu să putea... Stie dînsul, domnul mareșal, ce ce-a făcut-o... Nu ?

ILINCA : Sigur.

MĂRUNȚELU : Așa, vezi, că bolșevicii ăia... Ce zic eu „ăia“, că nici cu-ai noștri...

ILINCA : Ai noștri ? Cum ? Avem și noi bolșevici ?

MĂRUNȚELU : Ei, na, că dumneatale n-ai fi auzit dă ei !

ILINCA : Nu. De unde să aud ?

MĂRUNȚELU : Păi, pă la cheferie se mai aude una, alta... că ăia circulă mult...

ILINCA : Dar eu sint internă în liceu, și în școală nu se face politică.

MĂRUNȚELU : Ei, chiar nu să face ?

ILINCA : Chiar.

MĂRUNȚELU : Mă rog... Da' să știi dă la mine, dom'șoară, că bolșevicii sint periculoși. Așa că dacă auzi ceva, cumva...

ILINCA : Pe-aici ?

MĂRUNȚELU : Ei, mai știi ? Zic și eu așa... La o ventualitate... Că mai sint-ărași și ventualități, nu ?... Dacă auzi ceva, cumva, vii la mine, mă-nțelegi ?

ILINCA : Mai e vorbă ?

MĂRUNȚELU : Bine... Atunci... să mă duc și eu...

ILINCA : Să-i spun ceva domnului secretar ?

MĂRUNȚELU : Păi, că l-am căutat...

ILINCA : O să-i spun.

MĂRUNȚELU : Răminem indatorat, dom'șoară... La bună vedere... Și mai lăsați dracului hîrtoagele alea... Mai plimbați-vă și dumneatale... că avem niște izvorăse...

SCENA 11

MITACHE (*lui Mircea*) : Drepti ! Culcat ! Drepti ! Culcat ! Drepti ! (*Mircea se ridică, dar e vizibil marcat de efort.*) Am ordonat „drepti !“, elev.

MIRCEA : Am înțeles, să trăiți !, dar nu mai pot.

MITACHE : Ce vorbești, bă elev, bă ? Da' să umbli nopțile prin poieni, poți ? (*Mircea tace.*) Zi, bă, poți ?

MIRCEA : E o chestiune personală, dom' sublocotenent instructor.

MITACHE : Personală, ai ? Păi cum personală, dacă din cauza asta nu-mi dai randament la instrucție ?

MIRCEA : Vă raportează că la programul propriu-zis, dau randament.

MITACHE : Aha ! Va să zică, asta era ! Bă elev, bă, tu n-ai auzit că pentru nesupunere la instrucție vlăjganul ăla al lui Mitrea a incasat ani grei de temniță ?

MIRCEA : Ba da, să trăiți !

MITACHE : Și-atunci ?

MIRCEA : Eu am executat toate ordinele primite în timpul programului.

MITACHE : Iar, bă ? Cine dracu' iți bagăție în cap toate prostiile astea ?

MIRCEA : Nimeni, să trăiți !

MITACHE : Las' că să vedem noi. Pină una-alta, ai noroc că te protejează domnul secretar Buzan, că cică ești băiat cuminte. Bursier ! Da' nici chestia asta nu ține la nemurire, bă elev, bă ! Că mai vine și bacalaureatul, bă ! De ce nu te-ai dus la el cind te-a invitat omul așa de frumos ?

MIRCEA : Nu înțeleg !

MITACHE : Te faci, bă Calistrate. Știi tu foarte bine ! Ascultă ici, la mine, că ți-o zic bărbătește : mai las-o dracului pe putoarea aia de cheferistă...

MIRCEA (*albindu-se la față*) : Domnule sublocotenent instructor, eu nu vâ...

MITACHE : Ce „nu-mi“, bă, ce ? Vrei să zici că nu-mi permiți să mă amestec în ciorba ta ? Ei, află că nu vreau să mă amestec. Că dacă aș vrea... Așa că fii atent : să nu te joci cu focul, că te arzi ! Ai înțeles ?

MIRCEA : Da, să trăiți !

MITACHE : Atunci, marș la arhiva popii !

SCENA 12

ILIE : Se vede ceva ?
 ILINCA : Nimic. Bineînțeles. Nemții de la pod stau liniștiți...
 ILIE : Nu știi cum e cu liniștea asta ? Zile în șir nimic — și-odată...
 ILINCA : Dar eu nu mai pot, Ilie ! Pur și simplu nu mai pot. Dimineața în arhivă, după-masa aici... Mă dor ochii.
 ILIE : Ai dreptate... Ar trebui să mai găsim pe cineva... Să facă schimb cu tine... Dar de unde să-l luăm ?...
 ILINCA : Eu am o propunere...
 ILIE : Păi, atunci, de ce taci ? Cine ?
 ILINCA : Nu știi dacă e destul de... copt...
 ILIE : Hai, tovrășico, zi odată !
 ILINCA : Mircea.
 ILIE : Mircea Calistrat ? Hm ! E o idee, dar, vorba ta, oare putem avea toată încrederea în el ? Nu cumva e omul lui Buzan ?
 ILINCA : Sint convinsă că nu. Oricum, ar fi de încercat...
 ILIE : Zău ? Uiți că pepenii noștri nu se vînd pe tăiete ?
 ILINCA : Am să vorbesc totuși cu el.
 ILIE : Dacă zici tu... Cu toate că...
 ILINCA : Cu toate că... ?
 ILIE : Tu ai să fii, în problema cu pricina, cam părtinitoare... Ți-e drag, nu ?
 ILINCA : Da. Și ce-i cu asta ?
 ILIE : Nimic. Foarte bine. E un băiat bun.
 ILINCA : Nu-i așa ? Așa-i că am dreptate ?
 ILIE : Sigur... De, știu eu ?... Altă ieșire parcă nu văd...
 ILINCA : Nu-ți face griji, Ilie. Simt eu c-o să fie în regulă !
 ILIE : Bine. Ți-l trimit îndată. Pun prinoare că te pîndește pe undeva pe aproape... (*Coboară.*)
 ILINCA : Hm ! Ce ciudat : Mircea mă pîndește pe mine, eu îi pîndesc pe nemți, nemții îi pîndesc pe-ai noștri — și la Delureni, și aici... Și, toate astea, pentru un pod...
 MIRCEA (*intră gîfîind*) : Vorbești... singură ?
 ILINCA : Va să zică, într-adevăr, mă pîndeai ?
 MIRCEA : Păi... (*Dă s-o sărute.*)
 ILINCA (*evitînd*) : Nu, Mircea...
 MIRCEA : Dar...
 ILINCA : Acum avem altă treabă.
 MIRCEA : Ei, ce treabă ?
 ILINCA : Cu podurile astea... Vezi tu, se pare că, de la o vreme, pod la pod trage, ca să zic așa... Uite : îl vezi pe cel de la Delureni ?
 MIRCEA : Foarte bine.
 ILINCA : Asta-i tot !
 MIRCEA : Nu înțeleg... Cum adică, asta-i tot ?

ILINCA : Cită vreme nu se mișcă hitle-riștii... Cînd or să se miște, va trebui să anunțăm pe cineva... Nu mă întreba pe cine, că nu-ți spun.
 MIRCEA : Perfect. Și ?
 ILINCA : Podul mătușii Safta e singurul loc din sat de unde poate fi supravegheat celălalt... Dacă ai putea să mă schimbi din cînd în cînd în postura de observator...
 MIRCEA : Mai întrebi, Ilinca ?
 ILINCA : Uff ! Bine că am făcut-o !
 MIRCEA : Ce anume ?
 ILINCA : Era posibil să mă refuzi...
 MIRCEA : Pe tine ? Eu ?
 ILINCA : Te iubesc, Mircea !... Dar acum nu trebuie să ne gîndim la asta. Rămii pînă se înserează ?
 MIRCEA : Da. Popa mi-a lăsat după-masa liberă... Și dacă vād ceva ?
 ILINCA : Îmi spui mie.
 MIRCEA : Oh, atunci sper să-i vād mișcîndu-se cît mai repede !
 ILINCA : Băiete, băiete... Ar fi rău de tot dacă s-ar întîmpla acum așa ceva... Dar cred că mai durează.
 MIRCEA : Ce să mai dureze ?
 ILINCA (*zîmbet grațios*) : Pînă se lasă seara...
 MIRCEA : Îți bați joc de mine ?
 ILINCA : Deloc... Înainte de a pleca, treci să mă vezi ?
 MIRCEA : Auzi vorbă !... Dar lelea Safta ce zice de toate astea ?
 ILINCA : Ce zici și tu. Gata ! Mă duc să mă culc. Sint frîntă, Mircea... Ai să vezi că n-o să fie atît de greu... Ah, era să uit : toată povestea rămîne între noi, da ? *Numai* între noi.
 MIRCEA : Mi se pare firesc...
 ILINCA : E formidabil, dragul meu, cum ți se par ție toate lucrurile atît de firești... (*Coboară.*)

SCENA 13

BUZAN : Ei, fetiço !... Singurică ?
 ILINCA : Da... firește...
 BUZAN : Păi cum, pe-nnoptate ? Nu ți-e frică ?
 ILINCA : Nu.
 BUZAN : De unde vii ?
 ILINCA : M-am plimbat. Dar de ce vă interesează ?
 BUZAN : Spui drept ?
 ILINCA : De ce v-aș minți ?
 BUZAN : Cu Mircea Calistrat, nu-i așa ?... Haide, haide !... Crezi că nu știi ?
 ILINCA : N-am făcut nici un rău...
 BUZAN : Ehe, asta o să vedem noi... Dar de ce v-ați despărțit încă de pe-aici ? Vă ascundeți...
 ILINCA : Nu.

BUZAN : Eh, iar minți, Ilinco, și mie nu-mi plac fetele care mint... Fii sinceră, îl iubești ?
 ILINCA : Eu ?... Nu...
 BUZAN : Asta să i-o spui lui taică-tău, care-i mort.
 ILINCA : Domnule Buzan, vă rog să-l lăsați în pace pe tata, acolo unde e.
 BUZAN : Hai, nu te supăra ! Uite, imi cer scuze.
 ILINCA : Nu-i nevoie. (Tăcere.)
 BUZAN : Bine, dar dacă nu-l iubești, atunci de ce vă întâlniți ?
 ILINCA (căutînd să-și păstreze cumpătul) : Poate că ne simpatizăm...
 BUZAN : Aiurea ! Îl iubești. Știu eu mai de mult. Și el te iubește, nu-i așa ?
 Vezi ? Si asta știu. Ehe ! Unu e Marin Buzan în satul ăsta ! Știe tot ! (Apropiindu-se de ea cu ochi aprinși.) Și mai știu și ce poamnă ești !
 ILINCA (ferindu-se) : Dar ce vreți să...
 BUZAN : Nu încerca să fugi, că e zădarnic. Oi fi eu beteag de-o mină, dar de picior sînt iute !
 ILINCA : Lăsați-mă, vă rog...
 BUZAN : Te-aș lăsa, cheferisto, da' vezi că nu pot ! Dacă nu te am, te omor, să stii ! (Caută s-o răstoarne, dar Ilinca amucă să-l izbească peste ureche. Buzan se dezechilibrează și ea izbutește să fugă.) ...Căteia afurisită !... O să vă aranjez eu pe-amîndoi !

SCENA 14

În aceeași seară. Se aude un miriit înăbușit.

ILINCA (șoptit) : Lup... Lup... Cuminte, Lup... (Miriitul se preface într-un fel de scheunat prietenos.) Așa, Lup... Așa... (Tăcere. Apoi, dinăuntru apare, tiptil, Mircea.)

MIRCEA : Ilinca !

ILINCA : Bine că n-ai plecat...

MIRCEA : Vreau să termin odată cu hîrtoagele popii ! Dar ce-i cu tine ?

ILINCA : Am dat peste Buzan. Sau, mai degrabă, el, peste mine.

MIRCEA : Bestia !

ILINCA : Sst... nu s-a întîmplat nimic... dar nu trebuie să ne mai vedem cîteva zile...

MIRCEA : Ce tot spui ?

ILINCA : Lasă, nu-i vreme de explicații... îți trimit eu vorbă cumva...

MIRCEA : Te-a urmărit ?

ILINCA : Acum, nu... Ascultă, Mircea, vrei să-mi mai dai o mină de ajutor ?

MIRCEA : Oricînd.

ILINCA : Atunci ia astea. Dar bagă de seamă : poți s-o pățești rău de tot dacă te prinde careva... Te temi ?

MIRCEA : Nu. Tot ce vine de la tine...

ILINCA : Nu numai de la mine.

MIRCEA : Îmi închipui.

ILINCA : Bine. Vorbește cu Ilie. El știe ce trebuie făcut.

MIRCEA : Bănuiam...

ILINCA : Sper să nu te fi simțit popa...

MIRCEA : Doarme tun.

ILINCA : Atunci, noapte bună.

SCENA 15

BUZAN (ajungînd în poarta școlii) : Ce naiba o fi cu fițuca asta ? (Scoate o lanternă citește.) „Români, nu vă prezentați la armată !”... „Afară cu Hitler din țară !”... „Jos fascismul !”... „Jos războiul !” Instigație la dezertare, ai ? Mama dracului de mucosi ! Trădarea Reichului, ai ? Vă arăt eu vouă ! O să mă țineti minte toată viața ! Bolșevicilor ! (Mototolește hîrtiuța și o azvirle, apoi își dă seama că nu trebuie aruncată, o ridică, o bagă în buzunar.) Calm, camarade Buzan... Calm... că lucrurile nu-s chiar așa de simple... Să fie cheferista ? N-are cum, că nu venea dinspre scoală... Blegul ăla de Calistrat ?... Trebuie să verificăm... Și trebuie să pedepsim ! Vă scot eu pe nas porcăria asta ! Ticăloșilor !

SCENA 16

MIRCEA (în arhiva parohiei, desface pachetul primit de la Ilinca, găsește niște monede și citeva hîrtii albastre de cinci lei le examinează atent) : „Jos războiul !”... „Afară cu Hitler din țară !”... „Afară cu Hitler !”... „Jos fascismul !”... Va să zică, într-adevăr, asta era...

SCENA 17

DOAMNA CALISTRAT : Mirciulică, aud despre tine lucruri care... nici nu știu cum să-ți spun... N-aș fi crezut că băiatul meu...

MIRCEA : Băiatul tău, dragă mamă, a mai crescut.

DOAMNA CALISTRAT : Sigur... Sigur... dar asta nu înseamnă că...

MIRCEA : Asta înseamnă multe.

DOAMNA CALISTRAT : Tocmai. Cînd sînt multe, sînt și bune și rele...

MIRCEA : Te încredințez că n-am făcut nimic rău.

DOAMNA CALISTRAT : Eu te cred, dragul meu, eu te cred, că doar așa te-am

crescut, cu frica lui Dumnezeu și în dragostea pentru aproapele...

MIRCEA : Iar, mamă ?

DOAMNA CALISTRAT : Eu te cred, dar alții ?

MIRCEA : Alții să-și vadă de treaba lor !

DOAMNA CALISTRAT : Vai, cum poți vorbi așa ? Domnul inspector Nisipoiu e un om serios, cu o poziție socială care...

MIRCEA : Un ranolit.

DOAMNA CALISTRAT : Doamne, Doamne, ce-am ajuns să aud din gura ta de copil cuminte !

MIRCEA : Și eu te rog să înțelegi, mamă, că nu mai sunt un copil.

DOAMNA CALISTRAT : Ba ești, ba ești. Altfel n-ai vorbi așa.

MIRCEA : Un copil cu mustață, care mâine-poimîine poate fi trimis pe front.

DOAMNA CALISTRAT : Nu ! Nu spune asta ! Te rog... Cruță-mă... Că numai pe tine te am...

MIRCEA : Adevărul e adevăr chiar atunci când nu ne convine.

DOAMNA CALISTRAT : Parcă ai fi tăică-tău... (Plînge ușor.) Și, pe urmă, părintele...

MIRCEA : Drăcea !

DOAMNA CALISTRAT : Nu știi ce să mă mai fac cu tine !

MIRCEA : Dacă așa îl cheamă ! Ce vină am eu ?

DOAMNA CALISTRAT : Ai, băiatule, Mirciulică mamă, că nu trebuie să te amesteci, tu, copil cuminte, bursier, cu toți nepricopsiții... cu fata aia... și cu...

MIRCEA : Ah, asta era ?

DOAMNA CALISTRAT : Dar ce, nu-i destul ?

MIRCEA : Deci, toate pornesc de la Buzan... Acum înțeleg.

DOAMNA CALISTRAT : Eu nu înțeleg nimic. Vreau numai să te rog, încă o dată, să te porți ca mai înainte, ca și cum ar trăi încă tăică-tău.

MIRCEA : Tata a luptat la Mărășești.

DOAMNA CALISTRAT : Da. Și la ce i-a folosit ? De-acolo i s-a tras boala, și-a murit încă tânăr...

MIRCEA : Sint convinși că m-ar înțelege și m-ar aproba.

DOAMNA CALISTRAT : El a fost un ofițer distins, și dacă ar fi trăit, ar fi luptat și acum pentru rege, cu tot devotamentul...

MIRCEA : Ar fi primit ordin și ar fi luptat desigur, dar cu tot devotamentul ? ! Atunci de ce l-au scos din armată în '93 ?

DOAMNA CALISTRAT : Era bolnav...

MIRCEA : Nu atât de bolnav încît să nu poată fi avansat locotenent-colonel.

DOAMNA CALISTRAT : De unde știi tu ?

MIRCEA : Poate că mi-a spus el, înainte de-a muri...

DOAMNA CALISTRAT : Aveai doar trei sprezece ani.

MIRCEA : Destui ca să înțeleg mai multe decît îți inchipui matale.

DOAMNA CALISTRAT : Bine, Mirciulică, dacă tu nu vrei să mă mai ascuți, dacă nu ți-e milă de...

MIRCEA : Mamă, te rog, mamă... Te asigur că n-ai nici un motiv să-i crezi pe alții mai mult decît pe mine...

DOAMNA CALISTRAT : De-ar fi așa... de-ar fi așa...

MIRCEA : Așa e, mamă.

DOAMNA CALISTRAT : O fi, copilule, dar mie mi-e frică... Mi-e frică, Mircea...

SCENA 18

MĂRUNȚELU : Va să zică, dom'șoară, unde ați fost dumneatale în seara de șaisp'ce august, adică alaltăseară ?

ILINCA : Păi, cum v-am spus : am ascultat sfatul dumneavoastră și m-am plimbat.

MĂRUNȚELU : Singură ?

ILINCA : Da.

MĂRUNȚELU : Așa, singură, singurică ? În toiul nopții ?

ILINCA : Nu era în toiul nopții. De-abia se înserase.

MĂRUNȚELU : Totuna. Va să zică, v-ați plimbată ră singurică...

ILINCA : Da. Doar știți că m-a întilnit și domnul Buzan.

MĂRUNȚELU : Știm, că unul ca mine trebuie să știm totul. Și după aia ?

ILINCA : După aia m-am dus acasă.

MĂRUNȚELU : D-a dreptul ?

ILINCA : De-a dreptul.

MĂRUNȚELU : Fără niscaiva ocolișuri ?

ILINCA : Fără. Că mă cam speriasse domnul secretar...

MĂRUNȚELU : Asta nu-i treaba mea. Și nu-i bine să întoarceți duneavoastră vorba, dom'șoară, că la mine nu țin cu răclămații d-astea.

ILINCA : Dar n-am reclamat nimic.

MĂRUNȚELU : Mă rog, mă rog... Și-a doua zi ? Adică ieri, în șap'spe august corent ?

ILINCA : M-am dus la școală, la munca de război. Domnul Buzan știe.

MĂRUNȚELU : Și p-ormă ?

ILINCA : P-ormă m-am dus acasă.

MĂRUNȚELU : Și azi ? În op'spe ?

ILINCA : Azi am venit direct aici...

MĂRUNȚELU : Mda... Dar de auzit, ai auzit, nu ?

ILINCA : Ce să aud ?

MĂRUNȚELU : De porcăria aia de fițuică, lipită pe poarta școlii...

ILINCA : Da.

MĂRUNȚELU : Aha ! Va să zică, ați auzit.

ILINCA : De la domnul Buzan. Era furios.
 MĂRUNȚELU : Cred și eu... Da' cu dom' elev Calistrat Mircea ați vorbit cumva, dumneata, de-atunci ?
 ILINCA : Nu.
 MĂRUNȚELU : Sigur ? Că putem verifica...
 ILINCA : Foarte sigur. N-am avut cînd.
 MĂRUNȚELU : Bine... Deunacumdată ne oprim aci. Ia să semnați dumneata ce vorbirăm noi... Că nu-i de glumit ! Așa... Liber, dom'șoară ! (Ilinca iese.) Dacă mă iau eu după legionarul ăsta ! Uf, că cald mai e !... Ce, el crede că eu nu știu că e ce e... mă rog, ce-a fost ?... Nu. Nu-i cheferista cu pricina, că are toate alibiile în bună regulă... De, Mărunțelule, cine te-a pus să faci meseria asta parșivă ? !

SCENA 19

HUMPEL : Prin urmare, dacă înțeleg bine, se agită și comuniștii tăi.
 BUZAN : Ai mei ? Cum ai mei ? Asta ar fi culmea, Adalbert !
 HUMPEL : Vreau să spun, din satul acela...
 BUZAN : Da. Se cam agită...
 HUMPEL : Și jandarmul ce face ? Stă cu mîinile în sîn ?
 BUZAN : Cercetează... Dar merge greu.
 HUMPEL : Un dobitoc !
 BUZAN : Țștia-s oamenii, cu ăștia defilăm...
 HUMPEL : Defilați, pe dracu' ! Un război nu e o paradă. Voi, legionarii, ce pășiti ?
 BUZAN : Facem și noi ce putem.
 HUMPEL : Haida de !
 BUZAN : Dacă mareșalul ne-ar fi lăsat mîină liberă...
 HUMPEL : Niște cîrpaci, asta sînteți, niște cîrpaci !
 BUZAN : Să nu exagerăm, Adalbert. Știi foarte bine că, în ce mă privește, sînt dispus să acționez.
 HUMPEL : Atunci, acționează ! Să terminăm odată cu agitația comunistă !
 BUZAN : Îmi dai mîină liberă ? Mă susții cu soldații tăi ?
 HUMPEL : *Sicher* ! Dacă va fi cazul...
 BUZAN : Ei bine, o să fie cazul !
 HUMPEL : Dar mai repede ! *Schnell* ! *Schnell* ! Nu uita că podul acesta poate avea importanța lui strategică... Iar frontul se apropie mereu...
 BUZAN : Crezi că rușii vor ataca din nou ?
 HUMPEL : Sînt convins, dragă amice.
 BUZAN : Dar vom rezista, nu-i așa ?

HUMPEL : Elastic, *mein Herr*, elastic...
 BUZAN : Mda... Numai că orice elastic se poate rupe...
 HUMPEL : În afară de elasticul S.S. !
 BUZAN : Să dea Dumnezeu...
 HUMPEL : Are să dea, are să dea ! Dacă nu cumva e german, Dumnezeu este în orice caz prieten cu Fűhrerul. *Prosit* !
 BUZAN : *Prosit* !
 HUMPEL : Și te aștept simbătă, aici, la cantonament, cu... Cum le zici, camarade ?
 BUZAN : Cu mielutele...
 HUMPEL : Ah, *ja, ja...* *die* Mielutzen... *Zum Teufel* !... Voi, legionarii, aveți niște expresii... !

SCENA 20

MĂRUNȚELU (*zbiară*) : Să intre popa !
 DRĂCEA : Domnul !
 MĂRUNȚELU : Sărut mîina, părinte...
 DRĂCEA : Bine, domnule plutonier maior, se face una ca asta, să chemi popa la postul de jandarmi ? Cine-a mai pomenit ? !
 MĂRUNȚELU : De, dacă datoria...
 DRĂCEA : Să știi, suflete împovărat, că pot să mă plîng la episcopie... Ca să nu mai vorbim că Cel de Sus pe toate le vede și le răsplătește după cuviință !
 MĂRUNȚELU : Știu, știu... Numai p-ăla de puse manifestu' colò, nu-l văzu...
 DRĂCEA (*ridicîndu-se demn*) : Domnule plutonier...
 MĂRUNȚELU : Stăi cu binișoru', părinte, că sfinția-ta ai legea dumneata, da' am și eu legea mea... Să vorbim nițică mai domol.
 DRĂCEA : Ei, așa da. Ascult.
 MĂRUNȚELU : În fondu' fondului și la o adică, eu n-am de pus decît una singură întrebare : unde era și ce făcea elevul Calistrat Mircea alaltăseară, adică în șaisp'ce august corent ?
 DRĂCEA : Un' să fie ? În cancelarie la mine.
 MĂRUNȚELU : La ora aia ?
 DRĂCEA : Da. Că are mult de lucru și i-am zis să doarmă acolo.
 MĂRUNȚELU : Și a dormit ?
 DRĂCEA : Vezi bine. Că are somnul să-nătos.
 MĂRUNȚELU : Buun. Acuma întrebarea doi...
 DRĂCEA : Parcă era vorba de una singură.
 MĂRUNȚELU : Vorba vine. Va să zică, doi : n-a văzut pe nimeni ? n-a vorbit cu nimeni ?
 DRĂCEA : Nu.
 MĂRUNȚELU : De unde știi dumneata că nu ?

DRĂCEA : Păi, cum, de unde ? Eram alături. Și ciinele n-a dat nici un semn.

MĂRUNȚELU : Da. Așa-i, că ciinele sfinției-tale e dă rasă polițistă...

DRĂCEA : Exact.

MĂRUNȚELU : Ei, atunci... să pune o altă chestie...

DRĂCEA : Alta ? ?

MĂRUNȚELU : Una mai, cum să zicem noi, una mai dă suflet...

DRĂCEA : Haide, domnule plutonier, zi odată, că mai am trei slujbe... după aia trebuie să trec pe la domnul Nisipoiu... pe urmă... Eh, viață grea, ce mai... !

MĂRUNȚELU : Păi tocmai de slujbă ar fi chestia...

DRĂCEA : Te poftesc să nu te amesteci în slujba mea, că...

MĂRUNȚELU : Știu, știu... episcopioa... ! Dar nu te neliniști dumneatale, părințele, că despre alta-i vorba : n-ai putea sfinția-ta să-i mai spovedești nițal pă tinerii ăștia din sat... și pă dispersați... așa, mai temeinic... să știm și noi ce le mai trece prin...

DRĂCEA : Destul, majorule ! Că eu nu te chem la strană să-mi ții isonul la liturgie, și te poftesc și pe dumneata să te ții într-ale dumitale, că, de nu, sînt în stare să te afurisesc, să știi ! *(Iese, trîntind ușa.)*

MĂRUNȚELU : Afurisit popă ! Auzi la el ! Parcă eu n-aș ști să-l afurisesc, dacă aș avea temei... Da' asta-i, că nu-l am... Va să zică, nici Calistrat Mircea... Atunci care, anafura, să fi fost ?

SCENA 21

ILIE : Dumnealui trebuie să stea o vreme în sat la noi... Da' să nu știe nime-ne... Aici, la mine, e cu primejdie. Gindeam să meargă la gazda voastră.

MIRCEA : Dar Banciule e omul lor...

ILIE : Tocmai de-aia. Acolo n-o să caute nimeni, cît îi veacul ! Bun înțeles, fără să știe alde Banciule... Au ei podul ăl vechi, părăsit de mult.

MIRCEA : Îl știu.

ILIE : Așa. Cînd pleci acasă, de la popa, să zăbovești în fundul grădinii, la voi, pînă îți dau eu semn... Îi arăți dumnealui locul, și gata. Pe urmă nu te mai privește chestia asta... *(Lui Toma.)* Bine-o fi așa ?

TOMA : Bine. Dar, poate tinărul nu-i de acord...

(Fascinat de personalitatea pe care o degajă omul necunoscut, Mircea tace o vreme.)

ILIE : Spune, Mircea, nu vrei ? Nu te obligă nimeni...

MIRCEA : Cum să nu vreau ?

TOMA : Mulțumesc. Pe mine mă cheamă Toma. Alt nume n-am și pe asta tot e mai bine să-l uiți...

ILIE : Atunci, haideți...

SCENA 22

MĂRUNȚELU *(zbierînd)* : Să intre Ilie !

ILIE : Să trăiți, dom' major !

MĂRUNȚELU : Bă, Ilie, tu știi cine sînt eu aci, bă ?

ILIE : Dom' plutonier major-șef, să trăiți !

MĂRUNȚELU : Nu, bă ! *(Ilie, gest a nedumerire.)* Eu sînt Statul, bă ! Statul Majestății-sale și al domnului mareșal, bă ! Ai înțeles ?

ILIE : Da, să trăiți !

MĂRUNȚELU : Ei, atunci, șezi colea și să-mi spui mie iute, da' știi, zvic !, unde-ai fost, ce-ai făcut, cu cine-ai vorbit alaltăseară, adică în șais'pce august corent ?

ILIE : Eu ?

MĂRUNȚELU : Da' cine, bă ? Tata Noe ?

ILIE : Păi eu...

MĂRUNȚELU : Hai, hai ! Mișcă limba, că altfel mă mișc eu d-aci, ș-atunci să te ții !

ILIE : Eu ziceam că știți dumneavoastră că...

MĂRUNȚELU : Ce să știu, bă ? Ce să știu ? Că dac-aș ști... ! Mumă-sa ei de treabă !... Ei ?

ILIE : Că m-ați trimis la nașu' dumneavoastră, cu...

MĂRUNȚELU : Cu ce, bă, cu ce ?

ILIE : Păi cu... știți dumneavoastră...

MĂRUNȚELU : Aoleu, că bine zici, bă ! Așa-i ! Că nu mai aveau ăla ce minca ! Bă, bată-te să te bată, știi tu ce mare noroc avuși cu mine, bă ?

ILIE : Dacă ziceți dumneavoastră, dom' major...

MĂRUNȚELU : Zic, bă, zic ! Auzi colea : dacă afli ceva, cumva, dă la careva, dă prostiile astea scrise care umblă p'în sat — vii îndată aci și-mi spui tot. Ai priceput ?

ILIE : Priceput, să trăiți !

MĂRUNȚELU : Gata ! Șterge-o ! *(Ilie iese.)* Iaca, na, Mărunțelule, că nu afliși nimica, pustia mă-si de treabă ! Că dacă m-o raporta neamțul ăla spilcuit, de la pod, la dom' căpitan Geambașu, mă halește ăla, nu alta ! Cu post cu tot !

SCENA 23

MIRCEA *(în cancelaria popii, unde, la un' radio vechi, hîrîite în surdină niște*

marșuri): Unde naiba l-oi fi pus, că acu' începe slujba, și dacă mă prinde popa fără carnețel... (La radio, un moment de tăcere, apoi, nedeslușit, crainicul. Pune radioul mai tare.)

CRAINICUL: ...Comandamentul de căpetenie al armatei...

MIRCEA (căutînd în continuare): Sigur! „Pe frontul din Moldova, nimic nou...”

CRAINICUL: ...În noaptea de nouăsprezece spre douăzeci august, inamicul a declanșat ofensiva pe frontul din Moldova...

MIRCEA: Ia stai! (Umblă la butoanele aparatului.)

CRAINICUL: ...trupele româno-germane se retrag conform planului, pe poziții dinainte stabilite... (Hîrîituri.)

MIRCEA: Va să zică, a început!... (Încearcă zadarnic să regleze aparatul, îl închide.) Iar dacă se recunoaște că ne retragem, înseamnă că frontul a și fost rupt... Are dreptate Toma. Și-atunci?

DRĂCEA (intrînd): Vorbești singur, Calistrat?

MIRCEA: Nu, părinte... căutam carnețelul... Ah, uite-l!

DRĂCEA: De ce-ai închis Telefunken-ul?

MIRCEA: Hîrîia prea tare.

DRĂCEA: Da... a început și ăsta să hîrîie... de la o vreme toate hîrîie... Te rog să poțestești în biserică, începem slujba.

MIRCEA: Da, părinte. (Dă să iasă.)

DRĂCEA: Știi, nu-i nevoie să bați toba prin sat cu vestea asta...

MIRCEA: Ați auzit și dumneavoastră?

DRĂCEA: Că nu sînt surd... M-ai priceput?

MIRCEA: Da.

DRĂCEA: Așa, băiete... Că nu-i bine să te aibă la mină Mărunețu cu vorbe din astea...

SCENA 24

MIRCEA: Tovarășe Toma...

TOMA: Spune...

MIRCEA: Mata ești comunist, așa-i?

(Tăcere.)

TOMA: Vezi, Mircea Calistrat, n-aș putea să-ți răspund acum dacă sînt ori nu comunist. Trebuie să înțelegi că nu e momentul mărturisirilor.

MIRCEA: Vă jur că n-am să scap vreo vorbă nimănui, niciodată, orice mi s-ar întîmpla! Pentru mine e foarte important să știu...

TOMA: Eu te cred, băiatule. Dar crede-mă și tu. O să ne cunoaștem mai bine, și cîndva — nu-i așa de de

parte ziua aceea — o să putem vorbi mai deslușit...

MIRCEA: Înțeleg... Dar vedeți, tovarășe Toma, eu parcă am mai auzit glasul dumneavoastră, și pareă și ochii mi-s cunoscuți...

TOMA: Cine știe, poate m-ai văzut pe undeva... Mai degrabă cred că ți se pare.

MIRCEA: Și mai e ceva...

TOMA: Ei, ce mai e?

MIRCEA: Un lucru despre care n-am vorbit cu nimeni pînă acum...

TOMA: Atunci trebuie să fie ceva deosebit.

MIRCEA: Pentru mine, da. Și pentru ea, sînt sigur.

TOMA: Ai fi îndrăgostit, prietene...?!

MIRCEA: Da. Cred că da...

TOMA: Și de ce socotești că e nimerit să-mi spui tocmai mie?

MIRCEA: Nu știu. Așa-mi vine. Și, să vedeți, tovarășe Toma, noi, adică eu și cu Ilinca...

TOMA (tulburat): Ilinca...?

MIRCEA: Da, Ilinca...

TOMA: Cine-i Ilinca? De-unde o cunoști?... A, nu, ce vorbesc? Prostii...

MIRCEA: O fată... O iubesc... Dar nu-nțeleg...

TOMA: Nimic, nimic... Am cunoscut și eu o fetiță... O chema tot Ilinca... I-ai pronunțat numele cu atîta căldură, încît mi s-a părut ciudat... Nu-i nimic. Spune. Va să zică, vă iubiți...

MIRCEA: Ne-am promis unul altuia să nu ne ascundem niciodată ceva.

TOMA: Mda...

MIRCEA: Și acum ce-am să fac?

TOMA: Acum... Acum n-ai să-i spui despre mine nimic.

MIRCEA: Nu pot s-o mint.

TOMA: Vezi, Mircea — nu te superi că-ți zic pe nume, nu-i așa?

MIRCEA: O, nu...

TOMA: Vezi, băiatule, sînt totuși, uneori, lucruri care nu pot fi divulgate, cel puțin un timp, nici chiar celui mai drag dintre oameni... E pentru binele oamenilor... Tocmai pentru binele celui mai drag dintre oameni!

MIRCEA: S-ar bucura atîta...

TOMA: Vrei să-mi pară rău că te-am cunoscut?

MIRCEA: Vai, nu, dar...

TOMA: Dacă-i spui, voi fi silit să plec. Cine știe unde, cine știe cum! S-ar putea să cad în miinile lor...

MIRCEA: Dar nu vreau asta!

TOMA: Atunci, taci.

MIRCEA: N-am să mă mai pot uita în ochii ei...

TOMA: Ba ai să poți. Nu-i ascunzi nimic rău. Și, pe urmă, poate că ea ar înțelege...

MIRCEA: O, sînt sigur de asta!

TOMA : De ce ?
 MIRCEA : O fată ca ea... De cînd o cunosc, am priceput multe.
 TOMA : Și de cînd o cunoști ?
 MIRCEA : Sint cîteva luni... Are ochii ațit de negri... ca de catifea...
 TOMA : Asta ai priceput ?
 MIRCEA : Nu rideți de mine... Cred că e... Nu, nu trebuie să spun. Nu e nimic, iertați-mă...
 TOMA : Bine. Nu te mai întreb. Adică... e aici cu părinții ?
 MIRCEA : Cu o mătușă... Mama ei a rămas la București... Tată n-are... a murit...
 TOMA : De mult ?
 MIRCEA : De vreo doi ani. De ce ?
 TOMA : Așa... Și cum spui că o cheamă ?
 MIRCEA : Ilinca, cum s-o cheme !
 TOMA : Și călălalt nume ?
 MIRCEA : Anton.

(Tăcere.)

TOMA : Da. E tirziu. Trebuie să dormim. Și... ne-am înțeles, Mircea Calistrat, nu-i așa ?
 MIRCEA : Ne-am înțeles, tovarășe Toma... Totuși... dacă rușii au spart frontul din Moldova... Ce va fi cu noi ?
 TOMA : Va fi ceea ce trebuie să fie. Noapte bună ! Și mulțumesc pentru merinde...

SCENA 25

DRĂCEA (*ștergîndu-se pe față cu o imensă batistă albastră cu picățele roșii*) : Cald ! Cald al dracului, Doamne iartă-mă !
 MIRCEA : Da... Zăpușeală mare...
 DRĂCEA : Mai lasă lucrul, băiete... Șezi colea... Haide, haide... Vrei un strop de vin ? E bun. De împărțășanie. De la Drăgășani. Și e rece !
 MIRCEA : Nu, mulțumesc...
 DRĂCEA : Ce-o fi avînd *Telefunken*-ul ?
 MIRCEA : Știu și eu ?
 DRĂCEA : Să fie o pană de emisie ?
 MIRCEA : Pesemne...
 DRĂCEA : Cam lungă...
 MIRCEA : Într-adevăr...
 DRĂCEA (*mai dă pe gît o cană cu vin, se șterge din nou cu batistă, cască îndelung*) : Parcă m-aș culca...
 MIRCEA : Poate se drege...
 DRĂCEA : Cine să se dreagă ?
 MIRCEA : Aparatul.
 DRĂCEA (*cască iar*) : Îl am de mult... Ai dracului, Doamne iartă-mă, și nemții ăștia... Dacă nu era un *Telefunken*...

(*Amîndoi tac ; se aude numai tic-tac-ul deșteptătorului tip C.F.R. ; apoi radioul : hiriie.*)

CRAINICUL : „Atențiune ! Atențiune ! Peste cîteva momente vom transmite un comunicat special... Atențiune...”
 DRĂCEA : Ce să fie ?
 CRAINICUL : „...Atențiune ! Atențiune ! Aici Radio București. Transmitem un comunicat special : astăzi, 23 August 1944, forțele patriotice și democratice ale națiunii, constituite în Blocul Partidelor Democratice, au luat în mină conducerea statului. Mareșalul Ion Antonescu a fost arestat împreună cu întregul guvern. România iese din războiul împotriva Uniunii Sovietice, întorcînd armele împotriva naziștilor. Trăiască România liberă !”...
 DRĂCEA (*închide, nervos, radioul, care a început iar să hiriie ; tic-tac-ul ceasornicului se aude parcă mai puternic o vreme*) : Va să zică, gata !... Putem merge la culcare...
 MIRCEA (*cu inima în gît*) : Da. Gala !
 DRĂCEA : Noapte bună ! (*Iese.*)
 MIRCEA : Chiar că bună !... Ilinca ! Trebuie s-o vîd numaidecît !

SCENA 26

SAFTA : Cine-i ? Taci, Grivei ! Grivei !
 MIRCEA : Om bun... Sint Mircea.
 SAFTA : Așa, în puterea nopții ? Umbli huhurez prin sat ?
 MIRCEA : Iertați-mă, dar aș vrea... Ilinca...
 SAFTA : Doarme, băiete.
 MIRCEA : Am o veste, mătușă... O veste mare !
 SAFTA : Ce fel de veste ?
 MIRCEA : Pace, mătușă !
 SAFTA (*creșcînd*) : Pace ? Cum pace ? De unde știi ?
 MIRCEA : S-a anunțat adineauri la radio.
 SAFTA : Vai de mine, băiete ! Chiar pace ?
 MIRCEA : Da. Aș vrea... chiar dacă doarme...
 SAFTA : Sigur... Dacă-i așa, o scol ! Doamne, ce veste !
 MIRCEA : Te rog, mătușă, încet... Să nu facem zarvă...
 SAFTA : Păi dacă zici că-i pace !
 MIRCEA : Zic... da' fă matale așa cum spun...
 SAFTA : Bine... stai nițel...
 ILINCA (*din casă, cu îngrijorare*) : Ce-i, mătușă ?
 MIRCEA : Eu sint.
 ILINCA (*apare*) : Mircea ! Lă ora asta ? Ce s-a întimplat ?
 SAFTA : Pace, fetițo ! Auzi ? Pace !

ILINCA : Adevărat ?
 MIRCEA : Am ascultat comunicatul special. Antonescu e arestat. Pornim contra naziștilor.
 ILINCA : În sfârșit ! În sfârșit ! (Îl îmbrățișează.)
 SAFTA (depărtându-se) : Of, copiii ăștia !...

SCENA 27

BUZAN : Mircea Calistrat !
 MIRCEA : Bună seara, dom' secretar.
 BUZAN : Noaptea, băiete, noaptea !
 MIRCEA : Cum vreți...
 BUZAN : Pari grăbit...
 MIRCEA : E tirziu...
 BUZAN : Și pină acuma n-a fost ?
 MIRCEA : Am lucrat...
 BUZAN : Păi ai plecat de la popa de aproape două ceasuri... Taci, ai ? Nu-ți vine la îndemână !... Ce mai făcea Ilina ?
 MIRCEA : De unde să știu eu ?
 BUZAN : Nu face pe prostul. De unde ai putea să vii, dacă nu de la ea ? Te-ai dus, fuguța, să-i spui vestea !
 MIRCEA : Care veste ?
 BUZAN : Mircea Calistrat, ia seama !
 Știu tot. A fost aici popa Drăcea.
 MIRCEA : Aaa !... Cu... armistițiul ?
 BUZAN : Vezi bine. N-are rost să vă mai ascundeți.
 MIRCEA : De ce să ne-ascundem ?
 BUZAN : Băiete, trezește-te, ori te-ai prostit de-a binelea ?
 MIRCEA : Pesemne...
 BUZAN : Treaba ta ! Eu atîta îți spun : bagă-ți mințile-n cap. Crezi că dacă s-a întors roata pe front, gata, s-a isprăvit ?
 MIRCEA : Nu știu ce vreți...
 BUZAN : Tu n-ai fi știind — sau te prefaci ! —, da' eu știu. Știu bine. Și uite că-ți spun și ție. Că ești tinăr, și bursier, și vine bacalaureatul, și mi-ar părea rău de tine. Lupta de-abia acum începe, Mircea Calistrat, pricepi ?
 MIRCEA : Nu.
 BUZAN : Atunci ești, într-adevăr, un dobitoc. Cară-te la mă-ta și fă nani ! (Și, întorcîndu-se brusc, intră în școală.)
 MIRCEA : Bădăranul dracului !

SCENA 28

MIRCEA (pe fondul exploziilor ce se aud dinspre București) : Iar dai pasiențe, mamă ?
 DOAMNA CALISTRAT : Ce să fac, Mircea ? Nu mai știm nimic de acasă de-atîta vreme... Tare mi-e teamă că n-a mai rămas nimic...
 MIRCEA : Se spune că în cartierul nostru n-au prea căzut bombe...

DOAMNA CALISTRAT : Domnul Buzan ce zice ?
 MIRCEA : Lasă-l pe domnul Buzan...
 DOAMNA CALISTRAT : Iar, Mircea ?
 Uți cit bine am avut noi de la el și de la director ?
 MIRCEA : De la director, nu zic, dar de la huliganul ăsta ?
 DOAMNA CALISTRAT : Nu fi rău, dragul meu. Atunci cînd cu bursa...
 MIRCEA : Atunci a fost străduința mea, mamă. Și meritul meu.
 DOAMNA CALISTRAT : Da, dar dacă nu erau ei...
 MIRCEA : Chiar nu înțelegi că Buzan avea interesele lui ?
 DOAMNA CALISTRAT : Ce interese putea să aibă cu tine ?
 MIRCEA : Nu știi că a fost legionar ?
 Că mai e și acum ?
 DOAMNA CALISTRAT : Asta-i treaba lui.
 MIRCEA : Și dacă, prin el, m-ai fi văzut și pe mine în cămașă verde, cu pistolul în mînă, ce-ai fi zis ? Să le fi ținut partea ucigașilor ăstora, care ne-au mințit tot timpul, cu „camaraderia“ lor de arme, și cu „alianța“ fasciștilor ?
 DOAMNA CALISTRAT : Cred că aș fi murit !
 MIRCEA : Vezi că am dreptate ? Dar acum s-a isprăvit ! Își vor primi cu toții plata !
 DOAMNA CALISTRAT : Și dacă nu s-a isprăvit ? N-auzi bombele ? Crezi că nemții se lasă păgubași ?
 MIRCEA : Vor fi bătuți. Astea-s ultimele zvîrcoliri.
 DOAMNA CALISTRAT : De unde știi tu ?
 MIRCEA : Nu se poate altfel, mamă, înțelegi ?
 DOAMNA CALISTRAT : Ei, Mircea, cine știe ce ne mai așteaptă ! Să nu te amesteci în vîltoarea asta nouă, că numai pe tine te mai am... Te rog !
 MIRCEA : Vîltoarea asta e altfel decît cealaltă ! Altfel decît toate celelalte care au fost ! Cu totul altfel...
 DOAMNA CALISTRAT : Așa spun toți, la început... Vorbe goale ! Adevărul e că lumea s-a înrăit, băiatule ! Iar eu n-am fost învățată să lupt. De asta mi-e frică... Mi-e frică, Mircea !
 MIRCEA : Lasă, mamă, lacrimile n-ajută la nimic. Bine că sîntem sănătoși ! Restul mă privește. Și-ai să vezi că o să fie bine !
 DOAMNA CALISTRAT : Dacă zici tu, Mircea...

SCENA 29

Se aude în continuare, cînd mai vag, cînd mai puternic, zgomotul bombardamentelor hitleriste asupra Bucureștiului.

MĂRUNȚELU : Ce facem, dom' primar ?
 BROBONEL : Păi, ce să facem ?
 MĂRUNȚELU : Cu situația asta spicală...
 BROBONEL : Să mă trăsnească Al de Sus dacă știu !
 MĂRUNȚELU : Că dacă ăia de sus s-a schimbatară... Acuma bombardează nemții...
 BROBONEL : De... Oricum, dă-l jos de-a-colo pe domnul mareșal.
 MĂRUNȚELU : Și să-l las pe Majestatea-sa singur ?
 BROBONEL : Păi, dacă nu-i înșurat...
 MĂRUNȚELU : Atunci, să-l scot...
 BUZAN (intrînd, foarte bine dispus, tocmai în momentul în care plutonierul scoate portretul fostului dictator) : Ei, așa da ! Jos călăul ! Vă salut, domnilor !
 BROBONEL (dă să plece) : Salut, salut...
 BUZAN : Numai un moment, domnule primar : aș dori să-mi spuneți cînd o să am căruțele necesare pentru întoarcerea liceului în Capitală...
 BROBONEL : Da' dumneata n-ai auzi ce-i acolo ? Prăpădul lui Dumnezeu !
 BUZAN : Tocmai de-aia...
 BROBONEL : Poftim ? Vezi-ți, domnule, de treabă ! Și, oricum, căruțe tot n-am, că au luat nemții dumitale tot ! Salut ! (Iese.)
 BUZAN : Cam nervos, primarul... Tălică ce zici, Mărunțelule, de chestia asta ?
 MĂRUNȚELU : Care chestie ?
 BUZAN : Ei, care, care ? Asta d-acum !
 MĂRUNȚELU : Ce să zic, dom' Buzan ? Știu eu ce să zic ? ! N-am primitară încă ordine de la dom' căpitan Geambașu. Așa că eu zic să nu zic nimic !
 BUZAN : Păi dară să nu zici, nene mășurule... (Zgomotul bombardamentelor se întetește iarăși.) Da' să știi de la mine : ăia sînt dați dracului !
 MĂRUNȚELU : Izact !
 BUZAN : Și ăi de zboară, și ăi de la Delureni... Dacă nu-i ajutăm acuma... Cînd le-ar prinde bine...
 MĂRUNȚELU : Să vedem ce ordine vine. Că în '916, la Jiu, nici mie nu mi-a prins bine cînd mi-au omorît-o pă muica !
 BUZAN : Bine, Mărunțelule, dacă așa mi-i vorba...
 MĂRUNȚELU : Da' cum altfel ?
 BUZAN : Numai să nu regreti ! (Iese furios.)
 MĂRUNȚELU : Eu ? Cum să regret, dacă n-am ordin ?

SCENA 30

HUMPEL : Ei, *mein Herr*, mi se pare că ai dumitale nu se simt acum tocmai bine la București... Îmi pare rău, îmi pare rău...

BUZAN : Ai mei ? Dacă rămîneau ai mei la putere, n-ajungeam noi aici !
 HUMPEL : Crezi ?
 BUZAN : Legiunea nu l-ar fi trădat niciodată pe Fährer.
 HUMPEL : Eh !...
 BUZAN : Vorba e, ce facem ?
 HUMPEL : Doar ți-am spus că ne re-tragem elastic, nu vezi, *mein Herr* ?
 BUZAN : Al dracului de elastic !
 HUMPEL : Vrei să vii cu noi ?
 BUZAN : Să vin cu voi ? Păi nu era vorba să acționăm aici ?
 HUMPEL : Vorba aia s-a dus, amice ! De ce să nu recunoaștem că ne-au luat-o înainte ? Totuși, ceva ar mai fi de făcut : podul ăsta pe care l-am păzit eu degeaba pînă acuma n-are voie să rămînă întreg. Unitățile române din zonă trebuie să ajungă la București cît mai tirziu, pentru că — te rog să mă ierți ! — ai noștri au nevoie de timp ca să distrugă orașul ca lumea...
 BUZAN : E clar.
 HUMPEL : Dar eu nu mai pot face treaba asta cu puținii soldați pe care-i am. Blestemații voștri de țărani or să ne împiedice cu siguranță. Și sînt mulți.
 BUZAN : Dobitoci !
 HUMPEL : Totuși, totuși... De aceea, noi o să ne retragem în ordine, iar dumneata vei arunca, apoi, podul în aer. Totul e pregătit...
 BUZAN : Singur ?
 HUMPEL : În asemenea ocazii, unul singur are mai multe șanse de reușită...
 BUZAN : Mda... Și după aceea ?
 HUMPEL : Fugi. Cînd vei voi să vii la noi, vei fi binevenit. Ai adresa mea.
 BUZAN : Da. O am.
 HUMPEL : Atunci, ne-am înțeles ! Te aștept mîine seară la șapte.
 BUZAN : Voi fi, ca de obicei, punctual.
 HUMPEL : Cu bine, *mein Herr* !

SCENA 31

ILIE : Tu știi la ce folosesc patrulele astea ?
 PRIMUL FLĂCĂU : Ca să stea oamenii pe la casele lor, să nu le dăm motiv nemților de la Delureni să ocupe satul.
 MIRCEA : Cum să ocupe satul o mină ce soldați ?
 PRIMUL FLĂCĂU : Așa zice dom' Mitache...
 ILIE : Nu-i așa, măi. Aici e la mijloc tocmai mîna lui Humpel, ca să bage frica în oameni.
 MIRCEA : Și să nu dăm noi peste el, să le încurcăm treburile.
 ILIE : Acuma pricepi ?
 PRIMUL FLĂCĂU : Nu.

MIRCEA : Adică, nu-i bine să ne mai ducem în patrulă.

PRIMUL FLĂCĂU : Cum să nu mă duc, dacă-i ordin ? !

ILIE : Care ordin ?

PRIMUL FLĂCĂU : Parcă știi tu mai bine ! Porunca-i poruncă.

SCENA 32

DOAMNA PETCU : Ce-i cu dumneata, domnule inspector ?

NISIPOIU (*intr-un maiou cirpit, cu pantaloni ponosiți, fără lavalieră, desculț, cu fața prăfuită, salută ceremonios, ridicându-și pălăria de panama veritabilă*) : Harașo, harașo !

DOAMNA PETCU : Poftim ?

NISIPOIU : Cum ați auzit, stimată tovarășă doctor, și vă rog mult să nu-mi mai ziceți „domnule“...

DOAMNA PETCU : Dar cum să vă zic, pentru Dumnezeu ? !

NISIPOIU : Ssst ! Fără Dumnezeu !

DOAMNA PETCU : Vai, domnule Nisipoiu, dar ce-ați pățit de-arătați așa de... cum să zic... ?

NISIPOIU : Harașo, harașo ! Înseamnă că am reușit !

DOAMNA PETCU : Ce-ați reușit ? Că nu mai înțeleg nimic...

NISIPOIU : Să mă transformez !

DOAMNA PETCU : Dumneavoastră ? Să vă transformați ? În ce ?

NISIPOIU : Da. Să mă transformez. Căci acum nu mai sint eu... Ssst ! Nu mai sint inspector financiar...

DOAMNA PETCU : Dar...

NISIPOIU : Sint un simplu muncitor. Nu-i așa că semăn cu un simplu muncitor ?

DOAMNA PETCU : Doamne ferește !

NISIPOIU : Da, da... E drept că miinile... Însă am să frământ lut cu ele... și-atunci...

DOAMNA PETCU : Și... doamna Nisipoiu ce spune de toate astea ?

NISIPOIU : Ce să spuie ? Am convins-o să poarte o basma roșie.

DOAMNA PETCU : Ați înnebunit, domnule Nisipoiu ? Zău, nu pricep...

NISIPOIU : Ssst ! Vine cineva...

DOAMNA PETCU : Ei, atunci eu vă las, deși... aș fi vrut să vă invit la un pokeraș...

NISIPOIU : Un ce ? Nu știu ce-i aia, stimată...

DOAMNA PETCU : Vai de mine și de mine, biata doamnă Nisipoiu... La revedere, la revedere ! (*Se îndepărtează repede.*)

SCENA 33

AL DOILEA FLĂCĂU : Trăiți, dom' instructor, eu, să fie cu iertare, nu mai vin miine la patrulă.

MITACHE : Cum ai spus, bă ? Asta-i răzvrătire !

AL DOILEA FLĂCĂU : Eu nu știu, s' trăiți, dom' instructor, da' dacă-i pace, de ce să mai... ?

MITACHE : Am să-ți arăt eu ție pace, paștele și dumnezeii... Să-mi vii miine, că... Ai înțeles ?

AL DOILEA FLĂCĂU : 'Nțeles, dom' instructor, s' trăiți ! da'... eu nu mai vin ! (*Se întoarce regulamentar și iese repede.*)

MITACHE : Mirlanii dracului ! Li s-a suit pacea la cap !

SCENA 34

MIRCEA : Tovarășe Toma...

TOMA : Da ?

MIRCEA : E cineva care vrea să vă vorbească...

TOMA : O clipă.

MIRCEA : Pe-aici, moșule...

TOMA : Poftim... Atenție la grindă...

MIRCEA : Dumnealui e moș Arghir...

MOȘ ARGHIR : Apăi ne cunoaștem de mult, pruncule. Seară bună, „domnule“ maior.

MIRCEA : Maior ?

TOMA : De când așteptam clipa asta, meștere !

MOȘ ARGHIR : D-apăi noi ! Atunci când ne-a înștiințat locotenentul Andrei că o să vină cineva, speram să fii dumneata acela... Și iaca, acum-a-i gata !

MIRCEA : Eu mă duc să...

TOMA : Poți rămîne, Mircea. Nu mai avem de ce ne feri.

MOȘ ARGHIR : Humpel stă să arunce podul în aer.

TOMA : Cînd ?

MOȘ ARGHIR : Asta nu știu exact, dar imi pare că îl zorește graba...

TOMA : Atunci, să i-o luăm înainte ! Plecăm la Delureni. Oamenii sint pregătiți ?

MOȘ ARGHIR : Da.

MIRCEA : Sintem și cițiva premilitari care...

TOMA : Foarte bine. Să veniți într-acolo cite unul. Nu uitați că principala noastră șansă rămîne deocamdată să-i luăm prin surprindere.

MOȘ ARGHIR : Așa-i, dar mai e ceva : Buzan. Ultima lui întîlnire cu Humpel nu-i a bună... La despărțire erau amîndoi foarte voioși...

TOMA : Să ne luăm, deci, măsuri de siguranță : Buzan trebuie reținut aici cu orice preț. Cine poate face asta ?

MOȘ ARGHIR : Cred că tinărul...

MIRCEA : Eu aș fi vrut să merg la pod...

TOMA : Mircea, acum facem ce trebuie, nu ce vrem. Rămii aici, cu Ilie, cu

Ilinca și care mai credeți voi, și-i împiedicați cu orice preț pe Buzan și pe Mitache să iasă din sat. Clar ?
MIRCEA : Clar, tovarășe maior.
TOMA : Tovarășe maior ? Hm ? Ce ciudat sună !... Știi, Mircea, e prima dată când mi se spune așa... Bine. Toată lumea la treabă !

SCENA 35

BUZAN : Va să zică, Mircea Calistrat în persoană ! De când cu cele întâmplate, nu ne-am mai văzut...
MIRCEA : Aveți dreptate. Așa au fost împrejurările.
BUZAN : Da... împrejurările... Îmi pare bine că totuși nu m-ai uitat.
MIRCEA : Cum să vă uit, domnule secretar ? ! Chiar atât de nerecunoscător mă credeți ?
BUZAN : Și, zi, ți s-a făcut dor de mine... Oarecare remușcări ?
MIRCEA : Păi, da...
BUZAN (*vădit contrariat*) : Ei, poftim, ia loc. Dar te previn că n-am prea multă vreme... Aștept pe cineva... o mieluță...
MIRCEA : Nu vreau să vă stînjenesc... Dacă, știam...
BUZAN : Ce să știi ?
MIRCEA : Aș fi vrut și eu...
BUZAN : Nu mai spune !
MIRCEA : Zău. Mi-a părut atât de rău atunci...
BUZAN : Acum, de, n-am ce-ți face. Altă dată...
MIRCEA : Am fost un dobitoc. ce mai ! (*Scoate din servietă o sticlă cu vin.*) Dar un păhărel tot bem, nu ? De înmăscare...
BUZAN : Un păhărel ? Ești nebun. Mircea Calistrat ? Ce-i cu tine ? Parcă te fereai de băutură ? !
MIRCEA : De, necazurile, dom' secretar...
BUZAN : Ilinca ?
MIRCEA : Ce bine vă pricepeți la femei !
BUZAN : Ei, ia zi, zi-i... Interesant.
MIRCEA : Păi ce să mai zic ? Una credeam eu, și când colo...
BUZAN : Ce vorbești, frate ? S-a culcat cu altul ?
MIRCEA (*stăpinindu-se cu greu*) : De, știu eu ?
BUZAN : Atunci ?
MIRCEA : Nu vrea să ne mai vedem.
BUZAN : Sigur ! Și-a făcut treaba cu tine, și-acuma... Dacă mă ascultai la vreme... Ai fost un prost, Mircea Calistrat !
MIRCEA : Am fost, dom' Buzan... Dobitoc și prost ! Aseară o văzui cu Ilie...
BUZAN : Aha ! Vezi, băiete ? Așa-s muierile !... Bine, mai vorbim noi.

MIRCEA : Văd că n-aveți timp de mine...
BUZAN : Ți-am spus doar că eu nu-s nici prost și nici dobitoc.
MIRCEA : Da' zău, încă un păhărel... (*Mai scoate o sticlă.*) Părintele Drăcea a zis că decît să cadă în cine știe ce mîini, un vin ca ăsta, mai bine... Nu-i așa că-i fain ?
BUZAN : Te cred ! Al dracului, popa ! Dar ce l-o fi apucat ? Pînă acum n-ar fi dat un strop din el, să-l tai... Hai, fie... Da' iute !
MIRCEA : Iute, dom' secretar !

(*Mircea gustă precaut, Buzan dă pe gît păhărel după păhărel.*)

MITACHE (*intrînd*) : Ehei ! Ia te uită, frate, chef în lege ! Și mie nu-mi spuneți nimic ?
MIRCEA : Ba cum nu, dom' instructor, tocmai voiam să...
BUZAN (*ușor amețit*) : Eu nu vroiam nimic... Eu am treabă !
MIRCEA (*scoate încă o sticlă, turnîndu-i și lui Mitache*) : Serviți...
MITACHE : Noroc, fraților ! (*Bea.*) Hm ! Strașnică licoare ! Bă Calistrate, știi ceva, ia fugi tu după băieții lui Brobonel, să le arătăm noi vină...
MIRCEA : Dar... eu... Dom' secretar n-are timp...
BUZAN : Sigur că... n-am... timp !
MITACHE : Bine, bine... Toți ne grăbim... (*Lui Mircea.*) Hai, fugi !
MIRCEA : Eu zic să...
MITACHE : Ordin, bă elev !
MIRCEA : Am înțeles, să trăiți ! (*Iese.*)

SCENA 36

ILINCA : Nu trebuia să-i lași singuri...
MIRCEA : De ce ? Dacă vin și băieții primarului, e clar că nu mai plecăm...
ILINCA : Și dacă o șterg amîndoi, între timp ?
MIRCEA : Păi voi ce păziți pe-aici ? Hai că mă-ntorc repede !

SCENA 37

HUMPEL (*nervos, stinge o țigară, aprinde alta*) : Aproape opt ! Dacă nici camaradul Buzan nu se mai ține de cuvînt... (*Aruncă ultima țigară aproape întregă, își încinge centironul, controlează revolverul.*) Stăm prost. Foarte prost ! (*Strigă spre curte.*) Pregătiți plecarea ! (*Se aud îndată motoarele puternice ale camioanelor, se simte forfotă.*) Și podul ?

SCENA 38

BUZAN: Nu pricepi... că am... treabă ?
Sfântă ?
MITACHE: Las-o baltă, frate! Un vin
ca ăsta...
BUZAN: Gata !... Du-te... Sfântă, n-auzi ?...
Pleacă !
MITACHE: Ce, bă ? Îmi dai tu mie
ordin ?
BUZAN: Ieși odată !
MITACHE: Dacă vrei să știi, m-am să-
turat de ordinele tale, mă ! Bețiva-
nule ! (Și iese.)
BUZAN (pe urmele lui Mitache): Slu-
goiule !
MITACHE (reintră): Poftim ! Îți las o
persoană mai interesantă ! (O împinge
înăuntru pe Ilinca și pleacă.)
BUZAN (contrariat, revenindu-și): Va să
zică, ai venit totuși să mă vezi... Azi
o fi ziua remușcărilor...
ILINCA: Da... am venit...
BUZAN (apropiindu-se de ea, cu ochi
aprinși): Ei bine, uite-mă !
ILINCA: Aș fi vrut să...
BUZAN: Scurt. N-am timp !
ILINCA: Eu...
BUZAN: Vrei să te-ajut eu ? Mă pîndiți,
ca niște lotri, și vreți să mă țineți aici,
în vreme ce... Vezi că știi ?
ILINCA: Vai de mine, cum vă închipuiți
că...
BUZAN: Bağă de seamă, că azi e sim-
bătă și sînt trei ceasuri rele !
ILINCA: M-am certat cu Mîrcea, și...
BUZAN: V-ați certat, pe dracu' ! Lasă,
păpușo, fleacurile ! Ți-am spus că sînt
grăbit.
ILINCA: Zău că da...
BUZAN (acum foarte aproape de față):
Ai venit să mă vezi, uite-mă ! Mă vezi
bine ? (Rînjind agresiv.) Ha! , pupă-mă
frumos și șterge-o !

(Negăsind altă scăpare, Ilinca îi azvîrle
în față călimara de pe birou și dă să
fugă, dar se împiedică și cade. Buzan se
năpustește, infuriat, asupra ei. Ilinca țipă.
Geamul se sparge în fîndări și Ilie sare
înăuntru. Buzan țîșnește pe ușă, afară.)

ILIE: Te-ai lovit ?
ILINCA: Nu...
ILIE: După el ! (Iese în fugă, apoi de-
afară.) Fir-ar să fie ! A luat calul...

SCENA 39

HUMPEL: Schnell ! Schnell ! Mai repe-
de !... Mai repede... (La lumina faru-
rilor de la camioanele ale căror mo-
toare duduie, cîțiva soldați germani
pregătesc aruncarea podului în aer.)
În cinci minute trebuie să explodeze !...
Schnell ! Schnell !

O SENTINELĂ (în întuneric): Halt !
Stai ! (Toma, înarmat cu un pistol mi-
tralieră, se oprește la cîțiva pași. În
spatele lui deslușim greu un grup ce
pare compact.) Ce vreți ?
TOMA: Voi ce vreți ?
HUMPEL: Ne retragem în ordine.
TOMA: După ce veți arunca podul în
aer ?
HUMPEL: Exact.
TOMA: N-o să vă lăsăm, locotenent
Humpel !
HUMPEL: Bitte ? Dar cine ești dum-
neata, ca să-mi vorbești astfel ?
TOMA: Eu ? Sînt maiorul Toma.
HUMPEL: Ofițer român ? De unde ați
apărut ?
TOMA: Eu mă aflu în țara mea. Dum-
neavoastră de unde ați apărut ? Și,
mai ales, de ce ?
HUMPEL: Sînteți glumeț, domnule ma-
ior... Dar vă previn că podul va sări
în aer cu orice preț.
TOMA (calm): Mă rog... Încercați.
HUMPEL: Vă somez să plecați de aici
imediat.
TOMA: Iar eu vă declar prizonieri. (Tare,
în spate.) Dezarmați-i ! (Se aude, de-
marînd brusc, unul dintre camioanele
germane. Împușcături. Din cauza în-
tunericului, mai mult simțim decît ve-
dem cum, în ciuda cîtorva încercări
de rezistență, hitleriștii sînt capturați.
Iar împușcături, apoi totul se liniș-
tește.)
MOȘ ARGHIR: Humpel ?
TOMA: E mort... Moș Arghir, alimentele
să fie distribuite oamenilor din sat.
MOȘ ARGHIR: Se face, tovarășe maior.
TOMA (cîtorva oameni dimprejur): Voi
luați armele nemților și păziți podul
pînă apar trupele noastre... (Se îndepăr-
tează, apoi auzim o motocicletă de-
marînd.)
MOȘ ARGHIR: Restul, pe miine... (Pleacă
și el. Se așterne o liniște nefirească.)
BUZAN (apare, după o vreme, pe nesim-
țite, cercetează atent locul, dă de ca-
davrul lui Humpel, îl privește de-
aproape): Păcat, Herr Oberleutnant...
Păcat... Dar vom pedepsi, ți-o jur !

SCENA 40

Se aude lătratul furios al unui cîine,
apoi o împușcătură. Cîinele a amuțit.
Ilinca sare din pat. Buzan se năpustește
pe ușă.

ILINCA: Ce... ? (Cîteva focuri de revol-
ver îi curmă glasul. Safta intră, in-
grozită. Buzan tocmai a sărit pe fe-
reastră. Ilinca s-a prăbușit.)
SAFTA: Ilinca !... Fetițo... Ajutor !... Să-
riți !...

SCENA 41

PRIMA FEMEIE : Ce să fie, lele, cu popa, că e trecut de 9 și totu-i încuiat?...
A DOUA FEMEIE : Să te crucești, nu alta ! De când îl știu, în fiecare duminică, a început slujba la 8 fix.

PRIMA FEMEIE : O fi bolnav ?

A DOUA FEMEIE : Cum să fie bolnav ? Că-i ferecată și casa... Pe dinafară !

PRIMA FEMEIE : Așa-i... *(Lui Mircea, care tocmai vine.)* Nu știi dumneata, domnișorul, unde-i taica părintele ?

MIRCEA : Cum, unde-i ? N-a început slujba ?

A DOUA FEMEIE : Nu.

PRIMA FEMEIE : Nu-i, și pace ! Auzii eu că nu bătu toaca dis-de-dimineață, da' n-as fi crezut una ca asta...

A DOUA FEMEIE : Ușile-s zăvorite...

MIRCEA : Nu se poate... Nu mi-a spus nimic...

PRIMA FEMEIE : Ba zău, Doamne iartă-mă, a dispărut !

MIRCEA : Mă duc să întreb pe căreva... *(Dă să iasă, când apare Măruntelu.)*

PRIMA FEMEIE : Nici tălică nu știi cei cu popa, don' sef ?

MĂRUNTELU : Da' ce-i cu popa ?

A DOUA FEMEIE : Nu-i !

MIRCEA : Pustiu...

MĂRUNTELU : Păi dacă nu-i, nu-i ! Și cum să fie, dacă îl duse brișca primarului, dă cu noapte, spre munte ?

PRIMA FEMEIE : Va să zică, a plecat ?

A DOUA FEMEIE : Vezi bine, lele... Da' cum să ne lase pe noi așa, cu suflele vraiste ?

MIRCEA : S-o fi dus și dinsul... să ia nițel aer...

MĂRUNTELU *(evitându-l vizibil pe Mircea)* : Cu dom' inspector Nisipoiu si cu doamna lui cu tot ? Aș ! Popa s-a pus la țivil și a șters-o dă frică ! S-a cam speriat az-noapte...

PRIMA FEMEIE : Și noi cu cine rămânem ?

MĂRUNTELU : Păi, cu supseminatul ! Că eu sint aici Statul, și Statul n-are cum fugi, că d-aia e Stat, să stea ! Ziua bună !

MIRCEA : Un moment, domnule plutonier...

MĂRUNTELU : Da ?... Eu mă cam grădesc...

MIRCEA : Știți ceva de domnul Buzan ? Că nu-l găsec nicăieri și...

MĂRUNTELU *(cumva ușurat)* : De legionarul ăla bezmetic ?... Nu. Nimic. A dispărut și el. Că acuma toți dispăre... Încolo... ce să știu ? Nu mai știu nimic. Ziua bună ! *(Iese repede.)*

SCENA 42

MIRCEA *(se oprește brusc : ciunele Ilincăi zace, înțepenit)* : Doamne ! Parcă ar fi puil acela de găină, plăpind... Dar cine să-l fi... ? *(Își liniștește respirația.)* Prostii ! Nimic. Nu s-a întâmplat nimic...

SAFTA *(marcată de emoție)* : Cine-i ?... *(Recunoscându-l pe Mircea.)* Nu intra, băiete...

MIRCEA : Dar ce s-a... ? Ilinca !

SAFTA : Taci...

MIRCEA : Trebuie s-o văd !

SAFTA : Nu... nu...

DOAMNA PETCU : Lele Safto ! *(Ieșind din casă.)* Aș avea nevoie de... *(Dă cu ochii de Mircea.)* Dumneata ?

MIRCEA : Dumneavoastră ! ?

DOAMNA PETCU : Nu știi că sint medic ?

(Safta intră la Ilinca.)

MIRCEA : Atunci... înseamnă că... De ce n-am venit aseară ? De ce n-am venit aseară ?... Spuneți-mi adevărul ! Vă implor.

DOAMNA PETCU : Calm, băiete... Sper să scape... Dar ar trebui dusă repede la un spital...

MIRCEA : Maiorul !

DOAMNA PETCU : Poftim ?

MIRCEA : Știu pe cineva care... Numai de l-aș găsi... *(Iese în fugă.)*

SCENA 43

MOȘ ARGHIR *(înarmat)* : Ia te uită ! Pe cine cauți și pe cine găsești ! Te cunosc, domnule Buzan. Stai pe loc !

BUZAN : Stau, boșorogule ! Că și eu te cunosc, și de-abia așteptam să-mi ieși în cale...

MOȘ ARGHIR : Miinile sus, și ia-o înainte, spre sat !

BUZAN : Eu ? Arhanghelul pedepsei ?

MOȘ ARGHIR : Fă bine și fă cum îți spun.

BUZAN : Ce vorbești, bolșevicule ? Ai ajuns tu să-mi poruncești mie ?

MOȘ ARGHIR : Pentru ultima dată...

BUZAN : Exact : pentru ultima dată ! *(Scoate fulgerător revolverul și trage în plin.)*

MOȘ ARGHIR *(expirind)* : Ah... nu înțina... izvorul...

BUZAN : Izvorul ? Ce izvor ?... A, ăsta-i locul în care se pupau bolșevicii ăia mici... Pupa-l-ar moartea să-l pupe și pe domnul Calistrat ! *(Dispare, precaut.)*

SCENA 44

MEDICUL MILITAR (*brâncardierilor care o transportă pe Ilinca*): Ușor, băieți...
ILINCA: Deci... ați trecut podul...

MEDICUL: Mulțumită și vouă... Dar acum nu trebuie să vorbești.

ILINCA: Da... Vezi, Mircea, că n-a fost așa de greu?

MIRCEA: Păi, cu tine...

ILINCA: Sănătate lui moș Arghir... Să mă ierte... aveam întâlnire cu dînsul... la izvor...

MEDICUL: Gata, domnișoară! E un ordin.

ILINCA: Bine. Am să tac.

MIRCEA: O să-i spun... Dar acum e... este...

ILINCA: La izvorul nostru, Mircea...

MIRCEA: Da... acolo...

(*Brâncardierii se depărtează.*)

SAFTA (*care a apărut între timp*): Făceți-o bine... domnule doctor... Vă rog...

MEDICUL: Nici o grija! O s-o puteți vizita peste cîțva timp, la spitalul de campanie 303... Și dumneata, tinere, ar trebui să te odihnești. Comisioanele pentru domnul Arghir pe urmă!

MIRCEA: Nu e cazul, domnule căpitan: moșul a murit.

MEDICUL: Iartă-mă. N-aveam de unde ști... Salut! (*Lui Toma, care tocmai sosește*). Am onoarea, domnule maior!

TOMA (*răspunzînd la salut*): Mulțumesc, doctore... (*Medicul militar iese.*)

SAFTA: Hai, poftiți înăuntru... Că ați ostenit tare mult în noaptea asta... (*Între în casă.*)

MIRCEA: Mai știți ceva de Buzan?

TOMA: Firește. L-a arestat Măruntelu, acum o oră, prin împrejurimi... O să-l judece un tribunal militar.

MIRCEA: Atunci... e bine... (*Fac amîndoi cîțiva pași spre casă, în tăcere. Mircea se oprește.*) Tovarășe maior...

TOMA: Da?

MIRCEA: Tovarășe Toma... nene Toma... Mata... știi... în seara aceea cînd te-am cunoscut...

TOMA: Îmi amintesc. Ce-i cu seara aceea?

MIRCEA: Cînd ți-am vorbit de Ilinca...

TOMA: Ei da...

MIRCEA: Mi s-a părut... nu știu cum... Mata o cunoșteai?

TOMA: Nu.

MIRCEA: Atunci... Nu-i nimic. Mi s-a părut numai.

TOMA: Pe ea n-o cunoșteam. Acuma pot să-ți spun. L-am cunoscut, însă, bine, pe tatăl ei. Chiar foarte bine.

MIRCEA: Pe tatăl ei...

TOMA: Da. În luptă. Ne-am reîntîlnit, apoi, în beciurile Siguranței... De fapt, și acolo tot în luptă eram... A fost un om și un comunist de nădejde. L-au ucis pentru că a tăcut... A murit ca un erou, tatăl Ilincăi!

MIRCEA: Ca și moș Arghir...

TOMA: Da, ca și el.

MIRCEA: Nene Toma... Mă ajuți să mă duc voluntar contra naziștilor?

TOMA: Dacă ești, într-adevăr, hotărît...

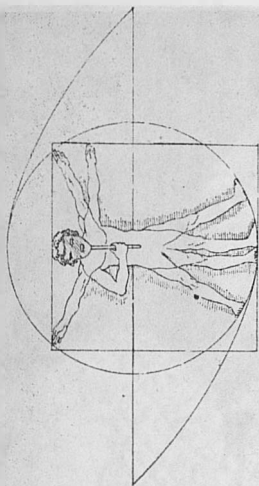
MIRCEA: Sînt. De n-aș face-o, ar însemna să înăbuș izvorul... Și cine ar putea înăbuși un izvor ca al nostru?

TOMA: Ai dreptate, Mircea: nimeni! Și niciodată!

(*Se îndreaptă, amîndoi, spre casa lelei Safta.*)

CORTINA

În prim-plan: ACTORUL



Dialog în cabina de machiaj cu DANA DOGARU

Dialogul cu Dana Dogaru începe abrupt. Privind-o cum își alcătuiește chipul pentru Silvia **Îngerilor tristi**, îmi spun că n-are nici un rost să tulbur subtila, imponderabila stare de spectacol care — o simt — se țese în jurul nostru, în jurul ei, al actriței. De aceea, hotărîrea de a pune, în fine, o întrebare, e bruscă. Mi se răspunde pe măsură: un ton precis, tranșant, o naturalețe nivelatoare, dar stenică și refuzul vorbăriei gratuite.

— Nu-ți place să dai interviuri,

Dana Dogaru ?

— Nu prea.

— De ce ?

— În general, discuțiile interminabile sînt inutile. Uneori, în teatru, discuțiile țin pe loc prea multă vreme începutul propriu-zis al repetiției. Cu cit se vorbește

mai mult și mai în detaliu despre rol, fără să se încerce nimic pe scenă, cu atît pentru mine e mai dificil după aceea. Cred în stabilirea prealabilă a notei caracteristice, esențiale, de la care personajul, în viziunea regizorului, firește, nu abdică. Nuanțările vin pe urmă. După cum vezi, eu, ca actriță, consider că teoria se împacă destul de greu cu practica.

— Iar eu consider că ai destul de mult umor. (Rîde. Un ris pe care îl recunosc. E gilgîitor și adînc, e nota caracteristică a personajului Dana Dogaru.) Cum te-ai împăcat cu regizorii în privința asta ?

— Bine. Și nu numai în privința asta bine. De fapt, n-am lucrat cu prea mulți regizori în teatru. Sanda Manu, Dan Micu și Mircea Cornișteanu mi-au oferit

fiecare ocazia unor experiențe artistice pe care le prețuiesc. Am lucrat mai mult cu Dan Micu. E un regizor în care cred și mai ales alături de care m-am format. Asta e destul de important. Experiența pe care o câștigi lucrând mai multe spectacole la rînd cu același regizor presupune comunicare umană și artistică mai profundă, înlesnește reușitele.

— Care e relația „ideală” regizor-actor ?

— Cea de reciprocitate creatoare. Lucrez bine atunci cînd pot să-mi apropiu eu însămi personajul, ținînd seama, bineînțeles, de ideea regizorală, dar aplicînd-o în felul meu propriu. Nu pot întruchipa fidel ceva gata imaginat, în amănunt, în mintea regizorului. Actorul nu e numai un executant. Poate asta se petrece și fiindcă nu sînt ceea ce unii numesc o actriță „cerebrală”.

— Ne-am întors, văd, la aceeași dificultate de a arăta pe scenă, de a face sensibile prin ființa ta idei exprimate în cuvinte.

— Da, cred că asta e una dintre cele mai dificile dileme ale actorului care pregătește un rol. Un fel de „nod gordian” al comunicării regizor-actor. Pe care-l tai cu fiecare reușită și el se înnoadă la loc...

— Și dacă nu e vorba de o reușită ?

— Eșecurile fac parte din artă, la fel

În „Casa Bernardei Alba” de Federico Garcia Lorca



„...În general, discuțiile interminabile sînt inutile...”

ca reușitele. Uneori, e adevărat, ele sînt urmarea firească a unei incompatibilități între regizor și echipă. Dar asta se petrece rar. Din cînd în cînd e necesară și o nereușită... Doare, dar stimulează.

— Crezi că eșecul se poate da-tora, în exclusivitate regizorului ?

— Nu. Pentru o piesă care „cade” există multe justificări, prea multe ca toate să se lege de „vina” unui singur om. Ți-am spus că nu consider actorul doar drept executant. Asta înseamnă că fiecare membru al echipei are o răspundere creatoare. Și-atunci... Pe de altă parte, se întîmplă citeodată să te îndoi-ești de un rol, de un spectacol. Dar dacă te-ai angajat să duci lucrul pînă la capăt, o faci. Eu, cel puțin, așa fac.

— Să vorbim atunci despre lucrurile pe care le-ai dus pînă la capăt aici, la „Teatrul Nottara”.



La prima întâlnire cu Silvia din „Acești îngeri triști” de Dumitru Radu Popescu : în Institut, la examenul de absolvire...



Cu Al. Repan în „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă” de Horia Lovinescu

Cu Dragoș Pâslaru și Victor Ștengaru în „Karamazovii”, dramatiizare de Horia Lovinescu și Dan Micu după Dostoievski



Care a fost experiența actoricească cea mai importantă pînă acum ?

— Importante au fost toate. Pentru Grușenka din *Karamazovii* m-am străduit poate cel mai mult. Timpul de repetiții a fost și el destul de lung. Am revenit mereu asupra soluțiilor găsite inițial, am refăcut scene, am adîncit motivațiile. A fost o muncă dificilă, care m-a pus la încercare. Așteptasem un rol ca ăsta ; dar cu noi se petrece un fapt curios : ne dorim să jucăm ceva anume, ajungem să ni se propună, pentru ca imediat să ne ia în stăpînire un fel de teamă copleșitoare că nu vom putea duce cu bine pînă la capăt rolul. Depășești starea asta doar în lucru.

— O depășești singur sau ești ajutat de ceilalți ?

— Cînd ai noroc, ești ajutat și de ceilalți. Eu am avut de obicei noroc. Îmi vine în minte un rol care mi-e drag : Ana din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. A fost primul meu rol cu adevărat principal pe o scenă profesionistă (debutasem la „Bulandra“, în *Răceala*). Am întîlnit în spectacol actori foarte buni. Aș fi putut simți cu ușurință față de ei un handicap. Dar s-a întîmplat ca atmosfera repetițiilor și conduita acestor oameni ai echipei în ce mă privește să fie exemplare. Și-apoi, de la actorii buni nu ai decît de învățat. E un „furt“ care nu se pedepsește.

— Aș spune chiar că e un furt care se răsplătește. Dar Silvia ? Știu că ai jucat-o și în Institut... Cum e Silvia de acum față de cea de atunci ?

— E destul de curios, dar aproape că nu mi-o mai amintesc pe Silvia de atunci. Oricum, în spatele Silviei de azi se ascunde mult mai multă experiență umană. De femeie și de actriță. La Institut interpretam un personaj care nu-și pierduse încă „dinții de lapte“. Acum joc o femeie care și-a redobîndit, prin cunoașterea vieții, o candoare de substanță, de profunzime.

— Așadar, interpretezi acum trei roluri importante : Grușenka, Ana și Silvia. Nu se incurcă una cu alta ?

— Întrebarea ta nu e destul de serioasă pentru un cunoscător într-ale teatrului. Dar n-am să-ți răspund că ăsta e „datul“ actorului, să fie în fiecare seară altcineva. Personal, cred că un actor nu poate face mai mult de un rol foarte bun pe stagiune. Mai greu e cînd pregătești mai multe partituri întinse în același timp. Dar eu am pregătit aceste trei roluri la intervale de cite trei ani, așa încît au avut timp să se „așeze“.

— Și ce rol va urma ?

— Joc în *Fire de poet* și voi avea un rol în *Cum vă place*, în regia lui Dan Micu.



În „Fire de poet“ de O'Neill, alături de Gilda Marinescu

— Pentru cine joci tu, Dana Dogaru ?

— Pentru public. Dacă joci pentru tine, pentru motive care te privesc prea mult, nu mai joci, de fapt. Pe scenă am în minte o istorie a personajului, pe care n-o amestec cu ceea ce mi se întîmplă mie personal, acasă. Dacă plîng în scenă pentru viața Silviei, plîng pentru că s-a adunat în mine o tensiune a scenelor dinainte, personajul m-a umplut cu viața lui. Dacă plîng pentru că fetița mea e la Sinaia și aș vrea s-o văd, înseamnă că am trădat personajul și orice spectator simte asta și mă sancționează pentru trădare, nu mai crede nici el în mine.

— Asta face parte din strategia ta artistică. Există, fără îndoială, o cheie a acestei strategii.

— Da. Una simplu de formulat : pe cît posibil, să nu faci compromisuri în meserie.

— Ți-ai realizat visurile pe care le aveai ca studentă la Institut ?

— Da, pe acelea mi le-am realizat. Doar că, între timp, mi-am făcut altele.

— În cîteva minute vei intra în scenă. Deja iscodesc un personaj, nu pe actriță. Ultimul gînd, înainte să te dai „pradă“ reflectoarelor...

Ultimul ei gînd e o privire. Expresivă, de actor, și grațioasă, precum disprețul Danei pentru vorbe.

Corina ȘUTEU

CRONICA DRAMATICA

PIESA ORIGINALA ÎN PREMIERĂ ABSOLUTA

TEATRUL FOARTE MIC

TRESTIA GÎNDITOARE de Theodor Mănescu

Data premierei : 10 februarie 1984.

Regia și ilustrația muzicală :
SILVIU PURCĂRETE. Scenografia :
VIORICA PETROVICI și OCTAVIAN DIBROV.

Distribuția : NICOLAE POMOJE
(Bărbatul) ; TATIANA IEKEL (Bătrîna) ; JEAN LORIN (Bătrînul) ;
MARIANA CERCEL (Sora) ; SORIN MEDELENI (Tînărul) ; LIANA CETERCHI (Doina) ; PETRE MORARU
(Al doilea tînăr).

Nici doi ani de la premiera primelor două părți ale *Politicii*, dar cîți din viața Bărbatului, din viața acestui erou al revoluției socialiste, încercat în focul bățăliilor de clasă, dar și în luptele de mai tîrziu, cînd se vedește că pînă și praful arhivelor poate fi exploziv, și deci ucigător ?

Ne aflăm, în timp, imediat după Congresul al IX-lea al partidului, congres care în conștiința noastră rămîne înscris ca un eveniment hotărîtor, deschizător de

noi orizonturi, în mersul revoluției. Această situație în timp rămîne un punct de reper cu semnificații majore, dar timpul aleargă mult în urmă, sau o ia înainte, după cum se derulează tulburătoarea confesiune a Bărbatului. Toate personajele acestei atît de profund originale piese, morți sau încă vii, sînt proiecția gîndului (de o clipă ? de o noapte ? de luni întregi ?), proiecția acestui sever, lucid proces de conștiință, de analiză amănunțită la care se supune, cu dramatică intensitate, Bărbatul. În fond, romanul teatral *Politica* în întregul lui — sau cît din el este cunoscut pînă acum — nu prezintă altceva decît „un monolog dramatizat”. Toate personajele, cu excepția Bărbatului, se modifică nu structural, dar sensibil, nuanțat, în funcție de starea, de intensitatea trăirilor Bărbatului. Strălucit puse în valoare de acest inteligent și riguros regizor care este Silviu Purcărete, valențele dramatice ale monologului sînt cuceritoare. Cuceritoare în înțelesul că ele captivează întreaga ființă a spectatorului, îl obligă să mediteze, să se înfioare de emoție și, ceea ce este cel mai important, să se desprindă, surprins și satisfăcut, de o cantitate uriașă de informații și interpretare a informației, fie neconcludente, superficiale, insuficiente. fie parțial sau în totalitatea lor eronate, acumulate anterior. Să ne înțelegem : ne aflăm nu la o lecție de istorie — deși mereu și insistent, despre istoria revoluționară a poporului nostru este vorba, într-un din ce în ce mai cuprinzător context universal. Ne aflăm în plină ficțiune — și, desigur, calitatea înaltă a actului artistic ne face, ca de atîtea ori cînd ne înîlmăm cu marea, adevărata creație, să apropiem pînă la contopire, prin comparație, prin confruntare, viața de reflecția ei. Cantitatea impresionantă de informație, rod al unei vaste documentări,

este trecut prin pinza deasă a sitei inteligenței, pentru a selecta acele date, situații, relații, conflicte menite să lumineze din unghiuri inedite momente importante din frământata istorie a poporului nostru. Totul, din setea de adevăr a comunismului inflexibil, intransigent, care e Bărbatul, dornic până la patimă să păstreze mereu deschis dialogul în conștiința noastră politică.

Aceste capitole ale romanului teatral *Politica* au o structură particulară. În centru, figura Bărbatului. În cerc apropiat, familia lui, destinele de care propriul lui destin e ireversibil legat: Bătrînul — admirabil intruchipat de Jean Lorin, inteligent, cu umor fin, cu patetică și nestinsă credință în idealurile lui socialiste și în setea lui de adevăr; Bătrîna — blîndă, zîmbitoare, caldă, grijulie, discretă, în interpretarea de excelentă calitate a Tatianeî Iekel; Sora — acum eliberată de obsesia morții mamei sale, dornică de o viață „normală”, care prilejuiește Marianeî Cercel adîncirea și diversificarea portretului schițat în spectacolul anterior; acestora li se adaugă Tînărul — Sorin Medeleni, personaj încă tulbure, nerealizînd complet evoluția că-

tre stînga, de partea familiei și a tradiției sale, precum și Al doilea tînăr — Petre Moraru și Doina — Liana Ceterchi, în interpretări mai mult decît corecte, deși personajele lor sînt mai lirave. Acesta este un prim plan, un prim cerc, lumea apropiată. Se conturează un al doilea plan, un al doilea cerc, cel pe care gravitează personaje mai îndepărtate, dar strîns legate de destinul Bărbatului. Cel dintîi dintre ele ar fi omul din conducerea partidului căruia îi sînt încredințate „scrisorile”, gîndurile Bărbatului, cu toată încărcătura lor de întrebări, destăinui, îndoieli..., apoi veterani nenumiți ai revoluției, mereu evocați de Bătrîn, și mulți alții, pomeniți în fugă. Și alții, de asemenea, nenumiți, dar presupuși, cei cărora descoperirile Bărbatului le trezesc neliniștea, spaima, cei care creează atmosfera aceea de amenințare, de iminent pericol, adversarii revoluției, unii dintre ei în aparență sau foști revoluționari, care nu sînt deloc o abstracțiune, „personaje anacronice”, cum le numește cu un eufemism autorul, a căror „prezență” se face permanent simțită și prin admirabila coloană sonoră creată de regizorul Silviu Purcărete.

...Stîlpul de susținere al întregului edificiu este Nicolae Pomoje, interpretul Bărbatului. Alături, Al doilea tînăr, Petre Moraru





Sorin Medeleni și Liana Ceterchi, interpreții unor personaje strins legate de destinul Bărbatului

Al treilea plan, al treilea cerc, cel mai tulburător prin amploarea lui, prin tăria rezonanței lui în conștiința Bărbatului, este cel al evenimentelor politice la nivelul istoriei mondiale intercon condiționate cu istoria societății noastre. Cu un simț al echilibrului, cu o capacitate a măsurii exacte și, mai cu seamă, cu o putere de sugestie prin imagine și cuvânt cu totul admirabile, Silviu Purcărete a înălțat un edificiu monumental, un spectacol patetic, care emană idei cu o mare putere de penetrație. Stilul de susținere al întreg acestui edificiu este Nicolae Pomoje, interpretul Bărbatului. Mai interiorizat, marcat de întâlnirea cu moartea. S-au privit peste umăr, dar ochi în ochi. Într-o oarecare măsură neliniștit de tulburarea surdă pe care au stîrnit-o cercetările lui, Bărbatul păstrează, în interpretarea lui Nicolae Pomoje, credința neclintită în idealul lui de luptă. Actorul monologhează cu o rafinată discreție, cu un expresiv laconism al gestului. Profund interiorizat, meditativ, dar nu închis în sine, exploziv, dar fără vehemență.

Nicolae Pomoje izbutește cea mai deplină creație a sa de pînă acum, dînd statură artistică fără cusur personajului. El, cel silit să-și schimbe adresa și să trăiască sub „alt nume“, nu încapă sub un acoperiș. Acoperișul lui e cerul lumii. Lumea e istorie. Și istoria e politică. Plecînd de la această idee, decorul semnat de Viorica Petrovici și Octavian Dîbrov reia concepția inițială a cadrului din spectacolul *Politica*. Ceva s-a modificat, însă. Aceleași armate în marș, cu arma în mînă, aceleași coloane de muncitori manifestînd, aceleași chipuri de conducători sau de eroi anonimi împrejmuesc (străjuiesc? veghează?) spațiul de joc. Chipurile au pălit, ceața timpului s-a așternut peste ele, parcă s-au îndepărtat, parcă s-ar șterge din amintire imaginea lor concretă. Tot mai sustras realității concrete, tot mai adîncit în zona ideilor. Bărbatul le privește acum ca pe niște abstracțiuni. Revoluția, în plin mers, se infățișează altcumva. Jur-împrejur, răspîndite în dezordine, puținele mobile stau ambalate, parcă abia aduse sau parcă

gata de plecare. Dosare, cărți, manuscrise, colecții de ziare, la rîndul lor împachetate, sugerează provizoratul, efemerul elementului concret și imediat. Singură, parcă definitivă, o masă albă (masă a tăcerii ?), o masă de lumină, pe care strălucesc flori vesele, străjuiește totul, atrage totul, ca un punct spre care converg în flux continuu oamenii, faptele, întîmplările, evenimentele, ecurile unei vieți tumultuoase, unei lumi tulburătoare, care vine de departe și merge, nestăvilit, spre viitor. Lingă această masă a meditației, a înțelegerii, a întrebărilor, a îndoelilor, stă Bărbatul, eroul care, după o existență mereu conectată la rețeaua de înaltă tensiune a politicii, a înțeles că *totul trece prin inimă*.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL GIULEȘTI

FRONT ATMOSFERIC

de Csávosy György

Data premierei: 5 aprilie 1984.
Regia: MIHAI LUNGEANU. Decorurile: OCTAVIAN DIBROV.
Costumele: EUGENIA BASSACRÎȘMARU. În românește de GELU PÂTEANU.
Distribuția: ANCA NECULCE (Gabi Fodor); ION PAVLESCU (Cornel Gardă); MIRCEA CONSTANTINESCU, FLORIN DOBROVICI (Ospătarul).

„Front atmosferic” înseamnă în meteorologie locul de interacțiune a două forțe adiacente, cu caracteristici diferite. Titlul piesei își propune să exprime metaforic o stare de spirit, criza a doi indivizi structural diferiți, care găsesc pentru o clipă echilibrul visat. El, artist plastic de renume, ea, anonim inginer agronom — oameni cu vocații opuse, care, într-un meritat repaus la malul mării, își descoperă afinități nebănuite

— un alt joc de-a vacanța, al unui alt timp. Un incident oarecare, o cunoștință fortuită și oarecum forțată. Dar ostilitatea se va topi treptat, tatonările repetate se vor solda cu o agreabilă desțindere, urmînd apoi și cunoașterea reciprocă: el se dovedește a fi descumpănit din cauza unui eșec profesional și blazat după nereușite sentimentale, ea, deși mai tînără, se crede imună la dragoste, s-a devotat meseriei și unui crez ferm: „Adevărul este că știu întotdeauna pentru ce răsare soarele”. El e măcinat de insolubila dilemă a creatorului: „Dacă nu lucrez, înnebunesc. Dacă lucrez, mă chinuie îndoiala. Dezgust și sete. Cam asta sînt eu”. Ea e rănită de o neașteptată nedreptate, nemeritată lovitură pentru o tînără care și-a dedicat 15 ani din viață binelui obștesc, mîndră fiind de apelativul „inginera satului”. Pe amîndoi îi caracterizează intransigența, el respinge compromisul în artă, refuzînd să-și modifice viziunea în funcție de criterii arbitrare, ea nu concepe să abandoneze lupta, deși și-a trecut în revistă „jurnalul feminității netrăite” și i se oferă acum șansa unui mariaj nemaisperat...

Consecvent în politica sa repertorială larg cuprinzătoare, Teatrul Giulești prilejuiește de astă dată debutul bucurăstean al unui scriitor maghiar din Cluj-Napoca, Csávosy György, jucat pe cîteva scene din țară. Autorul a intenționat, probabil, să realizeze un conflict de tip modern, în care evoluția dramatică să se constituie din succese revelații; dar raporturile dintre personaje nu au în text consistența necesară, fapt pentru care s-a recurs în spectacol la o abilitativă de tensionare, inserîndu-se între tablouri un periplu printr-o imaginară expoziție, în racord cu afirmațiile eroului care își mărturisea demoralizarea, un laitmotiv care contracarează tenta melodramatică. Între eroină și singurul mentor al idilei, un schimb ambiguu de replici, ce sugerează dispariția prematură a protagonistului — o pistă falsă, pentru că nu sinuciderea, ci un banal accident va pune capăt iluziei de fericire.

Meritul incontestabil al regizorului Mihai Lungeanu, și el debutant în Capitală constă însă, în primul rînd, în alegerea și îndrumarea distribuției.



Ion Pavlescu, Anca Neculce și Mircea Constantinescu

Doi actori de mare vibrație, din categoria celor care nu-și precupețesc niciodată eforturile, demonstrându-și mereu talentul și profesionalismul, Anca Neculce și Ion Pavlescu, au construit personaje armonioase, filtrând sugestiile textului prin gândirea și sensibilitatea lor, escamotând doza de schematism și prețiozitatea, convertind carența exprimării aforistice în virtute a comunicării emoționale. Anca Neculce dăruie eroinei o extraordinară sensibilitate, permanent cenzurată cerebral, un patetism temperamental, o exaltare congenitală, zăgăzuită de un autocontrol nemilos, o revelatorie tensiune interioară. Carapacea fermității încrâncenate cedează în cele din urmă, și irump, într-un contrast mișcător, gingășia, feminitatea, senzualitatea reprimată, exuberanța; nebănuite resurse de candoare umanizează idealismul eroinei. Dintr-o inflexiune a glasului și o privire piezișă, dintr-un suris amar și o vorbă caustică, Ion Pavlescu

schitează profilul unui artist vag boem, destul de vanitos și de orgolios, amestec de ratat și însingurat, un ins' bizar care încearcă să-și mascheze zbuciumul exigențelor creatoare și incertitudinile existențiale printr-o sarcastică afectare, dublată de autoironie; detașarea ușor egoistă, cu care privește lumea înconjurătoare ar urma să cedeze în perspectiva unei relații afective autentice. În drumul lor spre înțelegere, eroii sînt ajutați de un student, ospătar de un sezon, Mircea Constantinescu amuzîndu-se să fie un simpatic, indiscret Cupidon. Decorul lui Octavian Dibrov — discretă, plurifuncțională figurare a mai multor planuri de acțiune — servește concepția regizorală, de fină acuratețe; poate însă că în intimitatea unei săli studio valoarea interpretării actoricești ar fi reverberat și mai puternic.

Irina COROIU

TEATRUL „NOTTARA“

CITADELA SFĂRÎMATĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei : 15 martie 1984.
Regia : MIHAI BERECHET. De-
corul : MIHAI TOFAN. Costu-
mele : VIRGIL MOISE.

Distribuția : PETRICĂ POPA
(Grigore Dragomirescu); MARGA-
RETA POGONAT, CRISTINA
TACOI (Emilia); ION DICHISEA-
NU (Matei); EMIL HOSSU (Pe-
tru); EMILIA DOBRIN-BESOIU,
IOANA CRĂCIUNESCU (Irina);
IRINA RĂCHITEANU, RODICA
SANDA ȚUȚIUANU (Bunica);
MARGA BARBU, LILI NICA DU-
MITRESCU (Adela); DORIN MO-
GA (Costică); LUCIA MUREȘAN,
ELENA ALBU (Marie-Jeanne);
VALENTIN TEODOSIU (Dan Ple-
șa); MIRCEA ANGHELESCU
(Georges Găttescu); ANCA BEJE-
NARU (Caterina); DOINA IONES-
CU-SIN (Vecina); VICTORIA DO-
BRE TIMONU (Delegata).

Un gest emoționant la premiera acestor piese pe scena Teatrului „Nottara“: printre invitați, în sală, câțiva dintre actorii Teatrului Național care i-au asigurat premiera absolută în 1955 — Marcela Rusu, Iulian Necșulescu, Elena Sereda, Matei Gheorghiu. Lipseau câțiva dintre marii interpreți — Lucia Sturdza Bulandra, Emil Botta, Ion Finteșteanu, Maria Filotti —, lipsea regizorul inteligent și fin Moni Ghelerter, lipsea — incredibil — însuși autorul. Autorul care, cu această piesă, și-a făcut nu numai adevăratul debut de prestigiu în rîndul dramaturgilor români, dar a deschis și o epocă de afirmare modernă a valorilor ideologice și artistice ale teatrului nostru contemporan, de un realism dialectic, de prospecție filozofică, politică și socială, cu largi rezonanțe în promovarea noului umanism revoluționar și cu un generos registru de stiluri. Cu *Citadelă sfărîmată*, dramaturgia noastră re-

valorifica subiectul cehovian și teza ibseniană, reînnoa tradiția „sufletelor tari“, cu aspirația lor spre un ideal superior. Era, atunci, un etalon de înaltă teatralitate, a rămas o vreme un termen de referință în comentariile oamenilor de teatru, care i-au sesizat de la început valoarea și ecoul. Depășit, într-un climat de fertilă competitivitate, chiar de către autor, prin producția ulterioară, care a însemnat o remarcabilă ascensiune spre zone dramatice mai complexe. Privind astăzi din perspectiva creației integrale a lui Horia Lovinescu, descoperim cu vădit interes în *Citadelă sfărîmată* punctul de obîrșie al temelor sale dramatice fundamentale, sau — cum spune un inteligent comentator al dramaturgiei românești din ultimele patru decenii — „toate motivele esențiale care l-au obsedat pe autor: conflictul dintre generații, destrămarea treptată a unui clan, relațiile sinuoase dintre frați, problemele căsătoriei, drama intelectualului provocată de inadecvarea la mediul social ș.a.“ (Romulus Diaconescu: *Dramaturgi români contemporani*). Cu aproximativ un deceniu în urmă, un critic literar o amenda din punct de vedere estetic, socotind-o tributară unui sociologism schematic; dar tocmai un asemenea sociologism blama, în structura ei, piesa, propunînd o perspectivă critică lucidă, nuanțată, integratoare asupra proceselor caracteristice epocii, în punctul de interferență dialectică dintre nou și vechi. Piesa își păstrează o actualitate reală, un interes al problematicei, și se impune atît printr-o solidă construcție, cît și prin realismul tipologic. Istoricitatea e a timpului, clasicitatea e a lucrării care a deschis o perspectivă de interpretare matură a prefațurilor caracteristice unei lumi confruntate cu revoluția și cu un punct de vedere socialist în raporturile dintre oameni.

Spectacolul regizat de Mihai Berechet se distinge prin seriozitate și trăire sinceră. Rolurile dificile, rolurile care se sustrag unei delimitări nete și presupun o gamă mai largă de nuanțe pentru a dobîndi adevăr și relief scenic, constituie dealtfel și biruințele artistice ale acestui spectacol — Irina, Matei, Petru. Irina, întruchipată aici de Emilia Dobrin-Besoiu, e, poate, cea mai puternică personalitate a dramei, sinceritatea ei, inteligența ei, forța ei expresivă în momente calme, lirice sau dramatice, o impun ca un personaj din suita pome-nitelor „suflete tari“, care ard la tensiune înaltă pentru o aspirație unică și



„...tablou încrustat în timp în care personajele se animă pe rind...”

nu se frîng în fața eșecului. Matei, în interpretarea lui Ion Dichisceanu, e, realmente, o surpriză, și trebuie să spunem că în liniile esențiale ale rolului actorul convinge, atinge punctul de farmec iradiant și detașarea personajului, fațeta ușor cabotină a celui întors cu îndărătnicie în sine și în eroare existențială. Nu atinge, poate, punctul echivalent de ardere la tensiunea parteneriei sale, de aceea interpretul caută de la un moment dat mai mult teatralismul decît adevărul trăirii. Petru e Emil Hossu, convingător, natural, în tensiune lăuntrică ori de cîte ori e cazul. Acestor trei roluri complexe le adăugăm două partituri de temperamente contrastante,

cărora spectacolul le dă relief de prestigiu și rezonanță: Bunica, în care am reîntîlnit personalitatea marcantă a Irinei Răchiteanu, cu calmul și seninătatea ironică a omului superior, clarvăzător, și Emilia, ființa fragilă și devotată familiei, dar mereu în afara percepției sensurilor, cu deosebită sensibilitate interpretată de Margareta Pogonat (deși în finalul pe care-l socotim de prisos și deloc original, ea singură, Emilia, „mătură” această casă de praful minciunilor și falselor idealuri consumate inutil aici). Un caz în care rolul, mai episodic, și-a depășit, prin interpretare, statutul e, cred, cel al aviatorului Dan Pleșa, actorul Valentin Teodosiu dindu-i

o subliniată combustie interioară și impunându-l printre personajele de prim-plan, prin căldură și delicatețe bărbătească. Prezență episodică în primul act, Grigore Dragomirescu trasează o linie satirică mai fermă în celelalte, prin Petrică Popa, care sugerează cu aplomb decăderea stîlpului citadelei și decrepitudinea sa progresivă. Contururi inspirate au și rolurile interpretate de Lucia Mureșan — o Marie-Jeanne cu ifose —, Mircea Anghelescu, prețios în Georges Gătescu. Marga Barbu forțează efectele satirei în conturarea portretului Adelei, cu rezultate notabile în cea mai mare parte, dar și cu elemente de șarjă. Se detașează clar portretul Caterinei, realizat de Anca Bejenaru; ceva mai estompat, cel al lui Costică, schițat de Dorin Moga.

Atent la nuanțe, la modificarea stărilor psihologice, regizorul obține o plauzibilă expresivitate de atmosferă, cu acumulări dramatice care se realizează convingător, pregnant, subliniate uneori la pian de Ilinca Dumitrescu în ambianța muzicală creată de H. Mălineanu. În parte, și sugestia plastică e ajutătoare (Mihai Tofan — decoruri, Virgil Moise — costume), minus expunerea unor felinare într-un interior cu scară roșie și două-trei nimicuri nu prea inspirate. Ritmul mai slăbește spre deznodămînt, și unele prezențe, sugerînd lumea nouă, sînt insignifiante și de prisos. Păstrăm sugestia imaginii inițiale, de tablou încrustat în timp, din care personajele încep să se anime pe rînd și să prindă

viață, ca o amintire despre vremuri nu prea îndepărtate. Cine le-ar opri să intre într-un tablou veritabil în final, siluete sugestive, în locul variantei cu mătura, care pune acum un punct fals unei povești veridice, de viață, semnate, pentru totdeauna, cu majusculile unui remarcabil dramaturg al acestei epoci, Horia Lovinescu?

Constantin PARASCHIVESCU

P.S.

Foarte curînd, în reprezentație au intrat și cele două principale „dubluri“, în rolurile Bunicii și Adelei. Dublură e un fel de a spune, pentru că în ambele cazuri s-a conturat cu autoritate portretul personajului respectiv — mai dificil, poate, pentru Rodica Sanda Tuțuianu, în altă vîrstă, căreia nu i-a marcat semnele exterioare, căutînd, dimpotrivă, seninătatea, prospețimea, sănătatea lăuntrică a Bunicii; de o expresivitate firească, ironică — Elena Nica, în dezvăluirea fațetelor negre ale Adelei. Cu acest prilej semnalăm însă și o scădere de ritm, o accentuare a teatralismului pomenit de noi, prin false tînguiuri și excese de poză în interpretarea dată lui Matei; dacă de la început acestuia i-a lipsit un „nimb“, evoluția de-acum îl lipsește și de farmecul aceluși mister pe care-l mai sugera, alterîndu-i echilibrul și lungind fără ecou pasaje de intensitate reală ale spectacolului.

Emil Hossu și Ion Dichiseanu — Petru și Matei Dragomirescu



PACHETUL CU ACȚIUNI

de Mircea Ștefănescu

Data premierei : 5 aprilie 1984.
Regia : ION COJAR. Scenografia : ION POPESCU UDRISTE.

Distribuția : ION LUCIAN, CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Georges Onică-Vlașca); CORNEL VULPE (Émile Iacovache-Teleorman); DEM. SAVU, GH. DĂNILĂ (General Filip Ionescu-Muscă); MIRCEA ȘEPTILICI, SILVIU STÂNCULESCU (Flamingo); ȘERBAN CELEA (Fluturică Bombas); ȘTEFAN TAPALAGĂ, SORIN GHEORGHIU, ȘERBAN IONESCU (Grigoriu); GHEORGHE ȘIMONCA (Slăniceanu); MIHAI PĂLĂDESCU (Ușierul); STELA POPESCU (Greta Girbu); GABRIELA POPESCU (Leni Velescu); DORINA DONE, JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Matilda Girbu); LILIANA ȚICAU (Mutzi Onică-Vlașca); IARINA DEMIAN (Nutzi Iacovache-Teleorman); CONSUELA DARIE (Dactilografa); VIOLETA BERBIUC (Surbeta).

Reprezentată pentru prima oară în 1955 la teatrul din Petroșani, jucată apoi pe alte câteva scene, între care și Studioul actorului de film „C. Nottara” (în regia Marietei Sadova), comedia lui Mircea Ștefănescu, intitulată pe atunci *Patriotica română*, face parte dintre acele piese care, la mijlocul veacului, oscilau încă între sfera de inspirație din trecut și actualitatea revoluției socialiste, între modalitățile de expresie „clasicizate” în perioada interbelică și căutarea febrilă a unei expresivități moderne. Examinată în acest context, care explică și anume slăbiciuni ale lucrării, *Pachetul cu acțiuni* se revendică prioritar din modelul comediei satirice caragialeene, adaptându-l potrivit unei acțiuni ce se petrece în condițiile sociale și culturale ale deceniilor 3—4, dar se supune, concomitent, și necesității de a înnoi viziunea critică la adresa politicianismului vremii prin apariția în scenă, dacă nu a luptei organizate, cel puțin a protestului din

partea celor asupriți. Concret, piesa încearcă să pună față în față cele două lumi — a exploataților și a exploataților. Dar prima (reprezentată prin familiile Onică-Vlașca, Iacovache-Teleorman, Girbu, plus acoliții lor) o strivește pe cea de-a doua nu numai în cadrul acțiunii, care se desfășoară în anii curbelor de sacrificiu, ci și ca pondere dramatică; cu alte cuvinte, personajele impilaților — mici funcționari, văzuți sau nevăzuți în scenă — rămân tributare unor calități mai degrabă civice decât umane, fără suficientă acoperire artistică.

Opțiunii repertoriale totuși justificată a Teatrului de Comedie pentru *Pachetul cu acțiuni* (căci proba de rezistență în timp a fondului dramaturgic național n-o poate constitui decât reprezentarea diferitelor opere la anumite intervale) trebuia să-i urmeze, tocmai în vederea verficării propuse, o realizare scenică deplin edificatoare. Iar aceasta, încredințată lui Ion Cojar, s-a dovedit întru totul convingătoare.

Cu excelența colaborare a scenografului Ion Popescu Udrishte, regizorul a „mutat” acțiunea piesei (dar fără să iasă din spiritul ei), din anticamera luxoasă a mai-marelui societății „Patriotica română”, indicată de autor, într-una sumbră, dominată de imense draperii funebre, care sugerează că existența malefică și manevrele imunde ale plutocraților sînt sortite totuși pieirii, că ele urmează a fi îngropate de istorie. Acest spațiu închis, lipsit de orizontul lumii normale, mai are și calitatea de a permite regizorului să înghesuie personajele incriminate, dezvăluindu-le, dincolo de aparența intereselor divergente, unitatea de grup social, de „gașcă înrăită”, pentru a ne crea impresia zădărniceii zbaterii lor. Costumele semnate de același Ion Popescu Udrishte contribuie, și ele, prin diferențieri nete între lumile aflate în conflict, atât la sublinierea istoricității evenimentelor din piesă, cât și la relevarea caracterelor: sînt îndeosebi semnificative în această linie — și frumos realizate! — tușele mai groase folosite pentru toaletele „fetelor” Girbu. Dar transpunerea piesei în scenă denotă totodată accentuarea atitudinii critice față de avatarurile acțiunilor principali ai „Patrioticei române”, prin punerea în evidență a unor simetrii de natură să delimiteze mai exact substanța ei satirică: cumnații gravitează în jurul portofoliului ministerial, ceilalți gravitează în jurul cumnaților (Matilda Girbu și fetele ei, directorii societății, generalul Muscă, gazetarul Bombas, ba chiar și cuplul funcționarilor), mai bine spus, fiecare pereche sau terțet de personaje aleargă după altul și este „alergat” de ceilalți. Iar totul e polarizat, ca esență critică, în jurul



Cornel Vulpe și Stela Popescu

întîlnirii decisive dintre Onică-Vlașca și Flamingo, întruchipare, de extremă actualitate, a acelor cercuri imperialiste interesate în declanșarea unei noi conflagrații mondiale.

Acestui moment culminant al spectacolului (finalul actului II) îi dau viață, cu strălucire, protagoniștii distribuției, Ion Lucian și Mircea Șeptilici. Cel dintîi — reluînd rolul după 29 de ani! — focalizează aici, cu inteligență și rafinement, toate fațetele personajului, savant dozat, de altminteri, pe întreaga întindere a piesei, de la aparența bonomiei pînă la înșelăciunea declarată, de la mîmarea sincerității pînă la minciuna fățișă, de la farmecul eleganței pînă la perfidia subterană a unei canalii de anvergură, într-o cavalcadă de un comic irezistibil; asistăm, cu siguranță, la una dintre cele mai importante creații ale actorului. Al doilea, Mircea Șeptilici, nu mai e „tipul blond și desirat” imaginat de autor, ci un veritabil cioclu al păcii, incarnare a unei negre păsări de pradă, rapace și abilă, comic numai prin ceea ce declanșează în desfășurarea ulterioară a acțiunii. Dem. Savu, reluînd și el rolul



Ion Lucian și Mircea Șeptilici

creat în 1955, conturează, cu umorul său sec, un general decrepit-periculos, reliefind, ca și Mihai Pălădescu (un Ușier care degajă căldura sufletească a omului simplu), capacitatea marilor noștri actori de a pune în valoare partituri mici. Cornel Vulpe aduce în scenă, cu desperare comică, eșecul îngîmfării inițiale a lui Emile, creînd cu viclenie, nerv și haz imaginea lichelismului ministerial al vremii. Cea mai activă dintre „fetele” Girbu găsește în Stela Popescu aplombul și farmecul necesare rolului Greta, canalizate în slujba prosperității acestei familii venale. Surorile ei, Mutzi și Nutzi (Liliana Ticău și Larina Demian) sînt două „gaițe” exasperate, fiecare în felul ei, de avatarurile politice ale soților, agitîndu-se mereu sub aripa de arheopterix a unei mame subjugate exclusiv interesului financiar (Julieta Strimbeanu-Weigel — compoziție inspirată, demnă de reținut). Într-un rol dificil prin linearitate Gabriela Popescu dă totuși viață și culoare jocului cu focul al secretarei Leni. Exploziv și „fluturatic” (Fluturică Bombas!), Șerban Celea contribuie cu folos la susținerea ritmului trepidant al acțiunii. Sorin Gheorghiu și Gheorghe Șimonca (direc-

torii societății), Consuela Darie (o dactilografă) și Violeta Berbiuc (subreta familiei Onică), încheie, corect și armonios, un pluton de interpreți de înaltă valoare comică.

N-ar fi de dorit, firește, ca plusul de incisivitate critică impregnat de regizor textului în spectacol să se altereze, pe parcursul reprezentațiilor, din buna intenție a actorilor de a împlini, prin supralicitări, carențele piesei. Întreaga distribuție are tot ce-i trebuie pentru a asigura și fără aceasta, sub bagheta inspirată a lui Ion Cojar, una dintre acele serii lungi, caracteristice succeselor Teatrului de Comedie.

Mihai VASILIU

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU“
DIN BOTOȘANI**

ÎNCURCĂ-LUME

de A. De Herz

**Data premierei: 1 aprilie 1984.
Regia și scenografia: DAN MĂNESCU.**

Distribuția: BORIS PEREVOZNIC (Emil Strimbleanu); DORU BUZEA (Bungrăzescu); LOMIRA BRĂDESCU (Didina Strimbleanu); TEODOR BRĂDESCU (Matei Pintenaru); FLORITA RUSU (Olga).

Argumentul includerii în repertoriul Teatrului „Mihai Eminescu“ din Botoșani a comediei *Încurcă-lume* de A. De Herz ni-l furnizează caietul de sală, prin cuvântul regizorului, Dan Mănescu, aflat la debutul său pe o scenă profesionistă, care a tratat textul ca pe un pretext pentru spectacol.

Purtindu-și cînd mai greu, cînd mai ușor cele aproape șase decenii de existență, textul dovedește că-l mai poate amuza totuși pe spectatorul contemporan — un ris fără pretenții, fără pic de îngîndurare, un ris necesar însă și ei, la urma urmei. Meritul principal al regiei constă, dealtfel, tocmai în aprecierea exactă a mizei literare oferite. Evitînd cu grijă tendința supraincercării scenice a unei baze nu foarte solide, problematizarea artificială a intrigii, spectacolul se desfășoară alert, cu haz (nu lipsit de ispită picanteriei), într-un stil al comunicării simplu, direct. Reducțiile și modificările operate asupra

textului urmăresc tocmai curățarea intrigii de accesorii literaturizante ori vag moralizatoare, în prim-plan trecînd faptul, gestul, peripecia.

„Micile păcate“ conjugale pe care eforturile eroice ale unei spontane — și tradiționale — solidarități masculine se străduiesc a le ascunde ochiului vigilent al consoartei — tot prin tradiție, bănuitoare — sînt tratate cu indulgență amuzată de regizor și deopotrivă de actori, în diversele registre ale ironiei — robustă, în „nerv“, de o anume franchise la Boris Perevoznic, mai tacticos-șolțică, mizînd pe complicitatea cu publicul (care complicitate îi este, dealtfel, asigurată prompt), la Doru Buzea, sau cu subțirimi acidulate (deși puțin monotonă uneori), la Lomira Brădescu. În cazul Floritei Rusu, ironia e pigmentată cu accente vulgare, pentru ca la Teodor Brădescu să devină șarjă groasă, rudimentară.

O notă bună se cuvine decorului — suplu, aerat, funcțional —, scenografia spectacolului marcînd și ea pentru Dan Mănescu un debut.

Cristina DUMITRESCU

**„Mici păcate“, tratate de regizor
cu indulgență amuzată...**



ÎN PREMIERĂ PE ȚARA

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN TIMIȘOARA

DUPĂ PAUZĂ ÎNCEPE RĂZBOIUL de Oldrich Danek

Data premierii: 28 decembrie 1982.

Regia: MAGDALENA KLEIN.

Scenografia: DAN HORIA CHINDA.

Traducerea: BOLOGH GEZA.

Distribuția: SINKA KÁROLY

(Benda); MAKRA LAJOS (Sătrana);

RAPPERT KÁROLY (Medicul șef);

VÉRTEZ JÓZSEF (Asistentul);

BERTALAN MAGDA (Sora-șeală);

GÁSPÁR IMOLA (Infirmiera);

PUSZTAI ENDT (Ella); BÓSY ANNA

(Emma); FALL ILONA (Firma);

GÁLL ANNAMÁRIA, SZÁSZ

ENIKŐ, W. PÉTER ÁGNES (an-

sistane).

Spectacolul Magdalenei Klein este unul dintre cele mai nimerite prilejuri de a analiza, a defini și a demonstra ce este o concepție regională. Șansa este oferită, ce-i drept, și de faptul că textul dramaturgului cehoslovac nu a mai cunoscut în teatrul românesc o altă montare, cu alte cuvinte intenția teoretică a acestor gânduri nu este biniștată de fenomenul de *inculturare*; așadar, nici creația regionalului nu poate fi biniștată de contaminarea cu alte viziuni regionale, nici comentatorul nu poartă la judecarea acestei realizări artistice de la un (în acest caz, inexistent) etalon.

Pe aceste constatări se și întemeiază convingerea semnatarului acestor rânduri că spectacolul Magdalenei Klein s-a instalat cu autoritate printre marcatile realizării regionale prezentate la Festivalul teatrului contemporan de la Brașov.

În spectacolul timișorean, felia de existență actoricească de pînă la pauză — atenție! după pauză începe războiul! — este tratată regional cu o ironie subtilă, lent corosivă; actorul Vladimir Benda este prezentat ca un personaj

care, provenit de la periferia orașului, se instalează la periferia jocurilor politice și de interese ale societății, mulțumit, bucuros și ahtiat după șansa de a se da, la propriu, în spectacol. Nu are scrupule, nu are remușcări, face toate jocurile ce-i apar în drum, nu are mamă, nu are iubită, are doar voluptatea de a se crede și de a fi actor!

Pînă aici (pînă la pauză), personajul provoacă toate motivele de a fi considerat și acuzat drept un fleac, un parvenit, uneori josmic, alteori insensibil pînă la odios, dar și animat de o supremă credință în talentul său actoricesc și în valoarea artei teatrale — patimă față de care toate cusururile lui per tolerabile, scuzabile și chiar admisibile! (Tot ceea ce face are un singur scop: teatrul, ca instituție și ca artă, să supraviețuiască!)

Războiul se sfîrșește și aduce cu sine schimbări fundamentale în Cehoslovacia: o altă societate.

Grila de norme și judecării ale acestei noi societăți este cea care, în text, îl aruncă ireversibil pe Vladimir Benda în rolul lui Oedip, iar în spectacol simțăm trecutul acestui actor sub un com de lumină, întristător, stupid, împit, dar, în ultimă instanță, explicabil prin vocația sa artistică, reală și copleșitoare.

În scenă, aceste ipostaze sînt realizate de regizor prin două procedee: primul — introducerea unui „obiect scenografic viu” —: trei dansatoare (ursitoarele sînt tot trei, de obicei), care, fluturînd și agîtînd în jurul personajului miște „pom-chos” — roșii, în zilele sale bune, negre, în zilele de restrîns —, fac ca orice loc unde se află Benda să-și piardă identitatea topografică; prin aceste trei dansatoare, spațiul capătă, camaleonic, temperatură, tensiunea și mobilitatea trîniilor personajului; al doilea procedeu este muncirea, foarte vizibilă, a prosceniumului: pe buza fosei de orchestră, șirul de lîmpi, cu care ordinară se practica iluminatul în teatru, indică momentele cînd actorul își reînnoiește ieșirile la rampă, cînd nu e altceva decît ceea ce a visat să fie: actor.

În țana sa, după război, Benda nu vultă să fi luat dintr-o dată un caracter colaborționist de conjuncție, vinovat fără voie. Istoria, ignorată de el, îl judecă aspru și în detaliu pentru fiecare cuvînt spus, pentru fiecare gest ori atitudine. Plastic vorbind, actorului Benda, care nu face altceva, crede el, decît să-și umere destulul lumii din jur „în scurte ochii” pentru fiecare faptă, pe care el o consideră

fleac față de vocația sa! El, Benda, e orbit de tot ceea ce i se întîmplă și nu poate înțelege; e un orb pus în fața oglinzii pentru a se judeca. Așa se întîmplă că el nu poate vedea decît suita sa de realizări — efemeridele serilor sale de interpretare actoricească —, nu poate înțelege decît faptul că el le-a fost predestinat, și nu cere decît accesul la scenă! Restul rămîne pentru el un virtej aiuritor, obscur și imprevizibil, care nu are alt rost decît să tulbure fatal și să obstaculeze arta sa: teatrul. Este istoria un suport al teatrului, sau teatrul este un instrument al istoriei? E întrebarea pe care Benda n-a rostit-o niciodată, dar viața sa pare că s-a străduit tot timpul s-o formuleze. (Semnificativ e faptul că Actorul își amintește și joază la rampă numai *replici* din *Iulius Cezar* de Shakespeare și din *Revizorul* de Gogol!). În spectacol, deasupra patului de muribund se află culcată c oglindă aburită: în aceste ultime secunde el nu se poate privi pe sine așa cum îl putem privi noi, căci acum oglinda pare că se încețoșează de propria lui respirație, în timp ce-și rostește crezul în destinul său (ideea scenografică a fost la înălțimea concepției regizorale).

Mișcarea spre verticală a acelei oglinzi tulburi aruncă spre public lumini reflectate de pe scenă. Nici nouă, spectatorilor — vrea să ne convingă soluția scenotehnică — nu ne e la îndemînă să privim — fiind puși să judecăm —, nici propria noastră imagine, nici imaginea actorului, care, iată, ne apare de o strălucire fascinantă, așa cum este de fapt orice mare actor!

Magdalena Klein știe că acest al doilea act al piesei nu este terenul unei crize de conștiință: Benda nu a avut un crez politic infirmat de istorie, și pe care, ulterior, să trebuiască a-l schimba! Trăind „prima” viață a actorului Benda în termenii amintiți mai sus, regizoarea pune, prin întregul său spectacol, problema triplului raport dintre sens, existență și teme, în ceea ce privește teatrul ca artă. *Existența* actorului, a teatrului, poate fi, justificat sau nu, pongrită, ironizată, suspectată și chiar suspendată (cinica prezență a gestapovistului, care amenință cu închiderea teatrului la orice semn de neobediență față de ideologia Führerului, este elocventă): sensul artei teatrale — implicit, al celei interpretative — poate părea lesne de bagatelizat, de ignorat și de alterat (gestapovistul cere spectacole dirse și strălitoare, în spiritul necesității de a bate pasul pe front). Dar *temeiul* teatrului rămîne mereu viabil și vital. Personajul Benda îl amintește în cele două momente de fulgurantă luciditate: cînd visează la

grandoarea teatrului antic — teatrul întregii cetăți — și cînd declară, cu naivă sinceritate, tocmai în vreme ce i se cerea contrariul, că lumea vine la spectacolele sale ca să uite de război, de umilință și de mizerie. Un alt temei al teatrului, la fel de profund, dar mult mai ascuns, este faptul că printre oameni sint unii care, prin temperament, vocație și structură, generează o astfel de comunicare prin exteriorizare, care este însăși arta teatrală.

Ghemul de ipoteze și premise, sugerate de spectacol și de aceea formulate mai sus, constituie ceea ce numesc *concepție regizorală*. Fără ea, cred că spectacolul ar fi fost plicticoasă poveste a unui ins care n-a găsit nimic mai bun de făcut decît să se încapătineze a fi actor, cînd în jurul lui se petreceau o groază de evenimente; așadar, povestea unui ins cu pretenții, dar fără nici un rost pe lume!

Cu siguranță, spectacolul Magdalenei Klein ar fi fost un succes parțial (precum orice spectacol în care deslușești concepția regizorală, întocmai ca scheletul cuiva aflat în spatele ecranului de radioscopie), dacă nu ar fi beneficiat de contribuția actorului Sinka Károly. Un actor a cărui interpretare demonstrează o complexă capacitate: aceea de a părea că nu-si joacă niciodată rolul. Prezența sa în scenă este ciudată: un expansiv, uneori patetic, alteori derutat, care nu-și ascunde intențiile, dar nici nu e conștient de ele în detaliu! Un „posedat” ce-și mărturisește patima, dar neglijează dibăciile, stratagemile implicite: din pricina incandescenței sale, nu-și vede decît propria lumină, difuzată. Acestea sint datele interpretării pe care Sinka o dă personajului Vladimir Benda!

Un actor interpretînd rolul unui actor este un spectacol care te înfioară. Se știe că orice rol înseamnă o cantitate enormă de energie cheltuită; de data aceasta, energia și efortul au desconspirat și ciudatul mecanism, altfel de neexplicat, prin care acest consum de viață și forță se cere săvîrsit, cu orice preț, numai într-un singur fel: ca actor. Echipa de actori din jurul lui Sinka Károly a strălucit prin cele două calități cerute de un spectacol-recital: participare la crearea tensiunilor și a stărilor emotionale și o admirabilă dozare a prezențelor în scenă, în așa fel încît, în spațiul conflictual, subiectul principal, Benda, să nu fie nici umbrît, nici dezlegat de determinările ce-i marchează existența.

După pauză începe războiul este, din acest punct de vedere, și spectacolul imperioasei nevoi de spectacol, de teatru, de artă.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN TIMIȘOARA

DUPĂ PAUZĂ ÎNCEPE RĂZBOIUL

de Oldrich Danek

Data premierii : 28 decembrie
1982.

Regia : MAGDALENA KLEIN.

Scenografia : DAN HORIA CHINDA.

Traducerea : BOLOGH GÉZA.

Distribuția : SINKA KÁROLY

(Benda) ; MAKRA LAJOS (Ștruna) ;

RAPPERT KÁROLY (Medicul șef) ;

VÉRTES JÓZSEF (Asistentul) ;

BERTALAN MAGDA (Sora-șefă) ;

GÁSPÁR IMOLA (Infiriera) ;

PUSZTAI EDIT (Ella) ; RÓSY ANNA

(Emma) ; FALL ILONA (Edina) ;

GÁUL ANNAMÁRIA, SZÁSZ

ENIKŐ, W. PÉTER ÁGNES (dan-
satoare).

Spectacolul Magdalenei Klein este unul dintre cele mai nimerite prilejuri de a analiza, a defini și a demonstra ce este o concepție regizorală. Șansa este oferită, ce-i drept, și de faptul că textul dramaturgului cehoslovac nu a mai cunoscut în teatrul românesc o altă montare, cu alte cuvinte intenția teoretică a acestor rinduri nu este bruiată de fenomenul de *inculturație* ; așadar, nici creația regizorului nu poate fi bănuită de contaminarea cu alte viziuni regizorale, nici comentatorul nu pornește la judecarea acestei realizări artistice de la un (în acest caz, inexistent) etalon.

Pe aceste constatări se și întemeiază convingerea semnatarului acestor rinduri că spectacolul Magdalenei Klein s-a instalat cu autoritate printre marcantele realizări regizorale prezentate la Festivalul teatrului contemporan de la Brașov.

În spectacolul timișorean, felia de existență actricească de până la pauză — atenție ! după pauză începe războiul ! — este tratată regizoral cu o ironie subtilă, lent corosivă ; actorul Vladimir Benda este prezentat ca un personaj

care, provenit de la periferia orașului, se instalează la periferia jocurilor politice și de interese ale societății, mulțumit, bucuros și ahtiat după șansa de a se da, la propriu, în spectacol. Nu are scrupule, nu are remușcări, face toate jocurile ce-i apar în drum, nu are mamă, nu are iubită, are doar voluptatea de a se crede și de a fi actor !

Până aici (până la pauză), personajul provoacă toate motivele de a fi considerat și acuzat drept un flecar, un parvenit, uneori josnic, alteori insensibil până la odios, dar și animat de o supremă credință în talentul său actoricesc și în valoarea artei teatrale — patimă față de care toate cusururile lui per tolerabile, scuzabile și chiar admisibile ! (Tot ceea ce face are un singur scop : teatrul, ca instituție și ca artă, să supraviețuiască !)

Războiul se sfârșeste și aduce cu sine schimbări fundamentale în Cehoslovacia : o altă societate.

Grila de norme și judecăți ale acestei noi societăți este cea care, în text, îl aruncă ireversibil pe Vladimir Benda în rolul lui Oedip, iar în spectacol situează trecutul acestui actor sub un con de lumină, întristător, stupid, inutil, dar, în ultimă instanță, explicabil prin vocația sa artistică, reală și copleșitoare.

În scenă, aceste ipostaze sînt realizate de regizoare prin două procedee : primul — introducerea unui „obiect scenografic vivanț” : trei dansatoare (ursitoarele sînt tot trei, de obicei), care, fluturînd și agîtînd în jurul personajului niște „ponchos” — roșii, în zilele sale bune, negre, în zilele de restrînte —, fac ca orice loc unde se află Benda să-și piardă identitatea topografică ; prin aceste trei dansatoare, spațiul capătă, cameleonice, temperatura, tensiunea și mobilitatea trăirilor personajului ; al doilea procedeu este marcarea, foarte vizibilă, a prosceniumului : pe buza fosei de orchestră, șirul de lămpi, cu care odinioară se practica eclerajul în teatru, indică momentele cînd actorul își retrăiește ieșirile la rampă, cînd nu e altceva decît ceea ce a visat să fie : actor.

În țara sa, după război, Benda nu putea fi luat doar drept un oarecare colaborant de conjunctură, vinovat fără voie. Istoria, ignorată de el, îl judecă aspru și în detaliu pentru fiecare cuvînt spus, pentru fiecare gest ori atitudine. Plastic vorbind, actorului Benda, care nu face altceva, crede el, decît să-și urmeze destînul, lumea din jur „îi scoate ochii” pentru fiecare faptă, pe care el o consideră

fleac față de vocația sa! El, Benda, e orbit de tot ceea ce i se întâmplă și nu poate înțelege; e un orb pus în fața oglinzii pentru a se judeca. Așa se întâmplă că el nu poate vedea decât suita sa de realizări — efemeridele serilor sale de interpretare actoricească —, nu poate înțelege decât faptul că el le-a fost predestinat, și nu cere decât accesul la scenă! Restul rămâne pentru el un vițel aiuritor, obscur și imprezvizibil, care nu are alt rost decât să îl tulbure fatal și să obstaculeze arta sa: teatrul. Este istoria un suport al teatrului, sau teatrul este un instrument al istoriei? E întrebarea pe care Benda n-a rostit-o niciodată, dar viața sa pare că s-a străduit tot timpul să o formuleze. (Semnificativ e faptul că Actorul își amintea și joacă la rampă numai *replici* din *Iulius Cezar* de Shakespeare și din *Revizorul* de Gogol!). În spectacol, deasupra patului de muribund se află culcată o oglindă aburită: nici în aceste ultime secunde el nu se poate privi pe sine așa cum îl putem privi noi, căci acum oglinda pare că se încețoșează de propria lui respirație, în timp ce-și rostește crezul în destinul său (ideea scenografică a fost la înălțimea concepției regizorale).

Mișcarea spre verticală a acelei oglinzi tulburi aruncă spre public lumini reflectate de pe scenă. Nici nouă, spectatorilor — vrea să ne convingă soluția scenotehnică — nu ne e la îndemână să privim — fiind puși să judecăm —, nici propria noastră imagine, nici imaginea actorului, care, iată, ne apare de o strălucire fascinantă, așa cum este de fapt orice mare actor!

Magdalena Klein știe că acest al doilea act al piesei nu este terenul unei crize de conștiință: Benda nu a avut un crez politic infirmat de istorie, și pe care, ulterior, să trebuiască a-l schimba! Trăind „prima” viață a actorului Benda în termenii amintiți mai sus, regizoarea pune, prin întregul său spectacol, problema triplului raport dintre sens, existență și temei, în ceea ce privește teatrul ca artă. *Existența* actorului, a teatrului, poate fi, justificat sau nu, pongoșă, ironizată, suspectată și chiar suspendată (cinica prezență a gestapovistului, care amenință cu închiderea teatrului la orice semn de neobediență față de ideologia Führerului, este elocventă); sensul artei teatrale — implicit, al celei interpretative — poate părea lesne de bagatelizat, de ignorat și de alterat (gestapovistul cere spectacole dirse și zornăitoare, în spiritul necesității de a bate pasul pe front). Dar *temeiul* teatrului rămâne mereu viabil și vital. Personajul Benda îl amintește în cele două momente de fulguranță luciditate: când visează la

grandoarea teatrului antic — teatrul întregii cetăți — și când declară, cu naivă sinceritate, tocmai în vreme ce i se cerea contrariul, că lumea vine la spectacolele sale ca să uite de război, de umilință și de mizerie. Un alt temei al teatrului, la fel de profund, dar mult mai ascuns, este faptul că printre oameni sint unii care, prin temperament, vocație și structură, generează o astfel de comunicare prin exteriorizare, care este însăși arta teatrală.

Ghemul de ipoteze și premise, sugerate de spectacol și de aceea formulate mai sus, constituie ceea ce numesc *concepție regizorală*. Fără ea, cred că spectacolul ar fi fost plicticoasă poveste a unui ins care n-a găsit nimic mai bun de făcut decât să se încapățineze a fi actor, cind în jurul lui se petreceau o groază de evenimente; așadar, povestea unui ins cu pretenții, dar fără nici un rost pe lume!

Cu siguranță, spectacolul Magdalenei Klein ar fi fost un succes parțial (precum orice spectacol în care deslușești concepția regizorală, întocmai ca scheletul cuiva aflat în spatele ecranului de radioscopie), dacă nu ar fi beneficiat de contribuția actorului Sinka Károly. Un actor a cărui interpretare demonstrează o complexă capacitate: aceea de a părea că nu-și joacă niciodată rolul. Prezența sa în scenă este ciudată: un expansiv, uneori patetic, alături derutat, care nu-și ascunde intențiile, dar nici nu e conștient de ele în detaliu! Un „posedat” ce-și mărturisește patima, dar neglijează dibăciile, stratagemele implicite: din pricina incandescenței sale, nu-și vede decât propria lumină, difuzată. Acestea sint datele interpretării de care Sinka o dă personajului Vladimir Benda!

Un actor interpretind rolul unui actor este un spectacol care te înfioară. Se știe că orice rol înseamnă o cantitate enormă de energie cheltuită; de data aceasta, energia și efortul au desconspirat și ciudatul mecanism, altfel de neexplicat, prin care acest consum de viață și forță se cere săvîrsit, cu orice preț, numai într-un singur fel: ca actor. Echipa de actori din jurul lui Sinka Károly a strălucit prin cele două calități cerute de un spectacol-recital: participare la crearea tensiunilor și a stărilor emoționale și o admirabilă dozare a prezențelor în scenă, în așa fel încît, în spațiul conflictual, subiectul principal, Benda, să nu fie nici umbrît, nici dezlegat de determinările ce-i marchează existența.

După pauză începe războiul este, din acest punct de vedere, și spectacolul imperioasei nevoi de spectacol, de teatru, de artă.

Paul Cornel CHITIC

**TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI**

■ RUGĂCIUNE PENTRU UN DISC-JOCKEY

de Dumitru Radu Popescu

**Data premierei : 10 ianuarie 1984.
Regia : DAN STOICA. Scenogra-
fia : FLAVIU BARBACARU.**

**Distribuția : CĂTĂLIN CIORNEI
(Vasile) ; DOINA DELEANU (Va-
leria) ; PETRU CIUBOTARU (Gri-
gore) ; CONSTANTIN AVĂDANEI
(Aurel) ; EMIL COȘERU (Ștefan) ;
FLORIN MIRCEA (Teofil Toancă) ;
TEOFIL VĂLCU (Victor) ; DIO-
NISIE VITCU (Nae) ; CONSTANȚA
LERCA (Logodnica lui Ștefan) ;
MARIETA SANDU (O fată) ; FLO-
RIN IRIMIA (Un băiat) ; În alte
roluri : VALERIU BOBU, GELU
ZAHARIA.**

O fișie luminoasă, venind din sală, traversează scena, urcând spre un parapet înalt, pierzându-se în zare. E spațiul visului, al metaforei, al trăirilor imaginare, purtător al filonului liric al spectacolului. Când scena se luminează, înțelegem că aceasta este șoseaua care străbate șantierul hidrocentralei în construcție, șoseaua pe care aricii o traversează mereu în căutarea unei iluzorii fericiri „de partea cealaltă”, înfruntând orbi riscul de a fi striviți de mașinile ce trec în viteză, șoseaua pe care Vasile și Valeria se plimbă seara, împărtășindu-și emoții, speranțe, neliniști. Scenografia inspirată a lui Flaviu Barbacaru a creat, prin această imagine plurivalentă a șoselei și prin întreaga structură scenică,

în care găsim și perspectiva modernă a podului, și grămezile informe de materiale, și sugestia apei, puse în valoare printr-un priceput joc de lumini (Gabi Leurzeanu), condițiile spațial-vizuale necesare desfășurării unui spectacol dinamic, complex, bogat în semnificații. Regizorul Dan Stoica, la noua sa întâlnire cu dramaturgia lui D. R. Popescu (cea anterioară, cu *Rezervația de pelicani*, la Galați, s-a bucurat de justificate aprecieri), își confirmă vocația pentru un teatru poetic, de densă substanță ideatică. Decupajul scenic al textului subliniază pregnant înfruntările de idei, de atitudini și mentalități, în scene viguroase, bine

**Cătălin Ciornei și
Doina Deleanu**



timbrate, păstrind mereu prezent filonul liric, cînd subteran, cînd la suprafață, într-o interferență de planuri ce conduc cu consecvență spre ideea majoră a spectacolului: destinul tragic al rătăcitului de țară. Includerea sălii în spațiul teatral, prin intrările și ieșirile unor personaje în și din mijlocul spectatorilor, răspunde intenției de a implica publicul în dezbateri, șantierul reprezentînd astfel metafora amplu integratoare a devenirii noastre, a procesului complex de construcție a omului nou, a conștiinței revoluționare; dar procedeul, des uzitat în ultima vreme, nu funcționează totdeauna în mod eficient. Ilustrația muzicală, datorată regizorului, constituie parte integrantă a imaginii scenice, potențînd dramatismul, poezia, forța de comunicare.

O atență descifrare a textului și o adevărată colaborare a regizorului cu actorii s-au concretizat în configurarea unor personaje temeinic argumentate, autentice în esența lor morală și în nuanțele particularizante. Cătălin Ciornei a izbutit să comunice nelișiștea permanentă, tumultul întrebărilor și aspirațiilor nedesluite ale tinărului Vasile, într-o elocvență stare de tensiune interioară, cu unele neglijențe de dicție ușor reparable. Remarcabilă cu deosebire este prezența lui Dionisie Vitcu în rolul Nae, tip de erou popular, un Păcală cu substanță morală superioară, realizat cu mijloace de o rafinată simplitate, dozînd umorul și dramatismul, cu un rar simț al nuanțelor. Se impun, de asemenea: Teofil Vălcu, portret viguros al unui integru șef de șantier și al unui tată ce-și dominează cu bărbăție durerea; Doina Deleanu, apariție fragilă, capabilă de reală vibrație lăuntrică în rolul Valeriei; Petru Ciubotaru și Constantin Avădanei, conturînd exact cuplul de lichele demagogice ce ajung pînă la crimă (Grigore și Aurel); Emil Coșeru, energic și avîntat în rolul lui Ștefan; Florin Mircea, un Teofil șovăielnic, bine intuit.

Perfectibil printr-o mai riguroasă coagulare a diverselor secvențe, uneori prea fragmentate, și prin concentrarea finalului, mult lungit din cauza reluării în valuri succesive (fiecare, o imagine frumoasă în sine, dar redundantă, ca argument dramatic), spectacolul Naționalului ieșean reprezintă un veritabil succes în valorificarea scenică a unei opere dramatice originale, de autentică poezie și stringentă actualitate.

Margareta BĂRBUȚĂ

■ FAMILIA TÓT

de Örkény István

Data premierei: 16 martie 1984.

Regia: BEKE SÁNDOR. Scenografia: ANDEEA IOVĂNESCU. Traducerea: CONSTANTIN OLARIU.

Distribuția: SERGIU TUDOSE (Maiorul); SILVIA POPA (Mariska); DIONISIE VITCU (Poștașul); TEOFIL VÂLCU (Cipriani); SAUL TAIŠLER (Lorincke); CONSTANTIN AVĂDANEI, GHEORGHE MARINCA (Maiorul elegant); MARIETA SANDU (Mireasa); DAN ACIOBĂNIȚEI (Tót); DOINA DELEANU (Agika); FLORIN MIRCEA (Tamaji); DAN WERNER (Proprietarul); MIHAELA ARSENESCU-WERNER (Ghîzi Geza); FLORIN IRIMIA (Ucenicul, Mirele).

Potrivit unei prejudecăți, încă în circulație acum vreo două decenii, între conceptul filosofic de *absurd* și *realism* în artă ar exista o incompatibilitate funciară. Între timp, sistemele noastre de referință s-au mai clarificat, însuși modul în care judecăm condiția umană este mai nuanțat, mai circumstanțiat — cu alte cuvinte, am devenit mai înțelepți și mai înțelegători. Nu cred să mai existe astăzi cineva care să susțină că absurdul nu face și el parte din realitatea obiectivă, așa cum nu cred să mai fie cineva care să nege că grotescul — în viața noastră cea de toate zilele — este un element pe cît de absurd, pe atît de real.

Această stare a lumii în care trăim a sesizat-o admirabil și a realizat-o literar în genul dramatic și Örkény István. Nu este primul artist care o face; el însuși se recunoaște influențat decisiv de Ionesco și Mrožek. Dar, dincolo de orice observații de literatură comparată care pot fi formulate, este incontestabil faptul că Örkény István are o voce proprie, distinctă. Dacă — să zicem — în *Jacques (sau Supunerea)*, întreaga fabulație este o pură alegorie, dacă în *Tango* universul acțiunii

O nouă
citire
a piesei
în viziunea
regizorului
oaspețe,
Beke
Sándor
din Republica
Populară Ungară



este de la bun început definit drept absurd, în schimb în *Familia Tót* singular este tocmai modul aproape imperceptibil în care absurdul se instaurează în viața cotidiană. Pentru un comparatist înrăit, trimiterea cea mai la îndemână ar fi *Îngrijitorul de Pinter*. Ca și acolo (dealtfel, ambele piese au fost scrise cam în același timp, epoca anilor '60), nocivul este insidios, ba chiar cuceritor. la prima vedere. Ca și acolo, teroarea este acceptată la început cu recunoștință și devoțiune. Dar în *Familia Tót* mai intervine un factor, ignorat (sau eludat) de toți „clasicii” academizați de teatrul absurdului: frica. Nu frica celui invadat, ci frica invadatorului. Este mai puțin interesant, mai puțin original studiul zonei de obediență, de umilință, de dezumanizare în care se afundă întreaga așezare din jurul casei Tót; însă este de o acuitate, de un adevăr neașteptat radiografia pe care Örkény o face acestei spaime — de moarte, bineînțeles — a Maiorului (simbolul explicit al Puterii arogante, inconștiente, efemere). La majoritatea celorlalți dramaturgi din generația și de genul lui Örkény, ascendentul intrusului era inexplicabil, era el însuși absurd; la autorul *Familiei Tót*, ascendentul are o motivație logică, doar manifestările lui frizează grotescul și absurdul. Dealtfel, să nu uităm că, dincolo de alegoria cu suport general-uman pe care o propune Örkény, acțiunea din *Familia Tót* este circumscrisă și unei realități istorice precise

— cea a finalului ultimului război mondial și a degingroladei fascismului, în epocă. Frica Maiorului se subsumează spaimei mai ample a sistemului fascist, amenințat de imanența sa prăbușire.

Sigur că nu numai amănuntele de mai sus particularizează și dau valoare scrierii lui Örkény István. El prefigurează, în *Familia Tót* (datată 1967), un stil care va deveni caracteristic în cinematografia maghiară — cel al notațiilor fugare, de tip neorealism, dar întrebuintate cu înărrătnicia expresioniștilor (tot tabloul întâi, de introducere în atmosferă, este construit în acest fel). Apoi, există în piesă un personaj de descendență direct shakespeariană — Poștaşul —, un fel de „raisonneur” combinat cu un Puck provincial și bătrîn. Există și trimiteri la Camus (*Mitul lui Sisif*), mărturisite și acestea de autor, cu intenții de replică. Un alt accent al textului aminteste de existențialismul lui Sartre (actul deciziei validează trăirea). Dar toate aceste detalii nu conduc spre eterogen, ci — din contra — spre o structură originală.

Nu este de mirare, deci, că *Familia Tót* a ajuns să aibă o celebritate mondială, materializată în circa 90 de montări, și că în țara noastră comentăm acum a treia versiune în limba română (după aceea a Teatrului Național din Cluj-Napoca și aceea a Teatrului „Nottara”). Această nouă citire a piesei o datorăm unui invitat al Nationalului ieșean, regizorul Beke Sándor din R. P. Ungară —

om bine familiarizat cu textul, pe care l-a mai montat și în original. În mizanscena lui Beke se demonstrează mai ales mecanismul prin care forța malefică (Maiorul) ajunge să domine și să decidă. Rotațiile acestui mecanism sînt, fiecare, examinate cu insistență și migală de către regizor. De unde și un ritm mai lent, mai expozitiv, al spectacolului. Procesul de destrucție morală a familiei Tót este, iarăși, realizat cu o precizie remarcabilă, directorul de scenă găsind la Iași distribuția potrivită, în principiu: Dan Acio-băniței (Tót), Silvia Popa (Mariska) și Doina Deleanu (Agika). Beke Sándor a aflat la Iași și un interpret ideal pentru Maior — pe Sergiu Tudose —, un „maior“ angoasat și terorist, nervos, ascet și stăpînit de complexe, tot timpul obsedat de spaima că este privit, urmărit, pîndit. Dar în cvartetul menționat mai sus se emit și unele note neconvingătoare: Dan Acio-băniței (la cel mai bun rol al său, într-adevăr „de consacrare“, pe scena Naționalului) este văzut de regizor într-un registru bonom și placid: Doina Deleanu este îndrumată spre un soi de isterie adolescentină. Ambele interpretări (subliniez — profesional vorbind — riguroase) modifică puțin datele relației imaginare de Örkény. Pentru că în prezența unor astfel de personaje, drama, absurdul (dar ce dramă nu implică absurdul...) devin posibile, chiar previzibile.

Rolul Poștaşului l-a jucat Dionisie Vitcu, actor față de care nici un iubitor de teatru nu mai are îndoieli. Cu acest rol, Dionisie Vitcu nu a fost însă deloc „în mînă“. Un interpret ideal, un rol pe măsură; rezultatul — o neîmplinire. Ce s-a întîmplat? Singura explicație plauzibilă ar fi o disjuncție „principală“ de vederi între regizor și actor.

Au contribuit mult la culoarea spectacolului alți colaboratori, mai puțin puși în valoare de paginația afișului: Andreea Iovănescu (scenografia — o transformare a decorurilor „de exterior“ în „de interior“ care merită o mențiune specială), Mihaela Arsenescu-Werner (puțin! a lipsit ca rolul Ghizi-Geza să devină antologic), Teofil Vâlcu (savuros, într-un rol mic, cum rar l-am văzut: Cioriani), Saul Taișler (Lorinke), Dan Werner (Proprietarul), Florin Mircea (Tamaji), Florin Irimia (Ucenicul, Mirele).

O notă aparte, binevenită în spectacol, a adus-o participarea grupului instrumental (prezent și actoricește în scenă) condus de Virgil Popovici.

Dinu KIVU

■ CASA CU FANTOME

adaptare de Nicoleta Toia
după Calderón de la Barca

Data premierei: 25 aprilie 1983.

Regia: NICOLETA TOIA. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU. Distribuția: DAN WERNER (Lisardo); DIONISIE VITCU (Calabazas); MIHAELA ARSENESCU (Angela); DOINA DELEANU (Isabel); FLORIN MIRCEA (Don Felix); DAN ACIOBĂNIȚEI (Herrera); MONICA BORDEIANU (Laura); CONSTANȚA LERCA (Beatriz); VIRGIL RAICU (Don Pedro); GHEORGHE MARINICĂ (Lelio).

Regizoarea Nicoleta Toia a avut o idee năstrușnică și riscată: să amestece într-un mic scenariu *Doamna nevăzută* și *Casa cu două intrări*, ambele piese aparținînd unuia dintre cei mai prolifici autori din lume — spaniolul Calderón de la Barca. Idee nu doar riscată, ci și amendabilă, în principiu, căci — așa este — nu ne putem juca și cu clasicii cînd și cum vrem. Ghinionul celor care caută sămînță de pricină din orice este că, de data asta, Nicoletei Toia „i-a ieșit bine“. Adică: acțiunea astfel compusă este perfect logică și cursivă, caracterele au coerență și sînt plauzibile în relație, spiritul noului text nu e departe de... Calderón. Puriștii pot să nu fie de acord cu această iconoclastie. Dar, iată — reprezentarea există, are succes de public și nu contrazice deloc ambițiile unui Teatru Național.

Nicoleta Toia — după ce a alcătuit textul — a reușit să facă acest spectacol bun întemeindu-se pe cîteva dintre certitudinile de valoare ale Teatrului din Iași. Între ele, mai importantă mi se pare prezența scenografei Andreea Iovănescu; în acest spectacol, ea impune, înaintea regizorului și a actorilor (dar, probabil, cu acordul și la sugestia lor), un stil. Prin constanța culorilor — roșu, negru și



Dionisie
Vitcu,
Mihaela
Arsenescu.
Dan
Werner

alb, colorate (căci, în ultimul timp, culorile...) superb, rafinat. Prin simetria construcțiilor de scenă, dovedind rigoare, disciplină (greu de prevăzut în mijlocul *qui pro quo*-urilor „din de la Barca“). Mai puțin prin croiala costumelor, materie în care un Cardin ar mai fi avut un cuvânt de spus...

Altă certitudine este trupa ieșeană. Cu Dionisie Vitcu, Florin Mircea, Doina Deleanu, Monica Bordeianu, Mihaela Arse-

nescu, Dan Aciobăniței, Virgil Raiciu, Dan Werner se poate face oricând un spectacol cuceritor.

Problema spectacolului este însă alta. Se joacă bine, decorurile sînt frumoase, regia e corectă, dar... lipsește ceva. Reprezentația nu are ritmul pe care îl cerea această Renaștere spaniolă, nu are — dacă vreți — *schwung*.

D. K.

ALTE PREMIERE

TEATRUL „BULANDRA“

O LUME PE SCENĂ

spectacol de
Miriam Răducanu

O lume pe scenă la Teatrul „Bulandra“ este, indiscutabil, un spectacol în spiritul celor mai frumoase tradiții ale acestei scene; stilul *casei* se face simțit, emană prin toți „porii“ montării, și acest „ca-

chet“ stilistic constituie chiar principalul lui atu, structura de rezistență. *O lume pe scenă*, spectacol conceput și realizat de Miriam Răducanu cu un grup de actori din diferitele generații de care dispune azi Teatrul „Bulandra“, este o „Ars poetica“, o confesiune și o profesiune de

Data premierii: 16 martie 1984.
Spectacol realizat de MIRIAM RĂDUCANU. Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Interpretează: GINA PATRICHI, MARIANA MIHUȚ, LUMINIȚA GHEORGHIU, MIRELA GOREA, MIHAELA GAGIU, MICAELA CARACĂȘ, CONSTANTIN BRÂNZEA.
Recită: VICTOR REBENGIUC.



O „repetiție cu public“, un joc la vedere...

credință a teatrului despre sine, și a artiștilor despre ei și arta lor. Pentru a exprima inefabilul și fascinația scenei, pentru a crea starea de poezie, mister și vrajă pe care aceasta o emană, pentru a se deda bucuriei jocului, exprimându-i candorile și rigorile, tragismul și burlescul, tristețea și comicul, actorii recurg la clasicele instrumente ale Teatrului: propriul lor trup și Poezia. Dansul și Verbul, aliatele străvechi ale Thaliei, armonizate printr-un montaj aparent imprevizibil — canoanele dansului, recitării, pantomimei sînt abrogate pentru a se crea noi relații „interdisciplinare“ —, guvernează această insolită demonstrație, în care decisivă este libertatea creatoare, și esențială, bucuria jocului. Pledoaria teatrului pentru teatru se materializează într-un tablou tridimensional organizat după principiile moderne ale colajului: umorul năstrușnic al lui Anton Pann, muzica lui Schubert, diatriba brechtiană, sonoritățile jazzului, un fragment din Shakespeare,

Paganini, replici cehoviene, impulsuri sonore și vizuale dispartate se ordonează într-o viziune spectaculară coerentă. „Punctul de fugă“ al evenimentului scenic rămîne versul lui Emil Botta : alegere emblematică ! Poetul-Actor apare aici cu osebire, pe podiumul care mai păstrează, parcă, aura incandescenței sale prezențe (vi-l amintiți, aici, în *Harfa de iarbă ?*), ca o desăvîrșită întru chipare a Poeziei teatrului. Prin Botta, magnific arlechin, dramatismul, patetismul, ironia, comicul, mascarada devin măștile veșnic schimbătoare ale reprezentației. Infuzînd cu subtilitate „citate“ și rapeluri — spre delectarea generațiilor mai vîrstnice care au trăit istoria Teatrului „Bulandra“ —, pîrînd nou și surprinzător prin formulă doar noilor contingente de spectatori (care n-au văzut „Nocturnele“ de altădată, create de Miriam Răducanu la „Tîndărică“, nici pe Toma Caragiu în *Mackie-Siș*, sau pe Gina Patrichi în *Clipe de viață*), spectacolul se oferă publicului fără complexe : s-a mai spus, e o „repetiție cu public“, un

joc la vedere ; scena își desconspiră secretele, spectatorii sînt invitați să intre în joc, să detecteze starea de „imponderabilitate” contaminîndu-se, și aș adăuga că de reacția acestora depinde în cea mai mare măsură gradul de combustie al actorilor.

Reprezentatie de echipă, structurată pe tipul exercițiilor de atelier, într-o viziune sincretică, de „frontieră”, antologînd cîteva teme obsesive din baletul și pictura modernă — circul, balerinele, arlechinii —, cu inserturi „retro” tratate în fină parodie, *O lume pe scenă* exprimă, incontestabil, personalitatea artistică a coregrafei și dansatoarei Miriam Răducanu, autoare de scriitură scenică originală, tensionat teatrală. La comenzile ei răspund cu pasiune și desăvîrșit profesionalism vedetele și viitoarele vedete ale teatrului ; recitînd, grav, din Botta, Victor Rebengiuc fixează cadențele montării, în care, cu temperament teatral și farmec scenic, Constantin Brânzea e înconjurat de adevărate „iele” : Micaela Caracas, totdeauna spectaculoasă ; Mihaela Găgiu, pe *emploi* „fix” de ingenuă ; Mirela Gorea, joc dramatic lucid, controlînd cutremure lăuntrice ; Luminița Gheorghiu, expresivă în măști comice, dar exploatîndu-și parcă mai timid bogatele-i resurse ; Mariana Mihuț, fascinantă, explozivă, dezvăluind noi, imprevizibile fațete de umor și autoironică drăgălășenie ; iar aleasa demonstrație de virtuozitate teatrală a Ginei Patrichi ar fi putut singură constitui un recital ! Scena balconului din *Romeo și Julieta*, „sublimul cuplu”, și faimosul monolog-song al lui Jenny-Speluncă din *Opera de trei parale*, mostre „antagonice” de estetică și stilistică teatrală, se îmbină într-un discurs teatral exemplar despre forța și fragilitatea ființei umane, despre nevoia de vis, speranță și poezie...

O lume pe scenă este un spectacol reconfortant ; el familiarizează mai ales noile generații de spectatori cu „misterele” practicabilelor, sugerîndu-le că teatrul înseamnă refuzul prejudecăților, forță creatoare, grația spiritului și a trupului, frumusețe și idee...

Mira IOSIF

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

— Secția maghiară —

CAFENEAUA AMINTIRILOR

spectacol — colaj
de Kovács Levente

Data premierei : 28 decembrie 1983.

Regia : KOVÁCS LEVENTE. Decorurile și costumele : KELEMEN TAMÁS ANNA. Coregrafia : KELEMEN FERENC.

Interpreții : ADAM ERSZÉBET, ILLYÉS KINGA, KILYÉN ILKA, MEISTER ÉVA, MENDE GABY, SZÉKELY ANNA, SZILÁGYI ENIKŐ, GYARMATI ISTVÁN, HUNYADI LÁSZLÓ, KÁRP GYÖRGY, MAGYARI GERGELY, NAGY JÓZSEF, RÉTHY ÁRPÁD, TAMÁS FERENC, TARR LÁSZLÓ, TATAI SANDOR, TÓTH TAMÁS, TÖRÖK ANDRÁS, ZALÁNYI GYULA.

Spectacolele-colaj, situate undeva între music-hall și cabaret, cu numere independente sau legate între ele, au început să apară pe scenele noastre. Printre ele se înscrie, ca o autentică reușită, și *Cafeneaua amintirilor*, realizat de Kovács Levente pe scena Naționalului din Tîrgu Mureș, secția maghiară.

Înainte de a vorbi despre interpretii acestui spectacol, cu toții strălucitori în multiple ipostaze — de cîntăreți, mimi, dansatori sau creatori de personaje —, trebuie să subliniem valoarea ideii lui Kovács Levente, care a grupat inteligent și subtil cîntece, scenete, glume, comentarii din anii '20—'30, ba chiar și piese scurte (*Întîlnirea de cincizeci de ani*, *Vă rog, un bilet !* și *Serul prostiei*, cu situații și personaje dintre cele mai interesante), trecînd de la atmosfera aparent degajată din anii de după primul război mondial

la cea înnorată și amenințătoare, prevestind izbucnirea celui de-al doilea.

Plasînd acțiunea într-o cafenea, realizatorul a găsit și elementul de legătură, toate întîmplările fiind verosimile, în ambianța colorată și pitorească unde se întîlnesc oameni cu temperamente diferite, provenind din medii diverse, unde-și găsesc locul și cîntecele, și dramele, și farsele, și comentariul ultimelor știri, și pâlăvrăgeala amuzantă a „stilpilor de cafenea”.

Valoarea și farmecul acestui spectacol provin din valoarea și farmecul actorilor, care dau momentelor viață, culoare, dinamism.

Totul este atît de bine structurat, impresia de creație colectivă, „de echipă”, atît de convingătoare, încît e destul de greu de diferențiat contribuția fiecărui interpret; totuși, mulți dintre ei izbutesc să devină centrul atenției, fie și numai pentru cîteva minute, schițînd un personaj sau prezentînd o melodie. Astfel, Lohinszky Loránd îl evocă pe Maurice Chevalier, cu nostalgie, fervoare și ironie, dar interpretează și un rol, poate cel mai bogat în nuanțe din întreg spectacolul, cel al Vagabondului din *Serul prostiei*, „omul de pe stradă”, inteligent și hîtru.

Cu un farmec deosebit și o remarcabilă varietate de mijloace, apar în mai multe ipostaze Adám Erzsébet (jucînd cu dezinvoltură și haz rolul unei fete capricioase și îndrăgostite, în *Întîlnirea de cincizeci de ani*) și Szilagy Enikő (trecînd cu ușurință de la personajul unei servitoare burlești la acela al unei actrițe cochetă, impetuoasă, mereu surprinzătoare, în *Serul prostiei*). Cu aceeași măiestrie în conturarea unor personaje sau în scene de ansamblu apar și Illyés Kinga, Kilyén Ilka, Meister Eva, Mende Gaby și Székely Anna, cea din urmă fiind și prezentatoarea spectacolului.

Un clown cu fața de var purtînd în ochi tristeți iremediabile este Réthy Árpád, care interpretează în partea a doua a spectacolului cîntece protestatara împotriva fascismului. Chelnerul permanent al cafenelei și valetul spion din *Serul prostiei* prind viață prin intermediul lui Kárp György. Doi „stilpi de cafenea”, intervenînd din timp în timp cu comentarii, glume, birfeli, sînt Tarr László și Gyarmati István; ei creionează rafinamentul și frivolitatea tipurilor reprezentate și, totodată, în alte ipostaze dramatice, vădesc o mare forță de caracterizare (cel dintîi — în zugravul nimerit din întîmplare la întîlnirea de „cincizeci de ani” a unei înalte societăți, unde



Lohinszky Loránd și Szilagy Enikő

este luat drept ambasador, cel de-al doilea — în profesorul bătrîn și gîrbovit ce-și întîlnește foștii elevi). Tamás Ferenc și Magyarai Gergely își au, la rîndul lor, partea leului, în *Vă rog, un bilet!*, un scheci de epocă.

Buni în roluri sînt și Hunyadi László, Nagy József, Tetai Sándor, Toth Tamás (un admirabil cîntăreț, ce dă forță dramatică unor romane), Török András și Zalány Gyula.

Decorul, semnat de Kélemen Tamás Anna, sugerează cu finețe locul acțiunii, oferînd totodată și spațiul potrivit diferitelor situații.

Fantezia, inventivitatea, bunul-gust sînt definitorii pentru acest spectacol-côla, în care Kovács Levente a știut să dea trupei maghiare a Naționalului din Tîrgu Mureș prilejul de a-și evidenția multiplele valențe ale măiestriei actricești.

Ileana BERLOGEA

■ BUNĂ SEARA, DOMNULE WILDE!

adaptare de Eugen Mirea
și H. Mălineanu
după Oscar Wilde

Clasa prof. asociat SANDA MANU

Adaptată de Eugen Mirea și „muzicalizată” de H. Mălineanu, piesa lui Oscar Wilde se instalează temeinic în categoria alcătuirilor comice în care convenționalitatea conflictului stabilizează interesul la nivelul replicii — căutat scăpătoare, cu ostentație inteligentă; ironia deghizează sentimentele, personajele tind să fie ceea ce spun, nu să spună ceea ce sînt. Farmecul paradoxal al acestor fapteuri ce inventează persoane și vicii, identități și virtuți, vine din absoluta lor lipsă de sinceritate, din euforia dedublării, din voioasa evitare a efectelor legii gravitației universale, care i-ar putea confrunța contondent cu solul realității.

Spectacolul prezentat de studenții anului IV actorie (clasa prof. asociat Sanda Manu, lector universitar Geta Angheleuță) are în primul rînd meritul de a expune cu claritate regula jocului și de a i se conforma cu grațioasă seriozitate pe tot parcursul reprezentației. E nevoie de mult profesionalism pentru a construi congruent aparenta superficialitate ținînd de esența *musicalului*, e necesară multă inventivitate pentru a stabili în cadrul său relații posibile, evoluții verosimile. Spectacolul încintă prin această rigoare stilistică, transformînd ceea ce ar fi putut fi un exercițiu pe temă dată într-o compoziție liberă a fanteziei și a bucuriei de a juca, *de a se juca*. Bucuria și fantezia înlocuiesc marea montare și fastul — cartea de vizită a genului —, bucuria și fantezia sînt liantul unei echipe care-și etalează strălucirea colectivă printr-o subtilă focalizare a atenției asupra partiturilor individuale.

Regizoarea Sanda Manu își ajută studenții nu oferindu-le soluții de teatralitate exterioară, ci plasîndu-i pe un fundal care să-i pună în valoare: citeva elemente de recuzită, fragmente dintr-un

posibil decor, costume ce țin de convenția genului (scenografia, Diana Cupșa-Popescu). Profesoara Sanda Manu le solicită însă la maximum disponibilitățile de expresivitate, recompune, stilizează și fixează în rama spectacolului spontaneitatea și farmecul interpreților. Etapă într-un proces de devenire, acest spectacol nu este și nu poate fi un certificat al desăvîrșitei profesionalități. Părțile muzicale nu sună ca la Hollywood; în unele scene se simte efortul de a urma indicația ca pe o poruncă; uneori, cineva își trage răsufarea cu cîțiva metri înainte de finalul cursei; altele se văd imbinările între bucăți care ar trebui să pară material compact. Dar, dincolo de aceste cusururi, ce țin poate de emoția unei seri sau de relaxarea unui matineu, spectacolul dovedește marea ambiție a unui pedagog de teatru de a-și confrunța elevii cu rigorile superioare ale măiestriei.

Această ambiție îi permite lui Carmen Trocan să-și etaleze temperamentul scenic excepțional: ea joacă detașat detașarea personajului (lady Brecknell), alternează cu haz ticurile reale cu cele mimate, e stupidă cu inteligență și răsfățat autoritară, intrerupe, cu efecte bine calculate, seria reflexelor condiționate, printr-o surprinzătoare tresărire a vieții. Oana Pelea ironizează tipologia personajului reprezentat, dînd farmec individualității pe care o joacă (Gwendolen Fairfax). Mioapă la propriu și la figurat, ea devine brusc clarvăzătoare și eficientă cînd presimte amînarea sfîrșitului fericit. Iar credința în acest sfîrșit fericit nu i-o va putea răpi nimeni. Mioara Irim dotează grația incremenită a păpușii de porțelan în haine rustice (Cecily Cardew) cu o șiretenie vitală; candoarea ei nu se ține decît într-un fir subțire, de-abia așteaptă pretextul pentru a-l rupe. Și domnul Wilde (Stelian Nistor — anul III), înțeleptul minuiitor al acestor marionete, dar, firește, și sluga lor (tot Stelian Nistor interpretează rolul valeților Lane și Merriman, precum și alte apariții necesare — diferențiate cu o deosebită precizie comică), se grăbește să-i ofere prilejul. Subtila rețea de minciuni țesută de Algernon Moncrieff (Răzvan Popa) și John Worthing (Adrian Păduraru) — doi juni-primi extrem de flustratici, dar în același timp foarte consecvenți cu tabieturile lor și conservatori în scopurile lor — mișcă această minunată mașinărie producătoare de antren și bunăstare spirituală. Cei doi studenți au învățat să alcătuiască un cuplu scenic, să-și sublinieze reciproc afinitățile



Bucuria jocului și fantezia sînt liantul echipei, în „Bună seara, domnule Wilde!”

și să marcheze complementar diferențele. Dincolo de farmecul personal, de care uzează din plin, esențială pentru prezența lor scenică în acest spectacol este relația, și nu performanța individuală. Luminița Stoianovici (Miss Prism) își asumă cu aplomb confuzia explicației finale; doar Cristian Rotaru (Dr. Chasuble) pare să nu-și fi găsit locul în acest solid mecanism, cu o aparență atît de diafană.

■ JOIA DULCE

dramatizare de Adriana Marina Popovici după John Steinbeck

Clasa conf. univ.
OLGA TUDORACHE

Probabil că prezența acestei dramatizări în repertoriul Studioului I.A.T.C. se datorează dorinței, atît de omenești, de a trăi cîteva luni în intimitatea unor personaje-oameni de treabă ce reușesc să armonizeze noblețea aspirațiilor cu meschinăria vieții pe care sînt nevoiți s-o trăiască. Aceeași dorință alcătuiește totodată și substanța unui spectacol care transmite un tineresc optimism și o infinită încredere în posibilitățile individului de a comunica — dincolo de

cuvinte și în pofida barierelor de tot felul — cu semenii săi.

Lectorul universitar Adriana Marina Popovici, autoarea dramatizării și semnatara regiei, a ales din blind-ironicul roman al lui John Steinbeck acele fragmente care i-au permis să reconstituie atmosfera de idilă modernă din micul oraș de pe coasta Pacificului, așa cum se simte în cafeneaua și în cabaretul de pe Calea Sardelei, în casa lui Doc și în birlogul ce-i adăpostește pe simpatici declassați din localitate. Destinele individuale, întîmplările și evenimentele sînt prezente pe scenă doar în măsura în care compun acea stare de spirit permițînd colectivităților umane să devină un factor determinant în echilibrul moral al personalității. Cartea lui John Steinbeck este o descriere amară a tulburărilor provocate de suma aritmetică a bunelor intenții. Pe fondul depresiv din anii de după cel de-al doilea război mondial, personajele lui Steinbeck se străduiesc mereu, în necunoștință de cauză, să-și facă bine unul altuia. În textul scenic, impulsurile se clarifică, se exprimă, personajele au un plus de raționalitate care le răpește însă misterul, disproporția dintre intenții și realizări nu mai este atît de evidentă, dezastrele sînt doar povestite, în timp ce fraternitatea umană este efectiv jucată. Dramatismul conflictului este suplinat, sub raport spectacolar, de atent lucratele fragmente de program de cabaret — poate prea dilatate, dar inserate cu mult fir în linia subiectului. Adriana Marina Popovici n-a urmărit fidelitatea față de prozator, ci un spectacol „de

inimă", în care studenții clasei conduse de conf. univ. Olga Tudorache să-și etaleze multilateral calitățile. Rezultatul corespunde intențiilor, tinerii profesioniști își exprimă nu doar datele experienței lor artistice, ci și adevărul la un ideal de umanitate alcătuit din demnitate, solidaritate și respect pentru valoare. Starea de satisfacție provocată de acest spectacol vine fără îndoială și din elanul colectiv, care depășește strictețele obligații ale unui examen.

Scenografia (Diana Cupșa-Popescu și Viorel Florea) a găsit formula adecvată pentru a cuprinde pe mica scenă a Studioului lumea piesei, vizualizând astfel intimitatea implicită, „viața în vitrină” pe care o trăiesc personajele.

O femeie numită Flora, dar despre care cineva a hotărât că ar merita să se cheme Fauna — și așa i-a rămas numele — este autoritatea fără apel a unei colectivități adunate întâmplător, dar care resimte orice absență inevitabilă ca pe o rană. Fauna ghicește trecutul, știe viitorul și încearcă să modeleze prezentul. Carmen Ciocilă are maturitatea și prestanța scenică pe care le solicită acest personaj în contextul spectacolului. Ea găsește expresia justă a generozității artăgoase, a iubirii ce se manifestă discret, fără efuziuni spectaculoase. Actrița sugerează și singurătatea personajului — slăbiciunea care-i condiționează puterea. Poate că această linie ar fi meritat un spor de aprofundare, fața ascunsă a femeii care consideră mariajul drept fericirea supremă, dar n-a fost niciodată căsătorită, apare, fără a fi determinantă. Dacă Fauna este autoritatea, Doc este centrul de interes al grupului. Tristețea lui este de fapt re-

sortul principal al acțiunii. Radu Duda poartă un aer melancolic, condenscent, e absent și preocupat, străin și prietenos, amănuntele interpretării sînt corecte, dar imaginea globală a personajului alunecă, nu se suprapune monologelor extrase din textul romanului. Personajul-oobesie al operei lui Steinbeck, uriașul cu inimă de copil, este jucut cu o desăvîrșită credință de Mihai Verbițchi: efortul de a gândi, neputința de a rezolva sînt caraghios-tragice, compoziția este riguroasă, imaginea sufletului fără creier se alcătuiește din gesturi și priviri pe care replica le completează fără a le dubla. Patricia Grigoriu acreditează evoluția personajului, stabilind corect punctul de pornire: oricît de jos ar fi căzut Suzy, sufletul ei e imaculat, și de aceea relația ei cu Doc devine posibilă. Dar tocmai în momentele de împlinire a acestei comuniuni actrița se limitează la linia de minimă rezistență a rolului: tonuri duioase, priviri lunguroase, procedee lipsite de acoperirea trăirii. Carmen Tănase individualizează cu delicatețe silueta unui personaj secundar nu doar în arhitectura piesei, ci și în propria lui viață. În dublu rol, Bogdan Gheorghiu prezintă corect atît bonomia masivă și aspră a polițistului, cît și viclenia intrinsecă a cîrciumarului, printr-o totală schimbare a mijloacelor. Dan Bădărau (Mack) și Marina Procopie (Mabel) completează peisajul uman al piesei, construindu-și cu acuratețe momentele de prim-plan și contribuind cu dăruire, alături de toți ceilalți, la permanenta tensiune care face ca spectacolul să treacă rampa.

Magdalena BOIANGIU

„Joia dulce” — un spectacol care transmite optimism și încredere...



O evocare: I. Peltz

În paginile ultimei serii a revistei „Literaturul” (1918), Al. Macedonski tipărește scrierile unei june cu verb adinc și colorat, Isac Peltz, observator frenetic al mediului originar, hotărât să fixeze, balzacian, o realitate puțin investigată de literatură.

Nimic n-a împiedicat realizarea nobilei aspirații. I. Peltz a trecut neclintit prin anii asupririi rasiale. A scris cărți despre semenii săi mărunți și neștiuți, suflete ardente sub cenușa prejudecăților, sub povara vremurilor. Într-un interviu din „Rampa” (1934), mărturisea că-și scrie romanele cu singe. Nu era o metaforă, era sentimentul acut al rostului în lumea de dezmoșteniți a operei sale.

E. Lovinescu l-a fixat magistral pe pinza vremii: „I. Peltz este un mare poet liric realizat într-un material degradat, în mizerie fizică și morală, în suferință, boală, moarte... I. Peltz este cel mai mare producător de tristețe din literatura noastră, o tristețe pur spirituală, scoasă... din conștiința caducității individuale și universale”.

A lăsat o operă ce se așază între copertile unei serii de „Scrieri”. O capodoperă: „Calea Văcărești”. Un roman de virtuozitate analitică în tonalitatea majoră a cântărilor interbelice „Foc în hanul cu tei”. Și încă...

Astăzi ar fi implinit 85 de ani. Teatrul Evreiesc de Stat, cu scena căruia prozaatorul a colaborat, a sărbătorit prezența lui I. Peltz în inimile cititorilor săi. O numeroasă, caldă, sensibilă asistență a privit întâi, în foaiere, gravurile și uleiurile Tiei Peltz, tălmăcitoarea ideală a chipurilor și priveliștilor operei părintești. În linii de tragică expresivitate, alături de suavă tentă evocatoare, artista excelează îndeosebi ca „monograf” al Căii Văcărești de altădată, lucrările sale cu valoare de document situând-o printre marii noștri graficieni.

Personalitatea scriitorului, în reperele ei biografice, a înfățișat-o cu rigoare analitică George Macovescu. Distinsul scriitor avea dreptate — asemenea substanțiale rememorări, aducând spectatori de toate vîrstele, trebuie să numească limpede, în date, moștenirea spirituală a scriitorului evocat.

Pentru cunoașterea acestei moșteniri spirituale, regizorul Adrian Lupu a în-suflețit, într-un spectacol-lectură, secvențe din cărțile lui Peltz: „Calea Văcărești”, „Foc în hanul cu tei”, „Moartea tinerețelor”. Nu știm autorul inspiratului colaj; am aplaudat în schimb o serioasă desfășurare spectaculară, în austere cadre plastice, reconstituind atmosfera vieții din ghetou, din familia umilă, atmosfera străzii bintuite de huligani. Actorii au marcat cu finețe documentară drama vechii uliți evreiești, vibrația omenească și cea artistică conjugându-se tulburător. Ei au fost Tricy Abramovici, Bebe Bercovici, Lucia Maier, Nicolae Călugărița, Rudy Rosenfeld, Dorina Păunescu, Mihai Cibu, Ioana Crăciun — autorii unui spectacol „de grup”, în cea mai autentică accepțiune a termenului.

Maestrului Aurel Giroveanu i-am fost, apoi, recunoscători pentru virtuozitatea componistică și interpretativă în evocarea melosului vremii. Singur sau împreună cu Tricy Abramovici și Bebe Bercovici, Aurel Giroveanu ne-a condus pe un itinerar sentimental — Bucureștii de altădată. În melodiile de album am găsit argumente pentru ilustrarea, în imaginație, a multor pagini scrise de un autentic iubitor al cetății lui Bucur, Isac Peltz.

Se apropie centenarul nașterii a doi mari scriitori: Vasile Voiculescu și Liviu Rebreanu. Se împlinesc și 90 de ani de la nașterea lui Camil Petrescu. Teatrele noastre pot transforma data din calendar în sărbătoare artistică. Este gândul care m-a stăpînit plecînd de la excepționala „seară omagială”.

Ionuț NICULESCU

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

Teatrul de Comedie a început repetițiile cu piesa lui Dario Fo Avea 300 pistoale cu ochi albi și negri. Regia o semnează Grigore Gonța, iar scenografia, Ion Popescu-Udriște. Alături de Silviu Stănculescu, interpretul rolului principal, în distribuție mai fi-

gurează Aurel Giurumia, Ștefan Tapalagă, Dumitru Rucăreanu, Virginia Mirea și Gabriela Popescu. Repertoriul teatrului mai prevede premierele pieselor Slugă la doi stăpîni de Carlo Goldoni și Omul cu mîrtoaga de G. Ciprian. ● Holul Teatrului de Come-

die a găzduit expoziția de pictură a lui Mircea Șepitlici, „Popasuri și trandafiri”. ● D-ale carnavalului de I. L. Caragiale este recenta premieră a Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani. Regia o semnează Adrian Lupu, iar scenografia, Radu Corciova. ●



Personalitatea lui Ștefan Bănică s-a manifestat cu o forță artistică ieșită din comun încă de la debut (1955). Și tot de atunci a intrat în conștiința publicului spectator, fie că a jucat la Galați, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț sau la Ploiești (rolul titular din *Violențele lui Scapin* de Molière). Din 1960 revine în București, jucând întâi la Teatrul Giulești, apoi la Teatrul „Bulandra”; în același timp, e solicitat din ce în ce mai des în emisiuni de radio și televiziune, unde, cu marile sale resurse comice, face din fiecare apariție un regal. Consacrat ca una dintre cele mai populare vedete ale noastre, actorul continuă să dezvăluie noi și neașteptate fațete ale temperamentului său dramatic — robust, tonic și decis. În așteptarea rolurilor pe care le merită, își risipește harul în spectacole de divertisment, unde se dăruie jocului și dăruie bucurie publicului. Dintre rolurile interpretate la „Bulandra”, notăm: Iordache (*D'ale carnavalului*), Ghiță Pristanda (*O scrisoare pierdută*) de I. L. Caragiale, Miller (*Comedie pe întuneric* de Peter Shaffer), Spirache (*Titanic vals* de Tudor Mușates-

VIITORUL ROL

ȘTEFAN BĂNICĂ

cu), Profesorul (*Chițimia* de Ion Băieșu), Gică Rîmboacă (*Undeva, o lumină* de Doru Moțoc); în prezent, poate fi văzut în *Anecdote provinciale* de A. Vampilov (în rolurile Anciughin și Potapov), *Furtuna* de Shakespeare (Stephano), iar la Giulești, în „Escu de T. Mușatescu (Decebal Necșulescu).

În repetiție, la „Bulandra”, rolul profesorului Sever Albescu în piesa *Noțiunea de fericire* de Dumitru Solomon. Regia: Valeriu Moisescu.

„Sever Albescu. Filosof. Coleg și prieten cu Tudor Damian, conferențiar de filosofie. Îmi pare rău. Credeam că ați auzit de mine...” — așa se prezintă personajul meu femeii de care s-a îndrăgostit. Găsesc că e un tip extraordinar. Un om deschis, volubil și entuziast. Foarte inteligent, un minunat profesor, pasionat de meseria sa; intransigent în ceea ce privește principiile, însă cu rafinament și simplitate în aplicarea lor. Un om cu idei largi și foarte înțelegător, tăios la vorbă, expeditiv, duios și constant în prietenie. Apără tot ce e bun și de folos socialismului. Respinge cu vehemență demagogia. Plin de optimism în orice împrejurare. Poate un pic prea exaltat pentru un filosof, dar trăim în epoca vitezei. Sigur, nu e rolul visat. Nu-ți alegi rolul, el te alege pe tine. Sîntem aîa la început de repetiții, iar soarta relației actor-personaj, se știe, este de a fi în fiecare seară... perfectibilă. Sînt deosebit de sensibil la abundența hazului său și la caracterul lui dinamic, din care se desprinde o forță extraordinară.

Piesa lui Solomon este construită în jurul unei metafore. Întîlnirea personajelor care o populează stă sub semnul descoperirii adevărului; fiecare contribuie la descoperirea celui alt și se descoperă pe sine însuși, într-o dezbatere despre ceea ce este «fericirea».

Cred în reușita unui spectacol pe măsura «firmei» noastre, avîndu-l la pupitru pe experimentatul regizor Valeriu Moisescu. Partenerul și prietenul meu din piesă (Tudor Damian) este Virgil Ogășanu“.



VIITORUL ROL

PAULA IONESCU

de J. P. Gawlik); Eva (*Pluralul englezesc* de Alan Ayckbourn).

Dotată cu un remarcabil temperament scenic, Paula Ionescu vădește și un viu simț al caracterizării personajului; în interpretarea ei, spontaneitatea se îmbină cu elaborarea profundă, exaltarea romantică nu blochează luciditatea. Actrița dispune de un larg registru interpretativ, verificat în dramă și în comedie, în piese clasice și contemporane.

— Viitorul rol ?

„Iulia, sora cea mai mare din drama lui Horia Lovinescu *Surorile Boga*. Din mai multe motive, este ceea ce se poate numi un «rol așteptat». Unul ar fi acela că îmi împlinește o «paletă» de eroine contemporane pe care am avut prilejul să le prezint până acum publicului; altul ar fi că abia acum, după 12 ani de meserie, cu înțelepciunea și experiența pe care nădăjduiesc că le-am acumulat, cred și simt că mă pot apropia de un rol atât de complex. Este un personaj-esență. Doctorita Iulia Boga este binecunoscută spectatorilor datorită numeroaselor interpretări pe diferite scene și la teatrul TV. Profesia o recomandă ca pe un om de acțiune. Este o femeie inteligentă, curajoasă, cu un viu simț moral, care se simte răspunzătoare atât de soarta cât și de fiecare gest al surorilor ei mai tinere. Viața n-a prea răsfălat-o, și nici firea ei austeră n-o îndeamnă să ia lucrurile ușor, așa că nu-i de mirare că uneori e amară și sceptică: «Sîntem niște frunze pe apă...». Răscrucea în evoluția dramatică a Iuliei este legată de intrarea luptătorului comunist Pavel Golea în casa și în viața ei. În august 1944, în plină ciocnire armată cu rămășițele trupelor hitleriste. Dincolo de tot ceea ce-i desparte ca biografie, ca formație, ca mod de a gândi, între acești doi oameni, care se potrivesc în mod esențial, comunicarea se leagă instantaneu. Sub influența puținelor lui cuvinte, dar mai ales a faptelor lui, orizontul ei se deschide, devine receptivă la evenimentul social, la ideea politică, descoperă existenței un sens major și o perspectivă.

Caut să-mi însușesc starea eroinei, în repetițiile la care lucrez cu bucurie împreună cu regizorul Eugen Mercus și cu ceilalți colegi“.

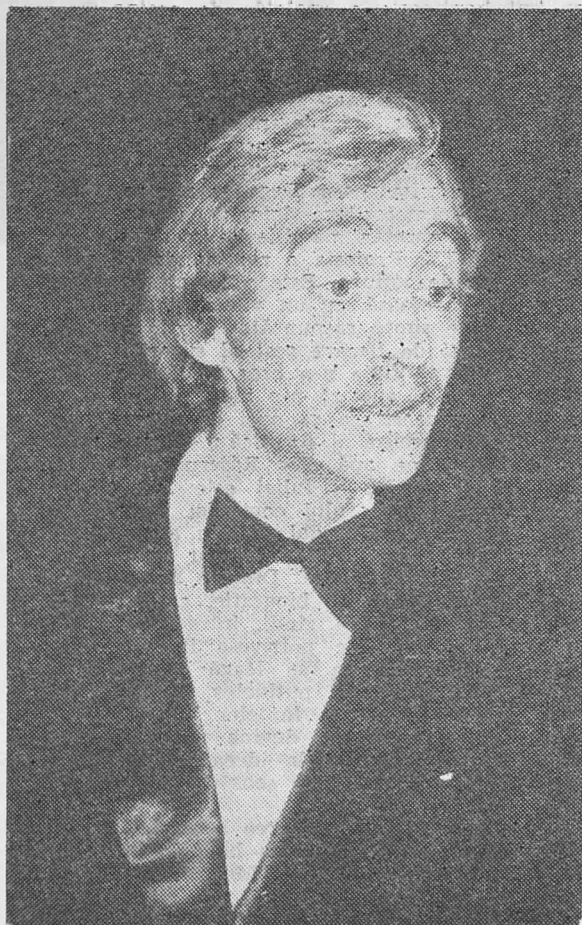
Maria MARIN

Paula Ionescu și-a făcut studiile în Institut sub neprețuita îndrumare a profesorilor Beate Fredanov și Octavian Cotescu. Repartizată la absolvire, în 1972, la Teatrul Dramatic din Brașov, tinăra actriță s-a impus destul de repede publicului brașovean prin interpretarea unor partituri dificile și diverse. Fișa ei de activitate cuprinde peste 30 de roluri principale, dintre care amintim: Viola (*A 12-a noapte* de Shakespeare); Gloria (*Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw); Mașa (*Trei surori*), Mașa (*Pescărușul*) de A. P. Cehov; Mița Baston (*D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale); Patroana (*Mitică Popescu* de Camil Petrescu); Corina (*Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian); Reportera (*Interviu* de Ecaterina Oproiu — premiat „pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin“ la Festivalul de teatru contemporan — Brașov, ediția 1978); Marta (*Mormintul călărețului avar* de D.R. Popescu); Krystyna Chlebowska (*Examenul*

În prim-plan: ACTORUL



RUDY ROSENFELD: „Nu încetăm niciodată să învățăm...”



Simpatic, pe chip cu reflexe de can-doare și umor, păstrînd și ca persoană particulară acea notă de bonomie comună mai tuturor personajelor întruchipate pe scenă, Rudy Rosenfeld este un interlocutor plin de solitudine :

— Mi-ați spus că ați fi mai bucuros să vorbim despre teatrul dumneavoastră decît despre propria carieră...

— Povestea vieții mele de actor se confundă cu existența Teatrului Evreiesc de Stat, pentru că din '48, de la înființare, am fost zi de zi în teatru... Tata era timplar și a lucrat în acest teatru de la început, devenind la un moment dat coordonator tehnic. Părinții mei, în tinerețe, jucau teatru ca amatori și eu am început să joc alături de ei de pe la șase ani și jumătate. „Oficial” am debutat la doisprezece ani, într-o revistă intitulată *Cu cîntec pe buze*, în clasicul tablou în care un Gavroche suit pe umerii tovarășilor de joacă scria pe zid LA PAIX. Jucam și la Casa de cultură „Mircea Vodă” unde se înființase o secție idiș. Cînd s-a organizat studioul TES, în care erau admiși pe bază de concurs toți cei dornici să învețe meseria de actor, tata n-a vrut să mă lase, spunînd că trebuie să termin mai întîi liceul. De supărare, am pierdut clasa a noua, dar tot nu m-am lăsat, am trecut la seral, m-am angajat curier la teatru : dimineața colindam Bucureștiul, după-amiaza eram la școală, iar seara făceam figurație. După un an am intrat în corpul de ansamblu și m-am putut ocupa

în liniște de pregătirea pentru cariera care mă aștepta. Morbul teatrului îmi fusese inoculat de mult...

— Ați avut ocazia să întâlniți personalități marcante ale vieții teatrale...

— M-am învățat, copil, apoi adolescent fiind, printre mari oameni de teatru. Mulți nu mai sînt... I-am cunoscut pe veteranul dirijor și compozitor Haim Schwartzman, pe Dina König, care făcuse parte din vestita trupă de la Vilna, pe Iso Schapira, director la Iași, pe Benno Popliker, Mauriciu Sekler, elev al lui Max Reinhardt, pe Sevilla Pastor și Seidy Glück, azi decana noastră de vîrstă. Ca profesori la studioul de pregătire i-am avut pe Beate Fredanov, pe regretatul Alexandru Finți, pe Virgil Brădățeanu...

— Teatrul a reprezentat și reprezintă pentru cultura idiş un liant fundamental..., o modalitate de exprimare artistică, care, de-a lungul vremii, a găsit în folclor o sursă de regenerare.

— Da, e adevărat... Înainte, trupele particulare aveau în repertoriu trei, maximum șase piese: o dramă, o comedie, vreo două melodrame, unul-două spectacole muzicale. Cînd poposeau într-un

Verva... vine jucînd. Alături de colegii și prietenii săi Tricy Abramovici și Bebe Bercovici, coautori ai spectacolului de revistă „Între caftan și smoking“

Interpretîndu-l pe celebrul scriitor Șalom Alehem, un «personaj» mult îndrăgit



În savuroasa comedie „Actul de căsătorie“ de Ephraim Kishon a interpretat un logodnic numit... Rudy

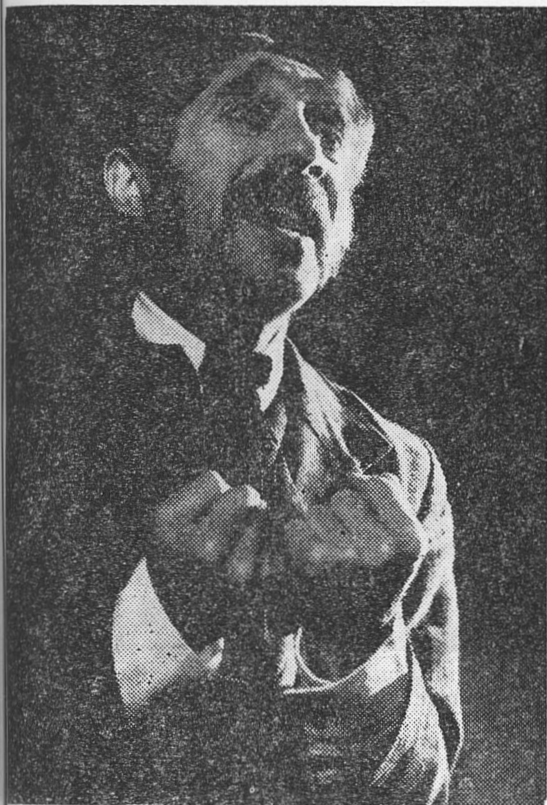


Aristodem, în piesa „Diogene cîinele“ de Dumitru Solomon

orășel, din prima seară actorii dibuiau starea de spirit a spectatorilor și hotărârau ce să joace în continuare. În valioara cu care mergeau peste tot aveau câteva elemente strict necesare pentru grimă și costum, iar în minte purtau întipărite cele câteva roluri. Erau oameni care făceau de toate, posedînd o mare disponibilitate interpretativă și o extraordinară capacitate de adaptare la orice condiții de joc. Deși nu aveau o pregătire de specialitate, aveau o mare dragoste de meserie, știau „să fure“ de la cei mai buni alături de care jucau, aveau o formidabilă intuiție și, bineînțeles, talent. Cum veneau din diferite colțuri ale țării și vorbeau idiș în variante dialectale, s-a hotărît, pentru scena noului Teatru Evreiesc de Stat, să se adopte idișul literar, adică limba lui Șalom Alehem; de atunci s-a păstrat acest factor constant de limbă, lucru de care s-a îngrijit ani de-a rîndul secretarul nostru literar, Israil Bercovici, cunoscut scriitor și istoric de teatru evreiesc.

— Cele aproximativ o sută de roluri care figurează în fișa dumneavoastră de creație vă indică prezența în majoritatea spectacolelor teatrului !

— Este o tradiție în teatrul nostru ca repertoriul să reia, la anumite intervale de timp, piesele clasice, libretele de succes... Pe scena noastră s-a jucat pentru prima oară în țară *Woyzeck* de Büchner, Ion Grapini, care ne-a părăsit nu de mult, realizase în rolul titular o creație memorabilă: s-a montat Molière, s-a jucat mult Brecht (îmi amintesc de un spectacol excelent cu *Mutter Courage*, iar *Opera de trei parale* a fost montată prima oară la „Barașeum“ apoi, prin '60, am reluat spectacolul impunîndu-l atenției publicului): marele succes din anii de prigoană antidemocratică — *Potopul*, prelucrare de Mihail Sebastian după H. Berger, a fost reeditat în 1976; *Dibuk* de Anski — un text de tradiție în dramaturgia idiș, — a fost și o montare de referință în regia lui Franz Auerbach... Multe dintre spectacolele în care am jucat le cunoșteam de mic, le văzusem de sute de ori din culise, din fosă, din stal. Am și jucat foarte mult. Trupa noastră n-a fost niciodată mai mare de 35 de persoane și cam toți lucrăm mult. Eu nu sint cîntăreț, și totuși cînt — am ureche muzicală, și la nevoie interpretez cîntecul, îl joc, îl trăiesc, astfel încît spectatorul să nu mă poată blama. Nu sint dansator, și totuși dansez — studiez mișcările pe care le am de făcut, mă străduiesc să le execut cit mai bine conform posibilităților mele. Dacă ești bun profesionist îți maschezi lipsurile inerente și pedalezi pe elementele care-ți



Neînțelegând răutățile oamenilor din jurul său — Muniș, eroul lui Percz

sint la îndemină. Doar atunci poți tinde spre, hai să-i spunem așa, actorul total. E foarte greu...

— Și, totuși, ați reușit nu o dată! **Speclacolul pe care de curind l-ați regizat și în care și jucați**, între caftan și smoking, este o **exemplară reprezentare de autentic music-hall, de asemenea cînțați și în...** Trubaduri și Purim-spilieri...

— Noi trei, Tricy Abramovici, Bebe Bercovici și cu mine, am construit împreună **Între caftan și smoking**, și am calculat fiecare efect în parte. Între cei aflați pe scenă este esențial să se creeze un fluid care să ne permită să captăm atenția spectatorului, determinîndu-l „să simtă” alături de noi. Dealtfel, în special la reprezentațiile de revistă este neapărat nevoie să privești publicul în ochi, să-l stăpînești dacă devine — eventual — „recalcitrant” sau să-i poți răspunde dacă te întrerupe sau te întreabă ceva.

— **Îmi spuneai că la început vă era teamă de spectator...**



Simbol al mersului înainte al lumii, circurul Poly din „Cel care primește palme” de Leonid Andreev

— Datorită lui Ginel Teodorescu, regizor al TES de la înființare, datorită lui am scăpat de acea teamă paralizantă, care te cuprinde atunci cînd, îngrădit de textul scris, nu ai spontaneitatea unui dialog neprevăzut. În **Răzbunarea sufleurului**, piesa lui Victor Ion Popa jucată pentru prima oară pe scena noastră, Ginel m-a distribuit în Pompierul: nu aveam nici o replică și totuși ieșeam cu aplauze; e drept, în pauză circulam prin foaier și discutam „bilingv”, „trilingv” — după cum eram întrebat —, comportîndu-mă ca un adevărat...stingător de incendii. Atunci am avut un moment de mare izbindă interioară, și tot de atunci nu mă mai tem să cobor în sală și să vorbesc cu spectatorii. Experiența am continuat-o în **Culorile nemuririi** de Ștefan Tita, o piesă despre pictorul Daniel Rosenthal; după ce am suferit că, deși semănam cu protagonistul, fusesem distribuit într-un rol de „comentator”, m-am devotat lui, Mesagerului, și am reușit să capăt siguranța și liniștea necesare celui ce trebuie să conducă acțiunea, asigurînd comunicarea dintre scenă și sală. Dar și azi, după 25

de ani de teatru, încă mi-e frică de pauze. Trebuie să știi „să ții” o pauză, să o încarci cu sens, și mai ales să nu ajungi epuizat la capătul ei. Nu e voie să „scapi” spectatorul, trebuie ca între tine și el să se stabilească un fluid asemănător celui dintre parteneri. În *Cîntărețul tristeții sale*, de exemplu, pe parcursul actului întâi, concentrarea este atât de mare încît uit de persoana mea fizică, de reacțiile mele fiziologice. Se ajunge la acest lucru prin exerciții repetate, printr-un sever autocontrol...

— Ioske vioristul este una dintre creațiile de virf ale carierei dumneavoastră, marcată de la început de un stil de joc omogen, de mare mobilitate, cu delicate, discrete treceri dintr-un registru în altul. De la un personaj caricatural, cum era calfa din Lozul cel mare de Șalom Alehem, la dramatismul lui Leib, eroul lui Alexandru Sahia din Șomaj fără rasă, de la popularul Menahem Mendel, personaj din familia Cavalerului Tristei Figuri, la medicul ipocrit, deopotrivă naiv și agresiv din Andorra lui Frisch; de la eroul mazilian Gherman din Somnoroasa aventură la dușiosul Mordhe, tatăl Hasei orfana, sau blajinul Iosale — personajele lui Gordin, de la eroul (pentru care ați primit un premiu de interpretare în Festivalul național „Cîntarea României”) denumit generic Omul în montajul Scurtcircuit la creier, pînă la tripla intru-chipare a orgoliului în Aristodem, Platon, Alexandru cel Mare din piesa lui Dumitru Solomon Diogene cîinele — toate aceste compoziții și încă multe altele conturează o evoluție complexă, ce îngemănează hazul burlesc și fiorul tragicomic, o evoluție cu subtile nuanțe, care au individualizat rolurile, dar le-au și apropiat, conferindu-le un suflu de firesc și autenticitate. Ați fost solicitat și în cinematografie și, dincolo de pitorescul de prim-plan al acestor partituri filmice, cred că ați avut ocazia unor interesante studii de caracter.

— Vă mulțumesc pentru frumoasa „panoramare” a carierei mele! În ce privește experiențele din cinematografie, nu au fost roluri de întindere, dar le-am lucrat cu mîgală, și, de ce să nu spun, avînd satisfacția de a mă afla în preajma unor mari actori. Am interpretat pe „soldatul cu ochelari” în *Prea mic pentru un război atât de mare*, m-am amuzat să schițez profilul unui pictor dadaist în *Actorul și sălbaticii*; în primul serial al televiziunii române, *Un august în flăcări*, am fost un utecist, iar în



Sub aparența timidității, o deplină stăpînire de sine — Mesagerul în „Culorile nemuririi” de Ștefan Tita



Tanhum — maximă transfigurare într-un poem al condiției umane: „Golem” de A. Leivik

Lumini și umbre, un medic evreu; am fost reporter în *Nea Mărin miliardar* și circuiam în *Ochi de urs*, iar într-un film ce își așteaptă premiera, *Acordați circumstanțe atenuante*, mi s-a încredințat rolul unui maestru... Noi, actorii, niciodată nu încetăm să învățăm... Un rol înseamnă un unicat. La fiecare înfățișare cu un nou personaj, există o doză de teamă... De obicei, tu nu te vezi în personajul respectiv, regizorul ți-l propune. În parabola lui Peretz, Muniș, aveam de interpretat Binele. Când citisem textul, mi-l imaginasem pe Florin Piersic în rol, nici într-un caz pe mine, nu puteam să-mi închipui cum aveam să realizez personajul acela iubit de două fete pentru frumusețea lui fizică și morală! Răul era interpretat de Bebe Bercovici, i-am și spus că toată lumea va merge cu el. Singurul lucru de care mă puteam agăța era frumusețea sufletească a eroului, și totuși am plutit în incertitudine chiar și la premieră. Am ratat primele trei spectacole. Abia la a patra reprezentație, când spiritualitatea eroului a căpătat — probabil — ponderea necesară, am reușit să ies din acea stare, să renunț la ideea că personajul trebuie să fie și frumos și înalt.

— **Sinteți în general un actor de compoziție, din categoria celor care nu au renunțat la metoda stani-slavskiană.**

— Simt uneori nevoia unui personaj „cald și bătrîn”, cum a fost de exemplu cel din *Golem* de A. Leivik, unde o aură de nebunie îi permitea lui Tanhum

să spună adevărurile despre lumea timpului său. Mă angajez desigur și la distribuiri în „contre-emploi”. Personajul lui Mazilu nu-mi era deloc apropiat, cinismul cu care se exprimă nu-mi era la îndemână. Abia soluția finală a spectacolului, când eroul sparge balonul albastru și începe să plîngă, m-a ajutat să-mi construiesc rolul. Acum sint distribuit în dentistul Dussel din *Jurnalul Annei Frank*, personaj cu care nu mă simt încă familiarizat. Îmi place mult lucrul la masă și consider că e foarte importantă acea căldură a echipei, care se creează, bineînțeles, datorită regizorului. N-am lucrat cu mulți regizori, dar la fiecare am apreciat câte o calitate deosebită, de la fiecare am învățat câte un lucru fundamental pentru meserie. Îmi amintesc de Mauriciu Sekler, de rigizarea spectacolelor sale. El era și un foarte bun regizor de revistă, imprimind reprezentațiilor de divertisment ritm, antren și voie bună. Ginel Teodorescu a lucrat mereu cu noi, a izbutit să se apropie de tradițiile specifice culturii noastre, de felul nostru de a simți și juca, și pentru acest lucru noi îl iubim foarte mult. S-a remarcat întotdeauna prin finețea concepțiilor regizorale, prin lipsa de ostentație a expresiei scenice. Poate pentru că a fost cîndva și actor, Adrian Lupu cunoaște și acordă atenție susceptibilităților actorilor, și este unul dintre regizorii care reușesc să incite la un climat de emulație. Frumoasă și grea e perioada repetițiilor... Din păcate, de la masă pînă pe scîndura scenei se pierde mai totdeauna ceva, n-aș putea spune ce, poate respirația...

Irina COROIU

telex „teatrul” • telex „teatrul” •

În librării se află volumul de comedii al lui Vasile Alecsandri, în Editura „Minerva”. • Tudor Popescu, în postura de regizor, conduce repetițiile cu piesa *Milionarul sărac* de... Tudor Popescu, la *Teatrul Dramatic din Baia Mare*. Scenografia o semnează Florin Harasim. • În holul *Teatrului Foarte Mic*, Mihai Stănescu a deschis a doua sa expoziție de caricaturi. • La *Teatrul „A. Davila”* din Pitești se repetă *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale (regia : Mihai Lungeanu) și *Paraziții* de Csiky Gergely (regia :

Mihai Radoslavescu). • Regizoarea Anca Ovanez-Doroșenco și scenograful George Doroșenco repetă, la *Teatrul Bacovia* din Bacău, două piese care vor fi prezentate în premieră absolută: *Hanul enigmelor* de Marica Beligan și *Miine* va fi prea tîrziu de Ion Bălan și Dumitru Pislaru. Tot la Bacău se repetă *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, în regia lui I. G. Rusu și scenografia Gloriei Iovan. • Mihai Ispirescu va fi prezent pe afișe cu a doua sa comedie (după Trăsură la scară, care se reprezintă la Tea-

trul „Nottara”). Cea de-a doua comedie, Un loc pe terasă, se repetă la *Teatrul „Ion Vasilescu”* din Giurgiu. • *Teatrul Dramatic* din Galați a prezentat premiera cu *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu (regia : Petre Popescu) și pregătește *Insula de Mihail Sebastian* (regia : Dan Stoica). Scenografia ambelor spectacole o semnează Victor Crețulescu. • *Teatrul Național* din Tîrgu Mureș a editat prima foaie-program, bogată în informații și frumos ilustrată. Foaia-program nr. 1/martie 1984 se intitulează „Ram-pa”. •



Integrala Shakespeare

16

VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ

„[...] Am avut un vis... nici nu-i trece cuiva prin cap ce vis am avut“ ! Se făcea că eram... dar cine poate spune ce eram ? Parcă aveam... dar cine e în stare să știe ce aveam ? Parcă eram, parcă aveam... Omul nu-i decât un nebun în haine de paie, dacă se apucă să spună ce era în vis. Ochiul omului n-a auzit niciodată, urechea n-a văzut. Mîna nu poate să guste, și nici inima să găsească vorbe pentru a povesti ce era visul ăsta al meu.“

Iată că Bottom cel sărac cu duhul ne face cîteva observații de bun-simț cu privire la vis. Mai întîi, asupra caracterului său strict subiectiv. Apoi, asupra inconsistenței sale și a neputinței celui ce visează de a evoca prin cuvînt activitatea sa fantasmatică, deoarece limba-jul, fie și cel poetic, e mult prea general pentru a putea reda concretețea imaginii proiectate pe ecranul minții de subtila viață senzorial-vegetativă, unde simțurile își împletesc atît de întîm funcțiile încît se poate vorbi de un văz sonor și de un auz colorat, ca la simbolisti.

„Omul nu-i decât un nebun în haine de paie, dacă se apucă să spună ce era în vis“. Așa este, trebuie să-i dăm dreptate lui Bottom, care ne spune un lucru profund, anume, că prin teatru se poate surprinde visul, i se poate da consistență, pentru a-i putea desluși simbolica sa atît de difuză și de stranie.

Visul unei nopți de vară este visul lui Shakespeare, mai convențional și mai organizat ; el cuprinde în miezul său visul lui Bottom, căruia se făcea că îi crescuse pe umeri un cap de măgar, și că de această înfățișare se-ndrăgostise o zîna vrăjitoare, ea însăși vrăjită. Vraja circulă prin *Visul unei nopți de vară* ca și lumina într-un tablou sau ca o temă muzicală într-o simfonie, legînd și dezlegînd perechile sau grupurile, creînd di-zarmonii, dar și armonizînd voințele, pasiunile acestor personaje-fantasme, complicînd acțiunea pînă cînd ajunge să fie de nerezolvat — ca disputarea Helenei între Demetrios și Lysander —, pentru ca apoi să o simplifice și s-o îndrume

spre finalul fericit al bunei înțelegeri. Oberon și Puck sînt principii ale schimbărilor și metamorfozelor și acționează la vedere ; ei — acceptăm convenția — fiind invizibili. Invizibili cu atît mai virtuos cu cît la origini sînt materializări ale voinței autorului de a da formă acestui vis ce-și caută finalitatea în el însuși ; invizibili, așadar, astfel că putem accepta și convenția adversă, a vizibilității lor. Cum vrei s-o iei, ne sugerează blind autorul, căci teatrul ca acțiune scenică e numai convenție, în care vise și reverii își capătă consistența, realitatea, substanțialitatea — nu substanța, aceasta fiind toc-mai ceea ce nu se poate spune, cine-ar fi în stare s-o spună ?, vorba lui Bottom oel sărac cu duhul, care rostește ca un inițiat mari adevăruri, după ce, desigur, a visat și el, adică s-a visat, încorporat fiind în substanța visului altuia, al creatorului său, substanță care dacă nu se poate spune, se poate totuși arăta prin el, prin Bottom cel ce ne vorbește despre sine, cum despre ei înșiși vorbesc și cuplurile de îndrăgostiți, regele Tezeu și Hipolita, regina. Doar Quince vrea și el ca prin Bottom și prin ceilalți actori amatori să ne arate tot un vis — transmis prin tradiție, sau prin cărți din vremuri de demult — povestea tristă, anostă și naivă a lui Pyram și a Thisbeei. Așadar, Quince și cei cîteva meseriași-actori vor și ei să dea realitate nemijlocită unui vis multiseclar, visat de altcineva, dintr-un ev de mult apus, și nici ei nu procedează altfel decît autorul lor, care i-a inventat din substanța visului său, aducînd totul la vedere, apelînd adică la convenție, mai grosolană, frustă și stîngace, ridicolă și plină de haz. Zidul dintre cei doi îndrăgostiți e un om vopsit cu var, care se prezintă ca fiind chiar zid, nu cumva spectatorii să se înșele asupra sa ; cel ce reprezintă luna ține în mînă un felinar ca să lumineze scena acelei naive tragedii milenare, iar spectatorii sînt avertizați că e chiar luna, și că el, după o credință străveche, este omul din lună. Din păcate, măriții spectatori din visul shakespearean nu acceptă convenția. Chiar și Tezeu, regele atît de binevoitor cu acești actori, face o remarcă neinteligentă, ba chiar neghioabă, că, adică, omul ce poartă felinarul ar trebui să stea în felinar, de vreme ce spune că e omul din lună.

O trăsătură de bază a emoțiilor dramatice constă în acceptarea convenției că partea e mai importantă decît întregul ; astfel putem trăi prin actori orice poveste imaginată căreia îi cunoaștem sfîrșitul, căci, vorba tot a regelui Tezeu : „Cea mai bună din toate piesele nu e decît o amăgire. Și cea mai proastă devine frumoașă, dacă o înfrumusețează fantezia“. Și a Hipolitei : „Atunci e nevoie de fan-

tezia domniei-tale, nu de a lor". „Dacă ne gândim la ei mai frumos decât se gîndesc ei înșiși, putem să-i socotim niște oameni foarte cumsecade", răspunde de data aceasta cu înțelepciune Tezeu, regele și spectatorul. Într-adevăr, fantezia autorului, completată de aceea a regizorului și a actorului, va trebui încă împlinită de public. E de dorit ca publicul spectator să gîndească mai frumos despre actor decât acesta însuși despre sine, pentru ca miracolul teatrului să-i ia pe toți în stăpînire și să-i încorporeze în aceeași substanță a unui vis comun. Aceasta e pedagogia subtilă a lui Shakespeare, care reușește să absoarbă în visul său și publicul, făcîndu-l părtaș, prin simboluri strict scenice, la această meditație despre actul teatral. Pînă la Pirandello nu știu să se fi mai încercat vreodată o astfel de meditație despre esența jocului teatral, și încă să recunoaștem aci superioritatea morală a lui Shakespeare, care nu violentează în nici un fel sensibilitatea noastră, a spectatorilor, ci ne preia blind, pe nesimțite, în marele său vis înțelept, asimilîndu-ne propriilor sale personaje și, astfel, înțeleptîndu-ne și pe noi.

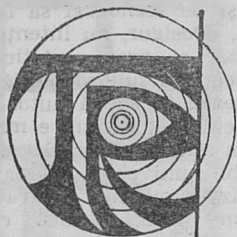
Spectacolul lui Elijah Moshinsky are un pronunțat caracter realist. Fantezia ce trezește sentimente ludice în, să-i zicem, rama sobră, constituită de prezențele regeștilor personaje e luată ea însăși în serios. Lumea duhurilor silvane în care împărătesc Titania și Oberon nu e cu nimic mai puțin concretă decât societatea palatului sau adunarea meseriașilor-actori. Se pare că regizorul s-a lăsat sedus într-atît de joc, încît l-a luat drept realitate, astfel că s-a îngrijit pînă și de detalii portretistice-fizionomice pentru a sublinia tocmai veridicitatea acestei lumi visate. Nimic mai englezesc, și ca să nu ne îndoim o clipă de caracterul englez al spectacolului, acțiunea nu se petrece într-o Atenă pe care nu știm cum și-o imagina Shakespeare, ci în vremea și lumea în care a trăit autorul, adică în epoca elisabethană. Aceasta însă nu i-ar

fi oprit pe regizor și pe scenograf să fie mai puțin arheologi. (Desigur, nu intenția arheologică primează, ci aceea estetică, căreia cultura istorică i se subordonează.) Astfel, ni se insinuează ideea că autorul vorbea pentru publicul său, dar nu e mai puțin adevărat că un autor universal vorbește pentru un public universal. Așadar, spectacolul îngustează simbolică teatrală shakespeareană. Este, însă, condus cu mină sigură și atinge în unele momente sublimul, mai cu seamă în aparițiile lui Oberon, creație a lui Peter McNery, a cărui fizionomie — fruntea înaltă, privirea blindă, plină de solitudine — ne aduce aminte de portretul fizic și moral al unui Shakespeare tînăr. Nu lipsește nici funambulescul, prin prezența lui Puck, al cărui trup gol are un tremur neastîmpărat și zglobiu de vietate de pădure (interpret: Phil Daniels). Sint și accente de umor dramatic, datorat mai ales Helenei — a cărei îndirjire de a-și urma iubitul în pădurea vrăjită nu poate fi slăbită de neajunsul fizic de a purta ochelari (interpretă: Chewith Mellor).

Dar scenele unde arta regizorului și cea actoricească fac acord deplin sint cele din final, în care ni se redă în fidelă caricatură a romantismului tragica poveste a lui Pyram și Thisbeei — joc clamoros romantic împletit cu naive poze de bilci. Sint scene ce fac deliciul și celor mai pretențioși esteți dintre spectatori, prin subtila dozare a umorului ce se degajă din jocul savant-stingaci și încurcat cu rafinement al actorilor. În aceste scene, ludicul e cu atît mai pronunțat cu cît șarja împotriva romantismului e brodată pe canavaua frustă a spectacolului popular. Și aci excelează un actor. E vorba de Brian Glover în Bottom, și este bine așa, căci, după cum am văzut, Bottom, cel mai sărac cu duhul dintre personaje, deține cheia cu care putem elibera în discurs înțelegător semnificațiile încifrate în simbolică acestui vis.

Constantin RADU-MARIA





Propuneri repertoriale ce se rețin

● În adaptarea și regia artistică a lui Constantin Dinischiotu, teatrul radiofonic a prezentat în premieră *Chișimia* de Ion Băeșu, text valoros, ocupînd un loc aparte în dramaturgia atît de bogată în titluri a scriitorului. Din aceeași familie cu *Vinovatul* sau *Iertarea*, piesa are adîncimea și gravitatea dureroasă a unei investigații în planul conștiinței, în straturile ascunse ale personalității, ale gîndului și trăirii omenești.

Bine inspirată în abordarea acestei meditații dramatice în care ideile, sensurile se cer descifrate cu finețe și transmise cu forță expresivă, regia a construit spectacolul radiofonic situînd în primul plan jocul actoricesc. Și distribuția, alcătuită cu exigență, cuprinzînd nume de rezonanță ale scenelor bucureștene — Radu Beligan, Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă, George Constantin și Virgil Ogășanu —, a împlinit cu strălucire sarcina artistică asumată.

● Adaptare radiofonică a piesei *Dinu* de Radu F. Alexandru, *Bun venit sau rămas bun* se înscrie, de asemenea,

printre opțiunile repertoriale meritorii ale redacției teatrale. O recomandă atenției combustia de idei a dezbaterii despre existență, despre rosturile ei, privirea lucidă asupra amestecului de adevăr și convenție ce definește adesea relațiile dintre oameni, confruntarea între atitudini și modele de viață diferite.

Montată corect, citită exact, piesa pierde totuși, în versiunea regizorală a lui Silviu Jicman, din acuitatea demonstrației, confruntarea își diminuează, într-o măsură, tensiunea. Interpretarea se definește și ea prin caracterul de profesionalitate, dar fără o pregnanță deosebită a contribuției artistice. Din distribuție au făcut parte: Adela Mărculescu, Monica Ghiuță, Corado Negreanu, Florin Călinescu, Dan Condurache ș.a.

● Valeriu Mardare, actor și autor dramatic destul de cunoscut în perioada antebelică (era jucat de principalele teatre ale României, una dintre piesele sale a beneficiat de regia lui G. M. Zamfirescu), a fost prezent în programul teatrului radiofonic cu piesa într-un act *Haidem la teatru*, în adaptarea lui Valentin Silvestru. Umorul jovial (nu lipsit, pe alocuri, de accente caustice), observația exactă a unor tipuri aparținînd mediului provincial, închegarea abilă a intrigii au fost bine valorificate de regie — Cristian Munteanu — și de interpreți — Radu Beligan, Rodica Tapalagă, Octavian Cotescu, Valeria Gagealov, Mitică Popescu, Rodica Popescu.

Cristina DUMITRESCU

NOTE

Mușatescu — intim

A apărut, în anul cînd dreptul coborîtor din spița marelui „nenea Iancu” ar fi intrat în al nouălea deceniu, unul dintre cele mai fine volume memorialistice din literatura noastră: jurnalul lui Tudor Mușatescu (o primă parte). El este cuprins în între coperțile volumului șapte de „Scrieri”, făcînd loc, întii, „Vitrinelor toamnei” (1926),

versurile sonore, cantabile, înfocate ale juneului licențiat în litere.

Alăturarea nu este în-
timplătoare. Ochiul atent descoperă o legătură, prin ani, între lirismul debutului și poezia vieții cotidiene, pe care singuraticul bărbat al nopților de trudă la masa de lucru o trece, documentar, posterității.

„Cînd nu dorm noaptea, sînt foarte... deștept!”, cochetează cu sine dramaturgul, care, în anii 1945, 1948, 1950 și 1951, scrie febril jurnalul familiei și al relațiilor sale cu lumea scenei. „Personajele” sînt — printre alte multe —

Ion Iancovescu (mai ales), Sică Alexandrescu, V. Ti-muș, V. Eftimiu, Zaharia Stancu, fixate cu o peniță sagace, în linii de portret. Un moralist aspru cu sine, duios cu prietenii, un dramaturg ce-și „pune în scenă” propria viață.

Așteptăm, cu îndreptățită nerăbdare, continuarea tipăririi memoriilor. Un model al genului, o revelație a arhivelor. Și o tristețe: iată, s-a ajuns la volumul șapte al operelor unui clasic al teatrului nostru. Greu, dar s-a ajuns. Cîte recenzii au consemnat această serie editorială?

I. N.



INITIERE IN ARTA ACTORULUI XVI

Reținerea pe care o arată practicienii scenei în a teoretiza poate fi, pînă la un punct, înțeleasă; doar în cazuri izolate, ea provine din dezinteres intelectual, de care, nu de puține ori, mai ales actorii sînt acuzați pe nedrept, în bloc; de fapt, această reținere își are sursa în teama de a se îndepărta de real, de a pierde naturalul. Actorul resimte în permanență pericolul pe care-l reprezintă o posibilă rupere de realitate, distanțarea excesivă, detașarea de concret, în scopul de a-l contempla și analiza.

Prin structură, artistul e suspicios, el prelucurează și asimilează în felul său propriu tot ce i se propune, apărîndu-se de orice ar putea să-i uisce filioanele de autenticitate și naturalețe, să-i provoace o sterilizare a resurselor de vitalitate și disponibilitate ludică.

Sacrificarea bogăției naturalului, a diversității realului în favoarea „stricteții”, abaterii atenției de la lumea concretă spre aceea a abstracțiunilor ar putea, se spune adesea în teatru, să prejudicieze autenticitatea, intensitatea și adîncimea trăirii. Chiar un mare om de teatru și pedagog ca Louis Jouvet își exprimă teama față de „pericolul” pe care-l pot reprezenta „explicațiile”, încercările de conștientizare a procesului creației: „Nimic nu e mai greu decît să vorbești despre meseria de actor”¹ (...) „Toate explicațiile mi se par la fel de periculoase ca demontarea unui ceasornic sau a unei jucării spre a vedea mecanismul. E foarte rar să mai poți izbui apoi să montezi la loc piesele mecanismului și să repui perfect în funcțiune organismul pe care voiai să ți-l explici. De acum înainte ceva o să se poticnească...”² Totuși, ceasornicarilor brevetați nu le-ar fi greu să infirme exemplul, iar artiștii care și-au

asumat riscul de a-și explica mecanismele creației n-au devenit mai puțin „autentici”, mai puțin talentați. Dimpotrivă, adăugînd talentului efectul care se obține prin efortul de a ajunge la concepții teoretice, ei și-au oferit șansa de a-și salva arta de permanenta amenințare a întîmplătorului, a trivialității banalului. Din realizările acestor artiști se desprinde evident ceea ce profesorul Tudor Vianu, pornind de la unele idei ale esteticianului M. Geiger (care l-au preocupat într-o măsură și pe Camil Petrescu), opune operelor superficiale („... a căror acțiune oarecum locală și momentană este repede eliminată din conștiință, lăsînd pe omul vechi în realitatea intactă a trivialității lui”³), arătînd că: „Noțiunea adîncinii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decît cel estetic. Dimensiunea adîncă a artei este în aceeași timp *vitală, intelectuală și spirituală*. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezența unora din ele, în absența celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborît”⁴ (s.n.).

Nevoia de a depăși suprafața lucrurilor presupune un efort permanent de degajare din impresiile sensibile, din senzațiile particulare, a concluziilor care sînt comune unui șir întreg de experiențe, deci a acelora care pot deveni începutul unei gîndiri teoretice.

Ființa umană nu e niciodată definitivată. Omul se află într-o permanentă formare, iar arta nu poate fi altfel. Principiul diversității și principiul dinamismului sînt comune ființei umane și artei actorului, iar contradicțiile ce provin din însăși natura acestei arte reprezintă de fapt reflexul feno-

menologic al structurii obiectului pe care-l cercetează și îl exprimă. „E posibil ca expresia să mă ajute să cunosc mai bine obiectul, să aprofundez cunoașterea, să-mi controlez cunoașterea (s.a.), care era la început un complex de impresii”⁵. Presupunerea pe care o notează Camil Petrescu se confirmă cu fiecare experiență și cu fiecare descoperire pe care o facem, nu atât în timpul experienței, ci după ce ea a avut loc. Explicînd *momentul intelectual* al adîncimii artistice, Tudor Vianu arată: „În această privință trebuie comparată adîncimea artei cu aceea a concepțiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adîncimea este, în primul rînd, însușirea unui adevăr care se ascunde, care trebuie căutat și care poate fi găsit. Adevărul adînc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei termeni în aparentă contradicție reclamă efortul de a desluși unitatea lor. Primul, care este acela al adîncimii *enigmatice*; al doilea, al adîncimii *paradoxe*”⁶ (s.a.).

Actorul se confruntă în toate împrejurările activității lui cu adîncimile enigmatice și paradoxale, nu numai ale operelor pe care e chemat să le decodifice, ci și cu necesitățile de recodificare în limbaj scenic a adevărurilor pe care tot el e chemat să le exprime, precum și cu necesitatea de a face față paradoxurilor proprii artei lui. Pentru toate acestea, nu e suficient doar exhibarea ludicității, ci e nevoie și de efortul intelectualității, a lucidității lui. E necesar să repetăm că arta actorului e în primul rînd un mod de a gândi, așa cum Michelangelo spunea că „se pictează cu creierul, nu cu mîna”, pentru a anexa studiului artei actorului orice obiect care se dovedește în legătură cu destinul și condiția omului, precum și tot ceea ce afirmă capacitatea sa de cunoaștere. În acest sens e instructivă concluzia „*moșită*” de Socrate în dialogul platonician „Despre Minciună”, așa cum o prezintă eminentul profesor de logică Anton Dumitriu, în prelegerea a doua din cursul de „Istoria logicii”: „... Socrate începe prin a întreba: Cine poate să mintă mai bine în materie de medicină, cel ce cunoaște medicina sau cel ce nu o cunoaște? Cel ce o cunoaște, răspunde partenerul. Dar în materie de geometrie? Tot așa. Dar în ceea ce privește gimnastica? La fel. Și așa mai departe. După această enumerare, enumerare limitată, Socrate trage concluzia: așadar, în general, *cel ce cunoaște un lucru mai bine poate să mintă mai bine despre el*”⁷. (s.n.).

Celor trei momente ale adîncimii artistice stabilite de Tudor Vianu le corespund cele trei niveluri pe care Viola Spolin le stabilește ca fundamentale pentru natura actorului: fizic, intelectual și intuitiv.

1. Adîncimii vitale, care cucerește „...întreaga noastră complexiune fizică” (și a cărei calitate „...este măsurată mai întîi după puterea lor de a influența complexul organic...”), îi corespunde nivelul „fizic” al actorului.

2. Momentului spiritual al operelor adînci îi corespunde nivelul „intuitiv” (l-am numi, mai adecvat, al „vieții interioare”, al „vieții spirituale” actorului). „Adîncimea spirituală crește pe trunchiul adîncimii vitale”, așa cum viața interioară-psihică a actorului se naște pe baza vieții fizice a trupului său. Însă cea mai importantă idee, care a și determinat aceste analogii — trebuie să recunoaștem, hibride din punctul de vedere al stricteții științifice, dar extrem de sugestive pentru reprezentarea distinctă a momentelor fundamentale ale structurii actorului —, este „*starea de personalitate*”, pe care Tudor Vianu o definește ca fiind „...o sinteză nouă a elementelor spirituale din conștiință”, care ia naștere prin „...răscolirea și modificarea cenesteziei...”; pentru ca această sinteză să se producă, „...este necesară mai întîi spulberarea sintezei vechi, care trebuie înlocuită. De aici zguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care le provoacă operele în adevăr adînci”. Condiția etică pe care o ating concepția artistică și arta actorului, schimbările care se produc în însăși viața și în gîndirea sa filosofică, modul în care se raportează pe sine la fenomene, calitatea trăirii artei de către artist justifică acest transfer de criterii. Din spulberarea sintezei vechi, din „criza morală, nu numai nervoasă...”, se naște „...impresia de violare a banalității, de întrecere a punctului de vedere cotidian și uzual, de moarte a omului vechi în noi, de renaștere la o lume nouă, mai bogată în înțeles”.

3. Nu se mai poate afirma că ar exista incompatibilități între momentul intelectual al operei adînci și nivelul intelectual al naturii actorului. Actorul adevărat, pornind de la confruntarea realității concrete a corporalității lui cu realitatea mediului înconjurător, trecînd fără discontinuități la acea „*stare de personalitate*”, ajunge la „...acte de meditație ale spiritului, la finele cărora adevărul se găsește gata făcut. Există, în fine, o adîncime teoretică despre care se poate spune că este efectul care apare odată

(Continuare la p. 95)

PERSONAJUL ISTORIC

între document
și ficțiune

Horia

și

Cloșca*

Dacă revenim la fascinantul erou național Horia, convertit în personaj dramatic, la puțină vreme după ce l-am privit în cadrele istorice ale acțiunii lui, într-un text reprezentativ (v. „Teatrul“, nr. 2, 1984), motivele sînt sărbătorirea bicentenarului faptelor sale revoluționare, cît și existența a încă unei piese, eliberată și aceasta din strîmtoarea reconstituirii pios-didactice, tragică în expresivitatea ei lămuritoare.

Autorul este Paul Everac, moralist profund, aspru în judecăți.

Piesa a fost scrisă pentru un concurs republican din 1968, are un act și, din păcate, își face loc cu greu în repertorii. Dramaturgul și-a regizat-o singur, după premiera absolută de la Sibiu, într-un triptic care a onorat scena Teatrului „Bulandra“ (1969).

Ecourile revoluției de la 1784 în teatru au fost — inexplicabil — slabe. Din 1912, cînd ardeleanul Zaharia Bărsan tipărea „episodul dramatic din revoluția lui Horia“ *Se face ziua*, și pînă la scriitorul adoptat în copilărie de Arad, Paul Everac — o jumătate de veac și mai bine! —, în dramaturgia noastră, nici un scriitor notabil de peste munți, pătruns de sufletul locurilor, nu i-a adus la rampă pe martirii de la Alba Iulia anilor 1784—1785... Magda Isanos și Eusebiu Camilar (*Focurile*, 1945), Mihail Davidoglu (*Horia*, 1956), Al. Voitin (*Procesul Horia*, 1967) sînt moldoveni marcați de elocința trecutului într-un mod propriu zonei lor natale, atenți cititori de arhive, fascinați de „teatrul operațiunilor“ — cu excepția lui Al. Voitin —, desigur necesari într-o atmosferă spirituală în care strămoșii sînt „contemporanii noștri“. Dacă facem această constatare, nu urmărim fixări de tipologie literară după ilustra-

catagrafii de sociologie literară ale lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu. Este o precizare în raza istoriei de teatru, cu rostul ei în eventuale sinteze. Ne gîndim întîi la spinoasa chestiune a limbajului, în minte cu îndreptățitele temeri exprimate în *Teze și antiteze* de Camil Petrescu, cel care, din scrupul lingvistic, nu a scris drama Brincoveanului (aceiași care ne-a dat totuși capodoperele *Bălcescu* și *Un om între oameni*, cunoscînd pe cale livrescă veacul redeșteptării noastre naționale, al XIX-lea !).

Drama din Apuseni în viziunea lui Everac trebuie prețuită întîi la nivelul expresiei lingvistice. Sentimentul pe care-l trezește la lectură își are temeiul în elocvența intimată a autorului, peregrin neostoit în existența-i tumultuoasă, cu spațiul transilvan. Personajele sale nu vorbesc cronicărește (cum vor vorbi în piesa *Drumuri și răscruci*), se mărturisesc în graiul viu, peren, același de secole, necules din cărți, prins cu urechea muzicală a etnografului. Acest acut „simț al limbii“, educat printre poporeni, să fie cheia care deschide greul lacăt al limbajului în teatrul de evocare? Camil Petrescu, deși sceptic, în tinerețe, atunci cînd gîndea la o reconstituire istorică, și-a însuflețit eroii pașoptiști după tehnice claustrări în bibliotecă. Care este calea directă, proprie literatului? Nu cunoaștem un studiu aplicat al problemei.

În ceea ce privește piesa de care ne ocupăm aci, observăm că Paul Everac, înaintea fireștii documentări, pornea să scrie despre oameni vechi cu sentimentul că „îi aude“ azi, în munții Albacului, rostindu-se drept în locuțiuni și imagini imemoriale. Putea, stăpînind limbajul, să dea o operă de pură ficțiune, cum deseori s-a încercat pornind de la un miez real, căci sub inefabilul condeiului, cum

* Paul Everac, „Urme pe zăpadă“.

observa Argezi, niciodată nu se știe capătul. Disciplina de creație și-a spus însă cuvântul. Precisa cunoaștere a mediului și a cadrului geografic erau doar argumentul. Urmau izvoarele istorice. Paul Everac, biograful realităților contemporane, nu putea abdica de la condiția celuilumina scrisul; replica sa e directă, încărcată de sensuri morale, precis localizată și fixată în timp, exprimând un ideal revoluționar.

Așadar, documentul, în această scriere excepțională (alături stau *Iancu la Hălmașu* și *Costandineștii*), susține un mesaj patriotic, situându-se în descendența dramaturgiei românești, de la *Răzvan* și *Vidra* încolo...

Deși nu se menționează în text, putem stabili precis ziua acțiunii — 27 decembrie 1784, ziua prinderii lui Horia și Cloșca. (Crișan va fi prins, tot în ținutul Abrudului, la 30 ianuarie 1785, travestit în cerșetor...). Ca și Al. Voitin, Paul Everac a ales din epopeea țărănească un episod de acut tragism, prin care să exprime o dimensiune a momentului.

Și autorul nostru deschide singura carte de mare autoritate pe care o avea în 1968: Nicolae Densușianu, *Revoluțiunea lui Horia în Transilvania și Ungaria 1784—1785 scrisă pe baza documentelor oficiale*, 1884. În capitolul al XXXII-lea, *Prinderea căpitanilor*, se află rapoartele celor care au organizat și înfăptuit planul capturării. Cu osebire, raportul vicecolonelului Kray, redactat la 1 ianuarie 1785, conține, detaliat, „filmul” hăituirii, halucinant, relatat cu verva celui care așteaptă răsplata împărătească.

Horia și Cloșca se trăseseră în munții Albacului, în codrii de nepătruns ai Scoarțetului. Cătanele imperiale încinseseră zone vaste, dar iarna era aspră, zăpada bogată și locurile inaccesibile. Vicecolonelul Kray înțelege că doar oamenii locului pot da de urma fugarilor. Pădurarul Anton Melzer ademenește șapte țărani din comuna Riul mare, „gornici” de codru, desperați de sărăcie, și-i trimite pe tainicele cărări.

Din raportul vicecolonelului, desprindem prețelul dramei lui Paul Everac: „Țăranii de care m-am folosit eu au dat de urma lor pe neaia proaspătă ce căzuse de curind...” Așadar, *urmele pe zăpadă* le-au fost fatale celor doi. Piesa urmează îndeaproape raportul militar: „Țăranii... cînd se apropiară de colibă, Horia îi primi ca pe amici și-i întrebă dacă umblă după vînat... Atunci Horia îi invită să stea la foc. Doi din țăranii aceștia se așezară lîngă Horia și alți doi lîngă Cloșca... În timpul acesta, se apropiară de foc și ceilalți trei țărani și în momentul acesta... Ștefan Trifu și Nuțu Mătieșu se aruncară asupra lui Horia și Cloșca...”

Paul Everac dezvoltă un înțelept dialog între gornici și căpeteniile care înțeleg rostul celor șapte. Hăitași și hăituiți stau mocănește de vorbă în jurul focului, despre grijile vieții, cu tragică seninătate. O solemnitate de ritual învăluie scena. Horia și Cloșca se pregătesc pentru mîntiraj, trăind încă o dată, cu cei de-o seamă, pentru o ultimă și negrăit de dureroasă prezență în lumea lor țărănească, iubită mai presus de viața care acum e pusă la preț imperial. Eroii, grăind măsurat, gospodărește, au seninătatea celor care gîndesc la înfăptuirile zilnice; gornicii nu se prefac defel, replicîndu-le. Cu toții vorbesc neted, ca vecini pe lîngă car, în dimineața cînd pornesc la tîrg... Legarea celor doi intră într-o ordine a domnilor, blestem de care iobagul nu poate încă scăpa. Este una dintre cele mai frumoase scene din teatru! nostru de evocare.

Pentru consistența documentară, Paul Everac a introdus pe lista personajelor numele reale ale gornicilor, printre ei aflîndu-se și George Nicula, ruda lui Horia... În secvența finală a piesei, tot cu teme istorice, Horia aruncă în foc hîrtii enigmatice, cărora două secole de istoriografie n-au avut cum le dezvălui conținutul. Nemeșii, prin comentarii influențați de ei, și mai tîrziu istorici calificați, au fost încredințați — așa cum a fost convins și Nicolae Densușianu — că „prin nimicirea acestor hîrtii, dînsul a voit să scape din pericol pe adevărații autori ai revoluțiunii...” Afirmație cu aură de legendă, căci gîndul celor care au făcut-o se îndrepta spre Viena lui Iosif al II-lea...

Abia astăzi, o monumentală carte, a lui David Prodan, ajunsă la a doua ediție, lămurește pe deplin cauzele istorice ale ridicării de norod din 1784, ridicare situată de Nicolae Iorga alături de a Vladimirescului, ca importantă pentru destinul național.

Ionuț NICULESCU

Repere :

- Paul Everac, „Urme pe zăpadă”, Editura „Eminescu”, 1971.
- Nicolae Densușianu, op. cit.
- N. Iorga, „Istoria românilor din Ardeal și Ungaria. De la mișcarea lui Horea pînă astăzi”, București, 1915.
- Gh. Bartoș, „Răscoala lui Horia”, bibliografie analitică. Ed. științifică și enciclopedică, 1976.
- D. Prodan, „Răscoala lui Horia”, I—II. ediție nouă, revăzută, Ed. științifică și enciclopedică, 1984

DUMITRU RADU POPESCU

Moara de timp și nodul grobian

Un autor nu trebuie să-și refuze nici o experiență literară, în marea cursă de a se găsi pre sine: altfel condeiul ruginește cantonat în același drum și-n același perimetru, autorăstignit de bunăvoie și din lene într-un pat care nici măcar nu-i al său, ci este al domnului Procust. Sigur, trebuie să-ți fie mereu limpede faptul că orice expediție spre poli și virfuri și mări necunoscute reprezintă un risc, și orice victorie cere la rîndul ei o jertfă. Istoriile și mitologiile certifică la tot pasul aceste adevăruri simple și fundamentale. Uneori se mai poate întîmpla ca jertfa să fie mult mai mare decît atingerea unui sens propus! alteori balanța dintre jertfă și țel să fie în cumpănă, ca în sublima tragedie a Meșterului Manole! iar alteori dezechilibrul dintre părți să ducă pur și simplu la o bufonadă etc. Nu se mai descoperă în fiecare zi cîte o Americă îngrășată cu aur, în loc de mirodenii, dar se mai zărește cîte-o pată neagră printre stele, cîte-o particulă infimă în gene, care poate răsturna ditamai naniila sănătoasă, multiplicîndu-și ea dezordonat și nebun acizii și corpusculii infinitezimali și aparent derizorii și arătîndu-ne astfel că nu există derizoriu decît în ideile noastre preconceptionale și că în univers toate părțile au greutate egală și valori egale în menținerea Marelui Echilibru. Războaiele mondiale și războaiele locale produc pline de rivnă același efect, fiindcă insul care cade cu desăvîrșire din această lume într-o altă lume e unic, și el tot prin moarte se cheamă că trece — indiferent dacă e singur sau alături încă de trei sau de trei sute de mii de confrăți! nu? Dar războaiele aduc ceva nou în această searbădă ciorbă a istoriei belicoase a lumii? Sau cruciadele mai există și azi și-și mai continuă mersul spre morminte sfinte? Se pare că totul a rămas exact ca altădată — numai că e altfel coafat. Da, poate la Delfi și la piramide se duc mai multe babete azi decît ieri, milionare sau ba, în excursii însă bine planificate. Cercetarea rădăcinilor înțelepciunilor și ale timpului a ajuns un pretext: cohorte de femei din Apus vin în Orient să infulece din bucătăria unor civilizații trecute și să se fotografieze lingă temple și Sfînx, acolo unde altădată sacrul era la el acasă. Însă cum și sacrul poate fi izgonit sau mătrășit, să vedem: ce mai poate fi visat astăzi și eventual pipăit (de!): ce? Dacă pronunți ce-ar aduce măcar a Absolut, galeria se nrăpădeste de ris. Și dacă nu se caută valori (...absolute, aoleu!), totuși se caută altceva, mai concret, mai util, bre! niște petrol, acolo, niște puscoace, care nu strică pe la casa omului, nu? Profeți există și acum pe toate drumurile. Si tapi pentru jertfă, ispășitori. Chiar dacă nu odată nu o capră este arsă pe altarul de jertfă, ci un om, sau o mie de oameni. De-aici începe o ecuație interesantă, cred eu: cei vechi căutau Absolutul, sacrificînd nu de oîntine ori diversi tapi, iar cei mai noi nu caută ce căutau cei vechi și jertfesc pentru întreprinderea lor absolut numai oameni. Păi cum vine asta, boieri dumneavoastră? Bine: există personaje de teatru care nu vor să moară nedecorate și căroro scena nu le mai convine să fie plină cu capre și să semene a cămărie sau a eraid (nuah!) : o cazarmă, un palat regal o închisoare, un cîmp de bătaie — iată niște spații mult mai curate și bune pentru Teatru! Drept pentru care noi ne-am propus în *Discurs despre o capră* să folosim decorul unei scene italiene, ușor modificat, și să aducem drept personaje (și nu neapărat drept recuzită) și niște motociclete, un țap, o...

Scenografia trebuia să sublinieze amestecul timpurilor, al aspirațiilor, curgerea înainte și înapoi a orelor, confuzia... din unele vise, și totuși... Visul! Căci fără o Sferă, degeaba pui ridicolul la lucru, nu iese nici măcar banalul detritus (socotit mi se pare de unii sfînt și halit)!

Cum este cuprins spicul în bobul de grîu, cum e închis cireșul în sim-burele de cireș, cum în sămință zace seminția și precum fiul e închis în părinte, așa ar trebui, ca într-o posibilă magie, cuvîntul închis în om să se vadă și adevărul cuprins în cuvintele personajelor de teatru să se arate în toată dungata sa înfățișare. Și de-ar fi așa, capra ar putea cuvînta și n-ar mai fi doar o glumă scenică.

Dar să nu uităm ce-a auzit Moise: că jertfele de mulțumire trebuie aduse la ușa cortului întîlnirii, fiindcă grăseala arsă va fi de un miros plăcut Domnului. Aaron să aducă doi țapi, unul pentru se înțelege cine și altul pentru Azazel. După ce va înjunghia țapul de ispășire pentru popor, pe coarnele țapului rămas viu să mărturisească toate fărădelegile alor săi, și apoi să-l izgonească în pustie, ca dobitocul acela să ia asupra lui toate păcatele neamului său și să le ducă într-un pămînt pustiu. Doamne, ce destin i se hărăzește țapului ales la sorți pentru Azazel!

Deci să nu uităm lungile călătorii ale oamenilor și animalelor, trecerile lor peste poduri și noduri spre marele dincolo de dincolo, unde uneori stă și alteori nu invizibilul țigoveț veșnic încruntat de greșeala dinții a omului dinții, cel alcătuit din pămînt roșu, Adam. Aspirații și înfrîngerii, arderi și izgoniri, căderi și victorii — o veșnică moară ce macină timp și viață. Și eroul stînd lingă călăul său, ca într-o fotografie făcută la minut. Și dramaturgul, ca un foto-graf miraculos, încercînd cu pana sa de gîscă să retușeze ridurile divinului și cu sabia sa din pană de gîscă să taie nodul atîtor mistere, nodul zis gordian, gardian, gorchian, gôrjian și grobian.

„Rampă”, acum 50 de ani mai 1934

Gazeta cere Premiul național de poezie pentru Bacovia. Discuțiile sînt aprinse în viața literară, dar oricite condeie de talent rivnesc premiul, acesta se dă lui Arghezi și Bacovia, și spre satisfacția „Rampei”... ● Moare Paul Zarifopol, strălucit eseist și editor al operei prietenului său, Caragiale. Ginerile lui Dobrogeanu-Gherea avea, deja, capitol în istoria noastră literară. ● Maria Filotti, conferențiantă despre „vremea studiilor în străinătate”, rostește acest adevăr (pentru generația sa): „Noi n-avem actori formați la școala străină, actorii noștri au specificul românesc, maniera lor proprie, și acea-

sta este mîndria noastră”.

● La Fundația Dalles, o sărbătoare a artei: expun O. Han, F. Șirato, N. Tonitza. Dălți și pensule (cum își va numi Han volumul de memorii) intrate în patrimoniul național. ● „Alhambra” lui N. Vlădoianu este încă pe scena Sărindarului (Teatrul Mic de azi). În trupă, Marilena Bodescu, Ion Talianu, H. Nicolaide, Silly Vasiliu, V. Vasilache, Virgînica Popescu. ● Opera Română pune în studiu *Constantin Brîncoveanu* de Sabin Drăgoi. La pupitru, Ionel Perlea. Noua operă va egala succesul *Năpastei*? ● Pentru toamnă, Naționalul pregătește două aniversări — propriul centenar (1834) și șase decenii de teatru ai maestrului C. Nottara. Fericită coincidență, și pilduitoare... ● Bilanțul primei scene este la înălțime, înaintea ultimului gong al stagiunii: din 349 de reprezentații, 250 au fost cu piese românești. ● În librării, două cărți hărăzite perenității: „Antologia poezilor tineri”

îngrijită de Zaharia Stancu și romanul lui Mircea Eliade „Lumina ce se stinge”. ● Se scoate la licitație (cu oferte închise și garanție de 10 la sută) sala din str. Poștei nr. 2, sală care, peste... cîteva decenii se va numi Teatrul de Comedie! ● George Mihail Zamfirescu, regizor la Naționalul ieșean, montează dramatizarea Nelei Stroescu după basmul *Harap Alb*. Sandina Stan, Costache Sava, Mărioara Davidoglu, Dem. Hagiac se simt... ca acasă în povestea genialului humuleștean. ● Tănase deschide peste cîteva zile stagiunea de vară. *Cărăbuș-Expres* se repetă „în călduri”, Bucureștii fiind, într-adevăr, încinși de „călduri tropicale”. ● Cine sînt absolvenții Conservatorului dramatic din acest an? „Producția” se dă „miine”, întrii iunie... Deci, puțintică răbdare!

I. N.

VALENTIN
SILVESTRU

1944-1984



1948

Alexandru Șahigian anunță că noua sa piesă, *Pensiunea doamnei Stamate*, o va avea în rolul principal pe Aura Buzescu.

Artista anunță că nu va juca în această piesă.

Direcția Teatrului Național cere gazetelor să nu mai publice nici o știre cu privire la distribuția piesei.



Sala Odeon îi e acordată Teatrului Municipal. Se pune în scenă, aici, *La telefon*, Taimirul de K. Isaev și A. Galici, în traducerea Emmei Beniuc și în regia lui Mihai Raicu.

1952

Mihail Sorbul e tăcut, dar cînd vorbește, spune, fără introduceri, lucruri surprinzătoare. „Ai avut știri de la Paris, după ce s-a jucat acolo *Patima roșie*?” „Da. A fost bine. Mi-a povestit Iancovescu. Și Robert de Flers mi-a trimis cronică lui tăiată din ziar, cu felicitări. Într-un plic parfumat”. „Ce-ai făcut cu ea?” „Am dat-o la editura „Ancora”, s-o pună prefață la piesă, împreună cu alte cronici franceze”.

Alerg la Biblioteca Universității și găsesc, într-adevăr, volumul — prefațat de citate din cronici, printre care și aceea a cunoscutului autor francez —, datat 1926 (ediția a III-a). Sînt publicate extrase din „*Le Temps*”, „*Comœdia*”. Robert de Flers scrie, în „*Figaro*”, despre „*Patima roșie*”, „spectacol al Teatrului Mic din București : ...un amestec îndrăzneț al tuturor genurilor... O operă foarte singulară și a cărei putere dramatică strălucește chiar și în ochii acelor care nu pot urmări în sens literal textul”.

1955

Se hotărăște, în sfîrșit, înființarea unei competiții teatrale la scară națională. Se va numi, întîi, „Decada teatrală”. Apoi „Decada dramaturgiei originale”. În iunie, primesc o adresă de la Ministerul Culturii, cabinetul directorului general adjunct Paul Cornea : „În baza ordinului Ministerului Culturii nr. 499 referitor la organizarea «Decadei Teatrale», vă aducem la cunoștință că faceți parte din Comisia de selecționare a spectacolelor”.

Pornesc, cu bucurie, prin țară, să văd; să aud, să selecționez.

1959

La 25 aprilie are loc primul spectacol de teatru profesionist stabil la Piatra Neamț. Se numește „Secție” a Teatrului de Stat din Bacău și e condusă de un actor vîrstnic : Paul Varduca.

Actorii, care joacă în Orologiul Kremlinului de N. Pogodin, spectacolul inaugural, sînt, în bună parte, cunoscuți din examenele susținute la Institut ; unii, și din filme, sau de la televiziune : Leopoldina Bălănuță, Florin Piersic, Anastasia Matache, Cosma Brașoveanu, Radu Voicescu, Mihai Dogaru, Zoe Muscan, Dumitru Chesă.



Turneu la București al vestitului „Berliner Ensemble”, cu Mama după Gorki și Galileu — ambele de Brecht.

Helene Weigel și Ernst Busch sînt actorii care impresionează în chip deosebit.

Pentru unii colegi critici, spectacolele brechtiene 'au părți prea „reci”. Pentru public, nu.



Pleacă la Botoșani un grup numeros de absolvenți ai Institutului. Sînt primiți, la gară, în chip sărbătoresc; li s-au pregătit locuințe. Printre ei se află Ion Dichiseanu, Margareta Pogonat, Ana Vlădescu, Sergiu Tudose, Romel Stănciugel, Stelian Preda, Smaranda Manoliu, Cornel Revent, Adela Mărculescu, C. Băltărețu.



Salut, la 23 August, noii autori, „numele inedite ale lui Mircea Mohor, Aurel Storin, Radu Theodorescu, Dorel Dorian, alături de consacrații Lucia Demetrius și Horia Lovinescu și de personalitatea atât de interesantă, în plină afirmare, a lui Paul Everac”.

1960

Inspectorul de poliție de Priestley la Institut, examenul clasei prof. Dina Coca, asistent Gr. Pavel Nagacevski; decoruri și costume, asistent Traian Nițescu.

Protagonist e Gheorghe Dinică, actor gata format. Admirabil e tinăru Marin Moraru, un lacheu de o morgă și o flegmă surprinzătoare. Dintre tinere, atrage atenția Julieta Strimbeanu. Un cap interesant are Nicolae C. Nicolae, în Arthur Birling.

Regia e în suferință, dar, didactic vorbind, lucrul e bine condus.

1963

Țin o serie de expuneri despre teatrul românesc contemporan la Universitatea populară a orașului București. Nu sînt mai mult de o sută de auditori, dar, spre satisfacția mea, văd că vin mereu aceiași. Unii iau note.

În iunie, după încheierea cursului, poșta mi-aduce o scrisoare ceremonială și concisă prin care mi se adresează „călduroase mulțumiri pentru prelegerile ținute”. E semnată „Director, Tudor Vianu”.

Nu asistasem decît o dată, la ora întîi, dîndu-mi o căldă și adîncă emoție.

...Să ții la catedră, alături de profesorul tău, acest om căruia îi port un respect nemăsurat...

1965

Teatrul „Tăndărică” deschide un concurs de piese pentru păpuși, oferind patru premii (și mai multe mențiuni).

Nu se va acorda însă decît unul singur: lui Ștefan Iureș, pentru Ocheșel și Bălăioara, pe care o va pune în scenă N. Massim, în chip modic, evidențiind însă, din nou, două marionetiste excepționale: Antigona Papazicopol și Dorina Tănăsescu.



Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu la Teatrul de Comedie, în regia lui Dinu Cernescu.

Autorul, cîntat intens de cîțiva corespondenți ai presei străine la București, nu vrea să stea de vorbă cu ei. Se refugiază într-o cabină.

Spectacolul n-are vlagă. Gheorghe Dinică în Gherman e însă incandescent.

1967

Se reia, la Teatrul Național, din inițiativa lui Zaharia Stancu, Sîringa de Tudor Arghezi în regia lui Moni Ghelester. Autorul face cîteva mărturisiri de tot interesul: „Piesa a fost scrisă în 1943, în lagărul din Tîrgu

Jiului, cabana numărul 5, camera numărul 8... Locuiam în acest han cu sîrmă ghimpată și neputînd face altceva mai bun, mi-am adus aminte de o făgăduială dată unui director al Naționalului, căruia i-am trimis-o din lagăr cu viza și ștampila comandantului, primul critic al piesei : «1.XI.1943. Citită de subsemnatul, nu conține nimic suspect, Colonel Leoveanu». Directorul de atunci, primind Seringa, s-a cutremurat...

Cîteva cuvinte pot fi totuși spuse, nu atît despre subiect cît despre sensul și viața spectacolului de azi. Medicina e o preoție, dacă nu și o vocație de profet. În ea se întîlnesc toate științele (pe care le rezumă) cu dragostea și mila aproapelui și cu marile intuiții. Ajungînd o simplă profesie, aventurării științifice, lacomi de bunuri și aprigi de cîștig, au deviat medicina către teighea. În piesă, figurează conflictul, încă latent în societate, dintre medicii miliardului și medicii datoriei, cărora li se cuvin omagiile nediscutate ale literaturii. Un punct și atît“.



— Puiule — zice Victor Eftimiu — tu cunoști piesa asta nouă a lui Baranga, Opinia publică ?

Sîntem la scriitor acasă, unde am venit să-i solicit un articol. Răspund afirmativ.

— E bună ? E nostimă ?

Povestesc cîte ceva despre cum e.

— M-au rugat, și el, și Beligan, să scriu o prefață la program.

Mă ofer să-i procur piesa.

— Ei, aș ! Las-că-i fac un portret.

I l-a făcut. Foarte cald. Printre ele, se arată că dramaturgul are „o construcție viguroasă de o clasică armonie, forță în gravarea personajelor, gradație savant dozată, vervă și spirit“. Iar la urmă : „Nu cunosc Opinia publică, dar sper că e la înălțimea lucrărilor sale anterioare“.

1968

Crin Teodorescu face, la „Bulandra“, Victimele datoriei de Eugen Ionescu. Choubert e Virgil Ogășanu, Madeleine — Gina Patrichi, Nicolas d'Eu — Mircea Albulescu, Doamna — Virginica Popescu. Interesant și dificil, dolda de semne, „ideograme“ — cum zice regizorul într-un articol — spectacolul relevă însușirile neobișnuite (și neprevăzute) de tragedian ale lui Ștefan Bănică (Polițistul).

1983

În Mexic, la Congresul al optulea al Asociației internaționale a criticilor teatrali, în timp ce pomenesc, în una dintre intervențiile mele, despre faptul că avem în România aproximativ o sută de mii de artiști amatori care fac teatru, delegatul american Jones Welton, de la San Diego, care conduce ședința în acea zi, își scoate casca de pe urechi și roagă în microfon „să se traducă cifrele tot atît de corect cît și cuvintele“. Traducătorul răspunde, din cușca lui, că a tradus corect. „O sută de mii ați spus ?“ mă întrebă colegul. Confirm. „Dumnezeule ! Și cine-i plătește ?“ „Sînt amatori“ — zic — „joacă fără plată, din plăcerea lor“. „O sută de mii de artiști care joacă de plăcere ?“ „Da, cam așa“. „Vă rog — zice — e departe de aici pînă în România ? Că aș pleca și eu să văd minunea asta...“

Îl invit.

1984

Festivalul de teatru contemporan de la Brașov, ediția a 6-a, e o reușită.

În holul vast al Teatrului dramatic, o expoziție foarte bogată în documente și fotografii arată drumul parcurs de această amplă manifestare de cultură teatrală din 1978 pînă azi.

Mă înnegurez privind pozele : Mazilu, cu pălăria pusă ștregărește, pe-o ureche, fumînd între actrițe, la bufet ; Horia Lovinescu, îngîndurat, solitar ; Romulus Guga, în capul mesei, la colocviu, zîmbind amical confrăților : „E loc pentru toți. E nevoie de noi toți. N-are nici un rost să ne disputăm locurile pe scenele românești“.



DRAMA TURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

de ADRIANA POPESCU



Ștefan
Berciu

(I)

S-a născut la 15 iulie 1928 în București. Bacalaureat al Liceului comercial „Kretzulescu” din București, licențiat (în 1951) al Facultății de finanțe și credit la Academia de Științe economice din București. Din 1947, până în 1967 lucrează în Miliția judiciară.

Debutul în literatură coincide cu cel în dramaturgie și are loc în 1960 cu piesa polițistă *Cine a ucis?*, jucată pe scena Teatrului pentru tineret și copii din București.

Debutul în volum are loc în 1969, când apare culegerea de nuvele reunite sub titlul *Cutia de scrisori*, la Editura militară.

Pe lângă numeroase piese de factură „polițistă” (gen al cărui „pionier” și este, de altfel, în dramaturgia noastră postbelică), Ștefan Berciu este autorul citorva volume de nuvele, a numeroase romane (unul dintre acestea, *Fantastica aventură*, București, Editura „Ion Creangă”, 1975 — a fost distins cu Premiul Consiliului național al pionierilor), a numeroase scenarii radiofonice (peste 15, dintre care *Aventurierul*, difuzat în 1974, a primit mențiunea Concursului de scenarii RTV, ediția 1973) și al unor piese și scenarii pentru televiziune: *Prescriptia* (serial în trei episoade, difuzat în 1969 — primul serial polițist românesc în teatrul TV), *Furtul* (1970), *Ultima întrebare* (1971), *Agent dublu* (1972), *Pariul* (1973), *Stri-*

gățul (1975), *Ultima repriză* — film TV (1983), *Ziua cea mare* (1983).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1960, 11 octombrie — *CINE A UCIS?*

Teatrul pentru tineret și copii din București (actualul Teatru Mic) Regia: Marius Popescu; Decorurile: Adriana Leonescu. Costumele: Eugenia Bassa-Crișmaru. Cu: Ion Gheorghiu, Marcel Gîngulescu, Constantin Lipovan, Gheorghe Crișmaru, Jeana Gorea, Mihai Dogaru, Leopoldina Bălanuță, N. Neamțu-Ottonel, Nicolae Ifrim, Ion Anghel.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad, la Botoșani, Brașov, Timișoara (Teatrul Maghiar de Stat) etc. „Ștefan Berciu face din investigația polițistă o pistă cu destule obstacole pe care, trecîndu-le, cei trei eroi, anchetatorii, evoluează bine individualizați. Personajele din rest au apariții scurte și citeva din ele vădesc posibilitatea autorului debutant de a contura, succint, caractere dramatice. Ceea ce este fals și neorganic piesei pleacă de la „îndulcirea” neinspirată a acțiunii cu citeva momente lirice în care unele personaje tinere (...) au rostul de a fi «luminoase» și nu reușesc să fie decît schematice”. (*Emil Mandric*, „Contemporanul”, 18 noiembrie 1960).

Alte opinii: M. R. Iacoban, „Tribuna”, 8 februarie 1962.

1962, 11 ianuarie — *OAMENI ȘI UMBRE*
Teatrul Muncitoresc CFR (Giulești) din București. Regia: Geta Vlad. Decorurile și costumele: Sanda Mușatescu. Cu: Iulian Neculescu, Corado Negreanu, Eugenia Bădulescu, Athena Zahariade-Demetriad, Marga Anghelescu, Ștefan Bănică, Cornel Vulpe, Paul Drobotă, Ion Aurel Manolescu, Sabina Mușatescu, Eugenia Manolescu, Ioana Oancea, Al. Azoitei, Mihai Constantinescu și alții.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Baia Mare, Pitești etc.

„În *Oameni și umbre* descoperirea și anihilarea unei agenturi de spionaj de către organele speciale de stat ilustrează concepția patriotică și spiritul umanist care inspiră activitatea oamenilor ce

muncesc în Securitate, precum și aspectul educativ al exercitării funcției de apărare a statului socialist. Alegându-și asemenea teme, construind cu abilitate subiectele și tensionând conflictele pînă la limita maximă a verosimilității — care în astfel de domenii de viață e foarte sus —, Șt. B. deschide un făgaș nou; chiar dacă rezultatele nu sînt spectaculoase și unele împliniri literar-dramatice se mai impun, totuși vocația autorului e certificată și avem de sperat progresul său continuu pe tărîmul de el însuși ales“.

(*Valentin Silvestru* — „Contemporanul“, 19 ianuarie 1962).

Alte opinii : *Dinu Săraru*, „Gazeta literară“, 18 ianuarie 1962; *Virgil Munteanu*, „Teatrul“, 2 / 1962; *Mircea Braga*, „Tribuna“, 28 iunie 1962; *M. Radian*, „România liberă“, 11 mai 1963.

1963, 4 iunie — **ACUZAREA APĂRĂ** Teatrul pentru tineret și copii din București. Regia : Constantin Codrescu. Decoriile și costumele : Elena Simirad-Munteanu. Cu : Eugenia Eftimie, Ion Cozma, Dinu Ianculescu, Gh. Vrînceanu, Ion Manta, Nicolae Pomoje, Doina Șerban, Luluca Bălălu, Emilia Manta și alții. Piesa s-a mai jucat la Brașov, Pitești, Timișoara (Teatrul Maghiar de Stat) etc. „Subiectul dramei a fost construit de autor de o asemenea manieră, încît, răspunzînd pe deplin formulei polițiste, izbuște să atragă atenția spectatorului asupra problemei puse în discuție. Piesa vizează raporturile dintre părinți și copii, azi, în condițiile societății socialiste, interesate în cel mai înalt grad în modelarea și călăirea caracterelor viitorilor cetățeni (...). Sondajul psihologic vadește o capacitate de pătrundere sporită în comparație cu piesele anterioare. Există o conturare și reliefare mai nuanțată a unor caractere, în sfîrșit, o siguranță în deslășurarea și conducerea conflictului“.

(*Dinu Săraru*, „Gazeta literară“, 13 iunie 1963).

Alte opinii : *Radu Popescu*, „Magazinul“, 25 mai 1963; *Valentin Silvestru*, „Contemporanul“, 7 iunie 1963; *Dumitru Solomon*, „Luceafărul“, 6 iulie 1963; *Andrei Băleanu*, „Scinteia“, 18 iulie 1963; *Ilie Rusu*, „Teatrul“, 7 / 1963.

1964, 3 octombrie — **HIPNOZA (CONTRA-SPIONAJ TOTAL)**

Teatrul „Nottara“ din București. Regia : George Rafael; Scenografia : Tr. Nițescu. Cu : Val Săndulescu, Eugenia Bădulescu, Ion Punea, George Sion, Rodica Țuțuianu, Dorin Moga, Victoria Dobre, Angela Chiuaru, George Păunescu, Theo Partisch, Nana Ianculescu, Costel Zaharia, Angi Tomaide, Ion Enache ș.a.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Constanța (spectacol preluat de TV), Turda, Reșița etc.

„Șt. B. își propune și unele investigații psihologice, după părerea noastră mai izbutite decît în celelalte piese ale sale. Paralel cu problema penală propriu-zisă, el aduce în dezbateră un caz de neuro-psihiatrie, în rezolvarea căruia se ciocnesc poziții științifice diferite“.

(*Mihai Florea*, „O piesă polițistă cu un singur foc de pistol“, „Luceafărul“, 21 noiembrie 1964).

„Și în *Hipnoza* sint creionate — cu mai multă adîncime și siguranță decît altădată — o varietate de tipuri exprimînd, uneori în trăsături succinte, o biografie, un mediu profesional, o problemă de viață (...). Surpriza finală — des întrebuintată de Berciu — nu luminează numai vinovățiile, dar întregeste brusc portretele eroilor, descoperă ce a fost pînă atunci antagonism ascuns, stabilește o delimitare morală, desparte oamenii de neoaameni“

(*Ion Cazaban*, „Contemporanul“, 16 octombrie 1964).

Alte opinii : *Valentin Silvestru*, „Scinteia“, 19 octombrie 1964; *M. Djentemirov* — „Steagul roșu“, 29 octombrie 1964; *Ilie Rusu*, „Teatrul“, 11/1964; *Al. Andrițoiu*, „Scinteia tineretului“, 26 decembrie 1964; *Aurel Dumitriu*, „Tribuna“, 28 ianuarie 1965,

1966, 1 februarie — **INSULA SPIONILOR** Teatrul Dramatic din Baia Mare. Regia : Farkás István. Scenografia : Ion Popescu. Cu : Mircea Olariu, Teofil Turturică, Larisa Stase-Mureșan, Rodica Mușățeanu, Coca Mihalache, Apriliana Dimitriu, Ion Săsăran, Ion Uță, Ștefan Petruca.

„Multe lucruri nemulțumesc în *Insula spionilor*. Avem rezerve serioase cu privire la construcția dramatică și la felul cum se desfășoară acțiunea. Cele mai multe personaje nu se constituie în caractere, nu trec prin procese psihologice. (...) trebuie să subliniem reușita personajului Necunoscutul. Se pare că ne găsim aici în fața unuia dintre cei mai izbuțiți eroi din literatura noastră polițistă. (...) E regretabil însă că insistînd asupra unui personaj, autorul a neglijat lucruri elementare, absolut necesare pentru reușita unei piese polițiste.“

(*Stelian Vasilescu*, „Familia“, 3/1966)

1967, 10 iunie — **NAUFRAGIAȚII**

Teatrul „Ion Creangă“ din București. Regia : Sandu Eliad. Scenografia : Elena Simirad-Munteanu. Cu : Marcel Anghelescu, Alexandrina Halic, Neofita Pătrașcu, Mi-

hai: Constantinescu, Niculescu-Cadet, Sofia Albu și alții.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad.

„Nu poți asista la relatarea întâmplărilor prin care trece un copil, abandonat și apoi redat copilăriei fericite datorită omenescul tribut de emoție. Dar dacă scriitorul s-ar fi oprit cu exclusivitate la această relatare, pe primul plan ar fi stat accentele melodramatice, cărora subiectul însuși le dă cu prisosință apă la moară. Pe Șt. B. l-a interesat însă, în aceeași măsură, investigarea climatului social-psihologic familial, care a produs atât drama, cit și rezolvarea ei. În felul acesta, piesa nu numai că și-lărgeste sfera de cuprindere, dar scoate în lumină o problemă de atitudine cetățenească, solicitând spectatorul mai mult, făcând apel la conștiința lui.” (Dinu Săraru, „Al treilea gong”, București, Editura „Eminescu”, 1973, p. 153)

Alte opinii: Călin Căliman „Teatrul” 8/1967.

1968, 9 iunie — **BARUL AVENTURILOR**. Teatrul de Stat din Turda. Regia: Constantin Leoveanu. Scenografia: Vasile

Jurje. Cu: Radu Cornea, Aura Păunescu, Petru Dondoș, Constantin Miron, Ena Cenariu, Puiu Neagu și alții.

1968, 26 decembrie — **ȘANTAJ**. Teatrul de Stat din Turda. Regia: Constantin Leoveanu. Scenografia: Ion Olaru. Cu: Gheorghe Boiangiu, Mihai Ionescu-Vrănești, Lucia Tămaș, Aura Păunescu, Liana Simionescu și alții. (Notă: Pentru cele două piese de mai sus lipsesc consemnările în presă, prin cronici dramatice. Ca atare, nu putem indica nici un fel de bibliografie)

1969, 9 iunie — **REGELE PUNGAȘILOR (UMBRA DOCTORULUI NAGVAN)**. Teatrul „Ion Creangă” din București. Regia: Andrei Zaharia. Cu: Marcel Gîngulescu, Victor Radovici / Romeo Stavăr, Gh. Vrinceanu, Ion Arcudeanu, N. Luchian, N. Simion, Gh. Crăciun, M. Roman, P. Vasiu, M. Rolea, T. Tereblecea, M. Stroe.

Piesa s-a mai jucat la Constanța. „Ca orice piesă polițistă, *Regele pungașilor* e construită pe șabloanele caracteristice genului, aplicate însă mecanic, fără îndeminarea cuvenită. Lumea e văzută simplist...” (Em. Ștefănescu — „Tomis”, 4/1970)

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

D’ale carnavalului de I. L. Caragiale se repetă și la Teatrul de Stat din Oradea, în regia lui Victor Ion Frunză și scenografia pictoriței Marie-Jeanne Lecca. La același teatru, premiera pe țară: Față-n față de Dragomir Asenov (regia: Eugen Tugulea; scenografia: Camelia Micu). ● Regizorul Sergiu Savin montează O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale la Teatrul „Csokonai” din Debrecin (R. P. Ungară). ● Două interesante interviuri cu oameni de teatru în revista „Flacăra”. Numărul din 27 aprilie a.e. publică interviul lui Adrian Dohotaru cu regizorul Al. To-

cilescu, iar numărul din 4 mai 1984, interviul lui Demeter Jozsef cu actrița Adam Erzsébet, de la Teatrul Național din Tirgu Mureș. ● Știri noi de la Teatrul Giulești: se repetă Cursa de Viena de Rodica Ojog-Brașoveanu (regia: Mihai Stan; scenografia: Eugenia Bassa-Crișmaru). Parola de Petru Vintilă (regia: Dinu Cernescu; scenografia: Eugenia Bassa-Crișmaru) și Visul unei nopți de vară de Shakespeare (regia: Tudor Mănescu; scenografia: Daniela Codarcea). O altă premieră absolută la Teatrul Giulești: piesa Anonimul venețian de Giuseppe Berto

va cunoaște, pe scena aceleiași teatru, trei versiuni diferite. După premiera acestei piese în regia lui Dinu Cernescu și scenografia Danielei Codarcea, cu Ileana Cernat și Florin Zamfirescu, Alexa Visarion pregătește, împreună cu Daniela Codarcea, a doua versiune, avîndu-i ca interpreți pe Irina Mazanitis și Cornel Dumitruș. A treia versiune, pe aceeași scenă, va fi semnată de regizorul Mihai Lungănu și de scenograful Aliona Stancu, cu Olga Bucătaru și George Bănică. E un record, să recunoaștem!

FAIMA

Margareta Baci



Într-o zi ce anunța începutul de primăvară, a trecut în lumea umbrelor una dintre cele mai reprezentative figuri ale Teatrului Național din Iași, artista emerită Margareta Baci. Din aceeași serie de actori cu Aurel Ghițescu, Miluță Gheorghiu, C. Ramadan, Sorana Țopa, Bruno și Anny Braeski, Margareta Baci, elevă a lui Mihai Codreanu, a debutat în teatru în primii ani ai perioadei interbelice și a slujit cu devoțiune scena ieșeană, timp de peste o jumătate de veac. Dotată cu o rară sensibilitate, cu o autentică vibrație dramatică, cu simplitatea și firescul marilor comedienți, ea a creat roluri variate, atât din dramaturgia originală cât și din operele teatrului universal. Excepționala ei înzestrare artistică a făcut-o să străbată întreaga gamă a genului dramatic, de la tragedie (Hecuba), la drama lirică, de la piesa psihologică, la teatrul istoric și, în fine, la comedie. Artista a dovedit o intuiție sigură a caracterelor, o pătrundere în esența personajelor și a conflictului dramatic, în implicațiile sensului social al atitudinilor antagoniste. Ea a îmbinat, în jocul ei, arta reprezentării cu acea transpunere a fondului autentic, real, al vieții, atingând în realizarea scenică o rară capacitate de emoționare a spectatorilor.

Încă din 1937 a fost remarcată în rolul femeii simple și curajoase din *Madame Sans-Gêne*, comedia istorică a lui Victorien Sardou, alături de Miluță Gheorghiu, care schița, într-o ușoară șarjă satirică, personalitatea lui Napoleon Bonaparte. Din aceeași perioadă datează și înfățișarea subreței molieresti *Toinette*, din *Bolnavul închipuit*. Din repertoriul clasic universal al artei nu a lipsit nici *Shakespeare*, din opera căruia a jucat, cu o rară autenticitate, rolul *Catarinei* din *Femeia îndărătnică* și cel al *zglobiului spiriduș Puck* din *Visul unei nopți de vară*. Selecția dramaturgiei universale a continuat cu *Celestina* (*Fernando de Rojas*), *Să îmbrăcăm pe cei goi* (*Luigi Pirandello*), *Fără mânuși* (*John Galsworthy*) și *Patima de sub ulmi* (*Eugene O'Neill*), în care a interpretat cu strălucire rolul lui *Abbie Putnam*.

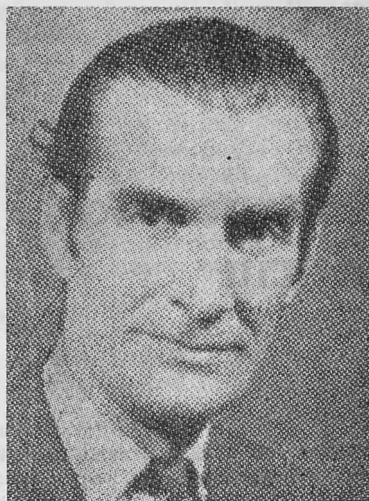
Cu aceeași dăruire de sine, Margareta Baci s-a ilustrat și în numeroase piese din teatrul românesc: un dificil rol de compoziție, *Vrăjitoarea din Înșir-te, mărgărite*, *Anca din Vlaicu-Vodă*, *Aneta Duduleanu din Gaițele*, *Iulia din Surorile Boga* (1961–1962). Artista s-a distins și în roluri de ingenuă (*Luluța din Chirița în provincie*), ca și în travesti (*Pepelea din feeria lui Vasile Alecsandri* *Sinziana* și *Pepelea sau Drăcușorul din dramatizarea Ivan Turbincă după povestea lui Ion Creangă*).

Marele succes în anii maturității a fost însă rolul *Annei Fierling* din *Mutter Courage*, piesa lui Bertolt Brecht, pusă în scenă de un regizor de formație teoretică brechtiană, *Mauriciu Sekler*. Aci, realizarea acestei eroine antologice, „profitoare” și victimă a Războiului, a atins momente de autentic tragism, ceea ce i-a adus admirația unanimă și titlul de artistă emerită. Neobosită, cu o energie egalată doar de permanentul efort de depășire a propriei ei arte, Margareta Baci a mai adăugat, în anii senectuții, un renumit succes de scenă în drama lui *Alejandro Cassona* *Copacii mor în picioare*. Energia bătrinei, care, fără a da semne de degradare fizică sau oboseală, perseverează în convingerile ei pînă în ultima clipă a vieții, a fost trăită cu desăvîrșită naturalețe și artă a nuanțării.

Pentru Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, pentru vechii și conștanții admiratori ai artei, ca și pentru întreaga suflare artistică, trecerea în neființă a Margaretei Baci înseamnă intrarea ei în istoria teatrului românesc.

Mircea MANCAȘ

Costel Rădulescu



Deși la 72 de ani, avea o sănătate de fier, un tonus vital remarcabil. Nu-i bănuiai etatea, părea pus pe o cursă foarte lungă. Nu ajunsese la bătrînețe. Era încă la vîrsta seninătății, a generozităților. A zimbetelor răspindite fără ipocrizie. A satisfacțiilor. Străin de betșuguri, lăudăroșenii, veleități tardive și acretii.

Se născuse la 14 mai 1912, la Comana, sat frumos, de cîmp, în lunca Neajlovului, între labirinticele bălți, lîngă întinsele păduri — pe care le vezi într-o nesfîrșire calmă din foișorul secular al mănăstirii. De aici să-i fi venit liniștea? De aici să-i fi venit ochii — cînd, obosit, își scotea ochelarii — atît de surprinzător albaștri?

A absolvit Conservatorul, clasa Ion Manolescu — 1934 (o jumătate de veac!) și a fost numit la Teatrul Național din București. Prin ținută, prin dicțiunea îngrijită, a fost toată viața, oriunde se va fi aflat, discipolul maestrului său, a purtat sigiliul primului teatru. În 1940 a obținut premiul „Paul Prodan”.

Din 1942 a trecut la Craiova, unde, aproape un deceniu, s-a dovedit unul dintre interpreții de bază: Vlaicu-Vodă, Oedip, Actorul din Azilul de noapte, Dandanache din O scrisoare pierdută. Laureat al Premiului de Stat pentru Hagi Tudose, la Sibiu (1951), regia Radu Stanca. După un scurt interval la Petroșani, revine la teatrul sibian, căruia i se dedică pînă la sfîrșit. A jucat — excelent! — de la Cautiunea (H. Lucke), Diplomații (P. Karvaš) și Moartea unui comis-volajor (A. Miller) la Maria Stuart (Fr. Schiller) și Ferestre deschise (P. Everac); și nu numai. A fost distins cu titlul de artist emerit, cu ordine și medalii.

Avea un „instinct de teatru” fără greș. Vocația pedagogică și-a dăruit-o nu numai la Școala populară de artă din Sibiu; prima din țară, a înființat o secție-filială la Mediaș. Neostenit animator al mișcării de amatori, din județ pînă prin părțile Făgărașului, ale Tîrnavelor, ale Albei sau Cugirului... Cel mai adesea se mulțumea cu o strîngere de mină. Părea inepuizabil în dragostea lui pentru teatru, mereu cu zimbetul pe buze, iradiînd căldură umană. Deținea o popularitate enormă în întregul sud al Transilvaniei: „Cișu” pentru cei apropiați, „Slăvit” pentru un mare număr de oameni, și „nea Costel” pentru toți ceilalți.

A fost un om bun.

Cu silueta lui descărnată, părea sortit să trăiască o sută de ani.

Vai, n-a fost așa...

Turna în filmul Horea, tocmai se întorsese acasă. Se juca cu nepoții, joacă de seară, cînd ochii și-au pierdut pentru totdeauna limpezimea albastră.

Mihai DIMIU

Florica Teodoru



Această primăvară întârziată ne-a răpit pe una dintre puținele regizoare de elevată profesionalitate ale teatrului de păpuși românesc.

După absolvirea Conservatorului de artă dramatică, la clasa Mariei Filotti, Florica Teodoru este angajată a Teatrului Național din București, apoi la o companie particulară, sub bagheta regizorului Victor Ion Popa. Din 1940 o găsim la teatrul timișorean, iar din 1949 participă la înființarea și organizarea teatrului de păpuși din localitate, pe care îl conduce până la retragerea din activitate.

Pentru Florica Teodoru, teatrul de păpuși n-a fost doar o profesiune, ci și o pasiune, o ardere continuă. A montat spectacole de referință, printre altele Hai păpuși, păpuși lumești și Verde Mugurel de Nela Stroescu, Antropomorfism pe texte de Eminescu, Schițe de Caragiale, O fetiță caută un cîntec de Alecu Popovici, Ariicul albastru de Al. T. Popescu. A instruit generații de păpușari, care îi poartă stimă și recunoștință, într-o activitate pedagogică ce se numără în decenii. A montat spectacole la Nitra, în Cehoslovacia, la Cairo, în Egipt. Colectivul timișorean i-a purtat spectacolele pe meridianele lumii, în China, Coreea, Mongolia, Polonia, R. D. Germană. A sprijinit cu credință și perseverență mișcarea păpușarilor amatori, formațiile instruite de ea fiind de mai multe ori laureate ale Festivalului național „Cîntarea României”.

Ne-a părăsit o artistă, personalitate marcantă a teatrului celor mici, un om adevărat.

Mihai CRIȘAN

(Continuare de la p. 82)

cu sfortarea de adaptare a spiritului la idei cu totul noi, la moduri de gîndire care se opun deprinderilor lui străvechi”. (...) „Întrucît arta exprimă idei noi, neobișnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adîncimea ei poate fi a gîndirii teoretice în genere”. Artă teatrului n-a simpatizat nicicînd cu actori incapabili de a realiza sfortări „...de adaptare a spiritului la idei cu totul noi...”, dar ultimele decenii le-au anulat acestora, iremediabil, legitimația de artiști; iar dacă, în anumite epoci, fizicul, glasul, tehnicile și artificul „bine temperat” prin măiestrie meșteșugărească puteau suplini „starea de personalitate”, „prezența” (înțelegă ca existență structurată), teatrul de azi invocă, punîndu-le în cea mai strălucitoare lumină, intelctualitatea și spiritualitatea actorului, pînă la cînd și în artă dramatică „...Numai

întrucît dibuim o concepție, adică o inteligență aplicată, convenim că este vorba despre artă”.⁸

¹ Louis Jouvet, „Le commédien désincarné”, Paris, „Flammarion”, 1956, p. 83.

² Idem, p. 133.

³ Tudor Vianu, „Estetica”, E.P.L., București, 1968, p. 349.

⁴ Idem, p. 347.

⁵ Camil Petrescu, „Comentarii și delimitări în teatru”, Ed. „Eminescu”, București, 1983, p. 252.

⁶ Tudor Vianu, „Estetica”, p. 349.

⁷ Anton Dumitriu, „Curs de Istoria logice”, 1947—1948, Universitatea din București, Facultatea de filosofie și litere, p. 46—47.

⁸ Camil Petrescu, „Comentarii și delimitări în teatru”, Editura „Eminescu”, București, 1983, p. 249.

Motto : „Curaj înseamnă moralitate a muncii pe care o faci“
NICOLAE MANOLESCU

Teoretic e destul de ușor de susținut că nu există propriu-zis un „curaj“ al literaturii sau al criticii, care n-ar face altceva — atunci când sînt „curajos“ implicate în social și politic, ca și în revoluționarea propriilor mijloace de expresie și investigare — decît să-și facă onest datoria sau meseria. Dar practic ? E chiar atît de frecventă și de ușor de realizat această onestitate sau „moralitate a muncii pe care o faci“ ? De la biciuirea lui Aristofan încoace și pînă la graba contemporană cu care e „promovată“ satira socială, ca și după preluirea de care se bucură uneori susținătorii ei, s-ar zice că nu. Pînă la urmă, tot curajul moralității e cel care-și asumă riscul de a „trage ponoasele“, pe cită vreme redutabila frică e cea care prosperă și „trage foloasele“. Să nu uităm că pînă și comediile lui Aurel Baranga au putut trece, decenii de-a rîndul, drept „curajoase“, chiar dacă făceau dreptate cu un telefon ministerial ! Pentru că procedeul predilect al fricii, cel puțin în literatură și în critică, este mimarea curajului. Și, așa cum autorul dramatic, cînd nu are nimic de zis, încearcă măcar să pară curajos în ceea ce-ar fi putut zice, și criticul încearcă uneori să pară curajos, din frică. Numai că mimarea curajului critic, din frică, poate fi mult mai dăunătoare decît manifestarea „cinstită“ a fricii.

Oare nu sînt uneori propulsate, cu prea mult „curaj“ critic, ciudățenia, straniețatea sau arbitrară ambiguitate șocantă a unor viziuni dramaturgice, regizorale sau scenografice, din „frica“ receptivității critice de a nu mai fi în

pas cu noii veniți și de a nu-și putea revendica apoi meritele „descoperirii“ și „încurajării“ acestora ? Nu există prin provincie, dar și prin capitală, critici mai mult sau mai puțin tineri, care să trateze cu superioară condescendență o matură viziune regizorală realistă, organică și profundă, dar care să se ex-

CRONICA CRONICII TEATRALE

Consecvența criteriilor

tazieze în fața oricărei năzbitii regizorale adolescente ? Nu sînt și critici cărora nu le scapă aproape nici un spectacol al „regiei tinere“, glossînd invariabil pe marginea unei originalități formale, care nu are altă justificare decît aceea de a fi intenționat, cu obstinație, să fie cit mai alături de text ? Și nu avem oare, în astfel de cazuri, un exemplu tipic de „curaj“ din „frica“ și de travestire a „fricii“ în „curaj“ critic ?

Dar cînd nu e vorba de creatori tineri, ci de cei de multă vreme consacrați, ori de instituțiile teatrale de veche tradiție, în comparație cu acelea mai noi, nu se manifestă uneori și aici, în forme specifice, „curajul“ și „frica“ unora dintre condeiele noastre critice ? Cînd o instituție teatrală care și-a cîștigat un bine-meritat prestigiu — fie că ar fi vorba de Teatrul Național, de „Bulandra“ sau de Teatrul Mic —, are totuși și cite una sau mai multe reprezentări nereușite, sînt oare acestea întotdeauna criticate cu aceeași severitate care se aplică nereușitelor unor alte instituții teatrale, ca „Vasilescu“ sau „Creangă“ ? Funcționează întotdeauna,

cu aceeași rigurozitate, aceleași criterii, atunci cînd cel căruia nu i-a izbutit un rol este un modest actor din provincie sau un „monstru sacru“ din capitală ? Nu se „nuanțează“ prea mult, în astfel de cazuri, „curajul“ spiritului critic ?

Omeneasca și justificata frică de a nu greși face însă în critică poate cele mai nesăbuite greșeli. Sigur că și frica asta de a nu greși este de mai multe feluri și se manifestă altfel la un critic începător decît la unul aflat în apogeul sau la apusul carierei. Pentru criticul începător de azi, din păcate, de multe ori, frica de a nu greși nu mai are în vedere în primul rînd aprecierea operei, ci posibilitatea cît mai durei contestări a acesteia, menită să-l afirme. Pentru criticul vîrstnic, frica de a nu greși e aproape o copilăroasă frică de a nu mai fi la fel de receptiv ca în tinerețe la tot ceea ce este nou și ea îl poate duce la încurajarea cvasi-nediferențiată a tuturor teribilismelor și estetismelor, mărțurisind tocmai în acest fel slăbirea vigoriei și intransigenței critice !

Curajul cu care un critic promovează consecvent noul în dramaturgie ca și în arta spectacolului e poate cel mai important punct de reper al activității sale. Cînd însă bătălia aceasta se face pentru noutatea în sine, indiferent de valoarea ei reală, în spatele curajoasei combativități a criticului putem întrezări și „curajul“ fricii, chiar al fricii de a nu greși.

Omenește vorbind, poate fi totuși cineva deasupra „curajului“ și a „fricii“ ? Pentru o clipă, poate că nu. Dar pentru biata eternitate de-o clipă a cronicii, criticul e dator să fie. Și o poate face numai prin consecvența criteriilor sale.

MYOSOTIS

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Ștefan Bănică, Paula Ionescu . . p. 71

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : *Integrala Shake-
speare*. (16) „Visul unei nopți de vară” . . p. 78

TR

CRISTINA DUMITRESCU : Propuneri repertoriale
ce se rețin p. 80

★

Note p. 80

ION COJAR : Inițiere în arta actorului (XVI) . . p. 81

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune*. Horia și Cloșca . . . p. 83

DUMITRU RADU POPESCU : *Atelier*. Moara de
timp și nodul grobian p. 85

I. N. : „Rampa”, acum 50 de ani p. 86

VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic (1944—1984) p. 87

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contem-
porani de la A la Z*. Ștefan Berciu (I) . . p. 90

IN MEMORIAM

MIRCEA MANCAȘ : MARGARETA BACIU . . . p. 93

MIHAI DIMIU : COSTEL RĂDULESCU . . . p. 94

MIHAI CRIȘAN : FLORICA TEODORU . . . p. 95

★

MYOSOTIS : *Cronica cronicii teatrale*. Consecvența
criteriilor p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173

Concursul „Caricatu-
riștii și Thalia” con-
tinuă pînă în luna
decembrie a.c. Cari-
caturiștii profesio-
niști și amatori sînt
invitați să trimită lu-
crări pînă la data de
10 noiembrie a.c.



I. P. „INFORMAȚIA”
c. 2258

Abonați-vă la revista

TEATRUL

Prețul unui abonament :

72 lei pe 6 luni ;

36 lei pe 3 luni.

Cititorii din străinătate se pot abona prin
ROMPRESFILATELIA — Sectorul export-
import-presă P.O.Box 12-201, telex 10376 prsfi-r
București, Calea Griviței nr. 64—66.

Lei 12



EMILIA
DOBRIN
BESOIU

www.ziuaconstanta.ro