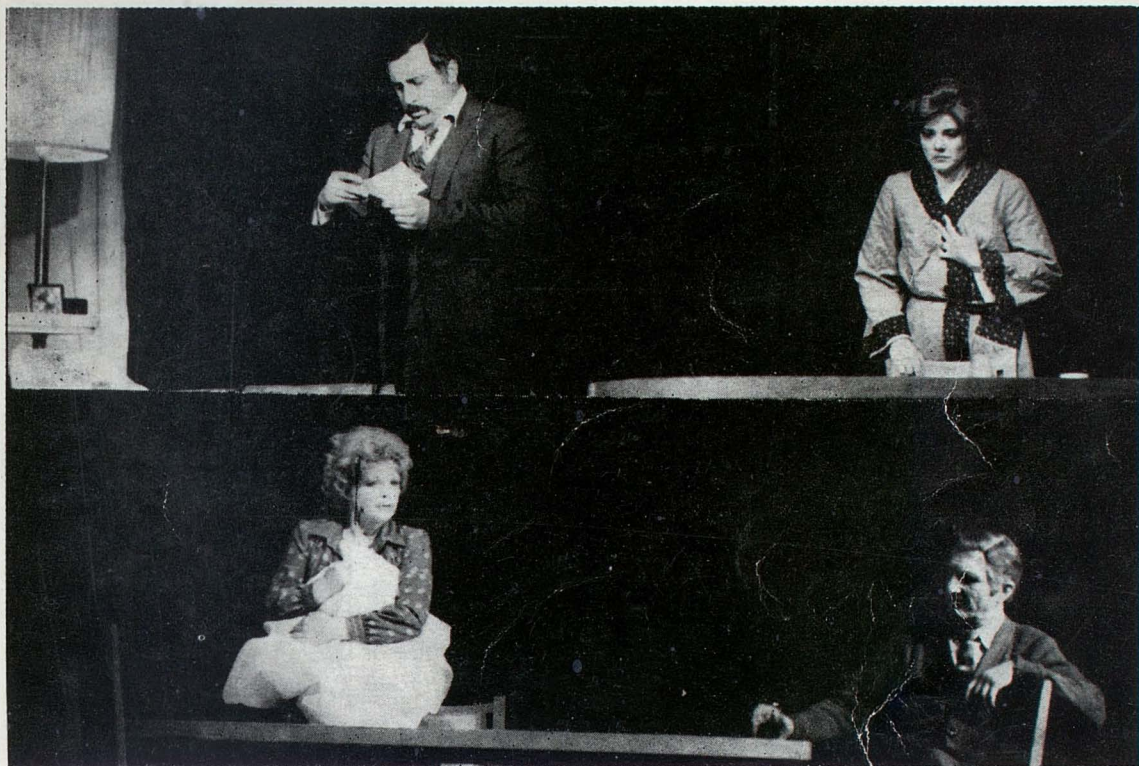


# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Evocarea actului istoric  
de la

23 August

în dramaturgie (I)

**Iubirile de-atunci**

dramă în două părți

de

Paul Ioachim

Elena Deleanu :

„Un teatru nou  
pentru un public nou“

★  
*Margareta Niculescu văzută de*

Dinu Săraru, Gopo, Cătălina  
Buzoianu, Ștefan Niculescu

★

Seri de teatru  
la Praga

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

Colegiul de redacție

MIRA IOSIF

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

COSTEL CONSTANTIN și  
CRISTINA DELEANU (sus) și  
SILVIA NĂSTASE și  
GHEORGHE DINICĂ în „Iubirile  
de-o viață” de Platon  
Pardău, la Teatrul Național  
din București

\* \* \* Hotărârea plenarei Comitetului Central cu privire la realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția de secretar general al Partidului Comunist Român

\* \* \* Pentru fericirea națiunii române

## 40 DE ANI DE ARTĂ TEATRALĂ REVOLUȚIONARĂ

VIRGIL BRĂDĂȚEANU : Evocarea actului istoric de la 23 August în dramaturgie (I) . . . . . p. 1

★

\* \* \* Simpozion . . . . . p. 10  
PLATON PARDĂU : Vocația constructivă a poporului român . . . . . p. 10

## 40 DE ANI DE ARTĂ TEATRALĂ REVOLUȚIONARĂ

\* \* \* Primăvara culturală bucureșteană . . . . . p. 12  
ION ZAMFIRESCU : Despre noua noastră dramaturgie istorică . . . . . p. 14  
ELENA DELEANU : „Un teatru nou pentru un public nou” (interviu realizat de IRINA COROIU) p. 19  
MIHAI CRIȘAN : Teatrul copiilor . . . . . p. 30  
MARGARETA NICULESCU văzută de DINU SĂRARU, GOPO, CĂTALINA BUZOIANU, ȘTEFAN NICULESCU . . . . . p. 30

★

Telex-„Teatrul” . . . . . p. 13, 77  
CRONICA DRAMATICĂ : „Labyrintul” (Teatrul „Bulandra”); „Iubirile de-o viață” (Teatrul Național din București); „Cursa de Viena” (Teatrul de Stat din Arad); „D-ale carnavalului”, „Omul care a văzut moartea” (Teatrul Național din Craiova); „D-ale carnavalului” (Teatrul Municipal din Ploiești); „Milionarul sărac” (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); „Romanță tîrzie” (Teatrul Foarte Mic); „Încercare de zbor” (Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila); „Elektra” (Teatrul de Stat din Sibiu — secția germană); „Nunta lui Krecinski” (Teatrul Dramatic din Brașov). Semnează : PATREL BERCEANU, ILEANA BERLOGEA, IRINA COROIU, ALICE GEORGESCU, DINU KIVU, VICTOR PARHON, MARIAN POPESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA, PAUL TUTUNGIU, ION ZAMFIRESCU . . . . . p. 36

## VIITORUL ROL

MARIA MARIN : În pregătire. spectacole dedicate marii sărbători. ANCA LEDUNCA, VIRGIL ANDRIEȘCU . . . . . p. 56

PAUL IOACHIM  
„IUBIRILE DE-ATUNCI”  
dramă în două părți

. . . . . p. 58

ION COJAR : Inițiere în arta actorului (XVI) . . . . . p. 76



# HOTĂRÎREA

## PLENAREI COMITETULUI CENTRAL CU PRIVIRE LA REALEGEREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU ÎN FUNCȚIA DE SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român, dînd expresie voinței nestrămutate a comuniștilor, a întregului partid și popor, în deplină unanimitate, își însușește propunerea Comitetului Politic Executiv privind realegerea de către Congresul al XIII-lea al partidului, în funcția supremă de secretar general al Partidului Comunist Român, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, cel mai iubit fiu al națiunii noastre, conducător încercat al partidului și poporului român, personalitate proeminentă a lumii cîntemporane.

Plenara hotărăște ca această propunere să fie dezbătută în adunările generale ale tuturor organizațiilor de partid din întreprinderi, instituții, unități agricole, în toate conferințele organizațiilor de partid comunale, orășenești, municipale și județene.

Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român își exprimă convingerea că această hotărîre corespunde dorinței arzătoare și voinței neclintite a tuturor comuniștilor, a întregului partid, dă glas dragostei cu care tovarășul Nicolae Ceaușescu este înconjurat de întregul nostru popor, că aceasta constituie un puternic factor de întărire a unității și coeziunii partidului, a încrederii și adeziunii întregului popor la politica internă și internațională a partidului și statului nostru, la îmfăptuirea exemplară a hotărîrilor istorice ce vor fi adoptate de Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, la mersul neabătut al României pe drumul libertății și progresului, al socialismului și comunismului !

# Pentru fericirea națiunii române

Sub președinția tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, miercuri, 27 iunie, au avut loc lucrările Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român.

În cadrul lucrărilor, din însărcinarea Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., tovarășul Manea Mănescu a prezentat Plenarei Comitetului Central al partidului propunerea ca, la *Congresul al XIII-lea al partidului, să fie reales în funcția supremă de secretar general al Partidului Comunist Român tovarășul Nicolae Ceaușescu*. Participanții la plenară au întâmpinat cu bucurie și satisfacție, cu profundă și legitimă mândrie propunerea realegerii tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția supremă de secretar general al partidului. Într-o atmosferă de nețărmurit entuziasm, cei prezenți au aclamat și ovaționat îndelung pe cel mai iubit fiu al națiunii noastre, scandînd cu însuflețire „Ceaușescu — P.C.R. !”, „Ceaușescu și poporul !”, „Ceaușescu-România, stîmna noastră și mîndria !”

În această ambianță fierbinte, în unanimitate, a fost adoptată *Hotărîrea Plenarei Comitetului Central cu privire la realegerea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU în funcția de secretar general al Partidului Comunist Român*.

*Tot ce s-a înfăptuit în marea epocă istorică inaugurată de Congresul al IX-lea, care l-a ales ca secretar general al Partidului Comunist Român pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, se datorește elanului revoluționar, clarviziunii, spiritului novator, patriotismului fierbinte și concepției științifice ce caracterizează geniala personalitate a conducătorului mult iubit și stimat al partidului și poporului nostru.*

Comuniștii, întregul popor cunosc și dau o înaltă apreciere rolului esențial al tovarășului Nicolae Ceaușescu în elaborarea și înfăptuirea politicii interne și externe a partidului și statului nostru. Inițiativele și acțiunile sale consacrate întăririi păcii, destinderii și colaborării internaționale, soluționării constructive a marilor probleme ale epocii noastre au făcut ca numele tovarășului Nicolae Ceaușescu să fie înscris cu litere de aur în istoria lumii contemporane.

Alături de toți comuniștii, de întregul nostru popor, oamenii de artă și cultură din România socialistă aprobă din toată inima propunerea făcută, exprimîndu-și dragostea profundă și aleasa stimă pentru cel mai îndrăgit fiu al poporului, înflăcărat revoluționar și patriot, militant de seamă al mișcării comuniste și muncitorești internaționale, personalitate proeminentă a lumii contemporane, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU.

Oamenii de artă și cultură din țara noastră, alături de toți oamenii muncii de pe întreg întinsul patriei, cred cu nestrămutată convingere că realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în fruntea partidului constituie cheia dezvoltării multilaterale a României pe drumul construcției victorioase a socialismului și comunismului. Văzînd în această hotărîre expresia propriei lor dorinți, oamenii de artă și cultură români, maghiari, germani, de alte naționalități se angajează în fața Partidului Comunist Român, a secretarului său general, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, să facă totul, fără a precupeți nici un efort, pentru a răspunde cu cinste marilor îndatoriri care le revin în opera de edificare a conștiinței socialiste a omului nou, constructor al societății socialiste și comuniste, într-o Românie demnă, liberă și independentă.





de ani  
de artă  
teatrală  
revoluționară



VIRGIL BĂDĂȚEANU

## Evocarea actului istoric

de la

# 23 AUGUST

## în dramaturgie (I)

În multe dintre operele dramatice create în cele patru decenii trecute din august 1944, Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și anti-imperialistă își face simțite eroismul și grandoarea, puterea de a da curs nou vieții, de a împlini destine umane, a forma conștiințe și a transforma oameni. Au fost create opere în care se transfigurează artistic, prin fapte reprezentative, prin metafore și personaje cu valoare de simbol, forța făuritoare de istorie a Partidului Comunist Român, trăiesc convingător, cu autenticitate dramatică, cu putere de model, eroii acestor vremi. Valorilor literar-dramatice inspirate de faptele memorabile din acele zile de august le sînt proprii o amploare specifică și o vibrație aparte, romantic revoluționară, născută din sinceritatea angajării, căldura participării și tensiunea conflictelor, din conștiința înaltei îndatoriri de a face lumea mai dreaptă, mai bună, mai frumoasă, și din hotărîrea de a o înfăptui, fără teamă de greutăți, gata de sacrificiu. Există în aceste piese pasiune și nesfîrșită potențialitate de dăruire, născute din conștiința unei înalte responsabilități, din ceea ce partidul face lege de conduită umană. Evoluează aici personaje pilduitoare, eroi ai acelor vremi și ai vremurilor noastre, pe care nu numai că le-au adus, dar au rămas să le sta-

tornicească prin faptele lor eroice, nemuritoare. Au, multe dintre aceste piese, un patos prin care comunică celor de azi intensele trăiri de-atunci și realizează această comuniune pe frecvențe specifice de noblețe spirituală, de generozitate.

Din autentice realități, cu o bogată încărcătură de semnificații, s-a născut, cu valori specifice de dramă eroică, o categorie reprezentativă a dramaturgiei noastre, aceea care evocă actul istoric de la 23 August, Revoluția de eliberare socială și națională. O ilustrează scriitori reputați din generații diferite, de la Horia Lovinescu și Al. Voitin, Aurel Baranga, Titus Popovici, Mihail Davidoglu, I. D. Sîrbu, la D. R. Popescu, Dan Tărchilă, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu și alții. Piesele au cunoscut remarcabile transpuneri scenice, determinînd, prin forța personajelor și virtuțile dramatice, memorabile creații la Naționalul din București, la alte teatre din Capitală, la Iași, Cluj-Napoca sau Craiova, pretutindeni unde au fost jucate de maeștri ai scenei sau de tineri care și-au probat prin ele capacitatea artistică. Unele s-au impus ca valori în tezaurul dramaturgiei românești, permanente ale mișcării teatrale naționale, altele, după ce și-au confirmat dramatismul și perspectivele scenice, au dreptul la noi transpuneri spectaculare,

altele sînt aşteptate şi sigur că vor veni, sursa aceasta, a revoluţiei, început de lume nouă, fiind nesfîrşit generoasă.

În noua noastră dramaturgie, printre primii dintre cei care au evocat lupta comuniştilor în anii ilegalităţii, împotriva aparatului represiv burghez-moşieresc, pentru revoluţie, a fost Aurel Baranga, care, împreună cu Nicolae Moraru, a scris, în anul 1950, drama *Anii negri*. Printr-un mare număr de personaje, autorii aduc în scenă medii reprezentative şi conturează un conflict puternic, de natură să angajeze eroii integral, cu convingerile, simţămintele şi capacitatea lor de luptă. Bine concepută şi atent condusă în desfăşurarea acţiunii, cu episoade redînd aspecte esenţiale ale situaţiei şi înfruntări caracteristice, cu substanţă dramatică generatoare de patetism, *Anii negri* impresionează prin angajarea şi capacitatea de dăruire a comuniştilor şi a celor ce-i urmează. Se detaşează ca erou dramatic Mihai Buznea, muncitor, luptător comunist în ilegalitate. E unul dintre cele mai frumoase personaje ale dramaturgiei pe această temă. Impresionant prin integralitatea dramatică, marcă de preţ a realizării pe planul literaturii dramatice realiste, eroul se manifestă convingător în situaţii definitorii, fie că este vorba de viaţa familială, de iniţiativele şi capacitatea organizatorică, de comportamentul său demn, bărbătesc, în faţa organelor represive.

Lui Aurel Baranga i se datorează şi drama în trei acte *Arcul de triumf* (1954), inspirată din lupta partidului împotriva dictaturii fasciste, pentru eliberarea revoluţionară a ţării. Socotind că acest plan, al luptei partidului, al pregătirii revoluţiei şi al participării maseilor la lupta armată, se impunea a fi amplificat şi adîncit, spre a realiza sugestiv amploarea evenimentelor de atunci, din zilele lui august, Aurel Baranga a reluat piesa într-o nouă versiune, intitulată *Simfonia patetică*.

Simţindu-şi sfîrşitul apropiat, prin lupta patrioţilor români în frunte cu comuniştii, burghezia încearcă realinieri şi o face chiar sub ochii Siguranţei, deoarece şefii acesteia se gîndesc la zilele de după iminenta prăbuşire. Acesta este, dealtfel, un punct tare al piesei, realizată mai cu seamă pe acest plan, prin evoluţia semnificativ ridicolă a celor pe care autorul îi prezintă drept preţinşi democraţi şi rezistenţi din înalta burghezie, pe care Siguranţa scotoţeşte că ar fi bine să-i activezeze. Şeful Siguranţei (colonelul Ciolac — în prima versiune, Mirzacu — în a doua) reprezintă o remarcabilă reuşită dramatică; brutal prin formaţie, temperament şi apartenenţă la categoria po-

sedanţilor, are rezerve de oportunism, de „diplomaţie“, şi este gata să fabrice eroi: ai „rezistenţei“ burgheze şi să negocieze profitabil pentru el şi lumea lui. Nu-şi poate disimula însă ura împotriva celor ce exprimă adevăratele năzuinţe ale poporului român şi capacitatea de luptă pentru împlinirea lor. Impune în piesă pitorescul cu profunde resurse umane al lui Mayer Bayer, prezenţă structural pozitivă, pătrunzînd cu umor dincolo de aparenţe şi privind faptele în adevărata lumină. Mai puţin în prima versiune (*Arcul de triumf*) şi mai mult în cea intitulată *Simfonia patetică*, dar parcă nu cu atîta pregnanţă cît ar fi cerut-o realitatea evocată, circumstanţele acelor vremi, amploarea şi eroismul luptei, apare celălalt plan, al luptătorilor şi al luptei, lumea celor care au înfăptuit revoluţia. S-ar fi simţit nevoia valorificării mai vibrante a unor situaţii, a urmării şi definirii comuniştilor în acţiune. Mult prea multe apasă asupra unui personaj, cam firav dramatic, instructoarea de partid, prinsă într-o complicată dramă personală, care deplasează oarecum punctele de interes dramatic şi afectează imaginea luptătorului. În reluarea intitulată *Simfonia patetică*, autorul atenuază din slăbiciuni şi face mai simţit, în acţiune dramatică, suflul revoluţiei.

În *Citadela sfărîmată*, Horia Lovinescu cuprinde dramatic epoca, îi sesizează şi îi redă artistic liniile de forţă, operează asupra existenţei curente, a filosofiei şi afirmatelor idealuri, priveşte viaţa de familie, etica, observă şi pătrunde lumea burgheză, demonstrează criza şi deduce inevitabilitatea eşuării — a sfărîmării citadelei. Aspectele sînt integrate în procesul irezistibil de afirmare a noului, constituie un act în acest proces dialectic, de evoluţie a omemirii, de data aceasta prin valorile promovate şi instaurate de clasa muncitoare, de partidul comuniştilor români. Este un proces permanent, determinat de legi ale existenţei sociale, în desfăşurare conform unor raţiuni înalte, de mai bine pentru oameni, de transformare multilaterală şi perfecţionare a vieţii.

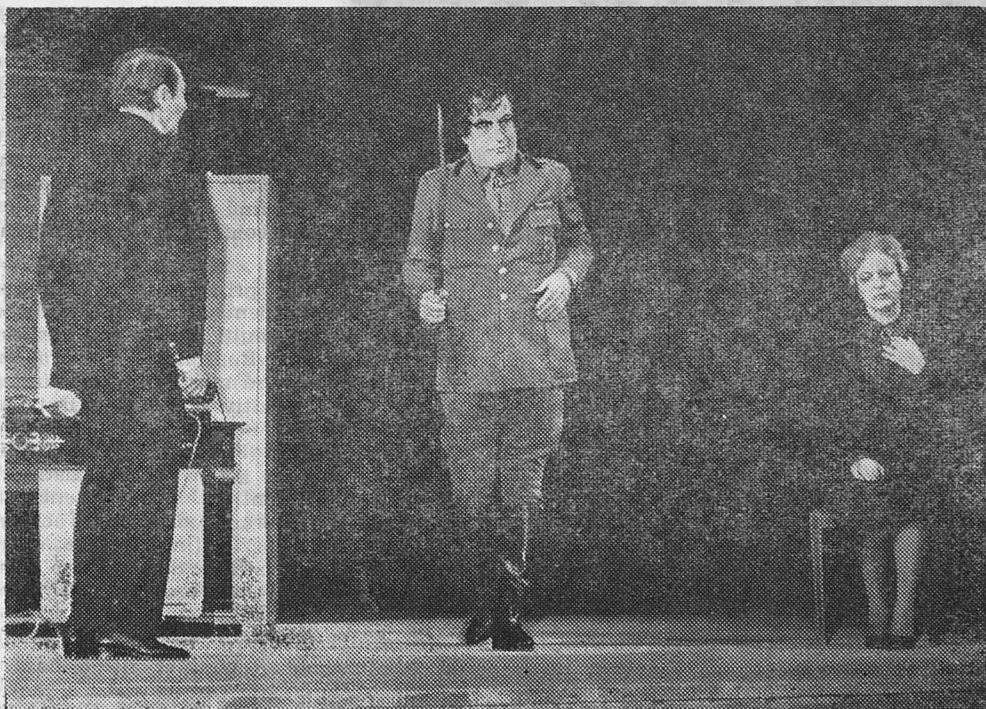
Dramaturgul identifică şi face simţită forţa care sfărîmă ceea ce este nedrept şi elimină vetustul, obligă la atitudini clare, înlătură, dar şi atrage, distruge, dar, mai ales, valorifică şi creează — şi în această privinţă este şi admirabil construit personajul, şi concludent destinul profesoarei Dinescu, „bunica“ familiei, om de ştiinţă de tonică şi contagioasă vitalitate, în ciuda vîrstei. Autenticitatea creaţiei literar-dramatice se asociază în acest caz — ca şi în altele din această piesă — cu transfigu-



Ileana Predescu și Jules Cazaban în Arcul de triumf de Aurel Baranga (Teatrul Municipal — 1954), piesă inspirată din lupta partidului împotriva dictaturii fasciste...



...Fory Etterle, Toma Caragiu, Irina Răchițeanu în noua versiune a piesei, intitulată Simfonia patetică (Teatrul Național — 1973)







Lucia Sturdza Bulandra și  
Marcela Rusu în Citadela sfă-  
rimată de Horia Lovinescu  
(premiera — Teatrul Național  
— 1955) — operă azi clasică,  
oglinzind prefacerile unei  
lumi confruntate cu revoluția

rarea sa scenică, prin personalitatea de înaltă maturitate artistică și cuceritoare forță a Luciei Sturdza-Bulandra, așa precum a realizat excepționalul Ion Finteșteanu, în Grigore Dragomirescu, trecerea de la postura de „leader“ și de teoretician demagog al „Citadelei“, la aceea de vegetare decrepită.

Lovinescu inzestrează dramaturgia noastră cu valori antologice de observație socială și analiză psihologică, prin modul de a urmări și reda, cu ample implicații și profunde semnificații, drama trăită de tinerii Matei, Petru și Irina, generată de o filosofie falsă și ideologic derizorie, de speculații fără acoperire, al căror principal exponent, inteligent și fermecător, este Matei Dragomirescu. el însuși trăind, pînă la un

punct, mincinos, prins în drama nepuținței, încheiată pentru el tragic. Stăruie și acum pentru mulți, foarte mulți spectatori, creația lui Emil Botta. Devorat de o spiritualitate vrăjmașă, rău cu lumea și cu sine, senzitiv ca un aparat de mare precizie în unele momente — cum ar fi spus Camil Petrescu —, insensibil în altele, marele actor reda irezistibilitatea unei autentice, reale identități, conceptului literar dramatic, acesteia atât de complexe, puțin comune existențe, avea capacitatea de a fi tot ceea ce trebuia să fie în viața celorlalți personajul care plătea cu viața.

Procesulul în care s-a născut lumea de azi, așadar Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și anti-imperialistă, îi sînt dedicate și alte opere



**Irina Răchițeanu, Valeria Ga-  
gealov și Silvia Popovici în  
premierea absolută a „Surorilor  
Boga“ de Horia Lovinescu,  
Teatrul Național din Bucu-  
rești (1959), altă piesă dedi-  
cată actului revoluționar de la  
23 August**



ale lui Lovinescu. Pe această temă, pie-  
sei *Citadela sfărîmată* (1954) i-a urmat,  
în 1958, *Surorile Boga*, a cărei acțiune se  
desfășoară între anii 1943—1946, într-un  
oraș din Moldova. Pe fundalul solicitant  
al acestor ani de luptă și de transfor-  
mări revoluționare evoluează persona-  
jele profund implicate dramatic, în pri-  
mul rînd „surorile“: Iulia, Valentina și  
Irina, se detașează profilul comunistului  
Pavel Golea, se impun nuanțat Ghighi  
Mirescu, Alec Gorăscu și Mereuță, aduce  
un accent dramatic personal Radu Gre-  
cescu. În *Surorile Boga* se trăiește cu o  
specifică tensiune, reflex al împrejurărilor  
care cer atitudini nete, acțiuni hotărîte,  
impun definirile. Determinate de resurse  
morale, expresie a unui mod de a fi și  
a înțelege viața, în raport cu specifice  
conjuncturi, personajele exprimă și re-  
prezintă un univers propriu, ele at-  
această remarcabilă calitate, datorată ca-  
pacității lui Horia Lovinescu de a le

investi pe traiectul scenic cu atributul  
existenței artistice realiste integrale, cu  
multe dintre posibilele dimensiuni.

Bogată în semnificații, ca și *Citadela  
sfărîmată*, piesa valorifică surse adinci  
de dramatism în procesul revoluționar al  
schimbării și devenirii, afirmînd capaci-  
tatea noilor idealuri de a lumina desti-  
nele oamenilor, de a le defini persona-  
litățile, de a-i face pe cei mai mulți să  
se regăsească. Amîndouă piesele — *Cita-  
dela sfărîmată* și *Surorile Boga* — inspi-  
rate de actul istoric de la 23 August, cu  
antecedentele, desfășurarea și perspecti-  
vele sale, ca expresie a unei dinamici  
social-politice, cu implicațiile lor în exis-  
tențe umane, au afirmat pe arena literară  
națională un autentic mare dramaturg  
capabil să esențializeze și să transpună  
procese epocale, să pătrundă resursele lor  
dramatice, să le valorifice prin oameni  
dramatismul și să le releve semnificațiile.



Creator de personaje înzestrate cu forța de a-și impune și justifica destinele, Horia Lovinescu confirmă prin *Citadela sfărîmată* și întărește prin *Surorile Boga* valoarea de sursă a temei și, odată cu capacitatea sa de literat, și pe aceea a noii noastre dramaturgii de a-și înscrie, în acest al șaselea deceniu al secolului, lucrările de maturitate. Se impune și este de reținut ca un moment de referință în noua noastră dramaturgie modul în care, cu perspectiva întregului reprezentat de opera literară, concepe și creează condiții de manifestare și definire caracterelor dramatice, implică în faptul scenic antecedente și perspective, poartă în replică specifică expresie de azi a personajului, rezonanțe de ieri, făcându-l să reacționeze propriu în situația dată, sugerind po-

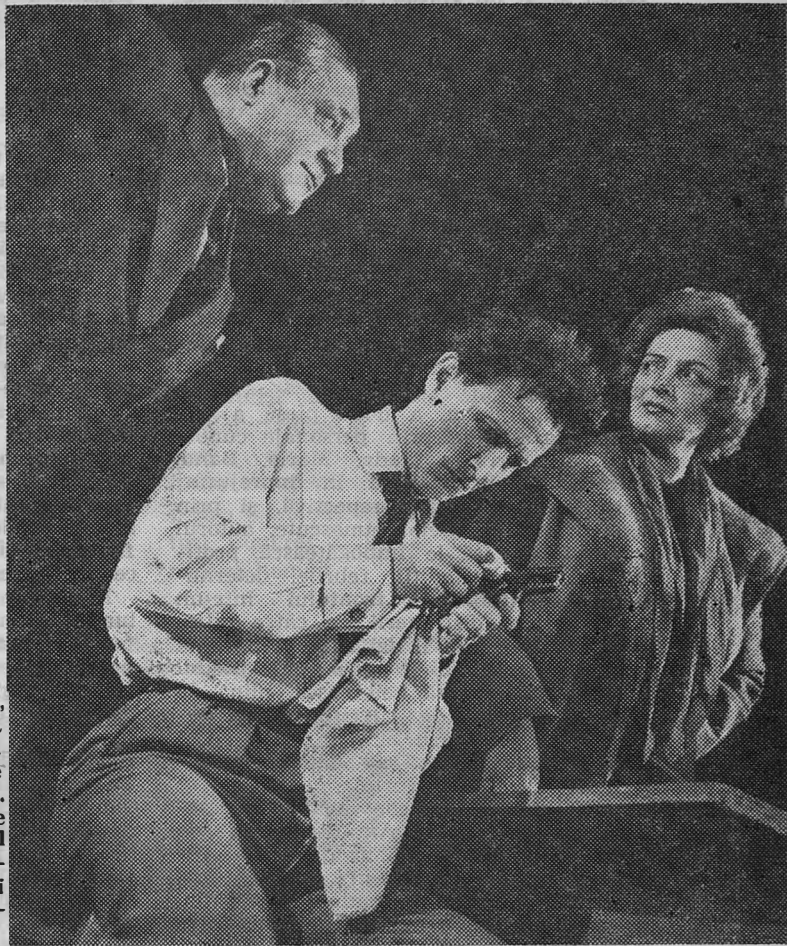
sibilități. Ca autentic dramaturg, el creează cu perspectiva transpunerii scenice, evident cu gîndul că aceste concepte literar-dramatice vor fi întruchipate în existențe vii, și dă personajelor sale consistența care le face dorite de actori, pentru bună parte dintre ei creațiile în aceste piese ale lui Lovinescu, ca și în multe altele, devenind cardinale.

Lui Al. Voitin, lupta comuniștilor în anii ilegalității pentru schimbarea stărilor de lucruri și instaurarea unor noi rînduiri, rolul conducător al partidului în înfăptuirea Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, în consolidarea cuceririlor revoluționare, i-au inspirat un ciclu de piese, o trilogie compusă din: *Oameni*



Grigore Vasiliu-Birlic și Carmen Stănescu în *Oameni* care țac (Teatrul Național — 1961)...





...și **Alexandru Giugaru, Gabriel Dănculescu și Dina Cocea** în *Ancheta* (Teatrul Național — 1963) — piese din cunoscuta trilogie de Al. Voitin *Oamenii în luptă*, care relevă rolul conducător al partidului în înlăturarea Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și anti-imperialistă

*care tac, Oamenii înving și Oamenii sînt oameni* (*Ancheta*), intitulată generic *Oamenii în luptă*. Este deocamdată o trilogie, dar, cum oamenii continuă să lupte și după izbînda socialismului, pentru dezvoltarea și perfecționarea noilor așezări și relații, *Oamenii în luptă* poate fi considerată un ciclu deschis.

*Oamenii care tac* deschide trilogia cu admirabile perspective, datorită calităților dramatice ale piesei, în care, prin personaje strict și inspirat definite, într-o situație generatoare de tensiune și în relații revelatoare, prinde viață o pagină din lupta comuniștilor români împotriva bunului-plac și abuzurilor din vremurile în care potențaii, în circumscripție cu autoritățile fasciste străine, spoliiau țara și terorizau oamenii. În întîlnirea cu aparatul represiv burghez, personajele de aici, la început departe de a lăsa pe cineva să creadă că au ceva comun, că s-ar putea manifesta solidar, ajung, prin revelația unor întîmplări, la

conștiința existenței unei forțe trăind prin oameni gata și în stare să lupte împotriva Siguranței sau Gestapoului, să se opună unor zbiri cum sînt Spiru sau Casapu. Este rezultatul întîlnirii cu comuniștii, oameni care-și trăiesc idealurile umaniste, dăruiți semenilor. Fără declarații, fără vorbe mari, comuniștii se implică în existența celor oprimați, devin un simbol — realitate dătătoare de putere, îi întăresc pe cei pentru care atît de evident există, îi fac conștienți de condiția umană și de exigențele ei, îi fac să se simtă oameni, să se ridice la condiția demnității umane și să se comporte ca atare.

După noaptea petrecută la Siguranță, în urma întîlnirii cu comuniștii, după ce au revelația existenței acestora datorite oamenilor, personajele ies îmbogățite, pe o nouă treaptă de conștiință și mai cu seamă își confirmă nobil disponibilitățile spirituale și sufletești. După cele petrecute, după comportamentul pilduitor al



Radei și al lui Axinte, nici un om adevărat nu putea fi decît om, în ciuda amenințărilor și a dificultăților sigure. Cu orice preț. Toți tac, toți sînt oameni, și Flora și Zigu, care nu divulgă cele auzite, faptul că-i aflaseră a fi comuniști pe Rada și Axinte, semeni prin care se simțiseră ei înșiși oameni. Toți tac, tace și Zigu, conștient că prețul plătit de el va fi viața, dar conștient că mai presus de toate este și trebuie să fie om. Prin acești eroi, prin stilul sobru, impresionant, prin puterea oamenilor de a realiza condiția înaltă a integrității umane, piesa lui Al. Voitin *Oameni care tac* se înscrie într-o posibilă antologie a valorilor dramaturgiei naționale.

*Oamenii înving*, a doua piesă a trilogiei, se susține prin personaje cunoscute din prima: Rada, Maria, Banu, Axinte, Mihai, evoluind în împrejurări noi, de interesantă perspectivă, și prin apariții inedite. Celor cunoscute, autorul intenționează să le îmbogățească profilul în noile condiții, febrile, determinate de apropierea frontului într-un oraș destinat distrugerii de către hitleriști, dar pe care îl salvează prin luptă comunistă. Într-un cadru de posibil efect, o veche casă boierească, plină de obiecte vetuste, de suveniruri, se petrec destule lucruri, au loc scene spectaculoase, dar pare că personajele admirabil definite în prima piesă nu se manifestă atît de convingător dramatic cît s-ar fi putut. Axinte, sugesie de forță conținută, de siguranță sobră, realitate și virtualitate în același timp, aici, în *Oamenii înving*, aduce mai puțin, energia sa, evident mare, manifestîndu-se mai mult prin declarații, cînd evident poartă o mare capacitate de acțiune. Profesorul Banu nu este indeajuns implicat dramatic, cît privește relația Rada-Mihai, evoluată către iubire, se rupe aici violent, în împrejurări oarecum forțate de către dramaturg. Energia, pe care piesa incontestabil o are, plătește tribut spectaculosului, acesta adjuceîndu-și mai mult decît s-ar fi convenit. *Oamenii sînt oameni (Ancheta)*, ultima piesă a trilogiei, are de la început pînă la sfîrșit caracter de anchetă, bine condusă și de mare efect dramatic, însumînd retrospectivului asociate cu comentariul anchetatorului Ștefan St. Ștefan, personaj și în piesa anterioară, acum soț al Radei. Astfel că sînt prezenți: Rada, Ștefan, Axinte, Maria, profesorul Banu, Mihai Bîrsan, de asemenea Ivonne, nepoata Elenței, amîndouă cunoscute din *Oamenii înving*, și Spiru, cunoscut din prima piesă a trilogiei. Fără să trecem peste calitatea de a reinvia impresionant zilele de luptă ale revoluției și peste virtuțile spectaculare ale piesei *Oamenii înving*, peste

tensiunea pe care o realizează ancheta din *Oamenii sînt oameni*, *Oameni care tac* rămîne piesa care, nu numai că lansează, ci și consacră trilogia, înscriindu-se ca realizare de prim-plan în noua noastră dramaturgie.

Pe tema revoluției, a oamenilor în împrejurări de dramatice confruntări, *Passacaglia*, prima scriere destinată teatrului, reprezentată, a lui Titus Popovici, atestă calitățile deosebite ale autorului și în acest domeniu. Puterea de concepție și analiză, viziunea scenică de efect, substanța replicii au înscris piesa (datînd din anii 1959—1960) printre creațiile de forță ale noii noastre literaturi. Receptivitatea la situațiile-sursă de dramatism, capacitatea de transfigurare vibrantă, relațiile interesante, angajarea impresionantă a unor personaje veridice determină calitățile piesei, succesul înregistrat la vremea apariției sale și interesul pe care-l trezește ori de cîte ori este reprezentată, faptul că a fost și este jucată cu succes în teatre.

În *Passacaglia*, scriitorul conține o situație dramatică de valoare simbolică, forță sugestivă și tensiune, își conturează pregnant personajele și le urmărește dramele în raport cu încercări zguduitoare, cum este aceea a lui Andrei, de asemenea știe să angajeze mult și să semnifice bogat în atitudini firești, de cuceritoare simplitate, așa cum este aceea a comunistului Mihai. Tânăr pianist, neșus rigorilor militare de atunci, Andrei își pregătește prin intense exerciții gloria viitoare. Rupt de viața care cerea asumarea unor responsabilități clare, tînărul devine victima exponenților sistemului de opresiune hitlerist, fascist. Cu miinile ciuntite, omul a căruia unică rațiune de a fi era cariera sa muzicală, gloria, nu mai are sprijin, își pierde țelul. El, care nu fusese niciodată altfel decît singur, prin individualismul său, se simte acum singur, mai singur decît oricînd. Dar, ca și altădată, viața vine spre el, viața nouă, prin Mihai, comunistul pe care nu-l urmăse la chemarea dintii, și care acum, din nou, îi dă o perspectivă. Eroul, ce părea într-o situație ireversibilă, își va depăși criza de structură găsind rațiune existenței în afară de sine, în muzica nu doar pentru gloria proprie, ci pentru oameni, făcînd primul pas către ei, un pas esențial în împlinirea sa umană. În piesa lui Titus Popovici se impune cuceritor Mihai, aureolat de poezia puterii lui active de dăruire, a tot ceea ce sugestiv poartă în sine și aduce cu sine pentru ceilalți. Este unul dintre cei mai frumoși „eroi pozitivi” ai teatrului nostru.

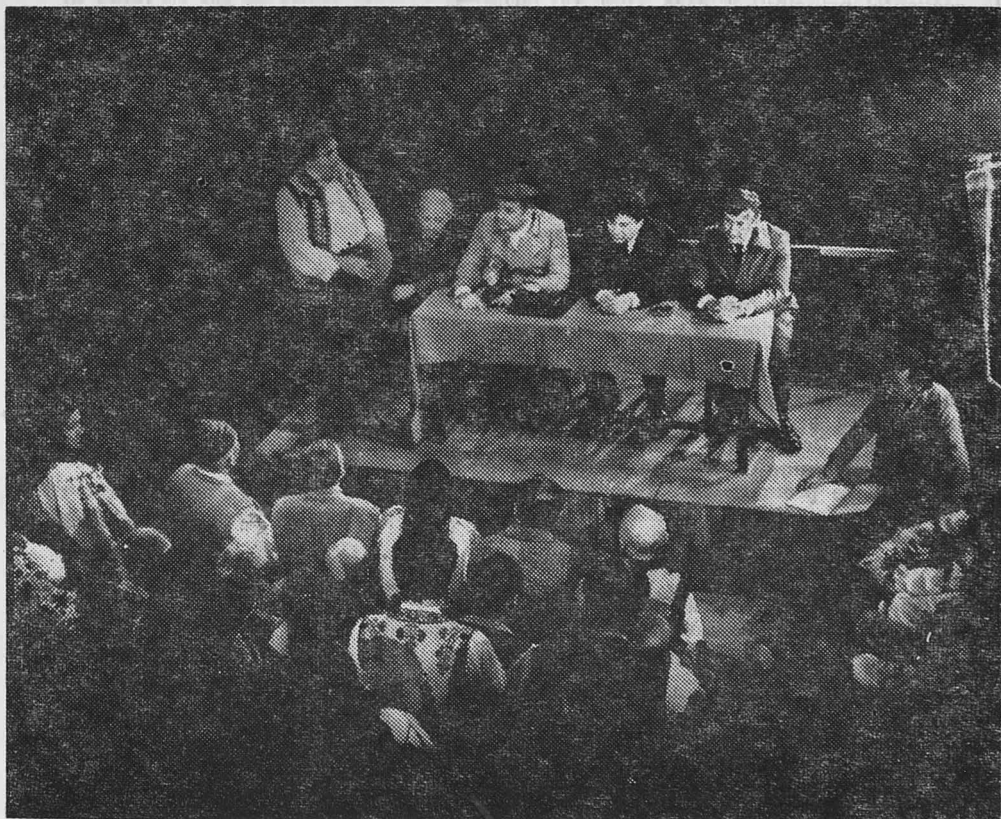
Scriitorul a adaptat pentru teatru scenariul său de film *Puterea și Adevărul*,



dind perspectivă scenică dezbaterii unor aspecte esențiale ale revoluției și ale construcției noii societăți. În spiritul socialismului, al cărui adevăr și țel suprem este omul, comuniștii, deținătorii puterii, preluată prin luptă într-un proces istoric, nu pot avea altă rațiune în existența și activitatea lor. Ideea dominantă a scenariului dramatic al lui Titus Popovici este că omul constituie sursa și țelul socialismului, omnia caracterizând acțiunile oricărui adevărat om nou, la înălțimea exigențelor comuniste. Scriitorul realizează această idee explorând și valorificând prin restrospective un caz de conștiință, acela al comunistului Stoian. Sursa dramatică principală se găsește în frământarea responsabilă a unui om întreg, puternic și hotărât, dăruit cu trup și suflet cauzei, luptător comunist în ilegalitate, conducător ferm după cucerirea

rea puterii. Care este totuși drama lui Stoian, ce n-a înțeles el la vreme, dar a aflat în cele din urmă? A înțeles că ceea ce face ca socialismul să constituie o împlinire în evoluția societății umane este tocmai faptul că el există pentru oameni, pentru înfăptuirea, în slujba oamenilor, a unei vieți mai bune, că trebuie să existe permanent o apropiere a realului de ideal. Vina tragică a eroului, sursa unor greșeli deloc de trecut cu vederea, pleacă de la faptul că Pavel Stoian, prins de ideea socialismului și de acțiunea, pretinzând mari eforturi, a construirii lui, n-a dat atenția cuvenită fiștelor cu care și pentru care se construiește socialismul. Este, de fapt, marea lecție istorică formulată ca atare, pentru prima oară, la deschizătorul de orizonturi Congres al IX-lea al Partidului Comunist Român.

**Scenă relevantă din Puterea și Adevărul de Titus Popovici (Teatrul „Bulandra” — 1973) — dezbateri a unor aspecte esențiale ale revoluției și ale construcției lumii socialiste**



## Simpozion

Sala Teatrului Foarte Mic a fost gazda unui simpozion organizat de revista „Teatrul” cu sprijinul Comitetului de cultură și educație socialistă București și al Teatrului Mic, simpozion prilejuit de apariția la Editura Politică, în colecția „Din gândirea social-politică a președintelui României”, a volumului : **Nicolae Ceaușescu — Artă și literatură**. Manifestarea a fost prezidată de scriitorul Dinu Săraru. Au participat numeroși oameni de teatru din capitală. Au prezentat comunicări Tamara Maria Dobrin, vicepreședintă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, Dina Cocea, președintă a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Ileana Berlogea, decan al Facultății de teatru a Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, actorul Mircea Albulescu de la Teatrul Național, Ion Cristoiu, redactor-șef adjunct al ziarului „Știința tineretului”, dramaturgul Theodor Mănescu. A fost omagiată contribuția de excepțională valoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu la elaborarea politicii culturale a partidului nostru, relevându-se consecvența principiilor care stau la baza teoriei revoluționare a culturii socialiste. S-au făcut referiri la problema reflectării realității în opera de artă și la rolul activităților cultural-educative de masă, la Festivalul național „Cântarea României”, inițiat și conceput de către secretarul general al partidului ca o modalitate culturală pluridisciplinară care deschide perspectiva afirmării plene a personalității, avînd o evidentă funcție civilizatoare, de lărgire a sferei de cuprindere și înțelegere a artei. Afirmarea conștiinței revoluționare, desăvîrșirea profilului intelectual al omului nou — domeniu în care arta și literatura pot și trebuie să devină pîrghii de maximă însemnătate — au constituit de asemenea obiectul comunicărilor. S-a apreciat că acest simpozion — organizat în cadrul „Primăverii culturale bucureștene” — este una dintre interesantele manifestări ce premerg sărbătoririi a 40 de ani de la istoricul act de la 23 August și Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român. Tovarășa Tamara Dobrin a subliniat faptul că într-o societate cu vechi tradiții umaniste, cum este societatea românească, arta și cultura socialistă se implică activ în existența social-politică, participînd la lupta pentru îndeplinirea idealului edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, în spiritul orientărilor și sarcinilor trasate de secretarul general al partidului.

*Vocația*

*constructivă*

*a*

*poporului*

*român*



**A**cum, cînd Canalul Dunăre-Marea Neagră e gata, un firesc spectaculos al faptului în sine face să treacă într-un fel de plan doi ceea ce eu aş numi lumea adusă cu ea de această operă omenească. Un plan doi al atenţiei, dar nu mai puţin semnificativ, fiindcă în adîncu gîndului fiecăruia care meditează la ceea ce s-a înfăptuit există imaginea miilor şi miilor de oameni pentru viaţa cărora Canalul a devenit un ax central, şi pe-tru existenţa viitoare a cărora va fi, nu mai puţin, una dintre faptele esenţiale. Merit, de pe acum, să ne gîndim la această dimensiune, de spirit, a Canalului: indiscutabila sa perpetuare epopeică în imaginaţia viitorimii, transmiterea, din tată în fiu, din om în om, precum s-au transmis doinele şi baladele în miezul cărora scînteiază cu nemurire enorme strădanii umane, aspiraţii egale cu o întreagă istorie, biruinţă de natură a determina ulterioare evenimente.

Fără îndoială, semnificaţiile posibile care atestă vocaţia noastră constructoare sînt nelimitate! Mie îmi place să-mi imaginez, însă, din tot şi din toate, miile de riuri umane care pleacă de aici, din Dobrogea Canalului, în toată ţara, ape invizibile, risipindu-se prin cîmpii, urcînd munţii, pătrunzînd în sate şi oraşe, luminînd zile şi nopţi. Canalul care s-a edificat este rodul muncii întregii ţări. Vestea victoriei este, implicit, o raportare, cu cele mai fine implicări, la toţi cei din România anului '984, ca autori ai Canalului.

Este foarte posibil ca generaţiile viitoare — aşa cum noi, astăzi, o facem pentru a ne identifica mai bine — să-şi caute numele şi justificarea în această faptă încheiată în 1984. Este, de aceea, cu atît mai important, pentru ei, pentru noi, să le transmitem, şi să ne transmitem, imaginea totalităţii. „Şi eu am fost acolo!“ sînt îndreptăţiţi s-o spună cu mîndrie atîta! Cum vor ajunge aceste vorbe în viitor? ! Cît de adînc reverberante vor fi pentru cei din posteritate, ce vor contempla blînda curgere a apelor, privindu-le ca şi cum ar fi fost dintotdeauna acolo. Aşa cum ne uităm noi la munţi, la cîmpii, la spectacolul etern al cerului! Şi, deodată, un cuvînt, un semn, o înfiorare care umanizează, dă identitate vie! În singurătatea munţilor, sanctuarul dacic, pe care ochiul îl înfilneşte încercînd să cuprindă orizontul, fixează locul într-o istorie vie, a noastră, îl umple de foşnetele vieţii, de lumea lui... În vremi şi prin vremi, Canalul va fi semnul acesta viu, care va spune despre lumea noastră, despre apartenenţa noastră la ea şi despre apartenenţa ei la viaţa noastră. Încercarea pe care o face gîndul în asemenea momente nu-i simplu joc de fascinaţie, de străpungere a timpului cu imaginaţia. Prin lumea Canalului, prin această memorie a unei mari fapte care se răspîndeşte în lungul şi-n latul ţării, noi vom exista şi miine! Vom fi contemporani cu generaţiile care, astfel, prin gînd, ne vor lua în activul lor.

Merită să ne gîndim, din acest unghi, la cei ce au construit Canalul, iar la izbînda lor — ca la o măsură de unitate, ca la un uriaş gest cu forţă centripetă, valabil azi şi în eternitate. Optica pe care încerc s-o sugerez şi care mi se impune este cea a faptului de artă. Vocaţia constructoare a noastră se impune lumii, în acest an 1984, deopotrivă printr-o construcţie materială, destinată a ajuta omului de pe pămînt, şi printr-o construcţie de gîndire nepieritoare. În planul spiritului, Canalul va rezista cît timp vor fi fiinţe gînditoare, în stare de aspiraţii către perfecţiune. Să privim aşadar această construcţie ca pe un moment de mare intensitate a spiritului poporului român. Una dintre culmile de pe care vedem şi, cu lumina adevărului nostru, sîntem văzuţi în spectacolul constructorilor lumii de azi şi de miine.

Platon PARDĂU



de ani  
de artă  
teatrală  
revoluționară



# Primăvara culturală bucureșteană

(ediția a IX-a)

Anul acesta la a IX-a ediție, *Primăvara culturală bucureșteană* a cuprins un amplu program de manifestări politico-ideologice și cultural-educative dedicate sărbătoririi a 40 de ani de la înfăptuirea Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român. Comitetul de cultură și educație socialistă al Municipiului București, în colaborare cu uniunile de creație, a organizat aceste acțiuni într-o mare varietate tematică, consacrand fiecărei arte o zi anume. Ziua teatrului a fost la 24 mai. Sub genericul „Teatrul bucureștean în contemporaneitate”, fiecare colectiv teatral bucureștean a susținut simpoioane, dezbateri, colocvii.

La Teatrul Național s-a discutat despre „Dramaturgia românească pe scena Naționalului”; la Teatrul Mic, despre „Teatrul politic și politica teatrală a Teatrului Mic”; „Dramaturgia contemporană de inspirație istorică” a format obiectul discuțiilor purtate la Teatrul „Bulandra”; Teatrul „Nottara” a organizat simpozionul „Contemporaneitatea teatrului lui Horia Lovinescu”, iar Teatrul Giulești, unul pe tema publicului. Ca prefață la un divertisment intitulat *Tinerețea comediei*, susținut de tinerii actori ai trupei, Teatrul de Comedie a invitat la o discuție liberă despre „Tinerețe, creație, inovație, condiții de afirmare”; Teatrul „Țândărică” și Teatrul „Ion Creangă” au susținut viziionări-dezbateri ocupându-se de „Eroii îndrăgiți de copii”. „40 de ani de teatru românesc” s-a intitulat dezbateri orga-

nizată la Universitatea București. În cadrul acestor întâlniri, au vorbit: Ileana Berlogea, decan al Facultății de teatru a I.A.T.C., profesorii Ion Zamfirescu, Ion Toboșaru și Ludvig Grünberg, dramaturgii Marin Sorescu, Paul Everac, Theodor Mănescu, Mihai Rădulescu, Paul Cornel Chitic, criticii Margareta Bărbuță, Ileana Lucaciu, oameni de teatru care și-au asumat rolul de amfitrioni — respectiv, directorii de teatre Dinu Săraru, Ion Besoiu, Silviu Stănculescu, regizorul Horea Popescu, secretarul literar Dan Caragea, actorul Constantin Băltărețu.

Pe agenda acestei zile consacrate Thalei au fost înscrise și câteva premiere. La Teatrul Foarte Mic, actorii Tatiana Iekel și Nicolae Dinică, în direcția de scenă a lui Cristian Hadjiculea, au prezentat în premieră pe țară piesa scriitorului austriac contemporan Peter Turrini *Romantă țirzie*. Reputatul scriitor italian Aldo Nicolaș a poposit din nou pe o scenă bucureșteană, aceea a Teatrului „Nottara”, cu piesa *Ex*, interpretată de Lucia Mușeșan, Anda Caropol și Ioana Crăciunescu, sub îndrumarea regizorului Mircea Cornișteanu. Actorii ai Naționalului bucureștean au susținut un recital.

În aceeași zi, pe diferite scene din capitală s-a prezentat și o bogată „Gală a teatrului de amatori”, la care au luat parte Teatrul muncitoresc al I.C.T.B., Grupul „Eveniment” al Ansamblului artistic al U.T.C., Teatrul muncitoresc „Semănătoarea”, Teatrul muncitoresc „23 August”, Teatrul muncitoresc al Combina-



tului Poligrafic „Casa Scintei”, formațiile de teatru ale caselor de cultură ale secțiilor 1, 2 și 4, Studioul de teatru „Alma” al Casei de cultură a studenților.



„Primăvara culturală bucureșteană” a cuprins, pe lângă alte manifestări, și un colocviu dedicat teatrului lui Horia Lovinescu, colocviu găzduit de Teatrul „Nottara”, instituție al cărei *spiritus rector* a fost dramaturgul vreme de mulți ani. Colocviul a prilejuit abordarea din diferite unghiuri a contemporaneității operei sale și a adus, de asemenea, un omagiu personalității regretatului dramaturg. După sensibilul „portret literar” al lui Lovinescu, semnat de Fănuș Neagu, excursul istoriografic al lui Valentin Silvestru a trasat cu autoritate zonele în care s-a manifestat *novatorismul* omului

de teatru complet care a fost autorul *Citadelei sfărimate* — „inițiator al teatrului parabolic” în literatura noastră, „reformator și animator teatral”. Referatul lui Constantin Măciucă a trecut în revistă, polemic, luările de poziție critice pe care le-a suscitât, la mijlocul anilor '50, opera lovinesciană, restabilind apoi, cu solide argumente teoretice, locul de care trebuie să beneficieze, în contextul dramaturgiei autohtone, piesa *Hanul de la răscruce*. În intervenția sa, Natalia Stancu a relevat „importanța și acuitatea” problematicii abordate de Lovinescu, al cărui teatru rămâne expresia unei „nobile angajări”. Figura intelectualului de vastă cultură și de profundă omenie Horia Lovinescu a fost reînsoțită, în cuvinte alese, răsunînd de fiurul unei autentice emoții, de către Alexandru Paleologu. Din partea gazdelor au vorbit Alexandru Repan și Dan Micu. În încheiere, Dumitru Radu Popescu a analizat cu subtilă pertință, piesa *Petru Rareș*, pe care a calificat-o fără rezerve drept „o capodoperă”.

## telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

Semnalăm un eveniment editorial: apariția, la editura „Minerva”, în seria „Patrimoniu”, a operei dramatice datorate lui Lucian Blaga — „Teatru”, volumele I și II. Ediția, îngrijită de Dorli Blaga, cuprinde repere istorico-literare de Mihai Dascăl. ● Piesa *Ex de Aldo Nicolaj*, a cărei premieră a avut loc la Teatrul „Nottara”, se reprezintă și la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mihai Manolescu și scenografia lui Vasile Buz, avîndu-le ca interprete pe Leni Pințea-Homeag, Smaragda Olteanu și Tamara Popescu. ● La același teatru se mai repetă și Arta conversației, dramatizare după romanul Ilenei Vulpescu, în regia lui Remus Mărgineanu și scenografia lui Vasile Buz. ● „România literară” din 10 mai a.c. ne face cunoscute o parte dintre opiniile lui Jean Paul Sartre despre teatru, publicînd fragmente din convorbirile filosofului cu Simone de Beauvoir ●

Victor Tudor Popa a pus în scenă, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, Vinătoarea de rațe de A. Vampilov. Scenografia aparține lui T. Th. Ciupe. ● La Editura „Eminescu”, în colecția „Rampa”, au apărut în volum piesele *Nu pot să dorm* și *Audiență* la conșul de Ion Brad. ● Neobositul cercetător al istoriei teatrului românesc Ioan Massoff a împlinit optzeci de ani. Să-i urăm încă mulți înainte. Mulți și fertili! ● Știri de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani: după premiera cu *D'ale* carnavalului de I. L. Caragiale, în regia lui Adrian Lupu și scenografia lui Radu Corciova, teatrul va prezenta între patru ochi de A. Ghelman, spectacol în regia lui Sebastian Comănici și scenografia lui Constantin Molocea. Interpreți: Sebastian Comănici și Elena Corciuc. Ultima premieră a stagiunii va fi cu piesa *Gaișele* de Al. Kirilescu, în regia lui Eugen

Traian Bordușanu și scenografia lui Constantin Molocea. ● Volumul II al „Tragediilor” lui Seneca a apărut în Editura „Univers”. Traducere, note și comentarii de Traian Diaconescu. ● La Teatrul Dramatic din Baia Mare se repetă *Oameni care tac* de Al. Voitin, în regia lui Victor Tudor Popa. ● Știri de ultimă oră de la Teatrul de Nord din Satu Mare: la secția română au avut loc premierele *Hanșiga de Goldoni* (regia: Zoe Anghel Stanca; scenografia: Paulovics László) și *Passacaglia de Titus Popovici* (regia: Szabó Ágnes; scenografia: Paulovics László). Se repetă *Carambol* de I. D. Șerban. La secția maghiară, au văzut lumina rampei *Bănuiala de Sylvester Lajos* (regia: Kovács Adám; scenografia: Sztalmári Ágnes) și *Familia de Dina Cocea* (regia: Kovács Ferenc; scenografia: Sztalmári Ágnes). În pregătire: *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu. ●



de ani  
de artă  
teatrului  
revoluționar



ION ZAMFIRESCU

## Despre noua noastră DRAMATURGIE ISTORICĂ

Creația dramatică, azi, înregistrează o puternică și revelatoare revenire în actualitate a teatrului istoric. S-a crezut, multă vreme, că atit ca idee, cit și ca ținută literară, acest teatru era făcut să stăruie în apele romantismului; în consecință, odată cu intrarea romantismului în declin, era firesc să i se rezerve și teatrului istoric o soartă asemănătoare. Faptele, însă, au dezmințit și continuă să dezmințe această aserțiune. Departe ca teatrul istoric să apună, dimpotrivă, el dovedește inițiativă și tonicitate. Își asociază dimensiuni noi; întreprinde și patronează deschideri inedite; și, mai ales, își impune să scruteze cu pătrundere în date și procesualități fundamentale ale umanității contemporane.

Fenomenul, în linii generale, este de anvergură universală și poartă pecetea unui consens de epocă. Sînt în joc probleme de viață ale lumii în care trăim și responsabilități privind forma de civilizație căreia îi aparținem. Preocuparea pentru istorie este în creștere. Devine pentru mulți, din ce în ce mai mulți, tot atîta cît necesitate intelectuală, și necesitate morală. Se instituie în cugetele vremii, cu argumente logice și cu intuiții profunde, o judecată ca aceasta: trebuie ca mintea omenească, în căutările ei de principii și soluții salutare, să apeleze, cu hotărîre și perspicacitate, și la ceea ce ne poate învăța istoria. Mai precis: la ceea ce ne poate dezvălui fondul ei de valori și înțeleșuri; la ceea ce stă închis în imanențele ei: la ceea ce se poate filtra cu forță activă, edificatoare, prin experiența ei milenară.

Nu mai puțin, noul interes pentru istorie se leagă și de realități locale. În ce ne privește: de realități ale societății românești în epoca de față. De-a lungul acestor patru decenii din urmă, în existența noastră națională s-au petrecut transformări de adîncime. Construcția socialistă este în plină desfășurare. Datele

și finalitățile acestei construcții pun în mișcare, pe lingă structuri de ordin economic, social și politic, și situații din tot cuprinsul sistemului nostru spiritual. Fenomenul românesc este văzut acum într-o lumină în stare să ne descopere adevărata lui complexitate. De aici, și o largă campanie de reconsiderări, unele încheiate, altele în curs. Era nevoie de toate pentru ca viziunea generală despre fenomenalitatea noastră ca popor să se poată întregi cu ceea ce între timp mersul progresiv al acțiunii noastre de cunoaștere a scos la iveală.

Ne amintim de două idei cardinale în gîndirea istorică și politică a lui Nicolae Bălcescu. Una dintre acestea: adevărata istorie, aceea ce ne trebuie și ne poate ajuta în lupta noastră, nu se poate mîrgini să descrie vieți de regi, domnitori și principii, nici nu se poate mîlumi cu simple inventarieri de fapte; ci se va strădui să ia în considerație viața complexă și integrală a unui popor. Cealaltă idee cardinală se referă la mișcările de revoltă și la procesele revoluționare din cursul istoriei noastre naționale. Acestea — ne spune gînditorul român — nu sînt acte de imitație; nu s-au produs prin influențe de suprafață din afară; nu au reieșit din prelucrări ori adaptări locale ale unor ideologii împrumutate; în esența, în adevărul lor legitim, aceste mișcări și aceste procese revoluționare s-au născut din determinări proprii, din intuiții istorice profunde, din puterea noastră intrinsecă de a fi și de a reprezenta ca popor o entitate certă în lume. Pe vremea lui Nicolae Bălcescu, aceste idei puteau să pară profetice. Astăzi, sînt realitate. Noua noastră dramă istorică se înscrie pe orbita acestei realități; trăiește în spiritul ei; scrutează într-o lume de sensuri și implicații menite să devină puncte de reper și forme de inițiere în cunoașterea românească.

Ce ne poate înfățișa, într-o privire pe cît cu puțință sintetizatoare, tabloul ge-



neral al teatrului nostru istoric contemporan? Dezvoltările ce urmează își iau sarcina să răspundă acestei întrebări.

Ne întimpină, mai întâi, o bogată galerie de nume. În ordine alfabetică: Valeriu Anania, Paul Anghel, Ion Brad, Mircea Bradu, Ion Coja, Paul Cornel Chitic, Mihail Davidoglu, Victor Eftimiu, Paul Everac, Laurențiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, Mircea Radu Iacoban, Al. Kirîțescu, Mircea Lerian, Horia Lovinescu, Dazie Magheru, Corneliu Marcu, Teodor Mazilu, Doru Moțoc, Valentin Munteanu, Dan Mutașcu, Ion Ochinciuc, Camil Petrescu, Alexandru Popescu, Dumitru Radu Popescu, Tudor Popescu, Titus Popovici, Al. Sever, I. D. Sîrbu, Marin Sorescu, Radu Stanca, Virgil Stoescu, Sütö András, Tudor Șoimaru, Mircea Ștefănescu, Dan Tărchilă, Tömöry Peter, Stelian Vasilescu, Petru Vintilă, Al. Voitin. Nume de autori de formații și vârste diferite; scriitorii cu reputație literară bine stabilită și alții la început de carieră; autori venind în teatru după ce mai întâi și-au exersat pana în alte direcții literare, alături de scriitori dedicându-se de la început, cu preferință și chiar cu opțiune definitivă, creației dramatice. În aparență — s-ar spune — un tablou caleidoscopic; dincolo de acest aspect, însă, putem desluși consens și convergență. O atît de compactă și variată reunire de spirite nu putea să fie întâmplătoare; neapărat, ea denotă ceva venind din adînc, cu rădăcini înfipte fecund într-o mentalitate constituită, mai bine zis în proces continuu de constituire.

Avem de constatat, apoi, o largă diversitate tematică. Date din forma de viață a societății naționale se încrucișează cu date provenind din problematica generală a epocii noastre.

Multe priviri ale dramaturgilor s-au ațintit asupra mișcărilor sociale din viața noastră ca popor. Seria a fost deschisă în 1948 prin *Haiducii* de Victor Eftimiu. Au urmat: *Horia* de Mihail Davidoglu, *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Tudor din Vladimiri* și *Zodia Taurului* de Mihnea Gheorghiu, piesele lui Al. Voitin (*Judecata jocului*, *Procesul Horia*, *Avram Iancu sau Calvarul biruinței*), *Avram Iancu* de Stelian Vasilescu ș.a. Poporul — în majoritatea acestor piese — se afirmă ca personalitate. Își are propria sa viziune de viață. Nu este o entitate abstractă, un simplu principiu juridic, o entitate formală, o agregare nediferențiată, arhetipală; este o realitate cu temeuri etnice și morale, cu putere creatoare, cu conștiință istorică, cu o lume de valori proprie.

Un alt capitol de seamă are în centrul lui figură tutelară de voievozi. Se pleacă

de la ideea că vechea istorie românească datorează instituției voievodale una dintre principalele ei armături, privind așezarea noastră statală, prezența noastră politică și militară în contextul sud-est european, afirmarea noastră ca popor cu virtuți creatoare.

Ioan Vodă cel Cumplit a obținut tronul fără autorizare din partea boierimii autohtone; ajuns pe tron, însă, se va dovedi stăpînit de gânduri nobile și patriotice (Laurențiu Fulga). Ștefan cel Mare este înfățișat în cea mai grea confruntare pe care i-a pus-o pe umeri destinul lui ca om și conducător: stăvilirea invaziei otomane, în apărarea propriei țări ca și a întregii civilizații europene (Paul Anghel). Gîndirea politică și geniul militar al lui Mihai Viteazul aspirau ca prin eliberarea și unificarea teritoriilor românești să se constituie în această parte a continentului un stat puternic, legitim, de care imperiul otoman să se izbească definitiv (Paul Anghel). Lumina în care Horia Lovinescu așază calvarul celor două domnii ale lui Petru Rareș are în ea intensități tragice. Domnul nu a izbutit să scoată țara de sub suzeranitatea turcească, gîndirea și visul lui dintotdeauna. Dar acest tragism impune. Prin substanța lui se rostește grav o imanență: țara suferă, dar nu îngenunchează. Iată și înțelesuri din testament politic și moral al domnitorului Mircea cel Bătrîn: „...un război se câștigă mai ușor decît o pace...“; „...mă tem mai mult de slăbiciunile prietenilor decît de țaria dușmanilor mei...“; „...trebuie să păstrez neștirbită moștenirea acestui pămînt românesc și mă tem de blestemele străinilor mai mult decît de ura celor care nu înțeleg că nu puteam face altfel...“ (Dan Tărchilă). În *A treia țeară*, în monologul cu care se încheie piesa, domnitorul își analizează viața. A trebuit să ducă luptă aspră, adesea în grea confruntare cu sine, recurînd la măsuri adesea contrarii cu adevărata lui fire. L-au atîns săgeți învenimate, din partea străinilor ca și alor săi. Cea de-a treia țeară simbolizează propria-i conștiință. Fragmentul ce urmează este revelator: „...Îmi aud gîndurile cum se izbesc de marginea... A cui? A mea... marginea țării, poate, ori a lumii... Am făcut ce mi-a stat în puteri. Sint vinovat, însă, că am fost. Și, mai ales, că am fost ce-am fost. Viitorul, poate, o să mă înțeleagă...“ (Marin Sorescu). Într-o ambianță încărcată de imagini de mitologie populară, cu sonorități liturgice, cu colorituri de cronică, cu intuiții de omenece simplu și profund, Bogdan, întemeietorul Moldovei, îi declară răspicat solului crăiesc: „...Spune-i că astăzi sintem descălecători / Nu pe țarine străine, ci pe stăpinirea lumii / Ce ne-a fost întemeiată



„Petru Rareș“ de Horia Lovinescu, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași

de la-ntemeierea lumii...“ (Valeriu Anania).

Mărginim aici aceste scurte referiri asupra capitolului voievodal. Un înțeles general răzbate din totul. Persoana voievodului este privită complex, sub mai multe unghiuri deodată. Și anume: cu autoritatea pe care i-o conferă puterea statală; cu aureola pe care, din respect pentru ființa lui ca om și pentru instituția pe care o reprezintă, i-o recunoaște comunitatea națională; cu înțelegere pentru frământările lui de conștiință, în căutarea unor soluții de echilibru, de navigări printre contradicții, cu ieșiri salutare din impasuri; și, deopotrivă, cu drama lui psihologică, străbătută de îngîndurări, de încordări tăcute, de cîntări supreme între datorie și abdicare.

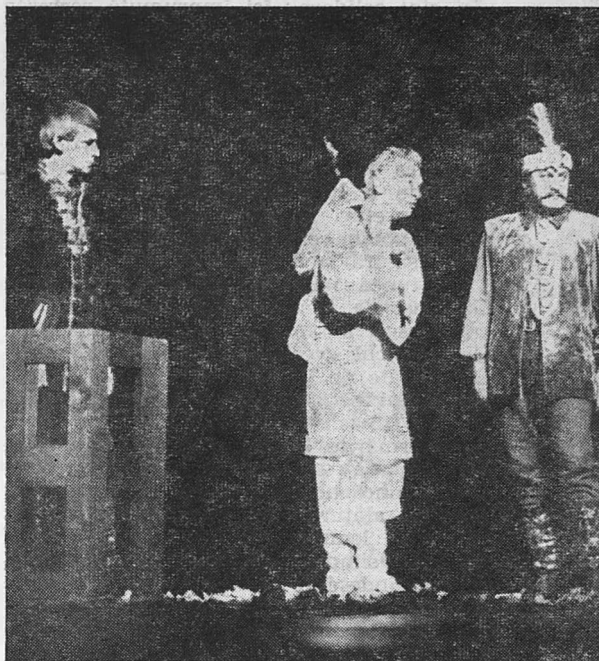
Centenarul independenței noastre ca stat a fost întîmpinat de către noua noastră dramaturgie istorică cu atenție, cu pătrundere, cu un larg sentiment de participare. Evenimentul era de natură să pună în stare de vibrație numeroase corzi ale sensibilității noastre naționale. Noua dramaturgie istorică înțelegea că trebuie să pună în lumină imaginea unui război drept, cîștigat în mod exemplar prin virtuți ostășești, prin putere de sacrificiu, printr-un spirit de patriotism sănătos, născut din realități ale pămîntului și ale psihologiei noastre authtone. S-au reluat, pe portative împropățate, aspecte din

vechea dramaturgie a independenței naționale, de speța celor — de exemplu — din *La Turnu Măgurele* de V. Alecsandri sau *Curcanii* de Gr. Ventura. Și anume: freamătul de opinie publică, în presimțirea și așteptarea evenimentelor; forme de voluntariat, fie sub drapel, fie în servicii de cruce roșie; colecte publice și diferite inițiative particulare pentru ajutorarea soldaților din tranșee ori a răniților din spitale; scene de tabără militară ori de așteptare înainte de trecerea la asalt; cuceriri de drapele inamice; acte de curaj și de abnegație ale ostașilor; înfrățiri morale între țărani-ostași și comandanții lor; durerea demnă, resemnată, a unor mame sau logodnice care și-au pierdut pe front făpturi scumpe; momente patetice de generozitate și devotament în îngrijirea răniților; ecouri venite din Transilvania, pe atunci sub ocupație habsburgică; acte de umanitate față de prizonierii turci; apropieri sufletești, pe deasupra deosebirilor de naționalitate sau de credință religioasă; robustețea spirituală a țăranului luptător, așteptînd cu încredere să se încheie războiul și să se întoarcă în sat la uneltele lui de plugar; bucuria victoriei, împletită totodată cu stări de reculegere pentru cei căzuți pe front; atmosferă de unitate și de înfrățire națională, făcînd ca fericirea biruinței să stăpînească fără vreo umbrire sau alta toate cugetele românești; ș.a.m.d.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Părții emoționale i se adaugă și un tot atît de pronunțat fond ideatic. Problema independenței este privită prin prisma istoriei. Procesul de la 1877 este pus în legătură cu mersul general al istoriei noastre naționale. Ideea de independență străbate ca un fir roșu conducător, raliind sub semnul ei fapte, situații, luări de poziție și aspirații din întreaga întindere a drepturilor noastre naționale. Sentimentul independenței apare drept o formă și drept o condiție a comunității noastre naționale de a se simți pe ea însăși. Nu ne-a fost sugerată din afară, pe calea unei influențe sau a alteia; realitatea este privită și înțeleasă ca decurgînd din înseși datele de bază ale întemeierii noastre ca popor. De la început, ne-a stăpînit un sentiment fundamental: *sîntem* și trebuie să fim; avem de reprezentat și de apărat un rost în lume. În tăcere, cu perseverență, ca sub acțiunea unui proces natural, am înțeles că trebuie să ne apărăm personalitatea ca popor, indiferent ce prețuri grele am fi avut de plătit pentru aceasta. Noua dramaturgie istorică s-a apropiat esențial de aceste adevăruri; le-a cuprins și le-a redat, atît sub unghiul simțirii naționale, cît și într-o perspectivă putînd să reflecte probleme ale vieții popoarelor mediteraneene și ale sud-estului european.



Prietenia dintre Mihail Kogălniceanu și Ion Bălăceanu continuă o comunitate de idei și năzuințe începută în perioada pașoptistă și continuată în aceea a Unirii, rezumând în ea conștiința unei întregi generații de patrioți cărturari (*Hotărîrea* de Mircea Bradu). Fresca din *Patetica '77* de Mihnea Gheorghiu închipuie o adevărată simfonie a simțirii naționale: din straturile de jos ale țării pînă la sferile ei conducătoare; de la emoția omului de pe stradă pînă la puterea de judecată a intelectualului stăpînit de ideea filozofică a libertății; de la vînzătorul de ziare strigînd pe Calea Victoriei: „Ediție specială !... Războiul ruso-turc inevitabil“ pînă la prelegerea universitară tratînd despre problema statelor mici în cadrul unei conflagrații generale; de la soldatul din tranșee, așteptînd semnalul de pornire la atac, pînă la discuții de stat major la cartierul general al armatei; de la comentarii de stradă pînă la precizarea gravă, în Parlamentul țării, din cuvîntarea lui M. Kogălniceanu: „...Domnilor, noi trebuie să dovedim că sîntem o națiune liberă și independentă; trebuie să dovedim că sîntem o națiune vie, trebuie să avem conștiința misiunii noastre; trebuie să dovedim că sîntem în stare să facem și noi sacrificii, pentru ca să păstrăm această țară și drepturile ei, pentru copiii noștri...“ Iată și cîteva trăsături caracteristice din *Două ore de pace*, piesa lui D. R. Popescu. Căpitanul Andrei Dunărințu și turcul Cahir, foști colegi de studenție la Paris, intrupează două concepții diferite despre mersul istoriei și dreptul popoarelor. Andrei Dunărințu crede în puterea forțelor morale, în adevăruri imanente, în valoarea sacrificiului, în dreptul fiecărui popor la destinul propriu. Cahir, dimpotrivă, face elogiul forței, aprobă dictatul, atribuie imperialismului justificări de fapt și justificări doctrinare. Ali, un alt turc, este o conștiință liniștită și luminată. S-a ridicat prin cultură europeană deasupra unor prejudecăți ale lumii în care trăiește. Îl caracterizează o replică de felul acestuia: „...sîntem umbra unui imperiu...“; și, mai departe: „...dar nu putem în șalvari și cu turban să dominăm lumea; sîntem în secolul al XIX-lea...“ Strigătul și plînsul Crinei au în ele patetismul vieții, al marilor dureri, precum și al nevoii omenești de iubire. Tînărul Constantin Dunărințu este un om al civilizației; înțelege să atribuie cuvîntului de onoare sensuri de imperativ categoric. Iar ceilalți, soldații — Stan, Mitru, Costache, Stelică ș.a. — sînt țărani care au lăsat plugul ca să îmbrace haină militară; oameni dintr-o bucată, legați cu credință de un pămînt al lor, înfrățiți prin legea necrisă a datoriei, purtători în tăcere ai unui destin milenar și — întocmai ca păstrătorul din *Miorița* — capabili de măreție



„A treia țepă“ de Marin Sorescu, Teatrul Național din București

simplă în fața morții. Și I. D. Sîrbu, în *Iarna lupului cenușiu*, pune să se confrunte doi intelectuali. Unul: Andrei Rudeanu, istoric, diplomat, cunoscător al problemelor europene, patriot luminat; celălalt: turcul Abdul Hamdi, în viața civilă — inginer, dar acum, în vreme de război, în haină militară, cu atribuții importante în serviciile de siguranță ale statului otoman. Punctele de vedere exprimate de Andrei Rudeanu sînt o sinteză de gîndire românească și de gîndire europeană, aceea pe care generația pașoptistă a înscris-o pe ordinea de zi a întregului nostru proces de renaștere națională din secolul al XIX-lea.

Tabloul tematic al noii noastre dramaturgii istorice cuprinde și alte producții, mai greu încadrabile într-o categorie anumită. Două lucrări remarcabile, *Descăpăținarea* de Al. Sever și *Drumuri și răscuri* de Paul Everac, avînd în centrul lor figura de cărturar, de înțelept, de om politic și de martir a lui Miron Costin, în afara aspectului de frescă și a conținutului lor epic propriu-zis, reprezintă și acte de meditare filozofică asupra unor imanențe ale destinului românesc. Memoria istorică este urcată pe un soclu înalt, trebuind să fie înconjurat cu înțelepciune și venerație. Popoarele sînt, neapărat, și ceea ce își amintesc că au fost. Faptele istorice nu rămîn izolate unele de celelalte; ele

își sînt solidare ; își împrumută reciproc substanțe ; intră cu drepturi intrinseci într-un proces universal al continuității. E necesar ca atît într-o acțiune prezentă, cît și într-una de perspectivă, să venim înarmați cu esențe din existența de pînă acum a lumii căreia îi aparținem. Durerile pot purifica și regenera. Tragicul își are o măreție a lui, unică ; este unul dintre acele prețuri mari cu care atît comunitățile umane cît și indivizii ca atare își pot asigura suveranități spirituale.

Acțiunea implicată de D. R. Popescu în *Muntele*, încercare de protoistorie românească, se sprijină pe știri rămase de la istoricul grec Diodor (sec. I î.e.n.) și comentate de V. Pirvan în *Getica*. Scena ospătului care celebrează împăcarea dintre Lysimach și Dromichaites dă cheia ideii urmărite. Masa pregătită grecilor este somptuoasă : așternuturi scumpe, cupe de aur, mîncăruri și băuturi rare. Prințul geților, alături, este opusul celui dinții : mese de lemn, pahare din corn de vită, mîncare simplă de carne și legume. Geții nu se gîndesc la cuceriri. Sensul lor adînc stă în adevărurile pămîntului pe care trăiesc. Îndeletnicirile lor poartă pecetea acestui pămînt : cultivarea griului, olăritul, creșterea albinelor. Țara este o casă, un cămin. Curajul regelui se afirmă nu prin orgoliu, ci prin tăcere înțeleaptă ; prin muncă, în rînd cu supușii săi ; prin încredere în imanențe ale istoriei și ale dreptății istorice.

Dacă admitem ideea că în istorie intră nu numai ceea ce s-a săvîrșit în trecut, ci și ceea ce se petrece sub ochii noștri, atunci galeria faptelor evocate pînă aici poate fi lărgită mult. Devine posibil, deci, să deslușim elemente de factură și de interes istoric și în piese de caractere diferite, dar în măsură să reflecte situații proiectate pe ecranul vremii. Mai precis : în producții dramatice înfățișînd aspecte din construcția socială la sate și în orașe, din noua mentalitate constituită ori în curs de constituire în diferite straturi și categorii sociale, din filozofia de viață ce se instituie azi pe multe planuri de activitate omenească. Sub raport artistic, astfel, istoria contemporană tinde să dobîndească atribute și prerogative vecine cu acelea ale istoriei vechi și moderne. Asistăm la o mutație importantă. Barierea care ne despărțea de trecut, la care teatrul romantic ținea în mod doctrinar și programatic, intră în discuție. Se preconizează din ce în ce mai mult o lărgire de orizonturi, toate de natură să aducă drama istorică mai aproape de tumultul,

căutările și determinările sensibilității noastre contemporane.

Oprindu-se asupra evenimentelor, personajelor și înțelesurilor din trecut, noul nostru teatru istoric își impune să facă raportări de esență și la probleme contemporane. Apar în contextualitatea lui și dimensiuni de tip problematizant, se propulsează ideea că trebuie să vedem în istorie și altceva decît recea și grava ei apoteoză. Istoria ar rămîne departe de unele înțelesuri și funcțiuni ale ei, dacă i-am dedica doar un cult hieratic. Dincolo de splendoarea înghețată a colonadelor, frizelor și metopelor pulsează viață. Istoria, firește, trebuie căutată în arhive, biblioteci, muzee, monumente arheologice ; poate fi descifrată în legende populare, în creația folclorică, în succesiunea stilurilor de cultură, în diversitatea moravurilor și a formelor de viață. Dar, deopotrivă, oamenii sînt chemați și au datoria s-o descopere și în ei înșiși, în năzuințele și actele lor curente, în fapte de viață în care sînt angajați.

Și, acum, cîteva gînduri de încheiere. Faptele consemnate mai sus se integrează într-un proces în desfășurare. Judecățile la care ne pot îndreptați sînt încărcate de mișcare și de promisiuni. Dramaturgia noastră istorică, în aceste decenii din urmă, manifestă inițiativă, prospectează adînc și multiplu, vibrează. În totul, putem spune, pulsează un ritm activ, deschizător de orizonturi. Se adună, cu nota lor concretă ca și cu suflul lor inefabil, sensuri și înțelesuri capabile să confere acestei activități semnificații aparte. Rînd pe rînd, noua noastră dramaturgie istorică lasă în urmă faze revoluate : a clișeeilor, a unor influențe din afară, a manierismului patriotard, a pitorescului sămănătorist, a istoriei descriptiviste, a reconstituirilor ca de manual, a subiectului istoric privit în teatru drept prelungire a informației de școală. Faza spre care se tînde sub ochii noștri, și în care, de fapt, s-au și dat la iveală opere remarcabile, asociază în substanța ei artistică și tot atîta viziune filozofică. Își impune să străbată în esența fenomenului românesc. Cu alte cuvinte : să înțeleagă acest fenomen, atît în datele lui structurale, cît și în forma lui specifică de afirmare, cu ceea ce reprezintă ca realitate autohtonă și cu ceea ce îi revine legitim în complexul universalității umane.

În concluzie, acest gînd simplu, hotărît, lapidar : în viața spirituală a poporului român, destinul dramei istorice continuă.





Elena Deleanu:

*„Un teatru  
nou pentru  
un public nou“*



— Stimată Elena Deleanu, dacă ar trebui să evocați începuturile Teatrului Giulești, cum ați începe povestea acestui așezămint de cultură ?

— Pentru că a spus-o mai bine decât aș putea s-o fac eu, am să-l citez pe Radu Popescu — care a scris într-un articol din programul editat cu ocazia împlinirii a 25 de ani de activitate : „Istoria, întemeindu-se pe cifre, proclamă că Teatrul Giulești a fost, în Capitala țării, prima instituție teatrală a unui public nou, a unui public proletar și popular, a cărui educare entuziastă și al cărui entuziasm proaspăt au contribuit temeinic, în sfera teatrului, la înfăptuirea aceluși fenomen imens și decisiv care a fost trecerea culturii și artei din posesia sterilă a minorității, în posesia activă a întregului popor, și, prin aceasta, a contribuit la crearea culturii și artei socialiste“.

— Ce implicații repertoriale a avut dependența sentimentală, dar și morală, de cartierul muncitoresc, de oamenii care au pus cindva umărul la construcția acestui complex ? Ce a însemnat pentru colectivul dumneavoastră faptul că în ultimii ani dispuneți și de o sală în centru ?

— Vedeți dumneavoastră — a început să fie greu să ne amintim astăzi cum arăta Giuleștiul acum 38 de ani. Acum noțiunea de „cartier“ indică doar o anumită zonă geografică a orașului. Atunci în conținutul ei intra și compoziția socială a locuitorilor. Astăzi această compoziție este aceeași în Balta Albă sau în Floreasca, în Drumul Taberei sau în Giulești. Atunci „cartierul“ se delimita net de „centru“ — pentru că aici locuiau cei cărora mijloacele materiale nu le permisese să locuiască în centru. Și cum pentru aceștia, pînă la 23 August 1944, și cultura făcea parte dintre „obiectele de lux“, la care nu avuseseră acces, crearea unui teatru „la ei acasă“ a fost un eveniment cu totul deosebit. „Au pus umărul“ nu este o figură de stil. Ei l-au pus concret. Au cărat cărămizi, au luat parte efectiv la terminarea clădirii și transformarea ei în teatru. Teatrul a fost creat în primul rînd pentru ei — și deci a trebuit să țină seama de nevoile lor — în fiecare etapă pe care a parcurs-o. Am mai spus-o, dealtfel. Am crescut împreună. Pe măsură ce exigențele publicului au crescut, teatrul a trebuit să ridice mai sus „stacheta“. Și așa, în trepte, am parcurs împreună acești aproape 40 de ani, cînd și nouă, și spectatorilor, a început să ni se pară normal





La început de drum, o piesă inspirată din lupta ceferiștilor de la Grivița : Clocot de Vin-tilă Țușu-Șirianu. Regizor : Ion Aurel Maican

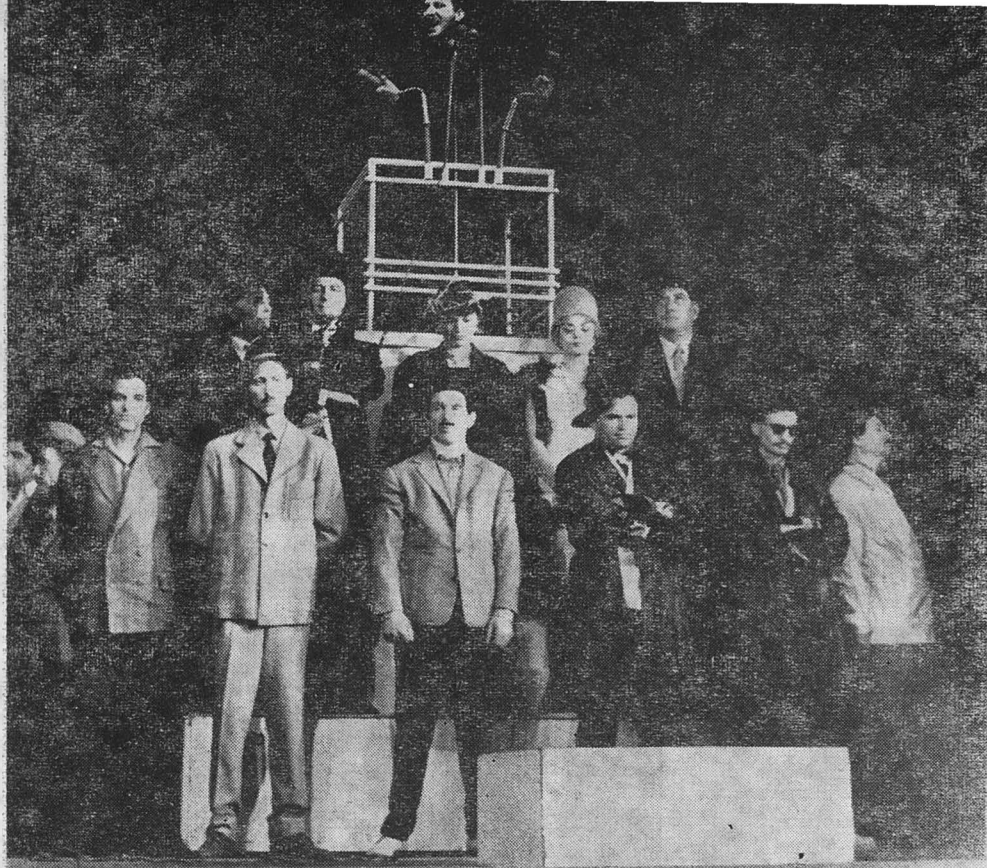


Domnișoara Nastasia — Premiul criticii dramatice pentru cel mai bun spectacol al anului 1956—1957, o ilustrare a „plasticii psihologice“ ambiționate de George Mihail Zamfirescu. Regia : Horea Popescu. În imagine, Marga Anghelescu, Colea Răutu și Mircea Cruceanu



La rampă, spiritul revoluționar al brigadierilor șantierelor patriei: piesa lui Paul Everac Ochiul albastru. Regia : Horea Popescu



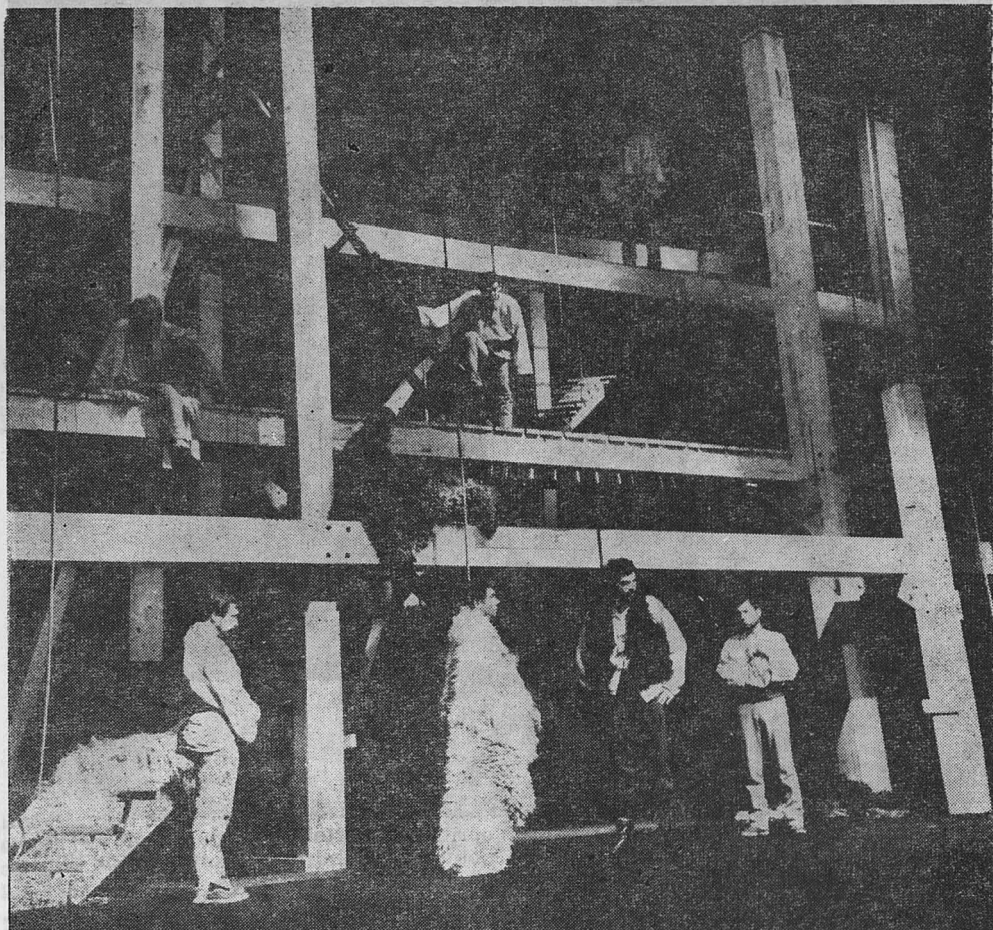


Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită de Bertolt Brecht, un spectacol remarcabil prin claritatea mesajului politic. Sub îndrumarea lui Horea Popescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila izbutea o creație memorabilă

Un exemplar spectacol agitatoric : Bața de Maiakovski, în regia tinărului (pe atunci) Horea Popescu







**Meșterul Manole de Lucian Blaga, o montare monumentală concepută de Dinu Cernescu, în scenografia Sandei Mușatescu**

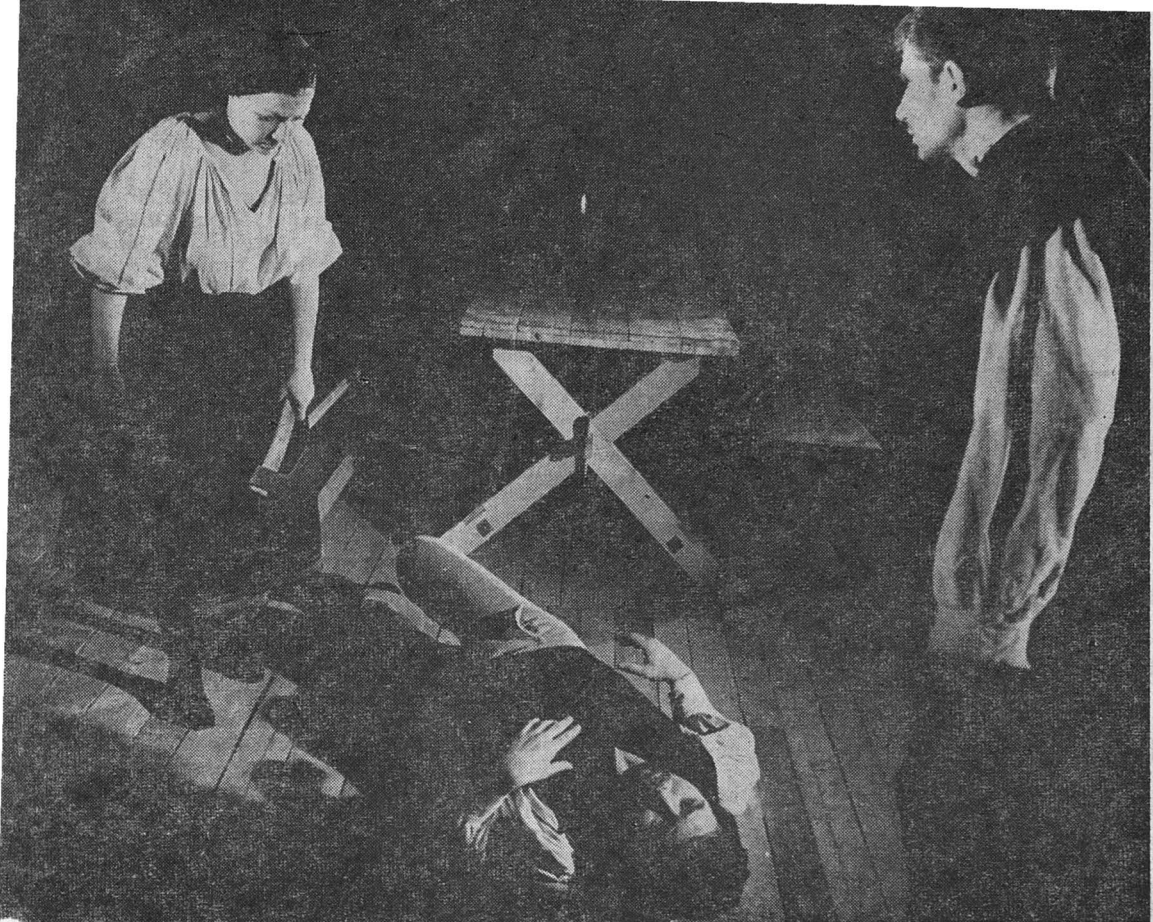
că sintem în mijlocul unui cartier aproape în întregime nou — iar repertoriul trebuie să răspundă nu unui anumit public, ci exigențelor generale ale publicului. Iar dobândirea a încă unei săli, în centru, a venit pe de o parte să lărgescă aria acestui public, iar pe de altă parte să mărească și eficiența economică a activității noastre. Dar, repertoriul a cuprins, și trebuie să cuprindă și de acum înainte, lucrări care să răspundă dorințelor unui public de virste, gusturi și pregătiri diferite, totul intru-mind bineînțeles exigențele ideologice și de calitate ale timpului nostru.

— Cum a reușit colectivul să depășească handicapul „poziției geografice” într-o perioadă cind accesul spectatorilor din alte zone ale Bucureștiului la sediul din Grant era destul de dificil ?

— Probabil că vă referiți la „handicapul” distanței. Poate și la o anumită inerție, care face să ni se pară „departe” orice nu e chiar lângă noi. Dar e doar o problemă de transport în comun. Cîteva stații de tramvai sau de autobuz în plus nu contează. Și în curînd va trece pe aici și metroul ! Dealtfel, teatrul nostru, ca și celelalte teatre din București, face el însuși „turul orașului”, prezentînd spectacole în sălile cluburilor din întreprinderi sau la casele de cultură. Și — prin rotație — spectacolele se prezintă în general pe ambele scene. Așa încît și publicul și colegii de breaslă pot să le vadă. Bineînțeles, pe cele care-i interesează. Și, bineînțeles, cu sprijinul I.T.B.

— Spuneați cîndva că Teatrul Giulești străjuiește porțile Capitalei. Pe aici și-au făcut intrarea în





Experimentul inaugural al Studioului '74, Năpasta de Ion Luca Caragiale — o performanță de austeră respirație tragică pentru Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraș, Florin Zamfirescu, Gelu Nițu. Regia : Alexa Visarion. Scenografia : Vittorio Holtier

**București mulți actori valoroși. Pe scena din Giulești, mulți regizori au cunoscut afirmarea. Cum ați asigurat în timp omogenitatea trupei, care, la începuturile sale, îngloba și actori neprofesioniști ?**

— E adevărat că Teatrul Giulești se mândrește că a înlesnit multor actori și regizori talentați întâlnirea cu publicul bucureștean. Noi am considerat totdeauna teatrul un organism viu — care, pentru a rămâne vital, trebuie să fie într-o continuă înnoire. Ne bucurăm și ne simțim părtași la succesul tuturor celor care și-au început aici drumul. Cel puțin pentru mine, ei au rămas și astăzi aceiași „copii mari“, cu care mă cert sau mă sfătuiesc în gând, după împrejurări. În ceea ce privește omogenitatea trupei, există un „liant“ puternic — talentul. Desigur o trupă de teatru trebuie să fie

alcătuită după principiul unei orchestre. Sînt necesare toate instrumentele. Și un ideal comun. Și multă muncă. Dar fără talent nu se poate. Teatrul Giulești a fost munit la început „muncitoresc“, pentru că trupa sa era alcătuită și din actori amatori, proveniți direct din uzine, și din profesioniști. Cu timpul, mulți dintre cei care au avut chemare și-au completat și studiile, dar, cum spuneam mai sus, în teatru, ca și în celelalte arte, esențial rămîne tot talentul.

Cred că, în timp, la teatrul nostru s-a format o trupă omogenă, una dintre cele mai bune echipe. Ca dovadă stă longevitatea spectacolelor. Și, bineînțeles, publicul. Singura rațiune de a exista a teatrului. A teatrelor, care sînt astăzi toate pentru muncitori. Pentru cei ce muncesc cu brațele și cu mintea.

Cred, adică nu cred, ci chiar sînt sigură că — deși mulți dintre actorii noștri





**Piesa lui Gorki Vassa Jeleznova. Regia: Geta Vlad. În fotografie, protagonista, Marga Anghelescu, și Lucia Cristian**

sînt cunoscuți de publicul larg — nu facem suficient pentru asta. Deși ne-au ajutat și televiziunea și cinematografia, unde sînt solicitați. Nu totdeauna modestia e folositoare.

— Dacă ar fi să parcurgem volutele repertoriului Teatrului Giulești, care doar la o primă și superficială estimare ar putea părea eterogen, reprezentînd de fapt succese acumulate calitative, de care anume spectacole-eveniment din viața teatrului dumneavoastră v-ar face plăcere să vă amintiți împreună cu cititorii? — pentru că s-au prezentat, de-a lungul vremii, la acest teatru, cîteva spectacole de referință pentru istoria teatrului românesc contemporan.

— Sînt destul de multe! Și, fiecare, legat de amintiri! De oameni, de locuri, de întîmplări din repetiții și turnee. Dar să nu devenim nostalgici! Am să enu-

măr doar cîteva titluri de care sînt sigură că mulți își amintesc și care sper că vor rămîne în istoria spectacolelor românești.

**Sfîrșitul escadrei** (regia — N. Al. Toscani), **Volpone** (regia — Ion Șahighian), **Domnișoara Nastasia, Baia, Ochiul albastru și Ascensiunea lui Arturo Ui...** (regia — Horea Popescu), **Meșierul Manole, Gilcevicele din Chioggia și Măsură pentru măsură** (regia — Dinu Cernescu), **Vassa Jeleznova** (regia — Geta Vlad), **Năpasta, Woyzeck, Echipa de zgomote** (regia — Alexa Visarion), **Descăpătînarea** (regia — Tudor Mărăscu) și altele — care se joacă și acum.

Sînt spectacole de referință, așa cum le numiți dumneavoastră, căci au îmbinat creator în structura lor calitatea tradiției și inovația de valoare.

Ele sînt, în ultimă instanță, acte interpretative originale la nivelul textului dramatic, spațiului de joc, artei actorului și regizorului. Sînt „fișe“ pentru istoria teatrului nostru contemporan, care ne obligă și ne stimulează.

În această scurtă istorie a Teatrului Giulești s-au născut și definit cîteva personalități regizorale de primă mărime.

Marcați fiecare de propria lor viziune, desfășurînd o muncă pedagogică și artistică eficientă în cadrul colectivului, regizorii noștri, trecînd peste animozități și greutăți inerente, au format și formează o familie. Ei au instaurat un real climat de creație, în care se pune în valoare personalitatea fiecăruia, dar se și realizează unitatea în diversitate.

Multe dintre spectacolele lor, racordate la temperatura teatrului mondial, stilistic diferite, au fost și vreau să cred că vor mai fi vitale și problematice, profunde și inedite, incitante și angajate.

Fiecare regizor al nostru are deja un public al său, dar care împreună formează **publicul nostru**.

— Teatrul Giulești a fost, mi se pare, unul dintre primele teatre care a readus în atenția publicului dramaturgia românească interbelică. Iar în ceea ce privește dramaturgia noastră contemporană, este cunoscută consecvența cu care se străduiește s-o valorifice. Care considerați că este profilul teatrului, din perspectiva repertoriului și a performanțelor de creație?

— Să luăm problemele pe rînd. Întîi, mă bucur că cineva a observat faptul că noi am fost printre primii care au readus pe scenă dramaturgia interbelică. Și, pentru exemplificare, am să citez cîteva autori, cu titlurile jucate: Victor Eftimiu — **Omul care a văzut moartea** (prima versiune — 1949); Tudor Mușatescu — **Titanic-vals, Visul unei nopți de iarnă, Geamandura, ...Escu**; Liviu





Amadeus, drama lui Peter Shaffer, o montare rafinată semnată Dinu Cernescu. În reprezentație, Radu Beligan, alături de Jorj Voicu și Mihail Stan

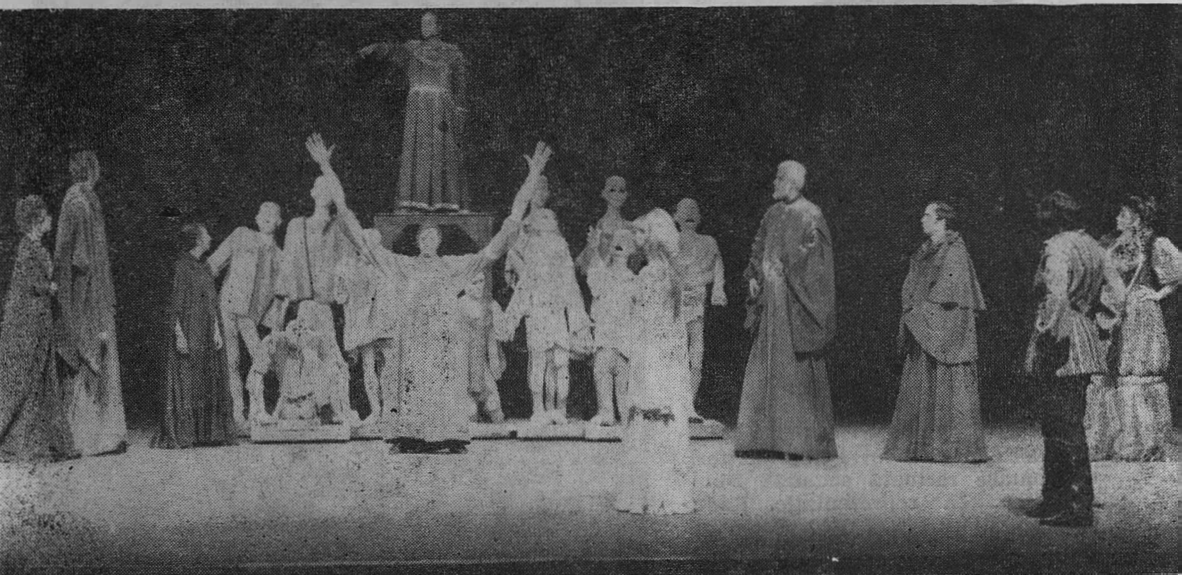


Descăpăținarea de Alexandru Sever, valorificată scenic de către regizorul Tudor Mărăscu și scenograful Octavian Dibrov. Printre interpreți, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ion Pavlescu, Gelu Nițu



O noapte furtunoasă — spectacol în care „personajele trăiesc intens mistificarea“. Angajați în demonstrație, regizorul Alexa Visarion, scenografa Daniela Codarcea, actorii Dorina Lazăr, Ion Anghel, Radu Panamarenco, Florin Zamfirescu, Rodica Mandache, Răzvan Vasilescu





**Măsură pentru măsură de Shakespeare, în regia lui Dinu Cernescu, parabolă a puterii într-o viziune grotescă, de farsă tragică**

Rebreanu — Plicul ; G. M. Zamfirescu — Domnișoara Nastasia ; Al. Kirîțescu — Gaițele ; V. I. Popa — Mușcata din fereastră și Răzbunarea suflleurului ; Lucian Blaga — Meșterul Manole și Zamolxe ; M. Sebastian — Steaua fără nume ; Mihail Sorbul — Patima roșie.

În ceea ce privește dramaturgia contemporană — nu e posibilă o enumerare. Dar faptul că 70% din publicul nostru vine la piese românești este semnificativ.

În repertoriu au fost înscrise mai ales piese care alcătuiesc împreună o bogată varietate tematică și care vorbesc omului de astăzi despre luptă, partidului în ilegalitate și despre ceea ce se întâmplă astăzi sub ochii noștri. Problema profilului unui teatru a fost și este larg dezbătută — nu numai la noi. Nu știu dacă există o definiție exactă a acestui termen. Ceea ce pot să spun (repetându-mă, pentru că am mai spus-o și cu alte prilejuri) este faptul că teatrul nostru a ambiționat, de la începuturile lui, să fie un teatru „popular”, în înțelesul nobil al acestui cuvînt, și că și-a întocmit programul în acest sens. Au fost alese acele piese care pot fi valorificate în spectacole de largă audiență, adresîndu-se deopotrivă minții și inimii ; pentru că, deși trăim o epocă tehnicistă, cred că omul trebuie să rămînă uman, cu sentimentele nealterate.

Fără dragoste, fără omenie, fără încercarea de a trezi în conștiința noastră tot ceea ce este mai nobil, nu vom putea

ajunge la idealul pentru care luptă oamenii adevărați din toate timpurile. Și teatrul poate contribui la această luptă.

— Am privit cu interes, la sala Majestic, expoziția de trofee obținute de către Teatrul Giulești în Festivalul național „Cîntarea României”, la diferite alte manifestări de anvergură din țară și străinătate. Cum apreciați că se poate întreține spiritul competitiv în ansamblul unei puternice mișcări teatrale, cum este cea actuală, din România anilor '80 ? Cum înțelegeți să propagați dragostea pentru teatru și altfel, mă refer la îndrumarea echipelor de amatori ?

— Continuînd ceea ce s-a făcut pînă acum — Festivalurile și colloquiile organizate în diferite orașe ale țării — și încurajînd inițiativele care pot duce înaintea teatrului românesc. Care este foarte bun. Și de care ar trebui să fim mai mîndri !

Sprijinirea mișcării artistice de amatori a constituit și constituie pentru noi o preocupare permanentă, care se manifestă pe multiple planuri — instructaj artistic, scenografie, asistență tehnică prin împrumuturi de obiecte de scenă, decoruri, recuzită, costume ; găzduirea unor echipe de teatru pentru pregătirea și prezentarea spectacolelor, participarea la jurii etc.





Una dintre numeroasele premiere absolute ale dramaturgiei originale : Pasărea Shakespeare de Dumitru Radu Popescu. Regia : Alexa Visarion ; scenografia : Vittorio Holtier

Zidarul de Dan Tărchilă in regia lui Tudor Mărăscu, lectură sobră la o versiune contemporană a mitului creatorului







de ani  
de artă  
teatrală  
revoluționară



■ MIHAI CRIȘAN

## Teatrul copiilor

Copilul învață de la părinți graiul dulce românesc și primele noțiuni de etică, de comportament. Școala îi completează cunoștințele științifice despre lume și viață, clădind, pe o bază solidă, normele morale. Dar arta poate deveni un auxiliar prețios în formarea personalității copilului, pentru că el va asimila marile adevăruri ale vieții prin intermediul emoției artistice. Micul spectator este foarte receptiv la ceea ce vede pe scenă, el se confundă adesea cu eroii piesei, iar

povestea la care asistă devine, în imaginația sa, propria-i aventură. Disponibilitatea copilului de a se lăsa influențat de actul scenic este mult mai mare decât a adultului.

Încercările unor oameni de bine în direcția creării instituțiilor de spectacol destinate tinerei generații s-au izbit nu o dată, în trecut, de obtuzitatea și lipsa de înțelegere a autorităților și de dificultăți financiare. Abia după actul revoluționar de la 23 August 1944, când țara



*Margareta  
Niculescu*

*văzută de...*



noastră păsește pe drumul marilor transformări, acest deziderat își găsește împlinirea. În acest context, teatrul pentru copii, atât cel cu actori, cât și teatrul de păpuși, își definește noi coordonate de existență. El se va apropia, treptat, de adevăratele cerințe ale educației, printr-un repertoriu adecvat, prin realizarea unor spectacole din ce în ce mai valoroase.

O primă încercare de a crea un teatru de păpuși stabil are loc la București: este vorba de Teatrul „Tândărică”, a cărui direcție este încredințată, din 1949, Margaretei Niculescu. Rînd pe rînd iau ființă instituții similare la Cluj (cu secții română și maghiară), Oradea (cu secții română și maghiară), Arad, Sibiu (cu secții română și germană), Tîrgu Mureș (cu secții română și maghiară), Alba Iulia, Bacău, Bîrlad, Botoșani, Brăila, Brașov, Constanța, Craiova, Galați, Iași, Pitești, Ploiești, Timișoara, Baia Mare.

Dincolo de realizările tehnice care au propulsat înflorirea genului, pe prim plan rămîne, în atenția păpușarilor noștri, educarea copilului. Prima problemă era crearea unui repertoriu nou. S-a început cu traduceri de piese, apoi au fost dramatizate basme românești (de Creangă,

Ispirescu), au fost adaptate la specificul scenei mici capodopere ale dramaturgiei clasice românești și universale: Alecsandri, Caragiale, Eminescu, Molière, Goldoni, Federico Garcia Lorca, Kipling, Maeterlinck. Printre scriitorii români care au pus la dispoziția teatrelor de păpuși texte demne de reținut se numără Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Marcel Breșlașu, Gellu Naum, Octav Pancu-Iași, Mircea Sîntîmbreanu, Alexandru Mitru, Alexandru Popescu, Nela Stroescu, Violeta Filipoiu. Interesante dramatizări și adaptări sînt realizate de Valentin Silvestru, Iordan Chimet, Costel Popovici. Există și foarte multe „spectacole de autor”, alcătuite de regizorii, scenografilor și artiștii-mînuitori ai acestor teatre.

Fără îndoială că prestigiul artei păpușarilor se sprijină pe Teatrul „Tândărică”, pe bună dreptate considerat ca „prima scenă” a genului. Începînd cu *Harap Alb* (după Ion Creangă) în 1950, continuînd cu *Cercul Atlantic*, spectacol de varietăți, *Călușul cocosat*, *Umor pe sfori*, spectacol de varietăți, *Mina cu cinci degete*, *Punguța cu doi bani* (după Ion Creangă), *Micul Prinț* (după Antoine de Saint-Exupéry), *Cartea cu Apolodor*, *Ele-*

## ...Dinu Săraru

**A**-ceastă fermecătoare trestie neagră, senin gînditoare, care e Doamna Margareta Niculescu m-a fascinat dintotdeauna prin eleganța și firescul desăvîrșite cu care, fără drept de apel, ba în consens mondial, făcea din premierele sale, semnate sau patronate, evenimente capabile să revitalizeze și să redimensioneze virtuțile unei arte ce părea să-și fi epuizat resursele.

Cu o fantezie prodigioasă, cu o patimă devoratoare, cu o credință subjugată, cu o nebunie fericit contagioasă, ea ne-a convins pe toți că păpușile pot fi mai vii decît oamenii și ne-a robit lor chiar și la o vîrstă cînd credeam că nici un basm nu mai izbutește să învingă cinica noastră luciditate, atrăgîndu-ne atenția, cu o rafinată ironie, cît de săracă este, încă, în sentimente, ranița noastră burdușită de viață.

Vocația ei creatoare a devenit un simbol, semnătura ei, un sigiliu nobil, nimeni nu-și mai poate imagina azi, pe multe meridiane, arta păpușărească fără acest reper de certitudine care e opera Margaretei Niculescu: Teatrul „Tândărică” de la București.

Și-a clădit singură monumentul, cu un talent unic, în peste trei decenii de tenacitate, de ardere mistuitoare, de răbdare de șlefuitor de lentile, de generoasă dăruire, de consecvență exemplară față de ideal. A venit timpul, iată, să înțelegem că prietenoasa noastră colegă e unul dintre marii artiști ai acestui timp.



fănțelul curios, *Ninira și Aligru*, *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*, *Tyl Ulenspiegel*, *Șoricelul și păpușa*, și, mai recent, *Făt-Frumos din lacrimă* (după Eminescu), *Frumoasele pasiuni electrice*, *Nocturn Stravinski*, acest teatru parcurge un drum greu, de căutări și reale eforturi, dar și de satisfacții și împliniri, aureolat de numeroase premii și distincții obținute în țară și peste hotare. Este greu, aproape imposibil de definit stilul acestui teatru. Unii afirmă că el „reunește maximum de simplitate cu maximum de rafinament” sau „aduce o preocupare complexă pentru modernizarea spectacolului și a păpușii într-o concepție nouă”. Poate că ar fi mai simplu să spunem că acest teatru imbină o tehnică perfectă, un foarte bun meșteșug, cu aspirația, adeseori împlinită, spre arta adevărată.

Succese importante au obținut și alte teatre de păpuși. Au rămas în memoria micilor spectatori realizări ca *Visul unei*

*noapți de vară* de Shakespeare și *Ubu-rege* de Jarry, la Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca; *Antropomorfism* (după Eminescu) și *Verde-Mugurel* de Nela Stroescu, la Timișoara; *Domnul Goe*, *Vizita*, *Cuconițele mele dragi* (după Caragiale) și *Joaca* de Alexandra Davidescu, la Craiova; *Farse medievale*, alcătuire de Valentin Silvestru, și *Joc la soare* pe versuri de Constanța Buzea, la Iași; *Traista fermecată* de Sütő András (după Ion Creangă) și *Cine va păzi clopoșii?* de Viorică Huber Rogoz, la Oradea; *Lecția de zbor* (alcătuire colectivă) și *Inimă rece* (după Hauff), la Constanța; *Pui de om* de Victor Eftimiu și *Umbrela miraculoasă* de Bajor Andor, la Tîrgu Mureș; ca și multe alte asemenea spectacole la Brăila, Galați, Bacău, Botoșani, Brașov, Ploiești, Pitești, Arad, Baia Mare, Alba Iulia, Birlad.

În bună măsură, această afirmare se datorează existenței unei puternice școli

## ...Gopo

Și iar au trecut anii...

Aproape că nu-ți vine să crezi : 35 de ani de atunci?...

Încerc senzația de bucurie pe care o simte Margareta când își privește munca, creația, desfășurată pe acest timp, timp pe care l-a înzestrat cu amintiri ce-i fac cinste. Ca directoare am cunoscut-o mai puțin, o știu activă, organizată, și „Țândărică” e mindria ei și a noastră : arta ei este cea care îmi este mai apropiată. Calitatea superioară a Margaretei este improvizația feerică, sentimentul că așa trebuie să fie, dar cu toții știm că nimic nu este mai bine pregătit decât o improvizație ; ceea ce-i caracterizează talentul este forța replicilor alese cu minuțiozitate, elocvența artistică este străbătută de gândirea care o prepară, o desăvârșește și se răspindește imediat în savuroasele „improvizații”, unde justetea și logica par să fie produse de ele însele, însoțite de un anumit fel de ironie, mereu discretă, niciodată răutăcioasă, o ironie grațioasă.

Dragă Margareta, abia aștept să vin la noua premieră...



regizorale; regizorii, păstrându-și fiecare propria personalitate, sînt uniți prin aspirația spre actul major al creației artistice; ei beneficiază de sprijinul unor scenografi originali, în continuă căutare a noilor forme de expresie, în stare să dea personajelor viață, căldură și funcționalitate și, desigur, al unor artiști-mînuitori, sensibili și talentați.

„Tăndărică“ a împus, în domeniul regiei, pe artista emerită Margareta Niculescu, care s-a distins prin viziune novatoare, prin „metaforele materializate care au devenit model de precizie și strălucire a imaginației regizorale“ (cum afirmă reputatul critic sovietic Natalia Smirnova); pe Ștefan Lenkisch, caracterizat prin fantezie și concizia expresiei; și, mai recent, pe Irina Niculescu, înclinată spre cizelarea amănuntului definitoriu. Reușitele Teatrului de păpuși din Cluj-Napoca sînt legate de personalitatea puternică a regizoarei Kovács Ildikó;

cele de la Timișoara, de viziunea îndrăzneată a regretatei Florica Teodoru; cele de la Craiova, de forța talentului lui Horia Davidescu; cele de la Tîrgu Mureș, de căutările lui Antal Pál și ale Mariei Mierluț; cele de la Oradea, de Francisca Simionescu și Szele Vera; cele de la Constanța, de Cristian Pepino. Personalități regizorale din teatrele dramatice, printre care Marieta Sadova, Nicolae Massim, Cătălina Buzoianu, George Teodorescu, Aureliu Manea, Silviu Purcărete, au vădit interes pentru punerea în scenă a unor spectacole de păpuși.

Cadmul plastic în care se desfășoară spectacolele și, mai ales, crearea și construcția păpușilor în forme și culori de reală frumusețe s-au datorat, inițial, unor scenografi ca Alexandru Brățășanu, Elena Pătrășcanu, Lena Constante, Ștefan Norris, Liviu Ciulei, Ioana Constantinescu, Ștefan Hablinski, Ileana Popescu, apoi generațiilor de creatori reprezentate

## ...Cătălina Buzoianu

*Poartă taioare brune de catifea, are zîmbet cald, bun, matern, de catifea și vorbește cu savoare catifelată. Pare și este echilibrată, demnă, severă, dreaptă. Impune respect. Cînd vine „doamna“ la repetiții, trupa se molipsește de trac. O privesc toți tăcuți, cuminți, întrebători: „E bine?“ De obicei, „doamna“ știe dacă e bine sau nu. Sensibilitatea ei fină, feminină, catifelată, e zgîriată de cruzime felină. Sfișie delicat certitudinile suficiente, jupoaie cu siguranță de chirurg diletantismul bolovănos, pansează, coase, închide răni de orgoliu și de neștiință, presară, cu degete de catifea, încredere. Este generoasă și are un instinct sigur al valorii. Se poartă cu aceeași simplitate, indiferent de împrejurare și de gradul interlocutorului.*

*Am văzut-o pe scena unui mare festival internațional, vorbind în fața unei săli uriașe, biziutoare, arhipline, ticsită de elita profesioniștilor lumii. Spunea cuvinte bune și simple care nu mai păreau protocolare, vorbea calm, reținut, parcă în treacăt, și sala se potolea, fermecată și atentă (avea doar în față pe unul dintre cei patru „ași“ ai premiului „Erasmus“), ca o grupă foarte mare de la o grădiniță și mai mare, îmblinzită de o mare „tovarășă“ care poartă la gît cheia sufletelor.*

*În fața materialului pe care îl modelează, certitudinile i se topesc. Zîmbetul devine sfios, ochii — speriați, și-i întreabă, adesea, pe colegii mai lipsiți de experiență: „E bine?“ (Am auzit-o de mai multe ori spunînd „nu știu“ și de aceea o respect.)*

*Fermecătoarea, catifelata Ninigra, cu gheruțele ei ascuțite, și diafana Ileană vibrează de farmecul ei inteligent. Mumele pămîntului cutremură minuscula scenută, zguduie de forța ei, ținută la loc sigur cu inteligență; personajul compozit învăluit în nostalgia vocii lui Toma Caragiu se destramă în fața noastră cu umorul inteligent al Margaretei Niculescu.*

*Inteligența ei acidă, ascuțită, pare în ultima vreme umbrită de un abur de melancolie. „Poate că nu am făcut destul“... „mai e atît de mult de făcut“... Nimic nu îi satisface exigența — mereu în căutarea Graalului (pe cînd, Cavalerii mesei rotunde, la „Tăndărică“ ?)*



de Ella Conovici, Mioara Buescu, Alexandru Rusan, Eustațiu Gregorian, Mărcea Nicolau, Ida Grumaz, Irina Borovski, Edith Botar și alții.

Este foarte greu de făcut o selecție a excelenților artiști-mimnuitori, atât de numeroși, atât de îndrăgiți de spectatorii mari și mici. Nu putem omite, însă, pe Dorina Tănăsescu și Antigena Papazicopol, pe Brîndușa Zaita Silvestru, Valeriu Simion, Aneta Forna-Christu, Gigi Nicolau, Vasile Hariton, Horia Pop, Carmen Conțan, Peter Janos, Ion Agachi și mulți, foarte mulți alții.

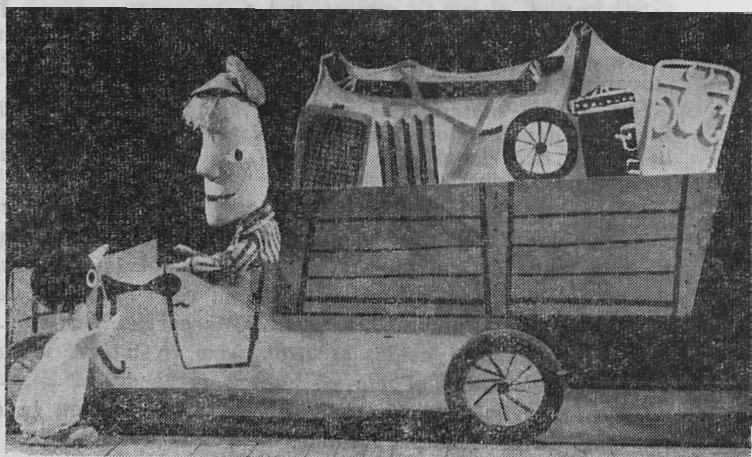
Aceste veritabile talente au dus faima teatrului de păpuși românesc și dincolo de hotarele țării. Se știe că teatrele de păpuși din România au obținut prestigioase succese la festivaluri internaționale sau în turnee. Admirația publicului, a oamenilor de specialitate, a ziariștilor și cronicarilor de teatru s-a concretizat în numeroasele premii obținute, în elogia-

sele articole apărute în presă. Printre multele diplome și trofee obținute de Teatrul „Tândărică” se numără și premiul *Erasmus*, distincție excepțională acordată marilor personalități, care consfințește valoarea artei păpușărești din țara noastră, artă născută odată cu zorii libertății și afirmată în cei patruzeci de ani de construcție socialistă.

Alte teatre pentru copii și tineret au făcut îndelungate experiențe în căutarea unui profil propriu, care să le justifice titulatura și intențiile. Principalele dificultăți întâmpinate sînt legate de lipsa unui repertoriu adecvat. Insistențele conducătorilor acestor instituții, perseverența secretariatelor literare, entuziasmul regizorilor și disponibilitatea actorilor au dus la atragerea unor condeie valoroase, care și-au pus talentul în slujba educării tinereii generații. Dintre aceștia, găsim pe afiș nume ca Alecu Popovici, Virgil Stoenescu, Mircea Sîntimbreanu, Eduard Co-

## ...Ștefan Niculescu

N-am compus decît ocazional muzică de scenă, dar dintre toate colaborările, una a rămas stabilă, cea cu Teatrul „Tândărică” din București, aflat — se știe — printre cele mai bune teatre de la noi și din lume. Îndeosebi cu binecunoscuta regizoare și directoare Margareta Niculescu — cea care a contribuit hotărîtor la strălucirea acestui ansamblu — am colaborat la mai multe spectacole pentru copii (o dată, și dincolo de fruntariile țării, la Oslo), dintre care-l amintesc pe primul, de acum două decenii, *Cartea cu Apolodor* (de Gellu Naum), pe cel următor, la cîțiva ani, *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* (prelucrare de Valentin Silvestru după Federico Garcia Lorca) și, în sfîrșit, pe cel de anul trecut, *Făt-Frumos din lacrimă* (adaptare de Margareta Niculescu după basmul cu același nume de Mihai Eminescu). Deschiderea către orizonturile noi ale artei (inclusiv muzicale, fapt remarcabil prin raritatea lui), rigoarea unită cu spontaneitatea, simțul echilibrat al umorului, precizia de ceasornic a montărilor pe care se înalță o poezie



„Cartea cu Apolodor” de Gellu Naum



vali, cu piese originale și cu dramatizări după Creangă, Ispirescu, Sadoveanu, Andersen, Collodi sau Frank Baum. Nu sînt uitați nici autorii clasici români — ca Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Caragiale, Victor Ion Popa, Mircea Ștefănescu, Ciprian — sau universali — ca Shakespeare, Racine, Molière, Cehov, Shaw. Dintre autorii contemporani sînt jucați Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Dumitru Radu Popescu, Teodor Mazilu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Leonida Teodorescu, Ecaterina Oproiu.

— În timp ce Teatrul „Ion Creangă” și Teatrul pentru copii și tineret din Iași își axează producția pentru spectatorii mici și foarte mici, de vîrstă școlară — și chiar preșcolară — pe spectacole muzicale, povești, basme, întâmplări din viața de școală și familie, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț rămîne mai aproape

de cerințele și gustul spectatorilor mari și tineri.

Aceste scene au realizat spectacole de referință, semnate de regizori importanți: Moni Ghelerter, Ion Cojar, Sanda Manu, Ion Lucian, Yannis Veakis, Cornel Todea, Emil Mandric, Aureliu Manea, Anca Ovanez-Doroșenco, Alexa Visarion, Silviu Purcărete, Alexandru Tocilescu, precum și de o pleiadă de scenografi, compozitori, coregrafi etc. Teatrul „Ion Creangă” și Teatrul tineretului din Piatra Neamț au prezentat spectacole în diverse localități din Franța, Italia, Iugoslavia, Danemarca, R. D. Germană, R. F. Germania.

Teatrele pentru copii și tineret din țara noastră sînt dovada consecventă a atenției de care se bucură tînăra generație în anii libertății, ani ce marchează deosebita înflorire a culturii în România socialistă.

insolită sînt cîteva dintre aspectele care m-au captivat la teatrul Margaretei Niculescu. Fapt esențial, compozitorul nu este constrins, ca în multe teatre, la sacrificiul stilului sau preocupărilor estetice proprii pentru a se plia exigențelor regiei, devenită de mult factorul suveran de decizie. Cu Margareta Niculescu se colaborează de la egal la egal, într-un veritabil spirit de echipă: regizorul și compozitorul nu-și neutralizează reciproc personalitățile, ci își acordă mutual suficient spațiu de manevră, spre reușita deplină a spectacolului.

Păpușile Margaretei Niculescu pot fi personaje bune sau rele, benefice sau malefice, celeste sau infernale, ilariante sau înspăimîntătoare, dar toate nu sînt decît simboluri ale forțelor, energiilor, impulsurilor — uneori atît de contradictorii — din psihicul fiecăruia dintre noi. Asemenea marii muzici aflate pe drumul străvechiului Orfeu, arta Margaretei Niculescu a căutat să îmblînzească, să domesticească sau chiar să amuțească fiara, fiara ascunsă sau vădită în om, cultivînd în spiritele cele mai tinere (dar și în ale maturilor care nu au uitat izvoarele imaculate ale copilăriei) încrederea în bine, speranța în împlinirea năzuințelor pure, iubirea adevărului, a frumosului și a vieții.



„Făt  
Frumos  
din  
lacrimă”,  
după  
Mihai  
Eminescu



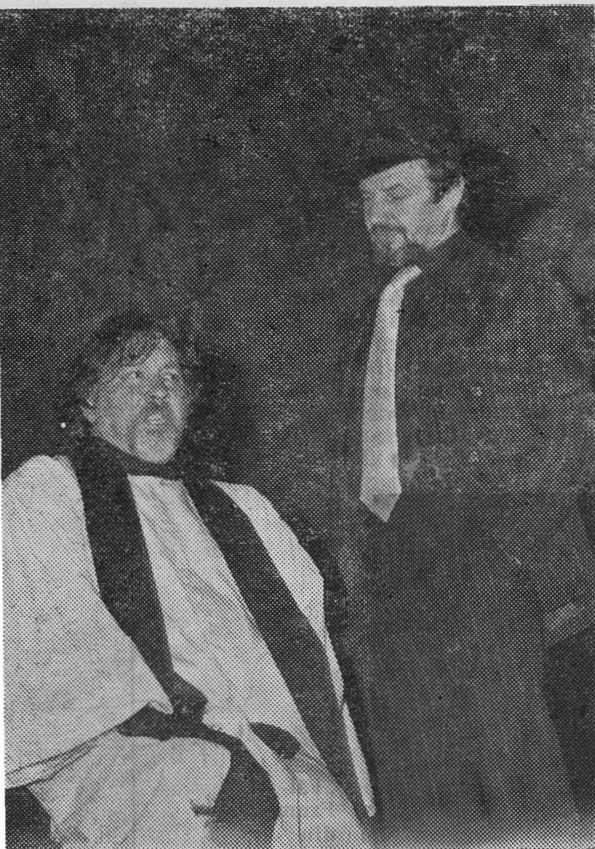
# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERA ABSOLUTĂ

TEATRUL „BULANDRA“

## LABYRINTUL

de Eugen Barbu



Petre Gheorghiu și Ion Cocieru, Monseniorul și, respectiv, Ucigașul, personaje monstroase dintr-un „lăbirint“ al ideologiei fasciste, denunțate în spectacol

Data premierei : 22 martie 1984.  
Regia : KINCSES ELEMÉR. Scenografia : MIHAI MĂDESCU.  
Distribuția : PETRE GHEORGHIU (Monseniorul); OVIDIU SCHUMACHER (Primul monitor); CONSTANTIN FLORESCU (Politicianul); MIRCEA BAȘTA (Generalul); MARCEL IUREȘ (Vagabondul); VIOLETA ANDREI, VALERIA OGĂȘANU (Femeia); DAN DAMIAN (Primul servitor); AUREL CIORANU (Al doilea servitor); GEORGE OPRINA (Barmanul); MIHAI MEREUȚĂ (Intolerantul); VIRGIL OGĂȘANU (Poetul); ION COCIERU (Ucigașul).

*Labyrinthul*, prin caracterul ei intrinsec de operă parabolică, este susceptibilă de înțelesuri și interpretări diferite.

Ce semnifică, de fapt, acel „labyrinth“ misterios în care este pusă să se desfășoare acțiunea? Sintem aduși într-un spațiu al absurdului, paradoxal, pe cât de vast ca întindere, pe atât de clausturat prin rigori și interdicții. Într-o primă impresie, i-am putea găsi o seamă de asemănări cu mai vechi cunoștințe: și cu spațiul sartrian din *Uși închise*, și





Scenă din spectacol, cu Violeta Andrei, Virgil Ogășanu, Marcel Iureș, George Oprina și Constantin Florescu

cu cel din *Generoasa* fundatie de A. Buero Vallejo, și — pînă la un punct — cu cel propus de Dale Wasserman în *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Alte impresii, și ele, pot fi invocate deopotrivă. Își dau întîlnire, aici, imagini moderne de infern și purgatoriu. Ceva ca de apăsare existențialistă, cu încărcătura respectivă de angoasă și alienare, plutește amenințător și se propagă contextual. Nu mai puțin, gîndul ne este proiectat și asupra unor episoade de apocalips modern: lagăre de concentrare, abatoare umane, crematorii stranii, cimitire ferite de vîzul și știința lumii, forme de intoleranță înălțate la rang de sistem și practicate, cînd violent și cînd subtil, pe o întreagă gamă imaginabilă a cruzimii. În aparență, avem de-a face cu situații ambigue, cu aspecte bizare, de caleidoscop. În realitate, însă, semnificațiile în cauză converg; toate, în sinteza lor, reflectă întrebări și neliniști funciare de la unele îndepărtate originar în timo pînă la altele de sorginte contemporană.

Datele, implicațiile și în genere demersul ideatic al piesei se inscriu pe două coordonate majore: una politică, alta filozofică. Prima ilustrează obsesii, crispări, tiranii fizice și morale, toate reiesite din concepția fascistă a puterii; cealaltă reflectă îngîndurări și spaime, cum pînește între damnăție și ispășire, încercă oarecum să surprindă ceva din freamătul axiologic al ideii de salvare.

În prima parte a piesei, defilează prin fața noastră personajele: Unele dintre acestea (Primul servitor, Al doilea servitor, Barmanul, Primul monitor) fac parte din personalul „instituției”: celelalte (Politicianul, Generalul, Femeia, Intolerantul, Poetul, Ucigașul) alcătuiesc lotul cel mai recent de „clienți” ai Labirintului. Fiecare personaj își are chipul, comportarea și statura proprii; generic, ele exprimă totodată și categoriile umane cărora le-au aparținut pe cînd erau în viață. Sint alese în așa fel, încît reunirea lor să poată alcătui rezumativ un tablou de viață al lumii din care proveneau. În speță: o lume inegală, absurdă, clădită pe artificii și supusă minciunii, stăpînită oligarhic de criterii ale banului și ale voluptății consumatoare.

Cea de-a doua parte a piesei este rezervată „judecății”. Latura faptică, acum, se estompează; cea care îi ia locul este cu precădere meditativă. Implicația filozofică își capătă aici principala ei pondere. În atmosferă stăruie și apasă *ceva greu*, întrebător. Există oare, în încrengătura și în tumultul inform al atîtor fapte omenеști sortite damnării, și ochiuri de lumină, în care să putem presimți promisiuni de pace și salvare? Tonul predominant în care se petrec toate acestea este sumbru. Ultima replică din



piesă, în esența ei, este un strigăt de desperare: „Vai nouă! “ Totuși!... mici Femeia, și nici Poetul, nu sînt trimiși să ispășească, îngroșînd corul condamnaților. Celei dintîi, în notă avertizatoare și profetică, Judecătorul îi spune: „Tu vei naște pe om și omul mă va naște pe mine...“. Celuilalt, i se dă aproape o poruncă: „Urmează femeia!... ea va găsi drumul prin labyrint“. Deci, nu totul pare pierdut. La orizont, oricum, o rază de nădejde este lăsată să mi-jească. Valorile nu s-au risipit și nu se ris'pesc fără urmă. Există încă principii — dragostea, spiritul, curajurile și iactanțele gândirii — ce sînt capabile să ceară umanității a-și continua cursa ei necesară, indiferent prin cîte contradicții și cu ce preț.

Cîtă sudură, cîtă unitate și cîtă continuitate există între aceste două părți? Textul abundă în reflecții și replici de efect. Acestea, în genere, ne plac. Dovedesc ascuțimi de observație; au în ele sarcasm și necruțare. Ridică, însă, și semne de indoială: în fluidul lor de inspirație și nuanță oarecum gazetăreas-că; în unele accente prea direct pamfletare; în anume insistențe și aplecări în-spre un erotism de tip mai mult sau mai puțin libertin; în acel scepticism schematizant, gata parcă în orice clipă să alu-nece în joc ori în simplă plăcere discursi-vă; ne putem întreba dacă în toate ace-s-tea, în parte și la un loc, nu se strecoară măsuri de natură să prejudicieze halo-ul de gravitate pe care presupun că autorul Eugen Barbu l-a gîndit cu luciditate și a ținut să-l implice edificator în mesajul scrierii sale.

În textul piesei din volumul de teatru apărut în 1968, Monseniurul — personajul suprem, „patronul“, „judecătorul“. „administratorul“ din Labyrint -- este înfă-țișat grotesc, în costum de arlechin, pur-tînd pe umăr un papagal, care la nevoie se transformă în bufniță, și ținînd de lant o maimuță cu rolul de bufon. În repre-zențația situația s-a modificat. Monseni-urul, aici, poartă robă de ținută sacerdotală; pășeste magistral; imprimă onora dintre gesturile sale caracter hieratic; dă și impresia unui frămîntat de griji și ten-siuni intelectualizante. Nu știu dacă a-ceastă modificare aparține autorului, dacă a impus-o viziunea regizorală sau dacă a reieșit pragmatic, în cursul pregătirii și al repetițiilor, din constatări, judecăți, propuneri și soluții de atelier. Oricum, faptul este binevenit. Avea să corecteze anume persiflări ori poncife de sistem; a imprimat piesei ceva de liniște, așezare, demnitate, de intrare pe un plan mai de ordine și de răspunderi, într-o desfășu-rare încărcată pînă atunci de neliniști și incertitudini.

Un popas, acum, și asupra spectacolului propriu-zis. Unui text dificil, greu defi-nibil dintr-o dată, ambiguu ca idee și vulnerabil sub raportul construcției dra-mațice, realizarea pe scenă a știut să-i dea linie, stil și comunicativitate. Avem de-a face, în toată puterea cuvîntului, cu un spectacol apreciabil. Mai precis: cu un spectacol echilibrat, dens, convingător, exemplar ca profesionalitate actoricească, expresiv și interesant ca artizanat și am-bianță teatrală.

Petre Gheorghiu, în noua versiune des-pre care am amintit a Monseniurului, se dovedește interpretul ideal: clarifică, adincește, impune. Este tiranul, inchi-zitorul, anchetatorul, judecătorul, stăpînul abstract și impenetrabil, titularul unor prerogative puțînd să meargă cu arbitra-rul lor pînă departe; este totodată și o făptură străbătută de un fior tragic, în care omenescul viu, muncit de chinul metafizic, stăruie încă. Lui Virgil Ogă-șanu, în rolul Poetului, îi revine latura cea mai colorată, mai expresivă și mai spirituală din partitură. O duce la capăt cu vervă, cu tinerețe, cu imaginație; stră-bate cu finețe printre situații contrarii, de la ironie boemă la protest și indignare, de la postulări absolute la coborîri în neantul cinismului. Amoralismul Polititi-cianului, suficiența și infatuările acestuia, de asemenea și forța lui ipocrită, sînt sub-liniolate de Constantin Florescu cu întui-ție justă, cu umor sec și rece, cu dozare atentă între șiretenie și imbecilitate. Mir-cea Bașta, în rolul Generalului, exprimă cu pătrundere și măsură elocventă două fețe ale personajului: pe de o parte, ri-giditatea și orgoliile uniforme, galoane-lor, decorațiilor, parăzilor, plăcerea de a da ordine și a se simți ascultat; pe de altă parte, o anume luciditate, practică și insensibilă, privind filozofia instituției militare, a războaielor, a compromisurilor ridicate la rang de „rău necesar“. Lui Ovidiu Schumacher, în rolul Primului monitor, i s-a atribuit o sarcină cu mult sub nivelul puterilor sale. Vagabondul in-terpretat de Marcel Iureș este o apariție vioaie, simpatcă, menținîndu-se corect în limitele îngăduite de rol. Dan Damian în rolul servitorului stilat și Aurel Cioranu în acela al servitorului troglodit sînt un



cuplu util și eficient. Îi apropie tocmai ceea ce-i deosebește; pe căi diferite, pot deveni instrumente la fel de cenușii ale intrigii și subversiunii. George Oprina (Barmanul) și Ion Cocieru (Ucigașul) dau rolurilor lor contururi sigure, lămuritoare. Violeta Andrei, în singurul rol feminin din piesă, poate și rolul cu cele mai multe fațete și subînțeleșuri. a adus grație, experiență, suplețe în mișcări și atitudini, cu navigări în genere bine nuanțate între stări din zona suavă a feminității și pînă la cea făcută să coboare în violență carnală și perversitate. În același rol, pe același tipar regizoral, Valeria Ogășanu joacă farmecul și misterul „eternului feminin“, cu pendulări subtile între candoare și pierzanie. Mihai Mereuță, în rolul intolerantului, oarecum a distonat. Cime, însă, poartă mai multă vină a eșecului: actorul (de atîtea ori excelent în multele roluri din cariera sa teatrală și cinematografică), indicația regizorală, ori poate personajul însuși, confuz ca idee, fără destul rost organic în conținutul și intențiile piesei?

Scenografia semnată de Mihai Mădescu se caracterizează prin sobrietate și concentrare. Acțiunea este pusă să se petreacă într-un fel de tunel adinc, cu atmosferă cețoasă, nu propriu-zis agreabil și ospitalier, dar nici aspru, rebarbativ, dispus astfel să întrefină panică, să inspire teroare, să interzică dintr-o dată orice psihologie, să rupă intempestiv cu imaginile din viață.

Regizoral, spectacolul reprezintă opera lui Kincses Elemér, de la Teatrul Național din Tîrgu Mureș. Fără a disloca ori a ignora ceva din substanța piesei, el a știut s-o ferească de încărcături, de anume alunecări în excesele parabolei și alegoriei, de efecte exterioare. Mai ales, s-a preocupat să imprime întregului spectacol un înțeles axiologic de scrutare și dezbateră.

În fotoliul meu de spectator, m-am simțit mulțumit. Și mi-am spus în sinea mea: teatrul contemporan trebuie să știe că misiunea lui îi cere să fie din ce în ce mai scrutător, mai avertizator și mai prezent.

**Ion ZAMFIRESCU**

**TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI**

# IUBIRILE DE-O VIAȚĂ

de Platon Pardău

**Data premierei: 26 aprilie 1984.  
Regia: SANDA MANU. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU.**

**Distribuția: COSTEL CONSTAN-  
TIN (Vlad); CRISTINA DELEANU  
(Liana); GHEORGHE DINICĂ  
(Stelian); SILVIA NĂSTASE, CA-  
TITA ISPAS-BERCEANU (Vale-  
ria); ANDREI FINȚI (Dan); RO-  
XANA IONESCU, OANA PELLEA  
(Anca); MIOARA IFRIM (Vivi);  
VICTOR MOLDOVAN (Alexe);  
GRIGORE NAGACEVSCI (Pel-  
cea I); DAN IVĂNESCU (Pelcea  
II); BOGDAN MUȘATESCU (Di-  
rectorul I.G.O.); MARIN NEGREA  
(Directorul comercial).**

În direcția de scenă a Sandei Manu, Teatrul Național din București ne oferă o nouă premieră: *Iubirile de-o viață* de Platon Pardău. Într-un scurt eseu intitulat *Lupta cu inerția* (publicat în caietul-program al spectacolului), Radu Beligan ne explică acest, pentru unii neașteptat, debut în dramaturgie: „Am socotit întotdeauna că dramaturgia e un teritoriu al literaturii și care are numai de câștigat atrăgîndu-și condeie ale prozei sau liricii, apte să-i îmbogățească mijloacele de investigație și de expresie. De aceea, de-a lungul anilor m-am adresat lui Marin Preda, Sütő András, Eugen Barbu, Paul Georgescu, impulsivînd scrierea unor opere care aduceau spectatorului alte imagini ale realității decît cele prezentate de obicei pe scenele noastre. În toamna lui '83, urmărind ca Naționalul să răspundă așa cum se cuvine îndatoririi de a înfățișa universul de gîndire și sensibilitate al celor ce muncesc pe linia întîia a societății noastre, i-am sugerat lui Platon Pardău să scrie o piesă despre viața acestor oameni pe care-i cunoaște ca puțini alții.



Patru luni de zile mai târziu am citit *Iubirile de-o viață*“.

Am citat această importantă mărturisire a artistului poporului Radu Beligan, pentru a readuce în conștiința cititorului nostru obiceiul bun al unor teatre de a comanda texte scriitorilor valoroși (ne gândim, de pildă, că *Miriiala* de Paul Cornel Chițic și *Politica* de Theodor Mănescu sînt rezultatul unor solicitări-exprese ale Teatrului Mic); venirea în dramaturgie a importantului poet, prozator și publicist care este Platon Pardău s-ar fi produs, poate, și din proprie inițiativă, întrucît multe elemente ale operei acestui scriitor sugerează conturarea unei viziuni teatrale; dar Radu Beligan a fost catalizatorul unui proces care se anunța firesc și, trebuie să recunoaștem, poate fi mîndru de această nouă „nășie“.

Într-adevăr, *Iubirile de-o viață* este un text dramatic de maturitate artistică, investigînd un spațiu social mai puțin aprofundat de către dramaturgia noastră de azi: cel al noilor promoții de activiști de partid, în relație directă cu premergătorii lor, dar și cu cei care îi vor urma. Tema, așadar, eternă, a conflictului (antagonic sau neantagonic) între generații, capătă la Platon Pardău un interes cu totul special, întrucît implică, filozofic și etic, mecanismul puterii în societatea socialistă. Or, o asemenea abordare presupune nu numai îndrăzneală din partea artistului, ci și un deosebit talent. Platon Pardău beneficiază cu prisosință de ambele calități. Pe canavaua arhicunoscută a unei povești de familie — în care Romeo se arată a fi un tînăr inginer, Dan, fiul unui modest activist de partid, Stelian, iar Julieta, studenta Vivi, fiica secretarului unui comitet orașenesc de partid —, scriitorul brodează cu forță de expresie, în imagini vii și deloc edulcorate, starea de azi a societății noastre, starea ei *din mers*. Platon Pardău surprinde, așadar, *clipa*, dar nu o decupează din snopul uriaș de clipe care înseamnă cîteva decenii din viața poporului nostru. Totul se întîmplă *acum*, dar lanțul causal nu poate fi ignorat. De aici, nevoia de a dezvoltui, străluminat de fulgerul cîtorva replici, începuturile vieții bătrînului activist de partid Stelian, de a înțelege dominantă fundamentală a chipului său psihic: *răbdarea*, o răbdare aidoma picăturii de apă, care sapă cu perseverență un drum în stîncă. Adevărata acțiune a piesei se desfășoară, așadar, într-un vast spațiu diacronic, în care destinul secretarului de municipiu Vlad, cel al lui Stelian sau cel al asistentei de spital Valeria sînt conjugate de prezența consecventă a cîte unui Pelcea, mai întîi bătrînul Pelcea, apoi tînărul Pelcea, croniciari obscuri și în același timp foarte



**Gheorghe Dinică și Costel Constantin, intruchipînd eroi reprezentativi ai epocii noastre: activiștii de partid**

puternici; de referatul acestora, atașat la dosarul de cadre, depinde posibilitatea de a urca sau coborî grabnic în ierarhia puterii.

Personajele sînt în primul rînd caractere; Stelian își ilustrează răbdarea încercînd să elimine posibilitatea apariției falșilor eroi. Experiența sa cu țiganul care s-a apărut o noapte întregă în pădure de un urs infometat, ținîndu-l strîns de labe, cu trunchiul unui arbore între ei — țigan care s-a dovedit a fi nu un novice, ci ursar profesionist — îl face să se îndoiască de întîmplarea cu minerul care a rezistat 11 zile sub dărîmături. Vlad, activistul din generația de mijloc, nu crede că viața ne învață și că trebuie să așteptăm să ne aducă ea limpezirea sinelui. Ea se învață ca orice manual,



poate fi învățată. Nu e nevoie ca noile generații să ducă un greu despre care cei ce l-au adus înaintea lor știu deja cum poate fi ocolit. Nu trebuie să așteptăm să te maturizezi. „Trebuie să înveți să fii major“.

Cel mai important element în dramaturgia lui Platon Pardău se anunță a fi arta subtextului. Putem spune că textul este impulsionat permanent de subtext: de aici, caracterul lui predominant polemic și, implicit, modern.

Ni s-a părut că lectura regizorală a Sandei Manu s-a oprit mai mult la text, rareori descoperind subtextul. Ignorând deseori regia autorului (ce sînt oare indicațiile din paranteze decît trimiteri în vederea mizanscenei?), renunțînd la scene de mare tensiune psihică, cum este aceea a prezenței concomitente (cu anume replici!) a lui Pelcea cel bătrîn și a lui Pelcea cel tînăr, și, în fine, privind piesa nu ca pe o frescă socială, cu insolite profunzimi etice și estetice, Sanda Manu a tratat partitura cu neîncredere parcă, în limitele unei oarecare drame de familie. Această primă eroare a direcției de scenă s-a dublat printr-o distribuție insuficientă, realizată pe principiul contrastelor valorice: distanța dintre Gheorghe Dinică (Stelian), Costel Constantin (Vlad) și ceilalți interpreți este, evident, din pornire, foarte mare. La o trupă atît de numeroasă — și bine dotată — cum este cea a Naționalului bucureștean, distribuția neomogenă a Sandei Manu nu se justifică. Mai ales că, oferindu-i lui Gh. Dinică rolul activistului vîrstnic Stelian, regizoarea n-a dovedit nu numai că știe bine unde sînt caracterele trupeii, dar și că stăpînește excelent teoria compoziției scenice.

Într-adevăr, Stelian în interpretarea lui Gheorghe Dinică este o compoziție memorabilă. Oboseala personajului, trauma pe care o suportă, cinstea lui funciară, care devine jenantă pentru unii, trăsături cărora li se adaugă paradoxala răbdare inepuizabilă, sînt extraordinar întipărite în cuvintele, gesturile și mimica lui Gheorghe Dinică. Știința cu care el își împărtășește arta și talentul, nu numai în spectacolul pe care îl discutăm, ne obligă să recunoaștem în el un maestru, aureolat de harul marilor histrioni.

Șarjînd puțin, de multe ori subminîndu-și cu ironie personajul, Costel Constantin a fost o prezentă mai mult decît meritorie. Cristina Deleanu (Liana), Roxana Ionescu (Anca) și Mioara Ifrim (Vivi) au evoluat neinteresant. Pe aceeași linie, Andrei Fînți (Dan) a ratat replici și situații neconvenționale, care ar fi meritat un actor mai implicat. Catița Ispas-Berceanu (Valeria) și-a

„lucrat“ personajul cu profesionalism, nuanțat, deși pe ici, pe colo strident.

Pelcea II și-a găsit în Dan Ivănescu un posibil, dar modest interpret.

Scenografia, atrăgătoare pentru o dramă de cameră, prin soluțiile ei atît de simple, apelînd la convenționalul neîpător, se dovedește inabilă în raport cu perspectiva necesară. În cazul textului lui Platon Pardău, era nevoie de o scenografie aptă să materializeze iconografic ideile textului, să confere o perspectivă personajelor, sugerînd că adevăratul conflict nu este unul de interior. Necolaborînd cu sensurile subtextuale, Constantin Russu a contribuit mult la înghețarea personajelor, la „arătarea“ lor superficială, obligîndu-le parcă să evolueze univoc, ca niște siluete într-un plan bidimensional. Textul lui Platon Pardău este practic incompatibil cu soluția „cutiei cu trei pereți“: el solicită eforturi novatoare tuturor: scenografului, autorului „coloanei sonore“, maistrului de lumini. Există în piesă numeroase sugestii care ar fi putut fi valorificate prin imaginea unei așezări urbane, a unei colectivități aflate într-o situație-limită (viscolul), replicile căpătînd — într-o mai amplă viziune scenografică — rezonanța pentru care scriitorul a militat.

Paul TUTUNGIU

## TEATRUL DE STAT DIN ARAD

# CURSA DE VIENA

de Rodica Ojog-Brașoveanu

Spre deosebire de romanul polițist, ai căruia „fani,“ cu greu ar putea fi numărați, piesa polițistă n-a prea prins la noi. Fie că spectatorul român vrea de la teatru altceva decît îi oferă în general această specie dramatică, fie că scriitorii care au abordat-o n-au reușit încă s-o ducă la palpabilele ei performanțe, nu numai de intrigă și mister, ci și de tehnică teatrală specifică, piesa



**Data premierei : 12 ianuarie 1984.**  
**Regia : MIRCEA D. MOLDOVAN.**  
**Scenografia : EVA GYÖRFFY.**

**Distribuția : HANIBAL TEODOR-RESCU (Dimitrie Hagianu) ; ELENA DRĂGOI (Elena Hagianu) ; ION PETRACHE (Preotul) ; LARI-SA STASE MUREȘAN (Miss Dorothy James Porter) ; IULIAN COPACEA (Ovidiu Diamantopol) ; EUGEN TĂNASE (Laurențiu Pantelimon Ciolac) ; ION VARAN (Anton Opreșan) ; MIȘU DRĂGOI (Bătrînul) ; MARIANA MÜLLER (Stewardesa) ; LIVIU MĂRTINUȘ (Val Iacobescu) ; DAN ANTOCI (Vasile Mareaș) ; TEODOR FAUR (Primul pilot) ; CRISTIAN CATANĂ (Al doilea pilot).**

polițistă autohtonă continuă să facă figură de rudă săracă, dar și plină de bun-simț, neîndrăznind să apară decit arar și sfielnic pe afișele teatrelor. Publicul n-o ocolește, dar nici nu se înghesuie la casele de bilete, așa cum o face la standurile de cărți, atunci cînd apar romanele polițiste. Și totuși, autorii, romanelor polițiste sînt, de cele mai multe ori, și autorii pieselor de teatru polițiste, unii fiind consacrați ca atare în genul dramatic, precum Ștefan Berciu sau Tudor Negoită. Puțin numeros și poate nu îndestul de tenace, „plutonul” lor încearcă să-și întărească acum rîndurile, odată cu debutul scenic al Rodicăi Ojog-Brașoveanu, cunoscuta și apreciată autoare a 20 de romane polițiste, între care și *Plan diabolic*, de la care pornește piesa *Cursa de Viena*.

Nu vă așteptați s-o și „povestim” ! Nu vom spune decit că întreaga ei acțiune se petrece într-un avion, în timpul zborului, ceea ce, din punct de vedere al construcției dramaturgice și al apuzanscenei la care obligă, reprezintă un act cel puțin temerar. Și nu e singurul, căci autoarea nu ne propune doar dezlegarea unei enigme de tip polițist, ci aspiră să ne cucerească, dincolo de abilitatea jocului detectivistic, printr-un joc caleidoscopic al tipologiilor umane, surprinse într-o situație-limită.

Realizările nu sînt însă la înălțimea intențiilor, și abilității tramei nu-i corespunde, deocamdată, și o abilitate a construcției dramaturgice propriu-zise. „Subțirimea” pretextului, grăbita expediere a multor verigi motivaționale, neglițarea concordanței, unor aspecte temporale nu sînt de natură să acrediteze „verosimilitatea” lucrării, calitate esențială și indispensabilă succesului unei piese polițiste.

Spectacolul arădean, regizat de Mircea D. Moldovan, în scenografia sumară și cam sărăcăcioasă propusă de Eva Györfy, nu are nici, el darul de a convinge. Se anunță o catastrofă iminentă, dar nimeni nu e cu adevărat neliniștit sau nu joacă destul de credibil această neliniște, ca și cum interpretii, spre deosebire de noi, ceilalți, ar trebui să-și afișeze superioritatea de a cunoaște finalul și deznodămîntul. Destăinuirii dramatice și „spovedanii” la vedere se vor consuma astfel într-o indiferență generală și într-o placiditate greu de imaginat în situația dată, regia complăcîndu-se în facile pete de culoare pitorești, în detrimentul unei gradate, dar ferme tensionări a întregului. Se pot reține cîteva schițe de portret, datorate lui Liviu Mărtinuş (caricaturistul Val Iacobescu). Larisei Stase Mureșan (Miss Dorothy James-Porter) și, în parte, lui Ion Petrache (Preotul) și lui Dan Antoci (scriitorul Vasile Mareaș). Corecte și ne-lipsite de vibrație sînt și evoluțiile lui Mișu Drăgoi (Bătrînul), Elenei Drăgoi (Elena Hagianu) și Marianeii Müller (Stewardesa). În schimb, nedorite și desuete accente patetic-grandilocvente se strecoară în jocul lui Iulian Copacea (Ovidiu Diamantopol), al lui Ion Varan (Anton Opreș) și, mai ales, al lui Eugen Tănase (Laurențiu Pantelimon Ciolac).

Mărturisind înzestrarea romanoierei, *Cursa de Viena* nu este încă destul de concludentă pentru înzestrarea autoarei dramatice. Să fie și vina numărului de personaje al piesei, mai mare decit 12 și mai mic decit 14 ?

**Victor PARHON**



# PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## ■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

**Data premierei : 30 ianuarie 1984.**  
**Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.**  
**Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ — STEGARU.**

**Distribuția : PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Nae Girimea) ; ILIE GHEORGHE (Iancu Pampon) ; NAE GH. MAZILU (Catindatul) ; VLADIMIR JURAVLE (Crăcănel) ; ION COLAN (Iordache) ; IOSEFINA STOIA, RODICA RADU (Mița Baston) ; MIRELA CIOABĂ (Didina Mazu) ; MIRCEA HADÎRCĂ (Ipsitatul).**

Zeii venerabili și atotputernici, Amorul și Politica patronează toate piesele lui Caragiale, fără excepție. În *O scrisoare pierdută* și în *O noapte furtunoasă*, cele două zeități stăpinesc într-o inextricabilă cumetrie de interese. Scuțiți prin vîrstă de frisoanele erosului, eroii din *Conu Leonida față cu reacțiunea* se dedau pasiunilor mult mai voluptuoase ale comențării Politicii, așa cum o înțelegeau ei din jurnalele vremii. Scuțiți, prin origine socială, de prea multă știință de carte, ca și de preocupări expresive într-ale politichiei, eroii din piesa *D-ale carnavalului* suferă fatal sub semnul Amоруlui. Copii cu acte în regulă ai mahalalei bucureștene sau ai Ploieștilor la fel de vestiți, personajele carașialeene se exprimă în toată candoarea și puritatea cînd e vorba de iubire : cu bita, pâruiala sau vitriolul. Cei care se mulțumesc cu platonica tachinare trec prin încercarea și mai teribilă a stomatologiei gratuite și cam pripite. Univers fascinant în sine, mahalaua bucureșteană a rămas, prin Caragiale, un panopticum de personaje fără egal în puritatea — comică — a

rasei lor morale. Carnavalul e doar un prilej de a potența dramaturgic o lume suficient de expresivă în sine. O lume vie, în care amantlicul și traducerea sentimentală se confruntă spasmodic cu dreptul de proprietate erotică. Acestei lumi agitate de un amor înfricoșător de comic i-a redat „strălucirea” spectacolul regizat de Mircea Cornișteanu pe scena Naționalului oltean.

Avem de-a face, aici, într-adevăr cu o lume „reală” în toate manifestările ei, de la limba la gest și cadru material. Astfel că spectacolul craiovean nu este o suită de convenții artistice, hazlă și în sine, ci o reconstituire organică a unui univers care așteaptă doar un regizor cu o viziune adecvată asupra trecutului pentru ca el, acest univers, să renască în fața noastră.

Însușindu-și experiența de spectacol realizată de Lucian Pintilie cu aproape două decenii în urmă, Mircea Cornișteanu ajunge, în mare, la o înțelegere similară asupra personajelor. Spre deosebire de predecesorul său, Cornișteanu propune o viziune mai puțin întunecată asupra mediului în care eroii se lasă cuprinși în farsa amarei de mahala. Originalitatea concepției regizorale se învederează și mai mult în finalul spectacolului, care adaugă un element nou în înțelegerea psihologiei eroilor : accesul de violență colectivă avîndu-l ca victimă pe Catindat, tratat ca un personaj nevinovat.

Lumea lui Caragiale văzută de regizor este absolută de trivalități prisoselnice : e o umanitate care nu poate iubi decît derizoriu, dar nu declassată în toate datele ei. Dealtfel, în persoana lui Iordache și în aceea a Catindatului, regizorul a „turnat” o undă de simpatie imediat recunoscutibilă. Reușind să creeze un mediu psihologic și cultural veridic și în relație de organicitate cu eroii piesei, spectacolul craiovean a întrunit sufragiile publicului larg și ale profesioniștilor. Mircea Cornișteanu își trece astfel în palmares o reușită unică pînă acum : aceea de a fi montat pe o singură scenă, cu același colectiv artistic, toate piesele comice ale lui Caragiale. Și nu oricum : regizorul Cornișteanu rămîne protagonistul „Zilelor Caragiale”. Și, în măsura în care munca sa a fost răsplătită de public și de critică, un fericit beneficiar al acestui prestigios festival de teatru.

Nu-i mai puțin adevărat că regizorul nostru a beneficiat de concursul unor



actori care au fost în măsură să dialogheze spiritual atât cu opera, lui Caragiale, cât și cu intențiile direcției de scenă.

Putem spune că, în *D-ale carnavalului*, interpreții au regăsit un stil familiar de a ataca o „nouă” piesă de Caragiale. Petre Gheorghiu-Dolj (Nae Girimea), actor cu mari resurse în direcția comicului, dar și a dramei, impune prin siguranța vocii și a gestului. Personajul interpretat de el: cheia încurcăturilor amoroase, nota clasică a bărbierului galant, crai de mahala, fermecător, virilitate triumfătoare în orice situație, puțin escroc, nesfiindu-se să împartă consoartelor neoficiale tandrețe și pumni, după cum devine cazul.

Ilie Gheorghe (Pampon), dozându-și armonios vocea cu privirea și gestul cel mai semnificativ, creează un nou personaj memorabil în genul comic. Eroul jucat de el apare tarat de apucăturile profesionale dovedite cîndva în tinerețea sa de șef de polițiști; obtuz în înțelegerea complicațiilor amoroase și de aceea victimă, cu toată demonstrația lui de violență și vitalitate oarbă.

Iordache jucat de Ion Colan a fost personajul care a plăcut fără rezerve cronicarilor de teatru, pentru rezolvarea „luminosă”, caldă și francă a ființei sale lăuntrice. Simpatice, serviabil, goldonian (siugă cinstită, apt să rezolve imediat încurcăturile stăpinului), personajul creat de Ion Colan e o reușită artistică a carierei actorului.

În distribuție dublă, rolul Miței Baston, preluat de actrițele Iosefina Stoia și Rodica Radu, denotă o feminitate tîrzie care se apără de „traducție” cu pumnii, vitriolul și amintirea... cauzei republicane îmbrățișate în junețe. Actrițe de un temperament voluntar și de o vervă cuceritoare, Iosefina Stoia și Rodica Radu sînt *din* Caragiale!

Agreabilă, afișînd avantajul tinereții și al siluetei filiforme, cu pretenție de damă cu maniere, Didina Mazu jucată de Mirrela Cioabă e o propunere interesantă fie și pentru faptul că, teoretic, ea e „leoaica piesei” (zice Ibrăileanu); dar nu și în viziunea regizorului.

În rolul lui Crăcănel, Vladimir Juravle propune o victimă pe toate planurile, care-și deviază în lașitate pompoasele sale jurăminte de răzbunare. Nu altfel văzuse personajul actorul Marin Moraru, cu ani în urmă.

Cu o mișcare scenică deosebit de plastică, de pendul tras către extremități de porniri interioare sau impulsuri din afară, Catindatul jucat de Nae Gh. Mazilu rămîne personajul cel mai dinamic în partea a doua a spectacolului, cînd acțiunea

cam lincezește. Actorul craiovean transmite o ingenuitate mișcătoare, care, fără doar și poate, e a personajului.

La propunerea regiei, decorul conceput de Viorel Penișoară-Stegarul oferă un nou aranjament al elementelor, în raport cu schița autorului. Astfel, actul al doilea este plasat în cadru exterior; bufetul balului servind de fundal. Apoi, prin etajarea planului secund și dotarea bufetului cu o scară în afară, se multiplică posibilitățile actorilor de a se mișca pe mîi multe planuri. Plastica spectacolului a avut de cîștigat prin această arhitectură scenică.

Față de premieră — cu o notă mai jos în raport cu intențiile — spectacolul regizat de Mircea Cornișteanu și-a desăvîrșit forma pe parcursul reprezentațiilor, impunînd o realizare artistică de referință.

Patrel **BERCEANU**

## ■ OMUL CARE A VĂZUT MOARTEA

de Victor Eftimiu

Data premierei: 19 aprilie 1984.  
Regia: CARMEN GENTIMIR (absolventă I.A.T.C. 1984, clasa prof. Valeriu Moisescu). Scenografia: **VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU**.

Distribuția: **VASILE COSMA** (Alexandru Filimon); **MARIA CIOCHINĂ-GOANȚĂ** (Raluca Filimon); **GEORGETA LUCHIAN** (Alice Filimon); **CONSTANTIN SASSU** (Domnul Leon); **LUCIAN ALBANEZU** (George); **PETRE GHEORGHIU-DOLJ** (Vagabondul).

Sursă de inspirație cvasi-completă, provincia românească a trecut în literatura noastră cu tot cortegiul ei de personaje și simțăminte, de atmosferă și relații sociale. După temperament și filozofie de viață, mari autori sau mai mici autori au dat viitorimii un chip și o oglindă ale acestei realități socio-culturale care a fost (și mai este) provincia.



Prin Chirița lui Alecsandri și Țațavencu al lui nenea Iancu, provincialul nostru intra triumfător și „îmortel” în dramaturgia comicului. Să adăugăm re-  
pede aici și pe omniscientul Conu Leonida, pentru a rotunji o epocă de început.

Simpatic și întreprinzător, lichea sau prea omenos, bovaric sau „extrovertit” până la disoluție sufletească, provincialul nostru a cunoscut succesul — ca personaj teatral — cu strălucire în perioada interbelică. Comedii de mare rezistență în timp au semnat la vremea lor Al. Kirilescu, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, Mircea Ștefănescu, Victor Ion Popa dînd provinciei șansa de a ne descoperi fruntea sau a vărsa o lacrimă, ca omagiu adus virtuților ei.

Nu întimplător, în volumul în care-și reeditează piesa de față, Victor Eftimiu o strînge, împreună cu alte două, sub titulatura „comedii de provincie”.

Nu e timpul și nici locul să dau curs unui demon al exortației pe tema filozofico-estetică a „topos”-ului provinciei în literatură și dramaturgie. A apăsa însă pe ideea — deloc neobișnuită — că provincia și eroul ei, Provincialul, îndreptățesc o mică reflecție de ordin mai larg, filozofic-moral, mi se pare necesar ca preambul în înțelegerea adeziunilor sau rezervelor acestei cronici pe marginea spectacolului craiovean inspirat de piesa lui Victor Eftimiu. Nu poți înțelege mare lucru din această substanță sufletească extra-ordinară a eroului, piesei, Vagabondul, dacă nu pui în valoare fundalul ordinar (banalitate, repetiție, vanitate mărunță) al provinciei toropite.

Piesa lui Eftimiu subzistă prin efectul de șoc psihologic cu implicații comice pe care-l produce acest personaj picaresc, Vagabondul, prin distrugerea — momentană — a unei ordini provinciale tipice. Eroul nenumit al piesei este provincia românească a deceniului al treilea, așa cum eroul comediilor amare ale lui Cehov este atmosfera provinciei unei Rusii apuse.

De o limpezime corectă, cu momente comice de vîrf, bine conduse, regia proaspetei absolvente Carmen Gentimir ar fi cunoscut succesul deplin dacă și-ar fi clarificat raportul dintre eroii vizibili și eroul invizibil al piesei, care rămîne Provincia. În interiorul scopului propus — transferul logic al structurii literare în structură scenică —, regizoarea dovedește calități necesare profesiei alese: puterea de a imagina gaguri pe replici aparent prozaice, știința accelerării ritmului spre scenele de comic debordant. Ne-au mai plăcut și am considerat binevenite truvaiurile regizorale din două scene diferite ca substanță. În



Vasile Cosma, Constantin Sassu și Peire Gheorghiu-Dolj

prima, înfruntarea dintre Vagabond și catindatul la înșurătoare, George, se face în pași și cu mijloacele scrimei, pe cînd în text avem doar o scrimă... verbală.

A doua propunere regizorală viabilă creează o scenă de o poezie aparte și nu lipsită de o tristețe care place. Eroii piesei, antrenati într-o aprigă suită de incriminări și recriminări, nici nu observă că, pe nesimțite, sint cufundați în întuneric. Se lasă seara, cearta contenește, o clipă se instaurează liniștea fizică și neliniștea sufletească, după care se aprinde, nemiloasă, lumina, pentru a se reintra în ritmul existenței banale. Scenă de efect, frumoasă și care dă măsura talentului tinerei regizoare. Există de asemenea, câteva scene de un comic autentic, cum este aceea în care (la finele actului I) Vagabondul se lansează într-o repetiție a campaniei electorale către o adunare imaginară.

Nu-i mai puțin adevărat că spectacolul se urnește greu și se înscrie pe o



traietorie sinusoidală, pe care momentele de teatru viu alternează cu altele, plate.

Timiditatea regizoarei în lucrul cu actorii ni se pare a fi exagerată. Ea a rămas aproape de text, prea aproape pentru a-i găsi o filozofie de spectacol care să unifice *ideologic* toate momentele într-o propunere personală.

Văzînd distribuția, m-am gîndit o clipă că regizoarea intenționează să ne prezinte o provincie crepusculară, fiindcă în perechea de îndrăgostiți a piesei a fost distribuit un cuplu de actori, sătați peste vîrsta flirtului adolescentin. N-a fost așa, și vina nu-i a distribuției, care, oricum, rămîne remarcabilă.

Desigur, *Omul care a văzut moartea* nu e chiar o piesă care să te invite expres la „zbor“, dar regizoarea, aflată la vîrsta la care multe lucruri care zboară trebuie atinse măcar cu mintea, ar fi trebuit să încerce o mai mare descătusare a fanteziei, pe care am văzut că o posedă.

Distribuția a mers, în general, la sigur. Petre Gheorghiu-Dolj în rolul Vagabondului traversează spectacolul cu un șarm comic irezistibil. Dubla ipostază dramatică la care îl supune avaturlui personajului îi dă ocazia să folosească procedee comice în registre variate, într-un extraordinar exercițiu de posibilități histrionice: voce de cap, de piept, mimică extrem de mobilă, reculegere serioasă, apariții de efect-afiș etc.

Cuceritor este și personajul Alexandru Filimon creat de Vasile Cosma. Nelipsindu-și eroul de bonomie, comic și intransigentă (provincială, căci așa cere personajul), Vasile Cosma, cu marea lui experiență scenică, revine într-o comedie căreia îi împrumută talentul și inteligența lui artistică, remarcabile. În cel mai truculent personaj comic pe care îl întruchipează în ultimii ani pe scena Naționalului craiovean, Constantin Sassu („farmacianul“ Leon) sporește cota artistică a spectacolului în a doua sa jumătate. Foarte atent la nuanțe, lucru mai rar la actorii de comedie, Constantin Sassu te lasă să savurezi personajul în toate părțile lui „componente“. El nu-ți oferă personajul de la început, ci îl dezvăluie cu fiecare replică, cu fiecare gest, cu fiecare intonație. Procedeu de compunere și recompunere (în spectacol) rar folosit (din păcate) de actorii de comedie.

Cu o experiență, și ea apreciabilă în crearea ingenuelor, Georgeta Luchian (Alice) duce la capăt un personaj capricios, nu foarte consistent dramatic, dar pe care actrița l-a punctat deseori cu nerv și dăruire care-l fac simpatic.

Patetică și autoritară, doamna Filimon, în interpretarea actriței Maria Ciocină-Goanță, strălucește în scenele care-i contrariază sentimentele și scopul de a-și mărita odrasla cu cine vrea ea. Talentul ei comic, prea puțin pus în evidență în ultimul timp, este real.

Nevricos, curajos sau laș, după cum o cere situația, George în interpretarea lui Lucian Albanu se înalță artistic în partea a doua a spectacolului, mai ales în scena în care, cuprins de un brusc acces al simțului justiției, perorează rizibil și demagogic împotriva viitorului său socru.

Indepărtat de indicațiile autorului, decorațiunile lui Viorel Penișoară-Stegaru rămîne viabil în funcționalitatea lui (e aerisit, cum se spune), dar lipsit de originalitate, pe care nici regizoarea nu a realizat-o. Remarcabil, în schimb, costumul de gală al Vagabondului.

Pentru publicul craiovean, spectacolul rămîne un bun cîștigat, căci piesa lui Victor Eftimiu nu s-a mai jucat la Craiova din... 1928.

P. B.

## TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

# D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Data premierei: 19 aprilie 1984.  
Regia: DRAGOȘ GALGOTIU.  
Scenografia: VITTORIO HOLTIER.

Distribuția: LAURENȚIU LAZĂR (Nae Girimea); DUMITRU PALADE (Iancu Pampon); CORNELIU REVENT (Crăcănel); LUPU BUZNEA (Catindatul); MARIAN RĂLEA (Iordache); ALEXANDRU PANDELE (Ipistatul); ECATERINA NAZARE (Didina Mazu); DANA BOLINTINEĂNU (Mița Baston); ANCA CONSTANTIN, ANCA CISMARU, VALENTIN POPESCU (Măști); VICTOR STĂNESCU (Chelnerul)



Istoria culturală a capodoperelor literare înregistrează, de-a lungul timpului, repere valorice de natură diferită — textuală, regizorală, sociologică, interpretativă — care acționează cu o, deghizată sau nu, forță de seducție, dar care, pe de altă parte, instituie un orizont de așteptare generator de reacții evidente — de adeviziune, refuz, nemulțumire.

În acest context literar-artistic, favorabil discuțiilor și viabilității operei de artă, se înscrie *D-ale carnavalului*, piesă intrată în *memoria culturală activă* românească. Fiecare încercare a unui regizor de a monta această piesă se va izbi, deci, de solide obstacole de sorginte culturală, de gustul public, de tenta „sacrală” care învăluie o capodoperă. O nouă montare este o adevărată probă de *rezistență în confruntarea cu un public pregătit în grade diferite, dar și pretext* pentru căutări, activări ale materiei textuale.

Spectacolul Teatrului Municipal din Ploiești presupune, din aceste puncte de vedere, o citire deloc „ortodoxă” a piesei. Cum mai putem, însă, aprecia „calea dreaptă” care duce spre interpretarea capodoperei? Spectacologia modernă a dezvăluit câteva tendințe, pe deplin conturate, prin care coerența critică acoperă nucleul de rezistență al operei puse în scenă. Regizorul Dragoș Galgoțiu pare să fi adoptat mai degrabă calea incifrării decât a descifrării, a implicitei decât a explicitei, căci vom vedea în spectacol coexistând două „chei” de intrare în universul capodoperei. Una deschide lumea caragialeană din perspectiva mahalalei noroioase, cu pasiuni dezvăluite fără „perdea”. Alta îngăduie accesul într-o lume dominată de figura lui Iordache, spiritul mefistofelic al locului, care dirijează întâmplările, un alter ego al supremului „păpușar”, „soitarul” care este Caragiale.

Lumea aceasta a carnavalului este interesant văzută, ca un spectacol de teatru în teatru, de felul acelor spectacole populare (*théâtre de la foire*) în piața publică (abia sugerată de asistența măștilor în jurul lui Pampon și Crăcănel), unde măștilor de mucava le corespund sentimente de același fel, declamate cu patos, însoțite de bastonade în ritm vivate. Două figuri propun momente contrapunctice în spectacol: Catindatul și Iordache. Relația scenică dintre aceste personaje este materializată printr-o cutie din care, prin lovire, se aud sonuri melodice. Ritmul scenic este lent în aceste momente, o lumină de ireal invadează scena, personajele cad în transă. Iordache este văzut acum ca „bestia” umanizată de muzică, o monomanie revelatoare de uman, iar Catindatul pare a-și ajunge

sieși în carne, căci „electricitatea” lui „Matei” este covârșitoare și binefăcătoare.

Coexistența acestor două „chei” este adesea improprie, din perspectiva textului, care nu se lasă „atras”, rezistă, în ciuda unor ușoare malformații sau adăugiri (*Moșii*) la care este supus. O stranie îmbinare a unor rezolvări care vădesc tinerețea regizorului, ca importantă experiență, cu intuiții adânci, originale, determină regia să nu le poată asigura necesara reunire ideatică în folosul spectacolului. Scenografia lui Vittorio Holtier este interesantă, servind bine spațiul scenic. Frizeria devine un mic univers strivitor, unde colcăie oameni mărunți și pasiuni așșideri. Finalul — decorul se destramă peste personaje — sugerează o idee, o rezolvare scenică, mai puțin originală, dar cu forță de sugestie.

Se impune, în spectacolul ploieștean, Marian Râlea, în rolul lui Iordache. Tînărul actor dă o mare greutate propriei poziții în scenă, fiind un „intrigant” de *commedia dell'arte*, cu bruște schimbări de ritm, agil, mereu atent la ceilalți, satisfăcut de evoluția jocului. O îmbinare de anxietate și criză erotică este Mița Baston, în interpretarea Danei Bolintineanu. Cuplul Pampon-Crăcănel, jucat de Dumitru Palade și, respectiv, Corneliu Revent, se supune intenției regizorale din perspectiva, bine realizată, a devitalizării unor „amorezi”, care par mai degrabă asemănători decât diferiți, fapt la care contribuie și costumarea lor. Laurențiu Lazăr (Nae Girimea) joacă un fante de mahalala, cu bune intuiții ale donjuanismului precar. Catindatul este, în jocul lui Lupu Buznea, un îmbătrînit în așteptarea „vacanței”, sacrificatul carnavalului. Ecaterina Nazare (Didina Mazu) face un joc de opoziție previzibilă față de Mița.

După ultimele sale spectacole *Acești îngeri triști și Șoareci de apă*, Dragoș Galgoțiu nu s-a desprins încă hotărît de propriile ezitări în fața textului literar. Mai deranjează soluțiile scenice nesprîjinite de contextul operei, dar surprind îmbucurător intuiții *partiale*, însă noi, asupra lumii caragialeene. *D-ale carnavalului*, la Ploiești, a propus o mișcare contradictorie, de apropiere, dar și de depărtare vizibilă față de text. Dacă apreciem tendința regizorului de „asaltare” a operei, pentru a o determina să semifice altfel, nu putem să nu observăm „lezionile” provocate de această procedură. Ruperile de ritm și timp interior șochează, dar nu cristalizează un sens nou în ansamblul spectacolului. Credem, deci, că este vorba de o *încercare* a operei, și nu de o „încercuire” a ei cu un punct de vedere critic integrator.

Marian POPESCU



# MILIONARUL SĂRAC

de Tudor Popescu

Data premierei: 12 aprilie 1984.  
Regia, scenografia, ilustrația muzicală: VALERIU PARASCHIV.

Distribuția: CORNELIU DAN BORCIA (Dude); AVRAM BIRĂU (Surdu); LIVIU TIMUȘ, CORNEL NICOARĂ (Iordan); COCA BLOOS (Tița); ROMEO TUDOR (Cornel); TATIANA IONESI (Nuța); FLO-RIN MĂCELARU (Tincu); GHEORGHE BIRĂU (Locotenentul).

Ca și multe alte piese semnate de Tudor Popescu, *Milionarul sărac* „riscă” să facă o carieră durabilă pe scenele teatrelor noastre, aducând încă un argument — dacă mai era nevoie! — în favoarea succesului și popularității acestui autor. „de virf” al ultimelor cincisăse stagiuni. Fapt explicabil, căci, și aici, satira este directă, limpede, eficace, și aici, verba dialogului este contagioasă și, mai ales, și aici dramaturgul atacă frontal o realitate imediată, tangibilă pentru „omul de pe stradă”, în viața sa de zi cu zi. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că toate amănunțele din *Milionarul sărac* sînt copiate fidel după realitate, că — de pildă — la tot pasul hoții, escrocii și ofițerii de miliție vorbesc curent latina clasică și nici că se întîmplă prea des ca zicala celebră „orice naș își are nașul” să se împlinească atît de firesc și de armonios. Dar, dincolo de astfel de amănunte, chintesența anecdotică din *Milionarul sărac* este de un realism lipsit de echivoc.

Valeriu Paraschiv, cel care mai montase — în urmă cu exact cinci ani — la Piatra Neamț *Cuibul* (*Paradis de ocazie*) al aceluiași autor, a apelat, pentru *Milionarul sărac*, la o zonă de sugestie care amintește de montarea precedentă. În nuanțe mai estompe însă. Să ne reamintim: în *Cuibul*, toate personajele erau particularizate printr-un detaliu

vestimentar care trimitea imediat spre o imagine animalieră — cutare era leul, altul, vulpea —, și, astfel, spre ideea de fabulă, de alegorie. Și de data aceasta, viziunea scenografică (aparținînd, ca și ilustrația muzicală, tot lui Valeriu Paraschiv) îl îndrumă pe spectator spre asociații din afara ambianței concrete a comediei, doar că nota animalieră este mai puțin evidentă și este continuată și spre alte planuri metaforice. Dacă Iordan, marele escroc, are aparența unui pachiderm brutal și insensibil, călcînd arogant prin „magazinul cu porțelanuri fine” al vieții, dacă Dude și Surdu, pungașii mărunți și feloni, sînt colorați aiuristic, ca niște cameleoni, dacă, în fine, și la alte personaje se pot distinge, și specula asemenea trimeri pe jumătate parodice, pe jumătate demistificatoare, în schimb două dintre personajele importante ale piesei — Tița, soția lui Iordan, și ofițerul de miliție (Locotenentul, cum este numit în program) — au alte dimensiuni, se implică în alte sisteme de referință. Prima are ceva din aerul exotic și ușor absent, acreditat astfel de o întreagă literatură (mai ales anglo-saxonă) interbelică, al femeii orientale, femeie-obiect, femeie-sclavă, cu străfulgerări perverse în dosul măștii de supușenie absolută, fatalistă. Al doilea face casă bună și cu „șeriful la New York”, dar și cu vreun personaj fantast dintr-un alt „război al stelelor”, vrînd să întruchieze o idee de justiție imuabilă și atemporală, detașată de locuri și oameni, și evident incoruptibilă.

Unitatea de stil a tuturor acestor aluzii — e lesne de înțeles — este destul de precară. Dar acest fapt, în sine, nu ar avea prea mare importanță, dacă ar fi fost împlinite alte rosturi specifice ale comediei, dacă s-ar fi obținut, cu consecvență, descărcarea cathartică esențială prin rîs.

Rîsul nu lipsește cu desăvîrșire din spectacolul de la Piatra Neamț. Dar, ciudat — și spre deosebire de montările de pînă acum cu aceeași piesă —, centrul de greutate este deplasat, de la cuplul hoților (atît de pitorești în alte versiuni), la cel al soților (ba chiar al întregii familii) Iordan. În felul acesta, aproape tot actul întîi rămîne la un neașteptat nivel de monotonie, iar construcția comică este văduvită de unul dintre atuurile ei principale. Pe Corneliu Dan Borgia (Dude) și pe Avram Birău (Surdu) îi simți tot timpul struniți, temperați, verba lor potențială este îngărdită de bariere false. În loc să formeze un tandem de haz clasic (ce minunați ar fi fost Stan și Bran în aceste roluri!), jocul lor a fost complicat de „suprateme” derutante și nefuncționale.



În schimb, surprinzătoare disponibilități satirice dovedesc Liviu Timuș (Iordan) și Coca Bloos (Tița), actorul — debordant de vitalitate și temperament, actrița — nuanțind cu finețe potlogăria și duplicitatea. Despre Gheorghe Birău (Locotenentul), cred că nu se pot spune decît lucruri bune; nu am înțeles deloc de ce a fost construit așa rolul său — un aer de marțialitate abulică, dincolo de care se pot ghici tot felul de refulări și complexe —, dar bănuiesc că actorul s-a conformat cu conștiințozitate indicațiilor regizorale. Romeo Tudor și Tatiana Ionesi (progenitura familiei Iordan) sînt profiluri mai apropiate de înțelegerea normală a piesei lui Tudor Popescu. Cu observația că, în cazul partiturii

Nuței, *litera* textului a fost serios modificată de regizor, fără vreun ciștig pentru piesă.

Un rol aparte — de victimă eternă a propriilor sale bune intenții — realizează Florin Măcelaru (Tincu). În cazul lui, regizorul a intuit corect dublarea inocenței de o răutate inconștientă, expresie a instinctului gregar incipient.

La Piatra Neamț, *Milionarul sărac* s-a intrupat în una dintre posibilele variante de spectacol. Posibile, dar nu într-un totu convingătoare, căci — cum bine observa cineva — „comedia aceasta părea ceva mai veselă“.

Dinu KIVU

## ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL FOARTE MIC

# ROMANȚĂ TÎRZIE

de Peter Turrini

Data premierei : 17 mai 1984.  
Regia : CRISTIAN HADJICULEA. Scenografia : MIHAELA DULEA. Traducere și adaptare : FRANZ JOHANNES BULHARDT și ALEXANDRU STARK.  
Distribuția : TATIANA IEKEL (Maria) ; NICOLAE DINICĂ (Josef).

Două destine insignifiante, doi oameni oarecare, în existența cărora sînt surprinse simptomele bolii secolului : alienarea. Într-o lume supraaglomerată, în societatea unei false abundențe, într-un univers ajuns la saturație, omul este măcinat de o iremediabilă, egoistă singurătate, și dispașiția însului ca entitate socială poate coincide cu moartea fizică. Ca și cuplul devenit faimos al americanului, altminteri obscur, Gibson, cei doi eroi ai lui Peter Turrini (pe care programul de sală îl recomandă ca reputat scriitor austriac) vor încerca și ei, printr-o idilă tîrzie, să fie măcar pentru o clipă „pe un balansoar“. Dar Maria și Josef trăiesc criza generației zdruncinate de experiența războiului, sînt secătuiți de

viața mizeră pe care au dus-o, incapabili să stabilească un veritabil dialog. Într-o noapte de revelion, într-un magazin pustiu, eroii își derulează simultan și alternativ povestea vieții lor zbuciumate. Sloganurile publicitare care răsună în virtutea unei stupide inerții au ca ecou vorbele mari desprinse dintr-un trecut revoluționar, dar rămase în prezent fără acoperire. Multă vreme fiecare își debitează obsesiile existențiale, fără să se audă unul pe celălalt. Din momentul în care devine clară imposibilitatea unei comunicări autentice, crește tensiunea dramatică : pe cei doi îi separă parcă un perete de sticlă, dar treptat mediul opac începe totuși să le reflecte chipul, dezvăluind eșecul absolut a două modalități diferite de a înțelege realitatea. Ea — o femeie cu mentalitate îngustă, care nu a dorit decît să-și trăiască viața și a făcut mereu încercări desperate să păstreze aparenta unei minime onorabilități, la care îi dădea dreptul munca onestă. El — un bărbat marcat de un ideal, pe care se complace să-l invoce doar, lipsindu-i tăria de a trece la acțiune, de a o lua, de la capăt. Spre final, apropierea care survine între ei este mai mult senzuală și împlinește o necesitate de tandrețe îndelung aminată.

Direcția de scenă — remarcabilă prin discreție — a urmărit să pună în valoare în primul rînd performanțele actricești ; regizorul Cristian Hadjiculea, împreună cu actrița Monica Ghiuță (de astă dată într-o inedită postură de asistentă de regie), a făcut eforturi să dea consistență scenică textului, să-i atenuze caracterul expozitiv și banalitatea pretextului dramatic. O contribuție cu virtuți comple-





Tatiana Iekel și Nicolae Dinică

mentare deosebite în crearea atmosferei are ilustrația sonoră realizată de Ileana Popovici. Decorul Mihaelei Dulea se dovedește funcțional pentru evoluția pseudoconflictului, sugerind, cu intenționate tușe de kitsch, câteva elemente ce țin de mirajul societății de consum.

Caracterul prin excelență confesiv al acestei piese în doar două personaje potentează forța emoțională a partiturilor actoricești, extrem de generoase pentru interpreți. Cu infinită sensibilitate, Tatiana Iekel s-a apropiat de personaj printr-o duioasă înțelegere, dând expresie naturii deopotrivă tragice și comice a ființei umane. Modestă actriță de varietate părăsită de noroc, ajunsă în pragul bătrâneții să se mulțumească cu un post de „înlocuitoare“ a femeii de serviciu dintr-un supermarket, Maria este un temperament neliniștit, capabil de devotație până la sacrificiu, o fire sociabilă, predispusă la bună-dispoziție, animată de un optimism regenerativ, cu izbucniri de entuziasm, efuziuni repede stinse de tristețea rememorărilor mai vechi sau mai recente. Nicolae Dinică și-a apropiat personajul uzînd de o amară ironie: îmbătrînit prematur, ursuz, morocănos, un însingurat, un solitar înrăit care-și ascunde orgoliul frustrat, un suflet mutilat încă din copilărie, trudit cu palma și plămînii, trecut și prin experiența dură a scenei, cantonat într-un umil post de paznic, nu are acum drept bunuri personale decît un fular gros care să-i me-

najeze sănătatea precară, plus o foarfecă și un maldăr de ziare din care caută să decupeze articole care să-i servească în pledoaria prin care, indirect, îi avertizează pe semenii săi de pericolele iminente.

Actorii Teatrului Mic duc mai departe propunerea de studiu psihologic, în egală măsură și sociologic, pe care autorul o face printr-o percepere exactă a faptelor de viață.

Irina COROIU

TEATRUL DRAMATIC  
„MARIA FILOTTI“ DIN BRĂILA

## ÎNCERCARE DE ZBOR

de Iordan Radicikov

Premiera pe țară oferită de teatrul brăilean lansează în circuitul nostru repertorial o piesă importantă a unui autor important nu numai în Bulgaria, ci și în concertul dramaturgiei europene contemporane. Jucat frecvent, la oră actuală, pe numeroase scene străine, Iordan Radicikov a devenit „un nume“ grație în primul rînd acestui text, exemplar prin cel puțin două calități: aceea de a



fi reprezentativ pentru categoria teatrului așa-numit popular, pe care, totodată, îl depășește prin deschiderea amplă spre problematica specifică teatrului filozofic, și prin aceea de a fi, în același timp, emblematic pentru o anumită spiritualitate națională și perfect accesibil sensibilității universale (fapt care explică, de altfel, audiența de care se bucură). Anecdotică piesei e semnificativă din ambele puncte de vedere. În timpul războiului, două cete — inițial, rivale — de țărani din „Cătunele lui Avram” zăresc pe cer un balon captiv rătăcit; hotărâți să-l „vîneze” cu orice preț, ca să facă din mătasea lui „cămăși pentru tot satul”, oamenii nu reușesc să-l prindă altfel decât legîndu-l de trupurile lor cu frînghiile ce se tîrăsc pe pămînt; dar iată că prizonierul, căpătînd deodată noi puteri, se ridică în văzduh, ducîndu-i cu el și pe oameni; aceștia — întii speriați, apoi uimiți și fericiți — zboară deasupra Cătunelor lor, deasupra orașelor, apoi deasupra Balcanilor, sus, tot mai sus. Dar tirul antiaerieni — căci jos, pe pămînt, războiul continuă — doboară balonul și zburătorii trebuie să dea socoteală poliției militare pentru acțiunea lor „subversivă”; sînt batjocoriti, bătuiți cu sălbăticie, chinuiți; nimic însă nu le poate răpi bucuria că au fost în stare, fie și pentru scurt timp, să se desprindă de pămînt, să se înalțe și să zboare...

Precum într-un basm, în *Incercare de zbor* realul și imaginarul coexistă; cumătrul care țcolă ziuica despică bostani cu toporul ca să hrănească porcii stă — în perspectiva zburătorilor, ca într-o imagine desprinsă din Chagall — alături de sufletele morților dragi ce

cutreieră eterul purtate de aripi nevăzute. În filonul principal al tramei se împletește istorioara lui Momo, ciocara domesticită pînă într-atît încît *nu mai vrea să zboare*, pentru ca atunci cînd, purtată de balon, va încerca un surogat de zbor, să se prăbușească la pămînt ucisă de un glonț rătăcit. Această „poveste secundă” — de fapt, cred eu, metafora fundamentală a piesei — nuanțează contrapunctic mesajul optimist al scrierii, îmbogățindu-l. Dar dacă relatarea subiectului (reamintind, întrucîtva, cutremurătorul episod al mușicului—Icar improvizat din *Rubliov*, capodopera cinematografică a lui Tarkovski) poate face sesizabile liniile de forță ale viziunii dramaturgului, ea nu poate reda, din păcate, încărcătura emoțională a replicilor, în care o poezie suculentă și totuși delicată, de autentică sorginte folclorică, se aliază, în desăvîrsită armonie expresivă, cu un umor de superioară esență intelectuală. (Aici e locul să semnalăm excelența calitate a traducerii realizate de Vasile Igna și Tiberiu Iovan.)

Pentru a transpune scenic această complexă alcătuire dramatică, regizorul Constantin Codrescu a conceput, împreună cu scenografa Stela Bărăscu, un decor strict esențializat pentru prima și ultima parte a spectacolului (cîteva practicabile, planuri înclinate și mari întinderi de pînză), acordînd pondere plastică majoră secțiunii mediane, cea evocînd zborul: acoperind sau descoperind frînghiile de care sînt suspendați, la diverse niveluri, eroii, alunecă pe verticală o imensă plasă — e rețeaua care îmbracă orice dirijabil, dar e și pînza de pîianien în care sînt prinși, cutezătorii imprudenți. O importanță aparte dobîndesc luminile, în felurite nuanțe cromatice sau crud-albe, estom-

#### Performanțe actoricești integrate într-un omogen joc de echipă





**Data premierei : 6 mai 1984.**

**Regia : CONSTANTIN CODRESCU. Scenografia : STELA BĂRĂSCU și CONSTANTIN CODRESCU. Traducerea : VASILE IGNA și TIBERIU IOVAN.**

**Distribuția : ROMEO MUȘTEANU (Dascălul Kiro); SORIN DINCULESCU (Iiiko); MARIN BENA (Avram Îmblinzitorul); GEORGE MARIN (Cocoșelu); FLORIN CHIRPAC (Matei Nimica); GEORGE CUSTURĂ (Avram Suveică); ANTON FILIP (Igoto); GEORGE ȘOFRAG (Petru); PETRE CURSARU (Pavel); BUJOR MACRIN (Sufletelul Babei); GEORGE ȚOROPOC (Avramuț); ILDY CODRESCU (Avrămeasa); MIHAI STOICESCU (Comisarul). Fete și neveste : RODICA MUȘTEANU, MARILENA NEGRU, ELENA ACIU, MARINELA CĂTĂLIN, GRETA MANTA, LUMINIȚA DINULESCU. Polițiștii : NICOLAE CIOCOIU, NICOLAE BUDESCU, MIRCEA VALENTIN, NICOLAE ȚĂRANU.**

incisiv (George Marin, George Șofrag, Sorin Dinculescu) ori mai apropiat de gag (Florin Chirpac, Petre Cursaru), fie că exploatează dramatismul, vecin adesea cu tragicul pur al scriiturii (George Custură, Anton Filip, George Țoropoc), aceste microrecitaluri au ca liant aceeași plăcere a jocului. Li se adaugă (într-o scenă intens colorată, dar oarecum străină „arhitectonic“ de corpul piesei) monologul plin de forță și sevă comică al lui Ildy Codrescu, desfășurat pe fundalul mut al evoluției, atent stilizate coregrafic și gestual, a grupului de „fete și neveste“ din „cătunele lui Avram“; Rodica Mușteanu, Marilena Negru, Elena Aciu, Marinela Cătălin, Greta Manta și Luminița Dinulescu. O schiță exactă — la limita șarjei, însă — a obtuzității sadice a polițaiului iscălește Mihai Stoicescu. Dincolo de contribuțiile individuale ale membrilor trupei, dar ca un firesc corolar și efect al lor, meritul fundamental al spectacolului brăilean este acela de a fi o *creație colectivă* model.

**Alice GEORGESCU**

pind siluetele sau decupându-le net. Mizanscena se caracterizează (cu excepția citorva momente izolate, neesențiale pentru tonalitatea de ansamblu) prin simplitate și discreție — rod, aici, al unui profesionalism de netăgăduit. Regizorul a înțeles că procedeele stridente sau demonstrațiile ostentative de „meserie“ ar intra într-o coliziune de substanță cu textul; de aceea, a propus o lectură temeinică și riguroasă, sensibilă și coerentă a piesei, restituind-o astfel în toată frumusețea ei. De asemenea, și-a îndreptat atenția, în mod întru totul remarcabil, către lucrul cu actorii, reușind, în acest sens, să-i conducă spre performanțe personale integrate impecabil într-un omogen joc de echipă. Realizările interpretative sînt, dealtfel, cu atât mai demne de interes cu cît, timp de un act întreg, actorii joacă în, să le zicem așa, „condiții speciale“ — adică balansîndu-se pe platforme înguste deasupra scenei, în poziții deloc comode și reclamînd un susținut antrenament corporal și vocal —, pentru ca, în actul următor, fiecare să „vină la rampă“ în scurte, dar dense momente solistice. Fie că nota lor dominantă este patetismul (Romeo Mușteanu, Marin Bena, Bujor Macrin), umorul mai subtil-

## TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

— Secția germană —

## ELEKTRA

de Gerhart Hauptmann

**Data premierei : 28 martie 1984.  
Regia : KLAUS ZEY.**

**Distribuția : HARIET WOLF (Klytämnestra); RUDOLF HERBERTH (Orest); ANNEMARIE SCHUNN (Elektra); KLAUS ZEY (Aigisthos); HELMUT JAKOBI (Pylades).**



**Speciacolul poartă pecetea tinereții și entuziasmului actorilor (în imagine, Hariet Wolf, Annemarie Schunn, Rudolf Herberih)**



Începînd cu Renașterea și pînă astăzi, dramaturgia germană se întorc mereu către miturile Greciei antice. Nu se poate nega, în această privință, nici marea influență a lui Goethe, ale cărei urme le descoperim mai ales la Peter Hacks; dar, dincolo de aceasta, își spune cuvîntul, fără îndoială, excepționala forță de generalizare a experienței umane pe care o reprezintă eroii antici.

Și Gerhart Hauptmann, considerat pe drept ca fondatorul teatrului naturalist german, creatorul primei drame revoluționare, aceea a *Țesătorilor*, autorul unor delicate lucrări poetice, cu cizelată și rafinată simbolistică, s-a îndreptat, la rîndul său, către comorile antichității.

Eroii mitologiei grecești, așa cum sînt văzuți de Hauptmann, nu mai au însă în ei nimic din echilibrul atic, și nici din desăvîrșirea monumentelor de artă ale veacului al V-lea dinaintea erei noastre, cînd au scris Eschil, Sofocle și Euripide, ci aparțin unui univers al dezlănțuirilor primare, al cruzimii revărsate vulcanic, al ambițiilor fără de margini și opreliște.

Această viziune apocaliptică o găsim, mai cu seamă, în *Tetralogia Atrizilor*, formată din patru piese, scrise în timpul celui de-al doilea război mondial, între 1940 și 1944, cînd octogenarul poet, cutremurat de tot ceea ce vedea în jurul său, nu s-a refugiat, așa cum s-a spus, în trecut, pentru a scăpa de infernul prezentului, ci i-a căutat acestuia din urmă corespondențe în vasta experiență a omenirii, și nu le-a putut găsi mai potrivite decît în istoria Argosului, în negurile acelor

vremuri cînd părinții își ucidău copiii, iar copiii, pe cei ce le-au dat viață.

A început cu sfîșitul istoriei, cu *Ifigenia la Delfi*, cînd cea dintîi născută a lui Agamemnon acceptă de bună-voie să se sacrifice (al doilea sacrificiu, nu cel dintîi, de la Aulis) pentru a curma lanțul răului, a continuat cu *Ifigenia la Aulis* (1943) și a încheiat în 1944, cu *Moartea lui Agamemnon* și *Elektra*, ultimele două concepute ca „strigăte ale deznădejdiei” — de unde și forma lor de piese într-un act, concentrînd la maximum și timpul și spațiul, aducînd totul în jurul cutremurătorului moment al uciderii soțului sau a mamei.

Cu toate că s-a bucurat de bune aprecieri din partea criticilor și a cunoscătorilor operei lui Gerhart Hauptmann, *Tetralogia Atrizilor* nu a văzut prea des lumina rampei (la noi în țară s-a jucat doar *Ifigenia la Delfi*, la Naționalul bucu-reștean, în 1942); de aceea, montarea *Elektrei* de către actorii sibieni este un autentic gest de cultură.

Demn de apreciat este și faptul că interpretii — din rîndul lor făcînd parte și regizorul, actor și el, și anume Klaus Zey —, sînt tineri: spectacolul poartă din plin pecetea tinereții și a entuziasmului lor. Evitînd monumentalul și efectele, lip-sindu-se pînă și de sprijinul generos al decorului, doar cu ajutorul unor sobre elemente de sugestie în realizarea cadrului și a costumelor, creatorii spectacolului au mers mai cu seamă către descifrarea textului și a relațiilor, către descoperirea stărilor paroxistice trăite de personaje și a semnificației lor.



Pe o scenă aproape goală — doar cu o pînză cenușie, care acoperă cîteva denivelări sugerînd ruinele unui templu, și cu o coloană ce devine adăpostul surghiuniței Elektra —, se întorc Orest și Pylades, doi bieți peregrini ai dorului de țară, apăsați de chinătorul sentiment al nevoii de răzbuinare. Aici, departe de palat, pe locul unde odinioară îi fusese ucis tatăl, Orest întîlnește o Elektră sălbăticită, redusă la o stare de animalitate, arzînd de ură împotriva mamei ei și de sete de dreptate. Dacă Rudolf Herberth a știut să-i dea sinceritate lui Orest, Annemarie Schunn are și o uimitoare forță lăuntrică, și o mare expresivitate în gesturi și mimică. Elektra creată de ea rămîne întipărită în memorie datorită nu numai înfățișării ei de animal fugărit, ci mai cu seamă tensiunii lăuntrice, patimii puse în rostirea fiecărui cuvînt. Încă incert se arată a fi Pylades, interpretat de Helmut Jakobi, incert pentru că în versiunea lui Hauptmann personajul este mult mai complex decît în sursele antice, fiind în egală măsură intruchiparea prieteniei și a rațiunii, dar și omul ce nu poate închide ochii la nenorocirile din jurul său, ucigînd fără de voie pentru a-și salva prietenul.

Cu toate că Hariet Wolf, cu silueta ei fină, nu părea să fie cea mai potrivită

alegere pentru cumplita Klitämnestra, actrița a știut să sugereze răutatea și cruzimea eroinei, lipsa ei de omenie, mai cu seamă atunci cînd îl respinge pe Orest, ce-i cerșește dragostea de mamă. În Aigisthos cel stăpînit de ambiții, Klaus Zey a fost exact, dur, tăios, categoric.

Numai cu o pînză și cîteva elemente de decor, sugerînd prin costume datele personajelor, cinci tineri actori ai secției germane a teatrului sibian au dat viață mitului Electrei, în viziunea lui Hauptmann, accentuînd mai puțin ura dintre personaje, cit nevoia acestora de dragoste și bună înțelegere. Sensurile spectacolului se clarifică în cîteva momente: Orest își strigă marea durere de a iubi fără a fi iubit, exprimînd o sfișitoare nevoie de dragoste; fiul cade în genunchi în fața mamei sale și își trăiește suferința de a fi respins; de asemenea, finalul, cînd tinerii „pătați de sînge” își plîng nevinovăția pierdută pentru totdeauna.

*Elektra* la Teatrul de Stat din Sibiu este un spectacol modest și sobru, ce pune în valoare calitățile scenice certe ale scrierii lui Gerhart Hauptmann, dar mai cu seamă orizontul ei umanist.

Ileana BERLOGEA

## ALTE PREMIERE

### TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# NUNTA LUI KRECINSKI

de A.V. Suhovo-Kobîlin

Față de scepticismul superior și amuzat din *A murit Tarelkin!* și de sentimentul tragic al vieții din *Procesul*, comedia *Nunta lui Krecinski* ne inculcă numai un sentiment etic, de dezaprobare a societății ruse în plină decadență, nu lipsit de o undă de speranță într-un viitor al Rusiei edificat după idei narodniciste. Piotr Konstantinoviei Muromski, moșier întreprinzător cu dragoste de pămînt, este în primejdie de a deveni victima mistificărilor nobilei decăzut Mihail Vasiliei Krecinski, fiind salvat în ultima clipă, prin neostenita veghe a devotatului său prieten și vecin de moșie, Vladimir Dmitrici

Data premierei: 3 mai 1984.

Regia: MIRCFA MARIN. Scenografia: TATIANA MANOLESCU ULEU. Traducerea: ALEXANDRU KIRITESCU.

Distribuția: NICOLAE C. NICOLAE (Muromski); LUMINIȚA BLĂNARU (Lidocika); GETA GRAPĂ (Atueva); ANDREI RALEA (Nelkin); NAE CRISTOLOVEANU (Krecinski); GABRIEL SÂNDULESCU (Raspliev); GEORGE FERRA (Agentul, Scebnov); AURORA CRĂCIUN, MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Tișka, Beck); E. MIHĂILĂ BRAȘOVEANU (Feodor).

Nelkin. Intriga nu depășește farsa banală, escrocheria lui Krecinski fiind aproape „la vedere”, și doar naivul său amfitrion poate fi păcălit, în ciuda prudenței sale exagerate; în schimb, caracterele sînt surprinse cu siguranță, avînd nu numai tipicitate, ci și individualitate. Alături de naivul, prudentul și iscoditorul Muromski, apar sora sa, Anna Anto-





**Nicolae C. Nicolae, Geta Grapă, Luminița Blănaru, Nae Cristoloveanu și Andrei Ralea**

novna Atueva, doritoare de baluri și petreceri la Moscova — răzbunare tirzie a unei tinereți petrecute în claustrare — și devotatul și tomnaticul Nelkin, nutrinđ tăinuita speranță de a se căsători cu nu mai puțin naiva fiică a lui Muromski, Lidocika. Alături de Krecinski, pătimaș jucător de cărți, tocător de averi, averturier, evoluează escrocul mărunț și neinventiv Rasplıuev, creat parcă pentru a pune în valoare ticăloșia lui Krecinski, așa cum, evident, dincolo de rațiunile intrigii există și Nelkin, a cărui fire neîncrezătoare evidențiază, prin contrast, naivitatea lui Muromski.

În spectacolul montat la Brașov, regizorul Mircea Marin a adîncit tocmai acest registru al caracterelor, neținînd seama de simpatiile pentru narodnicism și de bunele intenții ale autorului, de a avertiza asupra „pericolelor orașului“ o clasă oricum condamnată de istorie. Așa fiind, satira s-a extins, deformativ expresivă, și asupra victimelor mistificării lui Krecinski. Naivitatea lui Muromski își regăsește astfel temeiurile în prostie și lăcomie; tot din lăcomie supraveghează și Nelkin eventualele greșeli ale rivalului său la mîna Lidocikăi, cînicul și escrocul lipsit de scrupule Krecinski, care ne devine oarecum apropiat, chiar simpatic, înșelătoria lui împrumutînd ceva din spiritul unei justiții imanente. Altiel, regizorul este alături de autor, vîzînd în Krecinski simbolul unei nobilimi decăzute, care, sărăcînd, excedată de propriile-i patimi, ajunge la cinismul său funciar.

Rolul lui Krecinski i-a revenit lui Nae Cristoloveanu, care apasă pe latura simpatică a personajului, dezvoltîndu-l în direcția ludicului și dezinvoltului nepericulos. Există însă o mască pentru personajele cu care actorul vine în contact ca personaj, și alta pentru public, sub care ni se arată, adică. Aceste măști ar fi trebuit mai mult individualizate, și astfel Krecinski ar fi căpătat un mai expresiv

siv relief și s-ar fi instaurat o mai mare tensiune între individualitatea sa și realitatea sa simbolică. Iată ce îi sugerăm actorului. În rolul moșierului Muromski, Nicolae C. Nicolae reliefează, în consens cu indicațiile regiei, tocmai un amestec de naivitate (orbire din dragoste paternă) cu lăcomia abia ascunsă sub o sărăcie de duh bonomă, chiar jovială. Lui Nelkin, Andrei Ralea i-a făurit o fizionomie întunecos romantică: dintr-o pieptănătură răzvrătită, ochi rostogoliți amenințător, gesticulație bruscă și tăceri misterioase, scoate efecte burlești și enorm caricaturale. La aceleași efecte, dar cu mijloace diferite, în genul romanțios, ajunge Geta Grapă în Anna Antonovna Atueva. Tot în registru burlesc și caricatural îl vedem pe decăzutul Rasplıuev, în portretul pe care i-l face Gabriel Săndulescu; păgubosul său personaj e hohotitor și excedat de evenimente pînă la stupefacție. Linear, jocol Luminiței Blănaru: e drept că naiva Lidocika e mai mult un pretext necesar intrigii, fără complicații psihologice, dar l-am fi dorit mai împlinit, mai substanțializat de către actriță, cu atît mai mult: cu cît în roluri cu totul episodice reușesc compoziții excelente George Ferra (Agentul, Negustorul Scebnev) și Aurora Crăciun, ale cărei portrete (slujitorul Tișka și giuvaergiuul Beck) sînt pregnant expresive. În fine, E. Mihăilă Brașoveanu relevă, printr-un joc simplu și sigur — apanaaj al actorului cu bogată experiență scenică — comportamentul contrastant al devotatului slujitor al lui Krecinski.

Scenografia realistă a Tatianei Manolescu Uleu, în consens cu spiritul acestei comedii clasice ruse, are o calitate vrednică de luat în seamă: acordă spectacolului spațiu prin amplasarea justă a elementelor de mobilier, sugerînd chiar acea atmosferă relaxantă specifică vechilor conace.

**Constantin RADU-MARIA**





### VIITORUL ROL

## ANCA LEDUNCA

Anca Ledunca s-a afirmat cu strălucire la Teatrul Național din Craiova, unde a jucat roluri grele, dar și roluri mici, căroro le-a dat semnificație și valoare prin autenticitatea și forța talentului său. Din fișa sa de creație, care cuprinde peste 90 de roluri, amintim doar pe cele din ultima perioadă pe scena craioveană: Mașa Zemțova (*Jocuri crude* de Aleksei Arbuzov); Ziarista (*Moartea accidentală a unui rebel* de Dario Fo); Ioana (*Dulcea ipocrizie a bărbatului matur*), Victoria, Olga și Porumb (*Jolly Joker*) de Tudor Popescu; Fănica (*Hoțul de vulturi* de D. R. Popescu); Madam Vintilă (*Unchiul nostru din Jamaica* de Dan Tărchilă). Din 1982, numele ei apare pe afișele Teatrului Giulești. Actriță pe care te poți bizui întotdeauna în expediții mari și grele, cu puterea de a se angaja în eforturi de cursă lungă, ea ia totul de la capăt; cu

curaj, cu energie, Anca Ledunca intră, decisă și plină de bunăvoință, în roluri mici: Gospodina (*Haina cu două fețe* de Stanislav Stratiev), Secretara (*Opinia publică* de Aurel Baranga). Apoi e distribuită în Ana din *Escapada* de Mihail Velickov, alături de Dina Cocea; urmează Raisa Aleksandrovna din *Serenada țirzie* de A. Arbuzov. Anca Ledunca face parte din categoria prețioasă a actorilor serioși, harnici, devotați profesiei, pe care o exercită ireproșabil, acea categorie de actori fără veleități de vedetă și care nu cunosc voga trecătoare. Ea are darul și harul firescului, al simplității — calități pe care le imprimă personajelor sale; iar știința ei compozițională modelează portrete în culori vii, pitorești.

„Viitorul rol? De fapt sînt două: Adela din piesa lui Petru Vintilă, *Parola*, în regia lui Dinu Cernescu, și doamna Hagianu din *Cursa de Viena* de Rodica Ojog-Brașoveanu, a cărei regie o va semna Mihai Stan.

Cred că piesa lui Petru Vintilă nu apare în repertoriul Teatrului Giulești în mod întâmplător. Avem nevoie de o asemenea piesă, sau de alta de aceeași amploare, care să înfățișeze pe cei ce au pregătit revoluția și actul istoric de la 23 August 1944.

Adela Filimon este profesoară de limba română. E o femeie deosebită, cu un caracter integru, soție și mamă ideală. Cuceritoare prin simplitate și bun-simț, se angrenează treptat, dintr-un imbold lăuntric și datorită capacității ei de a înțelege și totodată de a răspunde cu inteligență și pondere la acțiunile celor din jur, în lupta comuniștilor ilegaliști. Deși uneori se simte dezarmată în fața vieții și a evenimentelor ce se precipită și tremură pentru toți ai săi laolaltă și pentru fiecare în parte, găsește puterea să-și ascundă îngrijorarea. De fapt, e oglinda vie a tuturor celor care o înconjoară cu dragoste și respect. Așa cum e plasată în piesă, pare un personaj de plan secund, cu replici scurte, dar cu efect imediat, și cu un sunet viu, autentic.

În ceea ce privește celălalt rol, doamna Hagianu este o actriță care, alături de un grup de actori și oameni ai legii, ia parte la desfășurarea acțiunii de demascare a unui fascist ce se află în «Cursa de Viena». Ambele piese se înscriu într-un program pe care teatrul nostru și l-a propus, și pe care sperăm cu toții să-l realizăm“.



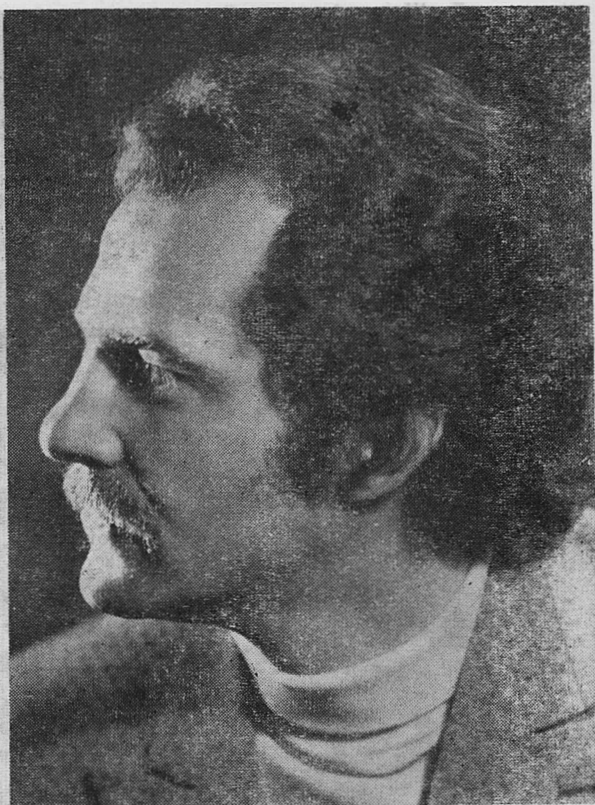
## VIITORUL ROL

### VIRGIL ANDRIESCU

În Institut, Virgil Andriescu a fost elevul profesorului Alexandru Finți: „Cu geniul său de pedagog și cu talentul său de om de teatru, m-a învățat tot ce știu despre arta actorului. L-am admirat din toată inima și-i port recunoștință“. Repartizat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (1963), e distribuit în Vaarlam din *Omul cu mîrșoaga* de G. Ciprian și în Judecătorul din *Farsa Jupinului Pathe-lin*. Tînărul actor apărea de la început stăpîn pe mijloacele artei sale, practicînd un joc reținut, sobru, modern, marcînd subtil nuanțele. Din 1965, Virgil Andriescu face parte din colectivul Teatrului Dramatic din Constanța. Aici, înregistrează succese importante în roluri variate: Paris (*Nu va fi război în Troia* de Giraudoux); Klesci (*Azilul de noapte* de M. Gorki); Guglielmo și Cecco (*Vilegiatura* de Goldoni); Patrice Bombelles (*Invitație la castel*), Gaston (*Călător fără bagaje*) de Jean Anouilh; Pyrrhus (*Andromaca* de Racine); Agamemnon (*Hecuba* de Euripide); Flavius (*Cercul pătrat* de Valentin Kataev); Golubeev (*Între patru ochi* de Al. Ghelman); Mircea Aldea (*Gaițele* de Al. Kirițescu); Radu Comșa (*Autobiografie*), Cain (*Jocul vieții...*) de Horia Lovinescu; Sandu (*Scaunul*), Ștefan (*Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă*) de Tudor Popescu; Ion (*Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban) ș.a. „...Vlad Damian (*Între noi doi n-a fost decît tăcere* de Lia Crișan), Bismarck (*Credința* de Ion Coja). Inginerul Cernat (*Clipa* după romanul lui Dinu Săraru) și Ștefan din piesa lui Tudor Popescu mi-au rămas cele mai dragi“.

Dotat cu un temperament viguros și plin de patos, cu o voce caldă, pregnantă actorul găsește întotdeauna, cu o sigură intuiție teatrală, momentele-cheie ale personajului. Creațiile sale vădesc echilibrul maturității, dar e permanent preocupat să-și înnoiască mijloacele de expresie.

„Viitorul rol? Mă simt onorat că mi s-a încredințat rolul Profesorului din



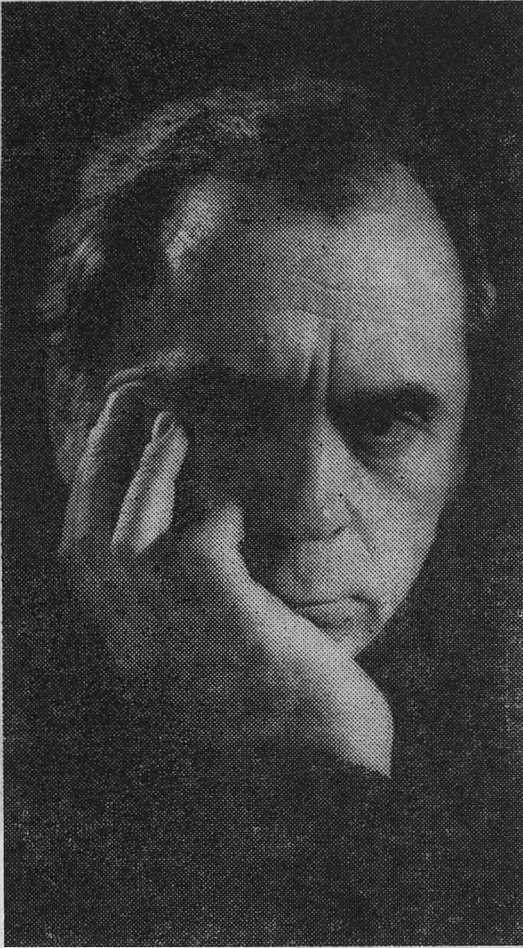
*Passacaglia* de Titus Popovici, personaj care a devenit celebru prin creația în premieră absolută a lui Jules Cazaban. E, pînă în prezent, cel mai frumos, cel mai covârșitor rol din cariera mea. Sîntem încă la primele lecturi.

La început, Profesorul apare ca o fire boemă, cu elanuri romantice, cu momente de descumpănire; e cînd vesel, cînd trist, dar mereu generos. Lupta împotriva greutăților vieții, eforturile pentru a rămîne credincios artei sale fac din Profesorul de muzică un izolat. Însingurarea lui e însă o aparență; în fond, e profund legat de oameni, simte pulsul prezentului. Izolarea lui are semnificația unui act de protest față de regimul fascist care în-pinsese țara în război. Își dă seama că undeva în interior s-a frînt ceva, nu știe ce trebuie făcut ca totul să se îndrepte: totuși, vede în perspectivă o lume nouă, care a învățat din suferință, din spaimă și din umilință, o lume care să aibă curajul de a trăi frumos, în liniște și pace“.

Maria MARIN



PAUL IOACHIM



# Lubirile de-atunci

## PERSONAJELE :

DUMITRU APOSTOL  
SULTANA, fiica lui  
ALEXANDRU, fiul lui cel mare  
RADU, fiul lui cel mic  
ION, logodnicul Sultanei  
IORGULESCU, comerciant -  
CRĂIȚA, fiica lui  
NATALIA, logodnica lui Alexandru

Acțiunea se petrece în vara anului 1944, într-un orașel de provincie.

## PARTEA I

O cameră mare, pătrată ; în fund, o fereastră și o ușă care dau în curte. În stînga, o fereastră care dă spre grădină. În dreapta, spre fund, cîteva trepte duc la o altă ușă care dă spre celelalte încăperi. O masă, cîteva scaune, un pat, o laviță. Iarna, se string cu toții în această cameră ce ține loc și de bucatărie.



**E aproape seară. Arșița de peste zi parcă s-a mai potolit. Pe laviță, extenuat, nebărbierit — acum „a picat“ de la drum —, Dumitru Apostol, un bărbat de aproape 50 de ani. În partea cealaltă a camerei, stînd pe pat, Sultana, fiica lui. Are 27 de ani. Trăsăturile feței îi sînt frumoase, dar înăsprite de griji și de nevoi.**

**Din cînd în cînd, se aude șieratul unei locomotive de la depoul din apropiere.**

**DUMITRU (obsedat de un gînd):** Drumul ăsta a fost mai greu decît tot războiul la un loc.

**SULTANA:** Ți-e foame? (*Dumitru nu răspunde.*) Nu prea mai avem de mîncare. (*Mică pauză.*) Ciinele a dispărut. (*Mică pauză.*) Știi ce cred eu? Că ai lui Culai... l-au tăiat și l-au mîncat. (*Se privesc aproape uimiți că mai pot glumi. Îi încearcă un ris costeliv.*) Bie-tul Lăbuș! Avea o privire de copil. (*Pauză.*) Știi că lui Culai i-a murit ăla micu'?

**DUMITRU:** Drumul ăsta a fost mai greu decît tot războiul la un loc.

**SULTANA:** Nu te speli?

**DUMITRU (nemîșcat, obsedat de același gînd):** Oameni pe tampoane, pe scări, pe acoperișurile vagoanelor...

**SULTANA:** Să-ți torn să te speli.

**DUMITRU:** Abia porneam trenul; că-deau din mers... familii împrăstiate, copii țîpînd... bătrîni călcați în picioare...

**SULTANA:** Hai să te speli, că apă mai avem.

**DUMITRU:** Noaptea mergea cum mergea, era mai răcoare; ziua, însă, ne topeam cu toții. Rămîneau prin gări, pentru o picătură de apă. Și în spate, ca un balaur cu șapte mii de capete, frontul; care venea, venea după noi. Iar noi abia ne mai țiram.

**SULTANA:** Lasă, tată. Bine că te-ai întors sănătos. Hai să-ți torn să te speli și să-ți pregătesc ceva de mîncare.

**DUMITRU (obsesie de care nu poate scăpa):** La tunel, ne-a ieșit în față un grup de oameni. S-au așezat pe șine, cu gîndul c-o să oprim să-i luăm și pe ei. Dau să opresc, dar ofițerul neamț de lîngă mine îmi strigă: „Nu opri!“ Și-mi înfige pistolul în ceafă.

**SULTANA:** Ticălosul! Și?

**DUMITRU:** Care-au scăpat, care — nu...

**SULTANA:** Cîtă lume prăpădită! Dacă mai ține așa, murim cu toții.

**DUMITRU:** N-o să mai țină, îți spun eu. N-o să mai țină.

**SULTANA (cu o bucurie sălbatică în priviri):** Azi am primit scrisoare de la Ion. Trăiește. E sănătos. Foarte curînd vine acasă.

**DUMITRU:** Cum vine, facem nunta.

**SULTANA (nu-i vine să creadă):** Chiar crezi că apucăm și clipa asta? Să facem nuntă?

**DUMITRU:** De ce nu? Ducă-se dracului, cu războiul lor cu tot!

**SULTANA:** Cu rochie... Cu rochie de mireasă? Albă?

**DUMITRU:** Cu rochie de mireasă. Albă. Altminteri, cum?

**SULTANA:** Și cu lămiuță?

**DUMITRU:** Și.

**SULTANA (fericită):** Rizi de mine! De unde bani pentru rochie? Și de unde rochie, chiar de-am avea bani? (*Tris-tă.*) Acum oamenii se poartă în negru, nu în alb.

**DUMITRU (ca pe o taină):** Sultano, foarte curînd oamenii se vor purta în alb. Foarte curînd va fi sărbătoare. Va fi pace.

**SULTANA:** De unde pace, tată, cînd tot pămîntul e pirjolit de război?

**DUMITRU:** Și cit crezi c-o să mai țină războiul? O sută de ani? (*Cu voce scăzută.*) Cînd am ieșit din depou, m-a oprit un om și mi-a spus: „Pregățiți-vă pentru pace! Țștia, de ne-au mîncat și ficiații din noi, îi aruncăm peste bord. Noi, cei care-am îndurat atîtea — și foamete, și nedreptăți, și moarte —, noi vom fi stăpînii noștri, noi vom conduce“.

**SULTANA (nedumerită):** Ce să conducem?

**DUMITRU:** Țara.

**SULTANA (ride):** Păi ne pricepem noi să conducem? Noi de-abia știm să citim. Care știm.

**DUMITRU:** Învățăm. Ce, alde Ștefan cel Mare știa multă carte? Și ce mi ți-i mai muștruluia! Mamă, mamă!

**SULTANA:** Ca să dai cu sabia nu-ți trebuie școală. Și-apoi, sfetnicii ăia din jurul lui știau ei ceva carte, că doar nu-i ținea domnitorul numai să-i toarne lui în pahare.

**DUMITRU:** Învățăm, Sultano. Nevoia te învață. Să vezi ce învățătoare o să iasă din tine...

**SULTANA (ride):** Eu, învățătoare? Eu sînt bătrînă. (*Așa cum ride acum, cu toți dinții, e chiar frumoasă.*) Poate, copiii mei. Și ăștia care-o să conducă — adică, noi — îmi dau și rochie de mireasă?

**DUMITRU:** Îți dau, de ce să nu-ți dea?

**SULTANA:** Și-o s-avem și lăutari la nuntă? (*Dumitru confirmă.*) Și-o să dansăm? Tată, tătucule, n-am mai dansat de patru ani! Am uitat să dansez. Am uitat să trăiesc. Și-o să avem și



- mîncare și băutură pentru toți invitații ?
- DUMITRU : Pentru tot cartierul.
- SULTANA (cu exaltare) : Și-o să dansăm ? Și-o să lăsăm doliul și-o să dansăm pînă ni s-or rupe tălpile la pantofi ? (Tace. Se privesc triști. Se duce și se așază lângă Dumitru. Se strînge în el.) Cît s-ar fi bucurat, sărmana... Cît s-ar fi bucurat să mă vadă în rochie albă, de mireasă...
- DUMITRU : În grupul ăla de la tunel era o femeie — doar o clipă am văzut-o —, era o femeie care semăna leit cu biata maică-tă. În clipa cînd am trecut cu trenul, au fugit cu toții, îngroziți. Numai ea a rămas între șine, zimbînd, așa cum zimbă maică-tă.
- SULTANA : Știu ce-i în sufletul tău, dar n-ai nici o vină. De puteai, o salvai.
- DUMITRU : Altă dată am oprit trenul sū nu calc o juncană sau un minz. Și-acum ?
- SULTANA : Blestematul ăla de ofițer să poarte păcatul. Hai să-ți torn să te speli. (Îi tornă dintr-o cană. Dumitru, dezbrăcat pînă la briu, se spală.)
- SULTANA : Doamne, tată, ce frumos ești ! Ion e un slăbănog.
- DUMITRU : În atîția ani de front, s-o mai fi schimbat și el.
- SULTANA : Am auzit că acolo, în linia întia, le dă numai pui fripți și vin roșu.
- DUMITRU (terminînd cu spălatul) : Da. Și după fiecare atac, o bucată mare de cozonac și-o cafea neagră. (Rid.)
- SULTANA (înduioșată) : Ți-e foame. Ce să-ți dau, lupule, să mîncîni ? Na, mîncîncă-mă pe mine ! Da-s bătrînă și urită.
- DUMITRU : Ești frumoasă, Sultano. Ești frumoasă. Dar nu mai ești o fetișcană.
- SULTANA : Știu că sint o fată bătrînă. Si urită. (Deodată îmbujorîndu-se.) Dar cînd o să vină Ion, am să arăt ca o fetișcană, cu pielea catifelată și cu ochii limpezi. Ai văzut-o pe fata lui Neculăiță ? Dacă are bărbatul acasă, arată ca o floare. Și-a lui Moise, chiar dacă nu-i măritată...
- DUMITRU : Nu birfi !
- SULTANA (aprigă) : De ce se poartă ca o cățea ? Tot cartierul vorbește. Vasile-i pe front și ea s-a-nhăitat cu frate-meu. Să-l fi așteptat pe Vasile, că nu crăpa !
- DUMITRU : Ești rea.
- SULTANA : Da, sint rea ! Sint bătrînă și rea ! Și-mi vine s-arunc cu apă fiartă peste dezvățatele astea ! Peste nerușinatele astea !
- DUMITRU (aspru) : Gata ! Potolește-te ! Radu n-a mai dat pe-acasă ? (Sultana nu răspunde. Îmbunînd-o.) Hai să așezăm masa. (Dumitru fabulează ; Sultana îl privește mirată.) Scoate taci-
- murile de argint, fața de masă de damăsc, vinul roșu din cămară. Prăjituri nu, că fac diabet.
- SULTANA (așezînd o masă, evident, modestă) : Și cînd te gîndești că la Iorgulescu așa se mîncă și acum...
- DUMITRU : I-o veni și lui Iorgulescu timpul să așeze masa în gînd.
- SULTANA : Cine-i bogat, bogat moare.
- (Se așază și mîncăză amîndoi.)
- DUMITRU : Crezi ? Te-am întrebât de frate-tău. N-a mai dat pe-acasă ?
- SULTANA : De două zile. De cînd l-am bruftuluit pentru Stanca lui Moise. Mi-a ris în nas și mi-a zis : „Nici nu știi ce planuri am eu !” Și-a dispărut.
- DUMITRU : De ce i-o fi plăcînd băiatului ăsta să slugărească la prăvălia lui Iorgulescu ? N-a vrut să intre în depou să-nvețe o meserie.
- SULTANA : Lasă, că și negustoria e meserie. Și încă ce meserie !
- DUMITRU : Hoție, nu meserie ! În depou ar fi învățat o meserie ; ar fi ajuns, poate, mecanic de locomotivă, ca mine. (Se întunecă.) Nu-mi ies din cap oamenii ăia de la tunel. (Pauză. Șovăind.) Cît am lipsit eu, n-ai primit vreo veste de la Alexandru ? (Sultana îl privește fix, fără să răspundă. Dumitru îi evită privirea. Tulburat.) Să nu primesc nici o veste de la băiatul ăsta ? ! De-un an de zile !
- SULTANA (cu ton aspru) : Știi bine că Alexandru a murit. Ți-au comunicat doar. De ce te mai minți ? E mort.
- DUMITRU (își iese din fire) : Nu-i adevărat ! Băiatul meu n-a murit ! Mi se trimite, acolo, o hirtiuță că nu mai este, și gata ? Și asta-i tot ? O hirtiuță ? (Emoția îi strangulează vocea.)
- SULTANA (vine lângă el) : Liniștește-te ! N-are rost să ne amăgim. N-are rost. Alexandru a murit pe front.
- DUMITRU : Nu pot să cred. Nu pot să cred că nu mai e, că nu mai vine. Că n-o să mai deschidă ușa asta niciodată... niciodată ! (Obsesia revine.) Și femeia aia, oamenii aceia de la tunel..
- SULTANA (cu ton aspru) : N-ai nici o vină ! Ce-a căutat înaintea trenului ? Ce-a căutat, dacă știa că o să moară ?
- DUMITRU : Poate că a vrut să moară. Poate că era disperată, flămîndă, părăsită. Poate că atît mai putea : să moară.
- SULTANA : Dacă a vrut, atunci să moară ! Alții au murit și n-au vrut. Alții au iubit viața și-au murit. (În șoaptă.) Pe fiul lui Cîrstea l-au luat și l-au bătut la poliție pînă a murit ! Și era nevinovat !
- DUMITRU : Ești prea aspră. Orice om ure în viață o cumpănă. Cînd cumpăna se prăbușește înainte de vreme,



trebuie să sărim cu toții să-l ajutăm s-o îndrepte. Așa trebuie să înțelegem viața. Altminteri ne infundăm cu toții în neomenie.

(*Intră Radu. Peste cămașă poartă o vestă, fără haină, fără cravată; pe cap, o pălărie de fetru — a căpătat-o de la „jupinul”, Iorgulescu. Are în mână un coș de piață. E bine dispus.*)

RADU : Gute Nacht ! (*Cei doi tresar. Rîzind.*) V-ați speriat ? Ați crezut că-i Gestapoul ? Liniștiți-vă, verii mei. Stăm bine cu toți poliștii din lume. Noi, cu toată lumea, vorba jupinului : „Pleacă-ai noștri, vin ai noștri !” Bună seara.

DUMITRU (*sever*) : De unde vii ?  
RADU : De la „birou”, de la Iorgulescu.  
DUMITRU : Ce-i prin țîrg ?

RADU (*punînd coșul pe masă*) : Ca peste tot. Se apropie frontul. Unii se refugiază la țară, alții, dimpotrivă, profită de situație și-și rotunjesc averile. Unii trag obloanele, alții vînd și pentru ceilalți. Se fac provizii, se ascund măr-furi. Vin vremuri grele, verii mei. Vremuri minunate pentru comerț. Cine prinde momentul e om făcut. Vă e foame ?

DUMITRU : Cine prinde, ce moment ?  
RADU : Asta de-acum. Asta-i momentul nostru. Se schimbă vremurile, verii mei. Ai de-au mers numai cu trăsura au pus-o de mămăligă. Acum urcăm noi în trăsură. A venit și vremea noastră. Dii, murgule, dii !

DUMITRU : Băiatul ăsta vorbește de parcă-i beat. (*Lui Radu.*) Europa, întreaga lume e în flăcări, și tu te gîndești la cai verzi pe pereți ? !

RADU : Ce-am eu cu lumea ? Ce-mi pasă mie de Europa ? Ce, Europei îi pasă de mine ? Frontu-i la doi pași. Vine, trece, rade tot și rămînem noi, sărăntocii, în fruntea bucatelor.

DUMITRU : De unde știi tu toate astea ?  
RADU : Ce contează ? Important e că, dacă nu punem noi mîna pe bucate, ne-o iau alții înainte și rămînem cu buzele umflate. Nu vă e foame ?

DUMITRU : Și tu ce propui ?  
RADU : Eu propun, deocamdată, să ne ospătăm. (*Dumitru și Sultana îl privesc nedumeriți.*) Așa cum ați auzit : să ne ospătăm. (*Scoate din coș felurite bucate.*) Adică să vă ospătați voi ; eu am mîncat la jupinul ! (*Scoate o sticlă învelită în ziar.*) Și-aici ce credeți că e ? Vin vechi ! Vin de douăzeci de ani ! De la nașterea Crăiței. (*Mai scoate o sticlă.*) Două. Să fie masa bogată.

DUMITRU : De unde le ai ?  
RADU : Din renumitele podgorii ale lui Iorgulescu.

DUMITRU : Ți le-a dat Iorgulescu ?  
RADU : Iorgulescu ? (*Ride.*) Mai bine s-ar spînzura, decît să dea cuiva, ceva. (*Insinuant.*) Mi le-a dat Crăița.

DUMITRU : Fii-ș-a ?  
RADU : Îh !

DUMITRU (*începe să mînințe. Cu jenă parcă, începe să mînințe și Sultana*) : Măi, băiete, dacă află Iorgulescu, ăla te bagă-n pușcărie și pentru o firimitură de piine.

RADU : Poate îl infund eu pe el. Mai știm și noi cîte ceva despre dumnealui.

DUMITRU : Tu să-ți vezi de treaba ta !  
RADU : Asta și fac.

DUMITRU : Ești sluga lui, muncește cinstit !

RADU : Slugă ? Eu, slugă ? !  
DUMITRU : Dacă n-ai vrut să-nveți o meserie...

RADU : Adică negustoria nu-i meserie ! Te cocoșează. Dar cînd ajungi să fii cineva, să ai prăvălia ta, să ai trăsura la scară, se schimbă situația. Atunci, ai cîțiva pîrliți ca mine, care trag, iar tu, trai pe vîtra. Obosești doar cînd numeri banii.

DUMITRU : Măi, exploatoarele, vezi că ți-s rupt țîntălonii în fund.

RADU : Rideți voi, dar nu mă cunoașteți. (*Bea paharul pînă la fund.*) Cînd o să trec din cînd în cînd cu trăsura prin mahalaua asta, o să mă salutați cu pâlăriile pînă la pămînt. Și nu cu una, cu trei trăsuri am să trec : într-una îmi pun pâlăria, în a doua, bastonul și mînușile, iar în cea de-a treia, „mandea”, îmbrăcat ca un prinț. O să vă salut, așa, cu două degete, iar lumea o să zică : „Ete-al naibii, mă, Radu Apostol, bine-a ajuns !” Eu am să-l moștenesc pe Iorgulescu, Eu am să fiu Iorgulescu în acest oraș. Eu !

DUMITRU : Te-nfiază ?  
RADU : Nu. (*Pregătindu-și efectul.*)

Mă-nsor cu fii-sa. Mă-nsor cu Crăița.

DUMITRU : Vezi că te-aude Iorgulescu și te-aruncă în stradă ! Ai și merita-o.

RADU (*întăritat*) : Verii mei, nu mă cunoașteți. Fata asta va fi nevasta mea.

SULTANA (*izbucnind*) : Cum o să ți-o dea pe fii-sa de nevastă, cînd tu îi mă-turi curtea ?

RADU (*fierbind*) : Eu de mult nu-i mai mătur curtea. Asta o fac alții, argații !

Eu am trecut la teighea. Asta-i una. Al doilea : fata-i moartă după mine.

DUMITRU : Moartă-moartă, sau numai leșinată ?

RADU : Să nu mă faceți, că acum mă duc și-o scot din casă și v-o aduc ploc. Să nu mă faceți !

SULTANA : Atunci de ce te-ai legat de Stanca ?

RADU : Eu m-am legat de ea ? Ea m-a tras de mîneacă. Și-atunci, ce-ai fi vrut



- să fac ? Să fug ? S-o pîrască la taica popa ? Dealtfel, m-am și retras din combinație, (*Zimbînd cu înțeles.*) Zburăm spre alte zări !
- DUMITRU (*amenințîndu-l*) : Să nu-ți zbor eu ție una ! Bagă-ți mințile în cap ! Nu profita că-s plecat pe drumuri toată ziua, iar soră-ta nu te mai poate ține din scurt.
- RADU : Nu-i nevoie, sînt major. Sînt scutit de armată : am platfus ; jupinul „mi-a aranjat“. (*Cu cinism.*) Pentru asta îi rămîn recunoscător : îi iau fata de nevastă.
- SULTANA : Ba nu ! Dacă tot i-ai stricat rostul Stancăi, te-nsori cu ea.
- RADU : N-am nevoie de dădacă. Sînt bărbat și nu primesc sfaturi de la nimeni.
- SULTANA : Ai profitat c-a plecat Vasile, o iei de nevastă.
- RADU : Ești plătită s-o faci pe pețitoarea ?
- SULTANA : Să nu-mi vorbești mie așa !
- RADU (*ridicînd tonul*) : Ia nu mai plînge la mormînt străin ! Parcă văz c-o să rămii fată bătrînă.
- SULTANA : N-am să rămîn. Eu îmi aștept iubitul curată și cinstită. Și el o să vină. Și-o să mă ia de nevastă. Și-o să ne iubim toată viața. Așa să știi tu, flușturaticule !
- RADU : O iei razna, fetică ! Pînă ți-o veni cocîrjatul, vezi să nu te-apeuce strechea.
- SULTANA (*înfuriată*) : Mă, sluga lui Iorgulescu ! Nu-i ajungi lui Ion nici la degetul cel mic. Ion e bărbat, nu fluture.
- RADU : Tacă-ți gura, impielițato !
- DUMITRU : Gata ! Potoliți-vă ! (*Lui Radu.*) Ție nu ți-e rușine să vorbești așa cu soră-ta ?
- RADU : N-auzi cum mă batjocorește ? Cum mă face slugă ?
- DUMITRU : Slugă, tu singur te-ai făcut. Fiindcă n-ai vrut să-nveți o meserie serioasă.
- RADU (*izbucnînd*) : Ce tot îi dai zor cu meseria serioasă, tată ? ! Uite-așa, slugă, cum ziceți voi că sînt, ciștig mai bine ca tine.
- DUMITRU : Eu nu fur, eu transpir pentru fiecare ban !
- RADU : Și eu ! Al dracului transpir. Da' iese !
- DUMITRU : Ce faci tu nu-i meserie !
- RADU : Nu mai spune ! Numai fochist, numai mecanic de locomotivă or fi meserii... Să muncești să-ți iasă ochii din cap pentru o leafă de nimic. Ești mecanic de locomotivă de ani de zile, și ? Tot în mizerie o ducem.
- DUMITRU : Vine și timpul nostru. Foarte curînd.
- RADU : Dacă se schimbă vremurile, crezi că o să-ți dea cineva un tren, ție ?
- Să-l exploatezi tu, cum vrei ? (*Brusc, grav.*) Dacă nu eram așa de pîrlîți, o salvam pe mama. (*Tăcere grea.*)
- SULTANA (*în șoaptă*) : Radule !
- RADU (*cu furie mocnită*) : Cu bani, am fi salvat-o. N-ar fi murit cu zile.
- DUMITRU (*dezvinovățîndu-se*) : Știi că am vindut tot ce-am avut în casă, s-o salvez. M-am înglodat în datorii pînă peste cap. Am făcut tot ce-am putut omeneste ca s-o salvez.
- RADU : Tot ?
- DUMITRU (*cu obidă*) : Tot.
- RADU : Sărăcia asta, care ne roade încetul cu încetul ! Ca un putregai. Dar eu, jur, n-am să mă las mincat de ea. Jur !
- DUMITRU : V-am luat de la gură ca să plătesc doctorii, spitalul, medicamentele...
- SULTANA : Ai făcut tot ce-ai putut, tată, nimeni nu te învinuiește de nimic.
- DUMITRU (*strigînd*) : Cum nu ! Auzi-l ! Îmi cere socoteală. Mă judecă. Mă judecă el pe mine !
- RADU : Nu te judec, tată. Dar dacă nu eram așa de săraci, o salvam. Cu bani, am fi salvat-o !
- DUMITRU : Nu ! Cu bani poți cumpăra orice... (*pauză*) dar nu pe Dumnezeu.
- RADU (*rece*) : Ba da. (*Pauză.*) Cu bani îl poți cumpăra și pe Dumnezeu.
- SULTANA (*însăpămîntată*) : Nu ți-e frică să vorbești așa ?
- RADU : Nu. Nu-mi place tipul. Nu-i cinstit. Am văzut că la bogați vinde mai ieftin decît la săraci. Dacă-i așa, voi fi bogat. Și-atunci, altfel voi sta de vorbă cu El.
- SULTANA : Doamne, iartă-ne !
- DUMITRU : Ești dezghețat la minte, băiete, dar sufletul tău nu-mi place.
- RADU : Nici mie. Dar altul n-am. De-aia am hotărît ; pe lumea asta mă ocup de trup, pe cealaltă, de suflet.
- SULTANA : Umblă cineva pe-afară.
- (*Radu se duce spre ușă. În prag apare Crăița, o fată cam de 20 de ani ; nici urită, nici frumoasă ; elegantă.*)
- RADU (*nu fără emoție*) : Intră, Crăița.
- CRĂIȚA : Bună seara.
- RADU : Tatăl meu. Sora mea. Domnișoara Crăița Iorgulescu. (*Crăiței.*) I-am anunțat. Sînt în temă.
- CRĂIȚA : Mi-am permis să vă deranjez, deoarece trebuie să-i spun neapărat ceva lui Radu.
- DUMITRU : Noi ne retragem.
- CRĂIȚA : De ce ? Plecăm noi. Hai, Radule.
- DUMITRU : Noi, oricum, ne pregăteam de culcare. (*Iese, împreună cu Sultana, pe ușa din dreapta.*)
- RADU (*neliniștit*) : Ce s-a întimplat ?
- CRĂIȚA (*îmbrățișîndu-l*) : Am venit să-ți spun că te iubesc.

RADU (*ingrijorat*): Ce-o să spună jupî-  
nul c-ai plecat, seara, de-acasă?

CRĂIȚA: Nu-mi pasă de nici un jupîn.  
Ești al meu și nu te împart cu nici un  
jupîn. N-am vrut să vin. Aș fi vrut  
să te fi întors tu. Să cauți un pretext  
ca să te strecori din nou în casă.

RADU: Crăița!

CRĂIȚA: Taci! Mă zvircoleam în pat.  
Nu puteam adormi... Și-am fugit. Nu  
știu ce-i în urmă. Important e că sint  
aici, lângă tine. Că pot să te privesc,  
să te mîngîi. Important e că ești.

RADU: Dacă află jupînu', se duce de  
ripă totul.

CRĂIȚA: Ce se duce de ripă?

RADU: Planurile noastre. Dacă află în-  
ainte de vreme, te dezmoștenește.

CRĂIȚA: Ei și?

RADU: Nu-i chiar așa. Din ce-o să tră-  
im? Numai din ce cîștig eu?

CRĂIȚA: Vom munci amîndoi.

RADU: Tu nu știi ce-i munca, ce-i să-  
răcia. Știm noi ce-o să mai vină?  
Frontu-i la doi pași. Fugi repede aca-  
să, să nu observe jupînul c-ai fost  
plecată.

CRĂIȚA: Ți-e frică de el?

RADU: Deocamdată el luptă cu tunul,  
iar eu, cu ghioaga. Cine-i mai tare?

CRĂIȚA: Tu. Pentru că mă iubești și  
pentru că te iubesc. (*Îl sărută.*)

RADU: Crăița, nu e bine să afle jupi-  
nul înainte de vreme. Fugi acasă!

CRĂIȚA: Nu fug! (*Privindu-l cu luare-  
aminte.*) Uneori am impresia că nu pe  
mine mă iubești, ci averea mea.

RADU (*sincer indignat*): Cum poți să  
spui așa ceva? Doar știi cît e de răz-  
bunător, de nemilos. Dacă află, ne face  
una cu pămîntul. Cînd vom fi stăpîni  
pe pozițiile noastre, și asta va fi foar-  
te curînd, lasă-l pe mîna mea.

CRĂIȚA (*cu exaltare*): Radule, vreau să  
ne căsătorim cît mai repede. Nu-mi  
pasă de lume, nu-mi pasă de nimeni și  
de nimic. Vreau să fiu cu tine tot tim-  
pul. Să te simt lângă mine. Dacă mu-  
rim mîine? Vreau să fii al meu, numai  
al meu.

RADU: Și jupînu'?

CRĂIȚA (*se desprinde de el, îl privește  
drept în ochi, cu furie*): Să-l ia  
dracu'!

RADU: Te iubesc. (*Se îmbrățișează. Intră  
Sultana. Îi privește o clipă, descum-  
pănită.*)

SULTANA: Mă iertați... N-am vrut... Nu  
știam...

CRĂIȚA (*degajată*): Îl iubesc atît de  
mult pe Radu, că nu mă sfiesc să-l  
îmbrățișez în fața întregii lumi.

SULTANA (*îi scapără în priviri un licăr  
de răutate*): Nu vă sfiți? Chiar și  
față de domnul Maltopol? Parcă erați  
logodită cu domnul Maltopol...

CRĂIȚA: Pe Maltopol îl vrea tata. Eu  
nu-l iubesc și n-am să mă căsătoresc  
niciodată cu el. Radu știe asta. I-am  
spus.

SULTANA: Dar Radu v-a spus că e  
incurcat cu altcineva?

CRĂIȚA: Nu cred. Radu e mai tot tim-  
pul la noi. (*Ride.*) Poate în somn e cu  
altcineva. Dacă era ceva, mi-ar fi  
spus.

RADU (*curmînd discuția*): Sora mea, tot  
așteptîndu-și iubitul, s-a țicnit. Te  
conduc.

CRĂIȚA: Radu e un om sincer. Și ne  
iubim foarte mult. Dumneavoastră,  
care iubiți și așteptați un bărbat de  
ani de zile, trebuie să ne înțelegeți.

SULTANA (*cu părere de rău*): Ierta-  
ți-mă, fratele meu are dreptate. Aș-  
teptarea asta îndelungată m-a înrăit.  
Vă rog să mă iertați. Vă doresc noroc.

CRĂIȚA: Vă mulțumesc. Legătura noas-  
tră e încă un secret. Foarte curînd.  
Însă, vom face nunta. (*Ride, fericită.*)  
De ce nu — nunțile? Nunțile noastre.  
(*Lui Radu.*) Mergem? (*Sultanei.*)  
Noapte bună! (*Ies.*)

SULTANA (*rămasă singură, e incolțită  
de remușcări. Cade în genunchi*):  
Apără-mă și păzește-mă. Nu mă lăsa  
să greșesc. Ajută-mă să trăiesc în  
cinste și adevăr, în dreptate și ome-  
nie. Ajută-mă să rezist la toate; să  
mi se întoarcă iubitul acasă viu și să-  
nătos. (*Slabe ciocănituri în geamul  
dinspre grădină.*) Cine e? (*Din nou  
ciocănituri.*) Cine e? (*Fereastră din-  
spre grădină se deschide încet. În ca-  
drul ei, Alexandru.*)

ALEXANDRU (*cu voce scăzută*): Suri-  
oară! (*Sare ușor pervazul ferestrei. E  
în cameră. Sultana a încremenit.*) Su-  
rioară, sint eu, fratele tău, Alexandru.

SULTANA (*cu vocea sugrumată de emo-  
ție*): Alexandre! Alexandre! Tră-  
iești?

ALEXANDRU: Trăiesc!

SULTANA (*sare și-l cuprinde în brațe*):  
Trăiești! Trăiești! Noi credeam...  
(*Plînge în hohote. Îi mîngîie hainele.*)  
Ești viu... ești viu... Un an de zile  
n-am știut nimic de soarta ta. De un  
an de zile te știm mort. (*Se infurie.*)  
Ticăloșii ăștia au trimis hirtie cum că  
ai murit. (*Plînge iar.*) De ce nu ne-ai  
scris că trăiești? De ce ne-ai lăsat să  
ne chinuim atîta?

ALEXANDRU: Surioară, nu s-a putut,  
surioară.

SULTANA: Nu s-a putut? De ce?  
(*Strigă.*) Tată! A venit Alexandru!

(*Dumitru e în prag. Vizibil emoționat,  
se duce la Alexandru și-l îmbrățișează.*)



DUMITRU : Mă băietе, mă ! Mă băietе, mă ! (Nu știe ce să-i spună. *Îl min-giie, ar vrea să-i vorbească dar nu poate ; înfringîndu-și emoția.*) Te-ai întors, păcătосule ! Știam eu că n-o să-ți rămînă oasele pe-acolo. (Sulta-nei, ca un strigăt.) Vezi ? Vezi c-a ve-nit ? (Lui Alexandru.) Mă certam cu soră-ta. Zicea că-s nebun dacă mai cred că te întorci. Promisem înștiin-țarea, dar eu tot speram. Nu era zi să nu se primească înștiințări pe strada noastră, dar eu tot speram. Mă, băietе, mă ! (*Îi vede barba nerasă.*) Azi n-ai apucat să treci pe la frizer. (*Rid cu toții.*)

ALEXANDRU : Nu, tată. Și cu mani-chiura stau destul de prost. (*Iși arată mîna stîngă : două-trei degete sînt bandajate.*)

SULTANA (*sărînd ca o leoaică*) : Ești ră-nit ?

ALEXANDRU : Un fleac.

DUMITRU : Stai jos ! Ți-o fi foame. Uite niște resturi de la masa „boierilor“.

ALEXANDRU : Nu mi-e foame. Mi-e sete.

SULTANA (*umplîndu-i un pahar cu vin*) : Bea, diavole.

DUMITRU : Uemple-mi și mie paharul.

ALEXANDRU : Bine v-am găsit. (*Cioc-nesc și beau.*) Phiu, da' bun e ! Mai ai ?

SULTANA : Mai am. (*Îi umple din nou.*) L-a adus Radu de la Iorgulescu. Vin vechi.

ALEXANDRU : Ei ! Ce mai face „măslinarul“ ?

DUMITRU (*ironic*) : Are planuri mari. Vrea să mă-nucuscrească cu Iorgulescu. Are de gînd să-i ia fata de nevastă.

ALEXANDRU (*ride*) : Și Iorgulescu ce zice ?

SULTANA : Încă n-a aflat. Cînd o afla, dacă scapă teafăr, e mare lucru.

DUMITRU (*cu privirea pironită pe el, începe să-l bombardeze cu întrebări*) : Spune, măi băiatule, ce e cu tine ? Unde-ai fost, de-ai înviat ca Lazăr din morți ? Ai fost bolnav ? Te-au luat prizonier și-ai scăpat ? Te-au dus în vreun lagăr...

SULTANA : Dar lasă-l, tată, să răspun-dă...

DUMITRU : Ce, nu-l las eu ? Dacă vrea să răspundă, să vorbească mai tare.

ALEXANDRU : Am dispărut după o luptă. Atunci am fost dat ca mort. Asta-i tot.

SULTANA : Cum adică, ai dispărut ? Și de ce nu ne-ai scris ? Să știm și noi că trăiești...

ALEXANDRU (*glumînd*) : Din moment ce-ați primit înștiințarea, puteam eu să contrăzic oficialitățile ? (*Schimbînd tonul.*) V-am scris, înseamnă că s-au

pierdut scrisorile pe drum.

SULTANA : Cit ne-am perpelit din cauza ta ! Cit te-am bocit, diavole împielit-țat !

ALEXANDRU : Prin cite am trecut și eu ! De cite ori am fost la un pas de moarte... Au fost clipe cînd credeam că totul s-a sfîrșit, că n-am să vă mai văd nici pe voi, nici pe Natalia. Dar o... o putere, așa, dinăuntru, mă mîna înainte, îmi dădea ghes. Și-atunci, îmi ziceam : Alexandre, băietе, îndură dacă mai vrei să-ți vezi iubita și pe-ai tăi. Și-am îndurat. Și-așa am apucat și clipa asta ! Ca să vă văd. (*Îi privește cu nesaț.*) Nici nu vă inchipuți cit am plătit eu pentru această clipă. (*Brusc.*) Acum dau o fugă s-o văd pe Natalia.

SULTANA (*repede*) : La ora asta, s-au culcat.

ALEXANDRU : O trezesc din somn. Nu ne-am văzut de-atîta vreme ! (*Cu o privire de lup hămesit.*) Tot frumoasă e ?

SULTANA (*cu reproș*) : Nici ei nu i-ai scris... Măcar ei trebuia să-i scrii.

ALEXANDRU (*vag*) : I-am scris... Poate s-au pierdut... sau cine știe !...

(*Apare Radu. Înlemnește. O clipă, două, apoi izbucnește.*)

RADU : Ura ! Se-ntorc eroii ! Se-ntorc generalii ! Ridicați drapelele ! Să cînte fanfara ! Ura ! (*Îl îmbrățișează pu-ternic pe Alexandru, apoi, privindu-l cu dragoste.*) Vii de pe lumea cealaltă ? Ce ne mai fac strămoșii ? Tot inimoși și viteji ? Dar buncii ? Se plîng de noi, sau ne-așteaptă cu drag la poarta raiului ? (*Către ceilalți.*) Verii mei, Alexandru trăiește ! Asta înseamnă că lumea merge înainte. Asta înseamnă că săptămîna viitoare fac nunta. Vii la nunta mea ?

ALEXANDRU : Nu pot rămîne decît pînă miîne dimineață.

(*Dezamăgire generală.*)

DUMITRU : Cum vine asta, măi băietе ? Stai doar cîteva ceasuri ?

SULTANA : Rămii măcar pînă luni...

RADU : Am să fac o nuntă ca-n basme ! (*Misterios.*) Mă-nsor cu fata lui Iorgulescu.

ALEXANDRU (*ironic*) : El știe ?

RADU : Încă nu. Am eu un plan.

ALEXANDRU : Cînd o afla, să vezi nuntă !

SULTANA : Hai, Alexandre, rămii ! Poate vine și Ion pînă atunci.

ALEXANDRU : Ion ? !

SULTANA : Trăiește. E sănătos. Chiar azi am primit scrisoare de la el. (*Cu reproș.*) El scrie.

ALEXANDRU (*după ce a privit-o intens*): Nu pot. Și-așa... permisia asta de-o noapte am căpătat-o foarte greu.

RADU: Dar nu mi-ai spus ce-a fost cu tine! De unde-ai picat?

ALEXANDRU: Am fost dat dispărut... după o bătaie. M-au crezut mort...

RADU: Și-acum? De unde vii? Unde te duci?

ALEXANDRU: Mă plictisesc să tot trag în aer. Să faci un război întreg și să nu împuști nici măcar o cioară?! Mă plictisesc să tot merg înapoi ca ra-cul. (*Se oprește din vorbit. Ascultă încordat.*) Mi s-a părut că umblă cineva.

RADU: Dar de ce trăgeai în aer? De ce nu în dușmani?

ALEXANDRU (*zimbînd*): Pentru că dușmanii mi-erai aliați.

DUMITRU: Cum adică?

ALEXANDRU: Glumesc. Adevărul e că războiul nu-mi făcea bine. (*Zimbînd.*) Doctorii mi-au prescris o schimbare a aerului și... l-am schimbat.

DUMITRU: Măi, băiete, nu mai vorbi în dodii. Ce-i cu tine?

ALEXANDRU (*serios*): Am o misiune. Secretă. Mai mult nu vă pot spune. (*Ascultă atent, apoi.*) Sînt foarte scump în clipa asta. (*Lui Radu.*) Prețuiesc cel puțin cît Iorgulescu, cu averile lui cu tot. (*Se duce la ușă, o deschide, se uită afară, o închide la loc.*) De-aia mă feresc să nu stau în curent. Să nu răcesc. Trebuie să rămîn viu și nevătămat.

DUMITRU: Sînteți mai mulți în misiune?

ALEXANDRU: Am fost. (*Pauză.*) Astăzi am rămas singur. (*Privind-o pe Sultana.*) Cumplit e războiul, surioară... Cînd crezi că ai ajuns la țintă, un glonț rătăcit și... gata. (*Brusc.*) Mă duc s-o văd pe Natalia.

SULTANA: Stai... Mai stai. Te duci miine-dimineață.

ALEXANDRU: Miine-dimineață voi fi departe. Și-apoi, mi-e foarte dor de ea. (*Rizînd.*) Eroi, eroi... pină la dragoste și la mincare. (*Pleacă spre ușă.*)

SULTANA: Alexandre, mai stai! Te duci mai tîrziu.

ALEXANDRU: Vine cineva. (*Se retrage într-un colț mai întunecos. Intră Iorgulescu. Figură tipică de negustor de provincie. Nu-i lipsește ceasul de buzunar, nici pălăria.*)

IORGULESCU (*fără să dea „bună seara”, direct lui Radu*): Cum ai îndrăznit, mă?

RADU (*pierit*): Ce?

IORGULESCU: Am bătut-o măr și mi-a spus tot.

RADU (*rănit de moarte*): Ați bătut-o?!

IORGULESCU (*furie stăpînită*): Răspunde la întrebare! Cum ți-ai permis să te apropii de ea?

RADU: V-a spus Crăița așa ceva?

IORGULESCU: Mi-a spus tot, căteaua!

RADU: O iubesc! O iubesc!

IORGULESCU: N-ai dreptul. Ești prea calic pentru a avea dreptul s-o iubești pe fata mea!

RADU: Dar...

IORGULESCU (*sincer*): Am crezut că ești inteligent. De-asta te-am luat pe lîngă mine. Am crezut că-ți cunoști lungul nasului.

RADU: Jupine, jur că ne iubim!

IORGULESCU: Nu-i adevărat! Ea te iubeste. Tu, însă, îi iubești averea, slugoile!

DUMITRU (*intervenînd*): Domnule Iorgulescu!

IORGULESCU (*lui Dumitru*): Trebuia să-i deschizi ochii, să-l faci să înțeleagă că, dacă-i dau să mănince o bucată de piine bună, pentru asta trebuie să-mi sărute mina, nu să pună ochii pe fiică-mea. (*Îl cuprinde furia.*) Nu să se culce cu ea! (*Respirînd greu.*) Ai mers prea departe.

RADU (*aproape căzînd în genunchi*): Jupine, iartă-mă! Iartă-mă. Jur că o iubesc. O iubesc cum n-am iubit-o nici pe biata mama. Pune-mă la încercare... omoară-mă! Sînt în stare de orice pentru ea. De orice!

IORGULESCU: Cred. (*Mai mult pentru el.*) Dacă află Maltopol, e nenorocire. (*Lui Radu.*) O să trebuiască să dispari din oraș. Definitiv. Poate așa mai putem repara ceva. Să nu mai dai pe aici niciodată. (*Tuturor.*) Ne-am înțeles?

RADU: Jupine, nu pot să plec. Locul meu e aici, lîngă Crăița. Sînt sărac, e adevărat, dar ai dumneata avere și pentru mine. Maltopol are avere, dar n-are cap. Unul ca ăsta risipește tot ce-ai agonisit dumneata toată viața. Eu, în schimb — mi-ai spus-o de-atîtea ori —, am cap. Eu fac să prospere firma Iorgulescu. (*Iorgulescu îl privește năucit. Radu simte asta.*) Jupine, împreună vom fi o forță. Firma Iorgulescu — Apostol îi va desființa pe toți! Bate palma și nu-mi purta ranchiună.

IORGULESCU (*celorlalți*): E periculos. (*Lui Radu.*) Ești mult mai periculos decît mi-am închipuit. (*Lui Dumitru.*) Foarte prost l-ai crescut.

DUMITRU: Mai mult dumneavoastră l-ați crescut. Se vede asta după cum gîndește.

IORGULESCU (*il sfredelește cu privirea pe Dumitru; lui Radu, aproape cu părere de rău*): Va trebui să te dau pe mîna poliției. Și cît mai repede. (*O por-*



nește spre ușă.)

ALEXANDRU (*ieșind din umbră*): Domnule Iorgulescu! Radu e totuși un băiețandru. Trebuie să căutăm o rezolvare pașnică.

IORGULESCU (*se întoarce brusc, surprins*): Dumneata cine ești? (*Îl recunoaște. Uluit.*) Dumneata... trăiești?

ALEXANDRU (*în sensul că n-are încotro*): Da.

IORGULESCU: Și ce faci aici? Nu ești...?

ALEXANDRU: Unde? În mormint? Nu. Am ieșit să mai dau o mână de ajutor celor vii și mă întorc.

IORGULESCU: Dacă ești viu, de ce nu ești pe front?

ALEXANDRU: Dar dumneavoastră?

IORGULESCU: Eu? Eu sint scutit.

ALEXANDRU: Și eu.

IORGULESCU: Hm...

ALEXANDRU: Eu zic să nu apelați la poliție. Și-așa, poliția are prea mult de lucru în perioada asta... Și-apoi, băiatul n-a ucis, n-a furat. A iubit. Iubește... Asta nu-i o crimă.

IORGULESCU: Pentru mine e o crimă. Dacă dispăre chiar în seara asta, e bine. Dacă nu, o să-i plîngeți de milă.

RADU (*juccînd ultima carte*): Auzi, ju-pîne? Ce-ar fi s-o lași mai moale cu amenințările? Nu e cazul. Frontu-i la doi pași — nu simți în aer cum miroase a praf de pușcă? — după ce trece frontul, lucrurile se vor schimba. Și dacă se vor schimba, nu te văd bine.

IORGULESCU (*furia îl înăbușă*): Ce-ai spus?

SULTANA: Radule, nu ți-e rușine?

RADU: De ce să-mi fie rușine? Lasă să afle și jupînu' ce-l așteaptă. (*Lui Iorgulescu.*) Hai să ne-nucșerim azi, fiindcă mine s-ar putea să mă răzgîndesc.

IORGULESCU: Prăpăditule! O să-nfunzi pușcăriia. Chiar astă-seară o să pun să te aresteze. (*Pleacă.*)

RADU: M-ai pus să-ți îngrop averile. O vorbă dacă spun, și ești mai sărac decît mine.

IORGULESCU (*din ușă, după un moment de ezitare*): Spune-o. (*A ieșit.*)

SULTANA: Radule, ce-ai făcut? Nu-l știi cît e de rău? Nu știi că-i puternic? Că are tot orașul în mînă? O să ne distrugă.

ALEXANDRU (*Sultanei*): Liniștește-te. Pînă acasă o să-i mai treacă nervii. Oricum, eu trebuie să dispar. Trec și pe la Natalia, și după aceea...

RADU (*i-a mai pierit din curaj*): Și eu ce fac? (*Lui Alexandru.*) Ia-mă și pe mine. Tată, tu ce zici?

DUMITRU: Stai liniștit! N-o să aibă curajul să-ți facă nimic. A vrut să te sperie ca să-i lași fata în pace. N-or fi

toate chiar după cum poruncește dumnealui.

ALEXANDRU: Ar fi bine să plece pentru un timp din oraș.

DUMITRU: De ce? Băiatul nu e vinovat cu nimic.

SULTANA: Cum nu e vinovat? N-ai auzit ce i-a spus?

DUMITRU: Bine i-a spus.

RADU („vitează”): Și încă nu i-am spus tot.

DUMITRU: Mai păstrează și pentru cînd o să vezi chipul polițistului la ușă.

ALEXANDRU: Trebuie să plec.

SULTANA: Spuneai că stai pînă miine-dimineată.

ALEXANDRU: Pentru Iorgulescu, eu sint o pradă mult mai prețioasă decît Radu. (*Pauză.*) Înainte de a pleca, vreau să vă spun ceva: am dezertat de aproape un an; de cînd ați primit vestea c-am murit. Am făcut în așa fel să se creadă c-am fost ucis. După care, în spatele frontului, am avut diferite misiuni. Peste foarte puțin timp, chestie de zile, o să putem acționa în deplină libertate. (*Tace. Merge la fereastră. Privește afară. Continuă, cu greu.*) Trebuie să vă mai spun ceva. Acum o lună, s-a alăturat luptei noastre și Ion.

SULTANA: Ion?!

ALEXANDRU: Da. Ne-am înțeles de minune. Azi-dimineată, eram amîndoi la marginea orașului, în păduricea de sub deal. Ne făceam socoteala să trecem sau să nu trecem acum pe-acasă? Riscul era mare, dar ardeam de nerăbdare să vă vedem. Deodată, auzim foșnet în jur. Eram urmăriți. Știam locul ca în palmă, dar ei erau mulți. Am luat-o la goană, sperînd să ni se piardă urma. La un moment dat, am simțit că fug singur. Mă opresc o cli-pă și mă uit în urmă; îl prinseseră pe Ion. (*Pauză. Sultana incremenește.*) Erau vreo cinci. Aveau pistoale automate. Ce puteam să fac? Am fugit mai departe. În urmă, am auzit trăgîndu-se. (*Pauză.*) După un timp, cînd m-am întors, n-am mai găsit nimic. Îl luaseră, să nu rămînă urme.

SULTANA: Nu se poate!... Mi-a scris. Azi am primit-o. Uite scrisoarea, e scrisul lui. Îmi scrie că e sănătos, că vine...

ALEXANDRU: Ion era un băiat minunat. Și te-a iubit mult. Surioară, iartă-mă pentru vestea asta, dar nu puteam pleca fără să-ți spun. Nu puteam.

(*Se aud bătăi în poartă.*)

DUMITRU: Voi stați aici. Ies eu.

(*Pauză.*)

SULTANA (*sieși*): E scrisul lui. Îmi scrie că e sănătos, că vine. Azi am primit-o. Azi... (*Vorbește mereu, ca un automat.*)

DUMITRU (*revenind*): Trebuie să mă duc de urgență la depou. Sint evenimente. (*Luîndu-și haina, șapca.*) Alexandre, dacă pleci, fii atent pe-acolo, măi băiete. Radule, ai grijă de Sultana. Și... Vezi ce faci cu alde Iorgulescu. (*S-a îmbrăcat. Se apropie de Sultana, care a rămas nemișcată. O mîngîie ușor pe umăr. Iese.*)

ALEXANDRU (*în șoptă, lui Radu*): Dacă vine Iorgulescu cu poliția, îți pui cenușă în cap. Îți ceri iertare, promiți că pleci din oraș, dar că nu poți în clipa asta. (*O privește pe Sultana.*) Nimic n-o poate ajuta acum. Trebuie să treacă timp. (*Se duce la Sultana și-o îmbrățișează.*) La revedere, surioară.

SULTANA: Iartă-mă! Iartă-mă!

ALEXANDRU: Pentru ce?

SULTANA: Fiindcă te urăsc. Te urăsc. (*Ii plînge la piept.*) Iartă-mă. (*Plînsul o înăbușă.*) Pleacă. Du-te! (*Alexandru pleacă.*) Alexandre! (*Pauză.*) Treci pe la Natalia?

ALEXANDRU: Da.

SULTANA: Nu te duce!

ALEXANDRU (*pauză*): De ce?

(*Ca o furtună, intră în casă Crăița.*)

CRĂIȚA (*urlă ca o nebună*): E pace! E pace! E pace! (*Toți o privesc uluiți.*) A anunțat adineauri la radio!

ALEXANDRU: Nu se poate!

CRĂIȚA: A vorbit regele. A spus că s-a terminat cu războiul. Că de-acum o să fim liberi, o să fie pace. Vă dați seama? E pace!!

ALEXANDRU: Nu se poate!

CRĂIȚA: Vă jur că am auzit cu urechile mele. Și nu numai eu. Toți vecinii noștri. Au ieșit pe la ferestre. E o bucurie imensă. (*Se repede în brațele lui Radu.*) Radule!

RADU: Crăița!

CRĂIȚA: Știu tot. Dar uite că a venit pacea asta, care l-a mai înmuiat. A strigat după mine: „Unde pleci?” „Să-i aduc pace iubitelui meu”. „Am să vă omor pe amîndoi!” „Omoară-ne”. Și-am plecat.

ALEXANDRU (*agitat*): Ce zi e azi?

CRĂIȚA: 23. Radule, eu nu mă mai întorc acasă. Aici rămîn. Nu are ce să ne facă.

RADU: Ne omoară.

CRĂIȚA: Ți-e frică? Nu ne omoară. Are alte griji acum.

ALEXANDRU (*în continuare, agitat*): Nu mai înțeleg nimic.

DUMITRU (*intră, tulburat*): S-a proclamat pacea! A spus la radio. S-a proclamat pacea!

CRĂIȚA (*celorlalți*): Acum credeți? (*Lui Dumitru.*) Eu le-am adus vestea adineauri, dar n-au vrut să mă creadă.

DUMITRU: La depou e mare agitație. În lagărul prizonierilor, la fel. În gară s-a nimerit să staționeze un convoi german. Se așteaptă represalii din partea lor. Trebuie să fim acolo. Garnizoana din oraș s-a și deplasat la depou.

(*Ușa se deschide încet. În prag apare Ion. O clipă, toată lumea înlemnește. După care Sultana sare și-l cuprinde în brațe.*)

SULTANA: Ioane!

## C O R T I N A

# PARTEA a II-a

**Același decor. Dimineața zilei următoare. Din depărtare se aud discret bubuituri înfundate; e frontul care se apropie. În scenă, Alexandru se rade. Sultana intră cu o sacoșă în mînă. E de nerecunoscut: calmă, senină, fericită.**

SULTANA: Cînd ai venit?

ALEXANDRU: Nu de mult. Se crăpa de ziuă.

SULTANA (*deschide ușa din dreapta, ascultă o clipă, apoi o închide la loc*): Cum a fost?

ALEXANDRU: Un bal în toată regula.

Dansam cînd cu focul, cînd cu nemții. Pînă la urmă, am răpus și focul și pe nemți. Au mai rămas doar ci-teva cuiburi de mitralieră.



SULTANA (*deschide din nou ușa din dreapta; ascultă; o închide la loc*): Doarme ca un ținc. Spre ziuă, a vorbit ce-a vorbit prin somn, pe urmă s-a înfiorat pe-o parte și-a adormit buștean.

ALEXANDRU: Ești fericită?

SULTANA: Doamne, ce minune, să poți dormi lângă omul tău! Să-i simți respirația, bătăile inimii, să te strângi toată lângă el! Să te simți mică și neajutorată... Să-l cuprinzi în brațe și să visezi cu el. Să dormi cu el și să visezi că trăiești... Că trăiești! Că există! (*Implorindu-l*.) Te rog, lasă-l, lasă-l să mai rămână, să se refacă. Du-te singur.

ALEXANDRU: Surioară, nu se poate. Și-așa, s-au produs unele schimbări în program. Comunicatul de aseară trebuia să se dea în 26. Înseamnă că s-a întâmplat ceva. Înseamnă că trebuie să fim la centru în timpul cel mai scurt.

SULTANA: Nu circulă trenurile, mașinile. (*Din nou se aud bubuituri îndepărtate, infundate.*) Într-o zi-două, frontul e aici. Pentru ce să mai plecați?

ALEXANDRU: Nu se poate. Noi trebuie să fim la centru înainte de venirea frontului. Vom ajunge cu ce vom putea. (*Febril.*) Până se scoală Ion, vreau să dau o fugă la Natalia. (*Stringindu-și ustensilele de ras.*) Când am venit spre casă, în zori, am trecut pe sub ferestrele ei. Jaluzelele erau trase. N-am trezit-o. M-am gândit că, după nebulina de azi-noapte, abia s-a culcat. (*Zimbește.*) Nici nu eram ras... Acum sint alt om. Mai tânăr cu zece ani.

(*Din casă se aude un răcnet. Cei doi înlemnesc. În ușă apare Ion. E încă sub impresia unui coșmar.*)

ION: Nu trageți! Nu trageți! (*Pauză mare; începe să se dezmeticească.*) Unde sint? Au plecat? (*! recunoaște pe Alexandru.*) Ce s-a întâmplat? (*Își revine.*) Am avut un vis groaznic.

SULTANA (*lângă el*): Liniștește-te! Voi, bărbații, simteți ca niște copii — vă speriați în somn mai rău decât cînd simteți trei.

ION: Tare urît am visat... Alexandre, te-ai întors teafăr? (*Ușurat.*) Asta-i bine.

ALEXANDRU: Unde sint ceilalți?

SULTANA: Radu s-a întors curînd după ce-ați plecat. Cînd i-am spus că „pînu” i-a luat mireasa — imediat după ce-ați plecat voi, aseară, a venit c-un polițai și-a luat-o — s-a postat lângă casa lui Iorgulescu. A zis că vrea să fugă cu ea.

ALEXANDRU (*lui Ion*): Poți să mergi?

ION: Unde? (*Realizează.*) Da. Sigur că da... (*O privește pe Sultana.*) Foarte curînd sintem înapoi. (*Pauză.*)

SULTANA (*resemnată*): Să vă pregătesc ceva de mincare... (*Iese.*)

ALEXANDRU (*cu un sentiment de vinovăție*): Ioane, am văzut cum te-au prins, dar nu puteam să fac nimic. Eram ca beat de disperare. Dar nu puteam face nimic.

ION: Știu, de puteai, mă salvai.

ALEXANDRU: Cum ai scăpat?

ION: Întii au încercat să mă facă să vorelesc... M-au călcat în picioare... Mi-au pus pistolul la timplă... (*Pauză.*) N-au reușit. Mi-au dat drumul și mi-au spus să alerg, iar ei or să tragă după un timp... dacă reușesc să scap, bine... Am avut noroc.

ALEXANDRU: Aș vrea să văd dacă și astăzi ar proceda la fel.

ION: Nu vorbi așa! Sint încă tari. Nu vor ceda ușor.

ALEXANDRU (*brusc*): Mă duc pînă la Natalia. De-aseară sint în oraș și n-am reușit s-o văd...

ION (*categoria*): N-ai ce căuta! Vrei să te prindă? Natalia stă în inima orașului. Le cazi ușor în plasă.

ALEXANDRU (*aproape disperat*): Dar nu pot să plec din oraș fără s-o văd! ION: Înțeleg... Dar riscul e prea mare. De-aici o luăm prin grădinile sirbești, ieșim la pod, și de-acolo nu ne mai recunoaște nimeni.

ALEXANDRU (*inversunat*): Cînd putezăm prin tranșee, în noroi și în zăpadă, visam la ziua în care am s-o revăd pe Natalia; cînd, rănit, îmi adunam măruntaiele de pe pămînturi străine, juram că, dacă o să mai apuc ziua de mîine, am să mă duc direct la Natalia acasă, am s-o strîng în brațe și-am să mor cu ea de gît, din dragoste. Și acum, sint la o aruncătură de băț de casa ei, și, ca un nevolnic, stau și mă tocmesc cu tine dacă să mă duc sau nu?! Ei bine, mă duc. Cu orice risc.

ION (*oprindu-l*): Nu-i de-ajuns cît am pătimit eu? Nu-s de-ajuns toate sacrificiile noastre? Scrie-i citeva rînduri. spune-i că trăiești — acum poți să-i spui — și Sultana i le va duce.

ALEXANDRU: Nu mai spune! Cîteva rînduri! Azi noapte, ți-ai îmbrățișat iubita; ai dormit cu ea. Dar eu? Și-apoi, aseară s-a decretat pacea; dacă mă prind (*ride*) s-ar putea să mă invite la o cafea și să-mi ceară protecția. (*Pauză. Cu un presentiment.*) Nu de ei mi-e teamă mie! E un gînd care de luni de zile mă macină... Hai, ce mai aștepti? Crezi că nu simt? Grija asta să nu mi se întîmple „nu știu ce”, dacă mă duc s-o văd pe Natalia! (*Aproape umil.*) Spune-mi ade-vărul!

ION (*după un timp*): Natalia s-a măritat.

ALEXANDRU (pauză): De unde știi?  
(Ion tace.) La urma urmei, eu sînt  
mort pentru ea.

ION: Ea te-a iubit, poate te mai iu-  
bește — ce „poate”, sigur te mai iu-  
bește — dar singură, neajutorată, a  
trebuit să-și caute un reazim. Iart-o,  
Alexandre, și să plecăm.

ALEXANDRU: Bineînțeles, nu sîntem  
fiare. Înțelegem sufletul omenesc. (Iz-  
bucnînd.) Dar măcar un an putea să  
mă aștepte! Un an, nu crăpa!

(În prag apare Natalia.)

ION: Erai mort pentru ea.

ALEXANDRU: Un an, putea să poarte  
doliu. Un an nu e mult, după un om  
care înseamnă totul pentru tine.

NATALIA: N-ai dreptul să mă judeci  
așa! Toți am știut că ai murit. S-a  
primit hîrtie.

(Ion iese, aproape neobservat. Alexan-  
dru o privește un timp uimit, fericit,  
parcă uitînd realitatea; după care, reve-  
nîndu-și, îi strigă în față.)

ALEXANDRU: Și dacă s-a primit hîr-  
tie că am crăpat, trebuia să-ți și gă-  
sești altul? Dansul miresei pe mor-  
mîntul răposatului logodnic. Sau poate  
că-l găseși încă dinainte?

NATALIA (șoptit, alb): Dacă aș fi știut  
că trăiești, aș fi venit după tine pînă  
la capătul pămîntului.

ALEXANDRU: Și de ce n-ai făcut-o?  
Așa cum au făcut-o altele? Să mă  
cauți prin tranșee, prin cimitire, prin  
mama dracului! — dar să simt că mă  
iubești, că ești a mea!

NATALIA: N-am făcut-o. N-am știut.  
N-am putut. (Îl privește cu ochii mă-  
riți de durere.)

ALEXANDRU (după un timp): Și-acum,  
de unde-ai știut că sînt aici?

NATALIA: N-am dormit toată noaptea.  
Spre ziuă, m-am dus și mi-am lipit  
fruntea de geam. Și, deodată, te-am  
văzut, printre jaluzele, cum treceai.  
Am crezut că am halucinații. Am vrut  
să strig. Am strigat. Dar din gîtlej nu  
ieșea nici un sunet. Am vrut să alerg  
după tine, dar înțepenisem. Nu pu-  
team mișca un deget. Și, stînd așa, ca  
o stană de piatră, mi-am adus aminte  
că — de fapt — nu mai sînt a ta.  
Si-am rămas locului.

ALEXANDRU: Și-atunci, de ce-ai mai  
venit?

NATALIA (fără să-l audă): Într-un tîr-  
ziu, m-am trezit cîntînd încetîșor cîn-  
tecul nostru; m-am trezit spălîndu-  
mă, pieptănîndu-mă, îmbrăcînd ro-  
chia, cea verde, care-ți plăcea ție.  
M-am privit în oglindă și mi s-a pă-  
rut că sînt iarăși a ta. Și m-a cuprins  
un dor de ducă. Și de dragoste. Și, deși  
casa îmi e păzită, am pornit-o spre

tine. (Pauză. Se apropie de Alexandru,  
îl mîngîie.) Ți-a fost greu?

ALEXANDRU (pauză): Dar ție? (Nici  
un răspuns. Ochii Nataliei inoată în  
lacrimi.) Tot frumoasă ești! Și nasul  
tot pistruiat ți-e. (Natalia plînge în  
tăcere. Încet, cu căldură.) În tot tim-  
pul ăsta, te vedeam peste tot. Și mă  
rugam în sinea mea să mă aștepti. Și  
mă gîndeam cum o să fie, și-mi fă-  
ceam o mie de planuri... și de visuri...  
și mream și înviam tot cu gîndul la  
tine. (Ca pe-o declarație de dragoste.)  
Dacă mă așteptai un an! Dacă ai fi  
putut să mă aștepti. Un an!

NATALIA: Cînd ai șapte copii, cum are  
tata, îți măriți fata după primul care  
ți-o cere. O forțezi. Iar tu, cînd îi vezi  
pe toți hămesii, dornici să te vadă  
plecată, să lași un loc liber la masă,  
te duci, fie ce-o fi.

ALEXANDRU (pauză): Și-acum ce fa-  
cem?

NATALIA: Ce vrei tu. Dacă vrei, merg  
cu tine oriunde.

ALEXANDRU: Unde să mergi cu mine?

NATALIA: Unde vrei tu.

ALEXANDRU: Dar ești măritată.

NATALIA: Ei și?

ALEXANDRU: Dar pe mine nu mă în-  
trebi cum vād treaba asta?

NATALIA: Nu. Îți știu răspunsul.

ALEXANDRU: Atunci, de ce-ai mai ve-  
nit?

NATALIA: Să te vād. Să-ți aud glasul.  
Să te-aud cum mă sudui, cum mă bles-  
temi. Să vād măcar — numai să  
vād — dacă mă mai iubești.

ALEXANDRU: Și-ai văzut?

NATALIA (senină): Și eu te iubesc.

ALEXANDRU: Du-te mai bine lingă bār-  
batul tău cu cununie, fă-i copii, mulți,  
ca maică-ta. Iubește-l pe el, nu pe  
mine, și trăiți în pace o mie de ani!

NATALIA: Sînt fericită că trăiești. Sînt  
fericită că mă iubești.

ALEXANDRU (cu ură): Pînă la moarte!

NATALIA: Am să mă gîndesc la tine  
mereu, mereu.

(Iese. Pauză. Deodată, Alexandru por-  
nește după ea. Apare Ion, oprindu-l.)

ION: Alexandre, nu te duce! Nu-ți dai  
seama în ce situație o pui?

ALEXANDRU: Ia mai lasă-mă-n pace!  
Au început să mă calce pe nervi sfa-  
turile tale.

ION: Bărbatul ei te-ar putea aresta. E  
polițai.

ALEXANDRU: Perfect! În numele luptei  
de clasă și al sincerei mele gelozii,  
mă duc să-l bat măr. Va fi prima  
mea ciocnire cu... o rudă apropiată.  
(Pleacă.)

SULTANA (intrînd): A trecut pe lingă  
mine ca o furtună.



ION (*în alertă*): Mă duc după el. Prezența lui în oraș, ziua-n amiaza mare, este foarte riscantă. Acum poți fi împușcat fără să știi de cine și de ce.

SULTANA: Lasă-l să se ducă singur. Lasă-l să-și descarce sufletul.

ION: Mi-e teamă pentru el.

SULTANA (*imbrățișindu-l*): Nu-ți fie teamă! O să se întoarcă teafăr. Mereu tot vrei să pleci. De-abia ai venit, și vrei să pleci. Mai stai și cu mine. Mi-ai lipsit mult. Dacă ai ști cât mi-ai lipsit! Dacă ai ști cât te-am plîns! Noaptea în somn, să nu m-audă ceilalți. Și ziua, la bucătărie. Când trec ea cite-o înmormintare, înghețam. Sau, când apărea poștașul la poartă, mă gândeam cu groază: ce veste mi-adeuce? De dragoste sau de moarte? (*Îi simte absent.*) Ce-i cu tine?

ION: Nimic. Te-ascult. Mi-e teamă pentru Alexandru; pentru noi. Mi-e teamă pentru toți...

SULTANA: Capul sus, iubitul! Războiul e pe terminate. Greul a trecut; am ieșit la liman. Să fim fericiți că am scăpat.

ION: Ai dreptate, ar trebui să ne bucurăm, să fim fericiți. Însă, când ani de zile ai stat la pîndă, te sălbățești. Pînda și frica asta permanentă, de ceva care poate veni în orice clipă, acum chiar... Și te poate distruge, și te poate arunca de unde ai venit, în hăuri... (*Mică pauză; mîngîind-o.*) Într-o zi, mi-a vorbit un om. Mi-a spus că s-ar putea trăi și frumos, și liber, și fără multe griji și necazuri. Era ca un basm. Îmi plăcea ce-mi spunea. Mă bucuram ca un copil, dar nu-l credeam. Pînă la urmă, m-am gîndit: dacă tot e să-mi sacrific viața, de ce s-o fac pe împușcătul ăla de front — unde luptam fără să știm de ce, doar că așa era ordinul — și să n-o fac pentru acest... basm? Dacă e să mor, să mor pentru un vis frumos. Și-am dezertat de pe front, și-am mers cu omul acela pînă l-am întîlnit pe Alexandru. (*Se întunecă.*) Dar nici aici n-a fost ușor. Numai că știam pentru ce mor. Deși, de murit, tare n-ai vrea să mori niciodată. N-am dreptate?

SULTANA: Ba mie, uneori, de disperare, îmi venea să-mi pun capăt zilelor. (*Ion o privește atent.*) Te așteptam, te așteptam și nu veneai; nici vorbă să vii; și spălam toată ziua rufe murdare; și coseam rufe rupte și vechi; și le puneam petice; și mă rugam să vii, și plingeam; și lacrimile-mi curgeau în amărîta de mîncare de cartofi, și uneori, în farfuria goală. Și tata pleca în lume, cu trenurile lui; și Radu pleca la jupinul lui; și rămî-neam singură, singură în hărăbaia

asta; și mă apuca groaza. Dar într-o zi (*se însuflețește*) am descoperit că am pentru ce trăi; că am pentru ce îndura pînă te întorci. Și, într-adevăr, ei m-au salvat: copiii!

ION (*uimit*): Copiii?!

SULTANA: Da, copiii noștri! Îi trezeam dimineața din somn — doamne, ce leneși! —, îi hrăneam, stăteam de vorbă cu fiecare. Ce guralivi! Greu îmi era cînd trebuia să stau de vorbă cu toți deodată. Cel mare, Grigore...

ION: Grigore?!

SULTANA: Grigore. Îți seamănă leit. Îmi mîncă sufletul. Fetița însă, blîndă, cuminte. Îi spuneam: Rodica...

ION: Rodica?!

SULTANA: Așa o cheamă. O noapte întregă am stat de vorbă și ne-am ciotorovăit cum s-o cheme și pînă la urmă a rămas pe-a ta: Rodica. Mă ajuta la treabă, îmi spăla vasele, mătura. Cum venea, însă, ăl mic de la școală...

ION (*intrerupînd-o*): Sultano, cîți copii avem?

SULTANA: Trei. Ce, 's mulți?

ION: Nu. Te-ai oprit la timp. (*Rid.*)

SULTANA (*imbrățișindu-l*): Spune-mi că ai să mă iubești toată viața.

ION: Am să te iubesc toată viața.

SULTANA: Și după aia.

ION: Și după aia.

SULTANA: Spune-mi că n-ai să mai pleci.

ION (*pauză*): Trebuie.

SULTANA (*implorînd*): Spune-mi... Doar spune-mi!

ION: N-am să mă plec.

SULTANA: Niciodată.

ION: Niciodată.

SULTANA: Și-o să-i creștem mari: pe Grigore, pe Rodica și pe ăl mic, fără nume.

ION: O să-i creștem mari pe toți trei: pe Grigore, pe Rodica și pe ăl mic — fără nume...

SULTANA: Și-o să trăim împreună pînă la adînci bătrîneți.

ION: Și-o să trăim împreună pînă la adînci bătrîneți.

SULTANA: Ca în basmul tău...

ION: Ca în basmul meu.

SULTANA: Așa să fie.

(*Intră Radu în fugă.*)

RADU: Verii mei, e groasă rău! Frontul e lîngă pădure. N-auziți? Mă uit la voi și parcă sinteți de pe altă planetă. Treziți-vă, îndrăgostiților, că acuși vă pomeniți cu un tanc în farfurie. Toți negustorii au șters-o. afară de unul, lua-l-ar trupele în linia înfrîta! Nu vrea să plece de-acasă, și pace! De cinci ore mă învîrtesc în jurul casei s-o scot pe Craița de-acolo

și nu pot. Dac-ați ști ce zarvă e în centru! Toți fug în toate părțile. Traian-nebunu', dezbrăcat pînă la briu, urlă la ei (*imitîndu-l*): „Unde fugiți, nenorociților? Unde? Oriunde ați pleca, peste tot v-ajunge minia Domnului!” De fapt, ei nu fug de minia Domnului, fug de minia frontului. „A venit Apocalipsul! Luați aminte! Unul nu va scăpa”. Și începe să rîdă ca un dement. Voi nu plecați? Unde e Alexandru? (*Fără să mai aștepte răspuns.*) Plecați, fraților, că dacă trece frontul prin oraș, nu mai rămîne piatră peste piatră. Ce-ați amuțit? Spuneți și voi ceva!

SULTANA: Noi rămînem aici.

RADU: Treaba voastră. Eu mă duc să-mi iau iubita — cu toate că Iorgulescu umblă cu o pușcă pe balcon, o unge, vrea să oprească războiul — și fug cu ea la țară. Cu trăsura. Ura, verii mei! (*Se întoarce din ușă.*) Chiar rămîneți? (*Nu primește nici un răspuns; iese.*)

ION (*din nou în alertă*): Ce-o fi cu Alexandru?

SULTANA: Parcă i-ai fi tată. Se descurcă el!

ION: Și cu nea Dumitru? Ce-o fi, de nu s-a întors?

SULTANA: Și cu mine? Cu mine nu întrebă ce se întîmplă?

ION (*îmbrățișînd-o*): Ce se întîmplă cu tine?

SULTANA: Sint fericită!

(*Apare Alexandru.*)

ION: Alexandre, sîntem în întîrziere.

ALEXANDRU: Te grăbești?

ION: Frontu-i la marginea orașului.

ALEXANDRU: Ei și? Aia care alerga ca o oaie rătăcită de turmă și-mi făcea semne numai de el înțelese era frațele nostru Radu?

SULTANA: El. Vrea să fugă din oraș cu Crăița.

ALEXANDRU: Păcat. În oraș e o veselie! De ce să fugă?

SULTANA (*consolîndu-l*): O să treacă, Alexandre, ai să vezi.

ION: Hai să plecăm.

ALEXANDRU: Tot drumul n-a scos nici un cuvînt. Cînd m-am apropiat de casa ei, cînta un patefon. Cînta un vals... Un vals vesel. Și mi-am zis: acolo unde se cînta un vals vesel, oamenii sînt fericiți... Și n-am mai intrat după ea. S-a întors tata?

SULTANA: Liniștește-te! Înțelege că n-a putut aștepta.

ALEXANDRU: Ce să aștepte? Un mort?

(*Se aud bubuituri.*)

ION: Hai, Alexandre, să mergem.

ALEXANDRU: Unde? Viața-i așa de stupidă uneori...

SULTANA: Dar alta n-avem.

ALEXANDRU: A venit la geam. M-am apropiat. I-am spus că înțeleg totul și că totul e în ordine. Și ne-am privit, așa, fără să scoatem o vorbă, pînă ne-au durut ochii. Noroc că un tip care s-a ținut după mine tot timpul s-a apropiat și mi-a cerut să-l urmez. L-am urmat. Am auzit geamurile închizîndu-se și jaluzelele căzînd. Nu se mai auzea nici o muzică. (*Zimbind.*) Se stricase patefonul.

ION: Cine era tipul care te-a urmărit?

ALEXANDRU: Sultana, lasă-ne o clipă singuri. (*Sultana iese.*) Tipul era de la Siguranță. Știa că sînt în oraș.

ION: De la Iorgulescu! Ți-am spus să te ferești.

ALEXANDRU: Nu, nu de la Iorgulescu. (*Pauză.*) De la tine.

ION: Nu înțeleg.

ALEXANDRU: E foarte simplu. Ai divulgat tot.

ION: Nu-i adevărat! Te-a mințit. Te-a mințit, ca să te tragă de limbă.

ALEXANDRU: De limbă l-am tras eu. L-am înghesuit lingă fîntina lui Costache și mi-a spus și laptele pe care l-a supt de la maică-sa.

ION: Ce ți-a spus?

ALEXANDRU: Tot.

ION: De unde știa el? Ai mai multă încredere într-un polițai decît în mine?

ALEXANDRU: Nu. La fel. Pentru că și tu ești tot un polițai. Strecurat printre noi.

ION: Eu, polițai?!

ALEXANDRU: Cum se explică faptul că din toți oamenii noștri am rămas numai noi? Tu și cu mine?

ION: Așa a fost să fie. Am fost nedespărțiți tot timpul. S-a tras asupra noastră, a tuturor. Noi doi am scăpat.

ALEXANDRU: Ai venit printre noi acum o lună. Și, de-atunci, am pierdut trei dintre oamenii noștri cei mai buni.

ION: Și ce vină am eu?

ALEXANDRU: Aseară, ne-ai spus că voiau să te execute, dar că ai scăpat pentru că s-a declarat pacea.

ION: Da. Așa a fost.

ALEXANDRU: Iar azi-dimineață mi-ai spus că te-au torturat; după care ți-au dat drumul; că vor trage după tine... dacă scapi, bine, dacă nu...

ION: Așa a fost. Dar și-au bătut joc de mine. La ieșirea din pădure m-au prins din nou, m-au băgat în mașină și m-au dus la Siguranță.

ALEXANDRU: Asta nu mi-ai spus-o.

ION: Cînd? Voi ai să te duci la Natalia. Era mai important să te avertizez care-i situația ei, decît să-ți povestesc ce mi s-a mai întîmplat mie.



ALEXANDRU (cu minie): Era mai important să nu spui nimic! Să suportți orice tortură — să mori! —, dar să nu divulgi nimic. Asta era mai important.

ION: Dar n-am divulgat nimic...

ALEXANDRU: Le-ai spus în ce constă misiunea noastră.

ION: E-o minciună!

ALEXANDRU: Le-ai spus itinerariul; unde ne oprim. Tot.

ION: Născociri, ca să te deruteze!

ALEXANDRU: L-am silit să le repete și mi le-a repetat. Cuvînt cu cuvînt. Ai spus tot.

ION: Le știa din altă parte.

ALEXANDRU: De unde?

ION (izbucînd): Dracu' știe! Cine mai poate fi sigur, astăzi, de ceva?

ALEXANDRU: Nu înțeleg.

ION: Eu nu sînt ca tine. Tare. Tu făceai întotdeauna ce era mai greu; toți acceptam superioritatea ta, te admiram. Te admiram și te invidiam pentru singele tău rece. Mă uitam de la distanță cum aruncați în aer poduri, trenuri, cu o siguranță nemaipomenită... O fracțiune de secundă de-ai fi întîrziat, ai fi fost pulverizat. Dar niciodată nu ți s-a întîmplat nimic. Eu, din păcate, nu sînt ca tine. De asta nu sînt sigur de nimic.

ALEXANDRU (dur): Dacă știi că de frică îți umblă gura, trebuia să rămii pe front, să mori ca un șobolan!

ION: Dar n-am vorbit!

ALEXANDRU: Mînti!

ION (cedînd, cu glas vlăguit): M-au bătut ore întregi. M-au torturat. M-am zbătut între viață și moarte; aiuram; turnau apă peste mine să-mi revin. Și iar mă hărțuiau; și iar mă torturau. Poate nu mi-am dat seama. Poate mi-a scăpat ceva.

ALEXANDRU (neînduplecat): Ți s-a făcut frică și-ai vorbit.

ION: Nu-i adevărat. Ca să-mi trag suflul, le spuneam lucruri fără importanță. Mă gîndeam: peste trei zile vine pacea și eu să mor astăzi, tocmai astăzi? De ce? Pentru ce acest sacrificiu... inutil?! Mai e nevoie de mine. Sînt tînăr. Le spun cîteva fleacuri, pe care ei tot nu le mai pot folosi, și scap cu viață. Trăiesc! (Alexandru îl privește intens, nemișcat. Paralizat de această privire, aproape plîngînd.) Alexandre, m-au torturat... îngrozitor. S-au răzbunat pe mine pentru că au pierdut războiul, pentru că i-am învins, pentru tot. (Plînge înfundat.) N-am mai putut rezista. Știu, acum știu ce înseamnă asta, dar atunci cînd mă schingiuiam... gîndeam altfel... Secretele noastre... sacrificiile noastre... erau... nu mai contau... Pentru că să mai trăiești o zi... pentru ca să mai exiști... să mai

vezi cerul... să mai auzi o dată ploaia pe acoperiș... Pentru un asfințit de soare... mintea o ia razna... și-i dai drumul.

ALEXANDRU: Ar trebui să te împușc pe loc.

ION (desfăcîndu-și brațele): Fă-o? De ce n-o faci?

ALEXANDRU (după un timp): De dragul Sultanei n-o fac. (Plecînd.) Rămii aici. Voi raporta superiorilor ce s-a întîmplat.

ION: De ce să raportezi? Oricum vor afla. Mai tirziu.

ALEXANDRU: Și-atunci?

ION: Dacă raportezi acum, voi fi pus la zid.

ALEXANDRU (ieșindu-și din fire): Și ce vrei să fac? Să mint? Pentru că unul ca tine a trădat? N-a suportat un interogatoriu și-a trădat?

ION: Ai fost vreodată torturat?

ALEXANDRU: Am fost.

ION (dezorientat de răspuns): Și?

ALEXANDRU: Cine rezistă, bine; cine nu, moare. Acolo, sau afară. Asta-i jocul.

ION: Și cînd te-ai prăvălit pe podele, și-au turnat apă peste tine, și te-au lovit cu cizmele în coaste de nu mai simțea nimic, pluteai, și întreaga lume, întreaga viață ți se părea un fum, n-ai avut nici o clipă... nici un moment de slăbiciune?

ALEXANDRU (firesc): Cînd am simțit că mor, mi-am zis că, de fapt, viața mea aparține... oamenilor, celor pentru care lupt. Că ei vor auzi de mine, mă vor pomeni, iar eu voi trăi mai departe, prin ei, prin copiii lor. Asta mi-a dat o tărie nemaipomenită. Eram calm, încrezător, zîbeam. Anchetatorii au crezut c-am înnebunit și mi-au dat drumul. (Dă să plece.)

ION: Alexandre, nu mă părăsi așa! Am răbdat atîtea. Mi-am riscat viața de-atîtea ori. Am făcut atîtea sacrificii... Am avut un moment de slăbiciune? Da! Am avut! Tăiați-mi o mină. Dar nu și capul.

ALEXANDRU (cu disperare, cu căldură): Ioane, te-am iubit ca pe-un frate; am mîncat multă pîine amară împreună; dar, acum, trebuie să ne despărțim pentru totdeauna. Tu rămii aici — omeneste n-aj putut merge mai departe —, iar eu îmi văd de drum.

ION (furios): Mergi sănătos, și cînd ajungi la centru, spune-le multe salutări de la unul pe care puteai să-l salvezi, dar l-ai lăsat să crape. (Alexandru îl privește nedumerit.) Acolo, în pădurice, cînd am fost prins, de ce nu ți-ai riscat viața să mă salvezi?

ALEXANDRU: Sacrificiul meu ar fi fost zadarnic. Iar unul dintre noi trebuia să continue misiunea.

ION : Zadarnic ? De unde știi ? De unde știi că nu ne-am fi salvat amîndoi ?

ALEXANDRU : Nu mai aveau nici o șansă.

ION : Ei mi-au acordat una. *(Se aud buibuituri puternice.)*

SULTANA *(intră, cu sufletul la gură)* : Frontul ! E la marginea orașului. La depou se dau lupte. Vor să-l arunce în aer. Ce facem ?

ALEXANDRU : Adăpostiți-vă în pivniță. Eu mă duc la depou. *(Lui Ion, care vrea să-l urmeze, cu glas tăios.)* N-ai ce căuta acolo !

ION : Pentru depou sînt bun și eu. Îți promis că nu voi merge mai departe.

*(Se privesc un timp. Ies. Sultana cade în genunchi. Zgomotul frontului crește. Întineric. Un timp, se aud sirene, zgomote de explozii, strigăte, muzică. Apoi lumină. Liniște. Un moment, scena e goală. Apar Sultana și Radu. Au trecut o zi și o noapte.)*

SULTANA : Hai. liniștește-te ! Stai aici, pe lavită. Liniștește-te, băiatule. Greul a trecut.

RADU *(e de nerecunoscut. Poartă pe chip urmele unei experiențe cumplite)* : Nu se poate ! Nu se poate ! Am văzut cu ochii mei cum s-a năruit totul. Și-apoi a izbucnit focul. Nu m-am putut apropia. Urlam disperat să m-ajute careva... Se uitau la mine de parcă nu-mi înțelegeau vorba. Arde un om între dărîmături ! Ajutați-mă s-o scot de-acolo ! Strigam la ei de pomană. Căruțe. mașini, tancuri. Toate pline cu „viteji“, dar unul nu s-a oprit să stingă focul ! Mă uitam cum arde, auzeam tipete și nu puteam face nimic. Mă învîrteam în jurul casei. Căldura focului mă topea, și țipam, strigam. Unul n-a sărit să mă ajute...

SULTANA : Nu te puteau ajuta. N-aveau cum să se oprească din iureșul acela ca să salveze o biată casă în flăcări.

RADU : Dar în casa aia ardea un om ! În casa aia ardea Crăița !

SULTANA : Au murit atîția oameni nevinovați ; atîția oameni care n-au putut fi salvați...

RADU : Unul mi-a strigat dintr-o mașină : „Nu te mai uita cum arde. Cînd ne întoarcem, construim una nouă“. „Dar acolo arde logodnica mea ! Ajutați-mă s-o salvez !“ „Acum, nimeni n-o mai poate salva. Caută-ți alta !“ Am sărit la el să-l omor. M-ar fi putut împușca. S-a uitat la mine, aproape cu milă, și mi-a zis : „Nu fi supărat pe mine, băiete. Așa-i războiul.“

SULTANA : Iartă-l ! Cînd stai ani de zile cu moartea-n suflet, ce importanță mai are o casă ?

RADU : Nu se poate ! Într-o clipită, au dispărut vieții omenești, averi agonisite în ani și ani de muncă. Într-o clipită ! Ca un fum ! Parcă nici n-ar fi fost ? !

SULTANA : După înmormîntarea mamei, cînd mă întorceam de la cimitir, o vecină mi-a spus : „Dacă Dumitru vindea casa, să-i dea bani doctorului, maică-ta era salvată“. Dar tata n-a vrut s-o vindă, ca să nu dormim în stradă, să nu rămînem pe drumuri. Și mama a murit cu zile.

RADU : De ce-mi spui asta ?

SULTANA *(cu gîndul departe)* : Nu știu, Uneori, viața omului atîrnă de te miri ce. *(Se aude o explozie puternică. Cu neliniște.)* De ce n-or fi venind ai noștri ?

RADU *(absent)* : Strada-i blocată. Încă se mai trage. La depou, un cuib de mitralieră în turnul de apă. *(În prag, tîrînd o pușcă după el, apare Iorgulescu. E de nerecunoscut. Pare o umbră a celui care a fost.)*

IORGULESCU *(cu voce răgușită)* : Am învins ! Nu spuneți la nimeni. Am învins. E cea mai mare bătălie pe care am cîștigat-o... Au fost și pierderi. Neînsemnate. După care ne-am retras — strategic — pe poziții dinainte stabilite. *(Deodată strigă, îndreptîndu-se spre Radu.)* Unde-i fata mea ? Unde-ai ascuns-o ?

RADU *(neiertător)* : Dacă n-o încuiai în casă, acum era salvată ! Acum era departe, nu arsă de vie !

IORGULESCU : Ce tot spui ? Eu am coborît în pivniță să iau cartușe, și cînd m-am întors *(uimit)* n-am mai găsit-o. Pisicherule ! Știu că te-ai culcat cu ea. Bravo ! Maltopol n-a fost în stare. *(Convins.)* Ți-o dau ție. Ești mai deștept. Ție ți-o dau ! *(Ton schimbat.)* Dar, acum, scoate-o de unde-ai ascuns-o ! *(Cîntînd, cum fac copiii.)* „Scoate, drace, ce-ai furat, că te duc la spînzurat !“ *(Se enervează.)* Gata joaca ! Scoate-o de unde-ai ascuns-o, altminteri te dau pe mîna poliției. Mă auzi, slugoiule ?

RADU *(calm, îndurerat)* : Ar trebui să te spînzuri pentru ce-ai făcut. Ne-ai distrus. Am fi putut fi fericiți. Am fi avut copii...

IORGULESCU *(fericire de nebun)* : Așa ! Așa ! Copii. Cît mai mulți copii. Dați-mi-i mie. Eu știu să-i păstrez. Eu nu-i pierd. Eu îi ascund bine. Îi îngrop adînc. Nimeni nu va mai da de ei.

RADU *(tăios)* : Pleafă !

IORGULESCU *(strigînd)* : Am învins. *(Ca pe un secret.)* Nu spuneți la nimeni. Am învins ! E cea mai mare bătălie pe care am cîștigat-o. Au fost și pier-



deri. Neînsemnate. După care ne-am retras strategic. *(Îi face lui Radu un semn de muștrare cu degetul.)* Ai ascuns-o bine, dar tot o găsec. *(Pleacă strigând.)* Crăița! Crăița!

SULTANA: A înnebunit!

RADU: Toți plătim. Totul se plătește. Nimeni nu scapă dator. Ce luăm, dăm. Uneori cu dobândă. Nimeni nu scapă de plată.

*(Se aud sirene de locomotivă; în depărtare, o fanfară cîntă un marș.)*

SULTANA: Sirenele! *(Se duce la fereastră, strigă.)* Radule, vin! Vin ai noștri! Uite-l pe tata! Uite-l pe Alexandru. Cîtă lume! Tot cartierul. Trebuie să apară și Ion. *(Ride.)* Mocăitul... S-a pierdut de oameni. *(Simte nevoia să vorbească.)* Și la școală venea ultimul. Desculț, ciufulit, băga capul pe ușa clasei. „Intră, mocăitul!” — îi striga învățătorul. Uite-i cum vin! *(Ride.)* Rupti, murdari. Ion a rămas în urmă. Ei, doamne, trebuie spălați, nu glumă. Și cirpiți. Și ce foame le-o fi! De-o zi și-o noapte n-au dormit și n-au mâncat. *(Strigă.)* Tată! Ioane! Alexandre! Vine și Ion. Trebuie să vină și el. Mocăitul! *(Lui Radu.)* Toată lumea a ieșit la porți. Toți se bucură pentru ei. Cum să nu se bucure? Ei au salvat depoul, care-i piinea noastră. Radule, du-te de-i întâmpină tu. Mie mi s-au tăiat picioarele. Hai, Radule, du-te. De ce nu vin mai repede? Mă duc să scot o găleată de apă proaspătă. *(Iese. În scenă rămîne doar Radu, absent la ce se petrece în jurul său. După un timp, intră Dumitru și Alexandru.)*

DUMITRU *(strigă)*: Sultano! Pe unde umblă fata aia? *(Privindu-l pe Radu, intens, cu privirea celui care n-a dormit de multă vreme.)* N-ai venit.

RADU: Nu, tată.

DUMITRU: Ai rămas să-i păzești măslinile lui Iorgulescu...

RADU: Da, tată. Asta am făcut.

DUMITRU: Și pe Crăița. Să nu stea în curent. Să n-o bată vîntul. *(Radu tace încrîncenat.)* I-am adus și-un vâl să-și pună pe ochi, să n-o ardă soarele. *(Scoate din buzunar o cîrpă neagră pe care-o așază pe masă.)* Pină la nuntă, pină ne-nucscrim.

RADU *(alb)*: Nu ne mai încuscrim.

DUMITRU: De ce? Nu v-ați înțeles cu averea? *(Strigă.)* Sultano! Pe unde tot umblă fata aia? *(Lui Alexandru.)* De ce l-ai lăsat singur? *(Alexandru tace.)* Răspunde la întrebare: de ce l-ai lăsat singur în turnul de apă?

RADU: Unde-i Ion?

ALEXANDRU: Tată, să lăsăm lucrurile așa cum sînt. Tot nu mai putem

schimba nimic. Să răsufălăm ușurați că am salvat depoul.

DUMITRU: Cu ce preț?

ALEXANDRU *(dur, necruțător)*: Cine nu știe ce riscă să nu intre în luptă.

RADU: Unde-i Ion?

DUMITRU: Dar de ce l-ai lăsat singur? De ce nu l-ai ajutat?

ALEXANDRU: Nu-l puteam ajuta. Asta-i o treabă primejdioasă, pe care trebuia s-o facă un singur om.

DUMITRU *(strigînd)*: De ce n-ai făcut-o tu?

ALEXANDRU *(la fel)*: Nu m-a lăsat! Tinea morțiș s-o facă el!

DUMITRU: De ce nu l-ai oprit?

ALEXANDRU: Am vrut! Dar a fișnit din brațele mele, și într-o secundă a fost în capul scării.

RADU: Ce-i cu Ion?

DUMITRU *(luînd în mînă zdreanța neagră și virînd-o sub ochii lui Radu)*: Asta-i tot ce-a mai rămas din Ion.

RADU: A murit?

DUMITRU: Du-te la crizantema ta și lasă-ne.

RADU: Tată, Crăița nu mai e. A ars sub ochii mei.

*(Pauză.)*

DUMITRU: Doamne, iartă-ne! *(Se așază lîngă el.)* Măi, băiatule, îmji închipui ce-i în sufletul tău. Ține-ți firea, asta-i tot ce pot să-ți spun. *(Apare Sultana, cu o găleată cu apă. Are o privire rece, stranie.)* Sultano, fata tatei, ai aflat?

SULTANA: Beți! Trebuie să fiți însetați. *(Cu ură.)* Alexandru l-a omorît.

DUMITRU: Nu înțeleg...

SULTANA *(arătîndu-l pe Alexandru)*: Din cauza lui a murit. Furios că a găsit-o pe Natalia măritată, s-a răzbunat pe Ion. Beți! Trebuie să fiți însetați. *(Alt ton.)* Mi-a spus să-i las singuri. I-am lăsat. Dar îl auzeam cum îl făcea pe Ion laș, trădător. Ion plîngea și-și cerea iertare. *(Ca o sentință.)* De-asta a murit Ion. Pentru că n-a mai suportat umilînța.

DUMITRU: Alexandre, e adevărat?

ALEXANDRU: Tată, Ion era un băiat minunat. Și ceea ce a făcut el, azi, nimeni n-ar fi îndrăznit să facă. Dar — jur că mi-a mărturisit-o! — n-a putut rezista interogatoriului. Oricum, sacrificiul lui a fost total. Azi s-a purtat ca un erou.

SULTANA *(oferindu-le apă)*: Beți! Beți! Însetaților! *(Alt ton.)* Ce ușor e să spunem despre alții că au murit ca eroii... Ce ușor ne vine să-i facem eroi, după ce i-am împins la moarte...

DUMITRU: Sultano, nu vorbi cu păcat!

SULTANA: Nu pricepeți că o viață de om prețuiește mai mult decît orice pe

lumea asta? Că viața asta, așa, chiniuită, e tot ce avem? Că fără această viață, că fără viața lui, că fără el, eu degeaba mai respir, degeaba îmi duc zilele?

DUMITRU: Liniștește-te, Sultano, liniștește-te... Nimeni altul nu știe chinul din inima ta. (O mîngîie.) O să trecă. Ai să vezi. O să trecă... (Sultana iese, spre camera de-alături. Se aude hohote de plîns. Cu durere.) Încă nu s-au născut vorbele alea care să poată liniști un suflet îndurerat de moartea celui drag. (De afară se aude fanfara cîntînd, strigăte de veselie.) Afară, oamenii se bucură. De-acum, începe o viață nouă. (Cu lacrimi în glas.) Am tot așteptat, am tot așteptat, și uite că a venit și timpul nostru.

ALEXANDRU: Azi ne e sufletul greu, dar o să vină și vremea să ne bucurăm. Și, în sinea noastră, o să fim mîndri că am făcut totul, că am rezistat la toate necazurile, și — pînă la urmă — am învins.

DUMITRU: Ai dreptate, Alexandre, ai dreptate.

ALEXANDRU (ca după o reculegere): E timpul să plec. Trebuie să mă prezint la centru.

DUMITRU: Diseară conduc un tren. Primul tren care merge în partea eliberată. Vii cu mine?

ALEXANDRU: Îmi pare rău, dar trebuie să plec chiar acum. Și-așa sint în întîrziere.

RADU: Alexandre, ia-mă și pe mine. Tot nu mai am nici un roșt pe-aici.

ALEXANDRU: Unde mă duc, e primejdios.

RADU: Nu mi-e frică.

DUMITRU (lui Radu): De ce nu vrei să mai rămii pe-acasă? (Încet.) Poate mai are cineva nevoie de tine.

RADU: Aici, nimeni nu mai are nevoie de mine.

ALEXANDRU: Nu, nu te iau.

RADU: N-am să-ți ies din cuvînt.

ALEXANDRU: Nu-i vorba de asta. (Pauză.)

RADU: Cînd ați venit, erați doi. Să plecăm tot doi.

(Alexandru nu-i răspunde.)

DUMITRU: Ia-l! De-acum, poți să ai încredere în el.

ALEXANDRU: Bine, fie! Să ne luăm rămas bun. (Radu se duce și deschide ușa camerei unde se află Sultana, care apare în prag; poartă pe umeri o năframă neagră.) Surioară, dacă ți-am greșit cu ceva, iartă-mă.

SULTANA (îl privește lung): Ai grijă de tine.

RADU: Rămîneți cu bine. Rămii cu bine, surioară... (Se îmbrățișează.) Și încă ceva: sub geam, e o mușcată mare, albă, frumoasă. O îndrăgise Crăița. Pînă mă întorc eu, ud-o în fiecare dimineață.

SULTANA: Bine.

(Cei doi pleacă.)

DUMITRU: Să ne scrieți cît puteți de des.

ALEXANDRU: De data asta, promit.

DUMITRU: Radule, scrie tu și pentru el!

RADU (de-afară): Bine, tată.

DUMITRU: Vă conduc.

(De afară, se aude fanfara cîntînd un marș. Bătăi în poartă. Se aude strigîndu-se: „Poșta! A venit scrisoare de la Ion. Poșta! Aveți scrisoare de la Ion“. Pentru prima oară, Sultana nu aude vocea poștaşului. În timp ce vocea se pierde, Sultana, nemișcată, în mijlocul camerei, privește în gol.)

VOCEA SULTANEI: Spune-mi că ai să mă iubești toată viața.

VOCEA LUI ION: Am să te iubesc toată viața.

VOCEA SULTANEI: Și după aceea.

VOCEA LUI ION: Și după aceea.

VOCEA SULTANEI: Și n-ai să mai pleci.

VOCEA LUI ION: Trebuie!

VOCEA SULTANEI: Spune-mi! Doar spune-mi!

VOCEA LUI ION: N-am să mai plec.

VOCEA SULTANEI: Niciodată.

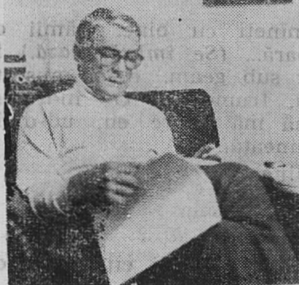
VOCEA LUI ION (reverberată): Niciodată... niciodată... niciodată.

(Marșul de afară se aude din ce în ce mai puternic. Zgomot de tren care trece. Zgomotul trenului se interferează cu cel al fanfarei.)

## CORTINA



ION COJAR



# INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI (XVI)

Deși arta actorului este, dintre toate artele, domeniul cel mai puțin independent, aflându-se în centrul unui fenomen „prin excelență colectiv” (V. Silvestru), fiind, deci, determinată de toți ceilalți factori care alcătuiesc actul teatral, ea nu se legitimează ca artă și nu se justifică drept o *necesitate* decât în măsura în care își afirmă propria sa *condiție specifică*, în măsura în care își dobândește statutul de *act autonom, specific și semnificativ*. (Evident, și în măsura în care răspunde unuia sau altuia dintre „orizonturile de așteptare” ale publicului, dar aceasta e o problemă a cărei examinare cere un spațiu aparte.)

Înainte de a deveni act artistic, realitatea scenică i se înfățișează actorului ca o sumă de constrângeri, ca un labirint înțesat de capcane, dar prin care trebuie să treacă, acceptând riscurile și povara determinărilor ce decurg din componentele actului teatral și din condițiile în care acesta se realizează (text — personaje, acțiune dramatică —, regie, spațiu, accesorii, parteneri, timp, condiții materiale și spirituale, climat de creație, public, propriile date și limite fizice și psihice, grad de cunoaștere și informare, amalgam de idei prestabilite, adevărate sau false, creatoare sau dizolvante etc.): în calea manifestării *libertății* sale, se află, deci, o sumă de obstacole pe care va trebui să le depășească, în felul său specific, pentru împlinirea nevoii sale organice de *independență creatoare*, condiție fundamentală a oricărui proces de creație. „Între altele coordonate fixe, la statornicirea cărora actorul participă într-o măsură relativ mică, lui ce-i mai rămâne de făcut? Cum se manifestă libertatea sa creatoare — dacă mai există o ase-

menea libertate?”. se întreabă, pe bună dreptate, criticul Valentin Silvestru; dar nu rămâne dator cu răspunsul: „Într-adevăr, perimetrat fiind cu atita strictețe, actorului nu-i mai rămâne decât să joace rolul: adică să săvârșească esențialul”<sup>1</sup>.

În finalul capitolului „Actorul ca artist” din aceeași cuprinzătoare lucrare, pornind de la unele concepte privitoare la interpretare, autorul, dezvoltând o teorie coerentă și convingătoare a personajului teatral, ajunge la următoarea concluzie: „Arta sa (a actorului, *n.n.*) are un caracter dual; e organic *independentă*, dar devine numai *autonomă* în ansamblul de interdependențe pe care-l constituie spectacolul teatral. Această autonomie nu-i știrbește originalitatea. Realitatea scenică îl impune pe actor ca *unic* mandatar față de public al tuturor literaților, artiștilor și tehnicienilor care săvârșesc împreună cu el actul teatral”<sup>2</sup> (*subl. aut.*)

Marea diversitate a modalităților proprii și inconfundabile ale fiecărui artist de a se raporta axiologic și practic la aceste contradicții fundamentale în exercitarea profesiei sale se reflectă în sensurile și soluțiile foarte diferite, uneori chiar opuse, pe care estetica, psihologia, fenomenologia și teoria teatrului le dau acestor probleme, cercetătorii fiind mai mult sau mai puțin conștienți că: „...nici un explorator n-are cum să se fixeze altminteri decât pe momente ale procesului. Cu atât mai mult cu cât e vorba de artele interpretative, a căror hartă estetică înfățișează încă numeroase pete albe”<sup>3</sup>. Și esteticianul Ion Toboșaru, în capitolul „Esența artei actorului”, recunoaște, cu aceeași lucidă probitate, faptul că: „Mecanismul procesului de creație actoricească este dificil de demontat și cu atât

mai oșos în generalizare. Căile de înfăptuire a unui rol diferă în funcție de temperamentul, fantezia, experiența și intuiția actorului, diferă prin influența pe care o exercită asupra sa virtuțile cerebralității. Intuiția și cerebralitatea diversifică modalitățile de „întruchipare” și implicit liniile comune ale procesului de creație scenică. (...) Individualitatea rolului implică reflectare și creație... (...) Etapele procesului de creație în arta actorului (...) sînt treptele unui efort chinuitor, trepte al căror număr teoria îl presupune doar, iar creația îl măsoară în unități pe care numai cei ce cunosc secretul și taina sacerdoțiului scenic le pot cunoaște și traduce în limbaj comun”.<sup>4</sup>

Dificultățile transpunerii în limbaj comun a creației actoricești provin din însăși natura ei contradictorie și din problemele specifice ale limbajului.

Ca și muzica, „viața” trăită de actor pe scenă nu poate fi povestită. Totalitatea vie, ca produs al „prezenței obiective”<sup>5</sup>, nu se exprimă decît prin ea însăși, și se exprimă în măsura în care „este”. Cu alte cuvinte, doar în măsura în care prezența reală a actorului (cea pe care o vedem și o auzim) devine o „prezență obiectivă” structurată și semnificativă, ea se definește atît ca fond (conținut), cît și ca limbaj coerent specific, în același timp. Există procesul, există limbajul. Nu există procesul (conținutul), nu există nici limbaj.

Din punctul nostru de vedere, arta actorului nu e o „iscusintă” de a utiliza și a manipula „semne”. Artă actorului nu constă doar în abilitatea de a manevra mijloace; actorul nu e un prestidigitator, un iluzionist, care speculează „nebăgarea de seamă” a publicului, ci un creator-demiurg care se livrează pe sine, dezvoltându-și intimitatea trăirilor „efective” ce alcătuiesc existența sa dramatică, pe parcursul actului scenic. Aceasta înseamnă că arta actorului e un fenomen mai complex, și în același timp — paradoxal —

mai simplu. Ea este totalitatea unor procese care se desfășoară într-un prezent continuu, în care se pregătește, sub ochii noștri, viitorul. Cu alte cuvinte, e complexul de acțiuni și procese interioare, începînd cu receptarea senzorială a realității, a factorilor determinanți ai actului teatral, continuînd cu procesele de prelucrare a datelor receptate, cu stabilirea raporturilor dintre ele și față de ele, în funcție de interesele imediate și de scopurile finale proprii și ale personajului, apoi cu procesele psihice de reglare și autoreglare a comportamentului (aceasta însemnînd asumarea responsabilității și a consecințelor propriilor opțiuni), adoptarea de atitudini, formularea unor judecăți, raționamente și decizii, stabilirea comportamentului și a acțiunilor, în continua prefacere și evoluție a evenimentelor etc.; precum și procesele provocate de efectul imediat sau întîrziat în planul vieții spirituale — emoțiile, sentimentele, șocurile și răsturnările resimțite în conștiință; adică, toate aspectele proceselor vitale, intelectuale și spirituale ce pot provoca schimbări calitative în structura și echilibrul natural al unei ființe umane vii, mișcările interioare și reflexul lor în afară, pe parcursul unei acțiuni scenice. Din această perspectivă, caracteristica principală a talentului poate fi capacitatea de a lăsa să se desfășoare și să se dezvăluie în toată intimitatea lor întregul complex de procese și a le da libertatea să se comunice.

<sup>1</sup> Valentin Silvestru, „Personajul în teatru”, Editura „Meridiane”, București, 1966, p. 44.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 110.

<sup>3</sup> Idem, p. 3.

<sup>4</sup> Ion Toboșaru, „Introducere în estetica teatrului contemporan”, București, A.T.M., 1981, p. 55—56.

<sup>5</sup> Camil Petrescu, „Comentarii și delimitări în teatru”, Editura „Eminescu”, București, 1983, p. 298.

## telex „teatrul” • telex „teatrul”

Valentin Silvestru semnează un amplu articol despre „Dramaturgia română actuală ca fenomen original” în „România literară” din 31 mai a.c. ● Ultima premieră a Teatrului de Stat din Turda: Urme pe zăpadă de Paul Everac, în regia lui Mircea Moldovan și scenografia lui Gheorghe Matei. Pe scena aceluiași teatru se repetă Ciudatul

rol al întîmplării de Ion Băieșu. Regia o semnează Mircea Moldovan și Andrei Mihalache, iar scenografia, Clara Labalez. ● „România literară” din 24 mai a.c. consacră o recenzie numărului 3 (martie) al revistei „Teatrul”. Recenzentul (pe care nu l-am putut identifica îndrăzătul inițialelor „T.R.”), lector tenace și competent al re-

vistei noastre, formulează argumentat observații critice foarte utile redacției, furnizînd și sugestii îndreptățite. Ceea ce am fi dorit, în plus, ar fi fost fie o analiză a mai multor numere ale revistei, fie note de lectură prezente mai des în pagina de teatru a „României literare”.

FAIMA



# PERSONAJUL ISTORIC între document și ficțiune

Mihai  
Viteazul\*

Și în cazul „basoreliefului dramatic pe șapte fundaluri” *Viteazul* (1967), și în cel al „ipostazei dramatice de veac eroic moldav” *Săptămîna patimilor* (1971), drame reprezentate într-un moment de înflorire a artei teatrale românești, s-a stăruit asupra unui concept estetic introdus abuziv în multe comentarii: „demitizarea istoriei”. Confuzia între tehnica insolită (atunci) a scrierii dramatice și materialul istoric, cules atent, dar într-un anume chip, din cărți, i-a făcut pe mulți să creadă că Paul Anghel „polemizează” cu clasicii. Un mult dorit panoramic al dramaturgiei contemporane ar limpezi apele.

În teatrul de evocare, deceniul șapte afirmă prin Horia Lovinescu, Paul Everac, Dan Tărchilă, Al. Voitin, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Al. T. Popescu, chiar controversatul Paul Cornel Chițic, solidaritatea în spirit cu înaintașii. Modalitatea stilistică revoluționară a textelor, firească în descendența literaturii, urmărirea nu „demitizarea” — act cultural ireverențios, practicat de cinici și dezabuzați cititori de bucoavne, avizi de „mică istorie” cancanieră și inexpressivă —, ci umanizarea chipului exponențial al eroilor naționali, pînă atunci pictat cu solemnitate clasică.

Accentuăm cele susținute în secvențele anterioare ale serialului: între Hasdeu, Alecsandri, Delavrancea, Davila și dramaturgii sus-numiți nu există o discontinuitate; ca și în celelalte genuri literare, trecerea de la o generație la alta s-a petrecut firesc, în numele unui ideal național afirmat de personalități ilustre; în elocvența vechimii au fost căutate argumente pentru definirea spiritualității românești și prin arta cuvîntului scenic.

\* Paul Anghel, *Viteazul*.

„Modernitatea” scrierii dramatice — în teatrul nostru — n-a alterat fondul grav al istoriei, ci a ales doar secvențe de letopisete și hrisov, cărora perspectiva timpului le-a dat proporții de „basorelief”. Dramaturgia istorică a lui Paul Anghel este grăitoare.

Mihai Viteazul este privit „pe șapte fundaluri” ale veacului său crîncen, șapte locuri definitorii pentru biografia sa și a țării. Într-o notă, dramaturgul avertizează asupra cîtorva licențe pe care i le-a impus logica sa de creator. Au ele însemnătate? Mai precis, lezează ele prejudecata amatorilor de biografii scenice fidele, tulbură imaginea tradițională? Scoțînd din documente biografia spirituală a martirului din Cîmpia Turzii, sensul moral al prezenței voievodului în viața românească, reală și legendară, Paul Anghel a citit istoria cu disciplină și aplicație, dar nu i-a narat întîmplările, i-a exprimat rațiunile.

La Vidin, Călugăreni, Alba Iulia, Iași, Viena, Praga, Turda, între 1595—1601, întîiul unificator al românilor se privește și își privește țara, „moșia”, se jertfește păstorînd. Tonalitatea replicii e patetică, cadențele sînt imnice, duc cu gîndul la solemnitatea frazei lui Bălcescu din *România supt Mihai-Voievod Viteazul*, la „tehnica basoreliefului”, identificată de Tudor Vianu în celebra scriere. Pe această linie, a monumentalității expresiei literare prin plasticizarea ideii, putem vedea în piesa-basorelief a contemporanului nostru năzuința de a experimenta în dialog ceea ce istoricul-literat Bălcescu gîndise în monografia sa. Aceeași întemeiere pe document: Mihai iese, prin fapte, din timpul său. El „cioplește o țară cu barda”, între Sтамбуl și Imperiul German. Ideea unității de neam nu s-a cristalizat încă, în Europa fărîmițării lor feudale. O în-

făptuiește feciorul lui Pătrașcu cel Bun, cu prețul de sînge și de risipire al țărănilor.

Afară de cartea lui Bălcescu, dramaturgul a putut citi încă trei cărți fundamentale: *Istoria lui Mihai Viteazul, domnul Țării Românești*, 2 vol, 1904—1907 de Ion Sîrbu, academică și prudentă în judecăți, copios împănată cu trimiteri; *Istoria lui Mihai Viteazul*, 2 vol., 1935, prin care N. Iorga investighează și prudență în destul istoric; și, în fine, sinteza lui P. P. Panaitescu *Istoria lui Mihai Viteazul*, 1936, sobră din grija de a nu pierde perspectiva europeană asupra evenimentelor. Cîteșpatru își judecă eroul, cu dreptate, pe „teatrul“ continental al campaniilor militare. Nici autorul *Viteazului* nu trece paginii dramatice alt portret. De la Vidin și pînă la Praga, din Bugeacul tătăresc și pînă la straja Apusenilor, Mihai, militar, dar nu mai puțin diplomat, croiește drum idealului său folosind și armele dibăciei politice.

E vremea să analizăm „licențele“ divulgate de dramaturg. Înaintea Călugărenilor (august 1595), personajul este privit la Vidin, „un loc de convenție“. După măcelărirea turcilor, iarna, Mihai trăiește voluptatea biruștelor care prefătează campaniile viitoare. Se pun aici problemele capitale ale politicii sale, se trasează drumurile țării. Din linii sintetizatoare, dramaturgul fixează imaginea Domnului. Este doar o inconsecvență de cronologie (luptela Vidin s-au dat după victoria de la Călugăreni), dar potrivit demersului dramaturgic, localizarea primului conflict armat de amploare cu Poarta în spațiul sud-dunărean nu este o licență, căci în ianuarie 1595 Mihai trece într-adevăr Dunărea, arde Rusciukul și cheamă sub drapele pe bulgari și pe sîrbi.

Apoi, „popasul“ lui Mihai la Iași este și el atestat. În mai 1600, după cîteva asedii și lupte, în mai puțin de trei săptămîni, biruitorul de la Șelimbăr intră în Iași, primește închinarea țării și, în fine, se intitulează în hrisoave „Io, Mihail Voievod, din mila lui Dumnezeu, domn al Țării Românești, al Ardealului și a toată țara Moldovei“. Și încă: în episodul de la curtea lui Rudolf al II-lea, sfetnicul pribeagului principe valah scandează hexametri latini și traduce pentru stăpînul său tilcurile horășiene. Nimic nu ne îndreptățește să ne indoim că în capitala Țirgoviștei nu s-ar fi aflat un învățat al locului, în straie de oștean, școlit în Apus... În aceeași vreme, însuși frațele lui Mihai Viteazul, Petru Cercel, și el, în alte momente, Domn, scria sonete în dialect toscan și dorea pentru asprele

ținuturi carpatine monumente renascențiste! Actele de cancelarie erau redactate în slavonă, latină, greacă, turcă, polonă, soliile voievozilor călcașeră întreaga Europă. Numai cele 45 de tomuri ale colecției Hurmuzaki, și ar fi de ajuns pentru a dovedi că țările române n-au avut „complexe culturale“.

Așadar, ceea ce dramaturgul numește, din scrupul savant, „licențe istorice“ intră firesc în cadrul epocii, ca elemente întregitoare de atmosferă și sens. Nu sînt propriu-zis abateri de la document, sînt creații în spiritul lui, cu finețea arheologului cînd reconstituie ceramica risipită. O tehnică dramaturgică dusă de Shakespeare la perfecțiune.

Este însă în piesă o licență documentară reală, nemărturisită, prin care scriitorul explică „începutul sfîrșitului“ domniei celui căruia și Bălcescu și Xenopol i-au atribuit pe nedrept — prin „legătura lui Mihai“ — introducerea șerbiei în Țara Românească. Și dramaturgul crede aceasta, deși istoriografia contemporană și-a însușit concluziile lui Constantin Giurescu (tatăl, din studiul *Vechimca rumăniei în Tara Românească și legătura lui Miha: Viteazul* (1915). Adevărul asupra spinoasei chestiuni de sorginte administrativ-fiscală este, potrivit cîrțurarului, acesta: „rumânia“ exista din vechi timpuri, Mihai a desființat doar dreptul pe care-l aveau boierii de a urmări și readuce pe moșiile lor pe „rumânii“ fugiți. Consecință: șerbii, pribegi cu miile, erau opriți pe moșiile unde se găseau la data emiterii actului. Măsură impusă de boierii rămași fără brațe de lucru, dar și de situația economică.

În fruntea piesei tipărite, Paul Anghel așază diata din 1603 a maicii lui Mihai, Tudora, acum monaha Teofana, retrasă la Cozia. Originalul are și o impresiionantă valoare artistică, fapt ce l-a îndemnat pe Șerban Cioculescu să acrediteze ideea, pe cît de îndrăzneată pe atît de seducătoare, că literatura noastră feminină începe cu acest hrisov.

Monologul Teofanei din piesă (prolog sau epilog, la voia regiei) preia fraza cronicărească, amplificîndu-i accentele de incantație prin perioade stilistice de invenție (în spiritul istoricului C. Gane, diacul vieților doamnelor și domniștelor pămintene). Acest procedeu, justificat teoretic de condeie abile, ar merita discutat: este liber un dramaturg să amestece fraza arhaică a documentului cu propria frază? Hibridul stilistic cui aparține? Întrebări pur retorice, din parte-ne, de vreme ce această tehnică a colajului ciștigă cu seninătate teren.



Dată în original, diata Teofanei ar fi sport, credem, tensiunea estetică a acestei drame istorice, cu merite incontestabile în evoluția de azi a piesei noastre de evocare. Căci Paul Anghel, om de cultură și de rafinament interpretativ, împărtășește cu înaintașii săi fascinația monumentalului: în teatru, materializând-o prin concentrarea în replică a gândirii unei lumi de la care ne revendicăm; în proză, prin reconstituiri-fluviu, pe vaste planuri de ambiție tolstoiană.

Sub reflectoare, dramele sale propun întrebări și justifică răspunsuri; întrețin procese cărora sensibilitatea culturală contemporană le amină *sine die* sentința, căci la „dosarele“ lor se adaugă mereu probe pentru noi înfățișări în „instanța istoriei“.

Să mai spunem că aceasta este, de fapt, năzuința dintotdeauna a teatrului?

**Ionuț NICULESCU**

Repere: Paul Anghel, Teatru, Editura „Eminescu“, 1972; Ion Sirbu, op. cit.; N. Iorga, op. cit.; P. P. Panaitescu, op. cit.; Constantin C. Giurescu, Istoria românilor, vol. II, partea întâi, „Fundatii“, 1937; C. Gane, Trecute vieți de doamne și domnițe, vol. I, Buc., f. a.; P. P. Panaitescu, Documente privitoare la istoria lui Mihai Viteazul, Buc., 1936; N. Iorga, Istoria românilor, vol. V, Vitejii, Buc., 1937; Istoria României în date, Editura Enciclopedică Română, 1971.



## Pagini semnificative din dramaturgia universală

● În regia artistică a lui Silviu Jicman, teatrul radiofonic ne-a oferit prilejul de a asculta *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare (traducere și adaptare de Dan Alexandru Lăzărescu), într-o distribuție cuprinzându-i pe Victor Rebengiuc, Ion Caramitru, Silviu Stănculescu, Mirela Gorea, Mariana Buruiană, Magdalena Cernat, Mircea Anghelescu ș.a.

O montare clară, argumentată, cu sublinieri pertinente și precise ale sensurilor importante ale operii shakespeariene, o montare căreia i-am reproșat doar insuficiența detaliere, dezvoltare regizorală a acestor idei descifrate, cum spuneam, cu limpezime și expresivitate.

● Premiera piesei *Somnul rațiunii* de Antonio Buero Vallejo (traducere și adaptare de Eugen B. Marian) se înscrie, în repertoriul teatrului radiofonic, între acele opțiuni semnificative care au meri-

tul de a prezenta nu numai un autor sau o literatură dramatică mai puțin familiară publicului, ci și o operă importantă, o imagine relevantă asupra lumii în care trăim. Piesa lui Buero Vallejo este o meditație lucidă, răsculătoare, cu semnificații actuale, deși acțiunea ei e plasată în Spania lui Francisco Goya, deci în urmă cu aproximativ două secole; ceea ce interesează în *Somnul rațiunii* nu sînt detaliile din viața marelui pictor, raporturile sale cu aristocrația timpului ori Curtea regală, ci relația între forța spirituală și aceea socială, acordul între năzuințele artistului și acelea ale omului, între conștiință și instinctul de conservare.

Din acest unghi de vedere, al unei incursiuni în lumea ideilor și nu a întîmplărilor, a fost descifrat textul lui Buero Vallejo de către regizorul Titel Constantinescu, de către George Constantin, interpretul unui personaj vibrant, ferm conturat, mereu îmbogățit în semnificație, șlefuit în expresia artistică, precum și de către ceilalți actori: Gina Patrichi, Adela Mărculescu, Ion Marinescu, Ion Pavlescu, Nicolae Iliescu, Ion Lemnaru, Mihai Niculescu, Victor Ștengaru, Valentin Teodosiu, Nicolae Călugărița ș.a.

**Cristina DUMITRESCU**



În memoriam

## Zizi Șerban

Ne-am despărțit, cu o lacrimă de suflet alunecând fierbinte pe obraz, de Zizi Șerban, actriță fermecătoare și talentată, căreia revista românească îi păstrează o amintire de neșters.

A debutat, ca balerină, la Tănase, în 1936. Peste numai trei ani a devenit solistă pe unul dintre teritoriile cele mai spinoase ale revistei, cupletul muzical. Lui Tănase i-a fost puțin teamă la început, balerina nu avea decât 17 ani și era — așa cum a rămas toată viața — foarte emotivă.

— „Măi Mitică, spunea Tănase, asta ba ride, ba plinge. Știi eu ce-o să iasă?“ Și a ieșit un mare succes. Cupletul „Gogu-Gogulică“ a fost bisat îndelung în seara aceea și publicul respira parcă emoția de a fi descoperit o interpretă pe care a adoptat-o de îndată și fără rezerve. Tănase o aștepta în culise emoționat, cu lacrimi de bucurie.

De atunci, pe un drum pe care l-a măsurat cu muncă și cu eforturi și cu emoții, fiecare premieră de revistă a cuprins cite un moment aureolat de farmecul și de modestia și de candoarea lui Zizi Șerban. Publicul o primea în scenă cu dragoste și o însoțea în culise cu ovații. Autorii fiecărui spectacol aveau o grijă în plus, „ce scriem pentru Zizi?“, iar regizorii îi întrebau pe aceștia — firește, cu gândul la succes — „ce joacă Zizi?“.

A fost onorată cu titlul de „artistă emerită“.

A avut tăria de caracter de a nu se lăsa doborâtă de celebritate: a rămas, până la sfârșit, apropiată, demnă, prietenoasă. Iar la urmă, cu aceeași tărie, și-a înfruntat destinul tragic cu zimbetul pe buze.

Iar publicul — care știe întotdeauna să-și aleagă actorii — a îndrăgit-o nespus, a simțit în ea nu numai talentul, ci și omenia, nu numai farmecul, ci și orgoliul de a rămâne mereu modestă...

Pierzind-o pe Zizi Șerban, revista românească s-a făcut mai puțină, iar de undeva, dintr-un colț al scenei, cupletul muzical o caută și o strigă...

Aurel STORIN

### NOTE

#### Instrumente de lucru

Muzeul literaturii române pune și la îndemina oamenilor de teatru, un instrument de lucru a cărui utilitate e lesne de înțeles: un volum cuprinzând

sumarele cronologic, de rubrici, de autori și iconografic pe 50 de numere ale prestigioasei reviste de istorie literară *Manuscriptum*.

Între nr. 1 din 1970 și nr. 50 din 1983, revista a publicat numeroase piese de teatru inedite, unele intrând în repertoriul teatrelor. De la precursorul George Bariț și până la Radu Stanca și Mircea Eliade, contemporanii noștri, nume de mare suprafață

culturală sint restituite în ipostaza dramaturgică: V. Alecsandri, N. Iorga, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu etc.

Apoi, zeci de contribuții eseistice, de note, comentarii, ilustrații acoperind întregul spațiu istoric al scenei românești fac din revista *Manuscriptum* o colecție informativă de substanță, cum avem puține:

I. N.



## Mihai Dimiu



Acum cițiva ani, într-o zi toridă — se topea asfaltul și dungile maculate ale zebrei îi ameteau pe pietoni —, traversam bulevardul pe la Brezoianu. În mijlocul străzii, ridic o clipă ochii. În fața mea zimbea Mihai Dimiu : „Ce facem, traversăm strada în sens invers ?“ Tocmai atunci, vigilentul ochi roșu clipi implacabil, iar el mă trase repede pe trotuar de sub botul unui autobuz obtuz.

Apărea întotdeauna, parcă miraculos, în calea unor oameni, la orice răscruce, pe orice „zebră“ a vieții. Era omul care te învăța, cu delicatețe, sensul cunoscutelelor vorbe : „prietenie“, „recunoștință“.

Cu mulți ani în urmă jucam, la Baia Mare, în Avarul, unul dintre primele lui spectacole... Era un băiat atît de civilizât, incit respectul pe care ți-l impunea plutea în jurul lui ca o aureolă... Conversația lui — jerbă de spirit — te obliga, neapărat, la duel. Scinteiam așa cite o seară întreagă, la sfîrșit dădea tuturor, profesorul (a fost toată viața profesor, prin vocație), o notă. O păstra în memoria lui. Reținea tot ce îtilnea în viață : frumusețe, inteligență, spirit, prostie, imagini bizare. Purta în minte și în sufllet un caleidoscop al vieții.

Am învățat de la el sensul cuvintului „generozitate“.

N-am intilnit niciodată un om care să țină minte ca el toate zilele de naștere, toate aniversările oamenilor pe care îi stima. Atunci, de mult, cineva spunea : „Lîngă omul ăsta te simți, nu știi cum, mai inteligent, parcă te ridică pină la el“.

Îmi amintesc, pe urmă, de un culoar al Institutului din Schitu Măgureanu. Stăteam în fața unei uși închise, n-aveam acte și voiam să mă întorc în drum. A apărut, inevitabil, Mihai Dimiu, a deschis ușa, m-a invitat, delicat, înăuntru și s-a așezat la catedră...

...Într-o zi ne-a dus, pe toți studenții, la Teatrul Mic, unde repeta. Ne-a arătat scena, reflectoarele, stăngile, l-a rugat pe Titi Constantinescu să „se joace“ cu lumina. Deodată, într-un con prăfos, apărut o siluetă fragilă, care s-a oprit, dezorientată...

„Irina (era Irina Petrescu) — strigă el din sală —, stai puțin așa, ești o statueta de Tanagra“. Și ne-a vorbit, inspirat, despre inefabil, despre imprevizibil, despre devenire.

Am vorbit cu mama lui Mihai Dimiu, lîngă acele multe, multe flori de tei, pe care studenții le puneau, cu grijă, lîngă fiul ei... „Trebuie să suportăm acest șoc“ — mi-a spus ea, și expresia concentrată a ochilor albaștri avea ceva din zimbetul lui Mihai Dimiu.

...În jurul nostru pluteau cuvinte frumoase : demnitate, delicatețe, discreție, caracter, cinste, viață exemplară de familie... Întotdeauna m-a surprins capacitatea lui de a suporta suferința și de a o ascunde în fața oamenilor, cu tot ceea ce acum se traducea în cuvinte : demnitate, delicatețe, discreție, caracter, cinste, înscrise în ființa lui. Acum înțelegeam că era o moștenire de familie.

În jurul nostru se evocau surprinzător de multe spectacole, evenimente teatrale, premii, o activitate profesională, pedagogică și socială prodigioasă. Vorbeau profesori universitari, directori ai unor case de creație, studenți, colegi, prieteni. Se recompunea, ca într-un caleidoscop, într-un „carnet de aur“ al memoriei colective, o viață bogată, închinată muncii. Timpul părea suspendat. Era o zi cu mult soare, era liniște și totul părea cumplit de simplu și de familiar. Studenții lui l-au purtat pe umeri pe un drum scurt. Deodată s-a pornit o ploaie năpraznică...

Cătălina BUZOIANU



# 1944-1984

1947

*In Calea 13 Septembrie nr. 18, într-o clădire construită iute, se inaugurează Teatrul Armatei. Primul spectacol: Izbînda vieții — text, muzică, dans — de Bogdan Căuș, Valeriu Cîmpeanu și Paul Mihail Ionescu. Direcția de scenă, Mihail Raicu.*

*In seara festivă, sala, foarte încăpătoare, gri-albastră, e arhiplină. Mai ales oameni de teatru, muzicieni, coregrafi.*

*Ni se spune că vor fi două secții: una de „proză“, alta de „operetă“.*

1958

*Sandu Teleajen, ca secretar literar la Naționalul iieșean, mă întrebă, dacă mi se pare potrivit să introducă în repertoriu Mutter Courage. Evident că-l încurajez s-o facă. Imi spune că s-au gîndit, pentru rolul principal, la Margareta Baciu. Regizor va fi, probabil, Mauriciu Sekler, cîndva membru al trupei conduse de Brecht (ori chiar asistent al său).*

*Dinu Cernescu își dă examenul de stat la Craiova, montînd (pe lacul din parc) Gilceville din Chioggia de Goldoni.*

*Dacă experiența reușește, poate vom avea și noi, ca în atîtea alte țări, teatru în aer liber. Că decor natural este, arhitectură istorică, asemenea.*

1959

*La întrebarea „Ce piesă scrieți?“, Aurel Baranga îmi răspunde că pregătește o comedie de actualitate: Flașnetă. Paul Everac definitivează piesa Descoperirea. Titus Popovici e „aproape gata“ cu Passacaglia. Nicolae Tăutu continuă Ecaterina Teodoroiu cu Stele de August. Tudor Șoimaru, comedia Un loc sub soare.*

1962

*Scriu o notă ca să salut apariția în revista „Teatrul“ a piesei Sub clar de lună, debutul prozatorului și gazetarului Teodor Mazilu, apreciînd că revista introduce astfel, în repertoriul original, „o comedie foarte interesantă, satirizînd cu virulență, într-o formă personală, sentimentalismul ipocrit cu care caută a-și învălui micile și marile ticăloșii oamenii străini de viața noastră de azi“. Nota apare vineri.*

*Luni, redactorul-șef adjunct mă întrebă:*

- Dumneata ai citit piesa asta?*
- Sigur c-am citit-o, de vreme ce-am scris despre ea.*
- Ia mai citește-o o dată.*
- Dar dumneata o cunoști?*
- Nu; dar mi s-a spus că ar fi bine s-o citești mai atent.*
- Am fost foarte atent.*
- Fii și mai atent.*
- O recitesc. Și-mi place și mai mult.*



Moare Benedict Dabija, la numai 35 de ani. Ne cunoșteam din copilărie. I-am apreciat întotdeauna umorul scriitor, verva, replica promptă. Era un actor foarte popular. Jucase mult la „Bulandra” și în filme. Fusese unul dintre fondatorii Teatrului Regional București. Ultimul rol: plutonierul Obab din Trenul blindat.

— Domnule Birlic, nu vreți să scrieți un articol despre Caragiale, cu ocazia comemorării a 50 de ani de la moartea lui?

— Eu? Eu îți spun ce și cum, și-l scrii mata, drăguță...

— Nu, vă rog să-l scrieți dv. Doar aveți ce povesti...

— Inșiști?

— Vă rog mult!

— Știi cite roluri de-ale lui Caragiale am jucat eu? 13. Ți vine a crede?

— Iată, chiar așa să se numească articolul: 13 personaje.

— Păi chiar. Ia să le numărăm: Spiridon, Venturiano, Catindatul, Crăcănel, Dandanache, Brînzovenescu, Coana Efimița, pe urmă unul din Amici, Contopistul din Petițiune, acela din Căldură mare, pe urmă în filmele: Telegrame, Vizită, Două lozuri, iar D-ale carnavalului, și iar O scrisoare pierdută.

— Ies chiar mai multe...

— Aș! 13 în cap, dacă-ți spun? Cred că printre actorii români sînt recordman în Caragiale... Așa că, na, ai articolul gata.

— Vă rog din nou...

Mi l-a scris. A apărut. A numit opera lui Caragiale „o înaltă academie de realism”.

1963

Îl rog pe George Vraca să-și autoprefațeze Richard III. Îmi dă articolul repede, mulțumind revistei pentru invitație. E foarte bine scris, ca totdeauna. Ceea ce mă surprinde e un anume ton elegiac. Și încercarea de a-și reexamina întreaga carieră.

„Mi-a fost dat și mie să cretez adînc în cariera mea, dînd trăire unor figuri de o maiestate spirituală ce-mi dădea neliniști. Toate geniile fac valuri și oricît de bun înotător ai fi trebuie să lupți zdravîn ca să nu te ineci. Am crezut de fiecare dată că voi turna oțel curat. Amăgire. Întotdeauna s-a strecurat și leșt în ele. Perfecțiunea? Eu n-am apucat-o niciodată de picior. Uneori pe-aproape, sau poate că nici atît. Dar întotdeauna mi-am dorit încă mult. Așa s-a întîmplat cu Oedipus-ul lui Sofocle, cu Hamletul lui Shakespeare, cu Faustul lui Goethe, cu Karl Moor al lui Schiller, cu Raskolnikovul lui Dostoievski sau cu cei trei Mannoni ai lui O'Neill din jalea Electrei, cît și cu alte figuri mari ale teatrului nostru și ale celui universal. Sînt, încă, pe drum merg, mai cad, mă ridic, mă scutur, pornesc iar, m-aș vrea vultur dar mă plictînesc și merg mai departe — poate să prind într-o zi adevărul artei adevărate, să zic și eu: «Maurul și-a făcut datoria...», dar «arta-i lungă, viața-i scurtă». Eu sper în continuare.

Și iată-mă azi, din nou, în fața unei grele încercări. Ce-mi va aduce? Poate numai un pas înainte, spre ce caut — și încă e ceva. E o figură mare în teatru Richard III! Nu s-a jucat gigantul de la Stratford cînd l-a scris. Te înspăimîntă. E copleșitor de greu...”

Se întrunește Comisia de repertorii a Consiliului teatrelor și acceptă piesele Ștafeta nevăzută de Paul Everac (Național), Eclipsa de Laurențiu Fulga („Nottara”), N-avem centru înaintaș de Nicuță Tănase (Giulești), Nu prea albă ca zăpada și motanul descălțat de Alecu Popovici (Tineret și Copii).

S-au mai admis și piesele străine Milionara de Shaw, Becket de Anouilh, Rinocerii de Eugen Ionescu, Frank V de Dürrenmatt, Vulpile de Lillian Hellman.

Luăm hotărîrile în unanimitate, după discuții furtunoase, sincere, clare.

Propunerile au fost, toate, ale teatrelor.

1967

Cum traversam Piața Romană din direcții diferite, ne oprim să ne salutăm drept în mijlocul ei, scandalizîndu-l pe milițian, care fluieră iritat. „Vreau să vorbesc ceva cu dumneata — mă ia de braț Horia Lovinescu —



ce treabă ai acum?" Am treabă, dar întru bucurios, cu el, la un restaurant de lângă Teatrul „Nottara”. „Știi — zice — că se pune în scenă comedia mea polițistă”. „Știu ..O casă onorabilă”. „Ei bine, au și început strimbăturile din nas. Aș vrea să dau o ripostă avant-la-lettre. Ești de acord s-o publici în «Contemporanul»?” Sigur că sint. O și scriu, pe loc, gazetărește, sub dictarea lui: „Există în Casa onorabilă un fel de «a trăi» și de a înțelege viața care nu e decât reflexul, în alte condiții istorice și sociale, în alte situații, al odiosului spirit mic-burghez, monstru stupid și ipocrit care se pare că beneficiază de virtuțile imortalității. Cu un asemenea dușman cu piele de pachiderm, scriitorului nu-i rămâne decât satisfacția de a-l pocni din cind în cind peste bot. S-ar putea totuși ca unii oameni de teatru să se simtă mihniți de lipsa de «profunzime-și-complexitate-psihologică» a farsei. Promit acestor prieteni că data viitoare voi fi «profund!». În definitiv, lichelele n-au și ele dreptul să apară într-o piesă serioasă?”

ii mulțumesc.

Redactorul-șef adjunct mă admonestează în stilul său părintesc: „Ce e, dragă, cu declarația asta de război? Dacă vrea să se explice, să scrie un articol în toată forma”. Articol însă, în toată forma, Lovinescu nu vrea să scrie și-mi spune la telefon s-o lăsăm baltă.

1977

Conducerea televiziunii mă roagă, insistent și călduros, prin tovarășul director general adjunct, să propun (și să susțin) două cicluri de emisiuni „pentru dezvoltarea culturii teatrale cu ajutorul micului ecran”.

Răspund cu plăcere amabilei invitații, propunând:

1) Un ciclu consacrat comediei (românești și străine) — 12 luni (cîte o reprezentație lunar);

2) Un ciclu de teatru scurt (piese într-un act, românești și străine) cuprinzînd 18 lucrări.

Fiecare reprezentație ar urma să fie prefațată, succint, de un teatrológ, om de litere, critic literar, regizor, actor, om de teatru, mai ales pe linia informației istorice specializate.

Sugerez următoarea selecție în repertoriul comic:

1. O alegere la Senat de Iacob Negruzzi; 2. Cometa de Șt. O. Iosif și D. Anghel; 3. Apostolii de Liviu Rebreanu; 4. Schimbarea la față de G. M. Zamfirescu; 5. Siciliana de Aurel Baranga; 6. Ariciul de la „Dopul perfect” de Ion Băieșu; 7. Zizi și formula ei de viață de Sidonia Drăgușanu; 8. Comedia vacilor de Angelo Beolco zis il Ruzzante (Italia, sec. XVI); 9. Praznicul ciubotarului de Thomas Dekker (Anglia, sec. XVI); 10. Țăranul baron de L. Holberg (Danemarca, sec. XVII); 11. Capriciile Belisei de Lope de Vega (Spania, sec. XVII); 12. Prea multă minte strică de Griboedov (Rusia, sec. XIX); 13. Spaniolii în Danemarca de Prosper Merimée (Franța, sec. XIX); 14. Sempronio de Augustin Cuzanî (Argentina, sec. XX).

Toate piesele românești de mai sus sînt tipărite, toate piesele străine sînt traduse în limba română. Unele lucrări vor avea nevoie de o televersiuine.

Propun și următoarea selecție de piese într-un act: 1. Incepem și O soacră de I. L. Caragiale; 2. După război de Dimitrie C. Ollănescu; 3. Genenii de Al. Macedonski; 4. Vine doamna și domnul general de Gh. Brăescu; 5. Între filologi de D. D. Pătrășcanu; 6. Molière se răzună de Nicolae Iorga; 7. Criza de barou de Gib. I. Mihăescu; 8. Dracul de Mihail Sorbul; 9. Acordeonistul de Teodor Mazilu; 10. Căsușul de Dumitru Solomon; 11. Escrocii în aer liber de Ion Băieșu; 12. Judecătorul de divorțuri de Cervantes; 13. Rivalii de Lesage; 14. Comedia celui care și-a luat de nevastă o femeie mută de Anatole France; 15. Istorie nocturnă de Sean O'Casey; 16. Scrisoarea lordului Byron de Tennessee Williams; 17. Ulei de Eugene O'Neill; 18. Curtea cu juri de Henri Monnier; 19. Pic-nic pe cimpul de luptă de Fernando Arrabal.

Toate piesele românești sînt tipărite, toate piesele străine sînt traduse în limba română. Majoritatea sînt lucrări comice. Cele mai multe nu au nevoie de adaptări.

Mi s-a mulțumit foarte amical.

Propunerile au fost găsite „interesante”.

Redactorii teletatrului m-au rugat apoi să indic sursele bibliografice (în cîteva cazuri). Au făcut rezumate ale tuturor pieselor.

Nu s-a realizat nimic.



# DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

de **ADRIANA POPESCU**

## Ștefan Berciu (II)

1970, 11 octombrie — *CERCUL MORȚII*  
Teatrul „Nottara”. Regia : Mircea Avram.  
Scenografia : Lidia Radian. Cu : Ion Siminie, Lia Șahighian, Florin Stroe, Radu Dunăreanu, Lucia Mureșan, Tamara Vasilache, Valeriu Arnăutu.

Piesa s-a mai jucat la Ploiești.

„Cercul morții mi se pare mai mult un îndreptar de cum nu trebuie să arate o piesă polițistă. (...) Atâta vreme cât primjdia «se povestește» și toți eroii află și nu simt suflul amenințării, suspansul nu se naște, rămînem spectatori la spectacol”. (*Florica Ichim*, „Avatarurile piesei de acțiune”, „România liberă”, 16 decembrie 1970).

*Alte opinii* : *Dinu Kivu* — „Contemporanul”, 30 octombrie 1970 ; *V. Tănăsescu* — „Scînteia tineretului”, 4 noiembrie 1970 ; *Ileana Colomieț* — „Viața studentescă”, 4 noiembrie 1970 ; *Irina Toma* — „Teatrul”, 11/1970.

1971, 22 mai — *PISICA SĂLBATICĂ*  
Teatrul Mic. Regia : Sorana Coroamă.  
Scenografia : Viadimir Popov și Diana Ican. Cu : Constantin Codrescu, Maria Potra, Ion Cósma, Al. Lungu, Ion Ciprian, Jean Lorin, Monica Ghiuță, Constantin Dinescu, Vasile Nițulescu, Dinu Ianulescu.

Piesa s-a mai jucat la Brăila (în 1975), Galați, Pitești etc.

„Berciu mai are abilitatea unei noi răsturnări a termenilor, creatoare și de «lovituri de teatru polițist» : omul rău, din lumea poliției burgheze este, o dată, omul bun, el fiind deghizat în comisar al siguranței burgheze, dar, în realitate, un comunist care, în anii războiului hitlerist, apără și ajută pe luptătorii antifasciști, vînați cu bestialitate de către cele două represii : antonesciană și hitleristă. (...) Ideea suferinței morale izvorite dintr-o asemenea misiune este originală și fe-

cundă și va putea fi și mai fecundă pe viitor, cînd scriitorul o va adînci și analiza mai minuțios” (*Radu Popescu* — „România liberă”, 1 iunie 1971).

*Alte opinii* : „Scînteia tineretului”, 2 iunie 1971 ; *Al. Cornescu* — „Magazin”, 5 iunie 1971 ; *Aurel Bădescu* — „Contemporanul”, 25 iunie 1971 ; *O. Nica* — „Munca”, 19 iulie 1971 ; *Ionuț Niculescu* — „Teatrul”, 10/1975.

1973, 14 iunie — *TRĂDĂTORUL*

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani. Regia : Cristian Munteanu. Scenografia : Vasile Rotaru. Cu : Despina Marcu, Sandu Popa, Dana Bolintineanu, Viorel Baltag, Jan Maydick, Ion Ligi, Nicolae Călugărița și alții.

1975, 28 septembrie — *CE-AVEȚI CU BIBICU ?*

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani. Regia : Constantin Dinischiotu. Scenografia : Vasile Rotaru. Cu : Iulian Voicu, Silvia Brădescu, Ion Plăeșanu, Gheorghe Haucă, Elena Ligi, Constantin Măru, Doru Buzea, Ludmila Petrov.

Piesa s-a mai jucat la Turda, Constanța și în teatre din alte localități.

„...noul său text credem că este o încercare de a depăși limitele formulei polițiste. Gravul se vrea aici subminat de farsă, tragicul nu se mai poate constitui, pentru că în posibilele lui nuclee explodează petarde de umor. Am spune că am asistat la o reînviere a comediei dell'arte, de data aceasta pe o «problematică» la zi. Bibicu este un escroc de peșantier de azi, falsifică statele de plată, pontind persoane fictive. El a «lucrat» cu mult profesionalism : nu poate fi deci demascată cu probe materiale Șt. Berciu este un îndrăgostit de actori. De profesia lor, ciudată totuși. Parcă spre a-și «ispăși» o vină (aceea de a nu fi scris și pentru actori), el a simțit nevoia să scrie o piesă în care actorii să se joace de-a actoria”. (*Paul Tutungiu* — „Teatrul”, 10 1975)

*Alte opinii* : Al. I. Friduş — „Cronica“, 10 octombrie 1975 ; Ioan Lazăr — „România literară“, 30 octombrie 1975 ; George Genoiu — „Tribuna“, 6 noiembrie 1975, C. Ch., „Tomis“, 1/1976.

1977, 26 martie — **RĂFUIALA**

Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoşani (în colaborare cu A.T.M.). Scenografia : Mircea Ciobanu. Cu : Silvia Brădescu, Ion Plăşanu, Jean Maydick, Sorin Gheorghiu, Const. Cadeschi, Doru Buzea, Boris Perevoznic, Sorin Medeleni, Elena Ligi, Viorel Baltag, Boris Ciornei, Cristina Radu-Bartolomeu, Gheorghe Popa, George Haucă, Teodor Brădescu, Ştefan Pană, Tudor Duinea, Lucreţia Mandric, Traian Andrei :

Acest spectacol a fost preluat de Televiziune.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Maghiar de Stat din Sfintu Gheorghe.

„Piesă-proces, *Răfuiala* lui Ştefan Berciu abordează problematica răsoalelor fără-neşti din 1907 într-o formulă captivantă, apelînd la mijloacele teatrului-dezbateri, ale teatrului-document. Personajele (mai ales mama) au o semnificaţie simbolică, ele proiectîndu-se distinctiv într-un mediu social care umileşte condiţia umană“.

(George Genoiu — „Ateneu“, 30/1977)

*Alte opinii* : *Barbu Uărea* — „România literară“, 7 aprilie 1977 ; *Marius Robescu* — „Lucefărul“, 9 aprilie 1977 ; *Victor Parhon* — „Scinteia“, 13 aprilie 1977 ; *Antoaneta C. Iordache* — „Familia“, 4/1977 ; *Bogdan Ulmu* — „Teatrul“ 4/1977

1979, 16 iunie — **OBSESIA**

Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoşani. Regia : Constantin Dicu. Scenografia : Valeria Stoleru. Cu : Sebastian Comănici, Jan Maydick, Elena Ligi, Mihai Păunescu, Eoris Perevoznic, Constantin Măru, Doru Buzea, Gheorghe Simionică.

„...reproşurile ce i se pot aduce textului (legate de inabila psihologizare a intrigii) vor trece în umbra recunoaşterii meritelor lui : mina sigură cu care este condus story-ul, suspensul abil construit, leit-motivul pendulării (ceasul, leagănul, piciorul), ingenios inclus în deznodămînt. În plus, eroii piesei caută adevărul cu o pasiune mistuitoare, neliniştitoare, devorantă — zbaterea lor, fireşte, nerămînînd fără rezultate“.

(Bogdan Ulmu — „Teatrul“, 7—8/1979)

1979, 27 decembrie — **MAGIE NEAGRĂ**

Teatrul „Victor Ion Popa“ din Birlad. Scenografia : Mircea Alexi. Cu : Gheor-

ghe Doroftei, Dana Tămîţă, Const. Avădanei, Lili Popa-Alexiu, Virgil Leahu, Marina Banu, Florin Predună, Elena Petrican.

„Dramaturgul abil care e Şt. B. a ambiţionat să ne dea o comedie satirică aptă să prindă, ca într-un insectar, o faună... umană ciudată, anacronică, hilară : aceea a indivizilor ce cultivă «magia neagră», atraşi deopotrivă de chiromanţie, ghicit, farmece, preziceri, vrăji, spiritism şi alte îndeletniciri... cabalistice. E o faună periferică la care tentaţia banului a produs serioase degradări la nivelul omnescului. (...) Ţelul sub-textual al autorului este satirizarea acestor speculanţi ai credulităţii naive, dar piesa abundă în situaţii false, fantome, deghizări, «clenciuri» umoristice minore, revelaţii artificioase. Miza problematică este, de altfel, insignifiantă, finalul neverosimil, mesajul insinuîndu-se anevoie dintre culele textului, ca o terapeutică naivă — iată mijloace, soluţii, «găselniţe» ce trec din text în spectacol“.

(Dinu Kivu — „Teatrul“, 5/1980)

*Alte opinii* : *Theodor Pracsu* — „Cronica“, 13/1980.

1980, 20 ianuarie — **HALUCINAŢIA**

Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila. Regia : Marius Popescu. Scenografia : Olimpia Damian-Ulmu. Cu : Nicolae Ciocoiu, Constantin Brânzea, Victor Ianculescu, Mihai Stoicescu/Dumitru Pişlaru, Marilena Negru, Ruxandra Petru, Elena Aciu, Ana Cristi, Cristian Pîrvulescu, Nicolae Budescu, Gh. Bociangiu, Gr. Ghiriţescu, Nic. Ţăranu, Mircea Valentin, Ioana Dumitru.

„«Schema» de bază a intrigii este, de data aceasta, de natură pur imaginativă, ba chiar conţine o doză de incredibil, în datele ei principale : un escroc, pentru a reuşi nestîinjenit lovitura plănuită, îşi confecţionează o dublură, o «sosie», jocul reuşindu-i perfect (pînă la un punct, bineînţeles, căci, altfel, unde ar mai fi morala ?) în faţa anchetatorilor, a vecinilor, ba chiar a amantei. «Jocul» acesta înseamnă, de la bun început, un factor de teatralitate, pe care Ştefan Berciu l-a intuit şi l-a speculat cu tenacitate“

(Dinu Kivu — „Teatrul“ 5/1980)

1981, 3 mai — **ADEVĂRATA LUMINĂ**

Teatrul „A. Davila“ din Piteşti. Regia : Lia Niculescu. Scenografia : Mihai Tofan. Cu : Emilian Cortea, Petre Dumitrescu, Cristian Tutza, Ion Focşa, Cristina Radu, Petre Dinuliu, Eugen Ungureanu, Dumitru Drăgan, Constantin Stavril, Marin Alexandrescu, Dumitru Dimitrie, Ion Lu-



pu, Florin Pretorian, Wilhelmina Cîta, Petre Tanasievici, Radu Coriolan, Ileana Focșa, Aurel Duminiță, George Cirstea.

„Elementul de profunzime pe care îl aduce Berciu ni se pare a fi, de data aceasta, ideea posibilității recuperării morale a unora dintre cei care, prin diferite procedee ale poliției, au acceptat să devină antene ale acesteia, să-și vîndă prietenii, tovarășii de muncă, să trăiască, adică, veșnic infamanta ipostază de informator. Comunistii, urmăriți cu patimă sălbatică de aparatul represiv, îi privesc pe «turnători» ca pe niște oameni bolnavi, care se pot vindeca, care eventual pot fi reechilibrați, reinoculîndu-li-se demnitatea. Este un orizont tematic neexplorat, după știința noastră, pînă acum”. (*Mircea Rareș* — „Teatrul”, 6/1981)

### III. LUCRARI DRAMATICE PUBLICATE

● *Teatru polițist*. București, Editura pentru literatură, 1969.

Cuprinde piesele: *Acuzarea apără, Hipnoza, Barul aventurilor*.

● *Obsesia*, piesă în trei acte — „Teatrul”, 4/1979.

### IV. OPINII CRITICE GENERALE

„Meritele sale trebuie căutate acolo unde s-au afirmat și ale altora, de aiurea, căci, în dramaturgia noastră, el este un adevărat deschizător de drumuri și cel mai consecvent și mai productiv slujitor al

genului (polițist — *n.n.*). Privită în ansamblu, opera sa dramatică va frapa printr-o variație investigare de medii, rezultat al unei largi investigații a tuturor posibilităților reale ale genului — de la spionaj pînă la delincvența minorilor. Tot de aici izvorăște și un mereu prezent element de pitoresc, cu bune utilizări ale argoului specific al pегrei, al lumii marginale în general”. (*Radu Popescu* — „România liberă”, 1 iunie 1971)

„Șt. Berciu scrie despre adevăr și virtute, despre curaj și cinste, despre umanitatea societății noastre, surprinzînd în situații într-adevăr limită, în datele unor «cazuri» al căror corespondent în societate a fost fericit transfigurat, argumentele unor dezbateri care implică participarea directă a spectatorului, solicitîndu-l prin opțiune la un act de conștiință. Aș vrea să mai adaug la acestea un argument hotărîtor. Ștefan Berciu știe să serie teatru, atunci cînd ideea de profesionalitate în acest domeniu le apare unora drept un paradox”. (*Dinu Săraru*, în Programul de sală al piesei *Cercul morții* de la Teatrul „Nottara”, stagiunea 1970—71)

„...autorul nu se mulțumește cu demontarea ingenioasă a unei crime perfecte sau cu relatarea trepidantă a prinderii inculpatului, ci își propune o finalitate morală, subliniind diferitele motive de interes obștesc ale cazului penal”. (*Ion Cazaban* — „Contemporanul”, 16 octombrie 1964)

## NOTE

### În așteptarea editorului

După cîteva decenii de trudă în arhive și biblioteci, octogenarul muzeograf al teatrului nostru,

George Franga, a încheiat opera care îl exprimă deplin: un dicționar bio-bibliografic și monografic al figurilor importante din trecutul teatrului românesc.

Se știe cît de acut resimțim uneori lipsa datelor ferme din existența înaintașilor scenei. Se mai știe cîte erori trebuie corectate în cronologia unor momente de referință din

istoria spectacolului și din cariera interpreților care au reprezentat școala națională de teatru. (De pildă: cînd s-a fundat Naționalul craiovean, în 1848, 1849 sau 1850 ?)

Meritele dicționarului amintit nu au nevoie de pledoarie. Rodul trudei de o viață își așteaptă editorul.

I. N.

■ ION CAZABAN

## *Seri de teatru la Praga*

O incursiune în istoria teatrului cehoslovac modern, prilejuită de o scurtă călătorie de documentare cu obiective comparatiste precise, nu se putea limita doar la investigații de arhivă și la lecturi în bibliotecă, îmi dădeam prea bine seama, ci se cuvenea să includă viața de astăzi a acestui teatru, să fie totodată o aducere la zi a ceea ce cunoscusem și prețuisem prin diferite surse și contacte anterioare. La Praga, stagiunea demarase bogată în spectacole, titlurile erau numeroase, succesele durabile li se adăugau, chiar în acele zile, noi premiere.

### Un eveniment sărbătoresc

Evenimentul dominant, festiv, era aniversarea unui secol de activitate a Teatrului Național ceh, redeschis recent, după o restaurare amănunțită. Totodată, alături fusese construită „Noua Scenă“, clădire de o imaginație arhitectonică frapantă. În dimineața următoare sosirii mele la Praga, apropiindu-mă de marele pod „1 Mai“ de peste Vltava, privisem îndelung edificiul neorenescentist al Teatrului Național, cu acoperișul proaspăt aurit, scinteind în soare, cu alegoriile statuare ce-l străjuiesc și se profilează, elansate, pe cer, iar ceva mai încolo, pe bulevard, descoperisem capsula gigantică de sticlă translucidă și beton a „Noii Scene“, menite a-l însoți în destinul său contemporan.



„Mama“ de Čapek la Teatrul Național din Praga. Jirina Petrovicka, în rolul titular

Din repertoriul de la Național, ce anunța cu preponderență opere (*Dalibor*, *Mireasa vîndută*, *Secretul de Smetana*, *Rusalka* de Dvořak) și piese clasice (*Felinarul* de Jirásek), foarte solicitate de public, am reușit să văd montarea unei drame moderne, *Mama* de Čapek, tradusă și jucată și la noi. Aspectul sălii seculare mi s-a părut că-i accentuează sensul tragic, de rezonanță



clasică. În momentul culminant al acțiunii, moment axat pe conflictul dintre sentiment și datorie, evoluind însă, cu alte argumente, spre altă finalitate, patetismul sentimentului matern capătă o nouă cuprindere și se convertește, ascendent, în clarviziune responsabilă, în răspundere civică. Mai puțin conta straniul situației propuse de autor — dialogul celor vii cu morții — și mult mai mult confruntarea personajelor, sensul atitudinilor, răsfrînte și amplificate — ca printr-o lentilă măritoare — în procesul de conștiință prin care trece eroina titulară, Mama. Este un spectacol pe care l-am numit de „dezbateri“ (regia, František Laurin), unde cuvîntul are prima și ultima importanță, gesturile și mișcarea scenică i se adaugă exacte, atunci cînd și atît cît trebuie, deși tranzițiile violente nu lipsesc, stările paroxistice se impun în momentele supreme. Personajele se adună într-un spațiu scenografic (Jan Dušek) permeabil la fluxul continuu al memoriei, al trecutului actualizat, și totodată din ce în ce mai vulnerabil la șocurile prezentului. Majoritatea personajelor sînt caractere esențializate, în trăsături definitorii (cu o anume pregnanță: Tatăl — Radovan Lukavsky, Ondry — Petr Kostka, Toni — Vladislav Beneš), uneori decupate de lumină, siluete în contre-jour. Ele nu fac decît să întrețină drama personajului central — rol dificil, cu solicitări diferențiate și în crescendo neconținut, imprimat întregului spectacol. Interpreta principală (Jiřina Petrovická), posedînd o temeinică tehnică profesională, a subliniat starea dilematică, febrilă, nuanțată, zbuciumul interior al personajului, izbucnirile patetice și retractările îndurerate, opoziția disperată și acceptarea tragică, marcînd o atitudine în evoluție, încărcată de sens.

Dacă la Teatrul Național am urmărit o piesă modernă, la „Noua Scenă“, în clădirea concepută de arhitectul Karel Prager, cu spațiu scenic transformabil (italian, elisabetan, central), piesa văzută a fost una clasică, din prima jumătate a secolului XIX, *Cimpoierul din Strakonický* de Tyl. Pe o suprafață circulară, înconjurată de public, povestea cu tîlc a tînarului Svanda (Jiři Stěpnička), fiu de zîină și maestru neîntrecut al cimpoiului, aventurile sale în tovărășia șmecherului Vocilka (Josef Vinklár) peste mări și țări, unde caută să ajungă vestit, dar nu are parte decît de necazuri, reîntoarcerea la oamenii din satul său și la iubita ce-l așteaptă au fost reprezentate cu discernămint stilistic și cu tandrețe plină de înțelegere pentru importanța istorică a piesei. Este o dramă-fierie-comedie cu cîntece și cu tablouri

coregrafice, regizată (Vaclav Hudecek) într-un decor din foarte puține elemente, totdeauna evocatoare, metaforice cîteodată (Josef Svoboda). Se remarcă fluența narației scenice, obținută prin succesiuni antrenante și racorduri revelatoare, bazate pe modificarea luminilor sau manevrarea la vedere a elementelor de decor.

---

## Întîlniri cu drama cehoviană

---

Știam că textele dramatice cehoviene au fost în mai multe rînduri jucate la Praga, unele cunoscînd montări de răsunet. Acum aveam șansa de a le reîntîlni, și chiar pe cîteva scene. La Teatrul Realist, spectacolul cu *Pescărușul* (regia, Luboř Pistorius) glosează pe tema relației dintre viață și teatru, în fond, dintre două moduri de a fi care, cîteodată, se suprapun cu necesitate, se amestecă, cu scop sau fără, se stimulează sau se împiedică, se innobilează sau, dimpotrivă, se pervertesc reciproc. Momentul destul de dezvoltat din primul act — improvizarea scenei în vederea reprezentăției date de Treplev și Nina — trebuie socotit un moment-cheie pentru semnificația celor ce vor urma. Spectacolul își aprofundează optica, se mută pe planul conex al relației dintre realitate și iluzie, dintre aspirațiile ratate și veleitățile rămase active, apelînd, pe de o parte, la detalii de comportament actoricesc, pe de altă parte, la soluții vizuale relevante, la metafore regizorale. Cadrul scenografic (Otakar Schindler) este de o extremă convenționalitate — din simple panouri —, contrastînd cu interpretarea de amănunt viu, realist, spre a o „distanța“, a-i discerne falsele aparențe (cu care înseși personajele se amăgesc și își „trăiesc“ viața). Spre fundal, unde fusese plasată inițial scena improvizată (scena în scenă), se va afla un ecran transparent, un patruleter ceșos în care personajele se fixează, ca un miraj, într-un plan îndepărtat, rupt de celelalte (altfel; invizibil) și care materializează cu consecvență motivul dorinței de evadare, imaginea emblematică a nevoii de desprindere, dar și a singurătății personajului pornit spre altă viață. Este un spectacol în care cîteva interpretări se impun prin ineditul lor, implicit al concepției regizorale. Împreună, Nina (Marta Vančurová), Mașa (Jaroslava Pokorná) și Arkadina (Věra





**Marta Vančurova, interpreta Ninei Zarecinaia din „Pescărușul“ de Cehov, Teatrul Realist**



**Victor Preiss (Mozart) și Boris Rösner (Salieri) în spectacolul Teatrului „A.B.C.“ cu „Amadeus“ de Peter Shaffer**

Vlčková) pot reprezenta trei vârste și trei etape, cu deosebire, dar și cu analogiile lor (reliefate în relațiile cu ceilalți sau printr-un joc expresiv cu obiecte similare): aspirație vulnerabilă, dorință crispată pînă la suferință fizică, veleitate artificial animată. O figură aparte a fost Trigorin (Jifi Adamira): mai vîrstnic decît îl indică piesa, tuns cazon, aplecat de spate, observînd viața în măruntul ei și fixînd-o în carnețel, ca într-un insectar, pentru a o transforma apoi în ficțiune, scriitorul trece printr-o schimbare surprinzătoare după apropierea sa, parcă incidentală, de Nina. Inerția somnolentă a lui Sorin (Ota Sklenčka) are un rost contrapunctic într-un spectacol de meditație existențială lucidă.

La Teatrul „S. K. Neumann“, *Unchiul Vania*. Intenția regiei (Jan Grossmann) pare să fi fost de a sesiza comicul voit de dramaturg în montarea pieselor sale. Dincolo de necazurile cotidianului cenușiu, de tristeți melodramatice și împo-

triviri nevrotice, dincolo de cuvinte, se arată rizibilul complicațiilor unor existențe purtînd vina propriilor neputințe și lașități. S-a mers, prudent totuși, către comicul de farsă și vodevil, contrastînd uneori cu soluțiile „psihologice“ de interpretare. S-au făcut modificări în scopul urmărit, s-au inserat „citate“ ilustre, ca pianina mecanică, lămurind adeziunea stilistică a spectacolului. Pianina anunță intrările, comentează muzical unele momente, însoțește zgomotos fuga înverșunată a Unchiului Vania în urmărirea profesorului. De obicei este manevrată de cei doi Teleghin (dedublarea unicului din distribuție, ei fiind un fel de Bobcinski și Dobcinski, probabil imaginați regizoral pe seama replicii lui Se-rebreakov, care citează din *Revizorul*). În interiorul fără pereți, dar marcat de șase uși, indicînd destrămarea și izolarea ființelor de acolo (scenograf, Michal Hess), pianina ocupă locul central și în jurul ei se concentrează momentele de



veselie, ațîțată cu vodcă, sau de protest, pînă la urmă sufocat ridicol. În pianină este ascuns pistolul cu care Vania (Zdeněk Ornest) vrea să tragă în profesor; apoi, însuși Vania este băgat și închis înăuntru de Astrov (Jan Těplý), pentru a-i înăbuși furia. În final, după monologul Soniei, în tăcerea care se lasă, apar cei doi Teleghin, unul avînd un trombon. Pianina începe să cînte. Vania își ascunde fața în mîini, într-un gest de desperare. Bătrînei Voinițkaia, ațipită alături, îi cade bastonul. Vania se grăbește să-l ridice, încît cortina îl surprinde încovoiat la picioarele bătrînei.

---

## Un Musset realist

---

Calitățile actorilor de la Cinoherni Klub, acea umanitate vibrantă și acel tonus vital pe care știu să le imprime, le-am regăsit în modul cum au interpretat personajele lui Musset din *Capriciile Mariane*. Nu mai este vorba de un imbroglîo tragic în viziune romantică, ci de expunerea modului în care se reflectă în destinele individuale o necruțătoare realitate socială. Caracterele (Octavio — Petr Čepek, Coelio — Rudolf Hrušínský, Mariana — Veronika Freimanová) au consistență și culoare, o vitalitate perfect diferențiată a comportamentului, în care elanurile senzuale, suferințele, sînt tulburate de o tristețe tot mai adîncă. Ritmul alert al întregului spectacol, cu acute violente, este totuși mereu subordonat acestei tonalități de fond. Contribuția regizorală (Ivo Krobót) a fost multiplă: de la accente și sublinieri noi pînă la modificări în înfățișarea personajelor — toate, din perspectiva creatorului care a preferat să-și apropie textul piesei cu luciditatea analitică a realismului.

---

## „Micul“ Hamlet

---

Teatrul „Na Zábřadl“, atrage, ca și altă dată, cu pantomimele lui Fialka, dar și prin montarea unor tragedii shakespeareene ca *Macbeth* și *Hamlet*, la care obținerea unui bilet este dificilă chiar și după cîțiva ani de la premieră. Se joacă o primă versiune a lui *Hamlet*, interesul publicului fiind sporit și de modalitatea interpretativă aleasă: tragicul modulat în registrul grotesc, bufoneria cu întorsătură singeroasă, sinistră (regia, Ewald Schorm). Un Hamlet solid, gros, dacă nu chiar gras, față de var, cearcane negre, mustață, tricou și haine cernite (Oldřich Vlach), înscrie, totuși, noutatea apariției sale într-o linie de asimilare modernă a tragediei (cu repere

notabile la regizorul sovietic Akimov, în anii '30, ori, mai în vremea noastră, la dramaturgul englez Tom Stoppard). Masca de var cu cearcane colorate a clovnului s-a așezat și pe alte chipuri. Hamlet aparține nu numai „bunului“ rege asasinat, dar și vicioasei regine, el este fiul lumii de instincționalitate înfierbîntată în care trăiește, viermele l-a ros și pe el, dovadă, discrepanța dintre sentiment și comportare, dintre gîndul său și modul cum îl înfăptuiește. Corambis/Polonius — birocrat oportunist și spion ridicol — nu este ucis orbește, ci înjunghiat cu lovituri date cu sete.

Nu este exclus nici ca Ofelia, deloc idealizată în nebulnia sa, dimpotrivă, căzută într-o animalitate iscoditoare, să fi fost „eliminată“ de Rege și Regină într-un moment de minie. La înmormîntarea ei, groparii sînt doi clovni cu nasuri roșii, de bețivi, care glumesc dîndu-și picioare în fund. Ei vor rămîne pe scenă pînă la sfîrșitul spectacolului. Due-lul Hamlet—Laertes începe ca o întîlnire de scrimă sportivă (cu măști, pieptare și mănuși), dar cu cagule pe față. Groparul dă săbiile adversarilor. Tot el, în învîlmășeala care urmează, îl lovește în cap pe Rege, acesta se prăbușește și este omorît de cuțitul lui Hamlet. Brusc, totul se precipită. Violentă și pînă atunci, acțiunea fizică devine covîrșitoare, replicile sînt doar explicații date la repezeală. Groparul, fredonînd hazliu, îi tîrăște cu indiferență profesională pe toți morții tragediei — inclusiv pe Polonius și Ofelia — în mijlocul scenei, unde-i acoperă cu o plasă încăpătoare. Apoi un Fortinbras grăsun, mai gras ca Hamlet, va lua coroana...

Într-o formulă uneori cam compozită, alteori de oarecare monotonie demonstrativă, procedeele de expresie șarjată, simbolizările stridente, contrastele nete, schematismele unei maxime convenționalități, clovnescul de gust popular, modernizările fătîșe au, desigur, corespondentul lor istoric, dar, acum, denotă cultura unei teatralități expresioniste.

---

## Mozart și Salieri

---

Prezentată, după cum se știe, în multe orașe ale lumii, am regăsit și la Praga, la Teatrul „A.B.C.“, piesa lui Peter Shaffer *Amadeus*, într-un spectacol remarcabil realizat regizoral (Karel Kříž), susținut de arta celor doi actori principali. Se joacă într-un decor cu o semantică strînsă, evolutivă (Jaroslav Malina), apelînd la fondul apercceptiv nor-

mal — totodată, spațiu funcțional de desfășurare a unor interpretări de amplu și variat dinamism. În primul rând, pentru interpretarea dată lui Mozart, a cărui existență scenică pare o goană continuă, cu sincope surprinzătoare, cu opriri speriate, ceea ce-i modifică traiectoria pe linii lungi sau scurte, frânțe sau unduioase, dar nu și agitația lăuntrică. Cu deosebită virtuozitate (Victor Preiss), Mozart este înfățișat inteligent, ironic, vital, inventiv, dar în imposibilitate de a comunica, mimînd bufonada scandaluoasă sau politețea curtenitoare, trădat însă uneori de tonul inciudat, disprețuitor, tot mai atent cenzurat. După mișcarea sa de elan ascensional din prima parte a spectacolului — cînd balansoarele, aflate în decor, concretizează nu numai nepăsarea frivolă a unei lumi, dar și zborul înalt, periculos, pe deasupra ei —, mișcarea îi devine convulsivă, chinuită, cu căderi în ralenti și repetate ingenucheri. O zbatere de flutुरe fragil, prins fără scăpare, tot mai accentuată, pînă cînd tînărul trup, ca un arc rupt, se destinde brusc, doborît de moarte —

într-un spectacol al cărui motto metaforic este aria „Fluturaș, nu mai ai aripioare...”. Compoziția vizuală și ritmică este impecabilă, cu contraste de efect între violența gestului și a replicii și caracterul dezinvolt, aerat, jucăuș al muzicii mozartiene. De fapt, nici Mozart, nici Salieri nu sînt fericiți; pentru o clipă, cel puțin, o desperare comună îi apropie și fiecare își caută sprijin în celălalt. Singurul care înțelege valoarea lui Mozart este Salieri (Boris Rösner), figură osoasă, fără frumusețe, lunganul măcinat lăuntric, clocotind de admirație și invidie amară.

Consultînd programul teatral pe care mi-l oferea actuala stagiune pragheză, au intervenit, firește, explicabile (și subiective) opțiuni între spectacole prevăzute în aceeași seară, iar durata vizitei mele a decis în privința unora dintre ele, reluate la un interval prea mare spre a le mai putea recupera. Dar și așa, din acest drum cehoslovac, am rămas cu imaginea unei vieți teatrale efervescente, de remarcabilă calitate a componentelor ei artistice.

## „Rampa”, acum 50 de ani iunie 1934

Premiile Academiei Române încununază autori și opere despre care se va vorbi și mai tîrziu: tratatul de estetică muzicală al lui Dimitrie Cuclin (raportor, George Enescu), traducerea *Poemului naturii* de Lucrețiu, datorată lui A. Murărașu, și cartea de documente Ior Creangă, culese și comentate de prietenul humuleșteanului, N. Țimiraș. ● *Cărăbuș-Expres* și-a numit N. Kiritescu revista pe care Tănase o joacă „în decoruri absolut noi”. S-a impus ca interpret al genului elevul doamnei Bulandra, Giugaru-Sandy Huși, răsfațatul spectacolului din pauză la cinematografele „de cartier” de pînă ieri. ● Mihail Sadoveanu este ales membru al Societății Autorilor Dramatici Români. Este autor a două texte

dramatice (spunem noi): *De ziua mamei* și *Zile vesele după război*, reluate mereu pe scenele din țară. ● Jean Giraudoux se grăbește anunțînd un „deces” la care ar fi vrut să asiste: „Drama modernă moare. Tragedia, despre care se crede că e învechită, e cel mai tînăr dintre genuri”. ● La Paris, se cîntă o compoziție a dirijorului Operei Române, Ionei Perlea. Inceputul unei cariere internaționale... ● O nuntă în lumea scenei: Elena Zamora și tenorul Viorel Chicideanu. Apreciata artistă își va aminti cu nostalgie, peste ani buni de la divorț, romantismul acestui moment! ● Yonnel, societar al Comediei Franceze, gălătean de baștină, declară ca un brav slujitor al casei lui Moliere ce este: „Prefer repertoriul clasic... foarte rar am găsit în piesele moderne o profunzime de gînd și de umanitate”. ● Se afirmă impetuos colonelul-dirijor Egizio Masini. Va dirija pe stadionul O.N.E.F. o orchestră de 700 de instrumente (dacă nu a greșit tiparul...).

În program, Wagner, Beethoven, Enescu. ● La Varșovia, apare o antologie a nuvelei românești, prefațată de N. Iorga. Nu lipsesc din sumar Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Emil Gîrleanu, Cezar Petrescu, Victor Eltimiu... Sîntem din ce în ce mai citiți peste hotare, în bune versiuni literare. ● La adunarea generală a Sindicatului Artiștilor, s-a ales noul președinte, Maria Filotti, cu 72 de voturi, la „bătut” pe Ion Manolescu (doar 48 de voturi). ● În librării două titluri de reținut — *Viața lui Ștefan cel Mare* de Mihail Sadoveanu și cartea de eseuri a lui G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*. ● *La Marconi*, „în cartier”, tandemul Sică Alexandrescu — Tudor Mușatescu a „pritocit” un fost succes parizian pentru un sigur succes dimbovițean, *Valsul dimineții*. Mișu Fotino, N. Gărdescu, Maria Wauvrina, Nora Piacentini ne amintesc că e vară, tocmai bine să privim „din grădină” pozele scenei...

I. N.



Moscova

## Colocviu de critică muzicală

Colocviul de critică muzicală ținut la Moscova și la Leningrad, nu poate lăsa amintiri mai trainice decât acelea ale spectacolelor prin care, seară de seară, erau ilustrate, practic, problemele teoretice dezbătute peste zi. Probleme care — cu nuanțările determinate, firește, de specificul vieții muzicale din fiecare dintre țările socialiste reprezentate în colocviu (U.R.S.S., România, R.D.G., Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, Bulgaria, R.P.D. Coreea, Vietnam, Cuba) — sînt ale tuturor : orientarea creației naționale contemporane, valorificarea tezaurului componisticii național și universal, judecata de valoare asupra fenomenului muzical actual, sensibilizarea publicului față de unele zone mai anevoie accesibile ale componisticii secolului nostru și așa mai departe — încă multe, foarte multe teme fiind aduse în discuție, în încercarea de a elucida o parte dintre nenumăratele aspecte pe care le îmbracă misiunea criticii muzicale, prin drepturile și răspunderile sale majore, deopotrivă.

Colocviul s-a desfășurat, la Moscova, în zilele cînd întreaga lume muzicală sărbătorea împlinirea unui veac și jumătate de la nașterea lui Borodin. Aveam să vedem, mai apoi, în lavra Leningradului, împovărat de zăpadă și de flori, mormîntul aceluia ce a compus opera *Cneazul Igor* și *Simfonia Bravilor*; în jurul lui străjuiesc și acum, ca și în timpul vieții în „mănunchiul puternic”, ceilalți patru muzicieni din „Grupul celor cinci”, fără de care Borodin ar fi rămas, desigur, savantul — chimist și profesor — de renume internațional, dar n-ar fi devenit niciodată compozitorul de renume etern... La Moscova, însă, la Bolșoi, Borodin trăiește, prin muzica sa, mai intens decât oricare dintre ei. Chiar și numai două tablouri din *Cneazul Igor* — separate prin scherzo-ul *Simfoniei a II-a* și pre-

cedate de cîteva calde evocări ale figurii artistului — pot da, aici, imaginea grandorii *acestei partituri* și a perfecțiunii pe care *teatrul acesta* a atins-o în reprezentarea în spirit realist a ceea ce, în genul liric, se numește „operă mare”. S-ar putea scrie zeci de pagini despre modul în care dirijorul Aleksandr Lazarev stăpînește și însuflețește uriașul aparat vocal-instrumental; despre calitatea negabilă a acestui aparat, în care vedetele nici nu sînt, de fapt, cîntăreții soliști (cu toții, artiști emeriți sau artiști ai poporului : N. Lebedeva, N. Grigorieva, I. Grigoriev, B. Morozov, V. Petrov), ci corul și orchestra; despre impresia copleșitoare pe care o produc știința și fantezia cu care sînt deplasate pe scenă — firesc, logic, necesar — mulțimile, despre minuțiozitatea cu care, în acest context, fiecare individ este particularizat (regia inițială, aparținînd lui L. Baratov, a fost refăcută de D. Moralev); în fine, despre organicitatea integrării baletului în spectacolul de operă, datorită coregrafiei lui K. Goleizovski și interpretării acesteia de către toți dansatorii, fie ei soliști ori din ansamblu. Dar dacă, dintre toate componentele spectacolului, ar trebui aleasă spre comentare una singură, aceea s-ar cuveni neapărat să fie scenografia lui F. Fedorovski : cu greu se poate imagina o mai înaltă măiestrie decât aceea capabilă să creeze iluzia că întreaga scenă e cuprinsă de flăcări sau de ceea care, în interyalul unei jumătăți de ceas, reușește să sugereze desăvîrșit trecerea pe nesimțite de la noapte instelată la zorii zilei însorite — realismul imaginilor fiind, în ambele cazuri, egalat doar de marea lor frumusețe plastică.

Dar Moscova nu înseamnă, în materie de spectacol muzical, doar Teatrul Mare Academic. La Teatrul muzical „Stanislavski și Nemirovici—Dancenکو”, artiști nu mai puțin valoroși decât aceia de pe scena de la Bolșoi se străduiesc — cu evident succes — să dea replica actualității în dialogul viu, incitant, cu tradiția slujită de colegii lor. *Doroteea* — o spu-moasă comedie muzicală, (ca structură și stil, aflată la granița dintre operetă și musical) de Tihon Hrennikov, pe un libret de I. Halețkov, după cunoscuta *Duenă* a lui Sheridan — prilejuiește regizorului I. Șarov, scenografului A. Lușin, și mai cu seamă acelora ce semnează costumele — I. Markovici și M. Sabinova — un spectacol de o modernitate frapantă, cuceritoare. O Spanie de demult, văzută azi prin prisma comediei dell'

arte — așa ar putea fi definită viziunea realizatorilor acestui spectacol. Nu lipsește din montare nici persiflarea convenției genului: comentarii amuzante la adresa situațiilor sau personajelor, fie se aud din difuzoare, fie apar scrise, purtate pe scenă de slujitorii costumați în arlecchini; un balerin „joacă” — excelent! — rolul calului de la trăsură; decorul se schimbă și în spatele unei cortine intermediare (pictată în chip de fațadă, cu ferestrele prin care interpreții scot capetele, cîntîndu-și în continuare partitura), dar și în fața ei, „la vedere”; decorurile stilizează pînă la caricatură obiectele închipuite, iar costumele (elementul cel mai original și mai izbutit, totodată, al întregului spectacol) se situează în epocă prin linie, încercîndu-se însă pînă la saturație cu o pudrerie de zorzoane și culori, din cele mai diverse și mai strălucitoare țesături, imbinat fantezist și aparent haotic, dar lăsînd drept efect global impresia unui gust desăvîrșit și a unui mare rafinament artistic. Regia umele în mod abil inevitabile „numere statice” cu amuzante detalii de plan secund, folosește drept spații de joc cele mai neașteptate locuri ale scenei și ale sălii de spectacol, și-i solicită intens pe soliști (V. Fedorkin, L. Ștaniko, O. Klenov, L. Boldin, V. Svistov, A. Andrievici, N. Gutorovici, I. Abakumovskaia, E. Sarkisian, G. Karabințev), care se dovedesc nu numai a fi posesorii unor voci de amploarea cerută de genul operei, dar și a avea mobilitatea scenică necesară unor veritabili actori. În fine, sub bagheta dirijorului V. Kojuhari, spectacolul demonstrează admirabil cum poate fi captivat publicul, vreme de două acte, cu o partitură ce repetă de nenumărate ori aceleași patru-cinci melodii — ce-i drept, scrise cu har și haz, și avînd, deci, o „priză” rapidă.

Cealaltă mare mîndrie a artei sovietice de spectacol muzical, baletul, oferea în zilele colocviului imaginea aceluiași febril dialog între tradiție și contemporaneitate. La Teatrul Mic Academic din Leningrad, o „Seară Stravinski” producea însă revelația desuetudinii ce pîndește spectacolul de acest gen — paradoxal, nu atît prin coregrafia baletului *Petrușka*, refăcută cu scrupulozitate de N. Dolgușin după Fokin, în scenografia de asemeni preluată de la Benoit, de către Kuper și Lescinski (și pîlind, inevitabil, în raport cu evoluția modernă a dansului și mai ales prin absența unor personalități in-

terpretative de egală forță cu acelea ce au susținut premiera din 1911), cit prin coregrafia imaginată pentru *Sărbătoarea primăverii* de către N. Kasatkin și V. Vasiliev, pe un libret propriu, ce deformează sensurile inițiale ale operei, coborînd simbolul nobil al sacrificiului oferit renașterii naturii la nivelul unui omor oarecare, petrecut parcă într-un trib de troglodiți („înțelepții” lui Stravinski au înfățișare și mișcări de gorile; „aleasa” pentru sacrificiu e fugărită și prinsă, ca o pradă, iar nu... aleasă; un soi de vrăjitoare nebună, însetată de singe, ațîță mulțimea la ceea ce pare a fi mai degrabă un act de linșaj, decît o jertfă solemnă etc.). Spectacolul rezistă, deci, doar prin perfecțiunea execuției muzicale, realizată de orchestra aflată sub bagheta lui V. Kojin, și prin perfecțiunea execuției coregrafice (soliști, A. Evdokimov, T. Kutina, E. Miasishev și D. Ţerus în *Petrușka*, iar în *Sărbătoarea primăverii*, K. Novoselov, A. Linnik, V. Misnik, I. Vasilkov și M. Kursakova — aceasta din urmă, cu o mențiune specială pentru expresivitatea interpretării).

În schimb, la teatrul moscovit „Stanislavski și Nemirovici-Dancenko”, baletul lui Rodion Scedrin *Călușul cocoșat*, scris în 1955 pe un libret de V. Väinonen și P. Maliarevski, după o poveste de Erșov — pe lângă excelenta interpretare orchestrală, sub bagheta lui G. Jemciujin, și pe lângă strălucitoarea evoluție a trupeii de dansatori (mai omogenă valoric, la un nivel superior față de acela al lenin-grădenilor, ea etalează drept „stele” pe V. Kirilov, M. Drozdova și mai cu seamă pe V. Sarkisov și A. Pîpovcenko) —, propune o montare modernă, în care coregrafa D. Briantșeva se vadește în egală măsură preocupată de innoirea limbajului, obținînd nu numai coerența stilistică, dar și teatralitatea actului scenic, conceput ca un întreg unitar, în care scenografia lui M. Sokolova „joacă” și ea, contribuind la succesul binemeritat al reprezentației.

Patru spectacole — unele, alese întîmplător — din vastul și substanțialul repertoriu al teatrelor din Moscova și Leningrad, doar, nu pot furniza, desigur, decît o foarte vagă imagine a complexității și valorii teatrului muzical sovietic: ele sînt însă, categoric, pe deplin edificatoare asupra calității extrem de înalte la care se situează, pe scenele sovietice, arta interpretativă.

Lumița VARTOLOMEI



Motto

„...Nu este critic cine nu decide asupra valorii, dar nici cine nu motivează decizia sa, oricine confundă lucrurile, luind drept bun ceea ce e rău“.

Al. Piru

Ce încurajăm? Dar ce nu încurajăm? Teoretic, lucrurile sînt — mai bine zis, par — cît se poate de clare, așa încît nu vom găsi probabil nici un critic care să declare că el nu încurajează noutatea valorilor autentice sau că, Doamne ferește, prin scrișul său, ar încuraja tocmai degringolada valorii! Dar practic? Cîtă vreme ne este dat să asistăm încă la ditirambice elogiuri ale falsului artistic, de care se fac vinovate puzrile dar pretențioase „viziuni regizorale“, datorate cite unui june actor, care face regie lăutărească, „după ureche“, fără să cunoască notele, adică alfabetul acestei alte profesii, în care poate pătrunde astăzi cu o ușurință regretabilă, mai poate fi vorba de încurajarea valorii? Sau, dimpotrivă, această generoasă — dar nediferențiată — încurajare a debuturilor, în care își face loc și impostura în regie, subminează implicit valorile teatralității autentice?

Ferește că, iarăși teoretic, ne vom întilni din nou și vom fi cu toții de acord asupra lucrurilor care sînt, de fapt, de domeniul evidentei. Și totuși, diferența dintre autentic și fals, dintre originalitatea expresiei scenice novatoare și cit mai șocanta mimare a originalității, de preferință în cheie grotesc-expressionistă, nu este chiar atît de evidentă, în fapt, pentru toți criticii, fie ei și de bunăcredință, sau tocmai pentru că sînt de o prea mare bunăcredință, pe care sînt tentați s-o atribuie automat și unor improvizați autori de spectacole.

Ce-ar fi de făcut? Cum să-i demonstrezi tocmai unui critic posibila nocivitate a acțiunii sale? Oare criticii care s-au lăsat prea repede trași pe sfoară — și nu este întotdeauna și neapărat vorba numai de critici tineri, ci și de unii critici și istorici de teatru universitari — vor accepta la fel de repede să se revizuiască în aprecierile lor? Vor accepta așa lesne că acestea au putut fi greșite (făcînd, în consecință,

și organicității ne pot fi de mai mare folos în decelarea autenticului de fals și a originalității creative de mimarea ei zgomotoasă)?

Poate fi totuși apreciată valabilitatea argumentației critice, atunci cînd un critic salută entuziast un spectacol, iar un altul îl respinge în termeni nu mai puțin categorici? Credem că da. Pentru că, așa cum nu există o valabilitate a viziunii regizorale în sine, ci numai în raport cu opera și cu spectatorul contemporan căruia i se adresează transfigurarea ei scenică, nu poate exista nici o valabilitate a argumentației critice în sine, ci numai în raport cu realitatea spectacolului, în contextul exigentelor receptării lui contemporane. Iar valabilitatea argumentației critice, pe care e datore să se sprijine judecata de valoare, este dată, poate, în primul rînd, de măsura în care această argumentație are în vedere sau nu organicitatea viziunii regizorale asupra operei.

Ce încurajăm, așadar? În ce ne privește, am dori să încurajăm o concordanță reală între teorie și practică. Pentru că nu e suficient să ne aflăm doar teoretic în consens, cîtă vreme în practică divergența punctelor de vedere e de natură să mărturisească, uneori, pe lângă salutara diversitate de opinii, și o regretabilă abolire a propriilor noastre principii teoretice călăuzitoare.

## MYOSOTIS

P. S. Nu facem un secret din faptul că aceste gînduri ne-au fost inspirate de felul în care a fost primit spectacolul Teatrului Național din Tîrgu Mureș, cu piesa lui Teodor Mazilu O sîrbătoare princiară. Și încă nu în obscure gazete, ci în România literară“ și „Contemporanul“.

## CRONICA CRONICII TEATRALE

### Teoretic și practic

mai mult rău decît bine!), cînd au crezut în justetea și oportunitatea demersului lor critic? Libertatea opiniilor critice nu poate și nu trebuie să fie în nici un caz lezată, așa încît, cîtă vreme se încearcă măcar argumentarea punctelor de vedere, este necesar ca ele să fie acceptate în diversitatea lor, ca o condiție sine qua non a dialogului, singurul care ne poate conduce spre adevăr. Unde altundeva ar putea fi deci găsită soluția problemei, dacă nu în acest dialog critic a cărui civilitate nu exclude, ci presupune controversa și schimbul de argumente? Și ce alte criterii decît acelea ale adevărului

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între document și ficțiune. Mihai Viteazul* . . . . . p. 78

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : *Pagini semnificative din dramaturgia universală* . . . . . p. 80

IN MEMORIAM

AUREL STORIN : *ZIZI ȘERBAN* . . . . . p. 81

CĂTĂLINA BUZOIANU : *MIHAI DIMIU* . . . . . p. 82

★

Note . . . . . p. 86

MERIDIANE

ION CAZABAN : *Seri de teatru la Praga* . . . . . p. 89

LUMINIȚA VARTOLOMEI : *Moscova — Colocviu de critică muzicală* . . . . . p. 94

★

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani . . . . . p. 93

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : *Teoretic și practic* . . . . . p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMINISTRATIA

Str. Constantin Mille  
nr. 5—7

Tel. : 14 35 58 ;  
15 36 04 int. 173



I. P. „INFORMAȚIA“  
c. 2328

Lei 12





IOANA PAVELESCU