

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

În acest număr:

George Constantin  
și  
Ovidiu Iuliu Moldovan

*Eugenia Busuioceanu*

## Întâlnire la metrou

piesă în două părți  
și un epilog

★

*Teatrul studentesc*

Tineri regizori  
la rampă

**Cronica dramatică:** BUCUREȘTI, CRAIOVA, BRAȘOV,  
ORADEA, PLOIEȘTI, TURDA



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

Colegiul de redacție

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

COPERTA I : Scenă din  
spectacolul „Cintăreții  
veseli“ la Teatrul „Ion  
Creangă“

VIRGIL BRĂDĂȚEANU : Lupta antifascistă a po-  
porului român evocată în dramaturgia origi-  
nală (I) . . . . . p. 1

ILEANA BERLOGEA : Drame și satire antifasciste  
din repertoriul universal pe scenele româ-  
nești (I) . . . . . p. 1

## FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

CONSTANTIN GHEORGHE : „O evoluție continuă și  
dinamică.“ Convorbire realizată de STAN  
VLAD . . . . . p. 12

TRAIAN POP TRAIAN : În obiectiv : teatrul stu-  
dențesc . . . . . p. 15

★

Premiile A.T.M. pe anul 1984 în domeniul teatrului p. 17  
IRINA COROIU : Carnet A.T.M. . . . . p. 18

## IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD : Intuiția și pretențiile intuiționismu-  
lui (II) . . . . . p. 19

## SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : S-a întâmplat în metrou . . . p. 23

★

VICTOR BIBICIOIU, IONUȚ NICULESCU : Centenar  
„D-ale carnavalului“ . . . . . p. 24

## VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

GEORGHE CONSTANTIN : „Meseria noastră este una  
dintre cele mai cumplite meserii“. Convorbire  
realizată de FLORICA ICHIM . . . . . p. 26

DAN MICOLESCU : OVIDIU IULIU MOLDOVAN —  
Vocația solitudinii . . . . . p. 56

★

CRONICA DRAMATICĂ : „Hagi Tudose“ (Teatrul  
Național din București); „Tot ce avem mai  
sfânt“ (Teatrul Național din Craiova); „Dulcea  
ipocrizie a bărbatului matur“, „Vinoși fără  
vină“ (Teatrul Dramatic din Brașov); „Ori-  
ori“ (Teatrul de Stat d'n Oradea); „Domnișoara  
Iulia“ (Teatrul Municipal din Ploiești); „Un  
suflet romantic“, „Steaua fără nume“ (Teatrul  
de Stat din Turda); „Cenușăreasa“ (Teatrul  
„Ion Creangă“); „Anchetă asupra unui tânăr  
care n-a făcut nimic“, „Dragostea pusă la in-  
cercare“ (Studioul I.A.T.C.). *Semnează* : MAG-  
DALENA BOIANGIU, PAUL CORNEL CHITIC,  
IRINA COROIU, MIRCEA EM. MORARIU,  
CONSTANTIN PARASCHIVESCU, VICTOR  
PARHON, CONSTANTIN RADU-MARIA . . . p. 3

■ VIRGIL  
BRĂDĂȚEANU

# Lupta antifascistă a poporului român evocată în dramaturgia originală (I)

Expresie a unor valori umaniste, a sentimentului patriotic și a atitudinii civice proprii poporului nostru, a modului său specific de a concepe viața și relațiile umane, în România antifascismul s-a cristalizat la scara națiunii. În imensa lor majoritate, românii au respins doctrina fascistă și au condamnat metodele criminale, au luptat să bareze fascismului drumul spre putere. Fascismul a fost repudiat hotărât de poporul nostru, au luptat împotriva lui muncitorii, nu l-au primit în lumea lor țărănească, care au ridicat în fața încercărilor de a pătrunde în viața satelor criteriile morale statornicite din veac, i s-au opus intelectualii, sesizându-i nocivitatea, demascându-i obiectivele reale și practicile nefaste. Sprijinit pe o sănătoasă spiritualitate națională, antifascismul românesc s-a născut din conștiința pericolului reprezentat de fascism pentru lume în general și în mod concret pentru țara noastră, „pindită” — cum spunea Nicolae Iorga — pentru bogățiile ei, amenințată cu ciuitirea. Antifascismul s-a manifestat ca atitudine de masă, ca opoziție și luptă a întregului popor, în frunte cu comuniștii, cu partidul comunist, care a orientat acțiunile spre a împiedica pătrunderea fascismului în instituții, spre a se opune acaparării puterii de către acesta. Iar după ce forțe străine și clica trădătoare legionară au adus fascismul la cîrmă, comuniștii au fost în fruntea maselor pentru a-l înlătura; ei au concentrat energia națiunii, dragostea de libertate a românilor, au mobilizat forțele democratice, au organizat lupta, avînd rolul primordial în actul de la 23 August, începutul Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă. Amploarea istorică a evenimentului, fapta aceasta de însemnătate crucială în viața națiunii și cu recunoscută însemnătate pe plan internațional, acțiunea de curaj și înaltă responsabilitate patriotică a poporului român au în antifascism, în dragostea de țară și de libertate a românilor, în năzuința către pace și înfrățire între popoarele lumii temeiul unanimei adeviziuni și al angajării eroice. Aici se găsește explicația hotărîrii și vitejeții din neuitatele zile ale lui August 1944, a eroismului cu care românii au luptat împotriva hitlerismului și horthysmului și, după ce și-au eliberat țara, și-au înscris prin memorabile fapte de arme și dureroase jertfe contribuția la eliberarea de fascism a Ungariei, Cehoslovaciei, Austriei, la înfrîngerea Germaniei hitleriste, la victoria de la 9 Mai 1945.

Bogată în semnificații și dramatică în împrejurările ei, lupta poporului român împotriva fascismului a constituit o dominantă a vieții social-politice de-a lungul unui însemnat număr de ani, în care s-au afirmat valori definitorii, de perspectivă perenă. Faptele prin care s-a manifestat impresionant eroismul poporului nostru au inspirat în genere creația literar-artistică românească, au determinat crearea de opere cu un bogat conținut educativ, cu mari calități emoționale, în variate domenii și, printre ele, în acela al teatrului. Astfel, în dramaturgia românească poate fi conturată categoria pieselor închinată luptei poporului român îm-

potrivă fascismului în diferitele faze ale acesteia, de la începuturi pînă la Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă: lupta armată pentru răsturnarea regimului fascist-antonescian, neutralizarea trupelor germane din interiorul țării, eliberarea pămîntului românesc și continuarea bătăliei pînă la înfrîngerea definitivă a Germaniei naziste. În opere ale noii noastre dramaturgii sînt transfigurare artistică aspecte ale rezistenței poporului român în frunte cu comuniștii împotriva fascismului dinăuntru țării, de asemenea manifestările ostile războiului antisovietic. În multe piese este evocată emoționant, prin impresionante gesturi de omenie și acte de curaj, contribuția poporului român și a armatei noastre la războiul antifascist, contribuție care, prin efectul armatelor angajate, se situează imediat după Uniunea Sovietică, Marea Britanie și Statele Unite ale Americii. Românii au luptat pînă la zdrobirea hitlerismului, o armată de aproximativ 580.000 de oameni a luat parte la mari bătălii și a înregistrat victorii de răsunet, dînd pentru libertatea țării și-a lumii un greu tribut de sînge și de vieți, prin cei 170.000 de ostași români căzuți, sau dispăruți, totodată țara fiind angajată cu întreaga capacitate economică pentru susținerea frontului, pentru victoria pe care, rămîne fapt înregistrat de istorie, acțiunile României au apropiat-o cu cel puțin o jumătate de an. „Putem afirma cu îndreptățită mîndrie — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Sesiunea solemnă închinată împlinirii a 40 de ani de la înfăptuirea actului revoluționar de la 23 August 1944 — că, prin lupta sa eroică, prin angajarea sa hotărîtă, cu întreaga armată, pentru înfrîngerea Germaniei hitleriste, a fascismului, poporul român a demonstrat, cu puterea faptelor, că nu a avut niciodată nimic comun cu dictatura militară fascistă și cu participarea la războiul împotriva Uniunii Sovietice. Participarea României, cu întreaga forță, la războiul împotriva Germaniei naziste, luptele grele purtate de ostașii români, sacrificiile uriașe făcute de întregul popor pentru obținerea victoriei finale asupra fascismului au demonstrat cu putere hotărîrea poporului român de a lupta pentru zdrobirea fascismului și lichidarea politicii imperialiste de dominație și asuprire, pentru democrație, pentru cauza independenței și libertății popoarelor, a înțelegerii și colaborării în întreaga lume“.

În literatura dramatică națională dinainte de Eliberare, opere notorii sau altele mai puțin cunoscute se situează pe poziții umaniste, în evidentă opoziție cu doctrina și practicile fasciste. Așa, spre pildă, **Tache, Ianke și Cadîr**, scrisă de V. I. Popa împotriva prejudecăților rasiale și religioase din care fascismul făcea politică discriminatorie. Opera lui V. I. Popa, în întregul ei, este o pledoarie pentru înfrățire, desfășurînd o cuceritoare demonstrație artistică în favoarea acestui deziderat firesc. Activ contemporană, orientată, la rîndu-i, împotriva falsurilor doctrinei și a modalităților de indoctrinare preconizate sau practicate de fascism, se arată a fi și una dintre tulburătoarele opere dramatice ale lui Lucian Blaga, **Cruciada copiilor**. Într-o vreme cînd fascismul și acoliții săi agitau „cruciada“, lansau chemări demagogice tineretului, dezorientau cu minciuni, și, în interesul onora, puțini, urmărind dominația lumii, pregăteau războiul pustiilor pentru toți, piesa exprimă convingerile unui strălucit reprezentant al spiritualității naționale. **Cruciada copiilor**, de cea mai mare actualitate în deceniul al patrulea, se înscrie în literatura noastră și a lumii ca o convingătoare acuzație la adresa pretențiilor de vizionarism, a mistificării idealurilor, a proclamării intereselor unor clii drept interese ale colectivităților umane.

În dramaturgia românească de orientare antifascistă este de reținut și **Demiurgul**, piesă în patru acte de Vasile Voiculescu, dezbateri acut actuală la data publicării (1943), dar, datorită mesajului, capabilă să-și păstreze interesul și în timp. Creată într-o perioadă cînd părea că viața își pierduse prețul, cînd în laboratoarele lagărelor fasciste se făceau experiențe cu oameni-cobai, în numele unor intenții pretins științifice, piesa are valoare de act demascator și de protest.

Concepută și scrisă mai de mult, reprezentată în 1945, după Eliberare, piesa **Dictatorul** a lui Alexandru Kirițescu îmbogățește comedia politică printr-un ascuțit pamflet. Obiectul îl reprezintă dictatura militaro-fascistă, dar semnificația privește în general fenomenul și manifestările sale specifice, de dezarticulare a umanului.

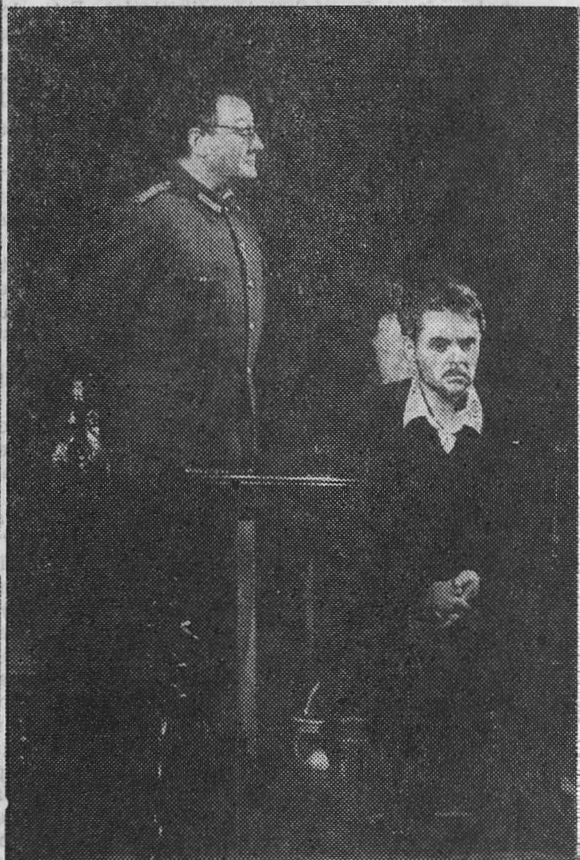
Încă din deceniul al cincilea se manifestă activ și în teatru tendința de a face lumină într-un capitol al istoriei contemporane umbrat de fascism. Felix Aderca formulează în **Baletul mecanic** o denunțare a regimurilor dezumanizatoare, întînd un proces reprezentanților crimei teoretizate, celor porniți să înjosească omul, să comită fărădelegi în interesul unor clii insetate de putere. Demascînd crimele legionarilor, autorul pune sub acuzare discriminările și pe cei care prețindeau să le justifice, observînd esuarea în sălbăticie, imbecilizarea celor a căror gîndire a fost redusă la formule stereotipe, generînd un fanatism de domeniul absurdului.

Literatura și teatrul înscriseră un act de angajament civic și patriotic abordând, de la primele piese ale dramaturgiei noastre noi, tema antifascistă; printre realizările notabile, prima, în timp, se înscrie **Ultimul mesaj**, piesă în trei acte de Laurențiu Fulga, reprezentată la Teatrul Armatei din București în urmă cu 35 de ani, în martie 1950. Se împlineau cinci ani de la luptele eroice ale armatei române pentru zdrobirea fascismului, se apropia sărbătoarea victoriei. Dramaturgul, acuzând fărâdelegile militaristilor, elogiază demnitatea și spiritul de dreptate al ofițerilor români care au respins fascismul. Evoluția personajului Vlad Zarandu reprezintă artistic evoluția atitor ofițeri care au înțeles cine sînt adevărații dușmani dinăuntru și dinafară ai țării și ai poporului și s-au angajat în luptă, patriotismul și civismul, dragostea de libertate pentru neamul nostru și pentru popoarele lumii fiind probate prin rolul oștirii române în actul insurecției naționale, cît și în războiul antihitlerist. Este de reținut în piesă Bogdan, unul dintre primii eroi comuniști din noua literatură dramatică națională. La Teatrul Armatei, spectacolul a cucerit prin suflul său eroic, datorat sincerității interpreților, trăirii patetice, care treceau irezistibil rampa. S-au detașat creațiile lui Geo Maican, G. Demetru, de asemenea a lui V. Ronea și ale altora.

Tot la începutul anilor '50, Aurel Baranga și Nicolae Moraru au reinviat pagini din lupta revoluționară antifascistă a comuniștilor români în **Anii negri**, piesă prezentată într-o primă versiune sub titlul **Pentru fericirea poporului**. Într-o dramă cu amploare de frescă, o multitudine de personaje reprezentative evoluează angajate într-un puternic conflict, caracteristic epocii în care masele în frunte cu comuniștii luptau împotriva exploatării și a pericolului fascist. Dinamică prin acțiune, patetică prin angajament, piesa dă viață artistică unor chipuri cuceritoare de eroi luptători „pentru fericirea poporului”, și în primul rînd lui Mihai Buznea, muncitor, luptător comunist în ilegalitate, unul dintre cele mai reușite personaje ale dramaturgiei românești pe această temă. Piesa emană un contaminant suflu revoluționar, face simțită o energie de natură să ducă spre izbîndă. Lui, Aurel Baranga îi aparține și piesa **Arcul de triumf**, datînd din 1954, reprezentată cu succes în Capitală, la Teatrul Municipal, și în alte teatre din țară. Drama, în trei acte, evocă lupta pentru eliberarea țării de dictatura fascistă, împotriva războiului antisovietic și a nazismului, a terorii Gestapoului în țara noastră. Este înfierată brutalitatea unor reprezentanți ai dictaturii militaro-fasciste, precum colonelul șef al Siguranței orașului în care se petrece acțiunea, de asemenea, observată aroganța de stăpîn care se știe atotputernic a conducătorului Gestapoului, și sînt ridiculizați prețînși „rezistenți”, oportuniști penibili, care, văzînd că zilele dictaturii fasciste și ale nazismului sînt numărate, caută să-și asigure viitorul. În înfățișarea acestei galerii stă una din părțile tari ale piesei, mai puțin reușită la prima ei versiune (**Arcul de triumf**) în ceea ce privește prezentarea forțelor care luptă împotriva cercurilor reacționare dinăuntru. Într-o nouă variantă, intitulată **Simfonia patetică**, și jucată cu acest titlu la Teatrul Național din București, Aurel Baranga atenuează aspectele pe care le observam ca mai puțin realizate în prima versiune și mai ales, dă amploare luptei antifasciste, atît prin acțiunea revoluționară a comuniștilor cît și prin prezentarea sugestivă a forțelor insurecționale — „ostași români și membri ai gărzilor patriotice. Atît **Anii negri** cît și **Arcul de triumf** — **Simfonia patetică**, au prilejuit mari spectacole și memorabile creații actoricești. Astfel, la Teatrul Național din București, în regia lui Sică Alexandrescu, a evoluat strălucit „floarea” actorilor primei scene: G. Calboreanu (în Mihai Buznea, rol interpretat remarcabil și de Vasile Lăzărescu), Ion Finteșteanu, Aura Buzescu, Sonia Cluceru, Gh. Storin, Nicolae Bălțățeanu, Costache Antoniu, A. Pop Marțian, Nicolae Brancimir, Iulian Neculescu și alții. În ceea ce privește **Arcul de triumf**, spectacolul din 1954 de la Teatrul Municipal („Bulandra”), în regia lui Sică Alexandrescu, a înscris, de asemenea, excepționale valori de artă actoricească: Lucia Sturdza-Bulandra (Valeria Zapa), Jules Cazaban (Mayer Bayer), Ștefan Ciubotărașu (Fanache Verzea), Toma Dimitriu (Ciolac), Fory Etterle (Matei), Al. Ionescu-Ghibericon (Ageamolu), de asemenea Natașa Alexandra, Geta Mărutză, Ileana Predescu, Ion Manta, Benedict Dabija (cu o creație de înțelegere, tărie și haz, de irezistibilă autenticitate, în țărănul Dominte). În piesă, care s-a jucat multă vreme, unele personaje au fost interpretate remarcabil și de alți actori, de N. Mavrodin, de pildă, George Mărutză etc. În versiunea a doua, reprezentată peste aproximativ două decenii, de data aceasta pe scena Naționalului din București, în regia autorului, s-au impus alte creații excepționale, și mai cu seamă cele ale lui Radu Beligan (Mayer Bayer), Toma Caragiu (col. Mirzacu), Marcela Rusu.

În **Citadela sfărîmată**, operă de referință a dramaturgiei românești contemporane, Horia Lovinescu operează pătrunzător asupra ideologiei fasciste, relevînd

**George Calboreanu, Aura Buzescu  
și Ion Fintesteanu în „Anii negri“  
de Aurel Baranga și N. Moraru**



**Fory Etterle și Gheorghe Ghiulescu  
în „Passacaglia“ de Titus Popovici**



**Emil Botta și Emil Liptac în:  
„Oameni care tac“ de Al. Voitin**



**Irina Răchițeanu și Costache Antoniu în „Oamenii inving” de Al. Voitiin**



**Scena finală din „Marele fluviu își adună apele” de Dan Tărchiță**

du-i nocivitatea. Dramaturgul face legătura între filozofia aparent seducătoare dar nocivă a lui Matei și propaganda fascistă, care, cultivând mitul supraomului și disprețul față de oamenii obișnuiți, căuta să-și justifice brutalitatea. Să-și formeze în acest sens acoțiții, pe executanții fărădelegilor. Piesa se stie, a prilejuit și prilejuiește spectacole remarcabile, începând cu premiera absolută din 1955, de la Teatrul Național din București. Atunci, în regia lui Mony Ghelerter, personaje de excepțională vigoare s-au întipărit în memoria afectivă a spectatorilor bucu- roși să reîntilnească în Lovinescu un mare dramaturg care, printr-o operă deose- bită, confirma strălucit promisiunea debutului (**Lumina de la Ulmi**). Emoția rămîne vie pentru cei care l-au urmărit pe Emil Botta în Matei, pe Lucia Sturdza-Bulandra în Bunica, pe Ion Finteșteanu, Maria Filotti, Niki Atanasiu, Marcela Rusu, Matei Gheorghiu. Matei a prilejuit o creație memorabilă și lui Kovács György, în adaptarea cinematografică a piesei.

În dramaturgia lui Horia Lovinescu, direcția antifascistă este prezentă și în alte piese de mici sau mari dimensiuni, cum sînt: **Oaspetele în faptul serii**, **Al patrulea anotimp**, **Paradisul** și altele.

Horia Lovinescu își extrage materialul piesei **Surorile Boga** din eveni- mentele anilor 1943—46, ani de luptă și de răscruce, de privațiuni și de izbînzi, în care țara, la chemarea comuniștilor și în frunte cu ei, s-a eliberat prin lupta antifascistă și antiimperialistă, s-a angajat revoluționar pe un nou drum. În împrejurări dramatice sînt implicate destine umane, și în primul rînd cele trei surori Boga: Valentina, Iulia și Ioana, dramaturgul valorificînd convingător artistic ideea capacității vieții noi de-a înfrînge și înlătura vechi stări de lucruri și rezistențe în mentalitate, de a da perspective oamenilor, de-a le defini perso- nalitățile, de a-i face să-și afle rațiuni superioare ale existenței, să se regăsească în împliniri sau să facă pasul unor renunțări. Se impune totodată și se reține chipul lui Pavel Golea, luptător comunist în ilegalitate, prezent în lupta anti- fascistă, angajat în revoluția constructivă, socialistă. Dramaturgul relevă prin Radu Grecescu aspectul specific de degradare umană, rezultat al contaminării fasciste. Piesa a fost jucată cu succes la Naționalul din București, apoi la alte teatre, și este frecvent reluată.

Caducitatea unui mod eronat de a înțelege viața și de a trăi este relevată cu tulburător dramatism de către Titus Popovici în **Passacaglia**. „Subiectul” în cauză este un tînăr muzician, pianistul Andrei, care în condițiile încheșării din anii dictaturii militaro-fasciste și ai războiului antisovietic consideră că poate în- toarce spatele vieții, claustrîndu-se spre a se dedica exclusiv chemării sale și a-și pregăti gloria pianistică. Rupt de viață, care pretinde conștiința responsabilității și poziții clare, Andrei refuză să se definească social și devine victimă a propriei sale incapacități de a aprecia adevărata stare de lucruri. Opac la chemarea de a acționa pe care i-o adresează Mihai, luptătorul comunist rănit, Andrei se lasă prins de himera posibilei umanizări prin artă a reprezentanților forței. Îl fură și îl pierd aparențele, se lasă amăgit de faptul că unui locotenent Knapp nu-i lipsesc cunoș- tințele în domeniul muzicii și al metafizicii. Plătește tragic automatizarea; pian- istului care-i acceptase ca posibili oameni pe Knapp, pe Cavalierul „Crucci de fier” și pe Legionar, profesioniștii crimei îi ciuntesc miinile. În piesă este de puternic efect dramatic prezența acestui trio fascist al morții; dar în primul rînd **Passacaglia** transmite ca pe o valoare-sursă concepția umanistă și puterea de a o transpune în viață a comuniștilor. Teatrul „Bulandra”, unde **Passacaglia** și-a avut premiera absolută într-un impresionant spectacol, a reluat-o peste două dece- niile, în cea mai recentă versiune teatrală, care confirmă, o dată mai mult, interesul tematic, substanța dramatică, forța personajelor.

Lupta antifascistă a românilor a fost evocată de Al. Voitin în două dintre piesele trilogiei **Oameni în luptă**. Avînd ca eroi oameni din diverse pături sociale și ca protagoniști comuniștii, **Oameni care tac**, prima piesă a trilogiei, reînvie cu claritate artistică, semnificativ și emoționant, opoziția țării față de dictatura mili- taro-fascistă și de dominația hitleristă. În a doua, intitulată **Oamenii înving**, prind viață acțiunile eroice din timpul insurecției naționale, din zilele cînd a fost declan- șată Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă. Concepute dramatic ca părți ale unei trilogii, piesele se continuă, principalele perso- naje din prima fiind prezente și în a doua și a treia, care poartă titlul **Oamenii sînt oameni**, în subtitlu **Ancheta**, și se desfășoară în vremile care au urmat instau- rării noilor rîndujeli.

Prin autenticitatea personajelor, prin semnificația relațiilor, prin dramatis- mul împrejurărilor alese de către scriitor, **Oameni care tac** se înscrie ca una dintre cele mai valoroase creații pe tema care ne preocupă. La Siguranță se întilnesc, aduși din motive diferite, oameni feluriti ca proveniență socială, psihologii, inde- ltniciri, de la un pitoresc vinzător ambulant la un profesor universitar dăruit stu- diilor sale pînă la desprinderea de viață, la o cîntăreață de local, apariție echi-



vocă etc. În această noapte oamenii fac cunoștință cu duritatea și abuzurile aparatului represiv al regimului, dar în același timp au revelația existenței unei forțe care se opune și luptă împotriva Siguranței și Gestapoului, se înfățișează cu comunității. Tăria unor personaje ca Axinte și Rada acționează exemplar și stimulator pentru ceilalți, pentru profesorul Banu — spre pildă —, care înțelege că viața trebuie văzută și în afara laboratorului, că pretinde responsabilitate și atitudine nu numai pe planul profesiunii. Impresionant este efectul înfățișării cu comunității asupra negustorului ambulant Zigu și a Florei. Într-o încercare majoră, definitoare, amândoi onorează condiția umană. Un fond de specifică omenie românească îi innobilează pe acești oameni obișnuiți, care, prin revelația tăriei comuniștilor, se ridică ei înșiși la calitatea de luptători. În **Oamenii înving**, personajele, parte dintre cele cunoscute și altele noi, evoluează în condițiile febrile ale apropierei frontului de un oraș pe care hitleriștii sînt gata să-l distrugă, dar n-o pot face fiind împiedicați de patrioții români în frunte cu comunității. Piesele lui Voitin, **Oameni care tac** mai cu seamă, au prilejuit admirabile creații scenice; spre pildă, sînt de neuit contaminanta umanitate pe care Grigore Vasiliu-Birlic a valorificat-o la Zigu, economia de mijloace cu care Emil Liptac i-a dat sugestivă forță lui Axinte, amploarea universului spiritual al lui Banu interpretat de Emil Botta, sinceritatea cu care și-a trăit rolul Irina Răchitanu-Șirianu și modul artistic în care a valorificat Carmen Stănescu virtualitățile Florei.

Au jucat-o și alte teatre și ar putea fi reluate oricînd, pentru potențialul educativ și pentru vitalitatea personajelor, în general pentru capacitatea ei de emoționare.

Se știe că Dan Tărchilă a debutat cu o lucrare dramatică avînd ca temă lupta antifascistă și ca eroi un grup de partizani români în acțiune pe Valea Prăhovei, piesa într-un act **Într-o gară mică**; totodată, că s-a impus în dramaturgia românească prin poemul dramatic **Marele fluviu își adună apele**, în care evocă prin personaje și situații amploarea luptei împotriva burgheziei exploatoare, a militarismului fascist instalat la putere, a armatelor hitleriste. Folosind procedeul retrospectiv și avînd ca element de legătură evoluția unui personaj-ax, Caterina, prezentată din anii copilăriei pînă la maturitatea care o duce în rîndurile luptătorilor comuniști antifasciști, poemul își distilează semnificațiile într-o serie de tablouri dramatice, tot atîtea ipostaze ale luptei, și își realizează tensiunea prin energia și căldura angajării; prin patosul său, se hrănește din dominantele vieții de atunci — suferințele, năzuințele și lupta maselor populare. Precuparea pentru evocarea luptei revoluționare, antifasciste, constituie o constantă a dramaturgiei lui Tărchilă. Dovadă stau și alte piese, precum: **Cu ani în urmă într-o noapte**, **Mitraliera**, **Porumb crud** și altele. Eroii sînt bărbați și femei care, înfruntînd mari pericole, cu riscul sau cu prețul vieții, se opun opresorului fascist.

## *Drame și satire antifasciste din repertoriul universal pe scenele românești (I)*

**D**irect legat de evenimentele sociale, politice și istorice, sau mediat, transfigurând în modul său propriu faptul trăit, teatrul a fost întotdeauna seismograful sensibil al experiențelor omenеști, și nu în ultimul rînd al celor avînd profunzime (și amplitudine) tragică. Ascensiunea fascismului în Germania, cel de-al doilea război mondial, cu distrugerile provocate în întreaga Europă, lagărele de exterminare, precum și abnegația și sacrificiul celor ce s-au opus întinericului, luptînd pentru păstrarea valorilor morale și spirituale, pentru salvagardarea conceptului de om și a demnității umane, și-au găsit și își găsesc în continuare ecoul pe scenele lumii. S-au scris piese de facturi diverse, de la reportajul dramatic la metafora cea mai îndrăzneată, și creatorii de teatru au realizat spectacole cu puternic impact emoțional, în cele mai felurite forme — agitatorice, ambientale, de cameră sau mari montări, cu furtunoase mișcări de mase. Tadeusz Kantor zguduie și acum conștiințele cu *Wielopole*, *Wielopole*, povestea amar-grotescă a distrugerii satului său natal de către fasciștii ce ocupaseră Polonia, și n-a trecut mult de cînd, la Théâtre du Soleil, *Mephisto*, dramatizarea Arianei Mnouchkine după romanul lui Klaus Mann despre ascensiunea nazismului în Germania, era considerat unul dintre cele mai bune spectacole pariziene. Piesele lui Bertolt Brecht, scrise, multe dintre ele, ca ripostă împotriva transformării țării sale într-o mașină de război, înfierînd necruțător fascismul, își au locul în repertoriile multor teatre, contribuind la maturizarea politică a spectatorilor și la cristalizarea unei atitudini antifasciste și antirăzboinice.

În ultimele patru decenii, în teatrul nostru, tema luptei antifasciste a dat repertoriului o dimensiune majoră, exprimînd, pe de o parte, măsura angajării artei scenice românești în dezbaterile celor mai grave probleme ale contemporaneității, pe de alta, receptivitatea față de cele mai valoroase lucrări din dramaturgia lumii, consacrate acestei teme. Pagini reprezentative din literatura dramatică universală și-au găsit la noi modalități de întrupare dintre cele mai sugestive. În evoluția concepției scenice asupra acestor opere — unele jucate și la noi îndată după premiera absolută, altele redescoperite după ani și ani —, în abordarea unor registre stilistice diverse, adecvate, după caz, piesei-document, reportajului dramatic, metaforei poetice sau parabolei, se reflectă însuși drumul teatrului românesc, dezvoltarea sa **lăuntrică**, mutațiile în mentalitatea publicului. Dacă în primii ani de după război pe scenă apărea ca dominant faptul netransfigurat, prezentarea gazetărească a evenimentelor, încetul cu încetul în jurul lor s-a constituit o zonă de interpretări **moral-filozofice** conducînd la concluzii cu valoare general-umană, privind nu numai ceea ce a fost, ci și ceea ce poate fi; fascismul nu se mai identifică numai cu naziștii condamnați la Nürnberg, ci este văzut și ca fenomen social-istoric în mișcare, și astăzi primejdios.

★

Convingător și sugestiv ar fi și un tablou sinoptic al pieselor antifasciste jucate timp de patru decenii pe scenele celor patruzeci de teatre ale țării, dar ele sînt atît de multe și atît de diverse încît am preferat să aleg cîteva direcții principale, subliniind momentele mai importante și sensurile lor — etapele coincizînd, în linii generale, cu cele parcurse de teatrul românesc contemporan în definirea ființei sale. Acest drum începe chiar din primele zile de după revoluția antifascistă și antiimperialistă, de eliberare națională și socială de la 23 August 1944, pe fundalul războiului ce încă nu se terminase, dar lăsa să se întrevadă zorii victoriei.

Două sint spectacolele pe care le consider semnificative din acest punct de vedere în stagiunea 1944—45, și anume, *Nopti fără lună*, dramatizare de Mihail Sebastian după romanul *The Moon Is Down* de John Steinbeck, jucată la 20 decembrie 1944 la Teatrul „Barașeum”; și *Așa va fi* de Konstantin Simonov, în premieră la 27 mai 1945 la Teatrul Național din București. Orientarea promptă a lui Mihail Sebastian către romanul marelui scriitor american despre lupta partizanilor din Norvegia împotriva naziștilor germani, scris doar cu doi ani în urmă, în 1942, este expresia febrilei angajări a teatrului în cele mai arzătoare preocupări ale timpului. Spectacolul a fost realizat cu o grijă deosebită; în decorurile semnate de pictorul M. H. Maxy, au evoluat cu emoționantă dăruire Beate Fredanov, Al. Fintzi, Romuald Bulfinski, Nicolae Tomazoglu. Aceeași dorință de a dezbate problemele la ordinea zilei au manifestat-o și actorii Teatrului Național (printre care neuitații Nicolae Bălțățeanu, Niki Atanasiu, Costache Antoniu) interpretându-i pe eroii lui Konstantin Simonov, în povestea despre Saveliev, un om cu sufletul distrus de război, care, datorită solidarității celor din jur, își redobindește puterea de a trăi. Piesa cunoscutului romancier și dramaturg sovietic va reveni de câteva ori în repertorii, un spectacol interesant fiind și cel pus în scenă de Sorana Coroamă la Studioul actorului de film „Constantin Nottara” în 1956—1957, cu Constantin Codrescu în rolul lui Saveliev.

Preocuparea pentru descoperirea și punerea în scenă a celor mai noi piese inspirate din lupta de rezistență, din acțiunile grupurilor de partizani, din actele de curaj și din sacrificiile celor ce au dus greul frontului până la victoria finală caracterizează și stagiunile următoare. În 1946—47 se joacă la noul Teatru al Armatei, *Toulon* de Jean Richard Bloch, o dramă amplă, construită pe mai multe planuri, dedicată partizanilor francezi și ofițerilor de marină din Toulon, care au refuzat să se supună ordinului guvernului de la Vichy, de a preda germanilor flota; ei au înfruntat torturile din închisorile naziste, chiar moartea, și au știut, prin intermediul inițiativelor machisarzilor, să-i pedepsească pe trădători.

Un an mai târziu, Teatrul Național deschide stagiunea cu *Noptile miniei* de Armand Salacrou, una dintre cele mai interesante piese din dramaturgia franceză contemporană. Premiera absolută avusese loc la 12 decembrie 1946 la Teatrul „Marigny” din Paris, în regia lui Jean Louis Barrault, și iată că la 15 septembrie 1947 Moni Ghelerter reușește să creeze un spectacol considerat de cei ce văzuseră și montarea franceză mai nuanțat, mai bogat în adevăr de viață și de un mai profund dramatism în explorarea problemelor de conștiință decît cel parizian. În rolurile create de Jean Louis Barrault, Madeleine Renaud, Pierre Renoir, Gabriel Cattand au apărut importanți actori ai Naționalului bucureștean — Emil Botta, Kitty Gheorghiu-Mușatescu, Costache Antoniu, M. Ghibericon; interpretarea lor a pus în lumină conflictul de idei și atitudine iscat de necesitatea luptei pînă la sacrificiul ultim și de condamnarea trădării și a defetismului.

Pe aceeași linie, a pieselor vizînd sondarea implicațiilor celui de-al doilea război mondial, s-au situat și *Pe sub castanii din Praga* de Konstantin Simonov, lucid avertisment împotriva fasciștilor care se ascund sub identități false, dar rămîn la fel de primejديوși, montată de Franz Auerbach la Teatrul Poporului în stagiunea 1947—48, cu N. Neamțu Ottonel, Dan Deșliu și Sandu Sticlaru; *Alarma* de Orlin Vasiliev, pagină reprezentativă din dramaturgia bulgară; *Guvernatorul provinciei* de frații Tur și Șeinin, în regia lui Mihail Raicu, cu Corado Negreanu și Ion Punea, la Teatrul Armatei; și mai ales *Toți fiii mei* de Arthur Miller, tulburătoare dezvăluire a complicității capitalismului internațional la ororile războiului, admirabil realizată la Teatrul Național, cu Aura Buzescu, George Calboreanu, Costache Antoniu și Iulian Neculescu — montare care îl face cunoscut publicului și pe tinărul și talentatul scenograf Liviu Ciulei. Aceste piese sînt jucate în stagiunile următoare și pe scenele altor teatre: *Pe sub castanii din Praga*, de pildă, se joacă la teatrele din Sibiu și Petroșani (1948), la Teatrele Naționale din Iași (unde se montează și drama lui Arthur Miller — 1949) și din Cluj. *Alarma* este pusă în scenă în continuare la Petroșani, la Turda ș.a.m.d.

Nu pot încheia această primă secțiune fără să mă opresc și asupra modului în care noi accente găsite de regizorul Ion Șahighian au dat valori demascatoare și mobilizatoare nebănuite unei lucrări cunoscute de publicul românesc, *Mama* de Karel Čapek, scrisă cu puțin timp înainte de moartea sa tragică, ca un semnal de alarmă împotriva primejdiei de invazie nazistă. Ion Șahighian o puse în scenă la 12 noiembrie 1938, la cîteva zile după intrarea trupelor germane în Cehoslovacia; tot el reluă-o la Național, în decembrie 1944, și la „Teatrul nostru”, în toamna anului 1947, eliminînd însă nota de sentimentalism și întărind tonalitatea politico-agitatorică. Datorită viziunii sale regizorale și mai ales jocului nuanțat, emoționant, al Ecaterinei Nițulescu-Șahighian — interpreta mamei —, piesa fi apare pu-

blăcului într-o nouă lumină, înfățișându-se și în montările următoare ca o aspră demascare a celor ce aruncă omenirea în războaie și ca un elogiu adus mamei și marilor ei sacrificii.

★

Primul deceniu de după Eliberare s-a definit în teatrul nostru prin creșterea ponderii jocului realist, prin grija pentru adevărul psihologic, în montarea unor piese reflectând în mod dialectic marile transformări sociale. Totodată, au continuat să se înscrie în repertoriu, la loc de frunte, și opere cu mesaj declarat antifascist. Publicarea jurnalului Annei Frank — o fetiță evreică de 13 ani din Amsterdam, care, împreună cu familia ei, a stat ascunsă multă vreme în casa unor prieteni olandezi, apoi, descoperită și deportată, a murit într-un lagăr de concentrare nazist — a zguduit întreaga lume, arătând o altă față cumplită a fascismului. În deceniul al șaselea, un loc aparte au ocupat montările *Jurnalului...*, dramatizat de F. Goodrich și A. Hackett, realizate de George Teodorescu la Teatrul Evreiesc de Stat în 1956—57 și, respectiv, de regizorii-oaspeți din R.D.G. Helfried Schöbel și Rolf Büttner, la Teatrul Tineretului din Capitală, în 1957—58. Piesa a văzut luminile rampei și pe scene din provincie, primele ediții scenice păstrându-și totuși valoarea de model. George Teodorescu îmbogățise textul autorilor americani cu fragmente din jurnalul original și a situat în centrul montării sale personalitatea în formare a protagonistei, gândurile și trăirile ei; reliefindu-se optimismul și dragostea de viață ale acestui copil nevinovat, sortit morții, condamnarea crimelor nazismului era, implicit, fără drept de apel. În spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, celelalte personaje serveau doar drept fundal; realizatorii montării de la Teatrul Tineretului au considerat-o pe eroina principală, jucată cu sensibilitate de Liliana Țicău, înăluntru micului ei univers familial și le-au lăsat tuturor celorlalți participanți la acțiune dreptul la o partitură dramatică reliefată.

Dacă *Jurnalul Annei Frank* pornea de la faptul real și se ridica la faptul artistic, celelalte piese au fost lucrări de ficțiune, dar situate exact în epocă; așa, de pildă, *Hotel Astoria* de Aleksandr Stein, pusă în scenă de Sorana Coroamă la Studioul actorului de film „Constantin Nottara”, caldă evocare a eroismului apărătorilor Leningradului; sau *Prima zi de libertate* de Leon Kruczkowski, pusă în scenă de Călin Florian la Sibiu și de Sanda Manu la Teatrul „Nottara” din București în stagiunea 1962—63. Chiar dacă, în aparență, piesa lui Leon Kruczkowski nu se ocupă de crimele fascismului, ci de începuturile de drum ale lumii post-belice, regizorii și interpreții au descoperit și pus în lumină subtile legături între deruta morală și ideologică a unora dintre supraviețuitorii războiului și imposibilitatea comunicării între oameni, ca rezultat al dezumanizării impuse de nazism.

Anii '60 au însemnat în teatrul nostru și o nemaicunoscută diversificare a mijloacelor de expresie; limbajul scenic a evoluat și s-a îmbogățit exploziv, în ceea ce s-a numit procesul de „reteatralizare” a teatrului. Prin ofensiva dusă pe plan teoretic și artistic de către Liviu Ciulei, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Sanda Manu, reprezentanți de frunte ai tinerei generații de creatori, precum și de regretații Crin Teodorescu, Radu Stanca, Tony Gheorghiu, arta scenică trece de la reconstituirea către semnificare, de la un limbaj circumscris verismului la instaurarea deschisă a convenției teatrale. Reprezentarea pieselor lui Bertolt Brecht a sprijinit aceste mutații, demonstrându-se totodată că până și cele mai acute probleme politice pot fi tratate artistic și prin intermediul unor personaje arhetipale, într-o arie de referință lărgită până la cuprinderea mitologicului. *Mutter Courage*, în numeroasele-i transpuneri scenice din țara noastră, s-a vădit a fi nu numai o parabolă despre război în general, ci și o diatribă împotriva războaielor de tip fascist; de asemenea, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, *Svejk în al doilea război mondial*, *Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich*, *Puștile Terezei Carrar*, *Capete rotunde și capete țuguiate* au devenit, în viziuni regizorale profund deosebite, necruțătoare condamnări ale fascismului.

Primele spectacole brechtiene aparțin deceniului al șaselea (*Mutter Courage*, Sibiu — 1956, *Teroarea și mizeriile...*, Teatrul Evreiesc — 1957, *Puștile Terezei Carrar*, Sibiu și Naționalul bucureștean — 1958, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, Giulești — 1959 etc.); dar cele mai semnificative și originale au fost realizate în deceniul al șaptelea — și anume, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, regia Horea Popescu — Teatrul Giulești, *Opera de trei parale*, regia Liviu Ciulei — Teatrul „Bulandra”. În viziunea lui Horea Popescu, piesa apărea ca un pamflet agitatoric, prilej de întrebuintare, într-un ansamblu grandios, a tuturor mijloacelor de

expresie proprii teatrului politic, de la colaj pînă la grotescul reprezentației de bilci. Regizorul nu a ocolit umorul, dar a pus pe primul plan satira dură. În spectacol, accentul cădea pe procesul de dezumanizare a lui Arturo Ui, îngrămădirea de obiecte pe scenă semnificînd reificarea universului nazist, automatizarea mișcărilor, pierderea trăsăturilor omeniești. Camera lui Arturo Ui, albă și impersonală la început, se umplea de lucruri din ce în ce mai monstruoase; în final, în jurul unui tron caricatural se roteau ca niște automate, într-un dans macabru, acoliții dictatorului.

Actorii, în frunte cu Ștefan Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui), dădeau personajelor o realitate fantastică; anormalul lor era pus în evidență nu printr-o atitudine detașată, ci mai degrabă printr-o subtextuală implicare. Grandomania, patima ceremonialului, cinismul și totala lipsă de scrupule a personajului titular au fost rezolvate de interpretul principal cu o energie dezlănțuită și o vitalitate debordantă, prin care știa să trezească în permanență repulsia spectatorilor.

În contrast cu această galerie de monștri, regia a conturat chipul uman al Nevestei negustorului din Cicero, interpretată de Marga Anghelescu; prezentă tot timpul pe scenă, fie direct implicată în acțiune, fie comentînd-o, actrița își descătușa resursele de dramatism mai ales în strigătul din final, cînd chema în ajutor întreaga omenire. Piesa a fost pusă în scenă și la Bacău, în stagiunea 1975—76, de către Cristian Pepino, și la Timișoara, la Teatrul Național, în 1982—83, în regia lui Emil Reus, păstrîndu-se, ca un bun definitiv cîștigat, luciditatea, tonul polemic și energia militantă.

*Puștile Terezei Carrar*, patetic apel la luptă, asemănătoare, prin mesaj, cu *Mama* de Karel Čapek, a fost de asemenea montată în mai multe variante, cu elemente de distanțare sau cu necenzurată emoție. Un spectacol care îmbina atitudinea civică și plăcerea ludicului a fost *Svejk în al doilea război mondial* la Teatrul de Comedie (1962); semnificațiile personajelor erau potențate prin atitudinea glumeț-ironică a actorilor, care-și schimbau rolurile la vedere. Scriere mai complexă, cu sensuri mai ample, *Galileo Galilei* a apărut mai pregnant contemporan în interpretarea ce i-a fost dată la noi, la Iași sau la Teatrul Mic, prin aceea că forțele opresive erau înfățișate ca aparținînd unei structuri totalitare de tip fascist, adversară a oricărei libertăți.

Prin polisemia lor, piesele brechtiene au deschis drum metaforelor și parabolilor politice, demascarea fascismului și lupta antifascistă devenind o cheie și în descifrarea altor lucrări, îndeosebi a farselor tragice ale lui Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt, după cum și a lucrărilor unora dintre „furioșii” englezi sau ale autorilor teatrului documentar german.



## O evoluție continuă și dinamică

**Interviu cu tovarășul CONSTANTIN GHEORGHE  
directorul Direcției Culturii de mase din Consiliul Culturii  
și Educației Socialiste**

**ÎNTREBARE:** Cum apreciați locul și rolul marelui Festival național „Cîntarea României” în stimularea și dezvoltarea culturii de mase în țara noastră ?

**RĂSPUNS:** În peisajul spiritual al României contemporane, Festivalul național „Cîntarea României”, amplă manifestare a muncii și creativității întregului popor, inițiativă strălucită a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a creat, încă de la declanșarea sa, un nou cadru politico-organizatoric, adecvat etapei actuale de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, menit să stimuleze participarea liberă și conștientă a maselor, a tineretului, la crearea și receptarea valorilor materiale și spirituale ale națiunii noastre, expresie elocventă a democratismului culturii noastre socialiste.

În actuala etapă istorică, cînd întregul nostru popor este angajat plinar în lupta de înfăptuire a hotărîrilor istoricului Congres al XIII-lea al partidului, pentru realizarea unei noi calități a muncii și vieții în toate domeniile, problemele factorului uman, ale dezvoltării conștiinței socialiste a oamenilor muncii capătă noi dimensiuni în viața economică, politico-socială și culturală a țării. În acest context, conceptul de cultură nu se limitează la deziderate general-abstracte, ci presupune, în primul rînd, promovarea consecventă a valorilor politice, filozofice și morale, formarea unei atitudini noi față de muncă, educația permanentă și multilaterală a tuturor categoriilor de oameni ai muncii.

Devenit astfel o permanență a vieții noastre spirituale, Festivalul și-a demonstrat marea sa capacitate de emulație în rîndul muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, elevilor, studenților, militarilor, a tuturor talentelor autentice, dornice să se afirme pe planul culturii, artei și științei, independent de pregătirea lor socio-profesională. Dacă la prima ediție a Festivalului din 1976—1977 au participat circa 100.000 de formații și cercuri artis-

tice de amatori din întreprinderi, instituții, așezăminte de cultură, școli, facultăți și unități ale armatei, cu 2.000.000 de membri, la etapa de mase a celei de-a V-a ediții, care se desfășoară în prezent, numărul acestora a ajuns la 206.000 colective, cuprinzînd peste 4.800.000 interpreți și creatori amatori, ceea ce înseamnă că fiecare al cincilea cetățean al țării participă la actul de cultură, de creație, de educație. Cifrele de mai sus confirmă pe deplin forța stimulatorie și antrenantă a Festivalului național „Cîntarea României”, care, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, „s-a transformat într-o puternică mișcare cultural-artistică a maselor largi populare ; am obținut rezultate minunate, oamenii muncii, masele populare de la orașe și sate sînt și creatorii și participanții și beneficiarii direcți ai activității culturale-artistice de masă”. Rezultă deci că Festivalul național „Cîntarea României” este un cadru larg de desfășurare a întregului complex de manifestări politico-educative, științifice și culturale artistice cu un bogat conținut tematic și cu un pronunțat caracter militant, integrate în ansamblul preocupărilor organelor și organizațiilor de partid, de stat și obștești, pentru dezbaterea și soluționarea problemelor economice și sociale cu care se confruntă colectivitățile de oameni ai muncii de la orașe și sate.

**ÎNTREBARE:** Ne aflăm acum în anul fazei finale a celei de-a cincea ediții a Festivalului : cum este organizată, cum se va desfășura aceasta în întreaga țară ?

**RĂSPUNS:** După cum se știe, în perioada octombrie 1983 — decembrie 1984, s-a desfășurat, în întreaga țară, etapa de mase a celei de-a V-a ediții, etapă care s-a încheiat cu întrecerile pe consilii unice agroindustriale de stat și cooperatiste, pe orașe și municipii, cu participarea celor mai valoroase formații selecționate de la comune, sate, întreprinderi,

instituții și alte așezăminte de cultură. **A avut loc și faza județeană a Festivalului**, în cadrul căreia se întrec formațiile și cercurile artistice promovate de la etapa anterioară. Doresc să subliniez că modul de desfășurare a acestei faze, în mai multe centre și nu numai în reședința de județ, oferă posibilitatea prezentării pe mai multe scene a unui număr mai mare de spectacole, concerte, expoziții, gale de filme etc., cu participarea unui public mai numeros, evitându-se unele neajunsuri ale edițiilor precedente, când, uneori, în sălile de concurs nu se prea aflau spectatori. În încheierea etapei județene, au loc, în cursul lunii mai, în județe, spectacole reprezentative cu formațiile clasate pe locul I, pentru desemnarea colectivelor promovate pentru etapa republicană, care se va desfășura între 15 iunie — 15 iulie a.c., pe cîte patru zone geografice și genuri de formații, urmînd ca în luna august să aibă loc la București „Gala laureaților”.

**ÎNTREBARE : Ce loc ocupă în ansamblul culturii de mase activitatea teatrală a amatorilor ?**

**RĂSPUNS :** Trebuie să remarc faptul că Festivalul național „Cîntarea României” a adus un spor de calitate și pe planul diversificării mișcării artistice de mase, al dezvoltării genurilor culte, cu un pronunțat caracter patriotic, militant, revoluționar, cum sînt : teatrul politic, de anchetă socială, muzica patriotică și revoluționară, recitalurile și montajele literare, brigăzile artistice, colectivele de satiră și umor etc., care și-au afirmat forța educativă, artistică, pe scenele Festivalului. O evoluție continuă și dinamică a cunoscut pe parcursul edițiilor Festivalului național „Cîntarea României” mișcarea teatrală de amatori, numărul colectivelor, de la orașe și sate, ajungînd la cca 18.000, cuprinzînd oameni ai muncii, tineret, din toate sferile de activitate social-economică. Aceste colective s-au evidențiat printr-o mai largă deschidere repertorială, abordînd, cu multă îndrăzneală și în destule cazuri cu succes, titlurile de referință din literatura noastră dramatică, clasică și contemporană, cu opțiunea firească pentru piesele de teatru inspirate din realitățile și preocupările social-politice și economice ale colectivelor de oameni ai muncii, ale tineretului revoluționar, din marile evenimente istorice ale poporului nostru, care au contribuit la sporirea atributelor muncii de educare politico-revoluționară, cetățenească a maselor, în spiritul dragostei față de partid, de patria socialistă, de

idealurile care animă poporul nostru liber și stăpîn pe soarta sa. În ultimii ani, cu deosebire în urma indicațiilor secretarului general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, date la Consfățuirea de lucru de la Mangalia din 2—3 august 1983, repertoriul colectivelor teatrale s-a îmbogățit cu noi lucrări de valoare, aparținînd unora dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani, precum și unor autori tineri care au realizat piese cu eroi ai zilelor noastre, caracterizați prin spirit revoluționar, militant și atitudine înaintată față de muncă, combativă față de mentalitățile învechite, pentru statornicirea normelor eticii și echității socialiste, în raporturile de muncă și viață.

Cadrul puternic stimulativ al Festivalului național „Cîntarea României” a impulsionat în mod deosebit creșterea și dezvoltarea pe parcursul edițiilor sale a activității teatrelor populare și muncitorești, al căror număr a ajuns în prezent la 92 de colective artistice. La baza dezvoltării activității acestor formații stau prețioasele indicații și orientări ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, privind rolul muncii politico-ideologice și cultural-educative în procesul formării omului nou cu o conștiință înaintată, revoluționară. În spiritul acestor comandamente majore s-a acționat de către factorii educaționali, sub conducerea organelor și organizațiilor de partid, pentru o mai judicioasă amplasare a rețelei de teatre populare și muncitorești pe harta țării, urmărindu-se crearea și funcționarea lor cu prioritate în medii muncitorești, orașe puternic industrializate, centre miniere, platforme industriale, șantiere de construcții, ca și în mediul sătesc, în consilii unice agroindustriale de stat și cooperatiste. Devenite puncte de referință pentru mișcarea teatrală de amatori din țara noastră, teatrele populare și muncitorești grupează în jurul lor cele mai reprezentative forțe artistice ale localităților în care își desfășoară activitatea, realizînd în cadrul stațiilor permanente o multitudine de forme de spectacol, de la piesa într-unul sau mai multe acte pînă la recitalul de poezie și muzică revoluționară, patriotică. Ele se afirmă totodată ca importante centre metodice pentru perfecționarea, pe baza unor demonstrații practice, a instructorilor celorlalte colective teatrale din localitățile sau județele respective. Unele dintre acestea — din Rîmnicu-Vilcea și Caracal — s-au afirmat și în cadrul unor competiții internaționale de prestigiu cum este „Festivalul teatral al țărilor balcanice” de la Corint-Grecia, unde s-au distins prin originalitatea și

calitatea artistică a spectacolelor prezentate, obținind premiul I.

Vorbind de calitatea spectacolelor prezentate de colectivele teatrale de amatori, nu putem să nu subliniem colaborarea acestora cu mișcarea teatrală profesionistă, sprijinul valoros acordat de artiștii profesioniști, de instituțiile de profil, pe multiple planuri, interpreților amatori, cu deosebire în montarea spectacolelor precum și în îndrumarea metodologică a instructorilor amatori.

**INTREBARE :** În acest context, cum vedeți dv. evoluția mișcării artistice a amatorilor ?

**RĂSPUNS :** În spiritul indicațiilor secretarului general al partidului, date la Congresul al XIII-lea al P.C.R., este necesar ca toți factorii educaționali să acționeze mai ferm pentru ridicarea la un nivel superior a Festivalului național „Cântarea României”, în cadrul căruia formațiile cultural-artistice să prezinte programe educative cu un pronunțat caracter politic angajat, militant, patriotic și revoluționar, contribuind la formarea omului nou, participant activ la opera de edificare a socialismului în patria noastră. În acest sens va trebui să acționăm atât la nivel central cât și la nivel local pentru activizarea tuturor formațiilor artistice existente, pentru înființarea de noi colective teatrale, mai ales în marile întreprinderi și comune cu populație numeroasă, având în vedere rolul și forța educativă a teatrului. Va trebui să punem

accent în continuare pe revederea, înnoirea și îmbogățirea continuă a repertoriilor tuturor formațiilor artistice de amatori cu noi lucrări : piese de teatru, cîntece de mase, poezii, inspirate din viața colectivelor de oameni ai muncii. O atenție sporită trebuie acordată stimulării creației artistice de masă, a cercurilor și cenaclurilor literar-artistice, valorificării pe scară mai largă a creației acestora în manifestările cultural-artistice din localitățile respective. Se impune totodată activizarea tuturor teatrelor populare și muncitorești în vederea îndeplinirii integrale a planurilor de premiere, spectacole și spectatori pentru fiecare stagiune, fapt care necesită o conlucrare și mai activă cu artiștii profesioniști, cu oamenii de teatru, cu uniunile și asociațiile de creatori, cu secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, cu A.T.M., cu institutele de învățămînt artistic superior.

Punînd accentul în continuare pe permanentizarea activității de spectacole și concerte, pe înnoirea continuă a repertoriului, pe ridicarea nivelului interpretativ al artiștilor amatori în general, sînt convinși că vom asigura spiritul viu, novator, revoluționar tuturor manifestărilor cultural-artistice, corespunzător cerințelor actuale ale dezvoltării economico-sociale, ale artei și culturii, parte integrantă a procesului de făurire a socialismului multilateral dezvoltat în țara noastră.

**Stan VLAD**

## NOTE

### Scrieri uitate

Continuăm a semnala pagini clasice din istoriografia noastră de teatru care trebuie să reintre în circuitul cărții.

Între 1897 și 1899, Ștefan Vellescu publică în **Revista literară** — periodic de orientare macedonskiană — 39 de capitole sub genericul **Pagini pentru istoria teatrului român**. Îndemnul i-a venit, poate, de la Hasdeu, al că-

ruî emul fusese în junete. Autorul, spirit cultivat, cu studii pariziene, este un mare profesor al conservatorului nostru dramatic, dascălul lui Grigore Mănolescu, C. Nottara, Petre Liciu, Iancu Brezeanu, Ion Livescu etc.

Dintr-un material impresionant, el trasează evoluția artei teatrului la români, de la cele mai vechi atestări (epoca dacică) și pînă la revoluția pașoptistă inclusiv. Acte de arhivă, fragmente din primele piese originale, producții populare, epistole, cronici, dar și relatări verbale de la bătrînii cîtori ai scenei muntenne se ordonează într-un foarte personal excurs istoriografic. Meritul excepțional și a-

cestor pagini stă în informațiile privind **Societatea filarmonică (1833—1836)**.

O eventuală ediție, s-ar completa fericit cu **Memoariile** lui Ștefan Vellescu, manuscris inedit din colecția Muzeului Teatrului Național, prezentat de George Franga în S.C.I.A., tom. 13, nr. 1, 1966. Sînt însemnări dintre anii 1861—1863, cu date neprețuite despre acei ani furtunoși ai consolidării Teatrului Național.

Astfel, cunoscîndu-i opera de istoric teatral, îl putem așeza pe Ștefan Vellescu, cu îndreptățire, alături de Ollănescu-Ascanio și de Theodor Burada, cîtorii disciplinei la noi.

**I. N.**



## FESTIVALUL NAȚIONAL

# „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

## În obiectiv : teatrul studențesc

Înscrisă în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”, etapa zonală a celei de-a XVI-a ediții a Festivalului artei și creației studențești, secțiunea de teatru, desfășurată la Timișoara a reunit formațiile centrelor universitare Craiova, Petroșani, Reșița și Timișoara. Se cuvine să remarcăm, de la început, numărul mai mare de participanți față de edițiile anterioare, precum și calitatea prezentelor, de asemenea mult îmbunătățită. Manifestarea a permis detectarea tendințelor reprezentative, asigurînd, totodată, și prin prezența unor personalități culturale (Liviu Ciocirile, Vasile Crețu, Eugen Nicoară, Alecu Croitoru, Ștefan Bănică etc.), climatul unui laborator de creație.

Formațiile, în special cele premiate, au încercat (și, în cea mai mare parte, au reușit) să evidențieze mijloacele specifice de exprimare ale artei studențești, oferind produse scenice incitante, de o anumită elevație. Publicul și juriul au apreciat în primul rînd modalitățile de expresie, formulele de spectacol, puterea lor de comunicare.

Dominat autoritar de către echipele centrului universitar Timișoara, festivalul a abordat toate genurile, semnificativ fiind faptul că au reușit să se impună tocmai acele spectacole care solicită mai mult, din punct de vedere al participării și al nivelului cultural, atît celor direct implicați cît și spectatorilor. În acest sens, menționăm calitatea textelor supuse debaterii (cu totul deosebit, cel aparținînd tînărului prozator Mircea Nedelciu: **Tin-guire de mior către un paznic surd și chior**), în marea lor majoritate ancorate

în realitățile societății în care trăim, scrise alert, tineresc, permițînd realizarea unor spectacole pline de viață.

În cadrul genului **dramatic** s-a evidențiat formația Institutului de medicină din Timișoara, care s-a prezentat în concurs cu piesa **Ultimele știri** de Adrian Dohotaru, remarcabil fiind aportul regizorului Ion Haiduc (actor al Naționalului timișorean), care a dat ritm și culoare spectacolului (la I.M.F. există o adevărată tradiție în acest sens, dovadă și spectacolul lui Cristian Furnică, pe versuri de Geo Dumitrescu), și acela al interpretului principal, Mircea Jurcă; de asemenea, spectacolul realizat de Patrel Berceanu cu studenții craioveni, profund patriotic, de o acuratețe care-l situează în imediata vecinătate a realizărilor profesioniștilor, cu **A treia țepă** de Marin Sorescu; reprezentarea beneficiază și de interpretarea sigură a studentului Liviu Jianu, în **Pașa din Vidin**.

**Colaful** a adus în fața publicului două formații renumite de la edițiile anterioare: aceea a Facultății de construcții din Timișoara (Studioul de caragialeologie), cu spectacolul **Fintina III**, în regia lui Radu Radoslav (colaj de texte aproape uitate, relevînd fețele mereu noi ale scri-sului caragialean); și aceea a Facultății de studii economice a Universității timișorene, cu **Capcana** (după **Evul mediu în-timplător** de Romulus Guga, regia și scenariul Diogene Bihoi), varianta concentrată aducînd un plus de vitalitate, iar ansamblul elementelor spectacolului constituindu-se într-un omagiu adus regretatului dramaturg; la reușita reprezentăției contribuie substanțial și interpretul rolului principal, Axente Iuga.

Teatrul **experimental** a prilejuit evidențierea uneia dintre cele mai izbutite montări ale actualei etape a festivalului, detașându-se valoarea plastică a imaginii, cu piesa lui Aurel Gheorghe Ardeleanu **Coroană pentru Doja**, pusă în scenă de către Victor Cîrcu, la Facultatea de științe naturale din Timișoara, montare incitantă, în nota bunelor spectacole experimentale, cu o scenografie (Valeriu Sepi) simplă și funcțională, ce-i drept, însă, într-o interpretare nu tocmai adecvată; precum și tentativa studenților Institutului de mine din Petroșani, care au prezentat **Opinia publică** de Aurel Baranga, originalitatea fiind însă destul de greu de detectat, dacă nu inexistentă.

Preocuparea pentru **valorificarea obiceiurilor populare** a fost ilustrată cum nu se poate mai bine de către Seminarul de etnologie al Facultății de filologie din cadrul Universității din Timișoara, prin spectacolul **A zidi, zidire** (scenariul și regia, Vasile Crețu), interpretarea colectivă și individuală instaurînd o veritabilă atmosferă de ritual.

O noutate pentru timișoreni, ca și pentru întreaga mișcare teatrală studentescă, a fost spectacolul **Tinguire de mior către un paznic surd și chior** montat la „Agri-teatrul” Institutului de agronomie din Timișoara de către Mircea Iosif și Diogene Bihoi, punere în scenă a unui fapt real, relatat în ziarul „Scinteia” în 1981, și pe care studenții timișoreni l-au prezentat într-o formă alertă, dobîndind pe merit **aprecierea publicului și a juriului** (nota 10 în unanimitate); s-au făcut remarcați tinerii interpreți Sorin-Adelin Budău și Ovidiu Tămaș. Spectacolul în limba germană al Universității timișorene ar mai fi avut nevoie de finisare în ce privește clarificarea ideilor exprimate și

ritmul. Piesa **Arca bunei speranțe** de I. D. Sirbu s-a dovedit prea dificilă pentru lipsa de experiență a studenților craioveni, ceea ce a dus la o reprezentare greoaie, fără priză la public.

Dintre interpreți ar merita să mai fie citată **Gondwana Loichiță (Paznicul de la depozitul de nisip — D. R. Popescu)**, calificată pentru etapa următoare, în cadrul secțiunii de recitaluri.

Printre tendințele recente etapei, notăm o anumită diminuare a numărului de spectacole mizînd pe imaginație și șoc, în favoarea celor orientate spre explorarea autenticului, și mai ales dorința de a realiza o interpretare asemănătoare celei profesioniste. Asupra acestui lucru ar mai fi, poate, de meditat, întrucît majoritatea realizatorilor cunosc bine activitatea teatrală studentescă (unii chiar de la începuturile ei: V. Cîrcu, R. Radoslav, Sabin Popescu, P. Berceanu, D. Bihoi); aș învoca drept argument doar faptul că teatrul studentesc a fost acela care a impus colajul, și că unele dintre experimentele inițiate la acest nivel s-au regăsit, într-o formă sau alta, în spectacolele realizate de regizori profesioniști. Este de dorit ca și în continuare spectacolele să beneficieze de cit mai multe întâlniri cu publicul, pentru ca teatrul studentesc să alinieze la rampă numai montări finalizate, cu idei clare, bine ritmate.

Dincolo de aspectul competitiv, prilej de lansare a tinerilor protagoniști, de afirmare a artei amatorilor, festivalul a fost un real prilej de aleasă delectare spirituală a miilor de spectatori, care au umplut pînă la refuz sala de festivități a Casei de cultură a studenților din Timișoara.

**Traian POP TRAIAN**

# Premiile A.T.M. pe anul 1984 în domeniul teatrului

## PREMII SPECIALE

Pentru întreaga activitate și creație artistică desfășurată în domeniul artei spectacolului, pentru contribuția valoroasă la afirmarea teatrului românesc contemporan :

- OCTAVIAN COTESCU, actor, profesor și rector al Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“
- SORANA COROAMĂ-STANCA, regizor
- ELENA DELEANU, director al Teatrului Giulești

## PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

- **Mitică Popescu** de Camil Petrescu, la Teatrul Mic din București
- **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

## PREMIUL PENTRU REGIE

- CONSTANTIN CODRESCU, pentru spectacolele **Martor și Judecător** de Ion Bălan și **Încercare de zbor** de Iordan Radicikov la Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila
- TOMPA GÁBOR, pentru spectacolul **Nevinovatul** de Dehel Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca

## PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL FEMININ

- LUMINIȚA GHEORGHIU, pentru rolul Ea din **Într-un parc, pe o bancă** de Al. Ghelman la Teatrul „Bulandra“
- ANA CIONTEA, pentru rolul Maria din **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

## PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL MASCULIN

- MITICĂ POPESCU, pentru rolul Mitică Popescu din **Mitică Popescu** la Teatrul Mic
- DOREL VIȘAN, pentru rolul Zilov din **Vinătoarea de rațe** de A. Vampilov la Teatrul Național din Cluj-Napoca

## DIPLOMA SPECIALĂ pentru promovarea artei pantomimei

- MIHAI MĂLAIMARE } de la Teatrul Național din București.
- RADU GHEORGHE }

## PREMIUL PENTRU DEBUT

- MARIANA PROCOPIE, pentru rolul Valentina din **Vara trecută** la Ciulimsk la Teatrul de Nord din Satu Mare

## PREMIUL PENTRU CRITICĂ ȘI TEATROLOGIE

- NATALIA STANCU, pentru articolele și cronicile publicate în anul 1984, precum și pentru activitatea depusă în secția de critică a A.T.M.

## Secția de păpuși și marionete

## PREMIUL PENTRU REGIE

- CRISTIAN PEPINO, pentru spectacolele **Anotimpuri** (secția de păpuși a Teatrului Dramatic din Constanța) și **Coada cotoiului roșcat** (secția de păpuși a Teatrului Municipal din Ploiești)

## Simpozion :

### Rolul teatrului în educarea tineretului în spiritul idealurilor umaniste

Miercuri 27 martie, numeroși oameni de teatru, reprezentanți ai C.C.E.S. și U.T.C., directori de teatre și secretari literari, critici și reporteri s-au întrunit cu ocazia Zilei Mondiale a Teatrului, în sediul A.T.M. Artista emerită Dina Cocea a dat citire mesajului secretarului general al Institutului Internațional de Teatru, André-Louis Perinetti.

Activitățile artistice se desfășoară sub semnul a două evenimente: Anul internațional al tineretului și sărbătorirea a 40 de ani de la victoria împotriva fascismului.

Valoroasă inițiativă a României socialiste, ampla manifestare a cărei deviză este PARTICIPARE, DEZVOLTARE, PACE își propune să reunească forțele tinere de pretutindeni într-un optimist efort colectiv cu largi perspective în devenirea omenirii. Incidența este semnificativă: trista amintire a celui de al doilea război mondial întărește dorința de pace, iar tineretul în numele căruia s-a luptat și se luptă pentru pace reprezintă speranța de mai bine a unei lumi în plină dezvoltare. Teatrul românesc, tribună a vieții social-politice și culturale, prin talentul unor noi și noi generații de artiști, poartă făclia tradițiilor valoroase, aducându-și contribuția inestimabilă la formarea omului nou.

Criticul Margareta Bărbuță, secretar al Centrului român al I.T.I., a făcut o succintă prezentare a sistemului de funcționare a acestui organism internațional, evidențiind posibilitățile de popularizare a meritelor teatrului românesc contemporan. Referindu-se la diversificarea manifestărilor destinate menținerii unui spirit benefic de permanentă emulație în rândul tinerilor creatori, criticul Valentin Silvestru a trecut în revistă inițiativele în domeniu și în special Festivalurile pentru tineret de la Piatra Neamț și Tîrgu Mureș, Festivalul pentru copii de la Focșani, Gala tînarului interpret de la Costinești, acțiuni care se bucură și de sprijinul susținut al U.T.C.

Luind cuvîntul, scriitorul Dinu Săraru, directorul Teatrului Mic, a salutat la rîndul său activitatea desfășurată de A.T.M. și a relevat importanța pe care o are astăzi teatrul în edificarea societății socialiste. Bucurîndu-se de ajutorul nemijlocit al U.T.C., Teatrul Mic, în urmă cu cinci ani, impunea în circuitul cultural al capitalei un nou așezămînt, Teatrul Foarte Mic, pe scena căruia s-au înregistrat numeroase succese datorate în mare parte membrilor tineri ai trupei. Acestor actori li se vor acorda cu precădere șanse sporite de afirmare și dezvoltare: în sarcina lor stînd dificile montări: **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, **Mielul turbat** de Aurel Baranga și o nouă piesă de D. R. Popescu.

Abordînd problema relației cu publicul, Magdalena Boiangiu a subliniat însemnătatea factorului valoric formativ și a adus drept argument experiențele Teatrului „Bulandra”: seria spectacolelor de muzică și poezie și mini-stagiunile organizate în cîteva orașe ale țării cu aportul U.A.S.C.R.

Heana Berlogea, decan al I.A.T.C., a adus în discuție învățămîntul teatral, cu tot ceea ce înseamnă școala în pregătirea creatorilor de mîine care paralel cu ucnicia își încep cariera pe scena studiului Casandra. Dinu Kivu s-a referit la entuziasmul grupului de absolvenți care a format secția din Suceava a Naționalului ieșean. Despre transplantul și infuzia de tinerețe care se operează an de an în mai toate teatrele din țară a vorbit Valeria Ducea, care a solicitat și facilitarea afirmării tinerilor pe plan internațional, în cadrul schimburilor culturale cu străinătatea. Victor Bibicioiu s-a referit la necesitatea redimensionării mișcării teatrale românești în perspectiva înglobării talentelor tinere din toate compartimentele creației teatrale. Sorana Coroamă-Stanca a arătat că trebuie găsite modalități cât mai eficiente de integrare a noilor forme de divertisment în actul de cultură educativ, evocînd tradiția conferințelor din cadrul matineelor de teatru. Miruna Ionescu a pledat pentru intensificarea dialogului dintre tinerii artiști și spectatori tineri, în cadrul numeroaselor colocvii și festivaluri, care se bucură de un imens interes, vîndînd dragostea pentru frumos a oamenilor muncii de diferite profesii și cu felurite preocupări care umplu pînă la refuz sălile de teatru în orice colț de țară.

Mulțumind tuturor pentru participare, Dina Cocea a anunțat că următoarea întîlnire va fi prilejuită de aniversarea Teatrului „Ion Creangă” care împlinește... douăzeci de ani de la înființare.

Irina COROIU

# IDEI LA RAMPA

■ HENRI WALD

## Intuiția și pretențiile intuiționismului (II)

Chiar cînd teologia încearcă să fie dialectică, ea nu poate depăși complementarismul. Între om și Dumnezeu, între păcătos și Perfect, între umil și Atotputernic nu poate să existe decît o dualitate complementară, ca între inferior și superior: distanța dintre opuși rămîne aceeași, infinită și eternă. Opușii se pot întîlni în cucernicia sfinților; dar nu se pot transforma unul în celălalt. Nu numai credința religioasă, dar nici chiar experiența mistică nu poate depăși ireductibilitatea dintre om și Dumnezeu. Prin comuniune, chiar în concepția teologilor, omul se poate apropia de Dumnezeu, dar niciodată nu poate deveni însuși Dumnezeu.

Intuiționismul a fost totdeauna expresia unei anumite nostalgii după timpul mitic primordial în care unul nu se despicașe încă în două, cînd nu exista încă adversitatea dintre subiect și obiect, cînd cunoașterea nu era încă mijlocită și deci abătută din drumul ei spre adevăr de către limbaj și rațiune. Intuiționiștii cred că pot să scape de contradicție prin întoarcerea la indistinția primordială, ca în misterele grecești, sau la „coincidentia oppositorum“, ca în creștinism. Intuiționismul nu vrea să se resemneze în fața faptului că omul nu poate să cunoască decît omeneste ceea ce există independent de om. Cunoștințele umane nu sînt numai relative, parțiale și aproximative, ci și obiective, de vreme ce omenirea a reușit să înainteze de la roata la nave cosmice. Natura n-ar fi ascultat de om, dacă omul n-ar fi înțeles-o... Istoria a înaintat de la sacru la profan, de la metaforă la concept, de la mit la explicație, de la rit la spectacol, de la magie la tehnică, de la teopatie la cunoaștere, în vre-

me ce intuiționismul merge în răspărul istoriei. Intuiționismul vrea să întoarcă gîndirea originală la indistinția originară. Istoria este procesul prin care oamenii își dau seama că au idolatrizat ceea ce este cel mai omenesc în om: spiritul. De aceea, nu oamenii trebuie puși în slujba „Spiritalului“, ci spiritul trebuie repus în slujba oamenilor.

În ultimele decenii, intuiționismul a fost favorizat și de trecerea societății europene din „galaxia Gutenberg“ în „galaxia Marconi“, din civilizația cititului într-una a privitului, dintr-o cultură alfabetică într-una audio-vizuală. Scrierea alfabetică, arbitrară, convențională, liniară, secvențială, reversibilă, stimulează gîndirea logică, în vreme ce imaginile mișcătoare ale televiziunii, concrete, simultane, caleidoscopice și efemere, excită sensibilitatea, trăirea afectivă și intuiția. Evenimentul, clipa, senzaționalul, extraordinarul capătă o importanță care covârșește statornicia valorilor morale. Istoria tinde să se reducă la prezent, societatea — la masă, individualitatea — la vedetă, iar noul — la excentric, adică la ceva care n-are trecut, dar nici viitor. Supradezvoltarea tehnicii și mondializarea relațiilor umane au dus la hipertrofierea vieții publice în dauna celei particulare și a preocupărilor materiale în paguba celor spirituale. Societatea amenință să devină o imensă rețea în care indivizii nu vor mai fi decît „golurile“ ei. Structuralismul n-a fost decît filozofia resemnării în fața unei asemenea societăți alienate, autonomizate, ipostaziate într-un soi de transcendent laic. Misticismul acestui sfîrșit de veac nu este decît o reacție a neputinței de a ieși din

criza provocată de sărăcia spirituală a pozitivismului. „Excese raționalismului în țările occidentale de veche tradiție a inteligenței au adus — ca și unele tiranii care provoacă revoluția — negarea intelectului și preamărirea forțelor sufletești obscure“<sup>11</sup>. Cine nu poate înainta se „ntoarce la origini, la Unul încă nepolarizat în forțe opuse, la confuzia care premerge distincției. Căci „misticismul este urma lăsată de un secol care moare“<sup>12</sup>, dar și „perioada de incubație a actului creator“<sup>13</sup>.

S-a tot repetat în prima jumătate a veacului nostru că „dacă trebuie explicat ceva, atunci este sensul în termenii vieții și nu viața în termenii sensului“<sup>14</sup>, că „e cazul să considerăm facultatea de a trece de la particular la general nu ca o ascensiune, ci ca o cădere...“<sup>15</sup>, că „pentru a trece de la filozofia empirică la metafizică, trebuie să fim gata să renunțăm la principiile identității și contradicției“<sup>16</sup>, că „adevărata filozofie începe acolo unde se oprește «știu» ; acolo unde trebuie luptat împotriva acestui «știu» și aceasta indiferent cu ce preț, fie și cu prețul «martirajului rațiunii»“<sup>17</sup>.

Hecatombele ultimului război mondial au dovedit însă că deosebit de primejdioasă este nu numai despărțirea științei de conștiință, ci și despărțirea sufletului de minte. Fascismele nu au fost altceva decât regimuri politice în care milioane de suflete fără destulă minte sînt manipulate de o minte fără destul suflet. Faseismul este organizarea rațională a urii, a coșmarului și a interjecțiilor.

Lupta împotriva prăpastiei care a crescut între ideile fără viață ale scientismului și viața fără idei a consumatorilor de imagini a cuprins și teatrul. După ce observă că „epoca noastră este marcată de un sentiment de instabilitate și înhățată de mișcare ; mijloacele moderne de difuzare — film, fotografie, televiziune — au făcut din spectator un vizual și un intui-

tiv : înlănțuirile discursive îl incomodează, în timp ce suprapunerea timpurilor și spațiilor îi este familiară...“<sup>18</sup>. Michel Corvin ajunge la concluzia că „această imanență și acest refuz al unui dincolo de dat constituie propriu-zis revoluția teatrului de avangardă“<sup>19</sup>.

Teatrul lui Eugen Ionescu nu este o apologie a vieții fără idei, ci o revoltă împotriva clișeelelor care ascund esențialul ; nu-l supără raționalul, ci banalul. „Reînnoirea expresiei înseamnă distrugerea clișeelelor, a unui limbaj care nu mai vrea să spună nimic ; reînnoirea expresiei rezultă din efortul de a reda incomunicabilul din nou comunicabil. Aici rezidă deci scopul, poate principal, al artei : de a reda limbajului virginitatea sa“<sup>20</sup>. Nu limbajul, ci flecăreala este deci ținta atacurilor sale. Lipsa de sens îi apare tragicomică. „Ființe înecate în absența de sens nu pot fi decît groțești, suferința lor nu poate fi decît derizoriu tragică“<sup>21</sup>. Deoarece continuă să spered în puterea omului de a da un sens acestei lumi, Eugen Ionescu mai poate încă să ridă de lipsa de sens. Numai remediabilul mai poate fi comic ; iremediabilul nu poate fi decît tragic.

Dealtfel un teatru al vieții fără sens nici nu este posibil ; el ar exprima, inevitabil, cel puțin un sens : *refuzul tuturor sensurilor de pînă acum*. Singurul lui rost este să înlesnească depășirea sensurilor învechite, să grăbească formarea unui nou sens. Anularea opoziției dintre viață și idei ar pune în primejdie însăși existența teatrului, deoarece teatrul nu este însăși viața, ci expresia atitudinii critice a dramaturgului față de ea.

Tot atît de primejdioase sînt și tentativele mistice ale veacului nostru de a anula distanța critică dintre individualitate și societate prin mituri laice ca rasa și masa. În concepția misticismului profan, Rasa și Masa reprezintă, prin anonimatul lor, ipostazele contemporane ale străvechiului mit al nediferențierii inițiale, în care individualitatea umană, cu spiritul ei critic atît de incomod, nu apăruse încă. Individualitatea este produsul

<sup>11</sup> Mihai D. Ralea, *Atitudini, București, Casa Școalelor, 1931, p. 12.*

<sup>12</sup> M. Florian, op. cit., p. 40.

<sup>13</sup> M. Ralea, op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> Léon Chestov, *Le pouvoir des clefs, Paris, 1928, p. 169.*

<sup>15</sup> Ibid., p. 263.

<sup>16</sup> Ibid., p. 99.

<sup>17</sup> Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov, Paris, Plasma, 1982, p. 249.*

<sup>18</sup> Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France, Paris, P.U.F., 1966, p. 116.*

<sup>19</sup> Ibid., p. 23.

<sup>20</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes, Paris, Gallimard, 1962, p. 108.*

<sup>21</sup> Ibid., p. 165.

suprem al dezvoltării sociale, al unei anumite națiuni, dar o societate nu se poate dezvolta în continuare fără spiritul critic al individualităților. Societatea este cauza și individualitatea este efectul, dar individualitatea este scopul, iar societatea este mijlocul. O societate este cu atât mai dezvoltată cu cât masa s-a diferențiat în individualități din ce în ce mai distincte și mai originale. Omului îi este tot atât de necesară dualitatea dintre individual și social ca și dualitatea dintre subiect și obiect sau dintre trăire și gândire. Omul nu se poate dezvolta deplin nici în anarhie, nici în tiranie. „Misticismul înfloarește în epoci tulburi de despotism și împilare, când se sugrumă gândirea și exprimarea ei. Atunci, se găndește în taină, se înăbușă fapta, se învâluie și se camuflează simțirea, se pune surdina gurii“<sup>22</sup>. Mișcarea hippy, cu tentativele ei de a șterge diferențele dintre rase, clase și sexe, de scufundare în extaz, halucinație și orgie, reeditează aceeași nostalgie a nediferențierii originare.

Intuiția este un act palingenetic, o încercare de a întoarce gândirea la originile ei senzoriale și afective pentru a scăpa de tirania unor idei transformate în idoli. Petre Popescu-Oprîșoreanu a încercat acum mai bine de 50 de ani să elaboreze o logică a adevărului care ținește din „domeniul inconștientului guvernat de legile *logicii intuitive* sau mai exact palingenetice“<sup>23</sup>. Pornind de la filozofia lui Bergson, el consideră că „intuiția este o urmare a faptului *concentrării și palingeneziei* tendințelor“<sup>24</sup>. În concepția sa „intellectul nu are nici un rol în geneza și verificarea noilor adevăruri... adevărul său rol este acela de *sistemator*“<sup>25</sup>.

Intuiționismul bergsonian are evident nostalgia cunoașterii paradisiace, când se trăia în inocență și când perceperea adevărului nu era încă deviată din calea ei de prejudecățile intelectului. Bergson visa mai mult la raiul biblic, în care ideile erau interzise, decât la cel platonian, populat de idei pure. Numai că fără idei nu poate să existe decât adaptare; aventura culturii începe odată cu inventarea limbajului, care așază față în față lumea, ca obiect, și omul, ca subiect, adică o-

dată cu puterea creatoare de idei a vorbirii.

Fiind o inducție generalizantă fulgerătoare, însuflețită de o intensă trăire senzorial-afectivă, intuiția lasă impresia falsă că se petrece independent de cuvinte și concepte. În realitate, lipsa cuvintelor și conceptelor este proprie nu intuiției, ci doar momentului în care gândirea începe saltul de la percepția individualului la înțelegerea generalului. Avem de-a face cu o intuiție abia din clipa în care o putem comunica celorlalți și nouă înșine într-o anumită limbă în care s-a cristalizat sub forma unei judecăți. Fără activitatea verbală și intelectuală nu poate să existe decât un început de intuiție, adică o stare de spirit aflată încă dincoace de cunoaștere. Este adevărat că participarea intelectualului la intuiție nu înseamnă și întemeierea ei logică. Logica nu poate să valideze intuiția mai mult decât poate să justifice o inducție incompletă. Judecata cu care se încheie o intuiție nu poate să aibă decât o valoare *ipotetică*. Verificatoare nu este decât experiența.

Că nu există intuiție fără participarea unei expresii a spus-o și Benedetto Croce. „În activitatea intuitivă, *cîtă intuiție, atîta expresie*“<sup>26</sup>. Însă, în concepția lui Croce, expresia nu este neapărat verbală și deci și conceptuală, ci poate fi numai plastică și muzicală. „Există — scrie el — și expresii non-verbale, ca acelea ale liniilor, culorilor, tonurilor...“<sup>27</sup>. Numai că pictura, sculptura și muzica nu sînt expresii *non-verbale*, ci *para-verbale*, deoarece nu sînt independente de vorbire, ci doar autonome față de ea, de vreme ce nu pot fi create decât de ființe cuvîntătoare. Tablourile, statuile, cîntecele exprimă aura emoțională a unor idei produse de o vorbire, fie ea și nerostită, și nicidecum simple percepții sau reprezentări.

Metafora slujește mult mai bine intuiția decât cuvintele demetamorizate prin uzură. În metaforă, conceptul care reflectă generalul nu s-a desprins încă de atitudinea pragmatic-afectivă stîrnită de individual. Cu cît metafora este mai proaspătă, cu atât este mai strînsă legătura dintre denotația conceptuală și conotația emoțională. În vreme ce categoriile și principiile filozofice au *conotația* minimă, metaforele și miturile au *denotația* minimă. În făurirea unei noi idei, metafora este instrumentul principal. Ideile se distanțează de viață pe măsură ce

<sup>22</sup> M. Florian, op. cit., p. 36.

<sup>23</sup> Petre Popescu-Oprîșoreanu, Logica, Buzău, 1935, p. 157.

<sup>24</sup> P. P. Oprîșoreanu, Logica și intuiția, Buzău, 1932, p. 8.

<sup>25</sup> Ibid., p. 8.

<sup>26</sup> Benedetto Croce, *Ésthétique*, Paris, 1904, p. 8.

<sup>27</sup> Ibid.

metaforele se lexicalizează. Pentru a întoarce limba și gândirea la izvorul lîr autentic, M. Heidegger a vrut să le elibereze de sub tirania gramaticii și a logicii. „Eliberarea limbii din strînsoarea gramaticii și orientarea către o structurare mai originară a esenței ei revine gîndirii și poeziei“<sup>28</sup>. De fapt, Heidegger nu se luptă cu gramatica și logica, ci cu clișeele limbii și locurile comune ale gîndirii. Orice limbă are neapărat o anumită organizare gramaticală și orice gînd are un nucleu logic. Poezia se abate de la banal, nu de la gramatical, și e logică chiar și atunci cînd lasă impresia că sfidează logica. Poezia comunică mai ales conotațiile emoționale ale limbii și abia în subsidiar denotațiile ei conceptuale. De aceea pare în afara logicii. Heidegger crede că esența gîndirii constă în neputința ei de a spune ceea ce trebuie să rămînă neexprimat. „O astfel de neputință ar duce gîndirea în preajma lucrului“<sup>29</sup>, scrie el. Însă dincoace de vorbire nu există decît perceperea, care într-adevăr rămîne în preajma lucrului. Dar perceperea lui are nevoie de opoziția dintre subiect și obiect, despre care Heidegger spune că este o creație improprie a metafizicii lui Platon și Aristotel<sup>30</sup>. Nici intuiția nu este posibilă fără opoziția dintre subiect și obiect. Nici Heidegger n-a scăpat de nostalgia indistinței primordiale și a crezut că *prin poezie* gîndirea poate să rămînă autentică, nerătăcită de logică în jungla artificială a tehnicii și științei. Dar, regretă el, „caracterul poetic al gîndirii este încă ascuns“<sup>31</sup>.

Există însă o deosebire esențială între metafora artistică și cea cognitivă. Prima particularizează un general, cealaltă generalizează un particular. Amîndouă au de-a face cu unitatea intimă dintre sensibil și inteligibil, dar mișcarea gîndirii se inversează prin trecerea de la una la alta. În vreme ce metafora artistică sporește expresivitatea unei semnificații prin potențarea conotației, metafora cognitivă

participă nemijlocit la formarea și dezvoltarea denotației. Mai toate conceptele sînt metafore uzate; metaforele se sting după ce au participat la formarea și dezvoltarea conceptelor. Filozofia este o religie conceptualizată deoarece religia este o filozofie încă în metafore și mituri. 2 500 de ani despart propoziția „Ahile nu va ajunge niciodată broasca“ de propoziția: „Lumea este unitatea dialectică dintre finit și infinit“. Nostalgia unității originare dintre Ființă și gîndire este provocată de confuzia dintre „sincretic“ și „sintetic“; unitatea elementelor diferențiate este însă superioară totalității nediferențiate a începuturilor.

Datorită aceleiași confuzii, cultura orală le apare mult mai expresivă știutorilor de carte decît vorbitorilor ei obișnuiți. De aici și tendința unor artiști contemporani de a se întoarce la origini, la mituri, la cultura populară. Însă cultura populară este un punct de plecare, nu unul de sosire. Ea este un mijloc, nu un scop. Arta populară este astăzi mai expresivă decît a fost la începuturile ei deoarece metaforele care participau atunci la *formarea* ideilor participă astăzi la sporirea *expresivității* lor. „Miazănoapte“ este un cuvînt mai poetic decît „nord“ pentru orășean, nu pentru țărani care-l folosesc în mod curent. Drama lui Lucian Blaga *Meșterul Manole* e mult mai originală decît legenda populară, care e comună mai multor popoare. Cu cît o cultură este mai *originară*, cu atît este ea mai puțin *originală*. Originalitatea unei culturi aparține *maturității* ei, nu *începuturilor*, prin care se aseamănă cu celelalte culturi.

Este naiv să se renunțe la progresele limbajului de teama minciunii și la progresele gîndirii de frica erorilor. Este ca și cum am renunța la tribunale de teama abuzurilor. Fiecare relief are umbra sa. N-are nici un rost să se renunțe la relativ pentru că nu se poate atinge absolutul. Din parțialitatea oricărei comunicări nu se deduce incomunicabilitatea. Numai o parte din emoția artistului trece în operă și numai o parte din emoția cristalizată în operă ajunge la public, dar e mai bine să existe ceva decît nimic. Destinul omului este să se zbată neconținut între nimic și tot.

<sup>28</sup> M. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Univers, 1982, p. 322.

<sup>29</sup> Ibid., p. 317.

<sup>30</sup> Ibid., p. 322.

<sup>31</sup> Ibid., p. 317.





## S-a întâmplat în metrou

...dar se putea foarte bine întâmpla pe o scenă, într-un spectacol intens dramatic cu o piesă inspirat scrisă.

Ea, actrița, se întorcea acasă. Avusese o zi grea: dimineața, repetiție și probă de costum. După-amiaza, spectacol, seara, spectacol. O zi grea. O zi obișnuită. Era zece și jumătate, metroul nu era aglomerat. A găsit loc, a strâns lângă ea sacoșa și poșeta, și-a făcut socoteala că are de mers patru stații, aproximativ zece minute, și a început să picotească. Oboseala și-a spus cuvântul. A ațipit. S-a trezit brusc, în vreme ce metroul pleca dintr-o stație. Nu, nu era stația ei, asta mai lipsea! Avea să coboare la următoarea. A privit în jur. Vagonul era aproape gol. Pe o bancă, două femei moșătau. În ușa vagonului, un bărbat tânăr, bine îmbrăcat, aștepta să coboare. Deodată, actrița tresări: pe capul bărbatului era căciula ei! Își pipăi creștetul descoperit. Bărbatul purta căciula ei, nu încăpea nici o îndoială. Un fior rece o străbătu. Ce avea de făcut, ce putea să facă? Erau trei femei singure și un bărbat zdravăn. Își făcu socoteala să aștepte până la stație, să coboare odată cu el; acolo va fi cu siguranță mai multă lume, va putea să

strige după ajutor, se vor găsi câțiva care să-l imobilizeze, să-l dea pe mâna miliției. Își impuse să fie calmă. Aparent nepăsătoare, se îndreptă către ușa vagonului. Își stăpini tremurul miinilor și se alătură hoțului. Il privi pe furis. Era calm, pungașul. Și actrița nu se putu opri să observe că-i venea bine căciula ei. Hoțul întoarse o clipă capul, o aținti cu ochii lui pătrunzători și reci și, ca și cum și-ar fi căutat o poziție mai comodă, se îndepărtă puțin de ea, rezemându-se de bară. Actrița își făcu socoteala că mai avea cel mult un minut până la stația ei. Il va lăsa pe el să coboare cel dintii. Pe urmă...

Metroul intră în stație. La acea oră, peronul era pustiu. Și totuși, va trebui să încerce... secundele treceau, dar hoțul nu dădea semne că vrea să coboare. Actrița intră în panică. Încă o stație, în vagonul aproape gol, cu borfașul ăsta, care, cu siguranță, și-a dat seama că a fost descoperit și va acționa într-un fel... Își simți gura uscată, o sudoare rece îi năpădi fruntea...

„Atenție, se închid ușile!“ se auzi în difuzor.

În clipa aceea, se hotărî. Era o nebunie, dar trebuia să încerce. Smulse căciula din capul hoțului

și sări pe peron, exact în clipa în care ușile se închiseră și metroul se puse în mișcare. Inima îi bătea cu putere. Începu să alerge, întoarse capul și zări peste umăr chipul hoțului turtit de geamul ușii care-i despărțea salvator, chipul hidos, cu ochii plini de ură, în vreme ce metroul dispărea în bezna tunelului. Își învinse sfirșeala care părea s-o cuprindă și alergă spre ieșirea din stație, alergă spre casă, urcă în goană treptele, sună și aproape căzu în brațele soțului, care, ca de obicei, o aștepta.

Tremura ca varga, abia putea să vorbească și, acolo, în ușă, îi povesti totul, pe nerăsuflăte. Abia acum își dădea cu adevărat seama prin ce trecuse, ce putea să i se întâmple dacă n-ar fi avut un dram de noroc.

„Liniștește-te, draga mea, totul s-a sfârșit cu bine, uite, îți dau un ceai fierbinte și-un strop de coniac, liniștește-te“ îi șoptea cu căldură soțul. „Vino să te dezbraci“. Și, trăgînd-o în casă, încuind ușa în urma lor, o ajută să-și scoată cojocul, să lepede sacoșa și poșeta. Deodată, îi spuse blînd: „Draga mea, iubita mea, mâine va trebui să mergem la miliție. Ai două căciuli — una pe cap și una în glugă!“

# Centenar

„Fluierată“ la premieră (aprilie 1885) pentru delictul de a arăta vie fața „lucrurilor urite“, comedia **D'ale carnavalului** împărtașea destinul scenic al surorilor sale, **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais și **Profesiunea doamnei Warren** de Shaw, etichetate și ele, la vremea lor, drept „imorale“. Era vorba, pe atunci, se înțelege, de lipsa de pregătire a receptorului, dublată în unele cazuri de adversitatea lui fățișă. Sau, după cum explică temeinic G. K. Chesterton, într-un eseu antologic (**În apărarea farsei**), scris pe vremea **Moftului Român**, în perioada apariției farselor în „forma absurdă“ („harlechinada“, cultivată și de către Aristofan și Molière), „funcția“ de promovare a unui asemenea tip de comedie opera cu un instrumentar teoretic rudimentar, adeseori inadecvat progresului artei. fără a discerne faptul că „literatura bucuriei este înfinit mai dificilă, mai rară și mai glorioasă decât literatura în alt-

negru a durerii“.

Și, chiar dacă nu a făcut ca pana magistrului Maiorescu și a posterității sale critice să scapere superlative, precum se întâmplă cu **Scrisoarea pierdută**, **D'ale carnavalului** trece în topul opțiunilor artiștilor (regizori, actori, scenografi) pe locul întâi, ultimele decenii depunând mărturie despre capacitatea de seducție a textului, despre resursele sale, ce determină soluții teatrale ingenioase, incitând totodată la verificarea celor mai cutezătoare achiziții ale artei interpretative. Montarea farsei se dovedește a fi un examen nu la îndemina oricui, ci veritabilă testare a originalității punctului de vedere al direcției de scenă, prilej de validare (sau invalidare) a maturității, de măsurare a înșeși valorilor.

Puține lucrări dramatice transpuse în spectacol rezistă a fi revăzute, fără oa spectatorii să nutrească sentimentul timpului pierdut; între acestea, **D'ale carna-**

## La 25 februarie 1885

Într-un moment de criză repertorială de la finele secolului trecut, Teatrul Național din București instituie, în august 1884, un premiu de dramaturgie în valoare, apreciabilă atunci, de 1.200 lei.

Condițiile de participare, publicate în *Monitorul oficial*, au trezit și interesul scriitorului ce-și definitivă febril capodopera *O scrisoare pierdută*. Leafa de funcționar la Regia monopolurilor statului nu-l scăpa pe Caragiale de grija zilei de mîine, iar apropiata naștere a lui Matei sporea și ea neliniștile existenței. Inimosul prieten ieșean Petre Missir este înștiințat epistolar că participarea la concurs cu o nouă piesă are o prozaică justificare — autorul dorea premiul pentru a-și „putea încropi viața pînă la o eventuală politicească înjghebare“. Abia în 1888 „înjghebare“ se va numi, vremelnic, direcția generală a Teatrului Național.

Deocamdată, în tensiunea pregătirii premierei cu *Scrisoarea pierdută*, Cara-

giale se destinde urmărind cu condeiu peripețiile în cavalcadă din frizeria lui Nae Girimea și de la balul mascat localizat ulterior de un cronicar în mahalaua bucureșteană „Puțul cu apă rece“. În timp ce scria scenă cu scenă, dramaturgul își numea farsa *Bărbierul*, dar, prezentînd-o juriului teatral sub motto-ul „Allegro“, i-a spus *D'ale carnavalului*. În ajunul premierei, se gîndea chiar la un al doilea titlu (după modelul *O noapte furtunoasă* sau *Numărul 9*!) — *D'ale carnavalului* sau *Bărbierul diplomat*. Presa așa i-a anunțat prima ridicare de cortină.

Deși piesa era predată la Teatrul Național doar sub motto, împreună cu alte zece texte, ai căror autori rivneau, ca și el, premiul, Caragiale nu se sfiește să înveselească selectul auditoriu junimist, la a 45-a aniversare a lui Titu Maiorescu, citind, cu harul său actoricesc unic, *D'ale carnavalului*. Amfitrionul a notat la 15 februarie 1885: „Carag(iali) a citit noua și hazlia sa farsă de concurs *D'ale carnavalului*“.

În 25 februarie 1885, procesul verbal al juriului, semnat, printre alții, de Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu, B. P. Hasdeu, declară piesa reușită la concurs și o recomandă pentru reprezentare.

# „D-ale carnavalului“

valului, farsă de notorietate internațională astăzi, în stare să dea naștere, aici și aiurea, la dispute exegetice dintre cele mai acerbe.

I s-au reproșat piesei, nu o dată, caracterul hibrid al subiectului, deosebirile de ritm de la un act la altul, accentul pus pe caricatură ca formă de structurare dramatică și de fixare a tipologiei personajelor, pe limbajul deteriorat ș.a.m.d.; și, toate acestea, dintr-un spirit de puritanism estetic, pe care condiția speciei îl repudiază, ca pe orice alt corp străin artei.

Că abordarea comediei centenare se poate concretiza în supralicitarea notei de absurd din relațiile dintre personaje, în exploatarea derizoriului uman și material în cheia hiperbolei, mai ales; ori în atenuarea asperităților, în stilizarea și sterilizarea mediului demonstrează existența unei varietăți de stări și nuanțe artistice de neepuizat într-un unic spectacol, con-

form cu spiritul și litera textului. (Evident, actele de iconoclastie sînt amendabile, memoria colectivă nu le reține de fel !)

Martori ai exegezelor contemporane, literare și teatrale, ne vom aminti cu aceeași intensă emoție **D-ale carnavalului** interpretat de Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Sică Alexandrescu, Lucian Pintilie, Al. Giugaru, Gr. Vasiliu-Birlic, Radu Beligan, Toma Caragiu, înaintea tuturor aceluia care legitimează, prin fapta lor, **actualitatea** piesei, adică eternitatea ei.

Și în jurul noilor montări ale piesei **D-ale carnavalului** s-ar putea organiza manifestări de cultură teatrală de anvergură națională și internațională, semn că „intrarea“ dramaturgiei române pe porțile „universalității“ nu rămîne un simplu gest declarativ, o aspirație utopică.

**Victor BIBICIOIU**

Regia spectacolului a fost încredințată lui C. Nottara (interpretul lui Girimeal). Dar autorul, ca totdeauna, a intervenit cu energie în repetiții, cu aprobarea tacită a marelui caracter care a fost Nottara. Decanul scenei române își amintea: „...de îndată ce Caragiale venea între noi, repetiția lua alt aspect: se înțelege că începea să arate actorilor jocul în felul lui, nu, de pildă, să dea o intonație, sau să fixeze anumite gesturi sau mișcări de fizionomie; se punea alături de actorul care repeta și repeta și el cu actorul, adică antrena și călăuzea pe actor pe linia personajului conceput de dînsul, cu glasul, pentru că el ținea ca la anumite role actorul să-și schimbe și glasul, cu intonațiile, cu accentul, cu mimica, cu gesturile, în fine cu tot aparatul trebuincios unei interpretări, adică, în momentul acela, era interpretat acelaș rol de doi actori în acelaș timp“.

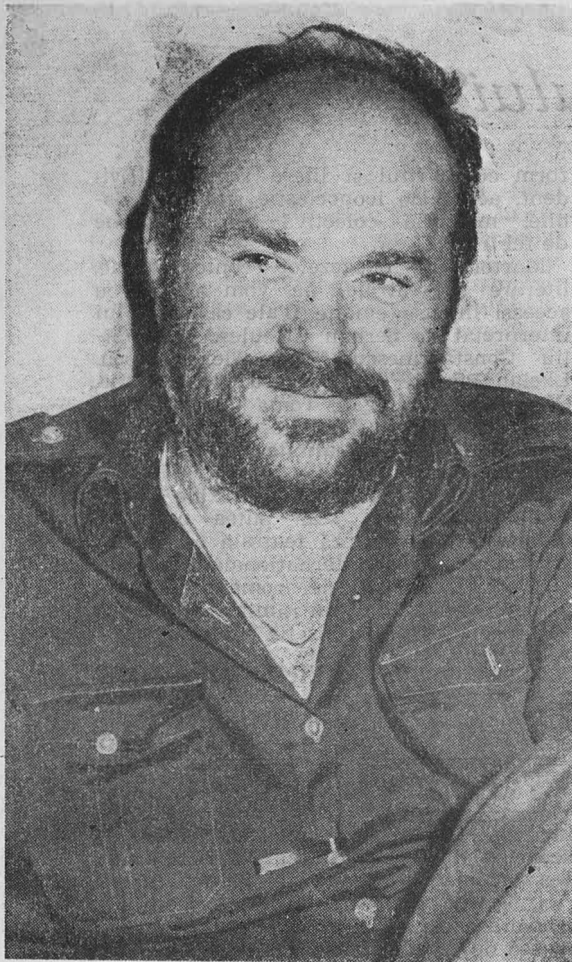
În distribuție, nume însemnate: Stefan Iulian (Pampon), Al. Catopol (Crăcănel), M. Mateescu (Catindatul), Iancu Niculescu (Iordache), Amelie Wellner-Nottara (Didina), Frosa Sarandj (Mița). Premiera din 8 aprilie 1885 a coincis cu introducerea iluminatului electric pe prima scenă a țării, în locul lămpilor cu gaz aerian. Noutatea a produs rumoare în staluri,

încît spectacolul sălii rivaliza cu cel al scenei. Comedia lui Caragiale n-a plăcut. Deși chemat la rampă de publicul galeriei, soarta spectacolului era pecetluită. După a treia reprezentație, farsa a fost scoasă de pe afiș. Presa dezlănțuie atacuri furibunde împotriva autorului, în numele unei obtuze înțelegeri a moralității în artă. Falsa pudoare burgheză condamna o capodoperă! „Dosarul“ publicistic al premierei este penibil în raza istoriei literare...

Pînă la memorabilul spectacol din 1950 al lui Sică Alexandrescu, această capodoperă se reprezentase doar de 70 de ori. Întîiul care i-a consacrat un studiu de autoritate a fost criticul Pompiliu Constantinescu (1935): „Un ritm rapid imprimă o vervă egală fiecărei scene, fiecărei replici, nicăieri nu se văd mai clar marile însușiri tehnice ale teatrului caragialian — scrie Pompiliu Constantinescu. Joc ilariant de măști umane, iată cea mai bună formulă în care se poate cuprinde *D-ale carnavalului*“.

Exegezele scenice din vremea noastră au adîncit creator această pătrunzătoare fixare analitică.

**Ionuț NICULESCU**



## **VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC**

**George  
Constantin :**

*„Meseria noastră  
este una dintre  
cele mai cumplite  
meserii“ . . .*

— Când ieși un mare actor din contextul său spectacular și vrei să-l descoperi ca om, om ca toți ceilalți, dar în stare să-și compună zeci de chipuri, zeci de personalități, inhibiția îți vine din dorința de a afla cât mai multe sincere date din viața și din drumul său în artă. Așadar, întru ajutorarea reporterului, să începem de la cele mai simple întrebări. De unde sînteți, stimațo George Constantin ?

— M-am născut în București, în 1933, în luna mai, în ziua a treia.

— Cum ați ajuns prima oară într-o sală de teatru și cum ați ajuns să fiți actor ?

— Prima oară într-o sală de teatru am ajuns copil fiind în cartierul meu, la Teatrul „Muncă și lumină“, pe Uranus, unde mai tîrziu a fost una dintre sălile Teatrului Armatei și unde am jucat și eu în Ecaterina Teodoroiu de

Tăutu. În sala aceea, am văzut **Volpone** de Ben Jonson. După aceea, ca mulți iubitori de teatru, am început și eu ca amator.

— La serbările școlare ?

— Da, făceam teatru cu elevii, după care m-am îndrăgostit așa de tare de această meșerie, că m-am încapăținat s-o fac cu tot dinadinsul. Acesta e începutul.

— Ați intrat la Institutul de teatru ?

— N-am intrat de la prima încercare. În comisie era un mare om de teatru, Marcel Breslașu, care m-a întrebat dacă nu știu vreo poezioară mai veselă, mai comică. I-am răspuns că nu știu, pentru că nutream convingerea că sînt actor de dramă. Al doilea an, am venit mai pregătit și-am avut norocul să intru.

— Au existat modele interpretative la începutul carierei dvs. artistice ? Sau filiații profesionale, atunci și mai tirziu ?

— Singurul meu model, dacă poate exista, a fost Nicolae Bălățeanu.

— V-a fost profesor, din cîte știu. Dar să mergem mai departe. Debutul îl fixați la **Pygmalion** de Shaw ? Ce alte roluri-jaloane ați mai aminti ?

— Din punct de vedere calitativ, debutul ar fi **Pygmalion**, deși lista nu începe cu această piesă. O aducere-aminte bilanțieră e greu de făcut. De fapt, aș aminti **Unchiul Vania** de Cehov, **Act venețian** de Camil Petrescu, un spectacol pe care l-am iubit foarte mult : **Omul, acest animal ciudat**, tot după Cehov, apoi piesele lui Lovinescu, **Henric al IV-lea** de Pirandello, **Timon din Atena** de Shakespeare ș.a. Ar trebui să mai vorbesc despre rolurile pe care le-am făcut în colaborare cu alte teatre, și mă gîndesc la cele din **Jocul ielelor**, **Tango**, **Iona**, **Regele Lear** și, bineînțeles, **Furtuna** de Shakespeare.

— Nu există mulți actori care au privilegiul să se scrie dramaturgie pentru ei ; or, Horia Lovinescu îmi mărturisea cîndva că Petru Rareș, **Tatăl** din **Jocul vieții și al morții...**, **Manole** din **Omul care și-a pierdut omenia** sînt roluri scrise cu gîndul la personalitatea interpretativă a lui George Constantin. Ce reprezintă pentru actor o asemenea întîlnire ?

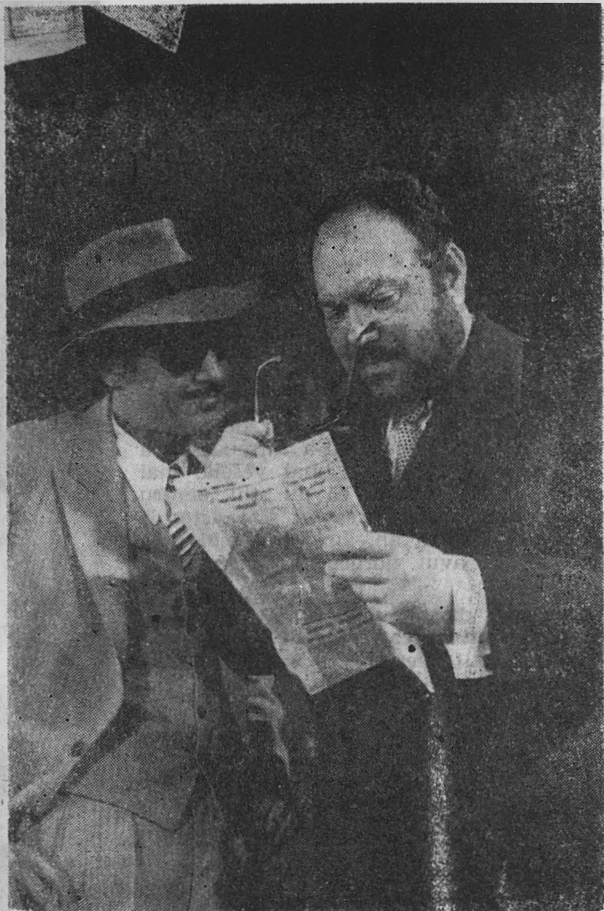


Șerban Sinesu din „Jocul ielelor” de Camil Petrescu



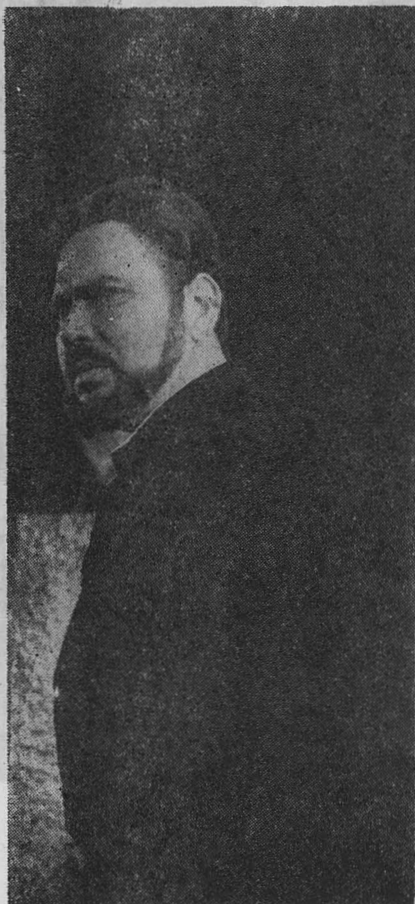
**Petru Rareș din piesa cu același nume de Horia Lovinescu**

**În „Omul care și-a pierdut omelia“ de Horia Lovinescu**



**Grigore Bucșan din „Ultima oră“ de Mihail Sebastian. În stînga, Ștefan Iordache**

**Cu Alexandru Repan în „Insomnie“ de Adrian Dohotaru**

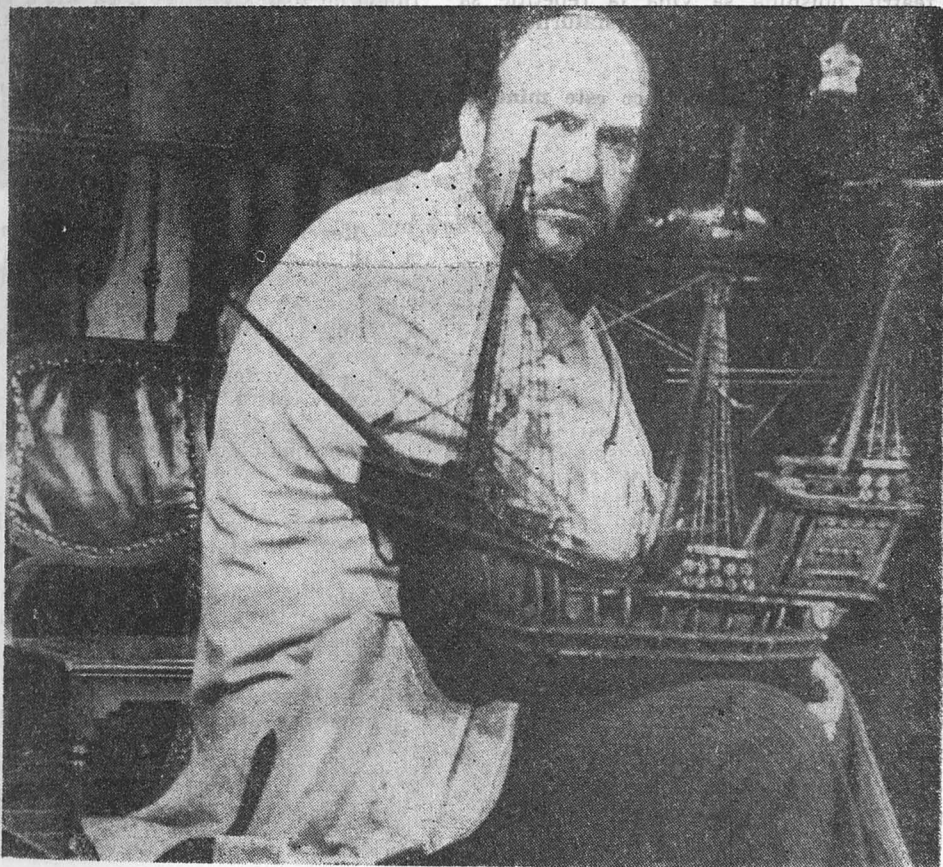




Trei eroi shakespeareeni : Lear...  
...și Prospero



...Falstaff...



— În ceea ce mă privește, știu puținii actori pentru care s-a scris teatru. În zilele noastre. Dacă într-adevăr lucrurile stau așa, sînt fericit. Colaborarea mea cu Horia Lovinescu, a fost dintre cele mai bune; ne-am înțeles aproape perfect, și în relația dramaturg-actor, și în aceea director de teatru-actor. Sigur că au mai existat și mici disensiuni...

— Inerente în cîmpul creației.

— ...dar el știa să treacă peste ele cu noblețe, cu mare noblețe.

— Vă erau mai la-ndemină aceste roluri care aveau date și trăsături pe care autorul și dvs. le știți ca aparținîndu-vă? Sau, poate, acesta era un handicap?

— Nu știu să vă răspund la această întrebare. Poate că Horia Lovinescu mă cunoștea mai bine decît mă cunosc eu. Știu numai că unele dintre aceste roluri mi-au fost foarte apropiate sufletește, și poate din cauza asta le-am reușit mai bine. Lovinescu era un mare autor de teatru, obișnuia să vină la repetiție să ne ajute, într-un fel, cu sfaturile sale, cu deslușirile sale.

— Ce este greu și ce este minunat în profesia dvs?

— Minunate sînt toate speranțele, minunate sînt toate visurile. Greu este să le materializezi, să le ridici în picioare pe scenă și... să respiri.

— Care este drumul dvs. pînă la personaj?

— Oamenii vorbesc despre aceste lucruri în cărți întregi și dvs. îmi cereți să le spun acum dintr-o răsufflare... Eu pornesc greu, mă apropii foarte greu de rol. Că este adevărat ce spun, o dovedește experiența mea la radio, unde m-am dus după multe ezitări. Din timiditate, dar mai ales pentru că rămîneau mirat cînd îmi vedeam colegii, că, după 5 minute de lectură a textului, puteau să interpreteze un personaj, adică să-i dea o anumită stare, o anumită structură, un anumit gînd. Pentru mine, toate acestea cer timp. La teatru, totul se înfîmblă cu încetîntorului. O piesă se repetă o lună-două, chiar trei, și, cu ajutorul regizorului, dacă e un bun regizor — eu am avut șansa să întîlnesc mari regizori ai teatrului românesc —, începi să parcurgi drumul spre rol. Dar, de foarte multe ori, am mers și am nimerit greșit. Am re-

petat luni în șir, iar în seara premierei mi-am dat seama că drumul pe care am apucat nu este cel mai drept spre inima personajului. Și-atunci, sigur că au existat tristeți, dezamăgiri, supărări.

— Ați mai încercat să îndreptați?

— Da, dar nu prea se mai poate.

— Într-un interviu, cîndva, vorbeai despre o anume distanță care trebuie păstrată față de rol. Această distanță nu oferă oare șansa de a perfecționa tot timpul, de a transforma ceea ce nu are de la început forma dorită?

— Știu precis, din experiență, că această perfecționare nu se poate face decît în repetiții. Iar orice repetiție pierdută nu se mai întoarce niciodată. Apropierea mea de personaj se face numai în repetiții, iar detașarea de personaj trebuie să existe permanent. Mă pot confunda cu unul, cu două, cu nouă dintre personajele mele, care-mi seamănă ca temperament, în multe momente, dar nu mă pot confunda cu toate. Va trebui ca, vis-à-vis de personajul meu, de prietenul meu, de, să-i zicem, alter ego-ul meu, să am totdeauna un control, să-l pot ține oricînd în mînă. să nu mă domine el pe mine, ci să-l domin eu pe el.

— Nici chiar Regele Lear nu v-a dominat?

— Regele Lear — ca și Furtuna — a fost o experiență. Am descoperit, cu ocazia spectacolului — vedeți: la repetiții nu mi-am dat seama! —, că sînt prea tînăr pentru povara rolului.

— Prea fără experiență de viață sau de teatru?

— Personajul trebuie să aibă în jur de 70 de ani.

— Dureri și bucurii adunate în 70 de ani, învățate în 70 de ani?

— Vedeți, experiența mea de aproape 40 de ani — cam atît aveam atunci — era prea săracă, prea puțină, prea mică.

— Poate aveți în urmă și o viață prea liniștită, fără mari frămîntări...

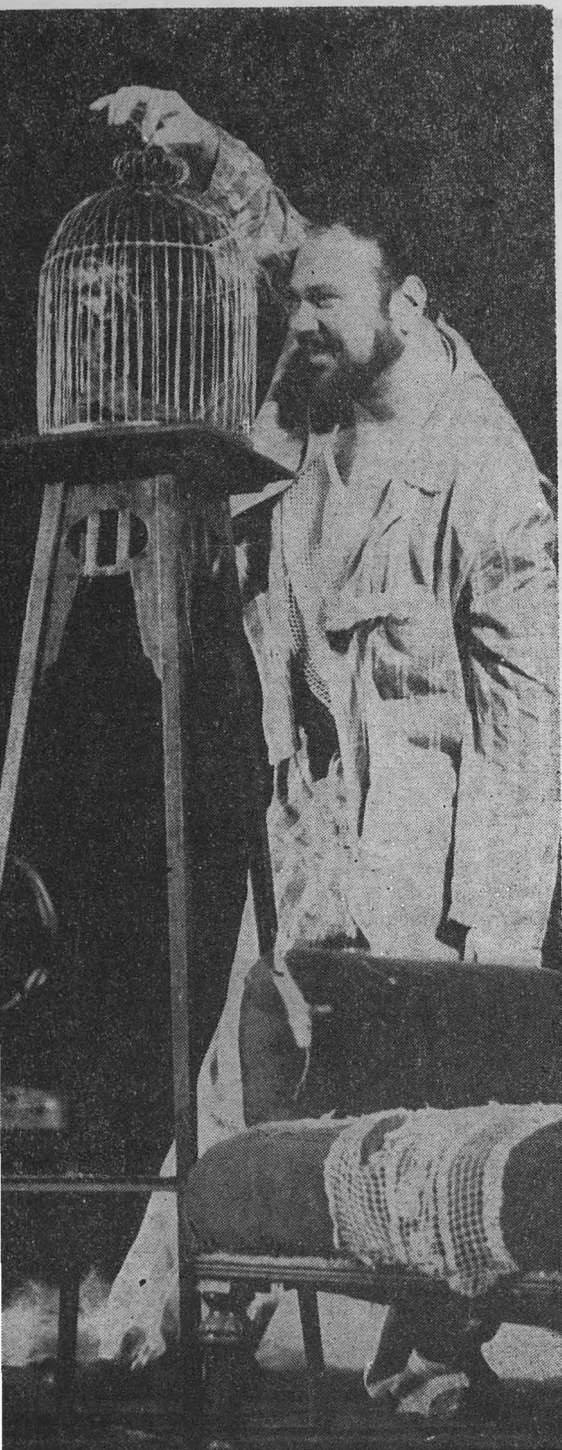
— Poate, poate. Și mi-am dat seama, în timpul spectacolului, că nu puteam să acopăr sufletește niște lucruri minunate pe care le spunea Shakespeare.





În „Jucătorii de cărți“ de Gogol, cu Ion Punea, Ștefan Iordache, Constantin Guriță și Victor Ștengaru





Stomil în „Tango“ de Mrožek

— L-ați relua acum ?

— Nu !

— De frică ?

— Poate și de frică.

— V-aș invita să vorbim despre ru-biic. Diferențele de la o zi la alta sînt nemaipomenite. Uncori, actorii, trupa creează o sală, alteori sală creează o anumită tensiune în grupul de inter-preți. Să vorbim despre această co-muniune, care, de fapt, îi face pe cei mai mulți dintre actori să iubească mai mult teatrul decît celelalte do-menii în care se pot manifesta.

— Pentru mine, publicul, minunea aceasta cu atîtea sute de capete, e absolut necesar.

— Dar, oricum, vă faceți meseria și în fața aparatului de filmat, și a ca-merei de luat vederi...

— Întîlnirea directă cu publicul are un anumit farmec, îți dă o stare de emoție care te trece dincolo de starea normală a vieții. Sigur că publicul diferă de la o seară la alta. N-aș putea să vă spun cum și de ce. Dar am simțit, de exem-ple, într-o seară la *Furtuna*, unde veneau foarte mulți tineri, am simțit că sala palpita în așa fel la ceea ce se întimpla pe scenă încît aveam impresia că sîntem un tot, că între spectatori și mine s-a întîmplat o minune. Senzația aceasta am avut-o atunci, acolo, în sea-ra aceea. Cu asemenea intensitate n-am mai trăit-o niciodată.

— Rămîn multe roluri visate sau de visat pentru George Constantin, actor, în plină maturitate ?

— Nu, nu. Am avut norocul ca rolu-rile să vină spre mine, n-am apucat să mi le doresc. Dacă aș scormoni în adîncul sufletului meu, poate aș descoperi că mi-aș fi dorit să joc un *Cyrano*.

— Știu că nu obișnuieți să spuneți versuri...

— Am credința că nu toți actorii pot să spună versuri foarte bine. Doar cîțiva, puțini, o fac cu har. Și eu nu-l am.

— Întorcîndu-ne puțin la rolurile visate, v-aș întreba dacă nu v-ați dorit niciodată să interpretați *Danton* ?

— Acum foarte mulți ani, maestrul Beligan mi-a propus ca, în timp, să joc, la Național, *Danton*, *Galileo Galilei* și *Regele Lear*. În sinea mea, începu-

sem să mă gândesc la Danton, dar, la un moment dat, mi s-a făcut foarte frică. Știți, frica aceasta, în ceea ce mă privește, e un lucru de luat în seamă. Un actor, căruia i se face frică de un rol, nu trebuie forțat. Așa că am fost fericit când Albulescu și-a luat această sarcină.

**— S-a întâmplat, în cariera dvs., să vă rețineți pe neașteptate dintr-un rol. Mă refer la Furtuna. Tot de frică ?**

— Am jucat cam 80 de spectacole. Furtuna este un capitol special în viața mea. A fost o experiență deosebită. Prima întâlnire cu acest mare om de teatru care se numește Liviu Ciulei. Dacă vreodată aș scrie, ar trebui să încep cu întâlnirile mele cu Ciulei și Pintilie. Cu Ciulei am colaborat târziu. Aveam deja 46—47 de ani. Sigur că pentru actor e de preferat ca asemenea prilejuri să i se ivească la începuturile carierei sale.

**— Dar se pare că vă formați tot timpul.**

— Ciulei este un adevărat profesor pentru orice om de teatru.

**— Cum se lucrează cu Liviu Ciulei ? Il lasă pe actor să-și descopere personajul, dându-i câteva elemente esențiale ? Creează el un tipar spre care vă îndreapă ? Vă lasă să creșteți lent în rol, sau bruschează lucrurile, pentru a crea o nouă starc, pentru a da o traiectorie nouă ?**

— Ciulei are acel farmec, și acel meșter, și acea știință de a lăsa actorul să creadă — cel puțin, pe mine mă lăsa să cred — că tot ceea ce făceam era foarte bine.

**— Și cum epura, apoi ?**

— Printr-o mare știință. Eu jucam prima oară pe o scenă-arenă, în așa-numitul teatru en rond. E o senzație ciudată, să fii înconjurat de ochi care te urmăresc din toate direcțiile. Cu timpul, am

înțeles că aceasta necesită o concentrare deosebită, că nu există momente de odihnă. Ești tot timpul în priză. Experiența de la Teatrul „Bulandra“ a constituit pentru mine un unicat. Am putut să rezist 80 de spectacole, după care mi s-a făcut foarte frică și, într-o seară, m-am dus la Ciulei, i-am explicat, m-a înțeles și m-a ajutat să termin cu spaima.

**— Ieșind din spectacol. Așadar, a rămas o unică experiență : Ciulei — Furtuna — teatrul en rond, și v-ați întors la scena à l'italienne, mai cuminte și mai puțin înspăimântătoare. Legat de acest tip de scenă, v-aș pune o întrebare. La premiera spectacolului cu Jocul de-a vacanța, la aplauzele finale, ați stat în mod evident și deliberat cu ochii în jos ; n-ați privit nici un moment publicul, partenerii. Era o atitudine ciudată, inexplicabilă. Ce v-a determinat să o adoptați ?**

— Vedeți, în mintea mea, după o premieră, se întâmplă o mulțime de lucruri. Publicul din seara premierei nu poate să-ți dea un verdict exact asupra muncii tale. După 10-12 spectacole, îți poți da seama de reacția publicului, despre cum să-ți dozezi efortul, vocea etc. Dar, referitor la Jocul de-a vacanța... nu sînt prea mulțumit cu ceea ce mi se întâmplă mie, acolo...

**— Nici pentru spectator seara premierei nu este totdeauna edificatoare. Și mă gândesc, în primul rînd, la tracul interpretilor. Poate ne spuneți cum arată sufletul unui actor în seara premierei...**

— E foarte greu de vorbit despre starea lui nervoasă dintr-o asemenea seară. Știți, se spune că meseria de actor e o meserie frumoasă, ușoară, bună. N-aș vrea să dezamăgesc pe nimeni, dar mi se pare una dintre cele mai cumplite meserii.\*

**Florica ICHIM**

\* Fragment dintr-un profil teatral radiofonic : George Constantin.

# CRONICA DRAMATICA

ÎN CAPITALĂ

TEATRUL NAȚIONAL

## HAGI TUDOSE

de Barbu Ștefănescu  
Delavrancea

Un spectacol \* care continuă să trăiască și după ce acela care i-a dat viață pînă în ultima clipă, însuflețind cu personalitatea sa unică și cu tragismul său tulburător chipul eroului titular, a trecut ne-drept în neființă — neuitatul Constantin Răuțchi.

Noul interpret care preia sarcina intru-chipării acestui personaj, aproape unic în dramaturgia românească și atît de original prin fanatismul său, e Constantin Dinulescu, creatorul unor compoziții de prestigiu pe scenă și în film, analist fin și subtil al stărilor psihologice și al jocului expresiv al nuanțelor. În ordine cronologică, e al patrulea interpret al rolului pe scena Teatrului Național, după C. I. Nottara (1912), Nicolae Bălțățeanu (1950), Constantin Răuțchi (1980).

Dacă din rolurile anterioare am putut reține o anumită particularitate compozițională a actorului, mai marcată sau mai mascată, după caz, de data aceasta e predominantă identificarea cu stările personajului, spontaneitatea reacțiilor, firescul cu care redă o natură anacronică, devitalizată. Chipul scenic e de o memorabilă sugestivitate — barbă patriarhală, ochi care se deschid imens și prepuehnic asupra lumii, buze care mesteacă ironic sau aferat fraze, înainte de a le rosti. Perso-

najul e funciarmente refractar, universul din jur nu găsește o porțiță pe unde să-și strecoare un însemn, un ecou, în minuscula cetățuie ferecată, din care un ins incredibil pîndește și răstoarnă logica lucrurilor. Forța lui e taina de toți bănuită, de nimeni știută. Ascendental lui — artistic, evident, pentru că cel moral nu intră în discuție — e intangibilitatea convingerilor și chiar faptul că le posedă, într-un mediu mai văduvit din acest punct de vedere. În general, Constantin Dinulescu nu joacă fanatismul, ci condiția organică a personajului, rațiunea lui de a fi așa, oricît de caraghios s-ar dovedi. Nici zbuciumul ultimelor clipe nu-i clatină această rațiune, ea se frînge odată cu înfringerea fizică, numai atunci cînd singurul gest nemaistăpînit al personajului dezvăluie brusc absurdul tăinei, absurdul patimii; monezile se risipesc pe jos, însoțindu-i căderea. Consecvent față de această linie, lui Constantin Dinulescu i se poate reproșa doar faptul de a fi prea egal în raport cu ea în joc, diminuînd ceva din forța de sugestie a personajului în acea parte a acțiunii unde cercurile se închid și se relevă drama. Aici, în dramă, în confruntare cu sine însuși, se simt parcă efectele elaborării, jocul nu mai are acele admirabile radiații stranii, nici scîlpiri de gheață.

E de spus că factura concentrată a noii interpretări nu-și găsește întotdeauna sincronizarea cu reacțiile partenerilor, mai lejeri și oarecum detașați în timp. Ei joacă la un ton mai jos, ce-i drept, fără a denatura nimic, dar pe laturile exterioare și cam teatrale, tocmai în fața unui protagonist care impune prin echilibru organic. A cîștigat în adevăr artistic cuplul tinerilor — Radu Ițcuș joacă simplu și cu convingere dragostea lui Culai, Viviana Alivizache vibrează ca un spic în lumina soarelui, iradiînd prospețime, gravitate și bunățate.

\* Vezi „Teatrul“ nr. 10/1980

Constantin PARASCHIVESCU

# PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## TOT CE AVEM MAI SFÎNT

de Ion Druță

Data premierei : 12 martie 1985.  
Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.  
Scenografia : VASILE BUZ.  
Distribuția : NAE GH. MAZILU  
(Călin Ababei); TANIA FILIP  
(Maria); TUDOREL PETRESCU  
(Sandu); PETRE GHEORGHIU-  
DOLJ (Mihai Gruia); GEORGETA  
LUCHIAN (Secretara); SMARAG-  
DA OLTEANU (Secretara I); EU-  
GENIA CHIOREANU-JIGA (Se-  
cretara II); ELENA GHEORGHIU  
(Secretara III); MARIA CIOCHI-  
NĂ-GOANȚĂ (Secretara IV); IO-  
SEFINA STOIA (Femeia cu batic  
alb); VALER DELLAKEZA (Căpi-  
tanul); PAVEL CISU (Un colhoz-  
nic); EMIL BOROȘINĂ, EMIL  
BOZDOGESCU, MIRCEA VĂRZA-  
RU (Participanți la ședință).

Despre oricare dintre piesele lui Ion Druță ai încerca să scrii, e greu, e aproape imposibil să nu te încerce, să nu-ți dea tircoale, un acut și stăruitor sentiment de vinovăție. Sentimentul că, fără să vrei, nu faci totuși decât și mereu să simplifici. Că, fără să vrei, explici tocmai ceea ce era clar pentru toată lumea și nu necesita nici un fel de explicație sau că, dimpotrivă, căutind să pătrunzi în ceea ce și este realmente profund și tulburător — prin semnificațiile reverberante ale unor motive și teme care-și răspund și care se întrepătrund rămânind totuși „distincte”, ca într-o piesă muzicală preclasică — te întorci mai rău decât cu mîna goală, adică doar cu cîteva „coji”, cu cîteva învelişuri parcă neimportante, ce s-au lăsat deslușite tocmai pentru ca sensurile pe care le adăposteau să poată coborî, mai nestingherite ca înainte, în adîncurile lor de mirare și taină.

Nu e desigur prea greu să observi că piesele lui Ion Druță — sau, dacă vrei, povestirile, nuvelele, ori romanele sale, care capătă statut teatral — sînt „puse în pagină” (gîndite pentru a fi aduse pe scenă) fără nici o dorință de a epata prin artificialul construcției dramatice și al loviturilor de teatru, ci, dimpotrivă, cu o superbă, nobilă și aproape austeră simplitate (ce nu exclude umorul), cu o nețărmită încredere în puterea faptelor de a se povesti singure, fiecare faptă cu semnificația ei și toate la un loc cu noianul lor de semnificații, configurînd un tilc mai adînc, abia el cu adevărat definitoriu pentru incomparabila forță a ethos-ului acestui scriitor. Dar e infinit mai greu, odată observate toate aceste lucruri, odată epuizate toate considerațiile — atît de bogate! — ce se pot face despre limba și stilul autorului, să-ți găsești „calea de acces”, propria cale, spre tilcurile ultime ale operei, spre acel ethos singular care le însuflețește și le explică.

Oare cui își datorează personajele șocanta lor forță de simbolizare? Dar faptele narate și situațiile scenice, create ca atare, cui își datorează propria lor forță de simbolizare? Nu cumva aceluiasi ethos, determinînd, în ultimă instanță, o extraordinară concomitență a semnificațiilor, aptă să ne vorbească deopotrivă și la aproape același regim de intensitate atît de soarta unor locuri anume și a unor oameni ai acelor locuri, cît și de soarta noastră, a tuturor, indiferent de locul în care ne-am afla? Pe cît de specifică în conflictualitatea spațiului spiritual care a generat-o, opera lui Druță este pe atît de universală în conflictualitatea spațiului spiritual către care accede.

Dincolo de social și de accidentele lui, dincolo chiar de geografie sau de istorie, și de accidentele lor, „meseria” de scriitor a lui Ion Druță îl face să fie preocupat în primul rînd — și în toate împrejurările — de „meseria” de a fi om, în orice împrejurare. De a fi om : cu alte cuvinte, de a nu te umili, umilindu-i pe ceilalți, de a nu te batjocori, batjocorind ceilalte viețuitoare, de a nu te degrada pe tine însuți, siluind natura, de a nu te usca, pustiindu-ți rădăcinile sufletești ale ființei, de a nu uita — mai ales de a nu uita! — că ești permanent dator și responsabil față de tot ceea ce viețuiește pe acest pămînt. Pentru ca noi înșine să avem un sens — par să ne spună piesele lui Ion Druță — trebuie să respectăm și chiar să iubim sensul vieții fiecărei ființe vii. Omul lui Druță nu e o trestie doar gîn-



Nae Gh. Mazilu și Petre Gheorghiu-Dolj

ditoare, ci și purtătoare de suflet, deci, cu atât mai mult, responsabilă de destinul tuturor celorlalte ființe vii.

Să recunoaștem că puțini scriitori, în acest imprezibil dar atât de stressant sfârșit de mileniu, mai au răgazul și puterea sufletească să se întoarcă la „tot ce avem mai sfânt“, la sentimentul comuniunii noastre cu natura înconjurătoare și spațiul spiritual căruia îi aparținem. Ion Druță nu e numai printre aceștia, ci și printre cei mai importanți ai epocii sale, tocmai prin înaltele valori morale ale operei, prin excepționala putere de iradiere și emergență a **ethos**-ului **intrupat în istorie**.

În **Sfânta sfințelor** (piesă jucată la noi cu titlul, ușor deviat ca semnificație, **Tot ce avem mai sfânt**), trei personaje își iau pe umerii lor sarcina de a întruclipa destinul unei anume etnii, care, în ciuda tuturor vicisitudinilor istoriei sale, a știut să nu-și piardă ancestrala ei **omenie**, tocmai pentru că a reușit să-și conserve și să-și perpetueze o adevărată matrice spirituală, transmisă de la suflet la suflet și de la om la om, pe cale orală, prin povestire. Altfel, de ce i-ar mai povesti toate câte i le povestește Călin Ababei, copilului mai mic al Mariei, Sandu? Doar pentru că autorului nu i-a stat la îndemână o altă tehnică narativă, mai sofisticată? Sau pentru că povestirea aceasta, atât de nevinovată, implică transmiterea unei atitudini specifice și a unor deprinderi morale în fața vieții? Inițierea lui Sandu,

pătrunderea semnificațiilor ultime ale străvechilor obiceiuri de înmormântare mioritice, coincide în fapt cu moartea lui Călin, care, și din acest punct de vedere — al transmiterii unei continuități spirituale specifice, ca pe „tot ce avem mai sfânt“ —, și-a făcut pe deplin datoria lui de simplu soldat. Nu-i oare aceasta principala datorie a lui Călin față de copilul Mariei și față de tot ceea ce ea simbolizează în piesă? Și oare nu de Maria se îndepărtează Mihai Gruia, spre a-și înlesni propria-i ascensiune social-politică, pentru că mai apoi, la chemarea ei, a Mariei, să-și abandoneze totuși înaltul fotoliu ministerial, care nu-l putuse total înstrăina de ai săi și de el însuși, în fața morții? Cu ce altceva e dator în primul rând acest personaj, dacă nu cu neuitarea, cu care înșine sintem datori? Sint întrebări care n-au neapărată nevoie de un răspuns, de vreme ce piesa și-a făcut datoria să ni le pună. Și nu sint singurele.

Exprimînd o zonă de spiritualitate mioritică, piesa aceasta a fost pusă în scenă, la noi, mai întâi de Hunyadi András la Teatrul Național din Tîrgu Mureș (Mihai Gîngulescu avînd o remarcabilă interpretare în rolul lui Mihai Gruia), apoi de Nicolae Scarlat la Naționalul din Iași (prilejuindu-i o excepțională creație lui Dionisie Vitcu în rolul lui Călin Ababei) și e montată acum, pentru a treia oară, la Naționalul craiovean, de către Mircea Cornișteanu.

Noul spectacol nu e neapărat mai bun, dar nu-i nici mai rău decât celelalte două, care fuseseră, fiecare în felul său, meritorii. Regizorul i-a reușit de astă dată mai bine transpunerea tonului baladesc al piesei, dar reprezentația a căpătat, din păcate, ca ritm de desfășurare, o serie de lentori supărătoare, mai ales în prima ei parte. I-a reușit, de asemenea poate mai bine decât confrăților săi, o sugestivă și poetică echivalare scenică a celei esențiale, austere, simplități a lucrării, care-i dă un farmec aparte. A fost însă prea mult cenzurat și estompat umorul ei robust și consubstanțial, definitoriu nu doar stilistic, ci pentru însăși configurația universului spiritual evocat. S-a pierdut cam mult și din savoarea specială a limbii lui Druță, care sună parcă prea sec în varianta ei literară oltenească, dar s-a obținut, în locul pitorescului care ar fi fost poate mai la îndemână, o mai mare disponibilitate la reflecție, la îngîndurare în fața faptului că lucrurile, ca și oamenii, sînt totuși așa cum sînt, chiar dacă nu trebuie să ne resemnăm că ar putea să rămîină așa pentru totdeauna.

De o certă profesionalitate în toate compartimentele sale — cu o mențiune specială pentru haloul poetic și sugestivitatea soluțiilor scenografice imaginate de Vasile Buz —, reprezentația craioveană e totuși mai importantă prin ce spune decât prin felul cum spune, într-un parcă voit dar discutabil deficit de artizianitate, nu doar de podoabă teatrală.

Pregnant conturat, în acest spectacol, e în primul rînd Mihai Gruia, singura speranță a Mariei și singurul intermitent apărător al prietenului din copilărie, Călin Ababei. Personajul — a cărui voință de deznădăcinare se află pe direcția principală de observație a lui Druță! — capătă în interpretarea lui Petre Gheorghiu-Dolj o siguranță de sine subtil revelatoare: pentru ceea ce se străduiește să afirme și să exteriorizeze întreaga sa ascensiune socială, ca și pentru ceea ce ar vrea să nege, dar nu poate să uite, în interioritatea ființei sale. Excelent, momentul actoresc din final: regăsirea sufletească a Mariei îi dă personajului forța să se desprindă de fotoliul funcției sale, ca de propriul său mormînt. Și chiar dacă Mihai Gruia se află el însuși într-o împăcată, mioritică așteptare a morții, această desprindere are în ea iluminarea unei reinvieri a speranței.

Călin Ababei e mai nesigur și nedecis portretizat de Nae Gh. Mazilu: la intensitatea arderii sufletești a personajului, numai tradițional demoală nu poate să mai fie firea lui! Actorul e convingător de multe ori prin substanța sufletească neexteriozizată, ci conținută, a jocului său, dar tocmai acest joc este, totuși, surprinzător de cumpătat pentru temperamentul

actorului, în realitate mult mai apropiat de acela al personajului său. Distribuirea tinerei și talentatei actrițe Tania Filip în difișul rol al Mariei nu acoperă toate datele personajului, în special pe acelea simbolice, chiar dacă jocului ei nu i se poate reproșa în sine aproape nimic: sinceritatea trăirilor e desigur emoționantă — efigia convinge însă mai puțin.

Distribuind un actor matur (Tudorel Petrescu) în rolul copilului Sandu, care e la vîrsta cînd se joacă cu un băț drept pușcă, regizorul a uitat proverbul „leneșul mai mult aleargă și scumpul mai mult păgubește“, scenele dintre Călin Ababei și Sandu (atît de importante în fond!) căzînd în reprezentație sub semnul derizoriului! Iosefina Stoia „se vede“ într-un rol episodic (Femeia cu batic alb), Valer Dellakeza dezamăgește în altul (Căpitanul), aparițiile corecte dar cam fără haz ale secretarelor nu mai sînt jucate de aceeași actriță, ci de mai multe (Georgeta Luchian, Smaragda Olteanu, Eugenia Chioceanu-Jiga, Elena Gheorghiu, Maria Chochină-Goanță).

Ce-i lipsește totuși acestei montări sau ce-i prisosește, că nu ne dă satisfacția pe care am fi așteptat-o? Dacă ne reamintim imaginările dar atît de emoționante întîlniri ale lui Călin cu Mihai, rezolvate în spectacol surprinzător de emfatic — printr-un decupaj panoramic, în profunzimea scenei, pe play-back! — am fi tentați să credem că, totuși, prisosul venea mai curînd de la meșteșug, în timp ce era de lipsă o anumită înfiorare sufletească, pe cît se pare intraducibilă.

Victor PARHON

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# ■ DULCEA IPOCRIZIE A BĂRBATULUI MATUR

de Tudor Popescu

Comedie a micilor năravuri, **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur** de Tudor Popescu se cantonează în zona domesticului, pe care îl tulbură fantezist printr-un fel de noapte a încurcăturilor. Des-



Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu și Maria Rucsandra Dobre

Data premierei : 22 septembrie 1984.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : ION CRISTODULO.

Distribuția : DAN SĂNDULESCU (Dinu) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Ioana) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Sibila) ; GABRIEL SĂNDULESCU (Paul) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Otilia) ; ANDREI RALEA (Ofițerul).

fășurarea cinematografică ne duce cu gândul la tehnica neorealismului italian, verva comică, la teatrul ușor și ușuratic franțuzesc. Scriitorul însuși e conștient de locul și rostul piesei în creația proprie și în cimpul dramaturgiei contemporane, declarând-o în caietul-program drept o „comedie în adevăratul înțeles al cuvîntului“, care își propune „să dezlanțue risul spectatorului tracasat de zecile de

griji (sic) ale cotidianului“. Ce înțelege Tudor Popescu prin comedie „în adevăratul sens al cuvîntului“ ne-o spune mai la vale : „E vorba, mi se pare, de un raport, care, uneori, poate să încline în favoarea umorului, fără a neglija, desigur, satira“. Definiția este justă. Ironia ne înstrăinează de lumea comică, desfigurînd-o prin caricatură și șarjă, umorul ne conciliază cu lumea comică, îngăduindu-ne să ne recunoaștem în ea simpatetic. Eroii comediilor nu sînt niște excesivi, ca aceia ai satirelor, ci mai degrabă niște excedați. Excedați de situații, excedați de propriile automatisme comportamentale. Ei ne prezintă tare psihologice, iar nu morale. Într-un sens general, Harpagon este lacom ca și Falstaff ; dar cită uscăciune în lăcomia lui Harpagon, și cită îndestulare (abundență), în aceea a lui Falstaff ! Lăcomia lui Harpagon este un exces al rațiunii sale de a fi, Falstaff este excedat de propriul său trup.

În comedia lui Tudor Popescu, un soț este excedat de dădăceala soției sale. Ar dori să răsufle, măcar pe timpul concediului acesteia. Drept care simulează invaliditatea pentru a rămîne acasă, unde constată cu stupefacție prezența instrucțiunilor soției în cele mai nebănuite și nedemne locuri. Urmează o seamă de peripecții, autorul urmărind cu orice preț comicul de situație, cu orice preț spun, căci prețul este de multe ori minor. Totul lasă impresia de improvizație, cu unicul scop de a descreți frunțile, dar trebuie să-i recunoaștem autorului sprinteneala spiritului și ingeniozitatea. La urma urmei, ca o consecință a neobositei anatemizării a comediilor ușoare din partea „spiritelor serioase“, în teatrul românesc e o secetă care se resimte. Astfel că Tudor Popescu, cu **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur**, vine să umple un loc gol. Prin comedia sa, el ne reamintește că nu trebuie să rîdem neapărat și numai de cineva, ci să și rîdem pur și simplu, chiar dacă asta contrariază sus-numitele spirite care nu pot accepta actul fără scop.

Regizorul Mircea Marin a înțeles precis că un lucru gratuit trebuie să aibă calitatea lucrului gratuit, adică să se prezinte în totală sa exuberanță, și nu altfel a fost lucrat spectacolul de la Brașov. Personajele nu au, prin replici, individualitate, nici nu se încearcă așadar o individualizare, dar mișcarea lor este vie, uneori frenetică ; cu dexteritate și ușurință, actorii se mișcă parcă într-un teatru de umbre. Spectacolul dă pe deplin impresia libertății de joc, pe o precisă canava de gaguri legate acrobatic. Din componente statice ale decorului, obiectele din scenă devin accesorii de joc, în ele se ascund neașteptat, surpriza.

În rolul principal, al bărbatului ipocrit și matur, Dan Săndulescu ne uimește cu



disponibilitățile sale debordant comice. Personajul său atinge, în unele momente, enormul. Nu i-am cunoscut actorului această interesantă valență, după cite știu, puțin exploataată în teatrul în care lucrează. El rămîne cu adevărat pivotul spectacolului și, literalmente, umple scena.

Dealtfel, întreaga trupă vădește poftă de joc. Și Maria Rucsandra Dobre, și Virginia Itta Marcu, cu intrările lor intempestive, și Gabriel Săndulescu, în rolul unui prieten holtei cu naive uimiri, și Luminița Blănaru în Otilia, fata surprinsă și surprinzătoare, și, în fine, Andrei Ralea, singurul liniștit și cuminte, în uniformă de ofițer de miliție, care, doar ea, sperie — contrast care generează un comic discret. În rest... Se rîde mult la spectacolul brașovean și, ca la filmele din epoca de aur a comediei mute, te întrebî: de ce ?

**Constantin RADU-MARIA**

## ■ VINOVAȚI FĂRĂ VINĂ

de A.N. Ostrovski



**Maya Indrieș, Costache Babii și  
Ioan Georgescu**

**Data premierei : 7 martie 1985.**  
**Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : DOINA ANTEMIR.**

**Distribuția : MAYA INDRIEȘ (Otradina, Krucinina) ; MELANIA NICULESCU (Șelavina) ; DAN SĂNDULESCU (Murov) ; GETA GRAPĂ (Galcîha) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Korinkina) ; NICOLAE C. NICOLAE (Dudukin) ; COSTACHE BABII (Șmaga) ; IOAN GEORGESCU (Neznamov) ; ION JUGUREANU (Milovzorov) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Ivan) ; DOREL BUGA (Un regizor de culise) ; HORIA DUMITRU CARAȘCA (Un chelner).**

Prin subiect, **Vinovați fără vină** de A. N. Ostrovski se înscrie în categoria largă a melodramaticului. (Pune o femeie într-o situație imposibilă și vei avea o melodramă, se spune.) **Liubov Ivanovna Otradina**, părăsită de Grigori Lvovici Murov, bărbat superficial și laș, pierzîndu-și

și copilul — fructul dragostei sale cu Murov —, îmbrățișează, sub alt nume, Elena Ivanovna Krucinina, cariera de actriță. Schimbarea numelui indică și o schimbare a personalității, un refuz al trecutului în substanța eului — lucru imposibil, în condiții de existență normale. De aceea, Otradina își alege noua meserie ca pe una care îi va oferi tehnicile înstrăinării de sine. Dacă scriitorul ar fi insistat asupra procesului de modificare a caracterului, am fi avut o interesantă dramă a psihologiei eșecului în desprinderea de sine. Dar autorul rămîne la zona superficială a povestirii. În plin succes al carierei, actrița își va regăsi fiul pierdut, actor și el, atras misterios de personalitatea acestei străine singuratică, despre care se spune că și-ar fi părăsit copilul. Intrița e colaterală definirii caracterului personajului principal. Nemotivată rămîne apariția lui Murov în casa lui Dudkin, moșierul rus care, de plictiseală, se înconjoară de actori, dînd serate în cinstea

acestora. Întimplarea funcționează în dauna necesității, drept urmare unele scene nu contribuie la adâncirea trăsăturilor de caracter ale personajelor, care rămân oarecum sumar schițate.

Piesa conține însă și un filon viabil, izvorât din cunoașterea mediului artistic. Așa încît, prin ideea sa dominantă, **Vinovați fără vină** este o dramă a celor ce dau viață dramelor, explorînd într-un chip mai profund condiția actorului, într-o societate incapabilă să-i prețuiască arta. Fără îndoială, chipul lui Șmaga, autor ratat și bețiv, dar cinstit și spiritual, e memorabil chiar și neținînd seama de interpretarea lui Costache Babii. Cu atît mai virtuos, cînd ai prilejul să vezi compoziția acestui actor complex. Nu-i cunosc sursa de inspirație, dar mi s-a părut că actorul a avut în vedere o persoană reală ce i-a rămas în amintire și căreia i-a îngrozit în mod expresionist trăsăturile. Desenul e viguros, masiv. Șmaga al lui Costache Babii arborează o dignitate solemnă; paradesiul jerpelit e purtat cu un aer sacerdotal, iar cel nou, cu degajată neglijență. De sub borul rupt al pălăriei, ochiul îl fulgeră pe interlocutor, iar pe deasupra fularului lung de mătase, buzele i se strîng într-un rictus de sceptică ironie.

O compoziție sensibil apropiată, ca valoare, de a lui Costache Babii face și Geta Grapă în cerșetoarea Galciha. Și aici ne izbesc pregnanța expresionistă a portretizării, monumentalitatea concepției. Freamătul făpturii abrutizate, cu mintea ruiată, are ceva neliniștitor și tragic. Ochii-i strălucesc animalic la vederea pungii cu bani. Cu atît mai puternic este efectul momentului de omenie, cînd Galciha se încurcă în minciuna sa pioasă.

Aceste două interpretări se diferențiază net de ansamblu prin forța lor de individualizare. În rest, spectacolul se desfășoară alert, dar banal. Maya Indries, în rolul principal, al Krucininei, rol oarecum îngrat, nu a putut să-i umple cu substanță sufletească golurile, și poate din dorința de a-l salva din melodramatic i-a „liniștit” pînă la estompă. Melodramaticul este o recucerire naturalistă a romanticului minor. Mișcarea sufletească trebuie să se facă, așadar, cu discreție, dar cu continuitate; dacă genului îi sînt străine demnitatea clasică și tumultul romantic, nervozitatea nu-i lipsește. Această nervozitate devine combustia sufletească a lui Ioan Georgescu în Grișa Neznamov, fiul pierdut și regăsit. Actorul intuieste just, și își rezolvă — chiar dacă nu pe deplin — personajul făcut din exaltări romantice și bîntuit de sentimente contrarii. Nu pe deplin, spun, pentru că atitudinile sale nu sînt întotdeauna potrivite situațiilor. De pildă, nu mi se pare motivat îndeajuns gestul gîturii lui Milovzorov, intrigantul laș, căruia Ion Jugureanu i-a acordat un

aer oarecum benign, intrînd astfel într-un bun tandem cu Virginia Itta Marcu, a cărei Korinkina, inițiativa intrigii, nu e mai mult decît o actriță geloasă pe succesul colegei sale. În fine, în rolul moșierului Dudukin, neimplicat în vreun fel în intrigă, amfitrionul Nicolae C. Nicolae, dezinvolt și sigur pe sine; în Murov, Dan Săndulescu nu reușește să transfigureze. Compoziții șterse fac Melania Niculescu (Selavina) și Flavius Constantinescu (Ivan).

În întregul său, spectacolul este interesant și convingător, dar nu îl situăm la o cotă valorică prea înaltă în bogata activitate regizorală a lui Eugen Mercus.

C. R.-M.

## TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția maghiară —

# ORI-ORI

de Mehes György

Data premierei: 15 martie 1985.

Regia: FARKÁS ISTVÁN. Scenografia: VIOARA BARA.

Distribuția: BANYAI IRÉN (Anna); FÁBIAN ENIKŐ (Barbara); ÁCS TIBOR (Lőrinc); MISKE LÁSZLÓ (Cibulás); MOLNÁR JULIA (Brigi); KÖRÖSI CSABA (Dugesz); LÁSZLÓ ATTILA (Dzinzisz); FÖLDES KATI (Kati).

Unul dintre cei mai cunoscuți dramaturgi maghiari din România, Méhes György, revine în actualitate prin premiera absolută **Ori-Ori**, la secția maghiară a teatrului orădean, care, dealtfel, a mai asigurat pînă acum punerea în scenă a altor opt titluri din creația autorului.

**Ori-Ori** e o poveste cu bucurii și necazuri, cu un accident ce întrerupe defini-

tiv activitatea competițională a sportivului Fodor Lőrinc, provocându-i o derută psihică și profesională, cu o rătăcire sentimentală a protagonistului, pus în situația de a alege între soție și frumoasa profesoară de muzică Barbara, toate rezolvate prin intervenția salvatoare și plină de bun-simț a maestrului Cibulás, care reușește să aducă lucrurile pe făgașul normal, poveste asezonată cu umor de replică și de situație, cuprinzând personaje pitorești. Rezultatul este o comedie fără prea mari pretenții, ce nu-și disimulează tenta didactică, în general acceptată de public, care în timpul primului act zimbește, iar pe parcursul celui de-al doilea chiar ride cu poftă. Unele episoade sînt cam expediate, altele suferă de excesivă comprimare, astfel încît evoluția mentalităților este insuficient clarificată.

Regizorul Farkás István urmează sinușoasa valorică a textului, citindu-l în cheie realistă; el propune un ritm antrenant, în continuă accelerare, mizează pe îngroșarea comicului, pune accentul pe mijloacele șarjei satirice, creînd un spectacol coerent, corect, care se păstrează, pe toată durata lui, la o altitudine medie.

Cadrul scenografic propus de Vioara Bara reduce arbitrar, cu aproximativ o treime, spațiul util de joc, impune concentrarea acțiunii în centrul scenei, nu utilizează lateralele. Micșorat astfel, interiorul imaginat de tinăra scenografa stînjenește mișcările actorilor. Costumele sînt strident colorate, uneori în flagrantă discordanță cu structura personajului.

Interpretările actricești se înscriu într-un arc destul de larg, spectacolul apărîndu-ne și din acest punct de vedere mozaicat. Ács Tibor, bine distribuit în rolul Lőrinc, sesizează deriva personajului, momentele sale de criză, evoluează sigur, în primul act, oarecum ezitant, în cel de-al doilea. Vorbăreț și expresiv, simpatic, spiritual și ironic atunci cînd e cazul, maestrul Cibulás își găsește în Miske László un interpret rafinat. Bánvai Irén recurge la mijloace exterioare, la o poză acuzat teatrală, inadecvată psihologiei personajului, în vreme ce Fábíán Enikő se achită onorabil de sarcinile actricești pe care le implică rolul frumoasei, neconsolatei și frivolei Barbara. Meritoriu ni se pare debutul pe o scenă profesionistă al tinerei artiste amatoare Földes Kati. Molnár Julia reușește să aducă necesara culoare în spectacol printr-un joc îngrijit, atent individualizat. Caricaturizate cu pastă groasă, în datele textului, sînt ipostazele scenice în care ni se înfățișează actorii Kőrösi Csaba — cu o mare expresivitate corporală, inventiv, stăpînind spațiul de joc — și László Attila.

**Mircea Em. MORARIU**



**Miske László, Fábíán Enikő și Ács Tibor**

**Molnár Iulia, Földes Kati, Kőrösi Csaba și László Attila**



TEATRUL MUNICIPAL  
DIN PLOIEȘTI

# DOMNIȘOARA IULIA

de August Strindberg

Data premierei : 26 martie 1985.  
Regia : DRAGOȘ GALGOȚIU.  
Scenografia : VITTORIO HOLTIER.  
Traducerea : VALERIU MUNTEA-  
NU. Muzica : ANDREI ROȘIANU.  
Distribuția : RALUCA ZAMFI-  
RESCU (Domnișoara Iulia); MA-  
RIAN RĂLEA (Jean); DANA BO-  
LINTINEANU (Kristin).

Alegînd, dintre multiplele puncte de vedere asupra textului, pe acela care i s-a părut mai aproape de mentalitatea spectatorului de azi — amara ironie la adresa „indiferenței morale“ care va triumfa la un moment dat —, regizorul Dragoș Galgoțiu a procedat așa cum sugerează de fapt și autorul în prefața piesei. Deși fiecare epocă își are optica ei, problema relativității adevărului legat de normalitate continuă să se pună, așa cum continuă să intereseze problema ascensiunii și a declinului în viața socială, răsturnarea sistemului de valori, „lumea pe dos“ fiind un motiv obsesiv al ultimului veac. Ca de obicei, echipa s-a lăsat cucerită de novatoarea lectură și s-a străduit să-i confere valabilitate scenică. Gîndit în spiritul „teatrului intim“ propice „magiei dramatice“, decorul lui Vittorio Holtier a păstrat doar cîteva dintre elementele realiste indicate, dezvoltînd în schimb metafora plastică a unui subsol sui generis : tavanul înclinat care strivește, reflex sumbru al unei naturi în descompunere, sugestie posibilă a unei bolgii a infernului în pragul căreia se desfășoară aceste „dansuri ale morții“ ; două chepenguri permit accesul de sus în jos și de jos spre mai jos ; liniile de fugă converg spre infinit, un viitor previzibil ; obiect inutil, masa de toaletă încorporează aproape insesizabil miniaturala machetă a castelului în ruină, iar tăblia patului ce domină scena reprezintă tradiționalul capitel al domului, un semn alegoric : pe ruinele unei lumi se clădesc alte șubrede temelii. În întreaga scenografie asimetria e folosită ca indice al descentrării psihice, dar și ca stimul al fanteziei compensatorii ce trebuie să su-



Raluca Zamfirescu și Marian Rălea

plinească „absența“. Dansul și pantomima au dispărut din economia acestei riguroase și strict delimitate demonstrații ce și-a propus nu atât explicarea în termeni naturaliști a unui „caz semnificativ“, cît susținerea pe coordonate expresioniste a unei teze ce figurează și totodată certifică, denunță și avertizează asupra unei inevitabile, precipitate involuții pe scara devenirii umane. Acordurile de vioară sînt singurele elemente pure păstrate dintr-o presupusă, cîndva, existență „normală“. Strindberg însuși nu se arăta interesat de caractere, ci de tipuri sociale surprinse în perspectivă istorică și psihologică. În această modernă versiune, aparențele au fost abolite, iar personajele au devenit entități fantomatice ale unui univers coșmaresc, ceea ce le justifică comportamentul abulic. Analizate și dincolo de acel „război al sexelor“ (teoretizat de un declarat misogin ca Strindberg), care disimulează dintr-un antagonism : „mari“/„mici“, „tari“/„săci“

personajele apar, în ultimă instanță, complementare. În natura sufletească a Iuliei se regăsesc date ale personalității complicate și contradictorii a autorului: melancolie și depresie, apatie și frenezie. Iar Jean este un personaj pe numele căruia scriitorul suedez își va scrie toată literatura autobiografică. Relația dintre cei doi, tinăra contesă și nu mai puțin junele valet, e schițată pe schema raportului contabil „debitor”/„creditor” (enunțat într-o altă piesă), care limitează posibilitatea unei minime comunicări, în funcție de această balanță oscilând și sentimentele, acele „instrumente de gândire rudimentare și nesigure”, astfel că atracției îi corespunde repulsia, iar ipoteticei iubiri, o autentică ură. În ambianța unei false, amăgitoare libertăți absolute (în epocă începuse să circule doctrina emancipării femeii), eroina e la început însufletită de o firească nevoie de împlinire. Dar, incapabilă să reia legăturile normale cu cei din preajmă, orbită și de orgoliul de castă, ea nu va reuși să evadeze din realitatea apăsătoare, din lumea condamnată la pieire, decît recurgînd la gesturi hazardate, la soluții aberante, sortite unui eșec lamentabil. În interpretarea Raluței Zamfirescu, domnișoara Iulia stă sub semnul eredității minate de tare fundamentale, un halou de morbidity de o înconjoară. Epurîndu-și personajul de orice pornire senzuală (doar brațul gol și dessous-urile singurii amintesc de natura crudă a „vivisechțiilor” lui Strindberg), actrița gradează bine momentele succesive de spaimă, dezgust și dezolare, dezvoltînd mecanica atracției răului, a erorii ireparabile, a compromisului categoric; ochii îi strălucesc de o febră interioară ce anunță sfîrșitul, palpitul existențial al acestei ființe care suferă de viciul ascuns al devitalizării păstrează încă vibrațiile unei hipersensibilități anxioase, o teamă îngrozitoare, teama de necunoscut, teama de singurătate, o măcină continuu. Jean, așa cum îl înfățișează Marian Rălea, nu are nici o clipă morgia presupusă la un valet stîlat în hotelurile Elveției (lucru în mare măsură deconcertant, dacă nu se ține cont de propunerea inițială a jocului fără mască). Actorul își prezintă personajul în toată urîtenia lui, într-o permanentă exhibare: lipsit de scrupule ca și de prejudecăți, încercînd mereu să se delimiteze de propriul său mediu, pe cît de bătăran pe atît de ager la minte; cu toată buimăceala alcoolică care-l stăpînește, de la început apare ca virtual învingător în acea „bătălie a creierelor” ce va furniza o nouă așa-zisă aristocrație. Nuanțînd sadismul și insolența, actorul are o evoluție monocordă și totuși nu monotona. Dezgustat de victoria prea ușor dobîndită, după ce cîntărește la rece avantajele și

dezavantajele, preferă să recadă în expectativă. Sinuciderea fetei apare ca o rezolvare firească, fiind obsesia familiei, soluția îl implică însă prea puțin și Jean o acceptă cu satisfacție. **Raisonneur** deghizat în bucătăreasă (după cum precizează și dramaturgul), Kristin are obligația de a furniza argumentele moralei convenționale în vigoare, care refuză să accepte pe față că viciul și virtutea se înrudesc, Martor fără să știe, ea doarme imposibilă cît se consumă drama, păstrînd inerția gesturilor și a reacțiilor obtuze. În propunerea Danei Bolintineanu, personajul are o grosieră ingenuitate ce e depășită de o tenace siguranță de sine, o frustră asprime sufletească caracteristică indivizilor căliți de greutatea reală ale vieții...

Conștiința zbuciumată a timpului său, Strindberg a focalizat ca apoi să disperseze influențe diverse, acoperînd domeniile înrudite ale filozofiei și psihologiei, sociologiei și literaturii, preluînd idei descoperite la Rousseau și Kant, Kierkegaard sau Marx, Buckle și Nordau, Tolstoi și Zola, Hartmann (Eduard von) sau Swedenborg; fiind rînd pe rînd nietzschean și freudian, ateu și teozof, a cristalizat concepții ce vor avea ecou în operele lui Pirandello sau Kafka, O'Neill și Beckett, anticipînd expresionismul și chiar suprarealismul, și continuă să se mențină în actualitate. O dovedește spectacolul ploieștean...

Irina COROIU

## TEATRUL DE STAT DIN TURDA

# ■ UN SUFLET ROMANTIC

## de Tudor Popescu

Un suflet romantic de Tudor Popescu — „replică dintr-o actualitate nesofisticată la piesa lui Mihail Sebastian (**Jocul de-a vacanța**) — este o dramă de atmosferă finalizată împrevizibil într-o comedie sentimentală“.

Și, ca veritabilă replică ce este, piesa dezvăluie premisele aceluși joc ce nu mai este „de-a vacanța”, ci „de-a viața”, dorită autentică, joc ce nu poate fi încercat decît în răgazul febril al concediului.

O tinăra, Ghighi, vrea să apară drept frivolă, fatală, devastată de spleenul luxului și opulenței etc., în singurul loc unde are acces și unde schema premeditată a conduitei ei poate avea succes: o casă de odihnă, cu locuri procurate prin sindicat. Izbuteste să provoace stupeoare, chiar să-i tulbure pe „colegii” de concediu, dar atât. Prezența în vilă a unui profesor, pe nume Tudor, îi zădărnicește tentativa, teribilistă și disperată în fondul ei, și o face pe Ghighi să eșueze în sinceritate și patetic, îndrăgostindu-se tocmai de acest profesor.

**Data premierei : 9 februarie 1985.**  
**Regia : ANDREI MIHALACHE.**  
**Scenografia : GHEORGHE MATEL.**  
**Distribuția : SERGIU IVA (Călin) ; GABRIEL CHIREA (Valerian) ; GABRIEL COSTEA (Laurențiu) ; AURELIAN GEORGESCU (Tuđor) ; LILIANA GHIȚĂ (Ghichi) ; VASILE IUȘAN (Duda).**

Textul are incontestabile virtuți, fructificabile în spectacol ; în plus îmi pare că Tuđor Popescu și-a construit personajele pornind de la o observație sociologică de acut interes : „populația” piesei se împarte în două categorii, evident marcate de obiectul muncii lor ; prima categorie, majoritară, are ca obiect al muncii materia prin excelență — metalul și variantele sale tehnologizate ; a doua, reprezentată doar de profesorul Tudor, lucrează cu și asupra „materiei însuflețite” — copiii.

Cei din prima categorie, Călin, Valerian, Laurențiu și, prin extensie, Duđa, dominați de „pasiuni mici și supradimensionate”, sînt trăitorii „celel mai triste nefericiri — nefericirea plină de satisfacție” a gălăgioaselor și absurdelor controverse asupra detaliilor din desfășurarea unor meciuri de fotbal. Iată de ce sînt amuzant incapabili să priceapă travestiul moral al extravagantei nou venite Ghighi : existența redusă la așteptarea unui meci este de o sărăcie alienantă. Iată și de ce profesorul Tudor pare o ființă specială, un singularic sociabil, un „aerian” inofensiv, și ajunge unicul confesor al fetei.

Dar în spectacolul turdean semnat de tinărul regizor Andrei Mihalache textul a fost descifrat numai pe jumătate : cei trei „microbiști” — Călin (Sergiu Iva), Valerian (Gabriel Chirea) și Laurențiu (Gabriel Costea) — își trăiesc și-și dezvoltă „pasiunea lor mică și supradimensionată” cu fervoare și dezinvoltură pe durata întregului spectacol, fără ca unica lor preocupare să fie pusă în vreun fel sub semnul lipsei de sens. Ba, mai mult :

actorii, interpretindu-și excelent rolurile, așază într-o lumină ușor ridicolă atât pleoara lui Tudor, cît și opțiunea sentimentală finală a lui Ghighi.

Căci, din păcate, în acest spectacol, stridentă nu este obtuzitatea celor trei, ci intrarea în scenă a zbuciumatei Ghighi. Manevrată inabil, prezența ei „trăsnitoare” eșuează în patetism clovnesc ; în loc să apară în ochii spectatorilor drept o fată care se travestește doar pentru a se convinge că poate fi și altceva decît o obligă viața să fie, Ghighi rămîne o ființă ridicolă, incapabilă să se poarte cum crede ea că-i stă bine. Motiv pentru care disperarea, plîsul, zbuciumul ei par că ar fi de ciudă și nu pentru că și-ar fi dat seama de inconsistența soluției la care a recurs. La această configurare a personajului Ghighi participă și personajul Tudor, așa cum a fost văzut de actorul Aurelian Georgescu, care, printr-o rostire bonom bătrînească, antipatic de meticuloasă și de didactică, prin așezarea în poză — mereu aceeași —, prin obiceiul de a se adresa publicului, și nu personajului cu care se află în relație, își obligă partenera să se simtă simplu pretext pentru vorbe spuse în vînt.

Iar interpretarea Liliane Ghiță se resimte acut de pe urma atât a inexactei puneri în ecuația dramei, cît și a „jocului de unul singur” practicat de Aurelian Georgescu. Eforturile ei actricești sînt zădărnice de falsă postură la care i-a fost condamnat personajul.

Descifrat numai în jumătatea sa expozitivă și în planul amănuntului pitoresc, textul își pierde mesajul. Spectacolul lui Andrei Mihalache dă cîștig de cauză existențelor „microbiste”, problemele lui Tudor și ale lui Ghighi devenind un soi de ciudățenie care nici nu merită a fi luată în seamă.

Scenografia semnată de Gheorghe Matei este plăcută la privit : cu minimum de mijloace a fost realizată imaginea „clasică”, de carte poștală trimisă de la odihnă. Iar prin abila așezare în scenă a recuzitei de „splendori vacanțiere”, a fost realizată o ingenioasă rețea de trasee care oferă o varietate de intrări, ieșiri și parcursuri în spațiul de joc.

Decorul și distribuția — cu excepția interpretului lui Tudor — ar fi îngăduit materializarea în spectacol și a delicatului și generosului „îndemn spre o existență spirituală, în care frumosul să joace un rol fundamental” — cum autorul însuși mărturisește, a fi intenționat.

Paul Cornel CHITIC

# ■ STEAUA FĂRĂ NUME

de Mihail Sebastian

Data premierei : 27 noiembrie  
1984.

Regia : **ANDREI MIHALACHE.**  
Scenografia : **CLARA LABANCZ.**

Distribuția : **GEORGE BOSSUN**  
(Șeful gării) ; **IOAN DAN** (Un țăr-  
ran) ; **STELIAN STANCU** (Profeso-  
rul) ; **GABRIEL CHIREA** (Ichim) ;  
**MARIANA MARINESCU** (Domnișoa-  
ra Cucu) ; **NINA ANTONOV** (O e-  
levă) ; **VASILE IUȘAN** (Pascu) ;  
**GINUC VINTILĂ CRÎȘAN** (Con-  
ductorul) ; **ADRIANA GĂDĂLEAN**  
(Necunoscuta) ; **SIMON SALCĂ**  
(Udrea) ; **MIRCEA COSMA** (Grig).

O prudență leneșă marchează punerea în scenă a acestei piese : spectacolul se desfășoară, pe toată durata sa, fără să sugereze motivația, mobilul estetic al opțiunii regizorale, și nici nu trădează plăcerea, simplă și fără pretenții, de a parcurge textul ; dar, de la un act la altul, regizorul pare furat mereu de câte altceva din cele ce se întâmplă în text ; ca, după numai câteva semne ale unei posibile ipoteze de interpretare, să se grăbească să renunțe, redevenind neutru.

În primul act începe să se contureze o vagă atmosferă caragială ; apoi se lasă bănuț o tensiune a placidului, ca în Cehov, dar nici asta pentru mult timp ; și tot așa, pe rând, ceva din șarja groasă a filmului mut, un pic din caraghioșenia cîluată a romantismului de operetă, intenții de inovație în dezvăluirea psihologicului — anonima din tren se răstește ca la piață, în timp ce Miroiu vorbește murmurat, ca pentru postsincron — etc.

De pe urma unei atare „indiferențe“ programatice, mereu întreruptă de timide tentații, cel mai mult suferă personajele : Profesorul, Domnișoara Cucu și Necunoscuta. Primul este interpretat de Stelian Stancu parcă pentru un film-serial, unde spațiul și tehnicile camerei de

luat vederi permit o infinitate de nuanțe și tăceri. Necunoscuta (Adriana Gădălean), rumenă, zdravănă și sănătoasă, schițează cu un aer indecis deruta, panica, plictisul, capriciul, nedumerirea, accentele ironiilor și ale autoironizării ; treptele împă-mîntenirii pe tărîmul „exoticului“, interesul pentru cer și stele sînt expuse în notă de comic roz și chiar buf. Iar Domnișoara Cucu (Mariana Marinescu), în mod paradoxal, ajunge un personaj aproape inutil în economia piesei.

Un incident tehnic a făcut ca între actele II și III pauza să se prelungească cu două-trei minute ; spectacolul parcă se terminase. Ultimul act chiar mi-a părut a fi o altă piesă. Chiar și această autonomizare a fiecărui act, dacă ar fi fost susținută din punct de vedere regizoral, putea constitui expresia unei viziuni scenice cu reale temeuri în însăși construcția piesei. Dar amintitele nuanțe, climate, „peisaje umane“ au fost lăsate să apară și să se stingă la voia întâmplării.

Admit și existența unor așa-zise „spectacole de serviciu“, dar expectativa față de ceea ce se încropește — ca mai apoi să se instituie — pe scenă trădează mai degrabă o timiditate față de text. Cred că finerețea regizorului — dacă afirmația mea nu sună a prejudecată — se putea manifesta altfel decît s-a manifestat ; adică prin oricare altă atitudine, de pe urma căreia să fie sesizabilă, dacă nu o concepție, dacă nu o viziune regizorală, măcar opțiunea pentru un anume fel de a face teatru.

Ultimele promoții de regizori m-au obișnuit — și nu numai pe mine — cu spectacole în care, în ciuda stîngeritoarei lipse de experiență și a inabilităților, puteau fi ușor deslușite programe intelectuale și teatrale, a căror validare se va petrece, după caz, în timp sau niciodată. Totuși, e posibil ca lui Andrei Mihalache — căruia i-am văzut două spectacole — să-i fie caracteristică acea lentoare lăuntrică ce lasă speranța apariției, într-un spectacol viitor, și a programului său estetic, și a viziunii sale regizorale.

P. C. C.

# MUSICAL

TEATRUL „ION CREANGĂ“

## CENUȘĂREASA

de Ion Lucian  
și Virgil Puicea  
după Perrault

Data premierei: 6 noiembrie 1984.

Regia: ION LUCIAN. Scenografia: IRINA BOROVSKI. Muzica: DUMITRU CAPOIANU.

Distribuția: CORNELIA OSECIUC (Cenușăreasa); FLORINA LUCAN (Mama vitregă); ANDRA TEODORESCU-ION (Judith); ANCA ZAMFIRESCU (Edith); MARIOARA STERIAN (Zina); MARIAN LEPĂDATU (Prințul); GABRIEL IENCEC (Ministrul); DUMITRU ANGHEL (Valetul).

Nici textul nu este după Charles Perrault, nici spectacolul nu este un musical. Basmul a fost contrafăcut după toate rigorile sociologismului vulgar și transformat într-o piesă în care important nu este (ca în basme) triumful adevărului și al frumuseții, ci demascarea apartenenței de clasă a... curții de care e înconjurat prințul. Iar această demascare o face chiar prințul, care, bineînțeles, nu abdică și nu renunță la palat pentru a locui într-o colibă, ci o transformă pe Cenușăreasă în prințesă.

Pentru a face un scurt și convingător rezumat al istoriei ideilor progresiste — căci asta pare să fi vrut libertății — nu e nici necesar și nici eficient să fie luat drept pretext un basm. Țvetan Todorov, Jakobson, Călinescu etc., analizând structura basmului, au descoperit în el alte scheme, soluții, mijloace, procedee prin care gândirea colectivă a popoarelor și-a mărturisit convingerea în triumful ideilor umaniste și progresiste.

În mod evident, textul jucat intră în conflict cu definiția POVEȘTII pe care

Teatrul „Ion Creangă“ o publică în foaia-program de sală, definiție care spune că POVEȘTEA este o „specie a prozei populare, trecută și în epica cultă, în care se relatează întâmplări imaginare“... Deci, întâmplări imaginare, nu destine și mecanisme sociale, al căror cadru legic obiectiv nu poate fi bagatelizat, minimalizat, dar mai ales luat în zeiflemea prin intervenția unor forțe ori ființe miraculoase: zîne, duhuri ale naturii, animale cu minți și grai omenesc, puteri fizice nemaiîntîlnite etc. Este limpede că imaginarul colectivităților umane este tentativa de survolare a imposibilității istorice imediate, de a evada din cușca constrîngătoarelor norme sociale. Faptul că mai toate poveștile și basmele (aventuri supranaturale) se termină în pragul unei nunți, deci sub zodia estetică a unui ritual, a unei ceremonii aducătoare de veselie și lipsă de griji, este semnul cert că în povești și basme nu stă ascuns proiectul unei lumi ideale. Soluția refugului în miraculos este o supapă pentru colectivitățile încă lipsite de o conștiință critică.

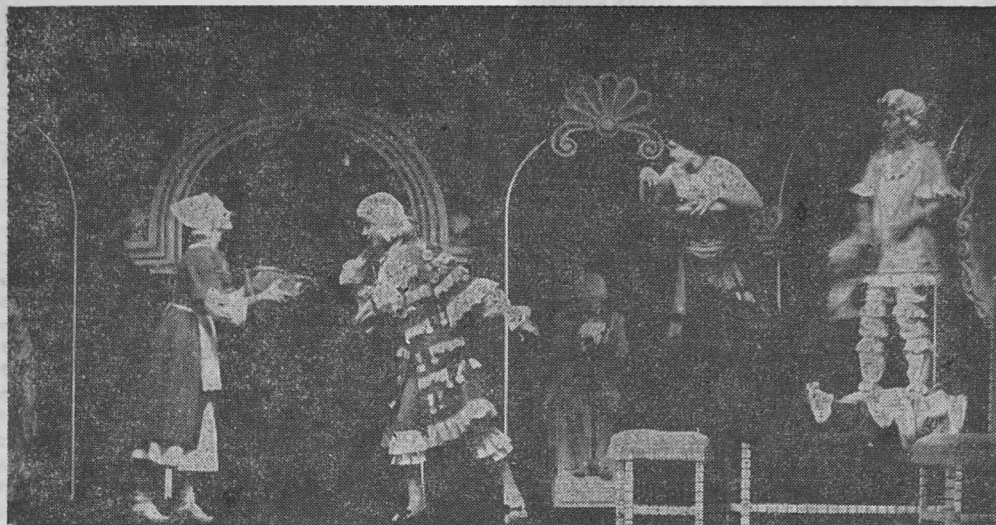
A „împănă“ cu tăioase considerații critice la adresa „societății“ un basm în care toate se rezolvă prin miraculos și puteri supranaturale nici nu-l innobilează, nici nu-l modernizează, ci pur și simplu discreditează atât necesitatea cât și valoarea actului critic. Aceasta este observația pe care o fac libretului. În ceea ce privește musicalul, ca specie de spectacol, el pretinde că din rostirea unor cuvinte, din succesiunea unor gesturi, din sunetele onomatopoeice ori din expresia unor stări efective se nasc ritmuri, sunete, melodii etc., într-un cuvânt, muzică. Firescul muzicii ca enunț, ca rezultată ori ca rezonanță a ceea ce, în mod obișnuit, se întâmplă pe scena teatrului de proză mi se pare a fi condiția apariției și a evoluției musicalului.

Cenușăreasa nu este însă un musical: partitura cere actorilor întreruperea, modificarea sau înlocuirea gesturilor și ritmului de rostire prozastică și-i determină să apeleze la cele proprii operei și chiar operei (în aceasta din urmă, substanța dramatică nu se află în partitură, textul fiind un însoțitor obedient și aproape insignifiant; nimeni nu ascultă o operă pentru textul rostit).

Partitura este greoaie, uneori stridentă, pretențioasă și greu de memorat. Visul oricărui musical mi se pare că trebuie să fie acela de a propune, măcar câteva secvențe ca viitoare șlagăre. Ceea ce nu se întâmplă.

Dar acest spectacol, care și-a pus singur piedici în calea succesului firesc, este un dificil examen pentru trupă. Celor enumerate li se adaugă faptul că publi-





...un dificil examen pentru trupă...

cul-destinatar e alcătuit din copii și tineret. Așadar, efortul îl depășește pe cel pretins de o montare pentru adulți.

Actorii și-au scos la iveală toate mijloacele pentru a fi hazii, simpatici și prezenți în scenă: de la giumbușlucurile lui Dumitru Anghel la poza lui Marian Lepădatu, de la comicul căutat al lui Gabriel Ieneec la naturalețea și frumusețea Marioarei Sterian. Eforturi vizibile de a portretiza distinct fac Andra Teodorescu-Ion și Anca Zamfirescu. Cornelia Oseciuc mizează pe efectul asociației dintre puținătatea gesturilor și paloarea naturală a chipului ei. Florina Luican aduce, și în alcătuirea acestui personaj, o forță de

expresie, o capacitate de a domina asupra cărora îmi pare că nici ea nu este pe deplin edificată. Plăcerea de a juca, bucuria de a fi pe scenă atrag atenția asupra ei chiar și în momentele când ar trebui să fie o prezență neutră.

Este cert că Teatrul „Ion Creangă” caută în continuare performanța artistică. Ceea ce, dată fiind situația parțial sugerată mai sus, consider că este un lucru admirabil; acest teatru se află în preajma momentului și a punctului de start spre acele realizări teatrale care să-i definească inconfundabil existența.

**Paul Cornel CHITIC**

## CARNET I.A.T.C.

### ■ ANCHETĂ ASUPRA UNUI TÎNĂR CARE N-A FĂCUT NIMIC

de Adrian Dohotaru

Cu fața spre spectatori, personajele piesei ascultă zgomotul roților de tren oprit brusc de un semnal de alarmă. Semnal de alarmă care nu corespunde vreunei primejdii sau amenințări: pur și simplu,

cineva a avut chef să se joace, sau altcineva a vrut să coboare într-un loc în care trenul nu oprește. Nu cumva abuzăm de semnalele de alarmă? O întrebare pe care autorii spectacolului (prof. univ. Dem Rădulescu, asistent Dragoș Galgoțiu) ne-o pun din capul locului, un avertisment sub semnul căruiua capătă juste dimensiuni și povestea personajului principal — Patriciu Mateescu, tînărul care n-a făcut nimic.

Reportajul dramatizat compus de Adrian Dohotaru depășește astfel semnificația unei „istorii adevărate”, contribuind la înțelegerea adevărului unei ființe, la descifrarea a ceea ce deosebește un om de altul, la cîntărirea dreptului la diferență. Patriciu Mateescu se adaptează cu greu la convențiile simțului comun, dar

trebuie el să-și plătească criza de creștere — fie ea și întârziată — cu eșecul? Pe urmele piesei, spectacolul refuză detaliul psihologic și coerența comportamentului — se descriu într-un ritm dramatic situații, reacții, se face arheologie sentimentală, fără a se căuta cu tot dinadinsul motivațiile. Dialogul cu publicul se realizează prin mijloace simple, dar nu primitive, încordarea cu care se caută adevărul interior al ființei morale conferă un sobru patetism acestui spectacol serios în intențiile și în izbînzile sale. Cu candori adolescente și revolte vătuite în ironie, Dan Puric rezolvă personajul în aparență fără efort, cu acel „firesc” care dă tuturor spectatorilor impresia că se pot urca oricînd pe scenă și deveni actori. Dar în spatele acestei aparente simplități se transmite permanenta tensiune a implicării, uimirea în fața răutății, disprețul față de duplicitate, atașamentul față de certitudinile dobîndite prin proprie experiență, solidaritatea cu toți cei care nu și-au pierdut capacitatea de a iubi. La un prim examen în fața publicului, Dan Puric nu etalează mijloace actoricești, uzează nu de abilitatea de a-i fermeca pe ceilalți, ci de puterea de a se stăpîni pe sine.

În rolul mamei, Maria Roxana Ionescu nu încearcă, și credem că bine face, o compoziție de vîrstă. Ea construiește un personaj-sentiment, o femeie care iubeste și care e tristă cînd în sfîrșit înțelege că iubirea nu numai că nu poate salva omenirea, dar nu-l poate ajuta nici pe omul, pe bărbatul în care s-a transformat copilul ei.

Reporterul, interpretat de Noni Schwartz, este în alcătuirea acestui spectacol un aliat al lui Patriciu. Ei au un aer comun nu numai pentru că sînt aproximativ de aceeași vîrstă, ci și pentru că Patriciu spune ceea ce Reporterul gîndește. Tristețea „omului de la ziar” pricinuită de neputința sa în fața unui caz care depășește rutina este sugerată cu discreție, dar în unele momente starea de jenă pe care personajul o încearcă în contact cu viața intimă a unei familii complet străine este tratată cu crispăre. Precis și pregnant își construiește Maia Morgenstern personajul: Adriana, sora lui Patriciu, actriță de meserie, își „jocă” drama și între cei patru pereți ai casei, ultragiată de rolul secundar care i se acordă în piesa vieții. În amalgamul de egoism acaparant și extrovertire necesară, interpreta găsește adevărul unor atitudini și impulsuri care țin mai mult de tipologie decît de identitate. Pe aceeași linie a unei compoziții „de gen”, caracterizînd agresivitatea timpă și suficiența personajului, obține un cert succes Olimpia Niculescu. În conformitate cu concepția spectacolului, apăsător vulgară

— Georgeta Burdujan, vulnerabil sub masca ironiei superioare — Constantin Cotimanis, ostentativ, indiferent — Mircea rusu, util ingenuă — Iuliana Ciugulea, construiesc fondul de argumente care susțin dramatismul dezbaterii. Teodor Corban își epuizează eforturile încercînd să confere maturitate și greutate personajului Tatălui — diminuîndu-i însă substanța personalității.

Prezența pe scenă a profesorului universitar Ion Cojar, alături de studenți, dincolo de farmecul episodului respectiv, conferă valoare simbolică solidarității colectivului I.A.T.C., în lunga călătorie care începe pe un drum în care semnalele de alarmă — trufia și observațiile nejustificate, îndoiala de sine și lauda nemeritată, probabil, nu vor lipsi.

Magdalena BOIANGIU

## ■ DRAGOSTEA PUSĂ LA-NCERCARE

scenariu de Sandu Mihai  
Gruia

Nimic mai firesc decît includerea unui spectacol de commedia dell'arte în repertoriul Institutului: nu doar pentru că reprezintă un important capitol în istoria artei scenice, ci și pentru că, sau poate în special pentru că oferă interpreților posibilitatea de a măsura deliciile și capcanele libertății de a juca, de a cînta, de a dansa, de a improviza pornînd nu de la un text, ci de la un scenariu. Nimic mai firesc decît faptul că nu s-a căutat o aproximativă reconstituire istorică, ci s-a încercat introducerea în tiparele cunoscute a semnelor contemporaneității, peripecile măștilor desfășurîndu-se într-un limbaj accesibil spectatorului de azi, cu trimiteri comice la experiența colectivă a publicului. În acest sens, ca intenție, experiența studentului Sandu Gruia, autorul scenariului, este întru totul stimabilă. Ea nu este întru totul concludentă sub raportul rezultatelor: combinarea schemelor păstrate de tradiția istorică e coerență din punct de vedere cultural, dar contribuția originală e lipsită de consistență și de o fermă opțiune stilistică.

În programul tipărit scrie așa: „Regia artistică: lector universitar Sergiu Dan

Pop, în colaborare cu Catedra de arta actorului și regizorului de teatru, sub îndrumarea profesorului universitar Ion Cojar“. E ori prea mult, ori prea puțin. E prea mult, pentru că în spectacol se văd diverse concepții despre comic care nu alcătuiesc o structură, gaguri lipsite de justificare, amintiri din alte spectacole, soluții întâmplătoare. E puțin, pentru că intenția de a oferi studenților un spațiu al libertății de acțiune scenică e complet abandonată și multipla îndrumare regizorală nu a izbutit să impună rigoarea, ci doar disciplina.

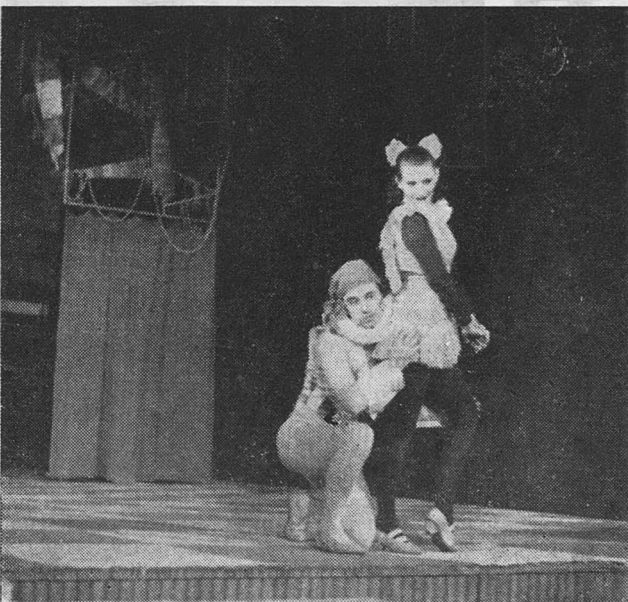
Probabil singurul domeniu în care intențiile regizorale s-au realizat plenar este cel muzical (lector univ. Sergiu Dan Pop): alternanța și varietatea ritmurilor caracterizează personajele, le dau ocazia să se manifeste ironic față de materialul dramatic propus spre interpretare și oferă o corectă imagine despre pregătirea muzicală a interpreților. Coregrafia (lector univ. Sandina Pop), fără să țintească performanța și spectaculosul în sine, este adecvată ritmului spectacolului și posibilităților inegale ale studenților.

Din distribuția care reunește studenți din anii II și IV — deci cu un bagaj teoretic, dar în special practic diferențiat — se remarcă în primul rând Mariana Irimia Baboi (anul II), temperament artistic ieșit din comun, cu o energie comică deosebită. În rolul lui Graziano, Sandu Mihai Gruia conferă viață ticurilor măștii, construind un personaj dulce-ridicol în stupiditatea sa mercantilă. Petre Panait — Perdroolino, sluga din Bergam — propune o variantă interesantă a acestui tip de obicei vital și combinatoriu, aici abulic și mereu depășit de evenimente, pe care în cele din urmă izbuțește să le dirijeze doar pentru că ceilalți sînt într-o stare de confuzie absolută. Îl completează cu expresivă energie Georgeta Burdujan (Franceschina), han-gița isteată care trăiește cu dăruire momentul, în perspectiva darurilor pe care i le va oferi viitorul. Lui Noni Schwartz în rolul Căpitanului îi lipsește dezinvoltura fanfaronadei, interpretul joacă un om serios care „s-a pus la mîntea“ unor copii șăgalnici. Crispăt și monoton este cuplul „nobililor îndrăgostiți“ — Florin Chiriac (anul II) și Iuliana Ciugulea Andrei. Conștiincios în rigiditatea lui lipsită de fantezie, Claudiu Stănescu (anul II), în Pantalone. Un cuplu comic care funcționează cu precizie și farmec este alcătuit din falsa văduvă — Natașa Raab Guțul (anul II), și fiica ei — o năprasnică ingenuă — Cristina Oprean.

Măsura a ceea ce ar fi putut fi acest spectacol o dă scena finală, a regășirilor și recunoașterilor — ritmată trecere de la convenția realistă la jocul de-a absurdul, în care veselia controlată și orga-



„Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic“ — un spectacol serios în intențiile și izbînzile sale



O experiență stimabilă : „Dragostea pusă la-ncercare“

nizată scenic transmite spectatorului starea de sărbătoare propusă inițial. Căci la început, în decorul luminos și subordonat actorilor semnat de Cătălin I. Arbore, apare întreaga trupă, îmbrăcată în maiourile cărora nu li s-au adăugat încă semnele personajelor, și în sunetele serafice ale muzicii actrii se desprind de sforile legate la pod, marcînd astfel trecerea de la condiția de marionete la cea de interpreți creatori. Din păcate, sforile rămîn prezente chiar și după ce au dispărut din scenă.

M. B.



## SORIN MEDELENI

Sorin Medeleni și-a făcut ucenicia la clasa profesoarei Eugenia Popovici. Examenul de diplomă (1976) l-a susținut cu Emil Vlăsceanu din **Simple coincidențe** de Paul Everac și jupin **Canciano** din **Bădăranii** de Goldoni. Repartizat la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, începe cu roluri de compoziție, printre care **Soliman Pașa (Cantemir Bătrînul)** de N. Iorga), **Sandu Vernescu (Micul infern)** de Mircea Ștefănescu — „căpitanul artilerist, foarte tânăr în primul act, ajunge în final octogenar”, recapitulează actorul. După un an, se transferă prin concurs la Teatrul Mic. Intră, cum se spune, „peste noapte” în **Rețeta fericirii** de Aurel Băranga (Alexandru); urmează **Nebuna din Chaillot** de Giraudoux (șeful restaurantului); în **Nu sînt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu, va fi Cupidon, „personaj inventat de regizoarea Cătălina Buzoianu, care avea să mă distribuie și în **Să îmbrăcăm pe cei goi** de Pirandello — apărăm la o fereastră, strigam și cădeam, apoi în **Maestrul și Margareta**, motanul Behemot, care, tot miorlăind, s-a făcut vestit pînă la Belgrad; pe Petre al lui Toma, din **Niște țărani** după Dinu Sărauru, îl joc și acum”. A mai apărut în **Pluralul englezesc**, **Zbor de sticleși**, **Minetti**...

Personaje cu text puțin și dens, menite să reprezinte în aria dezbaterii nu numai propriul lor destin dramatic, ci problematica și mentalitatea unei generații, cum este **Tînărul din Politică** și **Trestia** gânditoare de Theodor Mănescu, l-au învățat să sondeze universul unei opere nu numai în limitele propriiei sale partituri, ci cuprinzîndu-l întreg, folosindu-i sugestiile și trimiterile pentru a împlini un chip viu. Acumulînd și asimilînd metodic, Sorin Medeleni a reușit astfel, într-o perioadă relativ scurtă, să se afirme ca unul dintre componenții de bază ai echipei tinere a Teatrului Mic. Dozajul subtil al comicului și lirismului, folosirea etaloanelor profesionalismului pentru autocontrolul soluțiilor spontane nu vin în contradicție, la el, cu sentimentul reconfortant al libertății jocului. Inteligent, mobil, prinzînd din zbor sugestia înnoitoare, actorul, în plină tinerețe și în cea mai



bună formă, așteaptă intîlnirea cu roluri în care să-și dezvăluie inzeestrarea.

— Preocuparea actuală ?

„**Piesa Scadența neliniștii** de Ilie Ștefan Domașnea la Teatrul Foarte Mic (regia: Cristian Hadjiculea) se înscrie clar în programul teatrului nostru. Il joc pe Oliver — rol care mi se pare extrem de interesant. Mă obligă la o creație într-un gen cum n-am avut încă ocazia să intîlnesc, ceea ce mă ajută să-mi lărgesc sfera mijloacelor actoricești. Să treci de la **Șovăilă (Miriala)** de Paul Cornel Chitic la ardeleanul domn Buiac (**Mitică Popescu** de Camil Petrescu) și să ajungi la acest tînăr om de știință e stimulator pentru interpret. Oliver este cercetător în domeniul fizicii nucleare, ceea ce îl obligă să se confrunte cu marile probleme ale lumii contemporane; el este urmașul unor oameni de știință din generațiile anterioare, «ucenici vrăjitori» care au pierdut controlul propriilor descoperiri în domeniul noilor energii, ceea ce a dus la poluare, la catastrofe ecologice, la accidente. Oliver face parte din tînăra generație, care se revoltă împotriva pasivității. El respinge cursa înarmărilor, caută și găsește căi și mijloace să lupte pentru «un pămînt al oamenilor», convingînd pe cei ce sînt gata să pună în aplicare proiectul unei arme cu mare putere de distrugere să renunțe la aplicarea lui și să pună știința în slujba umanității”.

Maria MARIN

V  
I  
I  
T  
O  
R  
U  
L  
R  
O  
L

# CRONICA

## rolului secundar

### Mircea Albulescu în Ciubăr-Vodă



Pînă la un punct martor și comentator al acțiunii, Mircea Albulescu descifrează într-un mod foarte personal caracterizarea dată de autor personajului: „Un soi de hop-deoparte cu portul și cu gîndul“. El este într-adevăr „deoparte“, pentru că judecă și se judecă, în timp ce toți ceilalți făptuiesc fără dreaptă cumpănă și înțelepciune.

La începutul spectacolului, actorul se desparte de atributele exterioare ale trăitorului în secolul nostru și se travestește în purtător de „gărgăuni domnești“, nu cu patima celui care dorește într-adevăr puterea, ci cu dorința de a intra în dialog cu cei care o dețin. Enigmatic și reținut patetic, el este expresia acelei nebunii ingenioase despre care un moralist francez afirma că este alcătuită din cea mai ingenioasă înțelepciune. Albulescu nu „rezolvă“ scenic dezechilibrul unei minți întunecate, el joacă lumina stăpînirii de sine, calitate atît de rară, încît poate trece și drept nebunie.

Adevărat sau fals nebun, Ciubăr-Vodă știe; așa cum este conceput personajul, el știe „cum se termină piesa“, venind dinspre viitorul acțiunii înspre prezentul piesei. Dar viitorul nu poate modifica trecutul. Nu fantasmalele grandorii determină imprecățiile și blestemele lui Ciubăr, ci conștiința nimicniciei criminalelor zbateri pentru domnie. Ceea ce ar fi putut fi un personaj pitoresc — un contrapunct al acțiunii principale — devine în spectacol expresia directă a meditației contemporane despre măreția lui Cezar și Macedon, despre aventura lipsită de măreție a lui Despot.

În scena închisorii, cînd Eraclidul îi propune substituirea, Ciubăr acceptă. Albulescu construiește acest episod ca pe un joc tragic de-a viața și de-a moartea, evident fiind că cel care trișează nu poate obține victoria, ci doar amînarea înfrîngerii.

Dar evenimentele își ies din mîncă și amînarea se dovedește a fi nu numai prea lungă, dar și de tot insuportabilă pentru cei care suportă avatarurile tiraniei. Ciubăr părăsește haina nebunului și, travestit în călugăr, îl omoară pe Despot: „Ai vrut să ucizi legea. Mori: legea te ucide“. Dar cu Despot n-a murit despotismul. Și din tristețea lucidă dar neîmpăcată cu care interpretul reia în finalul spectacolului cîteva dintre elementele ce aparțin costumului modern, reiese că va mai fi nevoie de multă nebunie și de multă înțelepciune pînă cînd Ciubăr va fi laoltaltă „cu portul și cu gîndul“.

Magdalena BOIANGIU

# reprezentafia nr... reprezeniafia nr...

## TEATRUL GIULEȘTI

...206

### MILIONARUL SĂRAC

de Tudor Popescu

28 martie 1985

Era de prevăzut că un spectacol în care evoluează un mănunchi de reputați comedieni, în frunte cu Ștefan Mihăilescu-Brăila și Sebastian Papaiani, va repurta un succes considerabil. Pronosticul s-a adevărit, și iată că într-un an și trei luni piesa a ajuns la peste două sute de reprezentări; dar adevărata bucurie este să constați că aceasta nu a afectat calitatea artistică a montării — jocul nu s-a degradat, apetitul pentru gag nu s-a transformat în goană după „cîrlige“. În cadrul structurii concepute de regizorul Florin Fătulescu au apărut, totuși, și unele semne ale plăcerii actorilor de a-și îmbogăți interpretarea cu câteva poante generatoare de haz.

Proaspăt intrat în distribuție în rolul locotenentului de miliție, Nicolae Urs realizează cu farmec și ironie un admirabil portret. Inventiv, interpretul relevă echivocul relației personajului cu fiica păgubașului (interpretată cu aceeași precizie ca și la premieră de Valeria Sitaru) printr-o suită de amănunte comice de bună calitate.

Într-o excelentă formă de joc s-a arătat a fi Radu Panamarenco. Dinamic și exploziv, actorul a sporit și el, prin câteva efecte savuroase, comicul relației cu neajutoratul său fiu (menținut de Florin Dobrovici în desenul inițial). Noua interpretă a Titei, Olga Bucătaru, temperament năvalnic, particularizează rolul soției, jucînd în cheie comică disperarea acesteia. O prezență activă și colorată, Mircea Dumitru (Vecinul).

Tandemul bieților hoți, intruchipat cu brio de Ștefan Mihăilescu-Brăila și Sebastian Papaiani, susține viguros incisivul verb al lui Tudor Popescu.

...330

### ARTA CONVERSAȚIEI

de Ileana  
Vulpescu și  
George Bănică

27 martie 1985

În intervalul relativ scurt de la premiera absolută (un an și câteva luni), numărul reprezentațiilor tinste recordul. Afluența publicului anunță în continuare menținerea spectacolului în „topul“ preferințelor.

Desigur, o parte din merit revine popularității romanului, dar el nu poate fi desprins nici de efortul

creatorilor spectacolului, care au încercat, la rîndul lor, să vorbească simplu și cald despre dragoste și nefericire, despre devotament și însingurare, despre speranță. Credița actorilor în adevărul personajelor a sporit prin contactul cu publicul, astfel încît spectacolul a dobîndit pe parcurs tensiunea dramatică și unda de tragism care-i lipseau la premieră. Măruntele și aparent banalele întîmplări au căpătat semnificații mai profunde, au devenit mai emoționante datorită adeziunii actorilor la cauza personajelor. Mai sigură pe sine și mai expresivă decît la premieră, Dorina Lazăr nuanțează psihologia eroinei principale, în consens cu partenerii ei Adriana Trandafir și Florin Zamfirescu. Foarte bun, o prezență în continuare pregnantă, Vasile Ichim. Întreaga distribuție își face din plin datoria, cu dăruire și seriozitate. Și cei intrați de curînd în spectacol, ca de exemplu Maria Pătrașcu, au găsit tonul potrivit pentru a da prestația și greutate unor roluri de numai câteva replici.

De semnalat un gest de respect față de actul teatral și de public, căruia începeam să-i ducem dorul: întreaga trupă așteaptă sfîrșitul reprezentației, pentru a se alinia la rampă și a mulțumi spectatorilor.

Valeria DUCEA



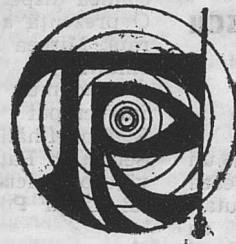
## Roata de Foc

Dramatizarea Soranei Coroamă-Stanca după schițele lui Dominic Stanca este interesantă prin tentativa de a surprinde constituirea mitului lui Horea. Exponentul țărănimii ardelenne nu apare, și totuși i se simte prezența. Cu toții îl caută, îi ajung în preajmă, într-un loc și un timp apropiat de locul și timpul prin care el a trecut. Profanul insinuează existența sacrului, urmărindu-l de aproape. Un învâțător nu vrea să creadă în posibilitatea unui Horea însuflețitor al multîmilor, el îl știuse „om prost” de la el din sat, dar va vedea scris pe cer numele său și se va pătrunde, la rindu-i, de credință. Iluzia învâțătorului se explică însă realist: numele eroului martir se compunea din inițialele numelor de sate scrise pe steagurile albastre înșirate sub comanda sa. Intuiția înalt poetică se conjugă fericit cu observația sociologică justă, și această parte a piesei mi se pare cea mai rezistentă la eroziunea timpului.

Poate din dorința de a da unitate expresivă textului, regizoarea Sorana Coroamă-Stanca l-a supus unei viziuni personale realiste. Convenția nu funcționează pretutîndeni, chiar dacă regizoarea e departe de a fi rigidă. Scenele au însă prea multă culoare locală pentru gustul nostru. Actorii pronunță cu plăcere „ardeleneste”, chiar dacă nu toți sînt fiii acelor meleaguri. E de observat un fenomen lingvistic curios în teatrul românesc contemporan: în opoziție cu perioada dintre cele două războaie, cînd strădania de a ieși din provincialism se manifesta prin pronunția curată a limbii literare, printr-o voință de ignorare a dialectalului, considerat ca pitoresc și accidental, acum se încearcă o recucerire a acestuia, considerat ca element exotic. Printre cele mai bune scene vom aminti aceea realizată de Teofil Vălcu în rolul bătrînului muribund. Cît de elocvente, tăcerile actorului, cîtă liniște și demnitate în rostirea cuvîntelor! Suferință senină, împăcare cu eternitatea. Portretul țaranului muribund realizat de Teofil Vălcu e sobru, viguros și surprinzător de adevărat, în ciuda replicii, care nu-l slujește intru totul.

O altă scenă excelentă i-o datorăm lui Valentin Uritescu în rolul paznicului neîntreg la minte. Aci ne-a impresionat mai cu seamă momentul conștiinței de sine, acea exclamație patetică și teribilă a conștiinței ce știe că se întunecă. Rolul este generos, dar nu mai puțin și actorul. Notabile și aparițiile lui Florin Piersic și Ion Besoiu. Mai puțin reușite cele ale lui Mihai Dinvale și Constantin Brînzea, și mai puțin cele ale grupurilor feminine. Dorina Lazăr face excepție prin oarecare măsură a jocului, dar din păcate ne contrariază prin patetismul excesiv al scenei morții.

Constantin RADU-MARIA



## Premiere

În ultima vreme, constatăm cu deosebită bucurie, teatrul radiofonic și-a înviorat simțitor ritmul premierelor, sporind nu doar numărul lor, ci lărgind totodată și aria de cuprindere. Dintre premierele recente, ne-am oprit la trei texte românești: **Floricia** de Calistrat Hogaș, **Prețul iubirii** de Paul Ioachim și **Tineretea lui Moromete**, adaptare radiofonică de Claudiu Cristescu după **Moromeții** lui Marin Preda.

● O surpriză plăcută ne-a oferit emisiunea de teatru radiofonic difuzînd în premieră **Floricia**, pagină expresivă din literatura luminoasă, caldă a lui Calistrat Hogaș, autor cu un timbru special, prezent în manualele școlare, dar pe care îl întîlnim parcă tot mai rar în sfera lecturilor curente. În dramatizarea și regia lui Constantin Moruzan, în interpretarea fin nuanțată a actorilor George Constantin, Irina Mazanitis, Mihai Mereuță, Nicolae Luchian-Botez ș.a., **Floricia** a reușit să învie o lume patriarhală, ingenuă, cu bucurii simple și sentimente pure, o lume în care cei răi sînt arătați, copilărește, cu degetul, unde și pasiunile și disperările sînt exprimate cu aceeași delicatețe. O poveste blîndă, cuviincioasă (în sensul cel mai frumos al cuvîntului).



umor blajin, degajând parfumul discret al florii presate în album.

● **Prețul iubirii** este titlul (ca sonoritate, cam... „interbelic“) al unui scenariu radiofonic semnat de Paul Ioachim, text inspirat din actualitate, figurind destinul unei femei „din zilele noastre“, cum ne-am deprins să spunem. Reintîlnim aici preferința — întru totul meritorie — a autorului pentru obișnuitul, pentru aparent nespectaculosul vieții cotidiene, pentru tot ce este pilduitor în acest obișnuit. Eroi și faptele asupra cărora se operește dramaturgul sînt acelea pe care sîntem tentați, în general, să nu le luăm în seamă, deși pot spune multe despre curaj și devotament, despre fermitate și șovăială, despre măruntele gesturi ce hotărăsc, toate, împlinirea în plan uman și social.

Lectura regizorală a lui Dan Puican a știut să pună în valoare calitățile textului, autenticitatea problematicii, ațenuînd — salutar — tendința didacticistă, ușoara artificialitate a unor momente. O contribuție substanțială la infuzia de viață de care a beneficiat textul, în montarea sa radiofonică, revine interpreților, dintre care-i cităm pe Dorina Lazăr,

Mircea Albulescu, Mitică Popescu, Ion Pavlescu.

● O operă fundamentală a literaturii noastre contemporane, **Moromeții** de Marin Preda, a fost prezentă la teatrul radiofonic în adaptarea semnată de Claudiu Cristescu, intitulată **Tineretea lui Moromete**. Sarcină ambițioasă, dificilă, realizarea scenariului a pornit de la ideea — fructuoasă — de a transcrie nu atît narațiunea, întîmplările cuprînse în roman, cît de a fixa, prin alăturarea unor momente semnificative, imaginea unei lumi inconfundabile, a unei perioade istorice de pregnant relief în viața social-politică a țării. Autorul adaptării și, deopotrivă, regizorul Cristian Munteanu, au urmărit și au valorificat caracterul marcat dramatic al prozei, simțul spectacolului, vocația și pasiunea dialogului, definitorii pentru eroii romanului. O distribuție ideală, am îndrăzni a spune, din care notăm pe: George Constantin, Ștefan Iordache, Silvia Popovici, Mircea Albulescu, Dana Dogaru.

**Cristina DUMITRESCU**

## NOTE

### Maioresclana

Sub desăvirșita îngrijire științifică a Georgetei Rădulescu-Dulgheru și a Domicăi Filimon, *Jurnalul* lui Titu Maiorescu, completat cu un **Epistolar**, a ajuns la volumul cinci. Marele om a făcut „însemnări zilnice“ timp de 62 de ani (1855—1917), lăsîndu-ne cel mai întins „aide-mémoire“ din cultura română. Un tezaur documentar din care și oamenii teatrului culeg informații privind vremea nașterii și consolidării scenei naționale.

Astfel, adolescentul studios de 15 ani își deschide „însemnările zilnice“ cu rememorarea pieselor de

teatru „văzute mai înainte“. Prima notație: „În București, în 1847 (sic!) *Boieria de trei zile*. Copilul de opt ani ce însoțise în București revoluționari pe tatăl său nu reținuse, firească, titlul piesei a cărei premieră a fost în 11 iulie 1848. Singura piesă jucată în lunile revoluției se numea *Două sute de galbeni* sau *O păhărnicie de trei zile căzută prin constituție*. Autorul era Ion Dumitrescu-Movileanu, la acea dată subprefect de Ilfov. Fusese student la Paris, și prin anii 1845 cotiza la fondul *Societății studenților români*. S-a aflat în anturajul lui Bălcescu, Rosetti, Kogălniceanu, Ghica. Piesa se imprimă în tipografia Colegiului Sf. Sava și e anunțată elogios de gazeta „Pruncul român“. În ediția a doua din 1880, pe gîna de titlu, se află mențiunea: „Această piesă de ocazie s-a reprezentat pentru prima oară după liberarea patriei noastre și a

tiparului, în anul 1848, luna iulie“.

Ce actori găsiseră vreme pentru teatru, în zilele cînd întăreau rîndurile gardiei naționale? Ce actori fuseseră admirați de copilul revoluționarului Ioan Maiorescu? Sînt virfurile primei generații de actori profesioniști: frații Costache și Ștefan Mihăileanu, C. Serghie, I. Vlădicescu, autorul, I. Dumitrescu și Costache Halepliu.

Legăturile lui Titu Maiorescu cu teatrul sînt puțin cunoscute, deși ele sînt numeroase și extrem de importante. Criticul a scris și dramaturgie, în nemțește, fondul academic rezervînd pasionatului cercetător alese satisfacții. Să nu uităm că Maiorescu este implicat direct în biografia literară a dramaturgilor V. Alecsandri și I. L. Caragiale. Și nu numai a lor.

I. N.

# VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Ovidiu Iuliu Moldovan

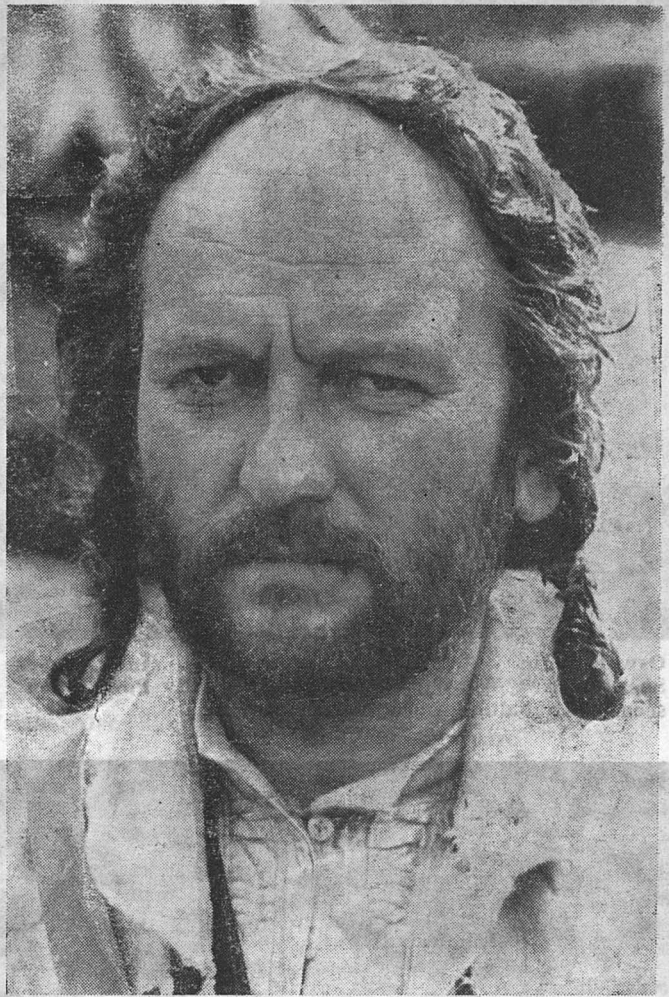
Vocația solitudinii



Singur sau însingurat, neintegrat, neînțeles, nemulțumit, negațiile s-au adunat în jurul personajului Ovidiu Iuliu Moldovan. Tentat uneori de demonism, ca frondă, sfidare, provocare. Cel mai adesea rebel, naiv sau cinic, justițiar sau vindicativ, duce războaie în care el e generalul și tot el soldatul, războaie pe care le pierde, în care se pierde. Diferit, altfel, neasemenea, victimă sau erou al acestei nepotriviri dintre el și destin, dintre el și epocă, dintre el și lume, dintre el și el. Majoritatea variantelor sînt individualiști incoercibili, idealști inconvertibili, damnați, amoralii, inelasiabili, irezonabili etc., pe scurt, creaturi care n-au nici cea mai vagă intenție să întoarcă și obrazul celălalt. Categoria e departe de a fi sumară sau monotonă. Include lesne un pigment romantic, sînt

aproape nelipsite pitorescul, suspense-ul. Poate fi samurai, brigand, mercenar, proscris, Don Quijote și mulți alții alături. Metaforizînd, ușor și fără pretenții, personajele sale contemporane sînt și ele pe aproape. În miezul unei neliniști fără leac, pentru că dorul perfecțiunii și goana după ideal sau absolut sînt iubiri imposibile. Excepție sau eroare, personajul său neagă și este negat, se exclude și este exclus. Așa încît, ai lui sînt, ar trebui să fie, nu numai Edmund și Caligula, ci și Lorenzaccio, sau Iago, sau Hamlet; însuși, sau Jimmy Porter și toți urmașii săi.

Doar că acest portret-robot Ovidiu Iuliu Moldovan este doar virtual. Practic, mai toate rolurile de care a avut parte multă vreme nu au făcut decît să-l sugereze sau să-l mimeze, sărac. S-au adu-



În rolul titular din filmul „Horea“

nat în ani o sumedenie de încropeli schematice, de schițe debile. Rar, foarte rar, un personaj curat dar fugitiv, lucrat cu finețe și mult gust de Mircea Veroiu. În rest, mai puțin gust, adesea mult mai puțin. Și dacă în teatru actorul se mai descurcă și singur, în film nu poate aproape nimic împotriva armatei nevăzute care începe cu scenariul și se termină cu montajul. În teatru, da, Ovidiu Iuliu Moldovan s-a descurcat și singur de la o vreme, cu personaje care uneori au părut să-i aparțină cu concepție și execuție cu tot.

Intrat, cu Despot și Malvolio, cu Pantelimon și Horea, într-o altă vîrstă a nesupunerii, altfel înțelese, altfel asumate, actorul rămîne, cu un plus de liniște, de convingătoare majestate, în interiorul aceleiași opțiuni tipologice. Într-atît desăvîrșită încît pare miraculoasă, compoziția din **Horea** procură actoriei românești de film primul său monument mo-

dern. **Despot-Vodă**, model clasic de implicare în actualitate prin parabolizare în umbra istoriei, îi propune astăzi lui Ovidiu Iuliu Moldovan un rol evident din „familia“ sa, deschis unor lecturi suficiente de diverse pentru a izbuti, la rîndu-le, eventual, o implicare în actualitate în aceleași condiții.

Dacă există personalități actricești la care se cere investigarea amplitudinii și registrului, la Ovidiu Iuliu Moldovan trebuie cred cultivată disponibilitatea rară, unică, pe care o deține. Unică nu în raport cu sine, ci cu peisajul teatral în care evoluează. Dar, departe de a o saluta ca eveniment și de a o etala ca atare, acest mediu pare a considera singularitatea sursă de dificultăți. Imposibilitatea integrării trece, nedorit, nefiresc, reprobabil, de la personaj la actor. Reputația de „difcil“, de sine mărturisită, pare a-i sta împotriva. Fie și difcil, dar cu cît mai pasionantă convertirea acestei recalitrante



Oswald din „Regele Lear“ de Shakespeare — rolul de debut pe scena Naționalului bucureștean



În „Dreptate în lanțuri“, haiducul Pantelimon



Alături de Ilinca Tomoroveanu în „Fundaja“ de A. Buero Vallejo



În „Despot-Vodă“ de Vasile Alecsandri



Malvolio din „A douăsprezecea noapte“ de Shakespeare

în artă de excepție! E nevoie aici de o potrivire de talent între regizor și actor. De talent, de intelect, de ținută și, cum se spune cu fervoare crescîndă, de program.

În fine, evoluțiilor actorului în teatru și film li se adaugă, ca poate cea mai importantă și dînd cheia personalității sale atît de speciale, modalitatea în care traduce în limbaj rostit limbajul scris al poeziei. Spun rostit pentru că e mai mult decît vorbit. În mijlocul unei frumoase tradiții actoricești care urmărește descifrarea cît mai exactă, mai completă și comunicarea cît mai expresivă, mai personală a intențiilor poetului, în întreagă subtilitatea sau forța lor, Ovidiu Iuliu Moldovan vine, din nou singur, după numai Emil Botta, să propună un alt fel de joc. Fascinant pentru că riscant. Departe de a încerca să convingă, demontînd riguroso o logică sau o filozofie, el este în comuniune cu însuși universul abstract al

poeziei ca muzică în cuvinte. Într-o manieră mai curînd incantatorie decît expositivă, sugerînd analogii cu străvechi, originale practici rituale, magice, el atrage cu deliberată lentoare ce crește către vertiginos într-o fluentă acaparantă, irezistibilă, conducînd sensibilitățile receptive, nu în transă mistică, firește, dar într-o zonă vecină, în acel tărîm al elevației spirituale către care, aspirînd, arta s-a născut. A transcende sensuri și subsensuri, fără a le disprețui, sublimîndu-le cu scopul privilegiat de a încerca o reîntoarcere la surse, o reconstituire a stării de grație care a fost poate, inițial, rațiunea de a fi a artei, iată un demers greu de înțeles, ușor de contestat, nu oricui îngăduit, nu oricui accesibil. Și iată cum, încă o dată, inspirația izolează, însingurează, chiar dacă, într-un revers impalpabil și nu tocmai compensatoriu, creează comuniuni rare, alese.

Dan MICOLESCU



Eugenia  
Busuioceanu

# Întâlnire la metrou

piesă în două părți  
și un epilog

*Personajele*

VIRGIL OANCEA  
VALERIA OANCEA, soția lui  
ALEXANDRU OANCEA, fiul lor  
ANCA COSTINIU  
ANGELA COSTINIU, mama Ancăi  
LAUBENȚIU LOVIN  
MĂDĂLINA LOVIN, fiica lui  
VICTOR, prietenul Ancăi  
PAMFIL IEREMIA  
REPORTERUL

## PARTEA I

### Tabloul 1

Locuința familiei Oancea : un hol-sufragerie în care se află o masă cu scaune, fotolii, o bibliotecă. Pe un perete, diplomele de inventator și inovator ale lui Virgil Oancea. Seara de Anul nou ; Alexandru împodobește bradul, în timp ce Anca, ajutată de Victor, pune masa. Muzică la casetofon. Atmosferă sărbătorească, firească într-o asemenea seară.

ALEXANDRU (*Ancăi*): Ce zici, e O.K. ?  
ANCA : Din moment ce-l împodobești tu, cum ar putea fi altfel ?

ALEXANDRU : Așa m-am născut eu : cu un pronunțat simț al esteticului.

ANCA : Și cu un pronunțat gust al lăudăroșeniei.

ALEXANDRU : Asta nu-i adevărat ! La treabă, cel puțin, nu mă laud nicio dată. Alții mă laudă...

ANCA : Și-ți face plăcere...

ALEXANDRU : Bineînțeles ! Auzi vorbă ! Cine nu s-ar bucura, mai ales când merită laudele ? Și pe tine te laudă lumea. Și sînt sigur că te bucuri. Cu discreție, ce-i drept.

VICTOR : Cu discreție ?

ALEXANDRU : Cu atîta discreție, că unora le îngheață felițările pe buze...

VICTOR (*rîzînd*) : Chiar așa, Anca ?

ALEXANDRU : Da. Se tem oamenii să n-o supere... Cu ea e greu să ghicești cînd e cu adevărat mulțumită...

ANCA : Exagerezi ! Și-apoi, știi bine că nu toți oamenii sînt sinceri. Unii te linguesc ca să-ți facă plăcere, după care, la prima greșală, te așteaptă la cotitură...

ALEXANDRU : Neîncrederea asta în oameni nu-i bună.

ANCA : N-o fi. Dar nu pot să uit că tatei i-a fost fatală încrederea lui totală și necondiționată în oameni.

ALEXANDRU (*după un schimb de priviri cu Victor*) : Atunci a fost de vină un singur om.

ANCA : Te poate distruge și-un singur om, dacă are putere...

VICTOR : Zău, Anca ! Te-am rugat de atîtea ori...

ANCA : Ce ? Să uit ?

VICTOR : Te chinuiești singură. Au trecut atîția ani.

ANCA : Pentru mine, imaginea tatei a rămas la fel de vie... Iar ție, Victore, ți-am mai spus : dacă suferința asta a mea te sîcîie, de ce nu te ții deoparte ?

VICTOR : Pentru că te iubesc. Iar suferința asta nu-i numai a ta. Știi că ți-am fost mereu alături.

ALEXANDRU : Ce-i asta, fraților ? Da-ți-o încolo ! Măcar în seara de Anul nou să fie liniște. Iar pe tine chiar vroiam să te rog : încercă să nu-i amintești atît de des tatei de nenea Adrian. A ținut la el ca la un frate, și de fiecare dată se emoționează.

ANCA : Nu-ți face griji ! Pe părinții tăi n-am să-i supăr nicio dată... Le datorez totul. Și am să le fiu întodeauna recunoscătoare.

ALEXANDRU : Nu recunoștință așteaptă ei de la tine ! Te iubesc ca pe propria lor fiică. Și nu doresc altceva decît să te vadă fericită.

ANCA : Chiar sînt. Munca îmi dă des-tule satisfacții.

VICTOR : Dar fericirea nu-i făcută nu-mai din muncă. Mai există și viața personală...

ANCA (*zîmbînd*) : Să mă mărit, așa-i ? Asta înțelegi tu prin viață personală.

VICTOR : Ei, da. Asta înțeleg... Iar de sentimentele mele te-ai convins, cred.

ALEXANDRU : Chiar așa ! De ce nu te măriți tu cu Victor ? Ar fi mișto, pe cuvîntul meu !

ANCA (*rîde*) : Vrei să scapi de mine ?

ALEXANDRU : Nu vorbi prostii ! Dar, oricum, înaintea ta nu mă pot însura. Așa-i regula : mai întii sora mai mare.

ANCA : Sînt mai mare doar cu cinci luni. Și să nu fii șmecher ! Vrei să spui că din cauza mea nu te-ai însurat încă ? Dar mireasa ți-ai găsit-o ?

ALEXANDRU : Încă nu. Și chiar dacă aș fi găsit-o, cu siguranță că tata, dar mai cu seamă mama, nu mi-ar da voie să mă însor înaintea ta.

ANCA : Știi ce ? Găsește-ți tu fata, că mai vedem noi...

ALEXANDRU (*privindu-l cu tîlc pe Victor*) : În cazul asta mă pun pe treabă, să știi. Încep s-o caut chiar din seara asta.

ANCA : Zău ? Și-ncotro o iei ?

ALEXANDRU : Spre Dan. M-a chemat să fac revelionul la el. Din cîte am înțeles, vin o droaie de fete „clasa I”. Găsesc eu una.

ANCA : Chiar așa de repede ?

ALEXANDRU : Da. Și mîine de dimineață v-o prezint. Venim cu sorcova, după datină. (*Se aude soneria. Ancăi.*) Mai aștepți pe cineva ?

ANCA : Eu, nu. Poate pe tine te caută vreo fată.

VICTOR : O fi tocmai mireasa.

ANCA : A aflat că vrei să te însori... și...

ALEXANDRU (*amuzat*) : Cum naiba a ști aflat... ?

VICTOR : Prin telepatie. Și, ca să nu i-o ia alta înainte, s-a și prezentat.

ALEXANDRU (*prins în joc*) : Mai știi ? ! (*Se duce și deschide ușa. Apare Mădălina, o fată frumoasă, elegantă.*)

MĂDĂLINA : Bună seara !

ALEXANDRU (*intimidat*) : Bună seara !

MĂDĂLINA : Sper că n-am greșit adresa. Aici locuiește familia Oancea ?

ALEXANDRU : Aici. Poftiți !

MĂDĂLINA : Scuzați-mă că vă deranjez tocmai în seara de Anul nou...

ALEXANDRU : Dimpotrivă... Vă așteptam.

MĂDĂLINA (*surprinsă*) : Pe mine ?

ALEXANDRU : Simbolic, ca să zic așa. Probabil sînteți solul Noului an. Și dacă și Noul an va fi tot atît de frumos ca solul trimis...

MĂDĂLINA (*zîmbînd*) : Nu sînt solul Noului an, ci o pămînteană obișnuită,

și-l caut pe soții Oancea.

ALEXANDRU : Sînt părinții mei.

MĂDĂLINA : Le-am adus o scrisoare pe care trebuie să le-o înmînez personal. Dacă se poate...

ALEXANDRU : Sigur că se poate. Dar acum nu sînt acasă. S-au dus la o mătușă, să-i ureze „La mulți ani !” Nu are telefon și...

MĂDĂLINA : Atunci am să vin altă dată. (Schifează gestul de a pleca.)

ALEXANDRU (dornic s-o rețină) : Vă rog, nu plecați ! (Uitîndu-se la ceas.) E timpul să se întoarcă și ei. Scoateți-vă haina... (O ajută, apoi face prezentările.) Ea e Anca, sora mea de suflet. (Anca dă mina cu Mădălina.) Iar el, Victor. (Dau mîna și ei.) Dar, vă rog, luați loc ! (Scurtă pauză. Conversația se înnoadă greu. Se studiază reciproc.) E frig, așa-i ?

MĂDĂLINA : Da... E cam frig...

ALEXANDRU (grijuliu) : Ar fi bine să veniți lîngă calorifer...

MĂDĂLINA : Mulțumesc ! stau bine.

ANCA : N-ar strica să beți ceva, să vă încălziti.

ALEXANDRU : Bună idee ! Ce preferați ? O vodcă, un coniac ?

MĂDĂLINA : Un pic de vodcă. Nu ca să mă încălzesc, cît mai degrabă ca să-mi schimb starea de spirit...

ALEXANDRU (tatonînd) : S-a întîmplat ceva ?

MĂDĂLINA : Am un necaz. O problemă de familie... (Stăpinîndu-se.) Sper însă să se rezolve...

ALEXANDRU (turnînd vodcă în pahare) : Sigur ! Oamenii frumoși n-ar trebui să fie niciodată necăjiți. (Ridicînd paharul.) Noul an să vă aducă numai bucurii !

ANCA (ciocnînd și ea) : Și eu vă doresc : „La mulți ani !” Sănătate !

VICTOR : Iar eu — un an plin de satisfacții, fără supărări.

ALEXANDRU : „Cele bune să se adune, cele rele să se spele !”

(Atmosfera s-a mai încălzit, totuși stînghereala persistă.)

ANCA (Mădălinei) : Sînteți studentă ?

MĂDĂLINA : Nu mai sînt. Am terminat anul acesta Facultatea de construcții industriale și civile.

ALEXANDRU : Ce coincidență ! Sîntem colegi. Am urmat aceeași facultate, dar am absolvit de patru ani. Tocmai cînd cădeam dumneavoastră admiterea.

ANCA : Și unde ați fost repartizată ?

MĂDĂLINA : Unde am fost repartizată, nu mai are importanță. Lucrez la centrală.

ALEXANDRU : Și vă place ?

MĂDĂLINA : Nu prea. Dar ai mei, tata mai cu seamă, au ținut să rămîn în

București.

ALEXANDRU : Veniți la noi, la metrou. E O.K. !, pe cuvîntul meu...

ANCA (zîmbind) : El e șeful brigăzii de tineret. Vă angajează imediat.

ALEXANDRU : Nu-i vorba numai de mine. Și tata lucrează tot la metrou. E maistru.

MĂDĂLINA : Și, după diplomele pe care le văd, și-un mare inventator.

ANCA : Nea Virgil e Erou al Muncii Socialiste.

ALEXANDRU : Iar Anca lucrează la Direcția proiectare a metroului.

MĂDĂLINA : Lucrați acolo chiar de la început ?

ANCA : De cînd a fost înființat Comandamentul metroului...

ALEXANDRU : Tatăl Ancăi și-a dat lucrarea de diplomă încă în 1948 cu un proiect de construcție a metroului. Iar actualul proiect, după care lucrăm noi acum, se bazează în mare parte pe ideile lui.

ANCA : Alexandre, ce rost are... ?

ALEXANDRU : Inginerul Adrian Costiniu, tatăl Ancăi și prietenul cel mai bun al tatei, a fost un vizionar, un entuziast.

MĂDĂLINA : A fost ? Înseamnă că...

ALEXANDRU : Da... A murit. Dar ideile lui nu s-au pierdut. Le valorifică Anca. I-a rămas jurnalul lui de însemnări, în care a notat întîmplări, impresii despre oamenii cu care a lucrat, foarte multe propuneri tehnice, invenții, inovații...

MĂDĂLINA : E formidabil să poți duce mai departe o asemenea moștenire.

ANCA : Din nefericire, tata a avut în viață și mari dezamăgiri. necazuri, note și ele în același jurnal...

MĂDĂLINA : A murit de mult ?

ANCA : În 1960.

MĂDĂLINA : Ce păcat ! A fost bolnav ?

ANCA : A făcut un infarct. În niște împrejurări de care prefer să nu-mi aduc aminte acum...

MĂDĂLINA : Iertați-mă ! N-am vrut...

ALEXANDRU : Și Victor lucrează tot pentru metrou, cu toate că e angajat la Uzinele „23 August”. Conduce fabricarea scuturilor care sapă tunelul. Noi le spunem „cirtite”... Dar ce vă tot spun eu ? Doar sînteți inginer constructor. Iar dacă vreunul se defectează, vai de capul lui Victor ! La metrou, de scuturi răspunde tata. Și cînd ai de-a face cu el...

VICTOR : Ce-i drept, e foarte sever. Și mereu vine cu inovații, cu îmbunătățiri. Chiar zilele astea mi-a cerut o nouă modificare. (Către Alexandru.) Ți-a spus ?

ALEXANDRU : Nu ! Dar sper să n-o rezolvați chiar în seara asta.



VICTOR (*rizind*): Ba da. Mi-a cerut să-i aduc schița noului proiect.

ALEXANDRU: Și i-ai adus-o?

VICTOR: Bineînțeles... Altfel îndrăzneam să vin?

ALEXANDRU (*fluierînd a pagubă*): Atunci, ne-am aranjat! Subiectul principal de discuție al acestui revelion va fi îmbunătățirea scutului.

ANCA (*cu ironie*): Oricum, n-ai de ce să te îngrijești. Tot pleci de-acasă.

ALEXANDRU: Eu? Unde să plec?

ANCA: Din câte am înțeles, ești invitat la Dan. Petrecere mare, fete „clasa I”!

ALEXANDRU: De unde ai mai scos-o și pe asta? Faci o confuzie, surioară...

ANCA (*rizind pe infundate*): Se poate să fi înțeles eu greșit. Cred că era vorba de alt revelion. De o perspectivă mai îndepărtată.

MĂDĂLINA (*lui Alexandru*): Probabil că din cauza mea n-ai plecat încă. Îmi pare rău... (*Se ridică.*)

ALEXANDRU (*așezînd-o la loc*): Vă pare rău? Mie, dimpotrivă, îmi pare bine că sînteți aici. Și oricum nu pot pleca înainte de a ciocni cu părinții un pahar. E o tradiție în familia noastră să primim Anul nou împreună. O tradiție pe care nimeni n-ar îndrăzni s-o încalce.

MĂDĂLINA (*nostalgic*): Întotdeauna ați fost împreună de Anul nou?

ALEXANDRU: Întotdeauna. Tata a lucrat toată viața pe șantier. Dar, oriunde s-ar afla, în seara de Anul nou se întorcea acasă.

MĂDĂLINA: Asta înseamnă că sînteți o familie unită.

ALEXANDRU: Care „se respectă”, cum zice tata. Dar v-am împuiat destul capul cu familia noastră. Mai bine să mai bem ceva.

ANCA (*Mădălinei*): Să vă mai torn vodcă, sau preferați un pahar de vin?

MĂDĂLINA (*mai relaxată*): Am băut destul... Nu sînt obișnuită...

ANCA: Nici eu... Dar în seara de Anul nou toată lumea ciocnește un pahar. (*Ciocnesc, își urează reciproc „La mulți ani!”.* Din nou soneria, de data asta mai insistent.)

ALEXANDRU: Cine-o fi? Că mama și tata au cheie.

ANCA: Știu eu? Asta-i seara surprizelor.

ALEXANDRU (*uitîndu-se la Mădălina*): Prima surpriză — exteme de plăcută! (*Deschide ușa: apare Angela, proaspăt coafată, strident fardată, în ținută de petrecere.*) Tante Angela, dumneata, pe vremea asta?

ANGELA: Ce te miri așa? Pot să intru?

ALEXANDRU: Bineînțeles. Poftim!

ANGELA (*veselă, scoțînd din poșetă un clopoșel*):

„Aho! Aho! Copii și frați,

Stați puțin și nu minați, Lîngă geam v-alăturați

Și urarea mi-ascultați!”

ANCA (*jenată*): Încetează, te rog!

ANGELA (*surprinsă*): Să încetez? E seara de Anul nou, iar eu am venit cu plugușorul. Dar dacă nu-i voie...

ANCA (*dezlănțuită*): De ce-ai plecat de-acasă? Aveai tot ce-ți trebuie. Ți-am pus și masa...

ANGELA: Am observat... Ești drăguță, Anca. Mi-ai pus și o luminare într-o creangă de brad. Dar încă nu vreau să mor.

ANCA: Ce idee! Ți-am pus luminarea fiindcă așa-i datina.

ANGELA: O fi. Dar singură și cu luminarea aprinsă eu nu pot să stau. Știi că sînt o fire sociabilă. Îmi place anturajul...

ANCA: Ți-o fi plăcînd. Dar anturajul de care ai nevoie eu nu pot să ți-l procur...

ANGELA: Mă rog... dacă nu poți, mă mulțumesc și cu societatea asta. Dar dacă deranjez, plec...

ALEXANDRU: Se poate, tante Angela? Te rog, ia loc!

ANGELA (*după ce se așază*): Mersi! (*Privind în jur și dînd cu ochii de Mădălina.*) A, lume nouă! Bravo, Alexandre! Splendidă fată!

ALEXANDRU (*încurcat de gafa ei*): Domnișoara n-a venit la mine. Are treabă cu tata și cu mama...

ANGELA: N-are importanță la cine a venit. E frumoasă și asta-i de-ajuns. (*Mădălinei.*) Eu, domnișoară, nu sînt ca alte femei, să le invidiez pe cele frumoase. Și pe mine m-au invidiat femeile toată viața. Au avut și de ce... Dar, mă rog... (*Privindu-l pe Victor.*) Și dumneata? Mă bucur că te văd. Am uitat cum te cheamă. (*Intinzîndu-i mîna, se alintă.*) Pe mine mă cheamă Angela. Pe dumneata?

VICTOR (*sărutîndu-i mîna*): Chiar nu mă mai cunoașteți? Sînt Victor.

ANGELA: Victor? Nu te cheamă Adrian? Păcat! Am cunoscut pe cineva cu numele de Adrian. De fapt, am cunoscut mai mulți...

ANCA: Iar începi?

ANGELA (*absentă*): Unul din ei, mi se pare, a și murit... Da! Da! Sigur a murit. Păcat! Dar, mă rog, morții cu morții și viii cu viii. (*Uitîndu-se la pahare.*) Ce beți? Vodcă?

ALEXANDRU: Vodcă. Să-ți torn și matale?

ANGELA: Dacă n-aveți altceva, merge și asta. Toarnă-mi!

ANCA: Știi că alcoolul îți este interzis.

ANGELA: Interzis, mie? Pe naiba! Cine să-mi interzică?

ANCA: Doctorii.

ANGELA: Aiurea... Doctorii! Ce știu ei despre mine? (*Către Mădălina.*) Habar

n-ai, domnișoară, ce femeie veselă am fost eu...

ANCA (*disperată*): „Gata! A dat drumul la plăcă. N-o mai poți opri...”

VICTOR (*o ia de mână*): Las-o!

ANGELA: Toată viața am băut cot la cot cu bărbații. Mi-a plăcut să petrec, să mă distrez... Și-acum, Anca și timpotii ăia de doctori ar vrea să mă schimb. Să devin un fel de călugăriță. (*Ride strident.*) Nu-i așa că-i nostim? Eu și călugăriță? Doamne ferește! Nu-mi schimb eu firea, nici de m-ar pune în cămașa de forță. Și sint de o rezistență! (*Ridicînd paharul.*) Noroc! Să bem pentru femeile vesele și prietenoase, care știu să-și trăiască viața din plin, cum am făcut eu. (*Bea paharul întreg, pe nerăsuflăte.*) Două lucruri am detestat în viață: singurătatea și ipocrizia. (*Intorcîndu-se din nou spre Mădălina.*) Eu, domnișoară, n-am ascuns niciodată nimic. Am jucat, ca să zic așa, cu cărțile pe față. La vedere. (*Luînd sticla cu vodcă, își umple paharul.*) Ce să ascund? Roiau bărbații în jurul meu. Să mă fac că nu-i văd și să pun capul în pămînt, ca mironosițele? Cînd mi-a plăcut un bărbat, mi-a plăcut, și gata! (*Dînd paharul pe git.*) Totul e să nu mă plictisesc. Că dacă mă plictisesc, o iau din loc imediat. Ați văzut doar. (*Își mai toarnă un pahar, surizînd amintirilor.*) De fapt, am mai fugit o dată de-acasă, tot în seara de Anul nou. Și dusă am fost...

ANCA: Mamă, asta nu! Te rog!

ANGELA (*neluînd-o în seamă*): Cu mulți ani în urmă. Cîți or fi, nu mai știu. (*Semn spre Anca.*) Ea era mică. Iar el stătea zi și noapte cu nasul în proiecte. Așa face și Anca. Seamănă cu el, nu cu mine. Păcat! Că viața e scurtă, și dacă n-o trăiești, cu ce rămii? Eu trăiesc din amintiri. Ea nici pe astea n-o să le aibă.

VICTOR: Ancăi îi place mult munca ei...

ALEXANDRU: Ce-i puțin lucru să participe la proiectarea metroului?!

ANCA: Lăsați-o, că tot nu înțelege.

ANGELA: Ba înțeleg! Dar eu nu sint de acord ca femeile să lucreze în producție.

ALEXANDRU (*amuzat*): Aoleu, chiar așa? Păi e prevăzut în Constituție.

ANGELA: Mă rog, dacă-i prevăzut, să lucreze. Dar să lucreze numai cele urîte. Ca să aibă și ele o satisfacție. Cele frumoase, de asta s-au născut frumoase, ca să placă bărbaților. Eu atît am fost în viață: o femeie frumoasă. Unii îmi ziceau „Miss România“. (*Mădălinei.*) Ce, nu mă crezi, domnișoară?

MĂDĂLINA: Cum să nu...

ANGELA: Eram subțirică și zglobie ca o balerină. Cînd intram într-un resta-

urant, toți întorceau capul după mine. Auzeam șoapte: „Iat-o!“ Iar șeful orchestrei mă întreba ce vreau să-mi cînte. Asta viață! (*Golește paharul.*) Unul din ăștia mi-a făcut și-un cîntec: „Angelica“. Am să vă cînt refrenul, că restul l-am uitat...

ANCA: Mamă, încetează, te rog, nu te da în spectacol!

ANGELA: De ce? Cîntecul e foarte frumos. Ani de zile s-a cîntat. Devenise șlagăr. (*Intr-o manieră desuetă, cîntă.*)

„Angelica, gura ta de-o patimă nebună, Ochii tăi cei plini de vis, în paradis, e Angelica...”

Trupul tău de șarpe iarăși m-a vrăjit...“ (*Pe cîntecul Angelei, își fac apariția Virgil și Valeria Oancea. Se opresc în ușă, surprinși. Anca, se îndreaptă spre ei cu intenția de a le explica, dar ei îi fac semn să tacă.*)

VIRGIL (*la terminarea cîntecului*): Bravo! Văd că vă distrați bine.

ALEXANDRU (*cu subînțeles*): Am avut un mic spectacol.

ANCA: Un spectacol-surpriză. Gratuit.

VALERIA: Lasă, dragă... Știi că Angela e veselă de felul ei.

ANGELA (*preluînd „complimentul“*): Da. Veselă m-am născut și veselă am să fiu pînă mor. Anca nu înțelege. Ce să-i faci? V-am spus doar! Femeile m-au invidiat întotdeauna.

ANCA: Numai aberații spui...

VALERIA: Anca, nu-i momentul. Mai bine adă-ne tu ceva de mîncare, că doar ai pregătit atîtea bunătăți.

VIRGIL: Chiar așa... De ce n-ați mîncat nimic pînă acum?

ANCA: V-am așteptat pe dumneavoastră...

VIRGIL: Uite c-am venit. Și în curînd sosește și Anul nou. Să ne așezăm la masă, copii!

(*Anca se îndreaptă spre bucătărie, dar la intervenția Angelei se oprește.*)

ANGELA: În cazul ăsta, am să plec. Nu vreau să vă deranjez. (*Se ridică.*)

ANCA (*considerînd soluția binevenită*): Îmbracă-te, că te conduc pînă acasă. Numai să aduc gustările.

ANGELA (*îngrozită*): Acasă? Nu mă duc! Nu vreau să mă duc. (*Schimbînd tonul.*) Dealtfel, mai am de făcut cîteva vizite. Sint așteptată...

ANCA: Vizite? Cine te așteaptă?

ANGELA (*rizînd încîntată*): Foștii mei admiratori. (*Scoate din poșetă o hîrtie.*) Am făcut o listă... Din atîția, nici nu știu la care să mă duc mai întîi...

VALERIA (*asezînd-o din nou pe scaun*): Ba n-ai să pleci nicăieri, Angela. Ești invitată noastră...

VIRGIL: Sigur... Fă-ne plăcerea și rămii. Iar cînd ai să te simți obosită, te culci în camera Ancăi.

ANGELA (*înviorată*): Mă rog... Dacă in-

- sistați... *(Se așează mai comod. Anca țese.)* În fond, aici sau în altă parte, n-are importanță. Totul e să nu mă plictisesc. Că eu cînd mă plictisesc, plec imediat! *(Ia repede sticla cu vodcă, să-și mai toarne un pahar.)*
- VALERIA *(luîndu-i cu blîndețe sticla din mînă)*: Lasă că mai bem un pahar după ce mîncăm.
- VIRGIL *(pentru a atenua cumva penibilul momentului)*: Victore, mă bucur c-ai venit.
- VICTOR: Înarmat cu tot ce mi-ai cerut. Am și schița noului scut.
- VIRGIL: Bravo! Vorbim noi și despre asta.
- VALERIA: Cînd să vorbiți? Astă seară? Doar n-aveți de gînd să țineți o ședință de producție?!
- VIRGIL *(rîzînd)*: Nu acum, mai spre ziuă...
- ALEXANDRU *(iritat de faptul că părinții n-o bagă în seamă pe Mădălina și realizînd în același timp nerăbdarea ei)*: Mamă, tată, nu credeți că e cazul să observați că mai avem un musafir?
- VIRGIL: Am observat.
- VALERIA: O fată așa de frumoasă, cum am fi putut să n-o observăm?
- ALEXANDRU *(zîmbînd)*: Mișto! Dar complimentul ar fi fost și mai binevenit dacă-l făceai cînd ai intrat.
- MĂDĂLINA: Ce importanță are asta?
- VIRGIL: Iertați-ne, domnișoară, dar noi am așteptat ca Alexandru să facă prezentările. Așa ar fi fost firesc. Bine ați venit! Sper să petreceți la noi o seară plăcută.
- MĂDĂLINA: Numai că eu... nu pentru asta am venit.
- (Intră Anca aducînd două platouri pe care le așază pe masă.)*
- ALEXANDRU: Intr-adevăr! Spre regretul meu, domnișoara nu se află aici la invitația mea. Are o scrisoare pentru dumneavoastră.
- MĂDĂLINA: Da... Mama m-a trimis...
- VALERIA: Mama? Dar cine sînteți?
- MĂDĂLINA: Aveți dreptate, cu asta trebuia să încep... Sînt Mădălina Lovin. *(Cu reală dezînvoltură, îi întinde Valeriei mîna. Dar, la auzul acestui nume, rămîn toți perplecși.)*
- VIRGIL *(după o pauză grea)*: Fiica lui Laurențiu Lovin?
- MĂDĂLINA: Da!
- ANCA: Extraordinar! Și de ce nu ne-ați spus pînă acum?
- MĂDĂLINA: Dacă m-ați fi întrebat, v-aș fi spus... Dar nu înțeleg de ce sînteți așa de surprinși...
- ANCA: De ce sîntem surprinși!
- VIRGIL: Nu te repezi, Anca. Să vedem mai întîi despre ce e vorba.
- ANGELA *(amețită)*: Laurențiu Lovin... Parcă-l cunosc...
- MĂDĂLINA *(edificată, n-o ia în seamă)*: Mama e bolnavă și v-a trimis o scrisoare. *(Îi dă scrisoarea lui Virgil, care se apucă imediat s-o citească.)*
- VALERIA: Biata Elvira! Mult a mai suferit...
- MĂDĂLINA: Mama a suferit? De ce? Tata a avut întotdeauna grijă de ea. Și acum a adus nu știu cîți doctori. Numai profesori... mari specialiști.
- VALERIA: O fi adus... Sînt cazuri, însă, în care doctorii, oricît de mari, oricît de pricepuți ar fi, nu pot face nimic.
- MĂDĂLINA *(privindu-i circumspect)*: Din cîte am înțeles de la mama, cîndva ați fost prietenii familiei noastre.
- VIRGIL *(dîndu-i scrisoarea Valeriei)*: Am fost.
- MĂDĂLINA: De asta am și venit.
- VIRGIL: Tatăl dumitale știe că ai venit la noi?
- MĂDĂLINA: Nu! Mama m-a rugat să nu-i spun. Dealtfel, tata are acum mari necazuri. Probabil că ați aflat...
- VIRGIL: Ce să aflăm?
- MĂDĂLINA: De anchetă. *(Dezlănțuită.)* Sînt unii care vor să-l lovească. Numai din invidie. Dar tata e un om cinstit și sînt sigură că n-a făcut rău nimănui.
- ANCA: Dumneata de asta ai venit? Să ne convingi pe noi că tatăl dumitale n-a făcut rău nimănui?
- VICTOR *(blind)*: Zău, Anca! Ce rost are?
- ANCA: Cum, Victor, și tu?
- VIRGIL *(autoritar)*: Lăsați-o să vorbească!
- MĂDĂLINA *(din ce în ce mai derutată, dar foarte hotărîtă, privînd-o pe Anca)*: Mă mir că tocmai dumneata, care îți divinizezi tatăl și după moarte, poți vorbi așa...
- ANCA: Tatăl meu a fost un om minunat...
- MĂDĂLINA: Și-al meu tot un om minunat este. Și n-am să îngădui nimănui să-l calomnieze. *(După o pauză.)* Ori-cum, un lucru e clar pentru mine: prietenii cu adevărat nu i-ați fost niciodată.
- ANCA *(revoltată)*: Asta-i culmea! Dumneata, fiica lui Laurențiu Lovin, vorbești de prietenie?
- VIRGIL *(și mai autoritar)*: Termină, Anca! Doar nu vrei s-o faci pe dînsa răspunzătoare de trecut? *(Mădălinei.)* Iar despre ce înseamnă o prietenie, n-ar strica să-l întreb mai întîi pe tatăl dumitale. Poate află și adevărata cauză pentru care relațiile dintre noi s-au rupt.
- MĂDĂLINA: Nu știu la ce vă referiți. Dar eu țin la tata și sînt convinsă că, pînă la urmă, dreptatea va fi de partea lui.
- VIRGIL: Dreptatea e ceva mult mai complicat decît îți închipui. Pentru noi, ea

s-a și infăptuit. În orice caz, ce s-a întâmplat atunci nu se mai poate re-  
peta.  
MĂDĂLINA (*gata de plecare*): Mă rog.  
Nu-mi rămâne decît să vă cer scuze  
pentru deranj.  
ANGELA: Laurențiu Lovin... Mi-am adus  
aminte! Frumos bărbat. L-am trecut  
și pe el pe listă. Șmecherul!  
(*Mădălina își ia paltonul.*)  
ALEXANDRU (*sare și o ajută să se îm-  
brace*): Am să vă conduc... Nu vă  
putem lăsa singură...  
MĂDĂLINA: Nu! Mulțumesc! Acum,

tocmai singură vreau să fiu... Bună  
seara!  
(*Se îndreaptă spre ieșire.*)  
VIRGIL: O clipă! În ce-o privește pe  
mama dumitale, ne pare rău că-i bol-  
navă...  
VALERIA: ...și am vrea tare mult s-o  
ajutăm. Dacă am putea face ceva...  
MĂDĂLINA: Nu cred că va mai fi  
nevoie...  
VIRGIL: Cunoști conținutul scrisorii?  
MĂDĂLINA: Nu...  
VIRGIL: Cînd ai să vrei să-l aflu,  
caută-ne!

## Tabloul 2

**Acasă la Laurențiu Lovin: o casă elegantă, cu scară interioară. Acțiu-  
nea se va petrece în hol, unde în afară de masă, fotolii, bibliotecă, bar, va  
fi în mod obligatoriu și un telefon.**

(*La ridicarea cortinei, în hol se află  
numai Mădălina, care se plimbă agitată,  
pîndind telefonul. Pierzîndu-și răbdarea,  
ridică receptorul și formează un număr.*)

MĂDĂLINA: Alo! Da! Tot eu sînt, Mă-  
dălina. S-a terminat ședința? De-o ju-  
mătate de oră? Și tata? A plecat spre  
casă? Cum, nu știi? Dar... (*Vrea să  
mai spună ceva, însă telefonul s-a în-  
chis.*) Dumnezeule, ce-o fi? (*Aleargă,  
își ia haina din cuier și se îmbracă.  
Dar își face apariția Laurențiu Lovin.  
Mădălina, bucuuroasă, îl îmbrățișează.*)  
În sfîrșit, ai venit!

LAURENȚIU (*observînd că-i îmbrăcată*):  
Voi să pleci undeva?

MĂDĂLINA: Eram îngrijorată și por-  
neam să te caut. Secretara mi-a spus  
că ședința s-a terminat de mult.

LAURENȚIU: De ce-ai sunat-o? Ca să  
ne dăm în spectacol? Aștia atîta  
așteaptă!

MĂDĂLINA: Iartă-mă! Dar nu știam  
ce s-a întâmplat. (*Văzînd că Lauren-  
țiu tace.*) Cum a fost?

LAURENȚIU: Cum să fie? Prost...

MĂDĂLINA: Adică?

LAURENȚIU: M-au dat afară.

MĂDĂLINA: Te-au dat afară?! Nu se  
poate!

LAURENȚIU: Ei, uite că se poate.

MĂDĂLINA: Și n-a fost nimeni care  
să-ți aprecieze munca de atîția ani?  
Doar s-a numit o comisie...

LAURENȚIU: Și comisia m-a acuzat.

MĂDĂLINA: Te-a acuzat?!

LAURENȚIU: Cum se întîmplă de obi-  
cei în asemenea situații. Ți se pun  
în cîrcă păcate cu duiumul.

MĂDĂLINA: Și nu se mai poate face  
nimic?

LAURENȚIU: Nimic. Crezi că sînt sin-  
gurul în situația asta? În ultimii ani  
au mai fost scoși și alții.

MĂDĂLINA: De ce?

LAURENȚIU: Acuzați că ar fi comis,  
chipurile, abuzuri.

MĂDĂLINA: Dar mata n-ai făcut abu-  
zuri, așa-i?

LAURENȚIU: Nu!

MĂDĂLINA: Atunci, cum au îndrăznit?

LAURENȚIU: Ce vrei, draga mea! Pur  
și simplu, s-au săturat de mine, de ser-  
viciile mele, și m-au aruncat ca pe-un  
gunoi. Nu mai corespund. Sînt alții  
mai tineri, care abia așteaptă să-mi ia  
iocul. Mai ales cînd e vorba de o  
funcție ca a mea... În sfîrșit, asta e.

MĂDĂLINA (*după o pauză*): Și subal-  
ternii matale au aflat că...

LAURENȚIU: Bineînțeles c-au aflat.  
Doar era „evenimentul zilei“.

MĂDĂLINA: Sînt sigură că unii te re-  
gretă...

LAURENȚIU: Eu nu sînt deloc sigur de  
asta. Mulți dintre subalterni și-au  
schimbat atitudinea încă de cînd am  
intrat în anchetă. Abia mă mai salu-  
tau...

MĂDĂLINA: Acum înțeleg de ce secre-  
tara...

LAURENȚIU: Ce-i cu ea?

MĂDĂLINA: Mi-a închis telefonul.  
(*Sincer revoltată.*) Cum de nu-i e ru-  
șine? Ea, care pînă acum îmi vorbea  
mîeros și nu știa cum să-mi intre în  
voie...

LAURENȚIU: Dă-o dracului! Ți-am  
spus de-atîtea ori că nu-i bine să ai  
încercere în oameni. Sînt niște bestii.

MĂDĂLINA: Toți?

LAURENȚIU: Aproape toți. Abia așteap-  
tă să te vadă ingenuncheat, lovit...

Sînt în stare să te calce și-n picioare.

MĂDĂLINA (*prîvindu-l cu duioșie*):  
Lasă, tată. Acum ești amărît. De asta  
vorbești așa. Sînt sigură că sînt și oa-  
meni drepti, care țin la mata și care

- nu vor întârzia să-ți dovedească simpatia, încrederea lor... Și, la urma urmei, mă ai pe mine. Eu n-am să te părăsesc niciodată...
- LAURENȚIU : Asta ar mai lipsi... Oricum, îți mulțumesc.
- MĂDĂLINA (*după o pauză*) : Dar nu mi-ai spus unde ai să lucrezi,
- LAURENȚIU : După ei, ar trebui să mă înscriu la Brațele de muncă.
- MĂDĂLINA : Cum ? Nici măcar nu ți-au oferit alt post ?
- LAURENȚIU : Nu mi-au oferit. Dar e mai bine așa. Doar n-o s-o iau acum de la capăt... Ca un începător.
- MĂDĂLINA : Și atunci ? Ce-ai să faci ?
- LAURENȚIU : Mai am trei ani pînă la pensie. Între timp, mă pensionează de boală. Am și vorbit cu doctorul Ionescu. O astenie am sigur, mai ales după tot frecuşul ăsta...
- MĂDĂLINA : Și-ai să stai acasă ?
- LAURENȚIU : De ce nu ? De bani n-o să ducem lipsă, că am fost eu prevăzător... Dacă la asta te gîndești.
- MĂDĂLINA : Nu la bani mă gîndesc... Dar ai fost activ o viață întreagă, și acum...
- LAURENȚIU : Asta-i situația.
- MĂDĂLINA (*privindu-l insistent*) : Nu cred că-i cazul să te resemnezi. Trebuie făcut ceva...
- LAURENȚIU : Ce să fac ? Ți-am spus doar...
- MĂDĂLINA : Să le explici ! Scrie un memoriu, du-te în audiență. Ți s-a făcut o nedreptate...
- LAURENȚIU : Dreptate, nedreptate... Astea sînt noțiuni relative. Sau, cum se mai spune : „Dreptatea-i cum bate vîntul“.
- MĂDĂLINA : Nu se poate să fie așa ! (*Se aud ciocănituri în ușă.*)
- LAURENȚIU (*plictisit*) : Intră ! (*Apare Pamfil.*) A ! Dumneata ?
- PAMFIL : Bună seara !
- LAURENȚIU : Bună seara...
- PAMFIL (*pune pe masă niște chei*) : V-am adus cheile.
- MĂDĂLINA : Nu cumva vrei să ne părăsești și dumneata ?
- PAMFIL : Mi-am găsit altă locuință. Lu-crurile le-am și dus.
- LAURENȚIU (*fierbînd*) : Le-ai și dus ? Va să zică, de cum ai auzit că sînt încolțit, te-ai și gîndit să te muți ?
- PAMFIL (*calm*) : M-am gîndit mai de mult. Dar n-am avut curajul s-o fac.
- LAURENȚIU : Și-acum, ai curajul ! (*Se repede și-l ia de piept.*) Canalie !
- MĂDĂLINA : Tată !
- LAURENȚIU : Eu te-am făcut om ! Erai un nimic... un zero...
- PAMFIL : Da ! Eram un nimic, un zero. Iar pentru tot ce-ai făcut pentru mine, ți-am plătit cu vîrf și îndesat.
- LAURENȚIU : Mi-ai plătit ?
- PAMFIL : Nu cu bani. Altfel. Dar pentru tot ce s-a întîmplat atunci, de mult, mi-e rușine, să știi.
- LAURENȚIU : Zău ? Ți-e rușine ? Dar ai participat...
- PAMFIL : Am participat. Mai bine zis, am executat întocmai ordinele pe care mi le-ai dat... Am fost o simplă unealtă.
- LAURENȚIU : Și crezi că asta-i puțin ? Trebuie să fii idiot ca să-ți închipui că, dacă-ți faci acum autocritica, au să te ierte !
- PAMFIL : Nu știu dacă au să mă ierte sau nu. Dar sînt hotărît să-mi recunosc vina.
- LAURENȚIU : Lașule ! Mai bine spune c-ai aflat că m-au dat afară și, de teamă, te-au apucat subit „mustrările de conștiință“ !
- PAMFIL : Abia acum aud că te-au dat afară...
- LAURENȚIU : Minți cu nerușinare !
- PAMFIL : De data asta, nu mint. Iar mustrările de conștiință, știi cînd le-am avut ? Cînd m-am întîlnit cu fiica inginerului Costiniu.
- MĂDĂLINA (*surprinsă*) : Cu Anca ? O cunoști ?
- PAMFIL : Era cu zănatica aia de Angela. Așa-zisa victimă. Cînd m-a văzut, s-a uitat la mine exact ca și atunci. Mi-a venit să intru în pămînt.
- LAURENȚIU : Zău ? Pe mine vrei tu să mă protestezi cu poveștile astea sentimentale și zaharisite ? Escrocule ! Ieși afară din casa mea !
- PAMFIL : Ies... Păcat că-i domnișoara de față... că ți-aș spune eu cine-i adevăratul escroc. (*Iese.*)
- (*Mădălina, consternată, se uită la taci-că-său, așteptînd o explicație.*)
- LAURENȚIU (*enervat*) : Secătura ! Dar tu de unde o cunoști pe fata inginerului Costiniu ?
- MĂDĂLINA (*încurcată*) : Am cunoscut-o întîmplător...
- LAURENȚIU : Probabil ți-a spus mamică-ta, care e bolnavă nu numai de cancer, dar și de un sentimentalism de care n-am putut niciodată s-o vindec.
- MĂDĂLINA (*cu greu*) : Mama mi-a spus doar că ați fost cîndva prieteni.
- LAURENȚIU (*nervos*) : Acum s-a găsit să-ți spună, cînd m-au încolțit toți ?
- MĂDĂLINA : Doar n-o suspectezi și pe mama de rele intenții ?
- LAURENȚIU : De rele intenții, nu. De prostie.
- MĂDĂLINA (*privindu-l lung*) : Dar ați fost într-adevăr prieteni ?
- LAURENȚIU : Mă rog... să zicem c-am fost. Cînd eram tineri, am lucrat împreună la Bumbesti-Livezeni. Entuziasm... Romantism revoluționar... Via-

ta, însă, nu-i cum ți-o inchipui la douăzeci de ani...

MĂDĂLINA : Și pe urmă ce s-a întâmplat ?

LAURENȚIU : Nimic important... Fiecare cu drumul lui... Ei rămăseseră oameni de șantier. Scandau în continuare „hei rup !”, și credeau că revoluția se face numai cu entuziasm... Eu am fost întotdeauna mai realist. Iar când am început să urc, au devenit invidioși. M-au acuzat de carierism... Relațiile dintre noi se schimbaseră. Când ai o muncă de răspundere, nu poți să te mai bați pe burtă cu toți cei cu care ai fost prieten în tinerețe.

MĂDĂLINA : Asta-i tot ?

LAURENȚIU : Bineînțeles ! Maică-ta însă exagerează întotdeauna. Ar fi în stare să mă acuze de cine știe ce ticăloșii.

MĂDĂLINA : Niciodată nu te-a vorbit de rău !

LAURENȚIU : Dar nici de bine. În privirea ei se citește în permanență reproșul. Nu știu ce-o fi vrând de la mine ! Slavă Domnului, n-a dus lipsă de nimic. Am trăit pe picior mare. Altă femeie mi-ar fi recunoscat-oare. Ea, însă...

MĂDĂLINA : Din cite înțeleg, între mama și Costiniu a fost totuși un conflict...

LAURENȚIU : Direct, între mine și el, n-a fost nici un conflict. A existat totuși o împrejurare, defavorabilă lui, în care n-am putut să-i iau apărarea.

MĂDĂLINA : Dar era vinovat ?

LAURENȚIU : Totul pleda împotriva lui, și n-aveam cum să-l disculp. Mai ales în condițiile de-atunci...

MĂDĂLINA : Se pare că a fost totuși un om foarte capabil.

LAURENȚIU : Capabil era... Dar entuziasmul exagerat comportă riscuri. Iar el a riscat în prostie...

MĂDĂLINA : Și Pamfil ?

LAURENȚIU : Dă-l naibii ! Nici nu merită să vorbim despre el. Și nu-nteleg de ce te preocupă atita problemele astea... Sînt obosit, enervat, și numai de explicații nu-mi arde...

MĂDĂLINA (după o pauză) : Vrei să măninci ceva ?

LAURENȚIU : Nu. Am de dat un telefon, și pe urmă am să mă culc. (Între timp a și luat telefonul și formează un număr.) Tu ?

MĂDĂLINA : După ce vorbești mama, am să sun și eu la spital, să aflu cum se mai simte mama...

LAURENȚIU (vorbind la telefon) : Alo ! Cu Ilie, te rog. Cum, cine întreabă ? Nu mă mai cunoști ? Lovin... Nu înțeleg. Doarme ? La ora asta ? A ! Ți-a spus să nu-l deranjezi pentru nimeni ? Bineînțeles ! (Zbierînd.) Atunci transmite-i din partea mea să se ducă la toți dracii ! (Trîntește enervat receptorul. Congestionat la față, se întoarce spre Mădălina.) Doarme, pe naiba ! A aflat că m-au dat afară și... Vezi ce înseamnă prietenia ? Doar maică-ta mai crede în poveștile asta răsuflete. (FuriOS, începe să urce treptele.)

MĂDĂLINA : Tată...

LAURENȚIU (se oprește, nervos) : Ce vrei ?

MĂDĂLINA (abia stăpînindu-și plînsul) : ...de ce nu te iubesc oamenii ?

## Tabloul 3

Decorul din tabloul 1 — casa familiei Oancea. La ridicarea cortinei, Valeria formează continuu un număr de telefon, mereu ocupat. Soneria. Aleargă la ușă ; intră Mădălina.

VALERIA : Dumneata ? Intră ! Credeam că s-a întors Victor... L-am trimis la șantier. Am aflat că s-a produs o inundație.

MĂDĂLINA : O inundație ?

VALERIA : Da, și nu știu ce-i cu ai mei. Scoate-ți haina și ia loc.

MĂDĂLINA (scoțîndu-și haina) : Și de data asta am picat într-un moment nepotrivit. Iertați-mă ! A murit mama...

VALERIA : A murit Elvira ? Când ?

MĂDĂLINA : Acum trei săptămîni.

VALERIA : Trei săptămîni ? N-am aflat nimic !

MĂDĂLINA : N-am dat nici un anunț... N-a fost nimeni la înmormîntare. Doar tata și cu mine.

VALERIA : Cum așa ? Pentru Elvira, noi am fi venit...

MĂDĂLINA : Tata a zis să nu facem circ.

VALERIA : Circ ? Dar Elvira a avut și ea prieteni !

MĂDĂLINA : Din păcate, în ultima vreme, a fost tare singură. (Îi dau lacrimile.) Nici eu n-am avut destulă grijă. Necazul cu tata...

VALERIA (cu căldură) : Lasă, nu mai plînge ! Mamele iartă multe...

MĂDĂLINA : Dumneavoastră ați ținut la mama ?

VALERIA : Am ținut... A fost o femeie bună... Dar prea supusă... N-a avut, săraca, niciodată curajul...

MĂDĂLINA : ...să-l înfrunte pe tata.  
Probabil la asta vă referiți.

VALERIA : Da! Și cînd îmi dădea cite-un telefon, o simțeam speriată.

MĂDĂLINA : Vă dădea telefon des ?

VALERIA : Nu des... Din cînd în cînd, pînă a căzut la pat. De-atunci... (*So-neria. Valeria aleargă la ușă. Intră Victor.*) Ei, ce se aude ?

VICTOR : Nu vă faceți griji! Greul a trecut. Am fost și în tunel și-am vorbit cu ei. (*Dînd cu ochii de Mădălina.*) Bună seara !

MĂDĂLINA : Bună seara !

VALERIA (*așezîndu-l pe un scaun*) : Șezi și spune-mi exact ce s-a întîmplat !

VICTOR : La ora schimbului, din malul tunelului a țîșnit un șuvoi de apă, de grosimea unui om.

VALERIA : Iarăși apa ! La ei, răul cel mai mare, cum spune bărbatu-meu, e apa... Și-i ia mereu prin surprindere.

VICTOR : Aici neprevăzutul intervine mai des ca oriunde. Iar calculul pe hirtie se dovedește de multe ori inutil.

VALERIA : Și-ai noștri ce fac ?

VICTOR : Nea Virgil conduce echipa de intervenție. Alexandru și-a adunat brigada din toate schimburile. S-a nimerit să fie și Anca, tocmai trecuse să-i ia, în drum spre casă. Șapte ore au lucrat toți, cu picioarele în apă pînă la glezne...

MĂDĂLINA : Și azi e un ger...

VICTOR : Acolo n-ai spune că-i ger. Sînt transpirați ca-n toiul verii. Șuvoiul parcă fierbea. Din pereți ies aburi... O basculantă a aruncat în tunel citeva tone de pietriș, dar n-a fost destul.

VALERIA : Va să zică, n-au reușit încă să oprească apa ?

VICTOR : Șuvoiul mare l-au oprit. Datorită lui Alexandru, care s-a proptit pur și simplu în el...

VALERIA : Cum adică ? S-a pus în calea șuvoiului ?

VICTOR : Da ! Să-l fi auzit cum striga : „Împingeți-mă din spate și susțineți-mă zdravăn !“

MĂDĂLINA : Dar asta-i o nebunie !

VICTOR : Altă soluție nu exista. Între timp, nea Virgil cu ceilalți au pregătit un balot cu cîlți, pe măsură. Numai așa au putut opri torentul.

VALERIA : Înseamnă că Alexandru e ud pînă la piele. Să nu facă o pneumonie...

VICTOR : Și-a schimbat hainele imediat. Cum era să stea așa ?

VALERIA : Trebuia să-l aduci acasă.

VICTOR : Și nea Virgil l-a trimis. Dar n-a vrut...

VALERIA : Ce, era după el ? Să-l fi expedit cu forța.

VICTOR : A rămas să-i mai ajute. Locul mai lăcrimează...

VALERIA : Crezi că, mai au mult de lucru ?

VICTOR : Ziceau că termină repede. Încearcă să aplice o inovație de-a lui nea Virgil. O soluție rapidă pentru blocarea infiltrațiilor. N-a fost încă brevetată...

VALERIA : Și-atunci, cum s-o aplice ? Uite așa caută el scandalul cu lumina !

VICTOR : I s-a dat aprobarea. Caz de forță majoră. Directorul general i-a și spus că dacă procedeul dă rezultate, îi sancționează pe cei de la serviciul de invenții și inovații pentru birocratism. Și sînt sigur că așa o să se întîmple.

VALERIA : Ce vă spuneam ? Alți dușmani, că n-avea destui !

VICTOR : Dușmanii ăștia nu-s numai ai lui nea Virgil.

VALERIA : Și dacă nu reușesc ? Bala-mucul o să fie și mai mare.

VICTOR : Nea Virgil l-a asigurat pe directorul general că în maximum jumătate de oră n-o să mai fie nici urmă de infiltrație. Cînd promite el ceva, nu există să nu se realizeze. (*Uitîndu-se la ceas.*) Cred c-au și terminat.

VALERIA (*preocupată*) : Numai de nu s-ar îmbolnăvi băiatul !

VICTOR : N-o să se îmbolnăvească. Cînd am pornit încoace, mi-a zis să vă spun că-i e o foame de lup.

VALERIA : Foame ! Am eu cu ce să i-o potolesc. Da' mai întîi o să trebuiască să bea niște ceaiuri fierbinți. Ceainicul l-am și pus pe foc. (*Iese.*)

MĂDĂLINA : Crezi că n-o să pătească nimic ? Să îți piept unui șuvoi...

VICTOR : E rezistent. Are școala șantierului. A lucrat încă din studenție. Doar e fiul lui nea Virgil !

MĂDĂLINA : Și Anca ?

VICTOR : Nici ea nu se lasă mai prejos. Nu-i numai proiectant. S-a calificat aproape în toate meseriile din construcții. E o fată minunată... S-a cam înăsprit ea din cauza necazurilor... (*Se aud pași și voci în vestibul.*) Ei sînt ! (*Mădălina se retrage într-un colț. Intră Anca, Virgil, Alexandru și Reporterul de la radio, cu întreaga lui aparatură. Victor, dînd cu ochii de reporter.*) Dumneata ?

REPORTERUL : Acolo nu le-am putut lua interviul...

VICTOR : Numai de interviuri nu le ardea lor !

REPORTERUL : De asta am venit acasă. E o faptă ieșită din comun. Pot să pierd un asemenea subiect de reportaj ? Știu că deranjez, dar n-am ce face...

VIRGIL (*zîmbind*): Ne-am învățat cu dumneata... Că doar nu-i prima dată...  
REPORTERUL (*rizînd*): ...cînd mă țin scai după dumneavoastră... De data asta, am să-i iau un interviu și lui Alexandru.  
ALEXANDRU: O. K.... La dispoziția dumneavoastră.  
VIRGIL (*amuzat*): Ești grăbit să te lauzi?  
ALEXANDRU: Doar sînt eroul zilei! (*Rizînd și făcîndu-i semn Reporterului.*) S-a înregistrat?  
REPORTERUL: S-a înregistrat...  
VALERIA (*vine din bucătărie, pune ceainicul pe masă și se repede să-l îmbrățișeze pe Alexandru*): Dragul mamei, ești bine, nu te doare nimic?  
ALEXANDRU: N-am nimic, mamă! Sînt sănătos tun.  
VALERIA: Cum te-ai încumetat tu să faci una ca asta?  
ALEXANDRU: Tata a făcut altele și mai și. Era rîndul meu.  
VALERIA: Să ții piept singur...  
VIRGIL: Lasă-l, dragă, nu-l mai dădăci. N-aveam încotro. Mai bine dă-i un ceai fierbinte și-o aspirină... că are de dat un interviu...  
VALERIA (*observîndu-l pe Reporter*): Un interviu? Acum? (*Turnînd repede ceaiul.*) Pînă n-am să mă conving că băiatu-i sănătos, n-o să' scoată o vorbă...  
VIRGIL: Lasă, că a turuit destul înainte... Că de modestie băiatul nostru nu suferă deloc, să știi...  
REPORTERUL (*amuzat*): Altă generație...  
VALERIA (*dîndu-i o aspirină și preocupată numai de Alexandru*): Eu nu știu de ce suferă, dar, Alexandre, tu dîrdii...  
ALEXANDRU (*rizînd*): Nu de frig, mamă, de emoție...  
ANCA: Ei, da, eroii, cît ar fi de eroi, se emoționează și ei de propriile lor fapte. Mai ales că pe urmă băieții din brigadă l-au aclamat și l-au purtat pe brațe...  
ALEXANDRU: Răutăcioasă! Știi bine că nu pentru aclamații am făcut-o.  
VALERIA (*Ancăi*): Dar tu ce-ai căutat în apă? De ce nu i-ai lăsat pe bărbați?  
VIRGIL: N-o mai certa și tu! Ne-a fost de mare ajutor.  
VALERIA: Și dacă se îmbolnăvește? Oricum, o fată e mai firavă...  
ANCA (*rizînd*): Nu-i cazul să-ți faci griji pentru mine. Știi că am o sănătate de fier. O să bem cu toții cite un ceai fierbinte și-o să înghițim aspirine. Și nea Virgil...  
VALERIA (*scoțînd cești*): Este pentru toți. Ceainicul e plin...  
VIRGIL: Lasă ceaiul! Mie dă-mi mai întii o țuică...

REPORTERUL (*rizînd*): Și pe asta s-o înregistrează?  
VIRGIL: Înregistrează-o! Să se știe că la munca mea e nevoie și de-o țuică tare. Dacă vrei, pot să precizez și că cea de la Alimentara nu-mi place. Eu beau numai palincă, direct de la sursă.  
REPORTERUL: Dacă ți-neți dumneavoastră, o să se știe și asta.  
VALERIA (*dumirîndu-se*): Cum? Ați avut tot timpul aparatul deschis?  
REPORTERUL: Bineînțeles!  
ALEXANDRU: Mamă, pe mine ai de gînd să mă ții numai cu ceai? Mi-e o foame... (*Dă cu ochii de Mădălina.*) Avem oaspeți? (*Bucuros.*) Ce surpriză! Mă bucur că vă văd. (*Dau mina.*)  
MĂDĂLINA (*emoțională*): Spune-mi, cum ai avut curajul? E ceva care depășește orice închipuire...  
ANCA: Bravo, Alexandre! Dacă au început să te aștepte și acasă admiratoarele...  
VALERIA: Lasă asta, Anca! Mădălina a venit să ne anunțe că i-a murit mama.  
VIRGIL (*surprins, ca și toți ceilalți*): A murit Elvira?  
MĂDĂLINA (*în șoptă*): Da!  
ANCA (*impresionată și ea*): Îmi pare rău... N-am știut... (*Moment dificil.*)  
VIRGIL: Din scrisoarea pe care ne-ai adus-o de Anul nou, se ghicea că-și presimte sfîrșitul...  
MĂDĂLINA: M-am întrebat de multe ori ce v-a scris.  
VIRGIL: În primul rînd, că dorea să ne cunoști. De asta te-a trimis...  
MĂDĂLINA: Mi-am dat seama. După aceea mă întreba mereu de dumneavoastră: cum m-ați primit? cum arată Anca, Alexandru?  
VALERIA: Păi, voi, cînd erați mici, vă jucați împreună. Încă de atunci Anca stătea mai mult la noi. Te aduceam și pe tine. Era mare veselie în casa noastră...  
(*Fauză.*)  
MĂDĂLINA: Și altceva, ce v-a mai scris?  
VIRGIL: Ne-a rugat, dacă vreodată îți va fi greu, să te ajutăm...  
MĂDĂLINA (*izbucînd*): Greu? E puțin spus! M-am pomenit deodată singură. Lumea mi se pare plină de capcane. Sînt complet dezorientată. De fapt, nu vreau altceva decît să aflu adevărul...  
VIRGIL: Dacă ești sigură că vrei să afli adevărul, e bine.  
MĂDĂLINA: Da. Vreau! De asta am și venit. Vă rog, ajutați-mă!  
VALERIA (*luînd-o de mînă*): Fii cu-minte, Mădălina. Bineînțeles că o să te ajutăm.



**VIRGIL** : E chiar de datoria noastră s-o facem... Totuși, vreau să te previn că uneori adevărul doare îngrozitor. Că poate naște ură. *(Pauză.)* După cum tot atât de adevărat e că teama de un rău ne duce la alt rău, și mai mare... Așa că e bine să te gîndești, Mădălina, dacă te simți în stare să înfrunți acest adevăr... Cel puțin deocamdată, cînd ești destul de lovită.

**MĂDĂLINA** : Mă simt în stare. Acum am mai mare nevoie decît oricînd de o certitudine. Altfel îmi fuge pămîntul de sub picioare. *(După o pauză, privind-o pe Anca.)* Ai să m-ajuti și tu ?

**ANCA** : În măsura în care-ți pot fi de vreun folos...

**MĂDĂLINA** : Dacă ai ști cît doresc să citesc jurnalul tatălui tău ! Simt că acolo am să găsesc răspuns multora din întrebările care mă chinuie...

**ANCA** : Într-adevăr, din jurnalul tatei vei afla esențialul. Deși, în ce te privește, sînt și lucruri pe care tata n-a mai apucat să le noteze.

**VIRGIL** : Unele le mai știm noi. Și-ți promitem să-ți spunem tot adevărul. Pentru că de un lucru sînt sigur : Nici un om nu poate, mai bine zis nu trebuie să trăiască în minciună...

## PARTEA a II-a

### Tabloul 4

Acasă la Laurențiu Lovin — decorul din tabloul 2. La ridicarea cortinei, în hol se află Virgil, Valeria, Anca și Mădălina.

**MĂDĂLINA** *(îngă scară ; de sus, se aud pași)* : Tată, vrei să cobori puțin ?

**LAURENȚIU** *(coborînd)* : Ce este ? *(Perplex.)* Cum ați îndrăznit să intrați în casa mea ?

**MĂDĂLINA** *(dîrză)* : Eu i-am rugat să vină.

**LAURENȚIU** : I-ai rugat ?

**MĂDĂLINA** : Da. După cîte știu, e și casa mea. Deocamdată. Deși, dacă va fi cazul, am să plec. Nu înainte, însă, de a afla adevărul...

**LAURENȚIU** *(fierbînd)* : Va să zică, un fel de complot, organizat, din cîte înțeleg, chiar de fiica mea. Ca să afle „adevărul”. Care adevăr ? *(Adresîndu-se Mădălinei.)* În ce privință sînt dator să-ți dau ție socoteală ? După cîte știu, ți-am asigurat condiții de viață pe care alți copii de vîrsta ta nici nu le-ar fi putut visa. Nu ți-a lipsit niciodată nimic, ți-am făcut capriciile, te-am îmbrăcat după jurnalele de modă de cînd erai cît un nod. Asta a fost pînă deunăzi singurul tău adevăr. Și-acum emiți pretenția să mă judeci ?

**MĂDĂLINA** : Mă tem că am înțeles cam tîrziu că există și-un alt adevăr... Cum să-mi explic altfel faptul că, de cînd ai fost scos din muncă, colegii de la Centrală mă ocolesc, au devenit bănuitori, distanți... ?

**LAURENȚIU** : Ți-am mai spus : oamenii se poartă după cum bate vîntul. Cînd

am fost șef, mă sufocau cu atențiile. De cînd nu mai sînt, îi linguesc pe alții.

**VIRGIL** : Bineînțeles că sînt și asemenea oameni. Dar nu de dragul lor vrea Mădălina să afle dacă ești vinovat, sau te-au scos pe nedrept.

**LAURENȚIU** : De ce am fost scos, e treaba mea și nu privește pe nimeni...

**MĂDĂLINA** : Ba pe mine mă privește, tată. Am susținut tot timpul că ai fost nedreptățit. Dar cei cărora le spun asta zîmbesc ironic. Îmi dau seama că nu mă cred... Poate-mi explici mata de ce.

**LAURENȚIU** : Ce să-ți explic ? M-au dat afară și gata. Doar nu aveți de gînd să-mi faceți tot mie un proces pentru asta ?

**VIRGIL** : Nu chiar un proces, că ar fi prea multe de lămurit. Și nici nu e de competența noastră. Alceva vrem să încercăm, la rugămîntea Mădălinei : o reconstituire a relațiilor dintre noi, ca între foști prieteni... Sper că recunoști faptul că-am fost cîndva prieteni ?

**LAURENȚIU** : Am fost. Dar nu văd ce-am mai avea de discutat...

**VIRGIL** : Am făcut un legămînt. Ca între frați.

**LAURENȚIU** : Nu-mi amintesc...

**VIRGIL** : Atunci, am să-ți amintesc eu. Asta se întîmpla prin '54, după ce ni s-au născut copiii. Mădălina împlinea un an, și eram toți în casă la tine, cînd am făcut jurămîntul : dacă unu-

ia dintre noi i s-ar întâmpla o nenorocire, ceilalți să aibă grijă de copilul lui ca și de al lor.

VALERIA : Mi-e destul de greu să-ți spun... dar trebuie : Elvira, înainte de a muri, ne-a amintit acest legământ și ne-a rugat să avem grijă de Mădălina.

LAURENȚIU (*surprins*) : Elvira ? Va să zică, și ea a fost împotriva mea ? O inconștientă, o sentimentală exaltată...

MĂDĂLINA : Cum poți vorbi așa de mama ? Acum înțeleg cit de timorată și umilită a fost ! Multe ar fi vrut ea să-mi spună, dar i-a fost frică. (*Pauză.*) Eu nu pot să trăiesc așa ! Vreau să știu, tată, cum de s-a rupt prietenia asta a voastră, atât de frumoasă, și ce s-a întâmplat între mata și tatăl Ancăi !

LAURENȚIU : Ți-am spus. Viața, împrejurările, ne-au despărțit.

VIRGIL (*ironic*) : Viața ? Adică totul a fost o întâmplare ? Tu n-ai nici o vină ?

LAURENȚIU : Nu înțeleg ce rost mai are să răscolim trecutul. Dar, mă rog... La un moment dat, nu ne-am mai înțeles. S-au ivit între noi unele divergențe. Asta i se poate întâmpla oricui...

ANCA : Asta-i tot ? „Unele divergențe“ ?

VIRGIL : Uite ce-i, Laurențiu Lovin : știu tot ce s-a întâmplat între tine și Adrian. El ne considera cei mai buni prieteni. Din păcate, în privința ta s-a înșelat amarnic. Ți-ai bătut joc de încrederea lui, organizând o întregă rețea de intrigi și calomnii.

LAURENȚIU : Așa, puteți scorni orice ! Dar, cită vreme lipsesc dovezile, să nu îndrăzniți să mă acuzați.

ANCA : Dovezile cele mai concrete reies din jurnalul tatei.

MĂDĂLINA : Tată, mata știai de acest jurnal ? Am rugat-o pe Anca să-l aducă.

LAURENȚIU (*îngrijorat, încercînd să pareze*) : Nu știam. Dar, chiar dacă există, în fond ce reprezintă un jurnal ?

VIRGIL : E ca un proces-verbal : pe zile, cum s-au petrecut lucrurile. Întîririile noastre. Proiectele. Necazurile.

MĂDĂLINA : Am aflat că inginerul Costiniu și-a dat lucrarea de diplomă încă în 1948 cu un proiect de metrou.

VIRGIL : Știa că în condițiile de atunci o asemenea lucrare nu se putea realiza. Totuși, spera că va veni o vreme cînd metroul se va construi.

ANCA : Metroul n-a fost singurul proiect al tatei...

VIRGIL : Ingerul Costiniu avea o inteligență tehnică uluitoare și o viziune mult mai clară decît noi asupra viitorului. Printre altele, s-a ocupat și de valorificarea potențialului energetic al

cursurilor de ape. A făcut în această privință un studiu foarte serios, după care a întocmit și un proiect. (*Lui Laurențiu.*) Ți amintești, cred ?

LAURENȚIU : De asta îmi amintesc.

Era un proiect de propuneri privind construcțiile de hidrocentrale.

VIRGIL : Sper că n-ai uitat nici faptul că, după ce proiectul a fost gata, nouă ni l-a arătat mai întîi ? Ii plăcea să ne consulte...

LAURENȚIU : Posibil. Și ce-i cu asta ?

ANCA (*citînd din jurnal*) : „Azi, 20 octombrie 1959, le-am arătat lui Virgil și lui Laurențiu proiectul de construire a hidrocentralelor, proiect la care lucrez de patru ani. Au fost încințați, iar discuția s-a prelungit pînă la două noaptea. Ce prieteni minunați am !“

VIRGIL : Lucrarea era într-adevăr excepțională. De-a dreptul uluitoare. L-am sfătuit pe Adrian s-o înainteze imediat la minister.

ANCA : Ceea ce tata a și făcut. Două săptămîni mai tîrziu, nota în jurnal : „3 noiembrie 1959. Azi m-a chemat ministrul și m-a felicitat pentru proiect. Mi-a comunicat că are aprobarea de principiu să mă ocup chiar eu de aplicarea lui. Asta ar însemna nu numai o promovare în muncă, dar și o mare răspundere. Mă bucură și mă stimulează această încredere“.

VIRGIL : În aceeași zi, ne-a invitat să sîrbătorim evenimentul și ne-a spus : „O să lucrăm împreună. N-o să ne despărțim niciodată“. Dar cînd ne-a spus ce post urma să primească, (*privîndu-l pe Laurențiu*), nu ți-ai mai putut ascunde invidia. Te-ai schimbat la față și, sub pretext că ești obosit, te-ai grăbit să pleci, bruscînd-o fără motiv pe Elvira.

LAURENȚIU (*rece*) : Astea sînt răstălmăcirii...

ANCA : Schimbarea asta a observat-o și tata : a doua zi, 4 noiembrie, nota în jurnal : „Oare de ce Laurențiu a primit vestea avansării mele atât de cîndat ? Nu părea deloc bucuros. Dimpotrivă, părea enervat, încercînd chiar să-mi strecoare o indoială asupra celor spuse de ministru. Să fie oare Laurențiu invidios ? Prostii ! Probabil că mi s-a părut“.

LAURENȚIU : Bineînțeles că i s-a părut.

VIRGIL : Nu i s-a părut. Ai fost cu adevărat invidios, și nu peste multă vreme lucrul acesta a ieșit la iveală. Același ministru care-l felicitase pe Adrian pentru proiect l-a chemat să-i comunice că la Comitetul Central s-a primit un memoriu care contestă valoarea proiectului, considerîndu-l total nerealist. La insistențele lui Adrian, de a afla cine putea face o asemenea afirmație — căci proiectul era deo-

camdată secret —, ministrul i-a spus că semnatarii memoriului sînt profesorul Udrea și Laurențiu Lovin. Vă dați seama ce a însemnat pentru Adrian să afle că lovitura i-a fost dată de unul dintre cei mai buni prieteni?

LAURENȚIU : De unde ați mai scos-o și pe asta ?

ANCA : Tata a fost mai mult decît uluit. (*Citește din jurnal.*) „La auzul numelui lui Laurențiu, scria el, am fost atît de consternat, încît, fără să-mi dau seama, m-am ridicat în picioare și-am strigat : «Imposibil ! Cred că sînteți greșit informat, tovarășe ministru, Laurențiu Lovin este prietenul meu». Ministrul a zîmbit cam ciudat și mi-a spus : «Am văzut cu ochii mei». Dar m-a sfătuit să nu mă descurajez, fiindcă el va susține în continuare proiectul“.

MĂDĂLINA : E-adevărat, tată ?

LAURENȚIU : Acum înțeleg... Ministrul ăsta nu m-a simpatizat niciodată și a vrut să bage zizanie între noi... În realitate, n-am avut nici un amestec.

VIRGIL : Susții, așadar, că ministrul l-a mintit pe Adrian ?

LAURENȚIU : În privința mea, da...

VIRGIL : Atunci cum se face că mai tîrziu însuși profesorul Udrea i-a trimis lui Adrian o scrisoare în care-i spunea că, dacă nu l-ai fi influențat tu, el n-ar fi făcut niciodată așa ceva, și că regretă mult cele întîmplate.

LAURENȚIU : A trimis Udrea o scrisoare ?

ANCA : Da ! Scrisoare pe care eu, după moartea tatei, am atașat-o la jurnal. (*Arătîndu-i-o lui Laurențiu.*) Recunoști, cred, scrisul și semnătura. Doar ți-a fost profesor și dumatile. (*Laurențiu tace.*) Să vă citesc pasajul cel mai edificator. (*Citește.*) „Dragă Adriane, a venit la mine Laurențiu Lovin și mi-a spus că proiectul l-ai făcut cu intenția de a-mi submina mie autoritatea și ca să dovedești celor de la Comitetul Central că aureola mea științifică este falsă. Că te lauzi cu asta peste tot. Mă știi cît sînt de aprins. M-am infuriat rău de tot și am acționat pripit. Acum regret că am avut încredere în intrigantul și complexatul ăsta de Laurențiu Lovin, și-mi cer scuze, dragul meu, cu promisiunea că am să fac tot ce-mi stă în putință ca să restabilesc adevărul“.

VIRGIL : Va să zică, nu numai că te-ai amestecat, dar ai fost chiar autorul principal al acestei intrigi.

MĂDĂLINA : Bine, dar de ce ? Asta nu înțeleg...

LAURENȚIU : Poate că am avut motivele mele.

VIRGIL : Ce motive puteai să ai ? Adrian ți-a fost prieten.

LAURENȚIU : În aparență, da. În realitate...

VIRGIL : Cum poți să spui una ca asta ? Ți-a făcut Adrian, ție, vreun rău ?

LAURENȚIU : N-o să vă vină să credeți, dar mie omul ăsta mi-a făcut numai rău...

ANCA : Tata n-a făcut rău nimănui !

MĂDĂLINA (*derutată*) : Tată, e-adevărat ? Ce ți-a făcut ?

LAURENȚIU : N-are rost să insiști. Tot n-ai înțelege.

VIRGIL (*încercînd să se stăpînească*) : Mă rog, să admitem, prin absurd, că nu l-ai considerat un prieten sincer. Atunci de ce ai acceptat atîția ani să joci rolul „fratelui de cruce“ ?

LAURENȚIU : Pentru că n-am avut încotro. Avea o asemenea aureolă, încît, orice-aș fi spus eu, nimeni nu m-ar fi crezut.

VIRGIL : A ! De asta ai preferat să-l lovești pe ascuns. Frumos, n-am ce zice !

VALERIA : Pînă și-n viața lui de familie te-ai băgat ! Dar lucrurile astea sînt prea delicate ca să le discutăm în fața Ancăi.

ANCA : Ba să le discutăm... Așa ceva nu se poate ascunde. Mădălina a văzut-o pe mama și și-a dat seama...

MĂDĂLINA (*tulburată*) : Nu ! Asta ar fi prea mult !

ANCA : Într-adevăr ! Nu pot să-ți ascund că pentru asta l-am urît pe tatăl tău încă de cînd eram mică. (*După o pauză.*) Într-o seară, cînd mama nu era acasă, l-am îmbrățișat pe tata și i-am spus plîngînd : „Nu-l mai primi pe nenea Laurențiu la noi“. Tata era încurcat, stînjedit și nu știa cum să mă liniștească.

VALERIA : Scenă care l-a impresionat foarte mult pe Adrian și ne-a povestit-o și nouă. (*Către Virgil.*) Ți-ai dusi aminte ?

VIRGIL : Sigur că da. Copiii dormeau, iar noi am stat de vorbă pînă spre ziuă.

LAURENȚIU : Îmi pare rău că trebuie să v-o spun (*se uită la Anca*), dar Angela era o femeie ușuratică.

VALERIA (*tăios*) : Toți știam cum e Angela. Adrian a suferit destul de mult din cauza asta...

VIRGIL : Dar tu ai intrat în casa lor în chip de prieten, și cu atît mai mult n-aveai voie s-o încurajezi !

LAURENȚIU : N-am încurajat-o, dar se ținea scai de mine...

VALERIA : Nu știm cît ai încurajat-o. Ceea ce știm sigur este că ai profitat de ea, de rătăcirile și nebuniile ei, ca să-i dai lui Adrian ultima lovitură, lovitura de grație, cum se spune. (*Puză.*) În seara de 31 decembrie 1959, Angela a fugit de acasă.

- MĂDĂLINA : Chiar în seara de Anul nou ? Acum îmi amintesc. Cînd am fost la dumneavoastră, mama Ancăi a spus că a mai fugit o dată de acasă, tot într-o seară de Anul nou...
- ANCA : Seara asta e una din obsesiile ei...
- MĂDĂLINA : Tată, măcar acum spune-mi, ce-a fost de fapt ?
- LAURENȚIU : Ei da, a fugit. Dar nu la mine, ci la Rotaru...
- VIRGIL : Rotaru era șeful tău. Cum îți explici că Angela s-a dus tocmai la el ?
- LAURENȚIU : Asta nu știu. S-or fi cunoscut undeva.
- VALERIA : Nu încerca să te speli pe mîini. Tu ai pus la cale toată afacerea. Angela era o femeie într-adevăr frumoasă, iar Rotaru, era cunoscut ca afemeiat.
- MĂDĂLINA : Ce poveste urită ! De necrezut !
- LAURENȚIU : Bineînțeles că e de necrezut. Dar, repet : nu eu am aruncat-o în brațele lui Rotaru.
- VALERIA : Ce-i drept, n-ai făcut-o cu mîna ta. Angela mi-a povestit, mai tîrziu : ai avut un complice. Cineva care stătea aici, la subsol.
- MĂDĂLINA : Pamfil ! El a stat la noi la subsol...
- ANCA : Da, Pamfil îl cheamă. Tata se referă la el în jurnal.
- LAURENȚIU (*ca ars*) : Resping orice afirmație a Angelei și cu atît mai mult referirile la Pamfil. E adevărat că a stat aici, la subsol. Dar n-am nimic comun cu el și nu l-am folosit niciodată.
- MĂDĂLINA (*șocată*) : Tată, dar stăteai deseori de vorbă cu Pamfil ! Te duceai jos la el, fiindcă mama nu suportă să-l vadă în casă. Iar cînd a plecat de la noi, adu-ți aminte !, a pomenit ceva și de mama Ancăi.
- LAURENȚIU (*pierzindu-și controlul*) : Ai început și tu să lovești în mine ? Bine-a zis cine-a zis că propriii noștri copii ne sînt cei mai răi dușmani !
- MĂDĂLINA : Cum poți vorbi așa cu mine ? Eu nu vreau decît să aflu...
- VIRGIL : Lasă, Mădălina, ai să afli ce e de aflat. Pentru asta l-am chemat și pe Pamfil.
- MĂDĂLINA : L-ați chemat *aici* ?
- VIRGIL : În acest punct al discuției, e nevoie și de mărturia lui. L-am chemat pentru ora 12. (*Uitîndu-se la ceas*.) Mai sînt cinci minute.
- LAURENȚIU : Vă îngăduiți prea multe ! Asta n-o să se întîmple ! Nu accept asemenea confruntare.
- MĂDĂLINA : Dacă spui că nu ești amestecat, de ce te temi ?
- LAURENȚIU : Nu mă tem, dar nu vreau să-l mai văd !
- VIRGIL : E prea tîrziu să te dezici de el. Pamfil a recunoscut totul. Acum două zile m-a căutat la șantier. Vroia să vorbească și cu Anca.
- ANCA : Cu mine nu are ce vorbi. Dar că l-ați chemat aici nu e rău.
- MĂDĂLINA : Înainte de a pleca, mi-a spus și mie niște vorbe în doi perii. Parcă ar fi vrut să se dezvinovățească de ceva... Nu înțeleg cum a putut tata să se asocieze cu un asemenea om.
- VIRGIL : Pamfil n-a fost pentru el decît o unealtă de care a știut să se servească.
- LAURENȚIU : Pamfil minte. E un ticălos...
- VIRGIL : Ticălos este... dar de data nu minte. Iar eu am știut de atunci că în fuga Angelei de-acasă ai avut și tu un rol.
- LAURENȚIU : Ce rol să am ? Doar mai fugise o dată !
- VALERIA : Pe asta ai și contat. Numai că prima dată Anca era încă în leagăn. A doua oară, împlinise zece ani și înțelegea tot.
- ANCA : Nu numai că înțelegeam, dar îmi era tare milă de tata, care era de-a dreptul disperat.
- VALERIA : Da, mi-a și spus o dată : „Mare ghinion am avut în căsnicie. Noroc că o am pe Anca. Ea o să fie cu totul altfel. Nu are nimic comun cu Angela”.
- VIRGIL : Era convins că există în viață o lege a compensației. „Vezi, Virgile, zicea, căsătoria cu Angela a fost un eșec, dar Anca înseamnă pentru mine totul. Ea este viitorul meu”.
- (*Soneria*.)
- MĂDĂLINA : Pamfil !
- VIRGIL : El trebuie să fie... Vrei să-i deschizi ?
- (*Mădălina deschide, apare Pamfil, care-i salută.*)
- LAURENȚIU (*se repede la Pamfil*) : Cum îndrăznești să mai apari în fața mea ?
- PAMFIL : Iată că îndrăznesc, cu toate că n-o fac de plăcere. Dar am făgăduit să lămuresc povestea asta, și vreau să mă țin de cuvînt. (*Întorcîndu-se către Virgil*.) Cu ce să încep ?
- VIRGIL : Spune-ne mai întîi cum a ajuns Angela Costiniu la Rotaru.
- PAMFIL : Prin mine, dar în înțelegere cu el... (*Gest spre Laurențiu.*)
- LAURENȚIU : Absurd !
- PAMFIL : Se plictisise de doamna Angela... Și pentru că șeful lui îl rugase să-i recomande pe cineva, a aranjat în așa fel lucrurile...
- LAURENȚIU : Scorneli !
- PAMFIL : În seara de Anul nou, doamna Angela avea întîlnire cu Lovin la restaurantul „Lido”. El n-a venit, în schimb m-a trimis pe mine. De

- acolo am luat-o cu un taxi și-am dus-o acasă la Rotaru...
- LAURENȚIU : Terminați! Sinteți de-a dreptul ridicoli, cu ancheta asta!
- MĂDĂLINA : Mama a știut oare ?
- PAMFIL : Ceva a simțit, în orice caz. Probabil l-a auzit pe el vorbind la telefon cu Rotaru, că, din ziua aceea, se uita la mine și mai urf. Dealtfel, niciodată n-a putut să mă sufere.
- ANCA : Ai fi vrut poate să te simpatizeze ?
- PAMFIL : Nu. Dar vreau să se știe că doamna Elvira n-a luat parte la treburile astea...
- LAURENȚIU : Mai face și pe generosul! Cum puteți da crezare unui individ ca el ?
- MĂDĂLINA : Și cu mama Ancăi ce s-a mai întâmplat ?
- VALERIA : Cum era și de așteptat, n-a stat prea mult la Rotaru. S-a întors acasă.
- ANCA (*urmărind jurnalul*) : Pe ziua de 26 ianuarie 1960, tata notează : „Cînd m-am întors acasă, seara tîrziu, am găsit-o pe Angela. Mi-a spus plîngînd că Rotaru a gonit-o. E foarte șocată și cu mintea rătăcită. Mi-e milă de ea, dar așa nu se mai poate. Prezența ei în casă înseamnă un pericol pentru Anca. Am să-i caut chiar mine o garsonieră, s-o mut, și-am să am grijă să nu ducă lipsă de nimic. Mai mult nu pot face...”
- VALERIA : I-a găsit, într-adevăr, o garsonieră confortabilă. La rugămintea lui, am ajutat-o să se mute și să se instaleze. Mă duceam aproape zilnic s-o văd. Cu toate că avea tot ce-i trebuia, plîngea, țipa și-și smulgea părul din cap c-a părăsit-o Rotaru. De soțul ei nu pomenea. Îi vorbeam de Anca, dar nici fata n-o interesa.
- ANCA : Niciodată nu i-a păsat de mine.
- VALERIA : Părea să fi făcut o fixație : îl căuta disperată la telefon pe Rotaru, se ruga, se umilea s-o reprimească. Și-l amenința că se omoară. Am crezut că vrea doar să-l sperie. Dar într-o zi a și încercat să se sinucidă.
- VIRGIL : Gest pe care Laurențiu a știut să-l folosească din plin împotriva lui Adrian !
- LAURENȚIU : Doar n-o să susțineți că eu am silit-o să înghită un tub de luminal !
- PAMFIL (*lui Laurențiu*) : Te avertizasesem cu o seară înainte că femeia asta o să facă o prostie !
- MĂDĂLINA : Dar de unde știai dumneata ?
- PAMFIL : Păi, cu o zi înainte, tatăl dumneavoastră mă trimisese la doamna Angela, să-i spun din partea lui Rotaru că dacă îl mai sună acasă sau la serviciu o dă pe mîna miliției și o bagă la reeducare.
- MĂDĂLINA (*lui Laurențiu*) : Ai făcut asta ?
- LAURENȚIU : Rotaru mă rugase s-o potolesc. Era exasperat de insistențele ei...
- PAMFIL : I-am spus doamnei Angela, cum mă învățase el (*gest spre Laurențiu*), că doi milițieni au fost puși s-o pîndească. Și i-am arătat pe fereastră milițienii care făceau de planton în fața ambasadei de peste drum. Cînd i-a văzut, s-a speriat așa de rău că s-a repezit spre ușă, să fugă. Am oprit-o și am rugat-o să fie cumințe, că ei atît așteaptă, să iasă, ca s-o înhațe... A început să tremure și să plîngă, iar cînd să plec mi-a strigat că se omoară.
- MĂDĂLINA : Și tata ce-a zis cînd i-ai spus asta ?
- PAMFIL : A rîs și mi-a zis că n-are decît, că toată lumea o să creadă că a făcut-o din cauza soțului ei, care o alungase de-acasă.
- MĂDĂLINA : Dar e monstruos !
- VIRGIL : Da. E monstruos... Dar și mai monstruoasă este urmarea. Poate n-am fi răscolit povestea asta, dacă n-ar avea legătură cu loviturile pe care le-a primit Adrian, după aceea.
- LAURENȚIU (*vrea să plece*) : Refuz să mai ascult minciunile acestui declasat.
- VIRGIL (*îl reține*) : Ba ai să-l ascuți... pentru că nu sînt minciuni. Măcar acum, poartă-te ca un bărbat, privește-ți trecutul în față !
- VALERIA : Înainte de a lua luminalul, Angela a scris cîteva rînduri...
- ANCA : O scrisoare, chipurile, de adio, care suna așa (*recită din memorie*) „Dragă Adrian, m-ai părăsit, mi-ai stricat casa, ba ai ajuns chiar să mă ameninți că dacă te mai caut mă dai pe mîna miliției să mă bată și să mă trimită la reeducare. Ești nemilos, Adrian, ești o bestie. Iar eu nu mai pot îndura... Mă omor !”
- MĂDĂLINA (*surprinsă*) : „Dragă Adrian ?”
- VIRGIL : Tot Adrian îl chema și pe Rotaru.
- MĂDĂLINA : Deci, scrisoarea se adresa... ?
- ANCA : Lui Rotaru, nu tatei...
- VIRGIL : Numai că Laurențiu a știut cum să speculeze această coincidență de nume. În timp ce noi eram la spital și ne ocupam de Angela, pe care doctorii, după mai multe spălături stomacale, au readus-o la viață, Laurențiu organiza atacul în presă...
- ANCA : A apărut un articol în care tata era „demascat” ca un element descompus moral, un om fără inimă care — cu premeditare sadică — și-a

- împins soția la sinucidere. O mamă, chipurile, atât de devotată fiicei ei...
- MĂDĂLINA (îngrozită):** Imposibil! (Îl scutură.) Tată, spune ceva...
- LAURENȚIU :** Ce să spun? N-am știut de articol decât după ce a apărut...
- PAMFIL :** Minte, domnișoară! (*Adresindu-se lui Laurențiu.*) Cum poți să spui că n-ai știut nimic de articol, când, cu o seară înainte de a apărea, mi l-ai arătat mie în șpalt? (*Celoralți.*) A coborât cu el și, după ce mi l-a citit, mi-a spus că misiunea mea abia începe, indicându-mi — ca de fiecare dată — ce am de făcut.
- VIRGIL :** Vrei să ne spui și nouă ce a nume urma să faci?
- PAMFIL :** A doua zi dimineață, de îndată ce apar ziarele, să cumpăr unul și încă de la prima oră să-l arăt muncitorilor de pe șantier.
- ANCA :** Lucru pe care, probabil, l-ai și făcut...
- PAMFIL :** Da. Ca și cum așa fi fost și eu surprins de apariția articolului, l-am citit cu glas tare în secție. Oamenii erau foarte mirați, unii chiar ziceau că nu poate fi adevărat. Am încercat să-i conving că în ziare nu apar decât fapte verificate. Cum aflaseră însă de încercarea de sinucidere, mulți nu mai știau ce să creadă...
- VIRGIL :** Ai executat întocmai instrucțiunile lui Lovin și-ai făcut multă agitație. Când am ajuns la șantier, înainte de a da ochii cu Adrian, secretarul de partid, îngrozit și revoltat, mi-a spus că un angajat nou instigă oamenii. De dumneata era vorba.
- PAMFIL :** Eram angajatul Trustului de trei zile.
- VIRGIL :** Și cum ai ajuns să te angajezi chiar la Trustul de construcții condus de inginerul Costiniu?
- PAMFIL :** Lovin m-a recomandat. Avea legături cu unu' Boiangiu de la serviciul Personal, care m-a angajat imediat. Și a avut grijă să șoptească în dreapta și-n stînga că sînt recomandat de cineva de la centru.
- VIRGIL :** Intriga asta mirșavă a fost bine ticluită.
- ANCA :** Bietul tata, pe ce miini murdare a încăput!
- VIRGIL :** Când l-am văzut, m-am speriat. Era alb ca hirtia. Se uita la mine descumpănit. „Cum e posibil? m-a întrebat, întinzîndu-mi ziarul. E cea mai mare nedreptate care mi s-a făcut”. Am încercat să-l liniștesc, i-am spus că lucrurile se vor lămurii. L-am rugat să nu se consume atîta. Dar șocul a fost prea mare și n-a rezistat. Chiar în ziua aceea a făcut un infarct și-a murit.
- VALERIA :** Suferea de inimă, și știam că orice supărare îi poate fi fatală...
- VIRGIL :** O știa și Laurențiu.
- MĂDĂLINA (cutremurată):** Și chiar credeți că în acest scop s-a organizat apariția articolului?
- VIRGIL :** Poate n-a contat pe un asemenea deznodămînt fatal. Un lucru, însă, este clar: articolul acela injurios și plin de calomnii a fost publicat cu scopul de a împiedica numirea lui Adrian într-un post important. Profesorul Udrea se ținuse de cuvînt și reușise să reactualizeze proiectul, cu sprijinul direct al ministrului, care-l aprecia pe Adrian și nu-și pierduse nici o clipă încrederea în el. Dealtfel, muncitorii, toți cei care lucraseră sub conducerea lui, l-au regretat enorm. La înmormîntare au venit muncitori și de pe șantierele din țară...
- PAMFIL :** Când s-a anunțat pe șantier că a murit inginerul Costiniu, oamenii au fost foarte amărîți. Pe mine mă evitau. Unii chiar îmi întorceau spațele...
- ANCA :** Nu știu dacă îți amintești, după înmormîntare și eu te-am căutat.
- PAMFIL :** Îmi amintesc. Erați de mină cu un băiețel de vîrsta dumneavoastră.
- ANCA :** Cu Alexandru. Am ținut să-ți strig, de față cu toți, că tatăl meu n-a fost vinovat. Și că cel care a scris articolul, și dumneata, sînteți niște mincinoși...
- PAMFIL :** Da. Erați roșie la față, bărbia vă tremura, iar privirea nu v-am uitat-o nici azi. Era atîta ură...
- ANCA :** Și-acum te urăsc. Oare îți dai seama ce-ai făcut?
- VIRGIL :** Anca, țe rog, stăpînește-te! Nu ca să-l judecăm pe Pamfil am venit azi aici. (*Lui Pamfil.*) Dealtfel, dumneata poți să pleci.
- PAMFIL (se ridică):** Bună ziua! (*Iese.*)
- VIRGIL (după o pauză grea):** Ne pare rău, Mădălina, dar ăsta-i adevărul.
- MĂDĂLINA (gata să plîngă, dar încercînd să se stăpînească):** Un adevăr tare amar pentru mine. Pînă nu de mult, puteam să jur că tata e cel mai corect om din lume. Spune-mi, tată, cum ai putut să faci atîta rău? Și de ce atîta îndîrjire?
- LAURENȚIU (pornit):** Tocmai tu întrebî? Crezi că numai pentru mine am făcut-o? Dacă așa fi stat cu brațele încrucișate, mai ajungeam eu la poziția la care am ajuns? Tu habar n-ai de viață, fetițo! Vrei s-o duci bine, dar să-ți îngădui și luxul idealismului. Ai încercat vreodată să te pui în locul meu? De cînd l-am cunoscut pe Costiniu și în toți anii cît am lucrat cu el, am fost tot timpul în umbra lui. El întotdeauna pe primul loc, eu pe al doilea! (*Crescendo.*) Încă din facultate, toți erau cu ochii pe genialul Costiniu, tînăra speranță! Pe

mine, oricît eram de bine pregătît, nu mă băgau în seamă. Pe șantier, la fel : ee spunea Costiniu era sfinț, eu trebuia doar să execut. În ziare, în reviste, era mereu lăudat, i se luau interviuri, eu, pomenit într-o frază, printre colaboratori. La conferințe, la simpozioane și colocvii, Costiniu prezenta comunicări, eu făceam parte din suită. Despre el se spunea că e o minte strălucită, despre mine, doar că sînt un inginer harnic, conștiincios.

VIRGIL : Vrei să insinuezi că nu era capabil ?

LAURENȚIU : Era. Dar nici eu nu eram lipsit de valoare. Numai că monopolul asupra tuturor soluțiilor tehnice îl avea el. Toate proiectele, toate planurile de perspectivă, purtau semnătura lui. Devenise un fel de monument viu, se făcea apel la autoritatea lui ca la clasici. Cine putea să-l conteste? Era omul cu biografie-model, prototipul eroului pozitiv. Simțeam că mă sufoc. Trebuia să ies odată din anonimatul ăsta nenorocit! Să fac ceva.

VIRGIL : Și-ai trecut la atac, nu pe față, ci pe ascuns...

LAURENȚIU (ca în transă) : Altă soluție nu aveam. Costiniu era bine înfipt... Era nevoie de abilitate ca să scap de el...

VIRGIL : Ai scăpat. Dar cu ce preț ?

LAURENȚIU (trezit) : N-am vrut să moară! Am vrut numai să-l înlătur.

MĂDĂLINA (oripilată) : Și asta ți se pare puțin?... Oare așa ai gîndit întotdeauna ? Cum de nu mi-am dat

seama ? Spuneți-mi, ce-am să fac acum ? Cum am să mă mai uit în ochii oamenilor ? (Plînge.)

VIRGIL : Liniștește-te, fetiço ! Copiii nu trebuie — și nici n-ar fi drept — să răspundă de faptele și greșelile părinților. Acum, cînd știi totul, numai tu singură poți decide ce ai de făcut. Drumul pe care vrei să mergi mai departe...

MĂDĂLINA (dintr-o dată cu vehemență) : Drumul ? Care drum ? Pentru mine nu mai există nici un drum. Nici o ieșire...

ANCA : Cum poți să spui una ca asta ?

MĂDĂLINA : Sînt fiica lui Laurențiu Lovin și asta voi rămîne întotdeauna în ochii lumii, chiar dacă unii se vor strădui să mă trateze cu îngăduință. Așa ceva nu pot îndura... Nu pot! (Luîndu-și grăbită haina, iese în fugă.)

ANCA (strigă) : Mădălina ! (Își ia și ea repede haina.) Mă duc după ea, nu cumva să facă vreo prostie. (Iese.)

LAURENȚIU (căt-re Virgil și Valeria) : Uite ce-ați făcut, cu adevărul vostru ! Mi-ați alungat copilul de acasă...

VIRGIL : Noi ? Tu ai alungat-o. Iar adevărul, mai devreme sau mai tîrziu, tot l-ar fi aflat.

LAURENȚIU : O să se întoarcă... Sînt sigur... Unde să se ducă ? Cine o să aibă grijă de ea, cum am avut eu ? E obișnuită să trăiască în confort, o să se întoarcă...

VIRGIL : În viață, nu numai de confort e nevoie... (Virgil și Valeria ies, fără a-l mai băga în seamă.)

## Epilog

Într-o stație de metrou. Așezat pe o bancă mai izolată, Reporterul își notează ceva într-un carnet. Se apropie Laurențiu Lovin, în mină cu o servi-etă-diplomat.

LAURENȚIU : Permiteți ?

REPORTERUL : Poftim ! (Fără să-i dea atenție, își continuă treaba.)

LAURENȚIU (după cîteva clipe, con-fidențial) : Am o icoană pe sticlă. O piesă rară. O vînd... (Reporterul se uită la el, surprins.) Nu sînt bișnițar, domnule. Dumneata, îmi dau seama, nu mă cunoști. Sînt un om serios... Am fost cineva... Însă împrejurări cu totul defavorabile m-au adus aici.

REPORTERUL : Se-ntimplă...

LAURENȚIU : Am așteptat-o destul. Acum, m-am hotărît. Vînd totul. Absolut totul. Nimic n-o să-i rămînă.

REPORTERUL : Cui ?

LAURENȚIU : A ! Nu v-am spus ? Fiica mea m-a părăsit. Am rămas singur,

domnule... Și nu meritam asta din partea ei...

REPORTERUL : Dar de ce v-a părăsit ?

LAURENȚIU : Tinerii din ziua de azi sînt obraznici și nerecunoscători. A avut tot, absolut tot ce și-a dorit. Că eu am trăit pe picior mare, domnule ! Și asta pentru că am muncit în viața mea. Am tras din greu. Dar acum, gata ! M-am hotărît. Vînd totul. Absolut totul. (În șoaptă.) Poate vă interesează ceva cristaluri. Am și-o sufragerie florentină grozavă...

REPORTERUL (zîmbină) : Nu, mulțumesc, nu sînt amator...

LAURENȚIU : Și bijuteriile le vînd. Pentru ea le-am cumpărat. Dar, dacă a fugit...

REPORTERUL : Chiar a fugit ?

LAURENȚIU : Nici nu i-a păsat de mine. M-a lăsat bolnav, lovit. Iar oamenii, chiar și cei pe care i-am ajutat, se fac acum că nu mă cunosc. Pur și simplu, îmi întorc spatele. Și știți de ce ? Pentru că nu mai am putere. Am rămas singur... Ca un ciine. Nu mai comunic cu nimeni. Deși am și eu ideile, părerile mele, ca orice om ! Da, domnule, ce se întâmplă cu mine este o crimă... Și-n condițiile astea, m-a părăsit și ea... Spune și dumneata, avea dreptul să facă una ca asta ?

REPORTERUL (*circumspect*) : Nu cunosc împrejurările...

LAURENȚIU : Oricare ar fi fost împrejurările, un copil nu are voie să-și părăsească părinții ! Dar îi vin eu de hac ! O dezmoștenesc. De la mine n-o să vadă nici un capăt de ață. Vînd totul ! (*Cu altă intonație.*) Mai am și-o colecție de timbre foarte valoroasă. Nici asta nu v-ar interesa ?

REPORTERUL (*rizînd*) : Sigur că m-ar interesa, dar acum n-am bani de investit...

LAURENȚIU : Păcat ! Vînd convenabil, să știți. Că eu sînt un om rezonabil și cinstit. N-am să iau pielea de pe oameni. Dar, oricum, comerțul își are legile lui. Nici să pierd nu pot. (*Insistînd.*) Dacă vîd răzgîndiți între timp, mă găsiți tot aici, la aceeași oră. Că mai am și alte lucruri de valoare... V-am spus doar : vînd totul, absolut totul...

REPORTERUL (*rizînd*) : N-o să vîndeți doar și țara...

LAURENȚIU : Nu-i a mea. Eu vînd numai ce-mi aparține...

(*Își face apariția Angela, care fredonează refrenul cîntecului „Angelica”. Se oprește brusc, dînd cu ochii de Laurențiu.*)

ANGELA : Ian te uită ce surpriză ! Laurențiu Lovin în carne și oase !

REPORTERUL (*surprîns*) : Cum ? Dumneata ești ?... Acum înțeleg...

LAURENȚIU : Ce ai cu mine, femeie ? Mă confunzi...

ANGELA : În primul rînd, nu sînt o femeie oarecare, sînt o doamnă. Și-n al doilea rînd, nu te confund. Doar ești pe lista admiratorilor mei. (*Explicîndu-i Reporterului.*) Că eu, domnule, am avut foarte mulți admiratori în viața mea. Am o listă lungă...

LAURENȚIU : E nebună... Vă rog să n-o credeți...

ANGELA : Nu sînt nebună... Sînt o femeie veselă. Mi-a plăcut să petrec, să mă distrez, iar bărbații roiau în jurul meu. Și el m-a iubit, șmecherul ! Acum se prefacă că nu mă cunoaște.

LAURENȚIU : A luat-o razna...

ANGELA (*către Reporter*) : Nu mint, domnule ! Că eu am fost o femeie frumoasă. Cînd intram într-un restaurant, toți întorceau capul după mine. Auzeam șoapte : „Iat-o !” Iar șeful orchestrei mă întreba ce vreau să-mi cînte. Pînă cînd, într-o seară, Laurențiu l-a luat de piept și i-a zis să mă lase în pace. Era cam gelos. Atunci mă iubea...

LAURENȚIU (*se scoală ; furios*) : Bați cîmpii ! Dealtfel, se vede că ești o zănică. Și n-am nici un chef să-ți ascult balivernele. (*Reporterului.*) Bună ziua ! (*Iese în fugă.*)

ANGELA (*încercînd să-l rețină*) : Stai ! Nu pleca ! Lașule ! Sau vrei să mă trimiți iarăși plocon șefului tău, ca să-i faci o surpriză... ? (*Reporterului.*) Iar a fugit, șmecherul ! (*Resemnată.*) N-are decît să fugă. Că eu pe celălalt l-am iubit, nu pe el. Și o aștept pe fiica mea să-mi dea niște bani, ca să-mi cumpăr o pălărie nouă. Că asta pe care o port s-a demodat. (*Se uită în jur.*) Dar văd că nu-i aici. Și mai am de făcut niște vizite la foștii mei admiratori. V-am spus... Am o listă lungă. Nici nu știu la care să mă duc întîi... Mă întorc mai tîrziu. (*Cîntînd același refren știut, se îndreaptă spre ieșire, dar se oprește.*) Ți-a mai spus cineva că ești simpatic ?

REPORTERUL (*rizînd*) : Pînă acum, nu. ANGELA (*măsurîndu-l insistent*) : Ei află, domnule, că ești chiar foarte simpatic. Și dacă-ți spun eu asta, să știi că așa e. (*Încercînd să pară maiestuoasă, iese fredonînd. După cîteva clipe, din partea opusă își fac apariția Anca, Virgil și Alexandru.*)

ANCA : Scuzați-ne, am întîrziat puțin. (*Dau mîna toți cu Reporterul.*)

REPORTERUL : Nu face nimic... Am avut un pic de distracție, așa că timpul a trecut ușor. Cu cine începem ? VIRGIL : Cu Anca...

REPORTERUL : Vă văd puțin emoționate...

ANCA : Sînt chiar mai mult...

REPORTERUL : E firesc : peste cîteva ore se inaugurează tronsonul 3.

ANCA : Cu tronsonul 3, Magistrala I a metroului este gata. Și-și așteaptă călătorii. Vă rog să transmiteți exact ce spun eu, fără tăieturi... Ca invitația noastră să se audă.

REPORTERUL (*rizînd*) : Bine, bine... Chiar dacă nu le-aș spune eu, ei tot vin. Spuneți-ne cîteva cuvinte despre această magistrală.

ANCA : Este așa-numita arteră est-vest, de 25 de kilometri, care va prelua din traficul urban circa 250 000 de călători, pe oră și sens. Se știe că metroul este cel mai eficient, rapid, confortabil



și sigur mijloc de transport în comun....

**REPORTERUL** : Din cite am aflat, tatăl dumneavoastră, inginerul Adrian Costiniu, a propus încă în 1948 un proiect de construire a metroului...

**ANCA** : Prevederile talei erau mai modeste decât ce-am realizat noi acum. El propunea trasee între 1 și 5, pînă la maximum 8—9 kilometri. Țara abia ieșise din război. Dar chiar și în condițiile de atunci, tata a crezut, a fost convins că metroul bucureștean se va construi.

**REPORTERUL** : Iar dumneavoastră ați contribuit direct la realizarea lui.

**ANCA** : Da, în 1948 părea un vis...

**REPORTERUL (cătore Alexandru)** : Dumneavoastră conduceți brigada de tineret ?

**ALEXANDRU** : Cînd am înființat brigada, doar trei tineri erau calificați, restul abia veniseră pe șantier. Acum, avem foarte mulți tineri, majoritatea calificați în mai multe meserii, trecuți prin școala șantierului, unde condițiile de lucru sînt mai grele decât în alte locuri. (*Zăbind-o pe Mădălina.*) Și soția mea lucrează tot în brigada de tineret. Este și ea inginer constructor, și n-ar strica să vorbiți și cu ea...

**MĂDĂLINA (cătore Reporter)** : Îmi pare rău că n-am putut veni mai devreme, dar azi e ziua lui Alexandru.

**REPORTERUL (Mădălinei)** : Să vă trăiască soțul și să fiți fericiți! (*Cătore Alexandru.*) La mulți ani!

**MĂDĂLINA (zîbind fericită)** : Mulțumesc !

**REPORTERUL (Mădălinei)** : Și dumneavoastră de cînd lucrați la metrou ?

**MĂDĂLINA** : Numai de trei ani...

**REPORTERUL** : Probabil, imediat după absolvirea facultății.

**MĂDĂLINA** : Nu, ceva mai tîrziu. Am trecut mai întîi printr-o perioadă grea. Aveam impresia că toate drumurile îmi erau închise... Poate că vă amintiți... Chiar în ziua cînd v-am cunoscut...

**REPORTERUL** : A ! Da... (*Pauză.*)

**MĂDĂLINA** : Dar Alexandru, Anca, familia din care fac acum parte, m-au ajutat să depășesc acest moment. M-am angajat la metrou...

**REPORTERUL** : Vă place munca dumneavoastră ?

**MĂDĂLINA** : Foarte mult. Este domeniul în care se aplică cele mai originale soluții de construcție.

**REPORTERUL** : Puteți da un exemplu ?

**MĂDĂLINA** : Da ! Cu privire la zona Titan, unde s-a aplicat pentru prima dată metoda înghețării solului. Eram în plină vară, cînd am înfipt adînc în pămînt sondele de înghețare. Am instalat cea mai mare fabrică de frig

din țară. Un imens frigorifer, care timp de 90 de zile a transformat nisipul, apa și argila, în cremene... Abia după alte 90 de zile, pămîntul s-a dezghețat, revenind la forma inițială. Dar scuturile trecuseră, tunelul era gata.

**REPORTERUL** : Apropo de scuturi... E adevărat, tovarășe Virgil Oancea, că primul scut l-ați adus din Anglia ?

**VIRGIL** : Da. În anul 1973 am fost în Anglia. Am stat acolo vreo trei săptămîni. Am mers și cu metroul lor. Poate n-o să mă credeți, dar al nostru e mai elegant.

**REPORTERUL** : Ba vă cred.

**VIRGIL** : Le-am comandat un scut. Ni l-au trimis. Dar, după primul metru de pămînt săpat, n-a mai mers. Se infunda cu nisip și cu apă. La noi, terenul e mai slab, mai nisipos. Englezii ne plăteau garanție, dar scutul nu putea fi folosit.

**REPORTERUL** : Și ce-ați făcut ?

**VIRGIL** : Am studiat schițele și, după cercetări serioase, mi-am dat seama ce modificări ar trebui făcute ca mașina să fie adaptată la condițiile terenului nostru. Bineînțeles, fără aprobarea englezilor nu puteam schimba nimic. La sezizarea noastră, a venit un reprezentant al firmei. I-am făcut o demonstrație cu sistemul nou de etanșare. Englezul a fost încîntat.

**ANCA** : Avea și de ce ! Scutul mergea frumos și nu se mai infunda.

**VIRGIL** : Inovația a fost aprobată și brevetată...

**ANCA** : Într-o revistă tehnică engleză a apărut schița scutului, cu noile modificări și aprecieri elogioase la adresa lui nea Virgil.

**ALEXANDRU** : Iar firma l-a invitat pe mister Oancea să petreacă o lună de concediu în Anglia.

**REPORTERUL** : Sper că v-ați dus...

**VIRGIL (rîzînd)** : N-am mai avut timp. Pentru că s-a pus imediat problema să fabricăm noi înșine scuturi mecanizate.

**REPORTERUL** : Ceea ce se realizează, din cite știu, la Uzinele „23 August”.

**ALEXANDRU** : În secția de care răspunde Victor. Îl cunoașteți...

**REPORTERUL (rîzînd)** : Este vorba de o colaborare tot în familie ?

**ALEXANDRU** : Da... Cu tata, însă, care face mereu modificări scutului, nu-i deloc comod să colaborezi.

**VIRGIL** : Lasă că Victor se descurcă destul de bine. Dar iată-l că vine, și-l puteți întreba chiar pe el.

**VICTOR (salută; adresîndu-se grăbît Ancăi)** : Băiatul vrea neapărat să-l ducem la plimbare. De două zile n-a mai fost. Crezi c-ai să ai timp azi ?

**ANCA (rîzînd)** : O să-mi fac. Du-te liniștit la treburile tale.

REPORTERUL (căt-re Victor): Cîți ani are băiatul dumneavoastră?

VICTOR : Trei ani... N-ați mai fost cam de mult pe la noi. Dar, dacă-l vedeți, n-o să ziceți că are numai atît. E foarte deștept...

ANCA (amuzată) : Toți copiii din ziua de azi sînt deștepți. Lui Victor i se pare că al nostru e genial...

VIRGIL : Și eu cred că băiatul e mult mai isteț decît cei de vîrsta lui. Seamănă cu bunicu-său, Adrian Costiniu.

REPORTERUL : Peste douăzeci de ani, cine știe ce proiecte grandioase de construcții o să facă și el. Dar, deocamdată, să vorbim de viitorul mai apropiat.

VIRGIL : Viitorul la metrou a început din februarie 1982, cînd s-a aprobat investiția pentru magistrala a II-a și tronsonul de legătură cu Gara de Nord.

MĂDĂLINA : Lucrările la amîndouă aceste obiective au și început.

REPORTERUL : Mai aveți deci mult de lucru...

ANCA : Da. Magistrala II va fi o arteră subterană cu o lungime de 18,9 kilometri și 14 stații, artera nord-sud, cu subtraversarea lacului Herăstrău. Cît privește ramura de legătură cu Gara de Nord, are o lungime de patru kilometri. Trebuie să vă spun că pe planșetele noastre, ale proiectanților metroului, se și află o a III-a magistrală, și anume Gara de Nord-Obor-Pantelimon.

(Își face apariția Angela, fredonînd același cîntec.)

ANGELA (cu dezînvoitură ei obișnuită) : Anca, de cînd te caut! La magazinul

din colț au adus niște pălării de damă foarte frumoase. Vreau să-mi cumpăr și eu una. Am să-i pun și niște pene, și-o să fie șic. Ai să vezi...

ANCA (stînjenită) : Asta îți trebuie acum? Pălărie cu pene?

ANGELA : Știi că eu toată viața mea am fost o femeie frumoasă și elegantă. (Reporterului.) V-am spus doar, domnule, cînd intram eu într-un restaurant, toți întorceau capul după mine...

VICTOR (luînd-o de braț și încercînd s-o îndepărteze de grup) : Las-o acum pe Anca. Îți dau eu bani să-ți cumperi pălăria. Cît îți trebuie?

ANGELA : Două sute. (Victor, conducînd-o, scoate portofelul și-i dă banii. Fericită.) Bravo! Nu știu cum te cheamă, iar am uitat. Dar află de la mine că ești un băiat tare simpatic. Îmi placi...

VICTOR (însoțînd-o spre ieșire) : Bine! Bine!

ANGELA : Pa, dragă, și pe curînd. O să vezi că pălăria e grozavă. (Fericită, pleacă fredonînd.)

REPORTERUL (surprins) : E chiar mama dumneavoastră?

ANCA : Da... Vorbim de prezent, de viitor, dar păcatele trecutului nu se șterg ușor. Pentru unii din noi, ele devin o veritabilă povară. În cazul meu, fiind vorba de mama, vă dați seama, că trebuie s-o port. Știți cum se spune în popor : „Fiecare om, cu crucea lui...”.

VIRGIL (cu căldură) : E adevărat, Anca, dar să nu ne stricăm bucuria momentului pe care-l trăim azi... Ce construim, rămîne... Și asta-i lucrul cel mai important...

## C O R T I N A

# TINERI REGIZORI LA RAMPA



## Alexandru Darie: *Teatrul reveriei lucide*

La opt ani juca în reprezentația Teatrului de Comedie cu **Troilus și Cresida**; în liceu făcea spectacole de poezie și muzică. O vizită la o școală dotată cu televiziune cu circuit închis naște în el dorința de a urma regia de film. Alexandru Darie intră la I.A.T.C. cu acest gând. În timpul stagiului militar, improvizează spectacole pentru copii, împreună cu colegii săi de la secția actorie: Claudiu Bleonț, Petre Nicolae, Florentin Dușe, Radu Amzulescu, Helmuth Jakobi, Robert Linz, Cristian Șofron, cu studentul sculptor Alexandru Nancu și studentul operator Gabriel Kosuth. Aceste experiențe îi deschid gustul pentru teatru. Va descoperi însă misterul și poezia Thaliei abia după ce montează **Paracliserul** de Marin Sorescu. Reprezentația are un suc-

Data nașterii : 14 iunie 1959, București. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, promoția 1983, clasa prof. Dinu Cernescu. Examen de diplomă : **Magie roșie** de Michel de Ghelderode (Studioul de teatru I.A.T.C.). **Spectacole** : **Paracliserul de Marin Sorescu** — 1980, **Cenci de Antonin Artaud**, **Visul unei nopți de vară de William Shakespeare** — 1981, **Ploșnița de Maiakovski (fragment)**, **Ivona, principesa Burgundiei de W. Gombrowicz (fragment)** — 1982 (I.A.T.C.), **Jolly Joker de Tudor Popescu**, **Porțile (Săptămîna luminată) de Mihai Săulescu** — 1984 (Teatrul de Stat din Oradea).

**Distincții** : Cel mai bun spectacol la **Congresul școlilor de teatru de la Riccione, Italia** — 1981 (Paracliserul), **Premiul pentru regia la Festivalul artei și creației studențești** — 1983 (Magie roșie), **Premiul revistei „Flacăra”** — „**Aspiranții la celebritate**” — 1984 (Jolly Joker și Porțile). Primește două burse de studii, de câte trei săptămîni, la Londra, oferită de East Europe Center sub egida British Council, și din partea Teatrului Național Habimah, Israel.

În 1981 Jacques Lecoq l-a invitat cu spectacolul Paracliserul pentru o demonstrație la școala sa de teatru din Paris.

ces deosebit, fiind considerată cea mai bună la **Congresul celor 50 de școli de teatru de la Riccione, Italia**. Îndemnat și de Dinu Cernescu, Alexandru Darie va opta pentru regia de teatru. Mărturisește că de la părinții săi, Consuela și Iurie Darie, a deprins conștiința muncii și respectul pentru actor. Profesorului Dinu Cernescu îi datorează orizontul cultural, contactul cu marile valori ale gândirii teatrale.

Scurta biografie regizorală a lui Alexandru Darie prezintă câteva trăsături care o particularizează. Debutează timpuriu cu un spectacol care atestă o vocație autentică. **Paracliserul** impresiona prin modernitatea și simplitatea mijloacelor de expresie. Ritualul scenic imaginat de regizor era al austerității. Cu elemente neutre, clopote tubulare, celine, un imens gong, cutii cu lumînări suspendate, Darie construia eroilor lui Sorescu

un spațiu abstract, rece. Acest cadru accentua criza și singurătatea Paracliserului, ultimul purtător al credinței într-un idol absolut. În montare era amplificat rolul paznicului surd al catedralei. Darie sugera că surditatea acestui reprezentant al unui univers ofișicat este una interioară. Mereu în scenă, el era o prezență frustră, servind, prin contrast, drept reper al stării de sublim pe care o trăiește eroul central. Se evidențiază, cu subtilitate și dramatism, un conflict între ființa primitivă, indiferentă și abrutizată, și Paracliser, care încerca să-și construiască o lume de mister. Pe măsură ce rostea replicile, eroul aprindea luminările; cinele, clopotele începeau să sune, lumina și muzica intrau în dialog, colorind și animând mediul. În momentul apoteotic, când Paracliserul este pe punctul de a reface printr-un gest suprem sacrificiul originar pentru salvarea omenirii, paznicul îi ordonă să coboare de pe schelele imaginarei catedrale și-l gonește afară. Lumina se aprinde brutal, convenția teatrală desconsfiră misterul. Admirabilă era în montare expresivitatea corporală a celor doi interpreți, Radu Amzulescu și Florentin Dușe.

În timp ce pregătea reprezentația cu **Cenci**, Darie o cunoaște pe studenta scenografă Maria Miu, care își alesese același subiect pentru examenul de diplomă. De acum înainte vor colabora, viziunea plastică a Mariei Miu dînd unitate spectacolelor sale. Lectura operei lui Artaud și apoi a lui Ghelderode îl va marca profund pe Alexandru Darie. El declară că atașamentul său a fost total. A avut sentimentul unei foarte rare întâlniri, care l-a ajutat să se autocunoască și i-a stimulat gândirea creatoare. „Foamea de Artaud și Ghelderode” — cum o numește — concretizează nevoia de a exprima o anumită lume, cu personaje avînd o viață interioară adevărată, complexă și bine conturată. O lume de sfîșieri și umbre, de poezie tragică, plină de mister teatral. Darie spune: „În Ghelderode m-am regăsit, am găsit același gust pentru atmosfera încetoșată, lipsită de soare, aceeași plăcere de a detecta în unele din faptele mărunte ale realității caracterul lor de model, de semn, sensul lor simbolic, legat de modul cum sînt organizate, cum se succed elementele care le compun; aceeași plăcere de a descoperi ceea ce este arhaic și profund în om, deci ceea ce aparține, cum spune Jean Francis, «eternului astăzi». Și încă un lucru a cărui mărturisire o risc — atracția mea către ceea ce Ghelderode însuși numește «l'au delà», către «dincolo», către tot ceea ce este vechi, dar aparținînd istoriei, interes pentru lumile «speciale», pentru personajele ciudate, pitorești — în sensul eti-

mologic, deci demne de a fi pictate — înclinație către ceea ce este ascuns, dincolo de aparențe”.

Din creația lui Artaud și Ghelderode, Alexandru Darie reține teme și motive eterne ale marii literaturi dramatice: lumea ca teatru, masca, element predestinat și teribil, poezia bilciului și a teatrului de marionete, motivul morții văzută în latura sa grotescă și fantastică. Imaginînd un spațiu carnavalesc în fragmentul din **Ploșnița**, montat la Institut, istoria devenită teren al alienării din piesa lui Maiakovski căpăta proporții abisale. O tratare subtextuală bogată, o simbolistică teatrală plină de vigoare oferea regizorul textului shakespearean **Visul unei nopți de vară**. Împreună cu Maria Miu contura un bilci părăsit ce găzduise un carnaval, cu resturi de hirtii, obiecte aruncate, ca după un cataclism. O **imago mundi** văzută ca o scenă tristă, dezolantă și pustie. Pe pereți erau agățate afișe de spectacole, imagini care reprezentau zodii, cosmografii, hărți făcute după tipicul Renașterii. Oberon arăta ca un actor, ca un clovn vagabond, cu fața mînjită, ca o fostă mască. După ce rostea monologul lui Theseu despre imaginația nebulilor, odată cu apariția lui Puck se dezlănțuia sabatul saltimbancilor. Sub puterea vrăjii perechile de îndrăgostiți își schimbau automat partenerii. Ochii lor arătau ca ai unor marionete, bulbucați, fiși și înspăimîntători. Bottom avea trăsături de mască de clovn, Titania era și ea o marionetă. Procedul regizoral arăta lipsa de identitate a îndrăgostiților, labilitatea sentimentală, marea comical situațiilor și conducea gîndul spre o idee mai profundă — omul văzut ca marionetă în mina destinului. În final, enorme păpuși cu capete disproporționate de mari, reprezentînd personajele, erau coborîte în scenă, atîrînd ca spînzurații. Apare Oberon, care după ce-și privește propria imagine dispăre în întuneric, trecerea sa tulburînd rigiditatea marionetelor. Mișcarea lor înfiorată emoționa. Alexandru Darie este preocupat în montările sale de radiografierea iluziilor distructive acaparatoare și devoratoare care-i înstrăinează pe oameni unul de celălalt și duc la conflict. Prospectează cu acuitate șirul de măști pe care și le aplică personajele pentru a-și ascunde vidul spiritual, defectele, pornirile, obsesiile, frustrările sau umanitatea din om. Consecințele mistificărilor și minciunilor sînt analizate pe multiple planuri — etic, în **Magie roșie**, **Cenci**, **Visul unei nopți de vară** sau **Săptămîna luminată**, social și politic — în **Jolly Joker**, **Ploșnița**, **Ivona, principesa Burgundiei**.

În **Jolly Joker**, pe scenă evoluează o lume ușuratică și superficială, a cărei veselie deșănțată și inconștientă devine

treptat periculoasă. În viziunea lui Darie, satira lui Tudor Popescu capătă accente sarcastice, iar unele secvențe se transformă în imagini care lărgesc semnificațiile piesei; bufonada grotescă are un contur oniric, substanța satirică sporește în greutate. Spectacolul orădean, admirabil prin echilibrul și armonia tuturor compartimentelor — interpretare, scenografie, regie —, avea nu doar forță satirică, ci și poezie tragică.

Reprezentările lui Darie sînt deseori dominate de umbra morții, care dă măsura derizoriului eroilor, a energiei pe care o consumă aceștia pentru cauze absurde. În **Magie roșie**, ca în celebrele „Dansuri ale morții” flamande, ea apărea nedespărțită de Hieronymus cel posedat de patima înavușirii.

Spectacolele lui Alexandru Darie se caracterizează printr-o anume senzualitate a imaginii teatrale, înțeleasă ca o mare tensiune a jocului și a relațiilor dintre personaje. Sub influența lui Artaud și Ghelderode, Darie aspiră către un teatru „optic” (cu o puternică vizualitate), „acustic” (care explorează magia cuvintelor și a muzicii), „crud” (de o extremă concretețe, de un extrem realism). El dorește să atingă coardele sensibile ale publicului și pe urmă să ajungă la intelect. Fructificînd lecția maeștrilor preferați, regizorul și-a cristalizat o manieră proprie de a citi un text pe care aș denumi-o **teatrul reveriei lucide**. „El dezvoltă tipul de percepție care există cînd visăm. Naște în noi gânduri ce transfigurează existența. Piesa „cu legile și realitățile ei” regăsite în imagistica bogată a reprezentației, creează o puternică stare emoțională. Cînd publicul revine în cotidian, ajunge să privească realitatea cu ochii «de acolo». Orice poezie adevărată, în special cea teatrală, conține o dimensiune latentă și una legată de vis, nu în sensul unui onirism programat și de cele mai multe ori lipsit de substanță, ci în sensul unui vis profund și realist. Nu este un paradox. Realismul este o stare de spirit, o lupă prin care privește, un program estetic. Ceea ce mă interesează este poezia cotidianului, făcută din ceea ce este secret, aspru și inefabil. Realitatea inconjurătoare este o trambulină pentru a ajunge la realitatea interioară, aceea a visului. Procesul trebuie înțeles ca o extindere și o adîncire a realității”.

De curînd Alexandru Darie a pus în scenă la Piatra Neamț **R.U.R.**, de Čapek. Are în lucru la Ora-

dea o montare inedită, premiera mondială a unei variante a **Farsei lui Pathelin** atribuită lui François Villon. Concepția regizorului asupra viitoarei reprezentații este încă o dovadă că tînărul regizor este un gînditor de spectacole cu personalitate, inventiv.

„Invitația de a realiza acest spectacol mi-au făcut-o Romulus Vulpescu și Mircea Bradu, directorul teatrului din Oradea. Cercetătorii francezi au descoperit în **Farsa lui Pathelin** anagrama numelui lui Villon. Piesa este scrisă în versuri, și, traducînd-o, Vulpescu a găsit acrostihuri aidoma celor din baladele lui Villon. În epocă existau mai multe variante pe tema păcălitorului. Cred că acest text în versuri justifică atribuirea sa lui Villon și prin adîncimea psihologică, inexistentă în celelalte variante. De această cercetare a lui Romulus Vulpescu este interesată și Academia franceză. Faptul că farsa este creația lui Villon mi-a sugerat ideea reprezentației. O văd ca un model al vieții, un panoramic al momentelor ei esențiale. Vom folosi în montare și baladele poetului. Decorul va fi strada, care este matricea existenței noastre și a spectacolului. Am plasat acțiunea în plin carnaval. Tot ceea ce se întîmplă în carnaval este adevărat, dar și mască și iluzie. Carnavalul înseamnă **fair-play**, egalitatea tuturor în fața tuturor. Aici se abolesc ierarhiile, se pot inversa rolurile. Fabulosul este la el acasă. Din punct de vedere teatral, ne oferă o maximă libertate în joc. Carnavalul este populat de o lume sălbatică, o lume a patimilor care se dezlănțuie, montarea propunîndu-și să contureze un ev mediu dur, violent, aspru, cu contraste puternice, prin care bîntuie un Villon, bătrîn și singur. Ce se va întîmpla în spectacol va crea impresia deopotrivă de real și de fantastic. Figura care domină acest univers este moartea. În cearta dintre Pathelin și Cioban, intervin toate personajele, o mulțime de oameni care se fugăresc și nu știu de ce. În final asistăm la o sara-bandă, un dans macabru. Muzica se va opri, muzicanții vor intra și ei în horă; se va auzi doar chicotitul ciudatului personaj care îi privește. Eroii își scot măștile și-i descoperim pe interpreți. Moartea își dă masca jos, dar, dedesubt, descoperim alta la fel, o mască care rîde neliniștitor. Teatrul pe care-l caut este un teatru plin de emoție, al trăirii intense și teribile, cu mesaj conținut, nu explicit”.

Ludmila PATLANJOGLU

# NON MVLTA SED MVLTVM ...

■ V. MOGLESCU

## „Vîrful ghețarului“ sau despre exterioritate și interioritate

Pentru a da un imbold imaginației publicului spectacolul trebuie să lase să plutească asupra evenimentelor reprezentate o atmosferă de mister, fără de care, dealtfel, nu-i cu puțință nici o operă de artă autentică. Meyerhold socotea că limbajul vorbit și scris, împreună cu prelungirile de ordin extra-verbal și extraconceptual, nu pot epuiza gama trăirilor pe care tind să le exprime; de aceea, arta teatrului are nevoie să recurgă nu numai la acele mijloace mimico-gestuale ce se manifestă ca o **completare** a cuvîntului rostit, ci și la cele care își dezvăluie funcția comunicativă alături și independent de conținutul vorbirii. Tocmai sub acest raport apar ca deosebit de fructuoase transplantările de mijloace clownești în arta teatrului, preconizate de Meyerhold. Aceste mijloace sînt sortite să dobîndească pe scenă o funcție nouă, de semnificare poetică, îndeplinind rolul figurilor de stil din arta literară; cu ajutorul lor se pot exprima sintetizat acele trăiri care, datorită caracterului lor complicat, contradictoriu și înalt spiritual, ies din sfera posibilității de exprimare a semnelor mimico-gestuale însoțitoare ale vorbirii. Corpul omenesc devine astfel un instrument de sugerare, de evocare a ceea ce transcende propria sa materialitate.

În felul acesta, teatrul ca artă îndeplinește și o funcție, ca să spunem așa, de arheologie a comunicării, prin conservarea și recuperarea aceluși limbaj ancestral despre care Giambattista Vico, cu intuiția sa realmente genială, socotea în **Știința nouă** că „a constat desigur în semne, gesturi sau obiecte avînd legături naturale cu ideile respective; și de aceea «logos» sau «verbum» a însemnat «faptă» la evrei, iar la greci a însemnat și «lucru», după cum observă Thomas Gataker în *De Instrumenti stylo*“.

Scena ne pune, așadar, în fața figurilor de stil sub forma lor primară, căci — tot potrivit lui Vico — primele metafore s-au născut din compararea obiectelor cu părți ale corpului omenesc („în față“; „în spate“; sau — metafore specific românești, intraductibile — „pe-un picior de plai“; „pe-o gură de rai“), ceea ce indică semnificarea inițială a lucrurilor prin mijloacele limbajului mimico-gestual.

Cît de trebuincioasă a devenit nu numai teatrului, dar și culturii în general, o atare recuperare a valorilor spirituale zămislite sub orizontul limbajului mimico-gestual ne este arătat sub o formă paradigmatică în piesa într-un act **Domnul Valentino** de Borislav Pekić, pusă de curînd în scenă de Horea Popescu la Teatrul Național din București. Figură simbolică, chiar sub acest raport, personajul ei principal este un mut ce duce cu sine în mormînt întregul secret al trăirilor lui, tocmai pentru că acestea, fiind exprimate prin limbajul mimico-gestual, nu-și pot găsi o transpunere echivalentă prin limbajul vorbit și scris, devenit în vremea noastră nu numai ultraconceptualizat, dar și extrem de fărîmițat de o multitudine de specialități (de la sociologie la psihologie, de la statistică la criminologie), în interminabilă dispută asupra înseși terminologiei prin care poate fi definită individualitatea omenească, în integralitatea ei. Asupra semnificațiilor estetice ale acestei scurte piese vom mai avea prilejul a insista în alt context, mai precis cînd vom încerca să schițăm unele raporturi posibile între gest și idee; deocamdată, ne-am mîrginit s-o amintim, tocmai pentru că însăși trama ei pune în lumină dificultățile legate de exprimarea interiorității spirituale prin mijloacele esențialmente exterioare ale teatrului. Atare dificultăți sporesc pe măsură ce creatorii diferitelor discipline artistice care alcătu-

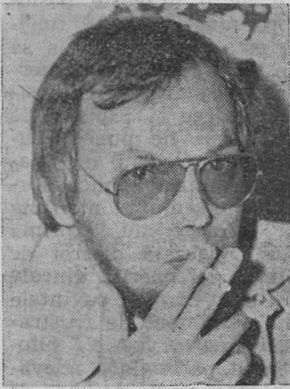
iesc totalitatea teatrală caută să pătrundă spre straturile ale spiritului din ce în ce mai adânci și mai ascunse de indiscreția posibililor martori. Dealtfel, nu prea rar, dramaturgul, conștient de limitele extrem de restrânse între care cuvântul ca instrument de comunicare este în stare să divulge interioritatea spirituală, creează în chip deliberat capcane pentru interpret, lăsând în suspensie momente însemnate din dezvoltarea logic necesară a anumitor roluri, și astfel îi dă acestuia posibilitatea de a le oferi o exteriorizare cât de cât împlinită prin propriile sale mijloace mimico-gestuale.

Astfel de capcane fac parte, de fapt, din „tehnica misterului“ (incontestabil, se poate vorbi în artă și despre o asemenea „tehnică“), a aceluia mister pe care, cum spuneam, Vsevolod Meyerhold, ca și alți mari creatori, l-au socotit organic încorporat în orice lucrare artistică autentică. Este evident că „tehnica“ propriu-zisă nu este în stare să creeze „misterul“. Acesta este implicit naturii umane înseși, constituie un dat fundamental al interiorității ei spirituale. „Tehnica“ la care ne referim nu este altceva decât o anume dibăcie în a face să-și găsească expresia, prin mijloacele exteriorității teatrale, un fel de „virf al unui ghetar“ din care abia să bănuim, punându-ne la încercare întreaga imaginație, contururile probabile, niciodată absolut sigure, ale celei mai mari părți din el, sortită să rămână pentru totdeauna cufundată în abis. În marea literatură dramatică, tocmai o astfel de „tehnică a misterului“ este generatoarea autenticelor lovituri de teatru. Acestea se deosebesc de surprizele factice ale pieselor de duzină mai ales prin aceea că-l izbesc pe spectator nu prin neprevăzutul unei situații, ci printr-o capcană de tipul celei amintite, care face să țîșnească la suprafață acel „virf de ghetar“, în stare să îndrepte puterea noastră de imaginație spre un fond bogat, abia bănuț, complicat, misterios și contradictoriu al naturii omenești. Drept pildă putem lua o piesă care se reprezintă actualmente în regia Sandei Manu pe scena Teatrului „Bulandra“: **Luna dezmoșteniților** de Eugene O'Neill. Lovitura ei de teatru constă nu într-o întimplare neașteptată ivită în cursul succesiunii de incidente care alcătuiesc îndeobște o acțiune dramatică, ci în configurația psihologică diametral opusă pe care o oferă privirii spectatorilor unul și același personaj, în cea de-a doua parte a piesei. Într-adevăr, oricine limitează lectura a-

cestei drame la litera ei, este din capul locului izbit de aspectul puțin obișnuit că sub numele de Jossie nu apare un singur personaj, ci două: o tinăra de o frivolitate agresivă, cu un comportament erotic liber, care uneori frizează vulgaritatea, și o fată de o rară puritate sufletească, în stare de o dragoste pasionată, sinceră și profundă. Cititorul (uneori și spectatorul) este pus în situația să se întrebe: care este în fond natura personajului, în ce constă substanța sa psihologică? De aci decurge și capcana la care ne-am referit. Dacă ne punem puțin imaginația la lucru, vedem că **hiatus-ul** în ceea ce comunică replica formează doar „virful ghetarului“; nici una dintre cele două ipostaze nu exprimă esența personajului. Sugerată discret de titlu, aceasta poate fi descoperită **dincolo** de ceea ce spun în chip explicit cuvintele și constă în dublul sentiment de frustrare, subconștient, al tinerei Jossie: suferința de a nu fi avut parte de o adevărată dragoste părintească; amărăciunea de a nu-și simți acceptată dragostea de către bărbatul iubit. Intuiția autorului este de a fi lăsat textului doar menirea de a contura exterioritatea personajului, substanța acestuia, de natură abisală, neputîndu-se exprima în cuvinte, Jossie însăși refulîndu-și sentimentele cele mai profunde. Frînturi din asemenea stări sufletești reprimite ajung să irupă prin zona de claritate a conștiinței și să-și facă loc, puțin câte puțin, în sfera exteriorității. Pe bună dreptate, O'Neill a socotit că ele sînt de domeniul **misterului** și le-a încredințat spre explorare aceluia limbaj care transcende cuvîntul și tinde să se apropie de ceea ce este inexprimabil, sau difuz și vag exprimabil, în viața afectivă și spirituală — cu alte cuvinte, mimica și gestul.

Arta actoricească a făcut progrese însemnate sub raportul capacității de dezvoltare a lumii lăuntrice; explorarea unui fond abisal ca acela implicat în subtextul **Lunii dezmoșteniților** nu mai este astăzi de domeniul imposibilului.

Așadar, o investigație cât de cât atentă a raportului dintre interioritate și exterioritate în arta spectacolului duce la concluzia că „virful ghetarului“ — sistemul de semne al limbajului vorbit și scris — nu este alfa și omega, ci un stimulent pentru o fantezie creatoare și o bază de pornire pentru scoaterea la lumină a fondului spiritual inexprimabil doar în cuvinte.



■ DAN JITIANU

## Proiectarea

Urmind elaborării concepției, proiectarea este a doua fază de lucru a scenografului în pregătirea unui spectacol. Proiectarea este de fapt o continuare a procesului creator din faza concepției, iar modelul ei general de desfășurare, ANALIZĂ-SINTEZĂ, se aseamănă cu cel din prima fază, factorul preponderent fiind acum cel analitic, spre deosebire de prima fază, când predomină factorul sintetizator. Dealtfel, dacă ne-am propune să precizăm dominantele celor patru faze ale procesului scenografic, ele s-ar repartiza astfel: SINTEZA — I, elaborarea concepției, ANALIZĂ — II, proiectarea, și III, execuția, și din nou SINTEZA — IV, transpunerea scenică. Această dinamică a schimbării dominantelor modelează prin exercițiu repetat gândirea scenografului și o organizează astfel încât, în fazele predominant sintetizatoare, detaliul analitic să funcționeze în plan secund dar armonic cu dominantă, iar în fazele predominant analitice, sinteza să constituie un permanent ghid unificator.

Punctele de plecare ale proiectării sînt, în mod firesc, sinteza concepției și spațiul ales pentru reprezentare. De obicei, concepția se exprimă în câteva desene (o perspectivă colorată, o plantație aproximativă sau câteva sugerînd schimbările, câteva schițe — ghid de personaje) și un vraf de cărți cu semne puse în ele — rodul documentării. Spațiul ales se exprimă prin două desene tehnice: planul și secțiunea longitudinală a unității scenă-sală. Optim ar fi ca acestea din urmă să conțină, în afară de cote, și marcarea echipamentelor mecanice și electrice. Desenele tehnice, așa cum am arătat în articolul precedent,

sînt folosite și consultate încă din faza concepției; ele ar trebui să se afle în posesia fiecărui teatru într-un număr suficient de copii pentru a putea fi puse la îndemîna scenografulor cu care se lucrează. De fapt, unele teatre nu au deloc planuri, iar cele care există sînt incomplete.

Scopul proiectării este de a pune la dispoziția atelierelor de execuție un material — proiectul scenografic — astfel ca ele să poată construi obiectele ce compun scenografia, chiar în absența scenografului. Pentru a atinge acest scop, proiectul trebuie să fie complet, precis și clar. Cu alte cuvinte, proiectul poate fi asemuit cu un discurs ținut de scenograf atelierelor într-un limbaj specific și explicit, cel al desenului. Discursul se acordă în mod firesc cu capacitatea de înțelegere a partenerilor, eficiența lui dovedindu-se prin numărul mic de interpreți și interpretări.

Cuprinsul proiectării este determinat de tipul de scenografie conceput și, într-o oarecare măsură, de spațiul de reprezentare. Scenografia fiind un unicat, nu se poate elabora un model general de proiect scenografic. Mai mult încă, avînd în vedere obligațiile de turneu ale teatrelor, sînt necesare în plus și variante diferite de montare, ținînd seama, pe de o parte, de dimensiunile reduse ale scenelor-gază și de lipsa lor de echipamente și, pe de altă parte, de gabaritele mijloacelor de transport cu care teatrul plănuieste să se deplaseze. Avînd însă aceste date pentru spectacolul care se propune, se poate elabora un proiect al proiectului corespunzător cazului în speță. El cuprinde lista planșelor — „nemțește” ar fi mache-



țarea planșelor — cu obiectele ce urmează a fi desenate și cu împărțirea lor, astfel ca să se evite, atât cât este posibil, circulația schițelor între ateliere.

Scara la care se desenează este determinată de natura obiectului ; o plantație a unui decor „cutie” se exprimă clar la scara 1 : 50, în timp ce un scaun, de exemplu, are nevoie neapărat de vederi și secțiuni la scara 1 : 1. Scenograful nu face întotdeauna studiile pentru un obiect la scara de pe planșa ce trebuie predată. Pentru un scaun, de exemplu, studiul se face la scara 1 : 10. De multe ori, pictorul executant al teatrului îl poate ajuta pe scenograf, mărind la scară naturală desenele necesare atelierelor. Teatrele germane, de exemplu, au echipe de asistenți scenografi care lucrează la mărirea schițelor sub îndrumarea scenografului, obligat să predea plantațiile la scara 1 : 50 și restul desenelor la scara 1 : 25. Aceasta poate fi o explicație pentru prolificitatea scenografilor nemți, dar și un semnal de alarmă pentru noi, căci acest post de asistent scenograf a devenit o raritate în schema teatrelor.

În principiu o planșă necesară construirii unui obiect (uneori pentru un obiect trebuie mai multe planșe, iar alteori pe o planșă se pot desena mai multe obiecte) trebuie să conțină :

- vederile obiectului (față, laterală) și planul la o scară convenabilă ;
- detaliile constructive decurgând din funcțiunea obiectului ;
- cotele de execuție ;
- indicații tehnice scrise (execuție, material, finisaj) ;
- indicații artistice scrise (finisaj, culoare), eventual eșantioane ;
- indicația scrisă a numărului de bucați (cu numerotarea reperului).

Înainte însă de a se așeza la planșetă, scenograful i se cere să verifice depozitele și magazinele teatrului, pentru a putea întrebuința „din existent” elemente de scenografie, costume, mobilier etc. ce corespund concepției stabilite. Greșeala pe care adesea o face conducerea contabilă a teatrelor, de a-i obliga pe scenografi să execute scenografiile *in întregime* „din existent”, duce la sărăcirea rapidă a zestreii teatrelor. Alt aspect negativ al acestei obligații este încărcarea atelierelor cu un volum de muncă exagerat, necesar modificării obiectelor existente, și adesea cu rezultate mai proaste decât în cazul confecționării „din nou”. Ținuta profesională a teatrului are de suferit în urma folosirii frecvente a mobilierului și costumelor, de exemplu, de la o piesă din repertoriu la alta, pentru că publicul va recunoaște obiectele. După părerea mea, între magazinele teatrelor și scene trebuie să se producă un schimb permanent de obiecte

în ambele sensuri, schimb care asigură o bază materială importantă pentru producțiile următoare. Dacă schimbul se efectuează într-un singur sens, adică numai de la magazinele către scene, magazinele se vor goli în scurt timp.

Numărul de planșe conținut în proiect variază în funcție de soluția scenografică și mai puțin în funcție de lungimea textului sau de numărul de acte. Evident, nu cantitatea desenelor exprimă calitatea scenografiei, dar e bine de știut că, aplicând tarifele de colaborare în vigoare, o schiță de costum, de exemplu, este evaluată uneori la 30—40 de lei, sumă descuajatoare indiferent cu ce ai compara-o. Lipsa asistenților face ca scenografi să-și supraîncarce sarcinile de rezolvat pentru a duce la bun sfârșit o creație artistică și așa subevaluată.

Scenograful este un proiectant, ca arhitectul sau designerul. Pentru a fi proiectant, trebuie „să vezi în spațiu”, să ai abilitatea exprimării bidimensionale a obiectelor văzute sau imaginate și să ai o cultură a profesiunii. Sînt scenografi care „văd în spațiu”, dar nu știu să proiecteze. Aceștia, în multe cazuri, de „formație plastică”, lucrează pe viu, adică stau lângă executanți și îi îndrumă pas cu pas. Dacă sînt talentați, e un spectacol să vezi scenografia născîndu-se ca o sculptură. Dezavantajul e că executanții sînt mai mulți, iar scenograful — unul singur.

Proiectarea este faza în care formația scenografului apare pregnant. Unii scenografi au „formație plastică”, alții au „formație arhitecturală”. Și unii și alții au fost obligați să-și completeze pregătirea de bază, învățînd mereu să cîștige teren în domeniul vitregit de formația lor. Dar mai important decît aceasta, și unii și alții au învățat *teatru* ; teatru, care nu e numai arhitectură, sau numai plastică, ci mult mai mult.

Așezîndu-se la planșetă, scenograful este responsabil, desigur, pentru aspectul artistic al obiectelor desenate, pentru adecvarea lor la concepția generală a spectacolului, la dinamica lui proprie. Dar, în același timp, el este răspunzător și pentru funcționalitatea practică, pentru rezistența, pentru posibilitatea de manevră, depozitare și transport a obiectelor desenate. Faptul că elementele ce compun o scenografie îndeplinesc zilnic aceste acțiuni, că sînt în continuă mișcare, cere o familiarizare a scenografului cu un tip de gîndire ce nu mai aparține nici arhitecturii, nici designului, ci este specifică acestei profesiuni, un tip de gîndire a provizoriului. Efemerul actului teatral se traduce scenografic în provizoriu. Așa cum teatrul este o artă de sinteză, scenografia este ea însăși o artă de sinteză. Ea unifică organizarea spațiilor, proprie arhitecturii, cu imaginea scenică con-

struită după regulile compoziției plastice, ingineria necesară proiectării dispozitivelor scenice cu istoria culturii materiale, a costumelor, mobilierului ș.a.m.d.

Scenograful trebuie să fie un fel de artist de tip renașcentist; el se preocupă, pe terenul scenei, evident, de nenumărate și variate domenii ale artei, științei și tehnicii, preia din aceste domenii informații pe care le asimilează și le filtrează, reținând mereu ceea ce îi este necesar pentru spectacolul în lucru.

În concluzie, un proiect scenografic nu se poate face fără o bibliotecă de scenografie, adică cu mult material iconografic și din varii domenii ale artelor vizuale.

Probabil că din aceste cauze: obligația unei culturi foarte diverse și cuprinzătoare, pe de o parte, și, pe de altă parte, necesitatea unei biblioteci (care, între noi, fie spus, se adună greu), scenografia este o artă în care nu am auzit de copii-mi-

nune. Dacă scenografia apare astfel ca o profesiune de maturitate, nu trebuie să ne lăsăm intimidată în mod obligatoriu de valorile senectuții: unii îmbătrinesc urît; după cum nu trebuie să ne lăsăm vrăjiți de credința tinerilor în neapărata originalitate a creației lor: convingerea lor își are adesea rădăcinile în incultură. Maturitatea profesională este cea care contează de fapt, și ea nu vine obligatoriu cu vârsta, ci cu munca, secondată de inteligență și talent.

Predînd proiectul, scenograful a încheiat de fapt etapa cea mai importantă a lucrului său. Complexul de factori umani și materiali care vor intra de acum încolo în acțiune pentru materializarea proiectului în spectacol nu mai pot fi controlați în întregime de el. Ceea ce urmează pînă la premieră poate fi asemănat cu o luptă, este adevărat că una creatoare, pentru spectacolul proiectat.

„Rampă“,  
acum  
50 de ani  
aprilie  
1935

Păcăleala gazetei, de întâi aprilie: nu a apărut. ● Mihail Sebastian îl vizitează pe Tudor Arghezi la Mărtișor. Livada în floare îi inspiră marelui poet originala definiție a graiului: „Limba e manifestarea florală a unui neam“. ● Victor Antonescu îl dublează pe G. Calboreanu în rolul lui Spirache „de la prefectură“. Al treilea strălucit interpret al rolului va fi, peste ani, Costache Antoniu. Încă o piesă românească contemporană (1935!), în repertoriul permanent: *Titanic-Vals!* ● „Vă interesează sportul?“ este întrebat Liviu Rebreanu. Postul ofițer „chezaro-crăiesc“ răspunde senin: „Am practicat înainte de a deveni spectator sportiv... scrimă, călărie, patinaj, înot, canotaj, tenis, autoturism, pe rînd, după

împrejurări și posibilități...“ Falcnicul bărbat are, într-adevăr, alură sportivă. ● La sala Dalles, concertează la pian Cella Delavrancea. În program, Schumann, Beethoven, Chopin. „Naș“ artistic îi fusese Caragiale. ● Minulescu, pu-făind din eternul său trabuc, aduce în redacție un teanc de gazete; sint „cronici“ la piesa sa *Allegro, ma non troppo*, jucată la Bratislava. Să știe lumea... ● Premiul național pentru proză este decernat lui Gala Galaction. În mediile literare tinere, animație: iarăși „bătrînii“? Se agită, cu osebire, autorul unei plachete de versuri: Eugen Ionescu! ● La Opera Română, Florica Cristoforeanu cântă în *Parsifal* de Wagner, alături de George Folescu. La pupitru, Ionel Perlea. Ce seară! ● Maria Filotti încă mai este, pe prima scenă a țării, Coana Joița. Se pregătesc Eugenia Zaharia și Elvira Godeanu. Distinsul Al. Critico este Tipătescu, iar Ion Fiștețeanu, curajos, preia de la Iancu Brezeanu „sughitul“ Cetățeanului. Capodopera are, prin ani, strălucite distribuții... ● „Care sînt criteriile dv. în alegerea unui film?“ este somat să răspundă Tudorică Mu-

șatescu. Ingenuu, comedio-graful se mărturisește: „O cucoană care mi le recomandă și actorii care le interpretează“. ● Ce actori are trupa Bulandra? Coana Lucica, Tony, Storin, Maximilian, apoi Al. Finți (încă actor!), Beate Fredanov, Ion Manta, Nineta Gusti, Willy Ronea, Marietta Deculescu, Marcel Enescu... Regizor, Victor Ion Popa. O trupă alcătuită cu înaltă pricepere, pentru un repertoriu de melodrame și comedii de salon, în care strălucește mai ales Tony Bulandra. ● Editorul operei lui Caragiale, Șerban Cioculescu, comentează, într-un întins studiu, *Coroșul dintr-o Caragiale și Paul Zarifopol*. Istoricul literar se pregătește să scrie *Viața lui I. L. Caragiale*, carte hărăzită clasicității. ● La finele lui aprilie, teatrele se pregătesc pentru... sta-giunea de vară! Bunicii erau pretențioși: în mai, voiau teatru „la grădină“. ● Compania *Alhambra* (Vlădoianu-Nicușor Constantinescu) anunță premieră. Elena Zamora, George Groner, H. Nicolaide, Virginia Popescu cîntă pe muzica lui Ion Vasilescu. Dar ce face Tănase? Vom vedea.

I. N.

# PERSONAJUL ISTORIC

## Între document și ficțiune

### Constantin-Vodă Cantemir\*

Miron Costin, Antim Ivireanul, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Nicolae Iorga... În două secole și jumătate (1691—1940), românii au pierdut, prin „hiclenie“, patru conștiințe geniale ale spiritualității lor. Întinse țesături politice i-au învăluit pe acești bărbați, butucul gidelui, sugrumătorii tocmiți și, în vremurile mai noi, gloanțele i-au risipit în neființă, fără judecată. Cine dă seamă, în posteritate, de fulgerarea lor ?

Seamă au dat, deopotrivă, istoriografia și literatura beletristică — așa cum bine știm cu toții, noi, cei școliți în dreapta lor cinstire, cu slova lor dinainte, nesleită în veac.

Prin evocarea pioasă, dar și prin reconstituirea riguroso științifică a biografiei, cărturarilor numiți sint, pentru fiecare generație, „contemporanii noștri“, chiar dacă, uneori, întinse pete albe pe harta documentelor îl obligă pe monograf la abile interpretări. Nu rareori, și oamenii care le-au stat în preajmă nu lasă să le fie dezvăluite, pentru posteritate, acțiunile cu urmări decisive. Sau posteritatea, redusă de imaginea clasică a personajului istoric principal, e grăbită în sentințe cu eroii de plan secund. Atunci, mai virtuos, literatura propune ipoteze recuperatorii, construiește „lumi“ pe care, nu o dată, istoricul le preia, măcar în beneficiul meditației critice.

Am văzut cum „procesul istoric“ gândit de Al. Voitin a luminat revelator etape enigmatice ale martirajului lui Horia, Cloșca și Crișan („Teatrul“, nr. 2, 1984). Cu aceeași conștiință literar-istorică, doarește și Al. Sever să răspundă la o tulburătoare întrebare pe care abia istoriografia nouă și-a pus-o : „descăpăținarea“ cărturarului Miron Costin a fost un simplu gest crud al lui Constantin-Vodă Cantemir Bătrînul, urmat de remușcări

zadarnice, potrivit ideii pe care a impus-o urmașilor letopisețului lui Ion Neculce ? În singeroasa iarnă a anului 1691, cine și-a adjudecat locul la rampa istoriei, dintre numeroșii rivnitori la prim-plan ? Miron, fratele său Velișco, perfizi sfetnici ai domniei, sau Cantemir Bătrînul, voievod fără știința cărții de bibliotecă, dar adinc cititor în cartea vieții ?

Întrebările sint încărcate de răspundere, tradiția orală și scrisă e puternică, și ea îl mustră pe gospodarul Cantemir pentru nelegiuire. Redeschizind „dosarul“ morții fraților Costin, dramaturgul Al. Sever mută accentul de la Costinești la bătrînul domnitor, căutînd să dezlege, prin urmărirea acțiunilor și gîndurilor acestuia, încurcatele ițe ale politicii domnești și ale faptei boierilor. Limitată la o singură lună, decembrie 1691, restituirea scenică are o sursă literară precisă, **Viața lui Constantin-Vodă Cantemir**, scrisă de Dimitrie Cantemir, învățatul care, la doborîrea Costineștilor, martor ocular fiind, avea 18 ani. Istoriografia interpretează cu prudență această scriere partizană, justificată prin dorința filială de a găsi argumente în favoarea politicii părintelui. Literatul însă, doritor să-l evoce pe cel mai de seamă scriitor român al veacului al XVII-lea, Miron Costin, află în capitolul cărții numit **Omorul fraților Costin** elementele unui abil scenariu diplomatic. Este relatarea amănunțită a înscenării gîndite de voievodul Constantin Cantemir pentru deșeurarea complotului boieresc.

Tragedia în cinci acte **Descăpăținarea sau Pragul de taină** ni se înfățișează, deopotrivă, ca proces al unui moment de criză politică și ca subtilă introducere în arta de a guverna a unui domn român, artă revelată mereu beizadelei Dimitrie, crescută pentru tron. O încercare de a reconsidera personalitatea lui Constantin Cantemir, în teatru, făcuse Nicolae Iorga prin drama **Cantemir Bătrînul** (1920) ; era însă urmărit cu stăruință oșteanul. Al.

\* Al. Sever, *Descăpăținarea sau Pragul de taină*.

Sever pătrunde sufletul diplomatului, al păzitorului de țară. Paul Everac, ulterior, căutînd Drumuri și răseruci în viața Costineștilor și a Moldovei, a privit firea nestăpînită a voievodului, pe autocrat.

Insușirile evocate de acești trei dramaturgi sînt comune majorității purtătorilor de hlamidă domnească din istoria națională.

Dramaturgul **Descăpătînării**, în scene rezezi, într-un stil cu aromă cronicărească, înfățișează admirabil portretul moral și politic al domnitorului. Din neam de răzeși, oștean în armata polonă, trecut prin dregătoria civilă și militară în țară, Constantin Cantemir, cel „la voroavă... sănătos”, urcă în scaun la 73 de ani. Slujise sub opt domnii și este susținut, „socotind boierii că l-or purta precum le va fi voia lor” (Ion Neculce), fapt repede infirmat de tăria deciziilor sale militare și administrative. Complotul boieresc de răsturnare din 1691 venea la șase ani după ungerea în scaun și pornea dintr-o dublă nemulțumire: păstoria dura, în paguba marilor familii căftănite (erau ridicate în ranguri „neamuri proaste”); apropierea domnului de „Liga sfîntă” întîrzia să se consfințească, el înclinînd mai mult spre buna vecinătate cu Poarta.

Potrivit celor care au scris istoria domniei, acestea sînt pricinile animozității dintre partidele boieresti și vodă Cantemir. În plus, trufia de mărire a lui Velicico Costin (în piesă e numit Velicșo, precum în scrierea lui Cantemir !).

Complotul este urzit printre „păhare”, la petrecere, în ajunul Crăciunului din 1691. Uneltitorii își împart dregătoriile și hotărăsc răpunerea domnului la apropiata nuntă a fiicei lui Cantemir cu vîlstarul Costineștilor, Pătrașcu. Prețul singelui domnesc era cerut de Velicșo. Al. Sever, relatînd scena după spusa lui Dimitrie Cantemir, nu-l urmează pe acesta în afirmația că și Miron ar fi implicat în conjurație. Nevinovăția cărturarului e susținută de letopisețe. Dar atunci, în viltoarea faptelor, cine avea vreme să drămuiască vinile, știut fiind că Miron era capul partidei filopolone, ostilă politicii oficiale? Să-l fi răpus pe Miron Costin inflexibilitatea gîndirii sale politice?

Oricum, în contextul vremii, judecînd fără părtinire, „dăscăpătînarea” uneltitorilor avea temei politic. Armata turcească la mieznoapte, în Camenița, tătarii la răsărit, în Bugeac, prinseseră Moldova în clește. „Liga sfîntă” antiotomană era o iluzie, politica filopolonă — de neconceput. Istoriografia clasică a dat dreptate politicii prudente, de echilibru, a lui Constantin Cantemir.

În ceea ce privește conflictul deschis dintre voievod și Miron Costin, narațiunea scenică împacă informația letopisețului neculcean cu scrierea lui D. Cantemir.

Dacă vodă a tăiat fără cruțare capetele vindute lui de Ilie Țîfescu, de Vasile Gavrilă și Apostol, dacă-l buzdugănește și apoi îl dă gidelui pe Velicșo, asupra lui Miron mîna îi șovăie. Dramaturgul justifică aici observația lui Neculce că sufletul bătrînului gospodar mult s-a chinuit după răpunerea fără judecată a învîțatului. Deși Dimitrie l-a numit pe Miron rîvnitor de scaun domnesc, analele l-au scos din cauză. Ele au dezvăluit tragică dilemă a lui Constantin Cantemir (preluată și în piesă): să-l ierte pe fostul hatman, sau să asculte îndemmurile anturajului — hatmanul Lupu Bogdan, vistiernicul Iordache Ruset, comisul Ștefan Cerchez — strecurate cu perfidie, în numele unor rațiuni de stat: „Acum, de vreme c-ai omorît pe Velicico, trimite de prinde și pe frate-său, Miron logofătul, de-l omoară” (Ion Neculce). Altfel spus, să se stîrpească întreaga partidă ostilă gîndirii politice cantemirene!

Ilustrînd și el o veche teză a dramaturgiei noastre istorice, numită poetic de A. Davila, prin eroul său, „chinurile unui domn român”, Al. Sever imaginează o scenă în care Cantemir încearcă să-și dejoace propriile planuri alcătuite potrivit îndemnului boieresc, nutrînd gîndul nebun că-l mai poate salva pe îndelung chinuitul Miron: plasa intrigilor căzuse însă peste victima care, astfel, i-a însîngerat domnia.

Florul tragic al remușcării, dar și gîndul că învîțatul cap se hainise într-adevăr, dau măreție literară acestui portret voievodal. Surda căință a celui care va cădea și el curînd din scaun este exprimată, ca o ironie a destinului istoric, sub pavăza ideii mironiene: „că nu omul e deasupra vremilor, ci vremile sînt asupra omului” (parafraza dramaturgului). Atîta complexitate sufletească — justificată de documente — la răzeșul ce nu știa decît să-și înflorească iscălitura voievodă trebuia valorificată literar. A făcut-o cu strălucire Al. Sever, reușind performanța de a găsi numitorul comun între o carte apologetică, aceea a lui Dimitrie Cantemir, și cronici. A redeschis un proces ce părea clasat, impunîndu-și adagiul tactician „sine ira et studio”.

## Ionuț NICULESCU

REPERE: Al Sever, **Descăpătînarea. Menajera**. Colecția „Rampa”, Ed. Eminescu”, 1979; Dimitrie Cantemir, **Viața lui Constantin vodă Cantemir**, traducere românească de N. Iorga, „Scrișul românesc”, „Craiova, f.a.; Ion Neculce, **Letopisețul Țării Moldovei** (ed. Gabriel Strempele), Ed. „Minerva”, 1982; Enache Puiu, **Viața și opera lui Miron Costin**. Ed. Academiei, 1975; C. C. Giurescu, **Istoria românilor**, vol. III, partea I, Fundații, 1942.

# DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la

# A la Z

de ADRIANA POPESCU

## Alexandru Căprariu

I. Poet, critic, eseist, editor, dramaturg. S-a născut la 20 decembrie 1929 la Cluj. Studii liceale și Facultatea de filozofie (absolvită în 1952) în orașul natal. *Debut în literatură* cu versuri, în 1949, în „Almanahul literar“.

*Debut în dramaturgie* în 1936, când publică în „Tribuna“ piesa *Gloanțe sub cerul nostru*. Debutul scenic în 1976. De fapt, adevăratul debut dramaturgic se produce în 1952, când scrie piesa *Adevărul e minciună*, nepublicată și jucată abia în 1981 sub titlul *Pensiunea „Speranța“*.

Între 1952 și 1955 lucrează ca șofer, apoi din 1955 până în 1957 este secretar literar la Teatrul de păpuși din Cluj. Între 1957—1969, redactor-șef adjunct al revistei „Tribuna“. Din 1969, director al editurii clujene „Dacia“.

Publică numeroase volume de versuri, eseuri (ca *Jurnal literar* din 1967), un jurnal de călătorie, literatură pentru copii. Scrie două piese pentru teatrul de păpuși, *Albinița aurie* și *Cenușăreasa* (dramatizare după Frații Grimm), care se joacă la teatrul de păpuși din Cluj-Napoca și în țară.

## II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1976, 7 februarie — *GLOANȚE SUB CERUL NOSTRU*

Teatrul Național din Cluj-Napoca. Regia : Victor Tudor Popa. Scenografia : T. Th. Ciupe. Cu : Gheorghe M. Nuțescu, Melania Ursu, Petre Moraru, Gelu Bogdan Ivașcu, Constantin Adamovici, George Gherasim, Gheorghe Radu, Anton Tauf, Octavian Lăluț, Ligia Moga, Ana Maria Dominic. Cântă : Adriana Ausch.

„Gloanțe sub cerul nostru este o piesă istorică și o piesă despre istorie. Este o piesă istorică prin evenimentele pe care le descrie, prin felul cum subiectul se subordonează unei operații de

reconstituire a unor împrejurări istorice concrete (anul 1941 — n.n.). (...) nu relatează doar evenimente istorice, ci propune și o meditație despre istorie, afirmă rolul activ al acesteia asupra conștiințelor, întruchipând prin personaje ipostaze convingătoare și diferențiate ale raportului istorie-conștiință. Evenimentele dezvăluie, prin urmare, convingerile personajelor și, în cele din urmă, le determină condiția. De aceea Gloanțe sub cerul nostru poate fi considerată și o piesă a devenirilor, a unor semnificative modificări de conștiință“. (Ion Cocora — „Privitor ca la teatru“, vol. II — Editura „Dacia“, Cluj-Napoca, 1977, p. 171—174).

*Alte opinii* : Ion Cocora — „Tribuna“, 19 februarie 1976 ; D. Chirilă — „Familia“, 2/1976 ; Ion Cocora — „Tribuna“, 4 martie 1976 ; Virgil Munteanu — „Teatrul“, 3/1976 ; Vlad Colda — „Transilvania“, 5/1976.

1981, 8 octombrie — *PENSIUNEA „SPERANȚA“*

Teatrul Național din Cluj-Napoca. Regia : Mihai Măniuțiu. Scenografia : Octavian Cosman. Cu : Maia Țipan-Kaufmann, Gheorghe Radu, Petre Băcioiu, Anton Tauf, Ileana Negru, Gelu Bogdan Ivașcu, Viorica Mischilea, Ion Tudorică, Vera Mărgineanu, Paul Basarab, Ioan Gherman, Petru Dondoș, Emilian Belcin, Victor Nicolae.

„Pensiunea «Speranța» este o scriere liberă, netraumatizată de autocenzuri în bunul curs al respectării excelenței noastre tradiții dramaturgice (linia M. Sebastian, G. M. Zamfirescu — cum remarcă Ion Vlad — este reală). Firește, nu este de neglijat procentul mare de poetic — firesc la un poet pentru care teatrul era, cel puțin la acea vreme, o iluzie. Dar poemul respectiv este dens, generos, multiplu interpretabil. El poartă marca personalității lui Al. Căprariu, poetul exigent, parcimonios cu sine și deplin responsabil față de valoarea lui de implicație în sensibilitatea general umană“. (Valentin Tașcu, „Tribuna“, 29 oct. 1981).

*Alte opinii* : D. Chirilă — „Familia“, 10/1981 ; Mircea Ghițulescu — „Teatrul“, 11/1981.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE. *Gloanțe sub cerul nostru* — „Tribuna“, 4 aprilie 1963



VALENTIN  
SILVESTRU



# 1944-1985

1951

Din carnetul meu de redactor pentru arte, la revista „Flacăra“ :

● Mircea Deac a devenit căpitan și scrie mult mai des ca înainte. Eugen Frunză, redactor-șef adjunct, îl roagă să se exprime ceva mai limpede, nu atât de „tehnicist“.

● Am fost invitatul artiștilor amatori de la P.T.T., la sugestia Comitetului municipal P.C.R. Am rămas împreună cu ei jumătate din noapte, discutând despre teatru.

● Țin o conferință la Ploiești despre „Ce e nou în arta dramatică“.. M-au poftit artiștii de la Teatrul Sindicatelor Unite.

● Premieră la Giulești cu piesa Negru. Cronică o va scrie Mihai Radoslavescu. Observațiile lui asupra regiei sînt sesizante.

● C. Dinischiotu aduce un reportaj bun, succint, despre felul „Cum patronează Teatrul Armatei echipele amatoare de la Uzinele «23 August»“..

● Corespondentul de la Timișoara ne scrie despre aportul teatrelor locale la campania de însămînțări.

● Petre Constantinescu-Iași e de acord să-i publicăm (parțial) cuvîntarea rostită la Sesiunea Academiei Române.

● Ion Manolescu joacă formidabil într-o piesă cam seacă, Ilia Golovin, la Studioul Teatrului Național.

● Ascult, la Secția de limbă și literatură a Academiei, comunicarea colegului de redacție Pompiliu Andronescu-Caraioan despre Raicu Ionescu-Rion.

● Asist și eu la Sesiunea de critică literară de la Școala de literatură, la Șosea. Recomand conducerii să publice două dintre lucrările pe care le-am auzit acolo. Sînt doi tineri poeți: Florin Mugur și Alexandru Andrițoiu.

● La Serviciul Repertoriilor, Mariana Georgescu îmi arată o listă de piese românești ce urmează să se joace la anul. Dar în dreptul multora e notat : „În curs de redactare“. Sau „A prezentat rezumatul“.

● Premieră cu Mireasa desculță de Sütő András și Hajdu Zoltán (la Galați).

1964

Conferință de presă, la 30 august, la Teatrul de Comedie. Subiectul : noua stagiune. Sînt puțini gazetari (patru). Ne vorbește directorul, artistul poporului Radu Beligan :

„V-am convocat aici în legătură cu deschiderea stagiunii 1964—65, pentru că știm importanța ajutorului pe care ni-l dă presa. Fără ajutorul dv., pot spune, sîntem «în aer».. Vrem să vă informăm despre planurile noastre imediate, dat fiind că ele au nevoie, după părerea noastră, de o reflecție cit mai amplă în ziare.

E vorba în primul rînd de turneul pe care-l vom face între 5 și 25 septembrie într-o serie de orașe, turneu care are un caracter cu totul special. În linia mari vă voi spune care e geneza turneului (aceasta pentru mica istorie a teatrului nostru) : cînd Naționalul, sub lozinca «În cîntecul marelui sîrbătorii a eliberării patriei» a propus un turneu republican, foarte substanțial subvenționat, a prezentat un raport cu care eu n-am fost de acord. Eu sînt de acord să dea Ministerul o sumă importantă cînd Naționalul face turneu cu piese ca Apus de soare, Revizorul etc., dar cînd se duce cu O femeie cu

bani, Adam și Eva este altceva. Nu este un turneu, cum aveau pretenția să spună, model, îndreptar pentru toate teatrele din țară, scoțind în lumină producțiile cele mai înalte ale primei noastre scene. Este un turneu comercial; asemenea turneu n-are nevoie de o subvenție atât de importantă. Mi s-a spus: e prea târziu, le-am și dat banii. Teatrul nostru nu-și va putea permite luxul acesta, fiindcă nu avem posibilități financiare. Noi ne prezentăm de obicei cu piese mai mici. Ne-au dat și nouă o sumă, jumătate cât Naționalului. Totuși, ne permitem să facem acest turneu important timp de 20 de zile, în centre de mare concentrare universitară, în centrele industriale cele mai importante — aci vă dăm o listă cu orașele în care vom merge — prezentând trei piese importante.

Ar fi bine să se știe că în concepția noastră acest turneu are o importanță deosebită din punct de vedere cultural — pentru că din punct de vedere al necesităților de plan ale teatrului nostru, puteam să le rezolvăm și cu o singură piesă. Totuși, mergem cu trei, pentru ca teatrele și publicul din provincie să vadă spectacole reușite, așa cum ați subliniat și dv. în presă, acest public să cunoască activitatea majoră a teatrului nostru.

Vreau să vă anunț că poimîine sosește în țară dramaturgul englez Arnold Wesker, pentru zece zile. Vine aici și la rude, mama lui are rude în Ardeal. Noi îl vom invita să vină primele trei zile cu noi în turneu. Merge cu noi la Iași, unde e prima noastră etapă.

În ce privește repertoriul nostru, vă va spune B. Elvin câteva cuvinte.

B. Elvin

În prima parte a stagiunii vom prezenta trei premiere. Una, cu care vom deschide stagiunea, Somnoroasa aventură de T. Mazilu, vă este cunoscută. A doua, în ordinea apariției pe scenă, va fi Troilus și Cressida de Shakespeare, primul Shakespeare în teatrul nostru. A treia premieră, pe care o vom prezenta pînă în ianuarie, va fi piesa Fizicienii de Dürrenmatt.

Pe șantierul nostru se află cinci piese originale. Noi nu anunțăm aici în mod public la care ne vom opri, pentru că exigența noastră a sporit în această direcție. Pot să vă spun că cel puțin trei piese din cele existente, care sînt încheiate, sînt foarte interesante și vor putea fi jucate și de alte teatre.

Radu Beligan

Vă mai anunț că Ștefan Tapalagă de la teatrul nostru a urmat la Paris cursul lui Jacques Lecoq, unde a fost socotit drept cel mai bun elev al cursului, deși erau acolo studenți din 42 de țări. A reușit să-și însușească o experiență importantă în domeniul plasticii corpului și al pantomimei. Vrem să fructificăm experiența lui Tapalagă și să inițiem un curs de pantomimă în care selecția studenților va fi foarte riguroasă. Vor intra cinci sau șase oameni din ansamblul nostru și vom primi prin concurs actori și din alte teatre, urmînd ca acest curs să fie nucleul unor viitoare spectacole de pantomimă pe text și muzică românească.

V. Silvestru

Despre stagiune: dacă există o idee călăuzitoare a programului de anul acesta.

Radu Beligan

Din experiența mea teatrală, am constatat că lucrul cel mai dificil pentru oamenii de teatru români este să fie consecvenți. Toți au programe minunate, dar cînd încep să meargă, un an, doi, treaba se strică ai zice ca prin farmec. De aceea multe teatre au pornit briant, dar pe drum au succombat. Noi am fi fericiți să fim consecvenți cu programul publicat în primul nostru caiet, acum patru ani. Exigențele, desigur, cresc, în primul rînd din punct de vedere calitativ. Totuși, ce am putea dori mai mult decît să ne realizăm ceea ce am putut programa acum patru ani?

Traian Șelmaru

Vom publica în numărul viitor din „Teatrul“ tot ceea ce ne spuneți, ce se discută aici.

V. Silvestru

Dacă sînt schimbări în efectivul personalului artistic.

Radu Beligan

Sînt. Vor pleca de la noi doi actori: Ciubotărașu și Cioranu. Ciubotărașu pleacă la Municipal. Într-o discuție la masa rotundă, la Sfatul Popular, Ciulei a arătat că teatrului lui îi lipsește coloana vertebrală, Ciubotărașu. Am înțeles acest lucru. E mai nimerit acolo și l-am cedat. După cum l-au cerut și pe Cioranu, care la noi nu prea și-a găsit rostul. Am luat în schimb doi actori mai tineri, mai potriviți pentru noi, Mihai Pălădescu și Marin Moraru.



Anna Halazs

Cine vor fi Fizicienii ?

Radu Beligan

Regizorul mai dorește să reflecteze asupra distribuției, care este și ea un act de creație. Nu-l zoresc.

Traian Șelmaru

Cîte premiere intenționați să dați în această stagiune ?

Radu Beligan

Cinci.

1968

Prezintă spectacolul radiofonic Manfred de George Gordon Byron. Acest bărbat puternic și neimblinzit, cu orgoliul mîndru al geniului său, a rămas în amintirea contemporanilor frumos ca Adonis și șchiop ca Vulcan, lacom de toate patimile lumii și disprețuindu-le amar deșertăciunea. Inima sa e îngropată sub o stîncă greacă, acolo unde a pierit luptînd, iar oasele i se odihnesc în pămîntul Angliei, care l-a zămislit. A luat parte într-un fel sau altul la mai toate mișcările de eliberare din Europa, a fost un tînăr furios în parlamentul englez, un carbonar arzător în nordul Italiei, un soldat grec viteaz ; iar mai presus de toate, un poet, un pisc înalt aurit de soarele romantismului. În amplele sale poeme, în numeroasele pamflete poetice, în tandrele cîntece despre lumi apuse, Byron a răsfnrat multicoloritul bogatei sale palete lirice, epice, satirice, ardența luptei împotriva despoților, forța sentimentului naturii, tumultul pasiunilor omenești, energia sarcasmului, impetuo-zitatea elocvenței, visarea elegiacă.

În anii pe care i-a trăit, 1788—1824, teatrul era oarecum desconsiderat în Anglia, privit ca o distracție plebee, arta spectacolului se afla în degenerescență și de aceea, probabil, deși atras de universul scenei, Byron a scris poeme de formă dramatică, dar cu mai vagi virtuți teatrale. Poemul filozofic „Manfred“ nu e construit ca o dramă, ci ca un mare solilocviu al eroului în diverse medii, întrerupt din cînd în cînd de personaje reale, glasu-ri enigmatice, făpturi supranaturale.

Om singuratic și povîrnit de o tristețe fără leac, Manfred, care a străbătut tărîmurile științei ca și pe acelea de dincolo de cunoașterea omenească, nu mai dorește nimic altceva decît „puterea de a uita“. El încarnează melancolia pustiitoare, universală, răul fără explicație de care suferă eroii romantici ai vremii, socotindu-se damnați, blestemați, stigmatizați pentru aspirația lor faustică și pentru mesianismul lor liberator. E, pesemne, un reflex îndepărtat, în starea de spirit, al decepției provocate de pervertirea ideilor revoluției franceze în epoca napoleoniană și de înfringerea acestor idei de către sfînta alianță a întunecatelor monarhii tiranice. Manfred caută să-și explice răul care-l mistuie prin „înstrăinarea de oameni și însingurare“, prin coșmarul responsabilității sale pentru moartea iubitei, prin voința tragică de a rămîne neîmpăcat cu ticăloșiile lumii într-o solitudine neîntinată și chinuitoare. Incantațiile splendide prin care slăvește munții, soarele, luna, cheamă spiritele în miez de noapte și invocă moartea, sînt ritmate în palpitul unei inimi uriașe, inima poetului însuși, într-un ceas de rea cumpănă și funestă hotărîre. Manfred va muri ; dar nu îngenunchind în fața diavolilor și nici cerșind umil lui Dumnezeu, ci mereu liber, topindu-se în uitarea riv-nită prin propria sa voință.

Drama a fost tradusă prima oară la noi de C. A. Rosetti, în 1834, și reprezentată tot atunci.

A doua reprezentare pare să fie cea radiofonică, acum, în 1968.

1983

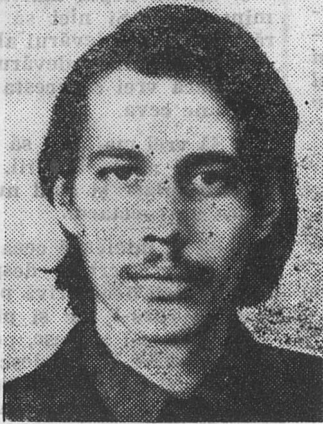
Dan Alecsandrescu, răspunzînd, într-un interviu din „Vatra“, la întrebarea lui Nicolae Băciuș „Nu aveți nostalgia primei iubiri, a primei tentative, aceea de a deveni actor ?“

— Poate că așa fi fost un actor mai bun decît sînt ca regizor. Îmi place să fac chiar din persoana mea un spectacol. Dacă s-ar instaura în teatrul românesc obiceiul să se facă repetiții cu ușile deschise, mi-ar plăcea să vină lumea la repetițiile mele. Sînt un cabotin în sensul histrionului, al actorului. Am doza de cabotinaj în mine, care nu știi în ce măsură poate fi rea“.

Curios, și eu l-am întrebât, după ce l-am văzut jucînd, surprinzător de natural, rolul Regizorului în Opinia publică, dacă se va mai urca și altă dată pe scenă. „Nu știu — mi-a spus — dar mă atrage. Credeți că așa face față ?“

Sînt convins.





In memoriam

## Aurel Bădescu

Eram, prin 1967, în redacție la „Amfiteatru”, unde a apărut într-o după-amiază — nu mai știu de cine recomandat — un băiat înalt, subțire, cu o față prelungă și smeadă, cu privirea arzătoare și plele eminesciene; ne adusese un articol incendiar despre regia de film la I.A.T.C., articol atît de incendiar — operă juvenilă și iconoclastă — încît nici nu l-am putut publica. Cu regret, căci era scris cu vervă și patos, era îndrăzneț și vindicativ, avea har. Articolul cu pricina n-a apărut, dar Relu Bădescu, încă studentul Aurel Bădescu, autorul lui, a rămas între colaboratorii noștri cei mai apropiați.

Drumurile noastre s-au tot intersectat de atunci pînă la acest incredibil 1 aprilie — ce păcăleală sinistră! —, cînd ele s-au despărțit definitiv. Mă urmasse la „Contemporanul”, doar colaborator la început, mai tîrziu redactor „en titre”. Din acele timpuri — era încă student — îmi stăruie în minte o întimplare semnificativă, foarte grăitoare pentru cel care a fost întotdeauna Relu Bădescu. Fusese la Brăila, la o premieră (era prima lui deplasare în provincie în chip de critic dramatic), adusese cronica — foarte exactă, dar destul de aspră —, aceasta apăruse. Și mă pomenesesc cu un telefon de la cineva din teatrul cu pricina, care mă interpelează indignat, întrebîndu-mă cum de-a putut să scrie „acest Bădescu” o cronică la un spectacol la care nici n-a asistat. Nu-l văzuse nimeni, nimeni nu știa (încă) în lumea teatrelor cum arată. Ajunsese modest și anonim în oraș, nu ceruse nimănui o favoare, nici un ajutor, își reținuse singur loc la hotel și și-cumpăraseră bilet de teatru, văzuse spectacolul ca un spectator oarecare, și scrisese adevărul. Așa a fost mereu — modest, timid, ferindu-se de poză și popularitate, străin cu totul de acea agitație pe care altora le place atît de mult să o creeze în jurul lor. N-a vrut niciodată să fie o vedetă, poate tocmai pentru că el însuși le respecta și le prețuia atît de mult.

Și totuși, fără să vrea — pentru că avea talent cu carul (de cultură și intuiție teatrală nu mai vorbesc!) —, Aurel Bădescu era o vedetă. Era unul dintre puținii croniciari teatrali (fără el, speța a devenit rară) care știa să facă din scrisul său o operă de artă în sine. Un stilist, îndrăgostit de verb, increzător în puterea magică a acestuia, prin care încerca — și reușea — să echivaleze magia de pe scenă.

Inventase — tot în „Contemporanul”, mai întîi, apoi o mutase la „România literară” — o rubrică, „Secvența”, pe care o semna — și de data aceasta, la fel de modest — numai cu inițiale, A.B. Puțini ziariști — în acest spațiu mai cunoscut nouă, al Europei — se încumetă să comită asemenea „cartușe”. Scinteietoare, paradoxale, profunde, întinse pe nici 15 rînduri și pe mai puțin de patru cadrăși. A.B. se încumetase, și pe acest tărîm se bătea de la egal la egal cu semnături care au făcut celebritatea unor ziare ca „Le Monde” sau „Figaro”.

...Uneori, mă gîndesc — și cit ar fi de bine să fie așa! — că poate Relu și-a schimbat din nou locul „secvenței”. Că poate o descopăr miine în alt ziar, în altă revistă... Dar nu, păcăleala asta de 1 aprilie el nu a mai avut puterea să o facă.

Dinu KIVU

Motto :

**„Toți mincinoșii preferă  
Adevărului  
Analiza estetică“**

Adrian Păunescu

E încă surprinzător de răspândită la noi opinia potrivit căreia „a critica“ e cel mai ușor lucru. E drept că și între „a critica“ și „a face critică“ parcă e totuși o deosebire, dar de ce se crede că numai pentru formularea opiniilor critice nu ți-ar trebui nici un fel de competență, cu atât mai puțin una specifică domeniului în care le ai, rămâne cel puțin un mister. Să fie vorba, în înrădăcinarea acestei credințe, de supremul respect al poporului nostru pentru fapță și făptuitor, ca și de justificatul său dispreț pentru cei care-și drapează neputința în frivolitatea și nerodnicia vorbelor care zboară? Fără îndoială că da. După cum e lesne de presupus în statornicia acestei credințe și o reacție firească a celor care, dintotdeauna, au făcut totul, față de cei care numai și-au dat cu părerea, „fără să pună umărul“, cum îndrăznise să observe încă Moș Ion Roată.

Dar dacă astăzi „a critica“ și „a face critică“ înseamnă tocmai „a pune umărul“ la îndreptarea unor lucruri? Sau a înlesni recunoașterea și impunerea valorilor autentice, a grăbi progresul general al unor domenii de activitate, stimulând tendințele novatoare, în efortul acestora de a fi competitive pe plan mondial? Nu reclama oare acest „fapt“ o competență cel puțin egală cu aceea a făptuitorilor din acele domenii? Și nu sîntem oare datori la o schimbare de optică în

privința utilității, eficienței și importanței actului critic?

Păstrînd proporțiile, și restrîngîndu-ne deci observațiile la sfera criticii teatrale, vom constata că și ea a căpătat în ultimul timp un rol mult mai activ în viața teatrală a țării, încît oricine oficiază astăzi o formă sau alta a criticii teatrale e dator să prevadă și consecințele practice ale acțiunii sale critice. De aici, obligația discutării și rediscutării profitabile a de-

## CRONICA CRONICII TEATRALE

### Decalogul criticului de teatru

ontologiei criticii teatrale, necesitatea afirmării practice a valorii principiilor sale morale.

Iată de ce ne-am gîndit să propunem atenției cititorilor un posibil „decalog al criticului de teatru“, desigur nu singurul care s-ar putea formula în acest domeniu. El sună astfel :

1. Să iubești Teatrul. Și nimic din ceea ce scrii să nu se poată întoarce vreodată împotriva iubirii tale.
2. Să nu știi mai puțin despre dramaturgie decît

cei care o scriu, nici mai puțin despre teatru decît cei care-l fac.

3. Să nu depui mărturie mincinoasă. Și nici să nu răstălmăcești adevărul altora, de dragul adevărului tău, dacă vrei ca acesta să însemne ceva.

4. Să vrei mai întîi să înțelegi și apoi să scrii. Și cînd îți place și cînd nu-ți place un spectacol.

5. Să se înțeleagă ceea ce scrii. Căci, scriind despre teatru, scrii deopotrivă pentru cei care-l fac și pentru cei care-l privesc, pentru cei care-l gîndesc și pentru cei care-l simt, pentru cei care-au fost ca și pentru cei care vor veni poate la teatru, și datorită cronicii tale.

6. Să ai cultul valorii. Adică să lupți pentru impunerea ei și să-ți asumi toate riscurile ce decurg din descurajarea imposturii.

7. Să fii consecvent cu tine însuși și cu principiile tale, chiar și atunci cînd acestea se pot întoarce împotriva ta.

8. Să nu uiți că și tu ești supus greșelii. Iar a avea puterea de a recunoaște că ai greșit e uneori mai important decît a fi avut dreptate.

9. Să nu disprețuiești reacția publicului. El se poate înșela pentru moment, dar de greșit nu greșește niciodată.

10. Să respecti opinia altora, dacă vrei să și se respecte și opinia ta.

MYOSOTIS

P.S.

A unsprezecea „poruncă“ ni s-a părut, evident, apocrifă :

Să nu cazi în ispita de a confunda iubirea ta pentru teatru cu dragostea pentru slujitoarele lui.

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : MARIANA MIHUȚ, SORIN MEDE-  
LENI . . . . . p, 50

CRONICA ROLULUI SECUNDAR

MAGDALENA BOIANGIU : MIRCEA ALBULESCU  
în Ciubăr-Vodă . . . . . p. 52

REPREZENTAȚIA NR.

VALERIA DUCEA : „Milionarul sărac“, „Arta con-  
versației“ (Teatrul Giulești) . . . . . p. 53

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : „Roata de foc“ . . . p. 54

TR

CRISTINA DUMITRESCU : Premiere . . . . . p. 54

„ÎNTÎLNIRE LA METROU“  
p'esă în două părți  
de EUGENIA BUSUIOCEANU

. . . . . p. 60

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

LUDMILA PATLANJOGLU : *Tineri regizori la ram-  
pă.* ALEXANDRU DARIE . . . . . p. 81

NON MULTA SED MULTUM

V. MOGLESCU : „Vîrful ghețarului“ sau despre exte-  
rioritate și interioritate . . . . . p. 84

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Proiectarea . . . . . p. 86

★

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-  
ment și ficțiune.* Constantin Vodă Cantemir p. 89

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contempo-  
rani de la A la Z,* Alexandru Căprariu . . . . . p. 91

VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic 1944—1985 p. 92

IN MEMORIAM

DINU KIVU : Aurel Bădescu . . . . . p. 95

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : Decalogul criticului de teatru . . . . . p. 96

REDAȚIA ȘI ADMI-  
NISTRAȚIA  
Str. Constantin Mille  
nr. 5—7  
Tel. : 14 35 58 ; 15 36 04  
interior 173

Foto : Ileana Muncaciu





MITICĂ POPESCU



DOREL VIȘAN

*35*



ANA CIONTEA

Actori  
distingi  
cu  
premiile  
A.T.M.  
pe anul 1984



LUMINIȚA GHEORGHIU

MARINA PROCOPIE



MIHAI MĂLAIMARE și RADU GHEORGHE

