

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Festivalul național
„Cântarea României“

★

Interviuri • portrete • roluri

Gheorghe Harag
Dragoș Pâslaru
Rodica Tapalagă

★

Paradoxurile unei
stagioni actricești
de Aleksandra Zaslavskaia

(U.R.S.S.)

Elena și Nicolae Roșu
Întoarcerea Mariei

piesă în două părți

Cronica dramatică

BUCUREȘTI, CLUJ-NAPOCA, CRAIOVA,
IAȘI, ORADEA, TÎRGU MUREȘ

★

*Convorbire
cu regizorul american
Jon Jory*

www.ziuaconstanta.ro

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

Colegiul de redacție :

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUȚEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

COPERTA I : Scenă din
„Cum vă place“ de
Shakespeare la Teatrul
„Nottara“

- * * * Eterna tinerețe a patriei p. 1
VIRGIL BRADĂȚEANU : Lupta antifascistă a po-
porului român evocată în dramaturgia origi-
nală (II) p. 3
ILEANA BERLOGEA : Drame și satire antifasciste
din repertoriul universal pe scenele româ-
nești (II) p. 7

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

- VICTOR PARHON : Profilul unui artist amator . . . p. 11

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

- IONUȚ NICULESCU : Vasile Alecsandri, dramaturg
al Independenței p. 13

★

- GHEORGHE HARAG : „Nu vei putea să pui în lu-
cru tău decît atît cît ești“. Convorbire reali-
zată de LUDMILA PATLANJOGLU p. 14

SEMNAL

- VIRGIL MUNTEANU : Cum am urît-o eu cinci mi-
nute pe Poldy p. 24

★

- DINU KIVU : Carnet A.T.M. p. 25, 71

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

- DAN MICOLESCU : Pasărea rară a inocenței . . . p. 26

★

- CRONICA DRAMATICĂ. „Paznicul de la depozitul
de nisip“ (Teatrul Național din Craiova);
„Craii de Curtea Veche“ (Teatrul „Nottara“);
„Omul cu mîrtoaga“ (Teatrul Național din
Cluj-Napoca. Teatrul Național „Vasile Alecsan-
dri“ din Iași); „Intrigă și iubire“ (Teatrul Na-
țional din Tîrgu Mureș); „Deșteptarea primă-
verii“ (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din
Iași); „Un loc original“ (Teatrul de Stat din
Oradea, secția maghiară); „Muzicanții veseli“
(Teatrul „Ion Creangă“). *Semnează* : PATREL
BERCEANU, ILEANA BERLOGEA, AL. CĂ-
LINESCU, PAUL CORNEL CHITIC, MIRCEA
GHIȚULESCU, DINU KIVU, CONSTANTIN
PARASCHIVESCU p. 28

★

- REPREZENTAȚIA NR. ... „Caligula“ „Ploșnița“ (Tea-
trul Național din București); „Acești îngeri
triști“ (Teatrul „Nottara“); „Romeo și Julieta
la sfîrșit de noiembrie“ (Teatrul „Bulandra“).
Semnează : IRINA COROIU p. 42
LUMINIȚA VARTOLOMEI : Muzica la Teatrul Mic . . . p. 44

VIITORUL ROL

- MARIA MARIN : DUMITRU PALADE, SEBASTIAN
PAPAANI p. 46

Eterna tinerețe a patriei

Mai bogată ca oricând în profunde semnificații istorice, social-politice și umanist-revoluționare, exuberanta lună a florilor și a veșnicei tinereți muncitoare ne aduce deopotrivă — în acest an 1985, când Epoca Ceaușescu rotunjește două decenii de neasemuită lumină pe drumul comunist al României — mărturia activă a unui trecut glorios și strălucirea incandescentă proprie unei actualități deplin constructive, aflată mereu în slujba viitorului.

Trecutul a însemnat, cu 64 de ani în urmă, crearea Partidului Comunist Român, temelul innoitor și decisiv al continuității luptei milenare a poporului nostru pentru dreptate și libertate socială și națională, pentru apărarea independenței și suveranității patriei, pentru dezvoltarea înfloritoare a națiunii române și afirmarea ei plenară ca prețuit factor de pace și colaborare internațională, de prietenie între popoare, de netulburat progres al umanității. El, acest trecut, a însemnat, la 1 mai 1939, prin clarviziunea politică, dirzenia și intransigența militantă a tînărului Nicolae Ceaușescu, prin voința și avintul proletariatului român, ale tineretului revoluționar, sub conducerea partidului comunist, organizarea și desfășurarea uneia dintre cele mai puternice și importante manifestări antifasciste și antirăzboinice din Europa, poporul român, forțele sale revoluționare și progresiste exprimîndu-și hotărîrea fermă de a se împotrivi ascensiunii fascismului, de a lupta pentru menținerea păcii și salvarea independenței și integrității teritoriale a țării.

Același trecut, de vitejească glorie, a consemnat, la 9 mai 1877, trecerea unui prag decisiv pe calea devenirii noastre istorice, prin proclamarea independenței de stat a României, consfințită și apărată apoi prin belșugul de sînge vărsat pe atîtea cîmpuri de luptă, atunci și mai tîrziu, de la Plevna la Mărășești și de aici, peste alți ani și alte vremuri, la Păuliș și Oarba de Mureș, pentru a putea acest atît de încercat popor român să participe alături de întreaga omenire progresistă la bucuria biruinței finale din 9 mai 1945, binemeritată de el prin generozitatea cu care a contribuit, ca a patra forță a coaliției antihitleriste, la înfăptuirea marii Victoriei. Un trecut de luptă și de eroism pentru a cărui cinstire vor înflori mereu toate florile lunii lui Mai, cît va fi să dăinuie pe acest pămînt poporul român și viteazul său tineret ; căci sutele de mii de vieți jertfite patriei între 9 mai 1877 și 9 mai 1945 au căzut, în cea mai mare parte, la vremea primei lor înfloriri, conferind astfel jertfei ceva din vigoarea și dăinuirea neostoită a naturii însăși. Un trecut în care întregul popor român — bărbați și femei, tineri și vîrstnici — cu arma, cu secera și ciocanul, cu brațele și cu mintea, s-a aflat unitar în lupta pentru idealurile sale supreme, a căror împlinire o sărbătorim de Ziua Independenței ca și de Ziua Victoriei, înfrățite pe veci întru zidirea temeliiilor pe care se înalță astăzi, demnă și mindră, România contemporană, în marșul ei triumfal spre societatea comunistă de mîine, proiectată sub geniala con-

ducere și înflăcăratul îndemn al Întiului Bărbat al țării, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Strălucirea incandescentă a acestui prezent, exprimată atât de grăitor la Congresul al XIII-lea al P.C.R., în toate documentele de partid și de stat, prin rezultate economice și sociale de anvergură excepțională — strălucire exprimată deopotrivă în ritmurile înalte ale dezvoltării ca și în realizări cum sînt Canalul Dunăre—Marea Neagră sau metroul bucureștean — se constituie în egală măsură prin noua calitate a vieții și a muncii, prin continua adîncire a democrației muncitorești-revoluționare, prin sporirea consecventă a nivelului de trai material și spiritual al oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate. Eroismul cîmpului de luptă a fost înlocuit, de patruzeci de ani încoace, cu deosebire după Congresul al IX-lea al partidului, prin eroismul muncii ; epopeea națională a românilor nu s-a rezumat niciodată în istorie la preamulele bătălii ostășești, căpătînd însă în contextul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate un sens nou și noi obiective, eminentamente pașnice, sintetizate în ideea de luptă pentru progres. Iar în această luptă, din nou și ca întotdeauna, tineretul patriei s-a aflat, se află și se va afla mereu în primele rînduri. „Avem un tineret minunat, care desfășoară o activitate multilaterală, fiind prezent în toate sectoarele, pe toate șantierele, aducîndu-și, împreună cu toți oamenii muncii, o contribuție activă la dezvoltarea patriei noastre“, sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, de la înalta tribună a Congresului al XIII-lea al P.C.R. Un tineret care acum, la marele său forum, Congresul al XII-lea al U.T.C., se înfățișează națiunii însuflețit de înaltele idealuri ale umanismului socialist, ale înaintării României spre comunism. Sub conducerea partidului, tineretul patriei, puternică forță socială, reprezintă astăzi un potențial de muncă, de inteligență creatoare, de sensibilitate amplu și adînc circumscrisă conceptului de romantism revoluționar, de natură să ofere României socialiste, întregului popor, certitudinea viitorului, a înfăptuirii neabătute a vastelor programe de dezvoltare cuprinse în directivele și orientările partidului pentru viitorul cincinal și în perspectivă pînă în anul 2000. Căci admirabilele succese dobîndite de acest mult iubit tineret al nostru, în linia rodnicelor tradiții muncitorești-revoluționare, pe marile șantiere ale construcției socialiste, avîntul brigadierilor care au contribuit la înfăptuirea Canalului Dunăre—Marea Neagră, care muncesc în prezent cu dirzenie pe șantierul de la Poarta Albă—Midia—Năvodari, la Motru, la Satu Mare și pretutindeni acolo unde bate, fierbinte, inima țării — constituie o strălucită garanție a împlinirilor de miine. Și dacă deviza Anului Internațional al Tineretului a fost sintetizată — la sugestia României — în cuvintele participare-dezvoltare-pace, ea semnifică, prin exemplul tineretului român, un crez de neclintit în capacitatea Omului de a se desăvirși, de a trăi pașnic într-o lume a prieteniei și a colaborării internaționale.

Florile albe ale lunii Mai, gingașele lor petale — semn al necurmatei deveniri — cinstesc eterna tinerețe a Patriei !



Lupta antifascistă a poporului român evocată în dramaturgia originală (II)

În prima sa piesă reprezentată, **Vara imposibilei iubiri**, Dumitru Radu Popescu urmărește efectul nefast al ideologiei și practicilor fasciste. Dramaturgul îl observă rece, s-ar putea spune clinic, pe Bruno, un cinic profesionist al războiului, nu poate stabili cu el nici o legătură, refuzându-i orice valență de umanitate. Diferit stau lucrurile cu celălalt personaj, Kurt, a cărui vibrație umană autorul o simte și a cărei slăbiciune îl îndurează, de aceea îi deplinge neputința de a-și depăși condiția falsă de existență, de a se rupe de o conjunctură de al cărei viciu este conștient, și de a-și impune dreptul de a fi om. Revoltei trezite de faptele pe care personajul le-ar fi putut preveni îi ia locul tristețea: căci e dureros că oameni prinși în conjuncturi nefaste nu pot sau nu știu să-și salveze fărăima de umanitate. Ceea ce s-ar fi putut, dacă ar fi avut curajul de a-și apăra iubirea pentru Adina — un tandru profil de „colombă” jertfită lui Ares.

Fascismului îi cade victimă și Maria din admirabila piesă-scenariu **Piticul din grădina de vară**, dar, cu toate că pierde fizic, eroina este moralmente învingătoare. Cu valori de tragedie modernă, piesa reprezintă o confruntare între bine și rău, între viață și moarte. Piesa urmărește procesul de deumanizare din cercurile burgheziei fasciste în perioada de acută criză de la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, când teroarea fascistă se colorează în nuanțele disperării, când făpturile subumane care dețin puterea se dezlănțuie în chip monstros. Ocupându-se de o situație particularizată, scriitorul dă operei sale semnificații ample, universale, atît prin abjecția pe care o acuză cît și prin ceea ce dezvăluie ca frumusețe sufletească și capacitate de a apăra condiția umană, cu care este dator fiecare față de sine și de ceilalți. În acest sens se detașează prin dimensiuni de simbol Maria, unul dintre personajele cele mai grăitoare din ceea ce există în literatura noastră dramatică. Maria este frumusețe și gingășie, este femeia-bucurie și lumină, purtătoarea puterii de a da viață, purtată la rîndu-i de conștiința datoriei, manifestîndu-și tăria conștient, ca luptătoare comunistă. Datorită Mariei, piesa aceasta în care se dezlănțuie brutalitatea tortionarilor capătă accente de o sensibilitate învăluitoare, poetică, un efect tonifiant. În aceeași ordine de preocupări, amintim de **Mormintul călărețului avar**, cu zguduitorul episod al celor șapte mirese care pășesc spre moarte păstrîndu-și demnitatea — moment cu valoare de memento.

Prin **Frunze care ard**, Ion D. Sîrbu evocă impresionant aspecte dramatice din viața și lupta minerilor din Valea Jiului, în timpul celui de-al doilea război mondial. În minele militarizate, puse sub comanda unor ofițeri, celor ce lucrează sub pămînt li se cere muncă peste puterile omenești și supunere la ordin; și tot prin ordin sînt interzise revendicarea minimelor drepturi sau manifestarea celei mai mici nemulțumiri. Militarismul fascist îi terorizează, dar nu-i poate îngenunchea, și scriitorul relevă spiritul de luptă care-i animă pe muncitori, în frunte cu comuniștii. Se detașează chipul lui Mihai Branga, erou pilduitor, cu acțiuni impresionante, emoționante și memorabile. Și alte personaje se impun prin tărie și sobrietate: Moș Gheorghe, Aurel Florea, Ion Moga. De lupta antifascistă a poporului nostru este inspirată și drama în două părți **Covor oltenesc**, în acțiunea căreia oamenii își revelează alcătuirea lor inconfundabil românească. Eroii se dovedesc mai tari decît împrejurările, manifestîndu-se acuzator prin

însăși existența lor, în raport cu antiumanismul caracteristic fascismului. Asemenea eroi sînt Sandu și Maria Cristescu, generalul Andrei Leoneanu, admirabil profil de ofițer patriot, demn, Costache Ursu, soldat bătrîn, precum și Mama și Sora, ce par coborîte din mit. Prin contrast, în chipul lui Siegfried Werther, ofițer în serviciul de informații al **Wermacht**-ului, transpar influențele mutilante ale doctrinei și practicilor fasciste, de natură să dizolve moralicește personalități nu se poate face fără luptă, fără jertfe. Pe „gura de rai” care ne este întreaga țară, românii luptă neînfricați, conferind noi semnificații tragicului. Dar, mai presus de toate și în totul, în piesa **Covor oltenesc** (reprezentată în premieră la Teatrul Național din Craiova sub titlul **Seară de taină**) se manifestă impresionant spiritualitatea lumii românești, căreia dramaturgul îi conturează pregnant atributele definitorii.

Valori românești afirmate în condițiile luptei antifasciste sesizează și scriitorii Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu în balada dramatică în două părți **Pe-o gură de rai**. Într-un cadru de armonie cosmică, în seninătatea pură și suverană a naturii românești, au pătruns violența, arbitrarul, neomenia, într-un cuvînt, războiul, cu monstruosul său cortegiu de suferințe. Reinstaurarea ordinii firești nu se poate face fără luptă, fără jertfe. Pe „gura de rai” care ne este întreaga țară, românii luptă neînfricați, conferind noi semnificații tragicului.

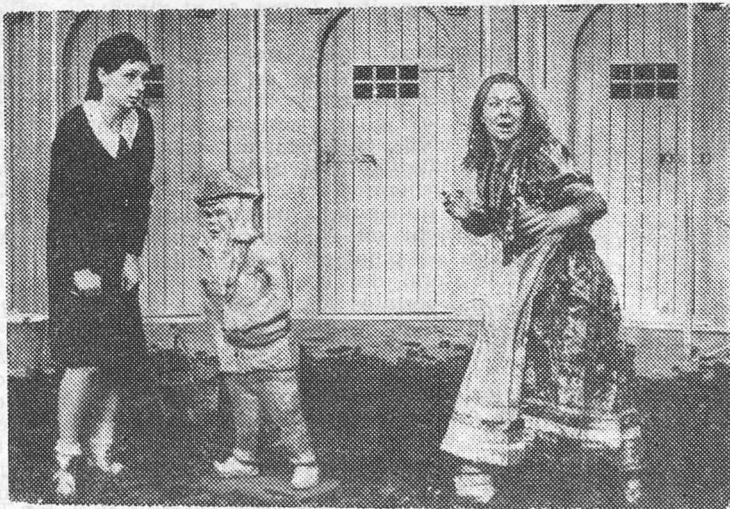
Marin Preda s-a apropiat de dramaturgie cu **Martin Bormann**, înscrisă în literatura română antifascistă ca o contribuție originală, elevată. Fără să intre în detalii în legătură cu ceea ce a fost nazismul, fără referiri directe la Hitler și la acoliții săi, scriitorul observă posibilitatea recrudescenței fascismului. Într-o colonie de muncă plasată undeva în America de Sud, lângă un posibil de identificat Pabaco, la mulți ani după înfringerea militară a hitlerismului, după condamnarea inițiatorilor și a criminalilor dovediți, „ciuma brună” se arată a nu fi totuși lichidată. În ciudatul organism al coloniei sînt implantate și cultivate modalități de existență și relații specifice fascismului, manifestări antiumane, viață de lagăr; obiectivul primordial al piesei lui Preda și principalul ei efect sînt acelea ale unui avertisment. În **Martin Bormann** nu asistăm la o palpitantă urmărire a criminalului nazist ce s-a sustras meritei de pedepsă, ci la un diagnostic privityor la faptul că nazismul, precum o cultură de microbi, poartă în sine pericolul proliferării. Marin Preda condamnă fascismul și sechelele sale, avertizînd asupra posibilei recrudescențe și a datoriei tuturor oamenilor de bine de a preveni și înăbuși asemenea manifestări. Dintre personaje se impune cu farmec Paulescu, gazetar și poet, eroul luptător în numele ideii de a face cunoscut adevărul, de a demasca și a preveni. În ceea ce-l privește pe Schaeffer, bănuitul Martin Bormann, dramaturgul nu insistă asupra identificării persoanei, pe el îl interesează fenomenul, iar personajul este un autentic nazist, în mentalitate și atitudine. La Teatrul Național din București, unde a fost prezentată în premieră, piesa a prilejuit un spectacol convingător.

Fascismul, în forma sa particularizată — nazismul, hitlerismul doctrinar și practicile sale, disprețul față de oameni, de instituțiile democratice, asasinatul ca modalitate de rezolvare a diferențelor de opinii, crima ca politică de stat, antiumanismul programatic și dezumanizarea ca efect al acestuia, monstruozi-tatea represivității organizate sînt acuzate vehement în opera lui Alexandru Sever. Tragedia colectivă provocată de fascism, zecile de milioane de vieți cu care omenirea a plătit greșeala de a fi lăsat dementa criminală să ajungă la putere, situația fără precedent în care Hitler și acoliții săi au adus lumea, fascismul ca fenomen ideologic și social și sechelele sale, posibilitatea recrudescenței acestuia și necesitatea absolută de a eradica acest flagel îl preocupă în permanență pe scriitor. Alexandru Sever se consideră dator ca în creațiile sale dramatice pe această temă să „demonteze” mecamismul și să descifreze împrejurările care au permis acaparea puterii de stat de către niste bande de asasini; de asemenea, să scoată la iveală slăbiciunea, lipsa de vigilență, iresponsabilitatea unor politicieni care ar fi fost obligați să împiedice la timp ca ceea ce începuse cu rostogolirea unui bulgăre să se transforme într-o avalanșă cu consecințe incalculabile pentru istorie. El scrie pentru a arăta cum de s-a putut să se întîmple ceea ce pare de necrezut și totuși s-a petrecut, scrie cu responsabilitatea contemporanului care știe că un nou război ar fi fatal pentru civilizație. De aici, piesele sale antifasciste, moment de vîrf în creația sa prin universul dramatic vast, prin diversitatea și autenticitatea personajelor, de aici forța demascării, tulburătoarea evocare și penetrantul avertisment concretizate în tragedia în două părți **Noaptea e parohia mea** (compusă din două piese ample, legate între ele, și totodată de sine stătătoare: **Urletul și Beciul**). Cea dintîi este consacrată ascensiunii lui Hitler și a nazismului, cea de-a doua, prăbușirii paranoicului dictator, urcuș și cădere semănate cu crime pînă în ultima clipă. Într-o întreprindere

literar-artistică de enormă dificultate, dramaturgul român s-a angajat cu îndrăzneală și a izbutit să pătrundă psihologii ieșite din comun, să deznoade încurcate ițe politice, să descilcească ascunse relații, să elucideze împrejurări pe care istoria mai caută să le stabilească exact, să opereze cu intuiție scriitoricească și ponderată fantezie artistică. O face prin aceste două piese care se înlanțuie într-o suită dramatică de continuu și nedeținut interes, care se citește — cum se spune — cu sufletul la gură. Este de remarcat că, urmărind traiectoria politică a unui sinistru dictator, instaurarea și dezagregarea monstroosului său regim, scriitorul nu povestește, nu comentează, ci, ca autentic dramaturg, **arată** faptele revelatoare, care produc impactul. **Urletul**, spre pildă, se sfârșește atunci când au fost rezolvate premisele; la fel și **Beciul**, care încheie paroxistic un ciclu de abjecție. Prin substanța ei și prin virtuțile dramatice, puternica și solid structurată tragedie **Noaptea e parohia mea** se înscrie ca un moment excepțional în literatura antifascistă, ca o marcantă contribuție românească în dramaturgia contemporană.

Preocuparea lui Alexandru Sever pentru această temă este veche, o atestă piesele concepute în prima versiune încă din anul 1947. Creațiilor sale notabile li se adaugă **Menajera și Îngerul bătrîn**, cea din urmă petrecându-se în lagărul morții de la Auschwitz, în 1944. Aici omenirea pare să-și cunoască cea mai cruntă ipostază a existenței sale, într-o lume răscolită de bestialitatea fascismului față de cei decretați „rase inferioare“. Organizarea nazistă împinge lumea înapoi către un stadiu istoric pe care, de fapt, nici nu l-a cunoscut vreodată; cu fascismul și cu instituțiile sale, civilizația, în evoluția ei, realizează — prin ce dereglare? — minima absolută din existența sa; pe de o parte, produse subumane, antiumane — cei contaminați sau formați de fascism, pe de alta — vic-

Marinela Popescu și Livia Doljan în „Piticul din grădina de vară“ de D. R. Popescu, Teatrul Național din Tîrgu Mureș



Florin Miron, Marcela Andrei și Ion Tîfor în „Îngerul bătrîn“ de Alexandru Sever, Teatrul de Nord din Satu Mare

time, milioane de victime ; iată de ce condiția umană devine tragică. Piesa lui Alexandru Sever, poate nu suficient de sigură în încheieturile sale dramatice, constituie în întregul său un tulburător **remember** : în teribilul lagăr, printre oamenii cununați cu moartea, se păstrează în germene solidaritatea, curajul, speranța. Piesa conține pagini zguduitoare, obsedante, păstrându-se vie în timp. Am observa că piesele lui Al. Sever își așteaptă o carieră scenică pe măsură.

Din 1979 datează **Monolog cu fața la perete** de Paul Georgescu, la rându-i un avertisment și o rememorare a condițiilor care au permis apariția și dezvoltarea monstrului fascist. Sînt acuzate ireponsabilitatea și lașitatea unora, și totodată este observată acțiunea unor interese coincidente. Prind viață gânduri ale eroului antifascist condamnat la moarte, sînt evidențiate simbolic valorile pe care le-au transmis urmașilor cei ce s-au jertfit sau au fost victime ale fascismului, valori și experiențe pe care oamenii sînt datorii să nu le uite : „Fascismul nu e un accident. Nu e delirul unui personaj numai. Crima sistematică și sadică nu s-ar fi lătit în Europa fără sprijinul lașității, al intereselor piezișe și ocolite, al calculelor de pe o zi pe alta și, mai ales, al spaimei față de mase a întregii burghezii“. Și dacă antiumanismul fascist a făcut victime, firesc, a ridicat și luptătorii care să i se împotrivesc. Lor, luptătorilor, precum și tuturor oamenilor le este adresată piesa, pentru ca orice tentativă de reînviere a ideologiei criminale să fie înăbușită, orice manifestare de acest tip, condamnată, orice acțiune, prevenită.

Prin parabola dramatică **Evul mediu intimplător** (1980), Romulus Guga oferă cu tulburătoare evidență diagnosticul slăbiciunilor celor care permit zămislirea în conjuncturi nefaste a unor organisme potrivnice umanității. Rezultă, din metaforele și simbolurile cu care Guga operează, o sugestie implicită, dar și un îndemn explicit, exprimat prin Honterius : „Ați privit și ați tăcut ! — spune el. Cîrțițe nenorocite ! Lume de cîrțițe, de spectatori... «Noi nu știm, noi n-am văzut, noi n-am auzit, noi n-am fost, noi n-am citit, noi nu ne-am amestecat !» Alții, întotdeauna alții !“ Fascismul și fasciștii nu sînt primii monștri generați și cultivați în conjuncturi de ireponsabilitate, teamă, izolare, dar trebuie să fie ultimii, de aici înainte, în ipoteza recrudescenței punindu-se nu numai problema condiției umane, ci a înșeși soartei omenirii. De aceea, este necesar nu numai să fie prevenită posibilitatea renașterii fascismului, el trebuie extirpat, prin întărirea solidarității, spiritului de responsabilitate și tăriei oamenilor. Sursa și mecanismul generator trebuie „demonțate“, „nemicite“, spune Guga prin Honterius, care-și transmite suma înțeleșurilor dintr-o viață pe care și-o împlinește cu sensul morții sale : „Mor pentru că am înțeles (...) și iubind am protestat... Mor pentru că omul nu trebuie nimic... Înjosit... Pentru că nu e o cîrpă cu care să te ștergi din cînd în cînd în istorie, ci e însăși istoria. Mor pentru că eu cred în libertatea lui, în creația lui, în viitorul lui. Mor protestînd și rugîndu-vă : salvați-vă, oameni, mai este timp !“

Teatrul Național din București, respectiv Teatrul Mic, au prilejuit premiarele pieselor mai sus pomenite, prin spectacole demonstrînd o dată mai mult capacitatea oamenilor de teatru, regizori, actori, scenografi de a face să trăiască dramatic mari idei, de a opera cu metafore și a le însușeși teatral, de a susține interesante dezbateri, de a implica spectatorii în universul operelor, de a determina atitudini, azeziuni sau disocieri. Piesele au cerut actorilor disponibilități anume și le-au găsit, fapt demonstrat de creațiile lui Gheorghe Visu, Ileana Stana Ionescu, Matei Gheorghiu (Teatrul Național), Nicolae Iliescu, Mitică Popescu, Vasile Nițulescu, Leopoldina Bălănuță, Carmen Galin (Teatrul Mic).

Se găsesc idei de orientare antifascistă și în operele consacrate altor teme, semnate de alți dramaturgi români ; pentru toți, fascismul este nu numai un moment revolut, o doctrină antiumană și o practică exterminatoare împotriva căreia omenirea a luptat, ci și un potențial pericol de care oamenii trebuie să fie conștienți. Ne gîndim la piese de Leonida Teodorescu și Iosif Naghiu, Dumitru Solomon, Dorel Dorian, Petru Vintilă, Alexandru Popescu, Ionel Hristea, Paul Ioachim și alții.

Astfel, dramaturgia românească antifascistă a avut și are un rol activ, evocînd ca pe o necesitate istorică lupta din trecut și demonstrînd cu reală forță de convingere că e o vitală datorie contemporană aceea de a împiedica orice încercare de a justifica doctrina fascismului, de a-i ascunde crimele, de a-i da o nouă față.

Drame și satire antifasciste din repertoriul universal pe scenele românești (II)

Incisiv, aspru, lucid, Bertolt Brecht îi obișnuiește pe spectatori să deslușească semnificația metaforei teatrale, în piesele sale desfășurându-se o operație de „demontare” a mecanismului ascensiunii fascismului, și totodată de punere în evidență a slăbiciunilor acestuia; vertiginosei afirmări a lui Arturo Ui din piesa omonimă, sau a lui Hitler din *Svejk în al doilea război mondial*, i se opun, astfel, unitatea oamenilor simpli, curajul lor de a se împotrivi forțelor întunericului. Aceste trăsături au fost demonstrate convingător și emoționant în spectacolele de la Teatrul Giulești și, respectiv, de la Teatrul de Comedie.

Alături de lucrările brechtiene, adesea reprezentate pe scenele noastre în anii '60, demascarea fascismului s-a realizat și prin jucarea altor piese, fie recente, fie intrate mai de mult în tezaurul literaturii dramatice, dar încă necunoscute la noi. În stagiunea 1958/1959 se montează la Naționalul din Cluj și la Teatrul Armatei din București *Ultima etapă* de Erich Maria Remarque, dramă ce surprinde cu acuitate frământările ultimelor zile dinainte de victoria de la 9 mai 1945, încercarea disperată de a supraviețui a celor ce scapă cu greu din închisorile naziste, după cum și cruzimea, sadismul naziștilor, în stare de orice ca să rămână la putere. În spectacolul clujean (regia Ion Dinescu) s-a afirmat ca o mare actriță Silvia Ghelan în rolul Annei Walter, o femeie dezorientată dar cinstită, în timp ce montarea bucureșteană (intitulată *Lingă Poarta Brandenburg*), realizată într-un ritm tensionat, sobru, dinamic, a lansat-o pe tînăra regizoare Sanda Manu.

La 6 decembrie 1960, la Tîrgu Mureș, Kovacs György creează, în dublă calitate de regizor și interpret principal, un mare spectacol cu *Profesorul Mamlock* de Friedrich Wolf, una dintre primele lucrări antinaziste, scrisă în 1933, la Paris. Imediat după ce autorul părăsise Germania hitleristă. Povestea medicului alungat din clinica sa din motive rasiale, care se sinucide în semn de protest chiar în fața călăilor săi, a căpătat accente de autentic tragism prin prezența pe scenă a neuitatului Kovacs György. Lohinszky Lórand l-a întruchipat convingător pe ziaristul Siedel, sufletește alături de profesorul Mamlock, dar incapabil să-l urmeze, din teamă, conformism, lașitate. Foarte buni au fost în acel spectacol și Tarr László (dr. Carlsen), Illyés Kinga (Ruth, fiica lui Mamlock), Sinka Károly (Ernst).

În *Antigona și ceilalți* de Peter Karvas, acțiunea este plasată într-un lagăr de exterminare, dezvoltînd direct, brutal, crimele nazismului, precum și rezistența de neînfrînt a oamenilor cinstiți, dintre care în prim-plan se situează plăpînda Anti; ca și în mitul antic, ea are curajul să sfideze ordinul comandantului și să-l înmormînteze pe deținutul al cărui cadavru fusese lăsat neîngropat, ca exemplu și avertisment, în curtea lagărului. Piesa a fost pusă în scenă în 1962/63 la Arad, de către Dan Alecsandrescu, la Baia Mare, de Petre Meglie și Miha; Radoslavescu, și la Teatrul Giulești, de Mihai Dimiu. În fiecare dintre aceste spectacole, poemul dramatic al scriitorului ceh și-a găsit altă cheie de rezolvare, cu accente de autentică originalitate. La Arad, ajutat de decorul sugestiv, de o mare plasticitate, al lui Sever Frențiu, reprezentînd o coloană grecească în lanțuri și înconjurată de sîrmă ghimpată, Dan Alecsandrescu a creat un spectacol tensionat, bărbătesc, fără lamentații și sentimentalisme, unitar în ceea ce privește interpretarea. Cu o simbolistică mai ambițioasă — decorul sugera un

drum mărginit de stâlpi-spinzurători, ce se continuau parcă la infinit, prin proiecția pe fundal — montarea băimăreană a accentuat caracterul poetic, implicațiile lirice fiind dezvoltate și de jocul fin, sensibil al Angelei Bereznîkî în moderna Antigona. Exact și sigur în relieful sensurilor piesei, Mihai Dimiu a valorificat în spectacolul de la Teatrul Giulești o talentată echipă de tineri, în frunte cu Ion Vilcu, sadic și fără milă în nazistul Krone, cu Athena Zahariade (Anti), Sabîn Făgărășanu (Zaris), Paul Ioachim.

În stagiunea 1965/1966, două spectacole bucureștene, **Incident la Vichy** de Arthur Miller (Teatrul Mic, regia D. D. Neleanu) și **Cazul Oppenheimer** de Heinar Kipphardt (Teatrul „Bulandra“, regia Cornel Todea, decorurile Dan Jitianu), au adus un suflu nou dezbaterii scenice inspirate din evenimentele celui de-al doilea război mondial și ale luptei antinaziste. Credincios ascendenței literare ibseniene, preocupat de adevărul psihologic, dar și de valoarea de generalizare a experienței individuale, receptiv la preocupările omului contemporan, Arthur Miller s-a apropiat în **Incident la Vichy** și de dureroasele probleme legate de persecuțiile rasiale. Plasându-și acțiunea în anticamera unui birou de anchetă de la Vichy, unde sînt aduși de către poliția franceză colaboraționistă și de către patrulele militare germane oameni arestați pe stradă întimplător, în căutarea celor cu acte false și a evreilor ce urmău să fie trimiși în lagăre, dramaturgul surprinde varietatea reacțiilor, diferențierea caracterelor în fața amenințării morții, slăbiciunile dar și forța celor ce se ridică, prin curajul și puterea lor de sacrificiu, deasupra obișnuitului. De vîrste diferite, reprezentînd diverse categorii sociale, de la afaceristul Marchand la artistul boem Lebeau, de la aristocratul austriac von Berg la un adolescent ce încă nu împlinise cincisprezece ani, personajele dezvăluie, ca într-o moralitate medievală, date fundamentale ale naturii umane, amestecul de bine și rău, de lașitate și curaj. Trăirile sînt integrate într-un context istoric ce le dă o valoare emoțională și ideatică cu totul deosebită, accentuîndu-se și tendința protestatară și demascatoare a piesei, fapt pus în lumină de spectacolul Teatrului Mic, jucat la puțină vreme după premiera mondială. Cei doi piloni ai acțiunii, von Berg, aristocratul care din motive estetice nu admite crima, dar îl salvează, sacrificîndu-se, pe omul necesar luptei de partizani, și cel salvat, Leduc, au fost interpretați cu forță și concentrare de Constantin Codrescu și Ion Marinescu.

Dacă **Incident la Vichy** reprezintă un argument artistic autoritar în favoarea parabolei dramatice referitoare la momente de cotitură din istoria omenirii, **Cazul Oppenheimer** a făcut cunoscută la noi una dintre cele mai importante direcții ale dramaturgiei contemporane, și anume teatrul documentar german, autorul, Heinar Kipphardt, este considerat pe bună dreptate, alături de Peter Weiss și de Rolf Hochhuth, ca fondator al acestuia.

Trei piese, scrise chiar în acei ani, **Vicarul** de Rolf Hochhuth (1963), **Cazul Oppenheimer** de Heinar Kipphardt (1964) și **Ancheta** de Peter Weiss (1965) au deschis drum în teatrul mondial unui nou curent, legat în bună măsură de influența brechtiană, dar și de eveniment. Avînd ca punct de pornire o pătimășă angajare în contemporaneitate, dorința de a crea piese serioase, grave, capabile să zguduie conștiințele prea liniștite, spulberînd iluzia și sentimentalismul, cei trei dramaturgi au afirmat o nouă modalitate de apropiere de realitate; în locul ficțiunii verosimile, ei aduc pe scenă, bazîndu-se pe documente, faptele petrecute. Spectatorii au nu numai rolul de martori ai întîmplărilor, ci devin participanți la marelui proces intentat trecutului.

Acești autori, cărora li s-au adăugat alții, ca Tancred Dorst, Dieter Forte — în Germania, Eric Bentley — în Statele Unite ș.a.m.d., nu au modificat faptele spre a le da o coloratură teatrală; transfigurarea artistică se realizează prin selecția și montajul documentelor, și mai ales prin modalitatea de implicare a spectatorilor, care determină actul de conștientizare și de asumare a responsabilității.

Cu toate că în montarea pieselor reprezentative pentru teatrul documentar german — **Cazul Oppenheimer** (în spectacolul menționat), **Cîntecul fantozei lusitane** de Peter Weiss (Teatrul „Ion Vășilescu“, 1971/1972), **Vicarul** de Rolf Hochhuth (Teatrul „Bulandra“, 1971/1972) — s-a manifestat tendința de a-i implica pe spectatori nu numai intelectual, ci și emoțional, aceasta nu a împietit cu nimic asupra valorii lor demascatoare. Uneori, aceasta a fost accentuată tocmai datorită emoției; în spectacolul cu **Vicarul**, rolul lui Riccardo Fontana, tînărul prelat care, în semn de protest împotriva crimelor, hotărâște să se alătore transportului de deținuți către Auschwitz și moare alături de enoriașii săi, a fost jucat cu fierbinte patos și dăruire de Ion Caramitru, actorul dînd eroului său avînt romantic și înaripări poetice. În anii '69—'70, dramelor de ficțiune plasate pe fundalul evenimentelor reale (semnate de Erich Maria Remarque, Friderich Wolf, Peter Karvas, Arthur Miller), precum și unor scrieri de vîrf ale teatrului

documentar german, li s-a adăugat filonul original al parabolilor dramatice concepute sub semnul sarcasmului de către Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt. Influențați și ei de Bertolt Brecht, deși nu urmăresc în mod programatic distanțarea lucidă și afirmarea răspicată a unor idei politice, acești doi mari autori elvețieni au ridicat la nivel mondial dramaturgia țării lor, abordând probleme acute ale contemporaneității; amărăciunea și cinismul viziunii lor au un puternic efect decapant, dizolvând iluziile confortabile și mentalitatea conformistă în ce privește structurile lumii occidentale. În **Biedermann și incendiarii** sau în **Andorra**, unde nimic nu poate opri invazia răului, risul lui Max Frisch se transformă în coșmar. La fel și în **Fizicienii** de Friedrich Dürrenmatt, unde savanții refugiați în ospiciu încearcă zadarnic să scape de cei ce vor să le fure invențiile pentru a le transforma în instrumente de oprire, refugiu transformându-se într-o capcană de unde nu mai există puțință de scăpare. Aceste piese au prilejuit spectacole remarcabile prin descifrarea aplicată sensurilor operei, regizorii și actorii izbutind să dea pregnanță adevărului personajelor. M-aș opri mai cu seamă asupra montărilor realizate cu piesele lui Max Frisch de către Lucian Pintilie în stagiunea 1963/1964 și, respectiv, Adrian Lupu în 1981/1982.

Biedermann și incendiarii (jucată cu titlul **Domnul Biedermann și incendiarii**) la Teatrul „Bulandra“ a fost „rampa de lansare“ a regizorului Lucian Pintilie; aici s-a dezvoltat marea lui capacitate de a inventa semne teatrale surprinzătoare, exprimând exact intențiile piesei; incendiarii apar ca o metaforă a nazismului, care a pus stăpânire mai cu seamă pe cei slabi. Extraordinari au fost mai ales cei doi incendiarii, Eisenring, jucat cu zeci de nuanțe de către Octavian Cotescu, și Schmitz, conceput ca o întrupare a brutalității ostentative de către Mircea Albulescu. Cu o artă desăvirșită, regizorul a demonstrat că satira este cu atât mai convingătoare, cu cât personajele, chiar și cele eventual schematiche, își susțin propriul lor adevăr psihologic.

O puternică angajare emoțională caracterizează montarea lui Adrian Lupu cu **Andorra** la Teatrul Evreiesc, lașitatea celor ce-l trădează și il omoară pe Andri fiind accentuată, prin contrast, de puritatea morală a victimei și de durerea cumplită încercată de Barblin, jucată cu multă poezie de Tricy Abramovici.

Pornind de la premisele unei acțiuni realiste, dar ridicându-se la o neobișnuită altitudine a semnificațiilor, **Familia Tót** de Örkény István a făcut de la apariție și pînă astăzi înconjurul scenelor lumii. Jucată pentru prima dată la noi în țară în 1967/1968, la Tîrgu Mureș, într-un spectacol interesant, cu elemente tragico-grotesci, în care s-au făcut remarcăți Kovacs György în rolul medicului psihiatru și Lohinszky Lorand în Maior, reluată la Teatrul „Nottara“ în regia lui Valeriu Paraschiv (1977/1978), la Teatrul Național din Cluj-Napoca sub semnătura lui Harag György (1978/1979), la Naționalul ieșean (1982/1983), unde a fost montată de Béke Sándor (regizor invitat din Ungaria), și la Teatrul Maghiar din Timișoara (regia Magdalena Klein, 1983/1984), **Familia Tót** înfățișează percutant nebunia paroxistică a nazismului, dar și forțele ce i se opuneau, asasinarea Maiorului căpătînd de fiecare dată sensurile unui protest activ.

Beneficiind de accentele distinctive găsite de fiecare director de scenă în parte, în prim-plan s-a situat mereu Maiorul, viziunea fie coșmarescă, fie caricatural-grotescă a nebuniei lui; Lohinszky Lorand a mizat mai ales pe caricatură, Gelu Bogdan Ivașcu, la Cluj-Napoca, l-a caracterizat printr-o rigiditate sinistră; spre deosebire de primii interpreți, Horațiu Mălăele (Teatrul „Nottara“) a îngăduit personajului chiar unele momente de blîndețe, urmate însă de încordări de fieră și izbucniri sadice. O creație interesantă a realizat și Sergiu Tudose la Iași, propunînd ipoteza că frica este sentimentul ce-l domină pe Maior — o frică paralizantă, patologică, cruzimea lui nefiînd altceva decît frica generată de crimă și generatoare, la rîndu-i, de alte crime. În unele montări, un loc important a dobîndit și Poștașul, comentator al acțiunii sau reprezentant al publicului (Cluj-Napoca — Dorel Vișan, Iași — Dionisie Vitcu).

Recentele spectacole cu **Familia Tót** și **Andorra**, precum și parabolele brechtiene, mai ales **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**, demonstrează că această neliniștitoare temă contemporană nu a dispărut din atenția oamenilor de teatru din țara noastră; cu fiecare reluare, se explorează într-o modalitate originală acele valențe ale operei care intră în sfera de interes a actualității, pornindu-se totodată de la experiența acumulată și de la matura capacitate de judecare a istoriei.

Firește, pe afișe au apărut, stagiune de stagiune, și noi titluri, reprezentînd datorii ale teatrului nostru față de piese scrise cu ani în urmă, dar încă ne jucate, sau producții de ultimă oră, unele împlinite artistic, altele importante prin mesaj; împreună, ele au prilejuit angajarea oamenilor de teatru români în dezbateră permanentă a temei antinaziste: **Cei șase** — de Frédéric Dard și

Robert Hossein la Teatrul „Nottara“ (1972/1973), lucrare consacrată eliberării Parisului la 23 August 1944, **Da (Ultima noapte)** de Gabriel Arout la Botoșani, **Cu ușile închise** de Jean Paul Sartre la Teatrul „Bulandra“ (1982/1983), și mai ales **Înainte pensionării** de Thomas Bernhard (Teatrul Mic, 1981/1982), necruțător proces intentat naziștilor de astăzi. În toate aceste piese, trimiterile la crimele nazismului se înscriu într-o mai cuprinzătoare viziune asupra sensului existenței și duc la o concluzie privind nevoia omului de a-și asuma răspunderea pentru propriul destin și totodată pentru destinul omenirii.

Definitoriu pentru creațiile teatrale din ultimele stagioni (anii '80) este și modul în care energice accente de luptă antinazistă, de demascare și condamnare a ceea ce este dușmănos omului apar și în alte lucrări decît în cele înspirate direct din evenimente petrecute în Germania hitleristă.

Una dintre piesele care amintesc că ideologii care prefigurau nazismul s-au cristalizat și pe alte meridiane este **Dosarul Andersonville** de Saul Levitt, pusă în scenă la Piatra Neamț (1975) și la Teatrul Mic (1976), inspirată dintr-un fapt real, petrecut în Statele Unite după războiul de secesiune: un fost comandant de lagăr, judecat pentru moartea a 14.000 de prizonieri, invocă în apărarea sa „ordinul superior“. Argumentele lui Wirtz, comandantul vinovat, anunță parcă încercările de a se disculpa ale naziștilor condamnați după cel de-al doilea război mondial, iar victimele sale se regăsesc în milioanele de morți din lagărele de exterminare ale secolului nostru. Emil Mandric, regizorul spectacolului de la Piatra Neamț, a demonstrat netemeinicia acestei apărări și a acordat un „spațiu de rezonanță“ condamnării lui Wirtz.

Ivona, principesa Burgundiei de Witold Gombrowicz, scrisă în 1935, a fost citită scenic la noi ca o amară și sugestivă parabolă a infiltrării unei mentalități de inspirație fascistă. În spectacolul montat la Iași în 1975/1976 de către Brandy Barasch, dar mai ales în cel realizat la Teatrul Mic de către Cătălina Buzoianu (1983/1984), această idee s-a impus cu autoritate, fără să se apeleze la accente forțate sau la asociații simpliste. În spectacolul bucureștean, anumite elemente sugerează aspecte specifice unor țări din America Latină, astfel tratate scenic încît se obțin semnificații generalizatoare; contribuie la aceasta admirabilul decor, dar mai ales creațiile actorilor, care reliefează printr-o infinitate de nuanțe conflictul ireductibil dintre sistemul opriment și omul mărunț și dezarmat care rezistă prin singura putere a demnității sale.

Într-o arie tematică înrudită se înscrie și **Generoasa Fundație** de Antonio Buero Vallejo. Jucată la Timișoara (cu titlul **Fundația**) în stagiunea 1976/1977, în regia lui Ioan Ieremia, piesa și-a dezvoltat forța-i demascatoare, calitate potențată, în montarea semnată de Horea Popescu (Teatrul Național din Capitală, 1977/1978), datorită unor interpreți de mare valoare și unor soluții scenografice de autentică expresivitate. Și într-un spectacol și în celălalt, au fost evitate soluțiile intimiste, particularizante, punîndu-se accentul pe implicațiile sociale și politice. Prin aceasta, eroii nu au fost simplificați, ci, dimpotrivă, îmbogățiți din punct de vedere intelectual și psihologic, urmărindu-se, mai ales în spectacolul bucureștean, meandrele transformărilor, greutățile întîmpinate de cel ce ajunge anevoios la conștiința de luptător. Ovidiu Iuliu Moldovan, interpretul lui Tomas, evolua într-un mod surprinzător; la început, iluziile sale se materializau în decorul elegant (Paul Bortnovschi) și în purtarea amabilă a celor ce-l serveau, apoi, pe măsură ce în mintea rătăcită a eroului se făcea lumină, mobilele dispăreau, pereții deveneau cenușii și personalul „generoasei fundații“ își căpăta adevărata înfățișare de temniceri.

Enumerarea pieselor antinaziste din dramaturgia universală jucate pe scenele noastre ar presupune încă numeroase pagini; nu mi-am propus să epuizez această temă, ci doar să prezint cîteva creații teatrale care alcătuiesc laolaltă un amar comentariu pe marginea celei mai dureroase experiențe din istoria omenirii — agresiunea nazistă, lagărele de exterminare și suferințele provocate de cel de-al doilea război mondial. Există, bineînțeles, piese încă ne jucate la noi, dar cele mai importante, care dau expresie convingătoare unui mesaj umanist și emană încredere în victoria binelui, au văzut luminile rampei, într-o interpretare regizorală și actoricească de natură să valorifice politic și moral un potențial dramatic tulburător.

FESTIVALUL
NAȚIONAL

„CÎNTAREA ROMÂNIEI”

Profilul unui artist amator

Cunoscînd, de vreo 20 de ani, destul de bine teatrul de amatori de azi din România — nu numai în încercările sale bine intenționate, dar grevate de un inevitabil diletantism, ci și în realizările sale de prestigiu, atingînd culmi de performanță artistică nici măcar bănuite de cei care nu o dată l-au blamat, în vădită și flagrantă necunoștință de cauză —, am învățat să iubim și să respectăm pasiunea, munca și dăruirea unor oameni pentru care teatrul a ajuns să fie, uneori, mai important decît viața. Ioan Schafer, tînărul de 37 de ani, care nicio dată n-a fost ispitit să-și părăsească profesiunea sa de simplu muncitor la Filatura de mătase naturală din Lugoj — nici cînd i s-a propus să devină, totuși, angajatul unui teatru profesionist — este, ca artist amator, deținătorul a nenumărate premii I de interpretare pe țară, într-un strălucit palmares artistic, care însumează pînă acum peste 30 de roluri, toate pe scena Teatrului popular din Lugoj. Majoritatea lor sînt din dramaturgia noastră contemporană, pe care Ioan Schafer a înțeles s-o slujească exemplar, prin realizarea unor veritabile creații artistice, de la blajinul și aparent neajutoratul Spiridon Biserică din *Mielul turbat* de Aurel Baranga, la cel mai recent rol, acela al împătimitului de adevăr dar inflexibilului Eugen din *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu.

S-ar putea ca nu toate personajele sale să fi fost cizelate pînă în cele mai mici

detalii, dar cine mai putea oare să observe asta, cînd, de fiecare dată, ele prindeau aripi și străluceau de o neasemuită vitalitate, subjugîndu-te pur și simplu prin exuberanța, jovialitatea și fascinația lor, care nu mai aveau nimic „amatoristic”, ci țineau de puterea irezistibilă a artei? A artei autentice, adevărate, refuzîndu-se, prin însăși valoarea ei, oricăror delimitări și departajări mai mult sau mai puțin administrative. A fost, rînd pe rînd, Orzea din *Ștafeta nevăzută* de Paul Everac și Niki din *Siciliana* de Aurel Baranga, Traulică din *Fantomiada* de Ion Băieșu și Perța din *Un loc pe terasă* de Mihai Ispirescu, după ce jucase maistorul Pera, din *Un om, o scenă și un steag*, evocare a personalității lui G. Petculescu, datorată lui Dan Radu Ionescu, regizorul de numele căruia sînt legate cele mai multe dintre biruințele sale artistice. Lugojenii nu-l vor putea uita multă vreme în surprinzătoarele și fulgerătoare sale apariții, jucînd cei doi gemeni din *Fata Morgana* de Dumitru Solomon și apoi cei trei gemeni din *Hotel Zodia Gemenilor* de Valentin Munteanu.

Buna tradiție a marelui repertoriu clasic, pe care o cultivă și astăzi Teatrul popular din Lugoj, i-a dat prilejul unor remarcabile roluri de compoziție, între care va trebui să-l amintim cel puțin pe acela al lui Mache Razachescu, ce-i mai zice și Crăcănel, din *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale. Nu lipsesc, din palmaresul acestui „simplu” artist amator, nici roluri de mare efect comic, din repertoriul străin contemporan, precum Cula (interpretat în travesti), din *Se caută un mincinos* de Dimitris Psatas, sau Musul din *Broadway Melody 1492* de Iura Soyfer, una dintre cele mai dragi amintiri ale lui Ioan Schafer, căci spectacolul, regizat de Aureliu Manea, avea să reprezinte, cu un deosebit — și neașteptat! — succes, teatrul de amatori



Ioan Schäfer în rolul Spiridon Biserică din „Mielul turbat“ de Aurel Baranga, la Teatrul Popular din Lugoj

din România, în 1970, la Festivalul internațional al teatrului de amatori de la Hronov, din R. S. Cehoslovacia.

Avându-l pe el ca interpret, de un extraordinar dinamism și un haz copios, în Pera Calenici din **Doamna ministru** și apoi în Agaton din **O familie indolită** de Branislav Nușci, Teatrul popular din Lugoj va întreprinde turnee în provincia autonomă Voivodina (R.S.F. Iugoslavia), în 1969 și în 1979. În fine, ca o încununare a succeselor sale, de-acum internaționale, Ioan Schafer îi uimește și pe spectatorii londonezi, jucînd în travesti o „irezistibilă“ doamnă **Quickly**, în **Nevestele vesele din Windsor** de Shakespeare, în regia aceluiași Dan Radu Ionescu, la Festivalul internațional al teatrului de amatori (AITA/IATA) de la Londra, din 1982.

Fire deschisă, repede comunicativă, oricînd dornică de o adevărată amiciție colegială întru slujirea teatrului, Ioan Schafer nu poate fi imaginat altfel decît „în formă“, cu extraordinara sa vervă, de joc, transformînd în jurul lui totul în spectacol, pe scenă ca și în viața reală. El este omul-spectacol, pentru care teatrul a însemnat și înseamnă totul.

Victor PARHON

TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI“ PETROȘANI

organizează la data de 29 iulie a.c., ora 10,

CONCURS

pentru ocuparea următoarelor posturi :

- patru posturi de actori (un actor și trei actrițe) ;
- un post de regizor artistic ;
- un post de pictor scenograf.

Iar la data de 5 august a.c.,

CONCURS

pentru ocuparea a patru posturi corp-ansamblu (fete).

Concursurile vor avea loc la sediul teatrului, strada Mihai Viteazul nr. 2 ; înscrierile se fac pînă la 28 iulie a.c., respectiv 4 august a.c. Informații suplimentare la telefon 957/41154 ; 43873

Vasile Alecsandri, dramaturg al Independenței

Odată cu bombardarea malului românesc al Dunării, Adunarea Deputaților adoptă la 29 aprilie/11 mai o moțiune prin care se declară starea de război cu Turcia. La 19/31 iulie, Marele Duce Nicolae cere principelui român, printr-o telegramă, să treacă fluviul și să-și asume conducerea acțiunilor comune. „Teatrul de război” înregistrează scene memorabile: la 30 aug./11 sept., cade Grivița; la 9/21 nov., tricolorul flutură pe reduta Rahovei iar la 29 nov./10 dec. pe a Oponezului. Osman-Pașa se predă ofițerului român Cerchez, și la 28 nov./10 dec. Plevna capitulează.

Din Mirceștii retragerii sale iernatice, Vasile Alecsandri urmărește cu interes politic și literar campaniile din Bulgaria. **Convorbirile literare** primesc poemele ciclului **Ostașii noștri**. La Iași și București, actorii recită, înfășurați în tricolor, **Peneș Curcanul**, **Odă ostașilor români**, **Sergentul**. Bardul mărturisește avântat: „trăiesc cu gândul viața militară a bravilor noștri soldați și mă simt întinerit la vederea forței lor”.

Cu o exemplară dăruire patriotică, el răspunde tuturor solicitărilor care urmăreau, prin spectacole de binefacere, șe-

zători, baluri etc., să contribuie mai ales la înzestrarea „ambulanțelor române”. La începutul lui decembrie 1877, Alecsandri putea scrie cu mulțumire nepoatei sale, Lucia Duca: „am scris deja o comedie în versuri pentru reprezentăția care se organizează la București în folosul văduvelor și al orfanilor soldaților morți pe câmpul de luptă...” Sceneta **La Turnu Măgurele** fusese scrisă „în fuga condeiului”. Față de Iacob Negruzzi, admirator și editor fervent al teatrului său, poetul se scuză cu candoare: „Francezii numesc **bluettes** asemenea compuneri și, în adevăr, nici nu am avut timp a produce altceva decât o **bluetă...**” și, bănuind că redactorul **Convorbirilor literare**, din condescendență pentru întreaga sa operă literară, nu-și exprimă acum deschis opiniile, Alecsandri trimite piesa și revistei transilvane **Albina Carpaților**.

Emoția junei redacții sibiene se traduce în fraze calde, meritate: „Domnul Alecsandri a avut delicateța de-a onora foaia noastră cu publicarea interesantei și frumoasei sale improvizațiuni”. Mulțumind „din adîncul inimei marelui nostru poet”, revista reproduce apoi, în câteva numere, și poeme din **Ostașii noștri** (n-rele 21, 22, 24 din 1878).

Nu avem știri despre reprezentăția bucureșteană dată în beneficiul văduvelor și orfanilor de război; Teatrul Național din Iași include în repertoriul curent (16 februarie 1878) sceneta pe care Naționalul bucureștean o va redescoperi prin 1911—1912. De cariera scenică a piesei **La Turnu Măgurele** se leagă un fapt impresionant: este primul text al dramaturgiei Independenței jucat în Transilvania (februarie 1878). Evenimentul s-a produs în comuna Covășinț, din comitatul Arad, sub auspiciile **Societății pentru fond de teatru român**.

Alecsandri și-a iubit acest text ocazional, incluzându-l în toate edițiile ciclului de poezii **Ostașii noștri** (între 1878—1880). Versurile cantabile, sprințare, au menirea de a trezi bună-dispoziție. Horcea, sergent isteț, „știe” că ofițerul rănit n-are nevoie de intervenția chirurgului, ci de atențiile frumoasei Adela. Umbrele primejdiilor se risipesc în finalul luminos, cînd rana cangrenată se mai poate trata! Subiectul galant e punctat cu bărbătești monoloage în care se evocă lupte aprige. Astăzi, sceneta interesează ca document literar al zilelor fierbinți cînd teatrul slujea consfințirea Independenței de stat.

Ionuț NICULESCU



Gheorghe Harag :

*„Nu vei putea să
pui în lucrul tău
decît atît cît ești“*

La 16 ani, cînd a fost întrebat la școală ce profesiune dorește să urmeze, a spus, spre uimirea dascălilor și a colegilor săi, că vrea să devină regizor. În comuna Marghita din județul Bihor, unde a copilărit, soseau deseori trupe ambulante. Le urmărea cu aviditate spectacolele. Jocul actorilor pe estrade improvizate îl fascina. Mărturisește că atunci a descoperit pentru prima dată misterul și poezia teatrului. Meșterul Harag, care avea să spună peste ani, după lungi căutări și frământări, că regia „înseamnă o mare experiență de viață“, trăiește de timpuriu o experiență care marchează profund o existență : cunoaște realitatea cumplită a lagărelor naziste.

— Ce ați simțit în iarna cînd ați fost dus în lagărul de la Ebensee ?

— Cred că firea mea este mai ciudată sau eram, poate, prea tînăr, ca să realizez cu adevărat ce trăiam, încît nu am rămas cu traume atît de mari, cum s-a întîmplat cu alți supraviețuitori mutilați fizic sau psihic pentru toată viața. Erau suferințe de neimaginat pentru o minte omenească, munceam luni întregi la minus 20 de grade, fiind îmbrăcați într-o simplă cămașă. Lucram cu mina goală, făceam săpături în munte pentru o fabrică de rachete. La cel mai mic semn de slăbiciune sau de nesupunere, erai executat. Din grupul celor 1500 de

prizonieri care am sosit în lagăr, am fost singurul care a supraviețuit. M-am îmbolnăvit și m-a salvat un medic ceh care m-a ținut ascuns la infirmerie pînă în primăvară, cînd am fost eliberat. L-am căutat mult timp după război pe salvatorul meu, dar n-am reușit să-i dau de urmă. Cînd am ajuns acasă aveam 40 de kilograme și am zăcut mult timp cu diagnosticul unei boli incurabile. Spre surpriza tuturor mi-am revenit, am renăscut. Cu prilejul unei excursii am revăzut orașul Ebensee. Ruinele lagărului s-au păstrat, dar s-au construit alături locuințe. Am avut un sentiment ciudat : vile, atît de aproape de locul unde au fost chinuiți și au murit atîția oameni ! Mi-au rămas imagini care m-au urmărit mult timp, peste ani. Îmi amintesc cum am coborît din tren cu convoiul de prizonieri într-un orașel idilic, situat în mijlocul unei naturi minunate. Părea un paradis turistic. Casele erau mici, în vechiul stil nemțesc. În centru se găsea o cofetărie. Plutea în aer un miros de vanilie care te amețea. Oamenii mergeau pe stradă absorbiți de treburi. Păreau că nu ne observă. De fapt, se prefăceau că nu văd nimic. După ce am ieșit din oraș am traversat o pădure de brazi. În zare, pe o movilă înaltă, se zărea o cetate impunătoare. La un moment dat se vedea cum copacii au fost retezați. Se deschidea spre cetate un drum despre care am aflat mai tîrziu că fiecare piatră a fost plătită cu viața unui partizan iugoslav. O mitra-



Actor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca: Cebuti-kin în „Trei surori“ de Cehov și Actorul în „Azilul de noapte“ de Gorki



lieră și soldați cu arma în poziție de tragere străjuiau citadela morții. Pe poartă era pictat un cap de mort. În curte ne așteptau 60 de ofițeri germani. Perfect aliniați, într-o atitudine rigidă, ne-au aruncat priviri ucigătoare timp de 10 minute. O imagine teatrală tragi-comică pe care ne-a oferit-o această experiență sinistru și absurdă. În lagăr erau prizonieri de diferite naționalități. Am fost impresionat de comportamentul lor în situații-limită. Acolo am înțeles ce înseamnă solidaritatea umană.

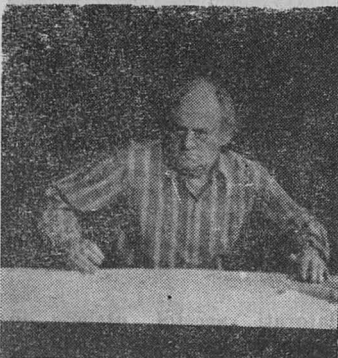
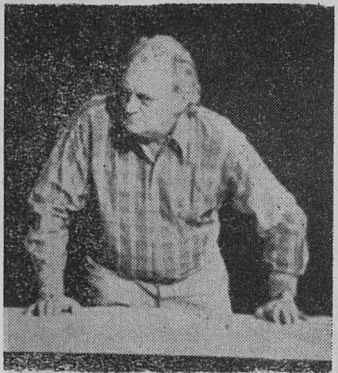
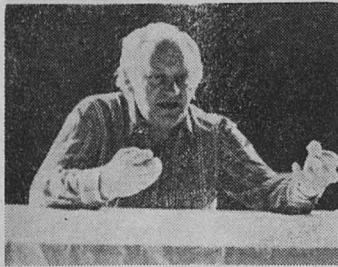
— După ce v-ați întors din lagăr și v-ați restabilit „ca prin minune“ — după expresia celor din jurul dumneavoastră — din greaua convalescență, cind ați dat curs pasiunii dumneavoastră din copilărie pentru teatru ?

— Era în 1946, la Cluj se inaugurasă un institut de teatru. Nefiind secție de regie m-am înscris la actorie. Examenul era foarte simplu. Am spus o baladă

de Villon și am fost admis împreună cu 51 de studenți. Profesori erau maeștri ca Lili Poor, Szabo Lajos, Dely Ferenc, Tompa Miklos, Szabo Ernő, Kovacs György.

— Ce datorați acestei pleiade de străluciți dascăli care v-au îndrumat pașii în teatru ?

— Profesorii mei erau niște post-romantici. Exemplul lor ne-a insuflat o mare dăruire față de teatru. Erau niște reguli ce se păstrau cu sfințenie și pe care ei ni le-au transmis și nouă. Scena era considerată un loc sacru, un templu unde nu ai voie să fluieri, să intri cu pantofii murdari sau cu pălăria. Eu și acum cind sînt pe scenă îmi scot pălăria. Se lucra cu mare exigență, la un înalt nivel profesional. Se practica o școală de tip realist, avînd la bază sistemul stanislavskian. Repetițiile erau tip laborator. De la meșterul Tompa am învățat eu și generația mea cum se transpune



Gheorghe Harag la repetiție

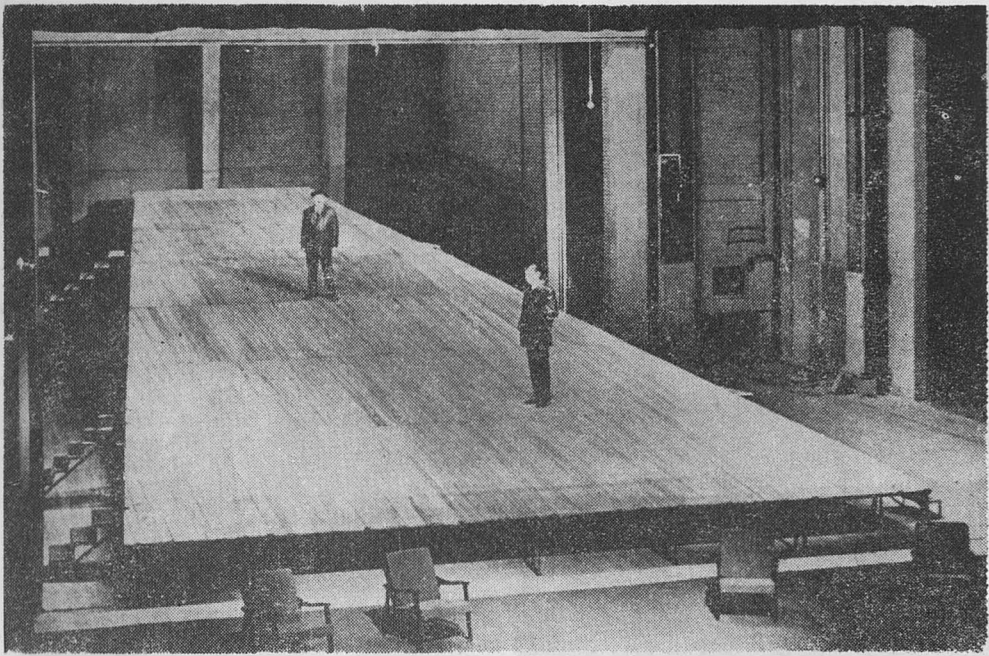
„Harag consideră ca posibile și necesare toate mijloacele de care dispune arta dramatică, polarizându-le la ideea de vektor conform cu o anume orientare stilistică; el nu are fetișuri, nici blocaje conceptuale, e un imaginativ rațional. În *Trei surori*, realizat anticehovian în orașul iugoslav Novi Sad, a așezat spectatori pe scenă, iar peste sală a aruncat un covor de plastic moale din care răsărea ici-colo cite un arbore firav. Personajele pluteau în acest spațiu, alternând conversații de o artificială euforie cu tăceri prelungi ce sugerau cecități. Aproape o sută de critici din patruzeci de țări au socotit mizanscena ca senzațională (...). Îi e străină orice sensiblerie și repudiază decorativismul. Viziunea e mereu organică, înglobând toate datele spectacolului. În montările sale rămâne ceva enigmatic și nedeslușit, care intrigă. Și strălucește o lumină pură, un fascicol intens de încredere în capacitatea omului de a se elibera de spectre, de a se înălța”. (Valentin Silvestru)

„Harag nu copiază viața, ci esențializează. Din trecut vorbește zilelor noastre, împreună cu actorii, cu publicul de azi, ca celelalte mari personalități ale regiei, Giorgio Strehler sau Peter Stein... un spectacol atât de deosebit și de neuitat cu *Furtuna* lui Harag am așteptat degeaba la Budapesta, a trebuit să călătorim la Győr...” (Barta Andras — „Magyar Nemzet”, Budapesta)

„Este un regizor în stare a crea în teatru acel ceva misterios și secret pentru care merită să faci această meserie. Acest mister izvoarăște din personalitatea lui, din viziunea lui asupra lumii. Harag creează în repetiții o atmosferă în care ești bucuros că ești, actorul este uimit de propriile sale posibilități” (Töröcsik Mari)

„Fiecare zi de lucru era un spectacol unic și inefabil — o sărbătoare a spiritului. În activitatea mea artistică este prima oară când am dorit ca repetițiile la un spectacol să nu se termine”. (Amza Pellea)

„Meditez de multe ori la spectacoalele unor mari regizori — Peter Brook, Liviu Ciulei, Gheorghe Harag. Aș vrea ca atunci când voi ajunge la vârsta lor să-mi păstrez și eu puterea de a imagina, așa cum și-au păstrat-o și ei. Pofta lor de viață și de teatru îți spune că tinerețea lor este veșnică”. (Aureliu Manea)

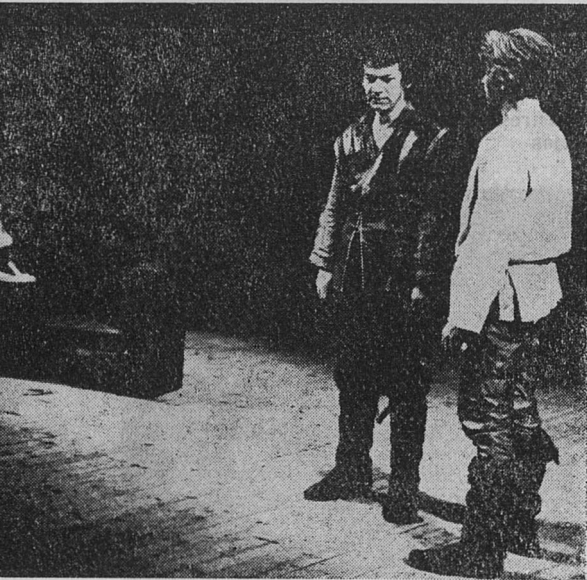


La Teatrul Național din Tîrgu Mureș : „Puterea și Adevărul“ de Titus Popovici și „Iubire“ de Barta Lajos



regizoral un text dramatic. De la el am aflat principiile fundamentale în construirea unei situații scenice, plecînd de la realitatea socială, politică, umană a relațiilor dintre personaje și de la adevărul vieții. Pe vremea aceea era la Cluj un spectacol celebru cu **Romeo și Julieta**, realizat de Tompa Miklos, cu noi, studenții. Era un stil de teatru revoluționar, față de tipul de teatru ce folosea gesturile largi, de trăire patetică, rostirea

calofilă, afectarea vocilor. Se impuneau principiile stanislavskiene, se afirma școala realismului psihologic. Turneele Teatrului din Tîrgu Mureș în acei ani la Eucurești erau evenimente culturale deosebite. Veneau să ne vadă producțiile personalități ale vremii, ca Mimi Botta, Aura Buzescu, Sică Alexandrescu, Moni Chelerter, Alexandru Fînți. Eram înconjurați de atenția celor mai mari artiști români.



La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca: „Azilul de noapte” de Gorki și „Florile unui geam-baș” de Sütő András

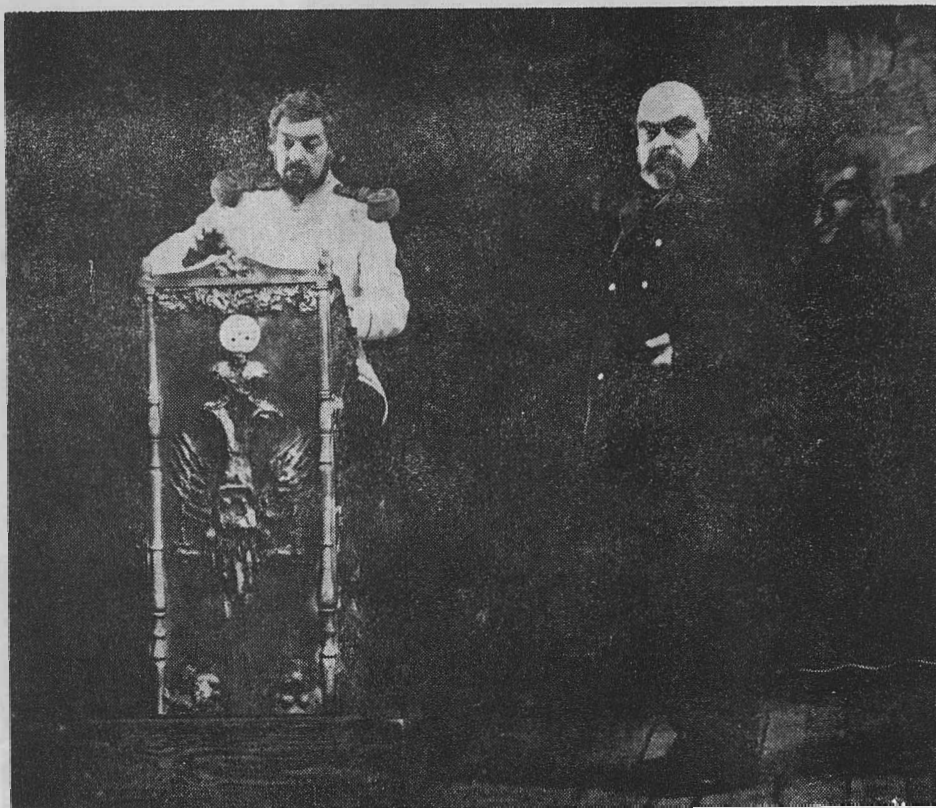
Casa în care locuiește Gheorghe Harag, pe strada Köteles Samuel nr. 4 din Tirgu Mureș, este o apariție inso-lită pentru vizitatori. Ireal de albă, cu aspect de culă, are în față o mică gră-dină. O oază de liniște și lumină. Al-bul imaculat al peretilor înalți, ferest-rele largi măresc strălucirea mobile-lor aranjate cu rafinament. În in-teriorul acestei case simple, respirind noblețe, ochiul se odihnește și se re-confortează. Farmecul, umorul, tan-drețea interlocutorului meu fac ca dialogul să se stabilească spontan și repede. Împreună cu meșterul Harag răsfoiesc albume, ziare, reviste vechi. În câteva fotografii, arse de vreme, regăsesc chipul din tinerețe al artis-tului ca interpret al Actorului din Azilul de noapte și al lui Cebutikin din Trei surori.

— Când ați luat hotărârea să renun-țați la actorie și să începeți să practi-cați regia ?

— Niciodată nu mi-am dorit cu adevă-rat să fiu actor. Îmi plăceau repetitiile și primele spectacole. După aceea, în timpul reprezentației, începeam să urmăresc jo-cul celorlalți. La terminarea Institutului am rămas asistent. Era în 1953, când un grup de actori, proaspeți absolvenți, m-au oprit pe stradă și m-au întrebat : „Nu vrei să vii cu noi să facem un teatru la Baia Mare ?”. Am plecat cu ei și am în-ființat un teatru unde ne-am propus să aplicăm ceea ce învățasem de la profesorii noștri. Peste trei ani ne-am mutat la Satu Mare, unde am pus bazele unei alte instituții teatrale. Aici am avut și primele mele satisfacții ca regizor, spectacole ca Jurnalul Annei Frank, Ruy Blas, Steaua fără nume.

— În plin succes profesional, ați făcut un gest care i-a deconcertat pe colaboratorii dumneavoastră : ați re-nunțat la postul de director, și ați început un lung pelerinaj prin teatrele din țară. Ce se întâmplase, de fapt ? Ce anume a declanșat această criză in-terioară ?

— Cei șapte ani petrecuți la Satu Mare mi-au dat o stare de spirit plăcută, de confort și mulțumire sufletească. Reuși-sem să închei o trupă adevărată, ase-mănătoare acelor colective teatrale care trăiau într-un regim de comunitate, cum a fost mai tirziu Livingul sau experiența lui Grotovski. Locuiam în același bloc, ușile apartamentelor noastre nu erau niciodată închise. Toată ziua eram îm-preună. Nu aveam altă preocupare decît teatrul. Se discutau spectacolele, reper-toriul, programele — chiar conflictele fa-miliale. Nu aveam secrete nici în profe-sie, nici în viața particulară. Jucam mult și eram iubiți de public. În 1960, făceam



Două creații actoricești remarcabile: Silviu Stănculescu (Printul) și Constantin Băltărețu (Varavin) în „Procesul“ de Suhovo-Kobelin, Teatrul de Comedie

parte din prima generație tinăra de după război. La București începea în teatru o mișcare nouă, care s-a numit „reteatralizarea teatrului“. Se dezvoltă un moment cu realizări scenice superbe, mari montări ca **D'ale carnavalului**, **Troilus și Cresida**, **Jocul ielelor**, **Richard al II-lea**, **Nepotul lui Rameau**, **Regele Lear**, **Arden din Feversham**, **Omul cel bun din Sicilia**. Aveam 35 de ani. Deslușisem tainele meseriei de regizor. Știam bine profesia de director de teatru, organizarea, pedagogia. Simțeam însă nevoia celui salt calitativ fără de care un artist autentic nu poate exista. Îmi amintesc că Lucian Pintilie mi-a spus într-o zi: „Tu faci cele mai bune spectacole realiste...dar mai știi și altceva?“ Mă pîndea o stabilizare periculoasă, salariul era bun, în oraș devenisem o autoritate. Atunci m-am gîndit ce este mai bine: să devii o statuie? sau să încerci să te auto-depășești? Exista riscul să pierd pozițiile cîștigate, să încerc niște drumuri care să fie greșite. Într-o noapte m-am hotărît să mă arunc în apă adîncă. A început o perioadă grea, de mediocritate, de fră-

mîntări. Luam premii la festivaluri, dar, analizîndu-mi spectacolele, constatam că sînt cel mult corecte, că băteam pasul pe loc. Nu reușeam să ies din șabloane, din convenționalism și inerție. Umblam prin teatre, montam mult și amestecat. Am fost la Ploiești, la Cluj, la Tirgu Mureș. **Macbeth** începea bine, dar după un sfert de oră nu mai spunea nimic interesant, **Vedere de pe pod**, la fel... Vedeam că mă găsesc la periferia teatrului. Mă pîndea un provincialism care nu depinde de localitatea unde îți faci profesia, ci de mentalitate.

— **Fiecare om trece prin asemenea clipe dramatice. În majoritatea cazurilor, este momentul decisiv, cînd artistul se poate plafona. Ca să ieși din impas, cred că nu e destul să iei această hotărîre. Nu poți să spui „de mine voi lucra altfel“.**

— Nu vei putea să pui în lucrul tău decît atît cît ești. Nu ajungi la căile noi în artă cu ajutor dinafară, ci prin tine însuși. Printr-un mare efort de voință, de gîndire. La început, înfringerile se da-



„Înainte de potop“ de Nagy Istvan (Teatrul Național din Budapesta)

„Livada cu vișini“ de Cehov (Teatrul din Novi Sad)



Succese pe scene din străinătate :

„Caligula“ de Camus (Teatrul din Gyula)



La Colocviul tinerilor regizori de la Birlad, cu criticul Valentin Silvestru și regizorul Dan Micu

Împreună cu actorii Naționalului budapestan în timpul pregătirii spectacolului „Înainte de potop“

torau faptului că am vrut să părăsesc schemele vechi, apelînd la efecte exterioare, nu la o lectură nouă, a pieselor. Cred că îmi lipseau experiența de viață, trăirea, suferința. Sofocle spune, într-un vers superb: „Trăiesc din nou și simt fiindcă sufăr...“ Suferința îți dă sentimentul că ești și artistul trebuie să fie, să existe ca om. Am trecut printr-o lungă perioadă de frământări, de umiliri, de rătări... de gestație. A durat zece ani. Și într-o zi m-am regăsit pe mine, cel adevărat. Spectacolul în care știu că începusem să fiu altul a fost **Omul care a văzut moartea** de Eftimiu, la Teatrul din Tîrgu Mureș. Era în 1970. Pe urmă am pus în scenă **Înainte de potop**. După treisprezece repetiții constatam că fac regie ca în trecut, cu pretenții de înnoire exterioară. Am oprit lucrul într-o zi de vineri și am revenit luni cu o viziune nouă. Am avut un week end foarte zburcișmat. Nu-mi venea nimic în minte. Duminică seara am recitat textul și am înțeles că problematica piesei avea legătură cu viața mea. Amintiri, imagini din copilărie și din tinerețe m-au ajutat să găsesc tonul adevărat al spectacolului. La premieră am realizat saltul calitativ pe care îl căutam. Simțeam că ceea ce făceam era TEATRU. A urmat **Puterea și Adevărul**, care a inaugurat Teatrul Național tirgumureșean. La un moment dat,

nu știam cum să rezolv o scenă. M-am gândit atunci la imaginea unui culoar de tribunal, neluminat. Am stins luminile teatrului și am lăsat lumina de serviciu. Atmosfera a devenit apăsătoare. Lucrurile înărunte dau uneori semnificații mari — deși nu este o regulă. Din aceste experiențe scenice am înțeles că regia e proiecția comună a viziunii noastre asupra lumii și modul cum înregistrezi tu, ca individualitate, viața. Am mai spus, mi se pare, că regia înseamnă o mare experiență de viață.

— În iarna lui 1984 am urmărit **indeaproape ridicarea spectacolului Procesul de Suhovo-Kobilin** la Teatrul de Comedie. Vă mărturisesc că pentru mine a fost o mare lecție de teatru. Ceea ce m-a impresionat la dumneavoastră a fost libertatea imaginației în compunerea semnelor teatrale. **Ofercați într-un timp scurt, în stilul spectacolului, mai multe variante, pe care, după ce le experimentați, le abandonați, căutînd altele. Dealtfel, sințeti din categoria rară a regizorilor care, cu colective teatrale diferite, încercați lecturi diferite ale aceluiași text.**

— În montarea unei piese există pericolul vulgarizării ideilor, al tratării ilustrativiste pe o singură coordă. Imaginile create au nevoie de complexitatea vieții. Ciulei a spus cîndva: „E nevoie de un

ochi «rău» la repetiții, care să-ți spună crud și deschis ce gîndește, chiar dacă nu-ți plac unele lucruri». Cînd nu am acest „ochi”, încerc să mă dublez, să fiu eu criticul. Asta e și cauza că nu rămîn niciodată asupra primei soluții a unei scene. Apoi, mă inspiră ființa actorului. Ideea de bază a spectacolului o găsesc singur. Noaptea, mai ales, îmi vin cele mai bune idei; apoi le dezvolt împreună cu interpretii. Sînt fel de fel de oameni. Nu cred că un regizor cunoaște de acasă toate posibilitățile actorilor. Am observat în experiența mea că un actor cu personalitate poate înnobilă concepția unui spectacol, e capabil să-i dea niște dimensiuni pe care nici nu le bănuiești. De exemplu Șerban Ionescu în Tarekin a făcut un rol cu semnificații mult mai largi decît mi-am închipuit eu la început. O experiență extraordinară a fost colaborarea cu Töröcsik Mari în Furtuna lui Ostrovski, la Győr în Ungaria. Această artistă, incununată cu atîtea mari premii internaționale, este o parteneră superbă în căutarea unor soluții noi. Merge alături de regizor către propunerile extreme, fiind total în opoziție cu tipul de actor dogmatic în repetiții. Regizorul are un rol extrem de important în evoluția actorului. El trebuie, printr-o matică specială, să-i anuleze sistemul de auto-apărare, să-l elibereze de autocontrol, să-i descătuseze personalitatea.

— Cînd vedeți că interpretul este aproape de imaginea dorită, deveniți brusc sever și intransigent. Observațiile dumneavoastră acționează precis și dur, ca un bisturiu. Cred că stilul dumneavoastră evoluează între improvizare și rigoare.

— Teatrul este matematică. Pentru chinurile creației e necesară ordinea. Dacă nu sînt stăpînite perfect textul și mișcarea, spectacolul se murdărește și se degradează. Construit pe piloni siguri, el rezistă 5—6 ani.

— Spectacolul cu Procesul de Suhovo-Kobelin are o semnificație deosebită în cariera dumneavoastră. El vă marchează debutul pe o scenă bucureșteană. De ce așa de tirziu?

— La începutul carierei, teatrele din București nu mi-au propus colaborări cu texte în care să cred, capabile să-mi dea certitudinea că voi realiza montări importante. La Comedie m-a solicitat un colectiv care m-a înconjurat cu dragoste și deplină încredere, oferindu-mi toată libertatea de creație, atît ca opțiune repertorială, cît și ca viziune de spectacol. Doresc să pun în scenă cu această trupă **O scrisoare pierdută**. E o piesă care-și află foarte bine locul pe afișul Teatrului de Comedie. Voi încerca s-o tratez într-o optică novatoare, pe linia

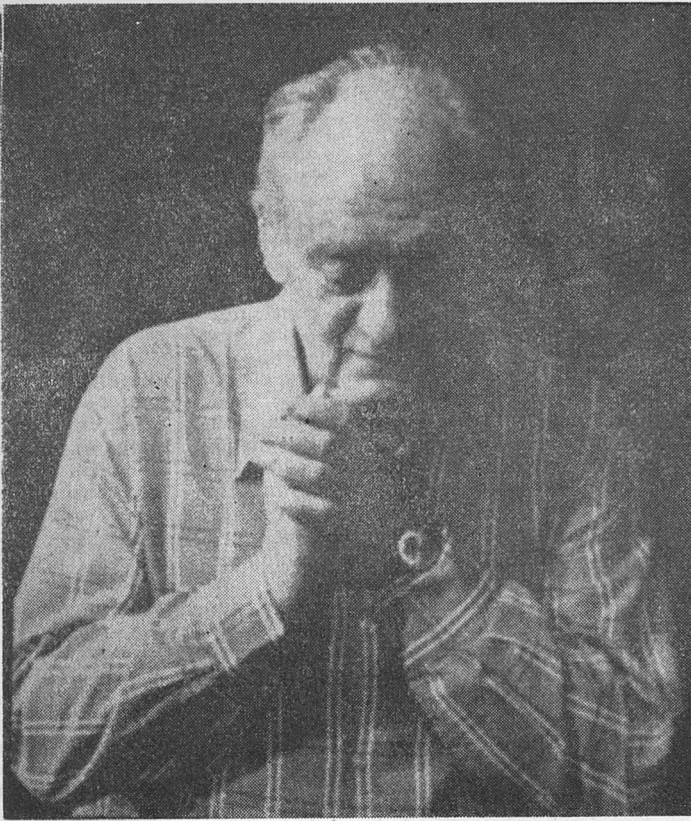
reprezentațiilor cu **O noapte furtunoasă** și **D'alc carnavalului**. Am găsit cîteva elemente pentru spectacol sugerate de text. Acțiunea se va petrece marcat într-un orașel de provincie. Tipătescu este un june-prim, frumos ca un frizer, cu dinții albi și părul dat cu briantină, de care sînt amorezate toate damele din urbe. Coana Joița va fi mai matură și foarte îndrăgostită de erou, fapt de care acesta profită pentru a face carieră politică. Pe Agamiță îl vîd ca o figură de bufon, un diplomat ramolit de la 1880, îmbrăcat în negru, elegant, cu monoclu și păr ondulat. La adunarea electorală nu va exista public. El se găsește afară, dar personajele acționează de parcă ar fi prezent în sală.

— În aprecierile critice ale spectacolelor dumneavoastră, se vorbește deseori despre capacitatea de a aduna direcțiile opuse ale unei epoci teatrale eclectice într-o sinteză superioară, cea a „realismului grotesc”.

— N-am urmărit niciodată să descifrez sensurile unui text în acest sens. Nu știu dacă la mine grotescul este hotărîtor. Nu cred că este forma mea de expresie. Poate acum cîteva ani era o mare laudă să recunoști montarea după directorul de scenă. Reprezentațiile mele au fiecare viața și propriul ei stil teatral. Astăzi un regizor merge pe drumuri mult mai deschise, **Livada cu vișini** a lui Brook nu seamănă cu **Carmen** montată de Brook.

— Sînteți foarte atașat de mai tinerii dumneavoastră colegi de breaslă. În perioada cînd ați fost director adjunct al teatrului din Tirgu Mureș, i-ați invitat să monteze pe regizorii atunci aflați la începutul carierei, azi nume reprezentative: **Alexa Visarion, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat**. Cum apreciați regia tinăra?

— M-am întilnit cu foarte mulți regizori străini, le-am văzut spectacolele. Prin comparație, remarc dinamismul intelectual al tinerilor noștri regizori. Au o maturitate filozofică în gîndire. Am observat asta la Visarion și la Micu, cînd lucrau la Tirgu Mureș și aveau atunci douăzeci și ceva de ani. Am stat de vorbă cu Tocilescu. Îi admir risipa de fantezie și ideile îndrăznețe. La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca am încercat și am reușit, împreună cu colectivul, să imprimăm o atitudine deschisă pentru NOU în teatru, trupa venind astfel în întîmpinarea stilului personal și foarte original al lui Aureliu Manea, care a realizat aici cîteva montări remarcabile. La generația mai tinăra, aceea a lui Dabija, Hadji-Culea, Măniuțiu, Galgoțiu, Tompa Gabor, Dembinski, Frunză, Alexandru Darie, Szabo Agnes, apreciez libertatea interioară, puterea de invenție



Gheorghe Harag în căutarea „Livezii cu vișini”...

teatrală. Am sentimentul că fac front comun cu el împotriva șabloanelor și a convenționalismelor.

Alături de capacitatea de creație excepțională, generozitatea și noblețea de caracter a omului fac din el un maestru iubit și prețuit. Personalitate polarizantă, Gheorghe Harag are în teatru numeroși discipoli și spirite înrudite printre actori, scenografi, regizori, critici, dramaturgi. Atras de venirea unor elemente valoroase în teatrul de la Tirgu Mureș, de climatul care s-a înstaurat, Gheorghe Harag s-a întors în acest colectiv unde a încheiat recent pregătirea spectacolului Livada cu vișini. Entuziasmul său este la fel de irezistibil și de molipsitor. Fidele profesiei sale de credință, de o viață, continuă să uimească prin

forță, înerețe și aspirația de a se reinnoi mereu.

— Deși ușor apăsător de ani, mă simt în formă. Sint însă pândit de neliniște. Trebuie să risc, să caut mereu. Am creat în mine această permanentă nevoie de NOU. E groaznic când știi că o scenă nu-ți iese așa cum vrei. Cele mai teribile sentimente din lume sint, primul, când trebuie să te duci la repetiție, al doilea, când nu trebuie să te duci. Nu o dată am avut în viață momente de plafonare, când simțeam că mi-am epuizat resursele. Un fapt e definitiv hotărât: cît voi lucra ca regizor, voi căuta drumuri nebătătorite, chiar dacă risc să pierd din lauri.

**Convorbire realizată de
Ludmila PATLANJOGLU**

SEMANAL

VIRGIL MUNTEANU

Cum am urît-o eu
cinci minute pe Poldy ...

Zilele trecute, m-am încruciașat pe stradă cu Leopoldina Bălănușă. Am salutată-o zgomotos și vesel, ca de obicei, dar ea nu mi-a răspuns. Mergea spre teatru, gînditoare, concentrată, închisă în ea însăși, total absentă față de cei din jur. Nu m-am supărat, nici nu m-am mirat, o știu de prea multă vreme și o iubesc prea mult ca să nu înțeleg că se afla, în clipa aceea, în cu totul altă parte, în lumea unui nou personaj... Se îndrepta către teatru cu mersul ei frumos, ca de regină... Și mi-am amintit... Mergea ca Bette Davis, spuneam noi, e mult de atunci, eram aproape absolvenți și eram prieteni și toți eram îndrăgostiți de ea. Cum se întâmpla adesea, ne întâlneam undeva, la șosea, în casa imensă și primitoare a unui mare sculptor, în atelierul căruia, uriaș cât un hangar, cîntam, dansam, născoceam întreceri, jocuri, puneam la cale farse... tinerețe!

Odată, cotrobăind prin cotloanele pline de taine ale imensului atelier, Iani, Ion Cojar de astăzi, a găsit un surogat de pușcă, o armă cu aer comprimat și o pungă plină cu alice de plumb. Și, în vreme ce se dansa (Domenico Modugno povestea ceva trist despre un om în frac), în vreme ce eu priveam nostalgic la sticlucă cu rom „Jamaica” încă nedesfăcută și la perechea ei, așezate pe o masă de stejar

sub fereastra mare cit un ecran panoramic, Iani, vînător nemărturisit, zburătăcea cu plumbii armei cu aer comprimat fel de fel de obiecte îngrămădite pe mîile de polițe din atelier. Poldy a fost cu ideea. În seara aceea, Poldy era fermecătoare. Avea o rochie nouă, albastru deschis, care o făcea și mai suplă, avea părul lung, neted, lucios, pieptănat pe spate și avea o pereche de sandale cu toc-cui care îi puneau și mai mult în evidență mersul grațios, ca al neasemuitei Bette Davis. Numai poșeta, poșeta de care nu se despărțea, era peste măsură de burdușită. Nu se potrivea, ziceam noi, o poșetă dol-dora de cine știe cite nimicuri inutile, eleganței și grației subtile a unei atît de frumoase fete. Poldy rîdea.

Poldy a fost cu ideea. Concurs de tir cu premii. Cine nîmerește are dreptul la un pîhărel de rom Din grădină, Poldy a adunat o basma de mere căzute timpuriu, pe care le-a atîrnat cu sfoară de rama unui șevalet. S-a mai tras în mere, ne-a explicat ea, vedeți Schiller. Tot ea 'a stabilit distanța, ordinea de concurs, timpul de ochire. Ea dirija totul, cocoțată pe masa de stejar, lingă cele două sticlucă de rom și pîhărelul cit un degetar. Modugno cînta pentru nimeni ceva cu bună-ziuă, tristete, prietenă a melancoliei mele, noi trăgeam, pe rînd,

alături, dar din ce în ce mai aproape de țintă, pînă cînd, în scurtă vreme, nimeni nu mai rata lovitura și prima sticlă de rom s-a golit prematur. Odată dibăcită tehnica de tragere, totul devenise prea simplu. Și atunci, tot Poldy a fost cu ideea. Schimbăm regulamentul. Dați-mi arma. Ne aflăm undeva, în Arizona. Sau în Nebraska. Jur-împrejur, numai stînci golașe. Eu sînt un șerif, zise Poldy, stringînd biata armă, cu potul lipit de șold. Trei bandiți mă înconjoară, stau ascunși după stînci, nu știu unde. Sînt incolțit, dar nu mi-e teamă! Și Poldy avea în clipa aceea chipul sever, încordat, calm și hotărît al unui șerif. Ascult cel mai mic zgomot, un foșnet. Toți o urmăream fascinați. Poldy se rotea încet pe tocurele-cui, cu arma lipită de șold, dar noi o vedeam încălțată în cisme cu pinteni și parcă vedeam lucindu-i pe piept steaua de șerif... Totul pare mort, șuieră Poldy, și totuși ei sînt aici, îi simt. Nu mi-e frică, dar nu vreau să-mi scape nici unul... Poldy era cu spatele la șevalet... Totul e cine trage primul! Fulgerător, Poldy-șeriful se răsuci și, cu arma lipită de șold, trase fără să ochiască. Arma pocni sec, plumbul porni și... a doua sticlă de rom, cea neîn-cepută, ultimul trofeu se prefăcu în țândări!

În seria acțiunilor A.T.M. dedicate Anului Internațional al Tineretului, o manifestare de un interes aparte a constituit-o organizarea — la Iași, în zilele de 20 și 21 martie — a unei microstagioni de spectacole ale Teatrului pentru copii și tineret din localitate (reprezentatii ce aveau drept principali spectatori — pe lângă sălile arhipline de copii — un grup de membri, din București și din Iași, ai secției de critică dramatică a A.T.M.), microstagione înconunată de un simpozion pe tema „Teatrul — univers de cunoaștere, mijloc de educație și formare a generațiilor tinere în spiritul marilor valori umane”.

Gazdele au prezentat o selecție variată și reprezentativă de spectacole (în număr de șase), ce ilustra cu claritate momentul actual al evoluției acestui teatru, cu performanțele lui, dar și cu inerentele-i ezitări, selecție ce a permis celor care au intervenit în discuțiile simpozionului să certifice maturizarea artistică a colectivului ieșean, cristalizarea unui stil al său de expresie teatrală (în montările cele mai izbutite), în care păpușa coexistă armonios cu prezența actorului în scenă, într-o imagine sincretică împlinită prin muzică, dans și mobilitate deosebită a decorului.

Fereastra cu povești (de Ion Agachi și Constantin Brehnescu), **Magazinul cu jucării** (de Al. T. Popescu), **Prislea cel voinic și merele de aur** (adaptare de Constantin Brehnescu după Petre Ispirescu), **Mary Poppins** (versiune liberă de Silvia Kerim după Pamela Travels), **Vacanță cu extraterestri** (de Cicerone Sbanțu), **Aventură în codru** (versiune scenică de Despina Pernevan, după Pavel Grym) sînt titluri care atestă o varietate repertorială remarcabilă, unitară prin calitatea suportului literar ales, varietate care vizează satisfacerea exigențelor mai

tuturor zonelor de vîrstă ale publicului tînăr, de la preșcolari la elevi și studenți (ba chiar, nu o dată, îi delectează și pe adulți), oferindu-le corespondențe teatrale cît mai apropiate de preocupările lor cotidiene, cu intenția (nedisimulată, dar nu și didactică) de a îndruma, de a modela conștiințele în formare.

Toate spectacolele numite mai sus sînt semnate — la capitoarele regie și scenografie — de o echipă bine sudată de creatori: regizorii Constantin Brehnescu și Natalia Dănăilă, împreună cu scenografa Marfa Axenti. Faptul nu trebuie înțeles ca o tendință de izolare, de „protecționism” teatral (pe scena ieșeană au lucrat și alți regizori și scenografi, există și în prezent proiecte de colaborare), ci este, poate, doar o coincidență, care explică însă, în bună măsură, constituirea celui profil aparte — amintit mereu de participanții la simpozion — al Teatrului pentru copii și tineret din Iași. Profil la stabilirea căruia a contribuit — de-a lungul anilor — și talentul unor actori exersați în egală măsură în interpretările „pe viu” și în mînuirea păpușilor, între ei remarcîndu-se cu osebire Cristina Anca Ciubotaru, Simona Agachi, Nina Dimitriu, Emilia Prăjinaru, Doina Iarcuczewicz, Liviu Smîntinică, Ion Agachi, Tomiță Hogeaa. Dar nu numai ei.

Cît despre participanți, alături de întreg colectivul teatrului, la reușita simpozionului de la Iași au contribuit prof. Ion Toboșaru (coordonatorul discuțiilor) și prof. Ileana Berlogea, Mircea Radu Iacoban (directorul mai „vîrstnicului” Teatru Național „Vasile Alecsandri”), Radu Boroianu (directorul adjunct al Teatrului „Tîndărică”, rudă apropiată instituției ieșene), Ana Toboșaru (director al A.T.M.), dramaturgul Theodor Mănescu, criticii dramatici Margareta Bărbuță, Natalia Stancu, Liana Cojocarui, Ștefan Oprea, Constantin Paiu și subsemnatul.

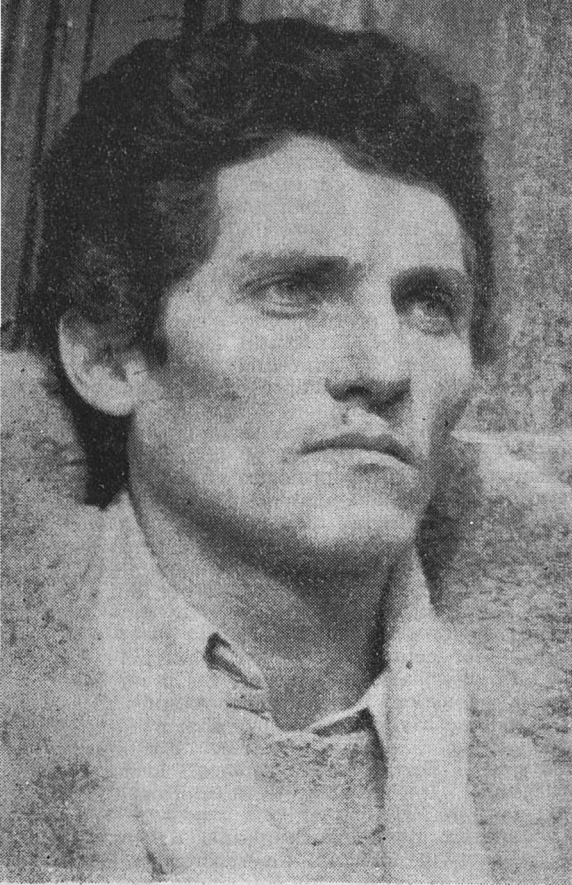
Dinu KIVU

Vraja s-a destrămat. Șeriful s-a pulverizat, și noi, muși de umire și de indignare, priveam cum se înlînde pata de rom, printre cioburi, pe masa de stejar de sub fereastra cît un ecran panoramic.

Simțeam cum crește în noi ura. Șerif nenorocit, n-aveai decît să spargi fereastra, n-aveai decît să faci țîndări nasul unei statui, n-aveai decît să

găurești pielea vreunui dintre noi, cu neîndemînarea ta blestemată, nu să distrugi trofeul, unicul și ultimul trofeu! O uram pe Poldy. O uram cu atît mai mult cu cît ea rîdea, rîdea nestăvilît, rîdea ca o nebună! Eu căutam vopsele să-i mînjesc rochia, Jani umbra după o pereche de foarfeci să-i taie părul, și eu rîdea. A ris așa, preț de cinci minute,

și noi am urît-o cinci minute în șir, uitînd că sîntem îndrăgostiți cît ea, hărăzînd-o celor mai cumplite cazne, izgonînd-o pentru totdeauna din inimile noastre, am urît-o pînă cînd Poldy, printre lacrimi de ris, a dibuit hișos-burdușita poșetă de care nu se despărțea și a scos din ea a treia sticlă de rom „Jamaica”.



Anul internațional
al tineretului

Pasărea rară a inocenței . . .

Dragoș Pâslaru înspiră încredere, în aria inocenței, valență umană pe care arta se încapăținează să o salveze, în vreme ce (sau de vreme ce) viața nu încetează să o ridiculizeze, inaccesibilă cum e, ca strugurii cei acri. Într-o lume în care omul, s-a spus de atâtea ori, e născut dintr-o vină, inocența, pasărea rară, zboară pe alte ceruri. Ne uităm la ea de departe și ne pare sau nu ne pare rău că n-o putem ajunge. Ridiculișăm pentru a ascunde una sau alta. Dar inocența trece prin ridicol cu penele la fel de albe ca ale lui Alioșa Karamazov. Adică la fel de provizoriu albe.

În interiorul unui talent cu detectabil multe alte posibilități de etalare a sensibilității specifice, Dragoș Pâslaru pare a fi fost „destinat“ personajelor sale de fizionomia al cărei beneficiar este și a cărei victimă poate deveni. Pentru că supralicitarea ei e tot atât de primejdioasă ca aceea a glasului. Vizualul și auditivul nu pot precumpăni unul asupra celuilalt fără a se păgubi, în condițiile în care este conceput astăzi la noi un spectacol de teatru.

Fără îndoială, teatrul și încă mai mult filmul sînt legitimate să exploateze ceea ce s-ar numi la nevoie cu un cuvînt

„expresivitatea“ fizică a actorului. Și unul și celălalt au avut dreptate să observe că pe fizionomia de eboșă a lui Dragoș Pâslaru și pe mișcărilor sale hieratice sau dizarmonice se așază bine îndărătnicia taciturnă, timiditatea în dispută cu agresivitatea, violența reprimată, asceza, fanatismul latent. Doar că le-au circumscris, paradoxal deci adevărat, fie unei toleranțe, fie unei intransigențe care, amîndouă, își clamează, își arborează nevinovăția. Psihologic, corect. Și foarte la îndemînă. În date fizice care i-ar fi permis (și continuă să-i permită) să joace „duri“, actorul și regizorii cu care a lucrat au preferat să compună un personaj, dacă nu chiar vulnerabil, în orice caz expus. Ca și frumosul, inocența și intransigența nu evoluează. Dimpotrivă, se degradează sau/și pier. Stîngăcia juvenilă expune nu numai la ridicol, iar lipsa de maleabilitate nu duce doar la gafe. Ele sînt surse de umilință și înfrîngeri și personajul lui Dragoș Pâslaru e deocamdată foarte trist, în această silnică ucenicie, în această ireversibilă inițiere întru pierderea de sine, întru sacrificarea unei eventuale inocențe originare. Imperfectă și fragilă, inocența e doar un punct în suspensie pe drumul



Jeff din „Jocul de-a vacanța“ de Mihail Sebastian, cu Catrinel Paraschivescu

cunoașterii. Uneori disprețuită de-a dreptul, alteori admirată în trecut, cu doar fariseică nostalgie, ea nu reține atenția pentru că, pe cât de iremediabil vinovat pe atât de narcisist, omul își iubește vinovăția. De aceea, poate, chiar și în marile sale partituri, inocența cîntă vioara a doua. În *Romeo și Julieta* ca și în *Othello*, adevăratul personaj principal este, dacă nu maleficul, atunci deghizarea sa, hazardul, cel puțin tot atât de ostil purității.

Iată deci și o rațiune practică pentru un actor de a nu se specializa în personaje eterice. Dacă nu intenționează să se specializeze în roluri secundare. Fierște, pandantul inocenței, intransigența, e hamletiană, dar *Hamlet* se joacă atât de rar... Iar *Cidul* deloc.

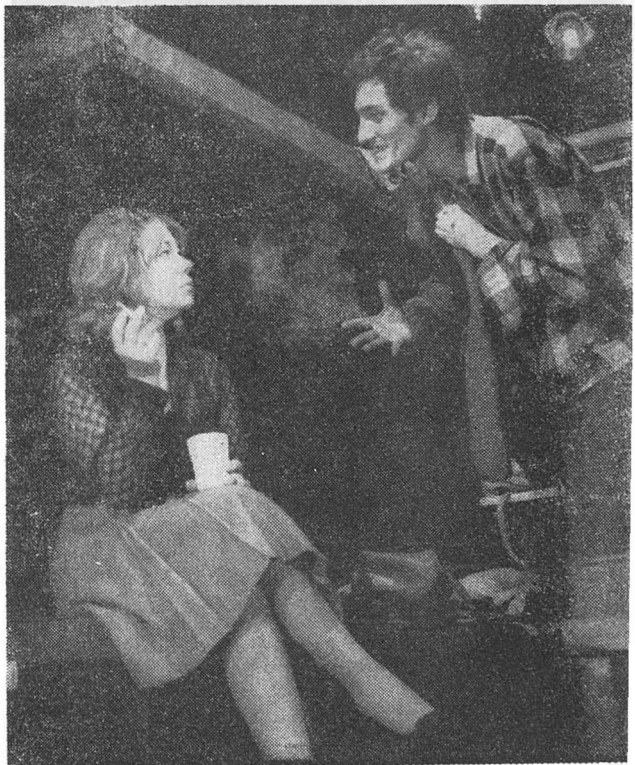
Chiar dacă stocul de inocenți ar fi inepuizabil, nu asta e problema. Pe drumul pînă la Don Quijote mai sînt mulți pași de făcut. Exerciții de stil pentru actor, de gimnastică intelectuală pentru public. Pentru că înduioșarea se declanșează aproape la fel de automat ca și risul și, odată automatismul format, dezvățul, se știe, e muncă de Sisif. Leacurile de înduioșare pot fi blînde, adică de la Alioșa Karamazov se poate trece la un, să zicem, Raskolnikov, iar de la Jeff la Gelu Ruscanu. Dar pot fi și violente: de ce nu un Iago? Cu aceeași fizionomie, altfel pusă în pagină. Sau — de ce nu? — un Scapin. Pentru descrețirea frunții și „derigidizarea“ mișcării. Avem cu toții nevoie de mișcare și de aer curat.

Dan MICOLEȘCU



Alături de Ștefan Sileanu interpretînd pe Alioșa din „Karamazovii“

Cu Anda Caropol în „Noi, subsemnatii“ de Al. Ghelmaș



CRONICA DRAMATICA

PIESA ORIGINALĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE



Mirela Cioabă și Ilie Gheorghe

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

PAZNICUL DE LA DEPOZITUL DE NISIP

de D. R. Popescu

Data premierei : 11 ianuarie 1985.

Regia : MIHAI MANOLESCU.

Scenografia : VIOREL PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția : MIRELA CIOABĂ
(Dora); ILIE GHEORGHE (Hariton);
IANCU GOANȚA (Haralambie).

Relative sînt celebrele legi ale acțiunii dramatice! În piesa asupra căreia ne-am oprit, se află în scenă de la bun început o pușcă, și cu pușca se va trage — și încă de mai multe ori —, dar nu împușcăturile vor duce mai departe acțiunea și nici nu vor clarifica cine știe ce dramă... Desigur, acest lucru e de natură să-l dezamăgească nițel pe Cehov!

Am fi tentați să scriem că din altă parte va țîșni „glonțul dramatic“, numai că nu va țîșni deloc, ci drama, reală de altminteri, se va naște prin acumulări lente, va crește încet dar implacabil, ca o naștere adevărată, adică a ceva viu. Și mai precis, nu o naștere, ci două renasteri. Doi oameni se nasc din nou, re-

nasc ca oameni morali și virtuoși. Doi oameni, un bărbat și o femeie, se trezesc față în față, în imensitatea mirifică a Deltei. Aproape jumătate din piesă, bărbatul și femeia își oferă reciproc și cu asupra de măsură biografii fictive, joacă teatru, joacă — deseori — „tare“, pentru a se impresiona care pe care. Replciile curg, vorbele se ridică trufașe în aerul înțeleptei Deltei. Ea s-ar putea să se numească Dora, s-ar putea să fie tânără călugăriță suedeză cu ascendență olteană (!), dacă nu e cumva vinzătoare de răcoritoare, s-ar putea să fie o imorală „femeie electrică“, dar parcă e fată cumsecade. El s-ar putea să fie un simplu paznic, s-ar putea să fie un matur bărbat blazat și cumsecade, dacă, la fel de bine, n-ar fi un ucigaș din gelozie. Sau...

Cei doi se incriminează reciproc, atacă, se retrag, obosesc, își dau tircoale, într-un fel de preludiv de rut... verbal. Încet, încet, printre frazele biografii inventate se insinuează câte un cuvânt adevărat apoi mai multe, istețimea vorbeii superficiale face loc patosului, sincerității. Pe nesimțite, Dora și Hariton își dezvăluie identitățile funciare, de năpăstuiți ai vieții, autoexilați pe pământul friabil, dar regenerator al Deltei. În povestea de dragoste înfiripată între cei doi intervine, de data aceasta pe neașteptate, moartea. Grav atinsă de boală, Dora este salvată de la moarte, printr-un efort care-i va ruina viața, de către Hariton, care-și expiază astfel păcatul uciderii unui om. Uriașă, vie, misterioasă, Delta este martoră acestei povești omeneste. Dar este mult mai mult. Este un cadru-personaj; Delta — triumfi cu câte o latură pentru fiecare dintre stările prin care trec personajele: ispășire, purificare, regăsire.

Referitor la teinica de construcție a piesei, aș spune că ea se conformează modelului cosmic (al Deltei): drama se naște printr-o aglutinare, prin aluviunile sentimentelor care-i animă pe eroi.

Fără doar și poate, o sarcină dificilă pentru regie și pentru interpreți. Fiindcă la suprafața piesei nu există lovituri „ca la teatru“, situații-limită, întâmplări neașteptate, ci drama este insinuată în replici, uneori sufocată în verbiaj. Adevăratele stări ale personajelor trebuiau intuite, apoi orînduite într-un crescendo. Dacă personajele mistifică, sarcina lui Mihai Manolescu era de a de-mistifica actele eroilor, de a deconspira spectato-

rilor — cu măsură și în creștere — jocul dintre esența și aparența personajelor. Decantate de către regizor, nucleele dramatice capătă o relevanță puternică, pot fi desprinse și apoi orînduite astfel: cunoașterea, dragostea, conviețuirea, lupta, sacrificiul și moartea.

Cu obiectivitate, regizorul luminează aceste teme pe rînd, fără a defavoriza vreuna dintre ele. Astfel, spectacolul capătă bogăție și măreția unui fenomen complex, viabil. Poate că s-ar mai fi putut renunța la unele replici de la început — pe infinita temă a lui „între a fi și a avea“ — dar este remarcabil că spectacolul rămîne coerent și logic.

Paznicul de la depozitul de nisip se constituie într-o frumoasă demonstrație de relevanță regizorală și într-un tur de forță actoricesc. În rolul Dorei, tînăra actriță Mirela Cioabă pune în lumină un talent excepțional, în care sensibilitatea și forța de întrupare se complinesc neobosit, de la un capăt la altul al spectacolului. Adevăratul recital al actriței începe după prima treime a piesei, cînd tonalitatea dureros-patetică precede delirul și febra îmbolnăvirii. Trecerile de la luciditate la delir, revenirea și căderea în halucinații cosmoteice (cum ar spune Blaga) sînt mostre de actorie de cea mai bună calitate. Registrele vocale se diversifică chiar în cadrul aceleiași perioade (fraze).

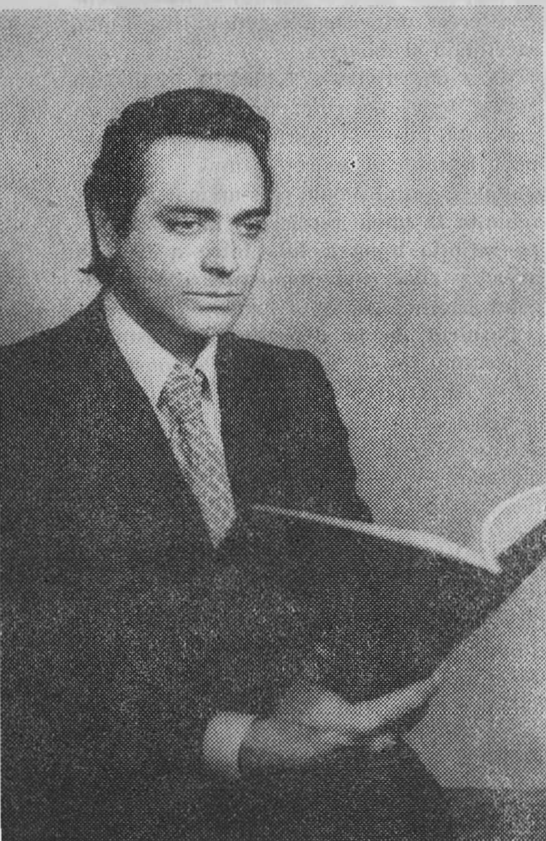
La premieră, Ilie Gheorghe în rolul lui Hariton mi s-a părut ușor crispat, reținut, accentuînd curios unele cuvinte. Revăzînd spectacolul, constat că pe sonajul a devenit mai suplu, mai atent, mai cald, mai adevărat. Mă bucură această putere de re-creare permanentă a rolului care certifică profesionalismul recunoscut al lui Ilie Gheorghe.

Să remarc și probitatea cu care Iancu Goanță creionează un personaj episodic.

O deltă frumoasă realizează scenograful Viorel Penișoară-Stegaru; remarcabilă, plasticitatea decorului, dar aș fi tentat să cred că o doză de mister cosmic nu i-ar fi prisosit.

Maestrul de lumini Vadim Levinschi, prin clarobscururile pe care le naște arta sa, ne-a încîntat — ca de altea ori.

Patrel BERCEANU



Alexandru Repan — o prezență elegantă și sobră

Actualul spectacol de la Teatrul „Nottara“ este de fapt o reluare a montării realizate de același performer, Alexandru Repan (în compania scenografului Sică Rusescu), în urmă cu șapte ani, montare care își apropiase suta de spectacole încă din timpul seriei inițiale. Și dacă astăzi, totuși, nu scriu despre Craii lui Repan la rubrica „reprezentarea nr...” (ar fi fost a 101-a), lucrul nu se întâmplă numai pentru că atunci, la vremea potrivită, nu am avut ocazia să scriu, ci și pentru că am avut din nou sentimentul că particip la un eveniment cultural (aniversăm în acest an și centenarul nașterii scriitorului) și artistic, un eveniment care merită să fie discutat ca atare.

Cutezind să senineze aproape în întregime spectacolul (scenariul — mai bine

TEATRUL „NOTTARA“

CRAII DE CURTEA VECHE

de Mateiu I. Caragiale

Data premierei : 6 aprilie 1985.
Spectacol realizat de ALEXANDRU REPAN. Scenografia : SICĂ RUSESCU.

zis, „decupaj“ din cartea lui Mateiu, regia și interpretarea), Alexandru Repan și-a asumat o responsabilitate împovăratoare. Căci tagma „mateinilor“ este impresionantă (și în creștere se pare), iar o astfel de întreprindere era evident că va suscita controverse inevitabile. Ceea ce s-a și întâmplat. În cronița „primei premiere“ (dacă se poate spune așa), unul dintre condeiele cele mai autorizate în materie, Radu Albală, formula obiecții întemeiate privitoare la înțelegerea cutărui pasaj din text (mergind cu minuția — sau pedanteria — pină la descifrarea unor sintagme). La „noua premieră“ (horribile dictu, cer din nou scuze), un alt distins critic, Al. Paleologu, acordându-i știința sa lui Repan, folosea prilejul pentru a redeschide unul dintre dosarele interpretărilor mafeine, despre așa-zisul caracter „poematic“ al romanului, pe care-l contestă, reclamându-i puritatea sa de roman social (și intrînd în polemică, implicit, printre alții, cu Romanul Vulpescu). Și așa mai departe, cum este și firesc.

Însă cred că interesează mai puțin, acum, toate aceste dispute. (dealtfel, deloc lipsite de finețe și avînd — de fiecare parte — îndreptățirile lor). Ca un detaliu anecdotic, semnalez că, prin 1965, lucrînd eu însumi la o cercetare despre Mateiu I. Caragiale, am numărat — în bibliografia completă consacrată autorului pină în acel moment — nu mai puțin de ... 127 de nume, mai mult sau mai puțin ilustre, de la Saint-Simon la Barbey d'Aureville, invocate de diversi comentatori pentru a explica descendența literară a lui Mateiu I. Caragiale; ceea ce nu m-a împiedicat să-l consider, cum îl con-

sider și astăzi, drept unul dintre cei mai originali scriitori ai literaturii universale.

Interesează în schimb foarte mult faptul artistic care se produce pe scenă, prin intermediul persoanei aceluiași Alexandru Repan. Fapt artistic pe care, incontestabil, publicul îl validează cu însurlețire. Succesul acestui spectacol pornește mai întâi de la „decupajul“ (cum spuneam) inteligent pe care Repan a știut să-l facă în textul **Crailor...**, ferindu-se de tentația versiunii exhaustive (și așa, spectacolul durează două ore, fără pauză; dar două ore petrecute „cu sufletul la gură“, cum rareori se întâmplă în producțiile de veritabil suspans). Apoi, actorul Repan degajă, din prezența sa elegantă și sobră, din tonalitățile sale învăluitoare, ca ațel „vals unduitor și trist“ evocat de autor, din privirea sa cu o luminozitate specială, din surisul său discret, ușor obosit, din toate detaliile comportamentului său scenic, acea inefabilă magie, care — singura — putea să echivaleze, sub reflectoare, magia înaltă a literei lui Mateiu, vraja ei inconfundabilă, Alexandru Repan și-a propus un miracol, și îl reușește, căci din cuvântul lui se infiripă siluetele fugare, desenate în peniță subtilă sau, din contră, violent colorate, ale lui Pașadia, Pantazi, Pirgu, ale Penei Corcodușa și Sultanei Negoianu (ce păcat că s-a văzut nevoit să renunțe la Rașelica Nachmanson) și — mai presus de toate — a autorului însuși.

La premiera de acum șapte ani, trecerea lui Repan prin scenă mi-l amintea mai ales pe Pașadia; astăzi, întrevăd în ea mai mult umbra lui Pantazi, și presimt în spatele ei și cel de „al patrulăa hagiatic“, la care se referă și actorul, în cele câteva fraze pe care le-a risipit în programul de sală...

Dinu KIVU

OMUL CU MÎRȚOAGA

de G. Ciprian
pe două scene

■ TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

Omul cu mîrțoaga este, înainte de toate, o inteligență și superioară prelucrarea a unei scheme de vodevil. „Triun-

ghiul“ clasic Chirică-Ana-Nichita, al cărui destin ocupă o bună parte din intriga piesei, nu mai este tratat cu lejeritatea specifică vodevilului, ci este problematizat în sprijinul ideii de martiraj al personajului principal. Simplificînd lucrurile, piesa **Omul cu mîrțoaga** este a unui singur personaj, Chirică, a acest păgubos de geniu, transformat, din nevoi de demonstrație, în martir triumfător. George Ciprian propune prin Chirică un ideal polemic de umanitate. Polemic și în aceeași măsură utopic, pentru că eroul lui Ciprian este un fel de Iov, modern, care suportă ceea ce nu poate fi suportat, fără ca umilintele să-i știrbească omenia blajină ce-l aureolează. În colecția de umilinte și ultragii cu care autorul probează forța morală a eroului său nu există limite. Nu este vorba numai de adulterul brutal al soției lui Chirică, Ana, care îl părăsește pentru himera iubirii lui Nichita, nici de trădarea celui mai bun prieten al său, același Nichita, ci și de toată defilarea aceea de personaje secundare, de la Proprietăreasa casei la Inspectorul general, avînd rostul de a împinge la ultimele consecințe martirajul lui Chirică. Cre-

Data premierei : 21 martie 1985.

Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : TEODOR TH. CIUPE.

Distribuția : ANTON TAUF (Chirică); PETRE BĂCIOIU (Varlam); MARIUS BODOCHI (Alexandru Nichita); MIRIAM CUIBUȘ (Ana); EUGEN NAGY (Inspectorul general); GELU BOGDAN IVĂȘCU (Omul cu idei și Delegatul); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Stăpînul calului); ION MARIAN (Provincia-lul); MARIA MUNTEANU (Fira); MELANIA URSU (Proprietăreasa casei); ION TUDORICĂ (Directorul școlii); VICTOR NICOLAE (Ajutorul de arhivar); GHEORGHE JURCĂ (Un aprod, Un slujbaş); VERA MĂRGINEANU (O femeie bătrînă).

dința lui într-o cauză pierdută, chiar dacă este vorba de șansele unui cal de curse depreciat, rămîne, în ciuda aspectului comic al chestiunii, foarte dramatică. George Ciprian ne invită să citim mai adînc parabola statorniciei în propriile credințe, pe care o figurează arhivarul Chirică și calul său Faraon, pentru a desluși înțelesurile unei drame a devoțiunii. Prin luciditatea cu care își asumă toate inconvenientele sociale și morale ale credinței sale, Chirică devine un fel de sfînt. Poate mai tirziu decît



Petre Băcioiu, Melania Ursu, Maria Munteanu și Anton Tauf

s-ar fi convenit pentru a asigura simetria compoziției, autorul sugerează cu discreție o beatificare a eroului său, căruia, în ipostaza finală de învingător, i se atribuie însușiri profetice. Cu adevărat nou în piesa lui Ciprian este amestecul inseparabil între ridicol și sublim, între comic și dramatic, în structura personajului principal, parcă anume alcătuit pentru a ilustra ideea că de la sublim la ridicol nu e decât un singur pas. Acesta este și procesul esențial pe care îl trăiește Chirică în piesa lui George Ciprian: o evoluție netă de la ridicol la sublim. Spre paguba ei, piesa este plină de episoade absurd-pitorești colaterale, uneori pur și simplu gratuite. O scenă nu lipsită de semnificații în context, cum este aceea a Inspectorului general, se lungeste peste măsură doar de plăcerea jocului, de plăcerea „epatării bughezului”, ce va deveni atotcuprinzătoare în **Capul de rățoi**.

În decorul „rebusistic” al lui Teodor Th. Ciupe (în centrul scenei, o groapă cu nisip cu o simbolistică difuză, în fundal, o platformă pe care sînt izolate unele personaje), Mihai Măniuțiu realizează un spectacol ce refuză comentariul personal asupra textului, preferînd accentuarea ideilor pe secvențe și pe personaje, astfel încît unele scene sînt investite cu semnificații suplimentare, altele rămînd la mesajul original; la fel ca și personajele, dintre care unele dobîndesc semnificații noi, neașteptate, în timp ce altele sînt păstrate în accepția tradițională. Este remarcabilă opera-

țiunea de restructurare filigranată, mai exact de potențare a semnificațiilor unor personaje ale piesei, începînd cu Chirică și sfîrșind cu un personaj secundar cum ar fi Provincialul; dar, transformată în procedeu, soluția atribuirii de sensuri unor personaje riscă să transforme spectacolul într-o paradă de subtilitate a reorganizării tipologice.

Lucrarea regizorului se exercită în primul rînd asupra personajului principal, care devine (desigur, și prin distribuirea „neconformistă” a lui Anton Tauf) un fel de filosof blajin și taciturn, care își consumă dramele în liniște, acompaniat mereu de un block-flütte, ca un fahir indian. Mihai Măniuțiu este exact și penetrant în lectura perspicace pe care o dă raportului dintre Chirică și Nichita. Nichita devine un termen inalienabil al demonstrației. În timp ce Chirică este de un altruism absolut, fiind cu religiozitate cel ce îi înțelege și îi iubește pe alții, suprimîndu-și sinele, Nichita este de un egocentrism absolut, jefindu-i pe alții din adorație pentru sine. Scena oglinzirii nevrotice a lui Nichita în capacul tabacherei este, din această perspectivă, cît se poate de elocventă. Anton Tauf, pentru care înțînirea cu rolul lui Chirică pare a fi începutul unui alt drum, este aproape placid, interiorizat pînă la ștergerea oricărui relief, un geniu al lipsei de personalitate în sensul zgomotos al termenului, dar devastat lăuntric de drame ale căror proporții le ține doar pentru sine. Un excelent final, în care regizo-

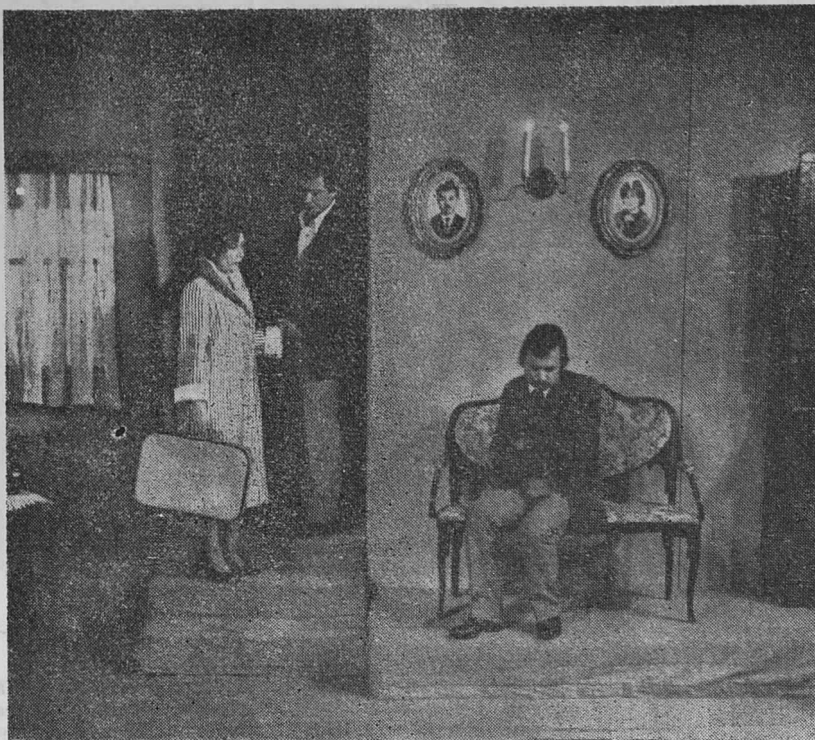
TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI“ DIN IAȘI

Data premierei : 2 aprilie 1985.
Regia : DAN STOICA. Scenografia : ANDREEA IOVĂNESCU.

Distribuția : DIONISIE VITCU (Chirică); PETRU CIUBOTARU (Varlam); DAN WERNER (Alexandru Nichita); VIOLETA POPESCU (Ana); ADRIAN TUCA (Inspectorul general); PUIU VASILIU (Omul cu idei); FLORIN MIRCEA (Stăpinul calului); GHEORGHE MARINCA (Provincia-lul, Un slujbaş); GEORGE MACOVEI (Proprietarul casei); VIRGILIU COSTIN (Directorul școlii); CONSTANȚA LERCA (Fira); GELU ZAHARIA (Un delegat); ANTOANETA GLODEANU (O femeie sărmană); VALERIU BOBU (Un aprod); și copiii OZANA ȘTEFANA CIUBOTARU, DRAGOȘ LERCA.

Aproape șazecei de ani au trecut de la premiera cu **Omul cu mîrtoaga**, piesă ce a cunoscut o frumoasă carieră în perioada interbelică, nu numai la noi dar și peste hotare; s-a bucurat, pe deasupra, și de aprecierile mai mult decît favorabile ale — în alte dăți — atît de exigentului G. Călinescu: doar spectatorul superficial, spune criticul în **Istoria literaturii române**, consideră **Omul cu mîrtoaga** drept o comedie, piesa fiind de fapt un „mister“. Și, chiar dacă „privită cu lupa, comedia **Omul cu mîrtoaga** este un mozaic de toate varietățile teatrale cîte au putut intra în experiența unui actor (Ibsen, Strindberg, Pirandello)“, piesa, adaugă G. Călinescu, „rămîne de un efect extraordinar“ căci „sudura pietricelilor este (...) trainică“. Cum apare, astăzi, **Omul cu mîrtoaga**? Am recitit-o după ce am văzut spectacolul Naționalului ieșean, iar impresia pe care mi-o sugerase reprezentația s-a confirmat și la lectură: trecerea anilor a lăsat urme, ridurile pieșei se văd cu ochiul liber. E curios că G. Călinescu, atît de dispus să detecteze posibilele influențe, nu a insistat asupra prezenței, evidente, a elementelor care amintesc de teatrul „de bulevard“ dintre cele două războaie; prezență care este, dealtfel, și firească și explicabilă: Ciprian s-a format și s-a afirmat ca actor într-un mediu teatral de neimaginat în afara „bulevardului“, iar **Omul cu mîrtoaga** releva, dintr-o dată, un bun meseriaș, construind abil intriga, minuind dezinvolt replica și capabil să anticipeze și să provoace reacțiile publicului. Că

Mircea GHIȚULESCU



Violeta Popescu, Dan Werner și Dionisie Vitcu

„bun meseriaș“ implică îndeobște, și c anume fecunditate, că Ciprian nu numai că nu a fost un autor fecund dar nici măcar nu a reușit să se apropie de succesul primei sale piese — asta e o altă (și nu prea limpede) poveste. Scot din discuție, firește. **Capul de rățoi**, piesă inclasabilă, strălucitoare prin vervă și inteligență, a cărei modernitate a fost convingător confirmată de acea memorabilă montare de la Teatrul de Comedie și care, totuși, nu a deschis apetitul regizorilor de a valorifica, într-un spirit înnoitor, **Omul cu mirtoaga** sau de-a dreptul uitatele **Un lup mincat de oaie** și **Nae Niculae** (pe aceasta din urmă Ciprian considerind-o cea mai bună piesă a sa). Merită amintit și modul în care autorul comentează (în cartea de amintiri cu argehizianul titlu **Măscărici și mizgălici**) spectacolul de la Paris cu **Omul cu mirtoaga** realizat de Georges Pitoëff: nemulțumit de regie, nemulțumit de unii interpreți (prea reci, fără umor), nemulțumit de decoruri (sărăcăcioase și stilizate), Ciprian își îngădui să dea câteva sugestii lui Pitoëff, mai ales în sensul accentuării notei „realiste“, la care „maestrul“ replică: „Ah, non! Ța c'est du boulevard!“. Drept urmare, conchide dezolat Ciprian, „din pricina goanei după

nou, spectacolul a ieșit un soi de talmeș-balines, un amestec straniu de melodramă, vodevil și comedie sentimentală!“ Nu știu cum va fi arătat spectacolul lui Pitoëff (pe care în alt loc dramaturgul îl califică, fără alte explicații, drept „suprarealist“), dar ne putem face o idee despre felul cum autorul își gîndea piesa (nu doar ca autor ci și ca regizor potențial) din observațiile sale și mai ales din răspunsul iritat al lui Pitoëff. Nici propunerea lansată de un critic literar acum două decenii (atunci cînd se reeditaseră scrierile lui Ciprian), anume de a scoate **Omul cu mirtoaga** de sub tutela interpretării realiste și stanislavskiene și de a încerca fie o viziune brechtiană, mizînd pe efectul de distanțare, fie una care să imbine pateticul cu grotescul, în spiritul „noului teatru“, nu pare să fi avut ecou. Una peste alta, s-ar zice că pe cînd **Capul de rățoi** e aptă să stimuleze inițiativele regizorilor, **Omul cu mirtoaga** e condamnată să le perpetueze inerțiile. Rețeta e simplă și infailibilă: realism în prima parte, ceva mai multă poezie în a doua, la care se adaugă, în actul ultim, un dram de grotesc și, după gust și după posibilitățile actorilor, ceva caricatură. Cum replicile sînt, nu o dată, de efect sigur, cum istoria lui Chirică e

și amuzantă și — în plan fantasmatic — plauzibilă, cum: **happy-end**-ul e, desigur, reconfortant, a nu avea succes de public înseamnă pur și simplu a fi urmărit de ghinion.

De ghinion, nici Dan Stoica nu are a se plinge. Regizorul și-a luat măsurile de prevedere, n-a forțat nimic, spectacolul se desfășoară fără surprize. Dar nu și fără stingăcii și inadvertențe. Printre gazetele aflate pe masa lui Chirică și care îl ridiculizează pe Pharaon al V-lea identificăm cu uimire un exemplar din „...Moftul român“ (?). Când vine să ceară chiria și după ce Chirică îl servește — conform obiceiului pământului — cu „ceva dulce“, Proprietarul este pus de regizor să-și înfunde literalmente toate buzunarele cu prăjituri (la insistențele lui Chirică, ce ar urmări, vezi bine, să-i câștige bunăvoința). Directorul școlii execută un pas de defilare pe cit de țepăn pe atît de fără sens; delegații care îl omagiază pe

Chirică par descinși, după figuri, costume și pălării, din **Nașul** lui Coppola, iar valeții (în indicațiile de scenă ale autorului: „doi zăplani îmbrăcați în haine roșii, cu nasturi de metal“) poartă livrele rămase probabil de la vreo montare a unei piese de Molière (deși nici acolo — dar, în fine...). Scenografia, previzibilă, e fără personalitate. Oarecum mai unitar în prima lui jumătate, în cea de-a doua spectacolul e de fapt o suită de scheciuri, condimentate de gag-uri de o calitate, adesea, îndoielnică și cu momente de pură melodramă. E drept însă că majoritatea interpreților mențin o anume sobrietate a interpretării, nelăsându-se tentați de soluții facile. E prea puțin și prea neconcludent.

AI. CĂLINESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIRGU MUREȘ

INTRIGĂ ȘI IUBIRE

de Friedrich Schiller

Data premierei : 7 aprilie 1985.

Regia : KINCSES ELEMÉR. Scenografia : ROMULUS FENEȘ.

Distribuția : CONSTANTIN DOLJAN (von Walter); VLAD RĂDESCU (Ferdinand); DAN CIOBANU (von Kalb); CRISTINA PAR-DANSCHI (Lady Milford); CORNEL RĂILEANU (Wurm); AUREL ȘTEFĂNESCU (Miller); LIVIA DOLJAN (Soția lui Miller); MONICA RISTEA (Luise); DOINA PREDĂ (Sophie).

Dragostea și gelozia lui Ferdinand sînt de proporțiile orbirii lui Othello, cuplul Luise-Ferdinand are puritatea cuplului Romeo-Julietta și este, ca și acesta supus fatalității, există și un Iago burghez, care

se numește Wurm, încît **Intrigă și iubire** pare un conglomerat shakesporean contaminat de elanurile sociale specifice lui Schiller, ca reprezentant tipic pentru mișcarea „Sturm und Drang“. Replicile și simțămintele piesei sînt cu adevărat „furtunoase“ și „avîntate“, ideologia rousseau-istă a egalității dintre oameni este ilustrată conștiincios prin situarea conflictului în zona afectivității, unde inegalitatea socială dintre doi îndrăgostiți apare în toată absurditatea. Cursivitatea receptării tragediei este, spre final, tulburată de inabilități de construcție (Schiller scria **Intrigă și iubire** la vîrsta de 25 de ani), cum ar fi și acea obstinație a Luisei în a-i mărturisi lui Ferdinand farsa josnică a scrisorii de dragoste către mareșalul von Kalb. Este un fel de a face tragedie cu tot dinadinsul dintr-o simplă neînțelegere, dar frenezia versului și nobletea soluțiilor sînt valori artistice indiscutabile.

În spectacolul său de la secția română a Teatrului Național din Tirgu Mureș, regizorul Kincses Elemer a redus consistent textul, propunîndu-și ca obiectiv principal „să arate“ un Schiller pe gustul timpului nostru. În acest scop, a purificat în mare parte textul de efectele retorice, dar ceea ce a obținut prin condensarea scenariului a pus la loc prim procedeele teatrale, astfel că spectacolul său este captivant la modul, am spune, co-

mercial. Oricum, Kincses Elemer vrea să demonstreze, împotriva unor păreri curente, că Schiller nu ne poate plictisi, și nu ezită să folosească în sprijinul acestei teze orice mijloace. Spectacolul este unul de efecte retorice, de la decorul în stil de operă cu sugestii de grandoare pînă la patetismul actoricesc, al cărui campion rămîne (prin natura partiturii). Vlad Rădescu, interpretul lui Ferdinand. Este păstrată intactă finalitatea socială a intrigii, nu numai în planul central al destinului celor doi tineri, ci și în planul auxiliar reprezentat de Lady Milford, care va opta pentru o exigență liberă și demnă, renunțînd la situația confortabilă dar precară de întreținută a prințului. Un final indecis, lung, cu prea multe replici rostite în agonie, ca în montările de operă, în care protagoniștii morcîntînd, dezchilibrează un spectacol notabil prin energia și operativitatea construcției. Ideea regizorului de a-și pune eroii să poarte ochelari ni s-a părut, însă, copilărească, oricare ar fi argumentele sale, oricît ar fi de clar pentru toată lumea că iubirea lui Ferdinand și a Luisei este o miopie socială. Actorii, cînd au fost bine distribuiți, au jucat cu profesionalism și pasiune. Vlad Rădescu în Ferdinand shakespearizează în stilul școlii engleze, dar o face foarte bine. Frazarea netă și expresivă, mobilitatea, cutezanța și naivitatea juvenilă, aureolate de întransigență romantică pe care o pune actorul în mișcare și rostire (minus unele precipitări și impurități de dicție) fac o creație remarcabilă. Mai puțin plauzibilă a fost Monica Ristea în rolul Luisei. Poate că nu are nici prezența scenică așteptată. Este blajină, credulă, îndrăgostită, dar cu totul lipsită de incandescență tragică. Constantin Doljan se mișcă lejer în rolul lui von Walter, nici el ferit însă de efecte retorice (hohote, poze etc.). Cu excepția unor momente de joc exterior, Cristina Pardanschi interpretează nervos, cu temperament, rolul Lady-ei Milford. Aurel Ștefănescu este exact (cu tînguiri inoportune în final) în rolul muzicianului Miller, iar Dan Ciobanu compune cu un umor aparte un ramolit inofensiv în von Kalb. O bună compoziție (cînd obsecvios, cînd malefic, cînd periculos, cînd laș) realizează Cornel Răileanu în intrigantul Wurm. O echipă de interpreți de valoare, cu unele erori de distribuire, dintre care cea mai vizibilă rămîne Monica Ristea în Luise. Prin capacitatea de a imagina acțiuni scenice menite să dea un suport teatral textului (scena



Monica Ristea și Vlad Rădescu

lecticii lui von Walter rămîne un elocvent exemplu de dinamism), Kincses Elemer restituie un Schiller pasionant și durabil.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI

DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII

de Frank Wedekind

Deșteptarea primăverii, în viziunea dramaturgului, este dorința adolescenței de a-și căpăta conștiința de sine, și, a-

Data premierei : 17 februarie 1985.

Regia : CRISTINA IOVIȚĂ. Traducerea : SIMION DĂNILĂ.

Distribuția : MIOARA IFRIM (Wendla) ; BOGDAN GHEORGHIU (Melchior) ; CRISTIAN ROTARU (Moritz) ; ADI CARAULEANU (Hänschen Rilow, Un profesor) ; CARMEN TĂNASE (Doamna Gabor) ; ADA GĂRȚOMAN (Doamna Bergmann) ; PUȘA DARIE (Ilse) ; MARINA ȘTEFANACHE (Martha, servitoarea) ; CONSTANTIN FLOREA (Domnul mascat, Un profesor) ; ADRIAN PĂDURARU (Domnul Gabor, Ernst, Un profesor).

ceasta, în hățiușul prejudecăților, tabu-urilor și somațiilor punitive emise de ceea ce psihanaliza numește inconștientul colectiv. „Conflictul și tragedia se nasc în această piesă din ciocnirea dramatică dintre natura umană și convențiile sociale” afirmă caietul-program al spectacolului.

Textul abundă în subtilități analitice, în nuanțe și gradualități apte să declanșeze un labirint de sugestii și de posibile interpretări: totul depinde de pasiunea „arheologică” cu care regizorul — crezînd patetic în text — întreprinde reconstituirea aceluia climat și statut psihologic pretinse de „cioburile” de ipoteze și teze aflate, din belșug, în piesă. Acel regizor este Cristina Ioviță, pătimașă și gravă partizană a acestei opere „prote-zate”, în substanța ei ideatică, de concepția științistă numită psihanaliză.

Însuși faptul opțiunii pentru un asemenea text atestă că regizoarea are vocația asumării unor mari dificultăți și riscuri greu de depășit din punct de vedere artistic. Căci montarea presupune nu numai ridicarea pe scenă a relațiilor, conflictelor și, prin ele, a unor acuzatoare senne de întrebare, ci, concomitent, și provocarea interesului, în public, față de acele probleme și întrebări, deoarece în zilele noastre taina și faptul procreării nu mai constituie — așa cum se întîmpla în piesa lui Wedekind — proprietatea și dreptul „societății de adulți” și, deci, nu mai terorizează promoțiile de adolescenți.

Deci, ceea ce acum multe decenii constituia un prilej de mistificare a realității, un miraj interzis și un pretext de exercitare a „sfintelor” convenții sociale, azi apare a fi de simplitatea poveștii cu „oul lui Columb”. Din acest punct de vedere, lipsește motivația socială a montării piesei.

Iar Cristina Ioviță nici nu ironizează, nici nu persiflează textul lui Wedekind; ea pornește în a cerceta abisul ce se

naște în puber din starea de puritate absolută, în care preceptele morale nu s-au cristalizat încă, atunci cînd aceea stare este subminată simultan și de propriile senzații și pulsuni cărora nu le știe explicația, și de normele sociale care îi interzic și răspunsul și soluția.

Neexistînd nici un fel de represiune, interdicție ori indiferență în sensul celor spuse mai sus, care să sensibilizeze publicul la partea anecdotică, la povestea propriu-zisă a piesei, singurul „obiect” de interes este spectacolul deturnării stării de puritate a adolescentului spre stări psihice morbide, deviate, alienante.

Scenografia spectacolului a imaginat toată tragedia ca desfășurîndu-se pe suprafața unui grilaj printre ale cărui scinduri, străbat din cînd în cînd, de undeva din adîncuri, vergile de lumină ale unui tărîm la fel de fascinant — în compensație — ca și cel al libidoului; pentru personajele adolescente, moartea pare mai lesne de realizat, de „împlinit”, decît rostul și scopul pulsațiilor ce-i friso-nează, îi înspăimîntă și-i abandonează inhibițiilor. Aceste momente au seninătatea amenințătoare a fatalității dezarmat acceptate.

Două forme, insolite ca prezență și funcționare — o piramidă și un cilindru acoperit de o calotă emisferică — au o abia perceptibilă mișcare de ridicare și coborîre prin două trape laterale ale scenei. Mișcarea aceasta, erectivă și retractilă, o consider a fi conotație — în planul figurării scenografice și în cel al percepției vizuale — la apariția și stingererea tulburărilor puberale, curiozității și fabulărilor ingenuie și dezorientate ale tinerilor față de impasul alternativei: eros ori thanatos. Între adolescenți și cele două obiecte se creează o tensiune aproape halucinatorie: spaimela, tentația anantizării, surescitarea, febrilitatea, dez-nădejdea, defularea prin cuvinte trăite de puberi își regăsesc zădărnicia în misterul și agresivitatea faptului și ritmului ridicării și coborîrii acelor obiecte. Prin acest cuplu de elemente scenografice în spectacol se instituie cel mai înalt nivel de figurare a „spațiului psihic”: „nivel de gradul trei”.

În ordine coborîtoare, al doilea nivel de figurare scenografică este cel realizat de amintitul podiș-grilaj: necotropit de obiectele de recuzită, acestea aflîndu-se în adîncimile unor trape mereu deschise și închise; obligate să se aplece mult din șale, cel mai adesea să ingenuncheze pentru a-și lua obiectele de care au nevoie, personajele adulte sînt obligate să renunțe la severa verticalitate și să producă o intimidare a prezenței lor, ceea ce îi tulbură și mai mult pe

puberi. Absența recuzitei permite și o ironie ridiculizatoare față de „societatea adulților“, care, în aberantele ei pretenții, ignoră că obiectul în jurul căruia sînt rostite sentințele la adresa adolescenților este un imens pat aflat în mijlocul fizic al scenei și în centrul moral al tragediei.

În fine, primul nivel de figurare îl constituie costumele (care exprimă, cu o strălucitoare concizie, toate datele sociale ale tragediei: uniforme de școală ale tinerilor, vestimentația părinților, mame și tați, au în ele un greșos iz de uniformă cazonă, de neîndulcit cu toate arti-ficiile mondene practicate de femei).

Am luat în discuție cele trei niveluri de figurare în ordine coboritoare, încercînd, prin aceasta, să respect prioritățile hotărîte de regizoare în montarea textului, dar să și subliniez înalta dificultate pe care regizoarea însăși și-a propus să o depășească în montarea acestui text.

Chiar indiferent fiind față de tema regizorală, cele două elemente scenografice descrise mai sus, a căror simbolică conține întrucîtva sensul întregului spectacol, te obligă să recunoști cutezanța și importanța realizării regizorale seminate de Cristina Ioviță.

Ceea ce tulbură și bruiază, pe aiocuri, „retorica“ spectacolului este inverșunata dorință a regizoarei de a-și duce pînă la presupusa ultimă consecință premisele tragediei care, și așa cum este, apar pentru noi, cei de azi, aproape de ne-concept.

Cîteva dintre momentele cutremurătorului impas în care alunecă personajele adolescente sînt încălcite — și de ne-deslușit — prin trimiteri la tragedia oedipiană, (relația doamna Gabor-fiul ei), sau prin utilizarea unor simboluri — să le numim „de rang patru“ — care rămîn pentru spectator obscure: în scena întîlnirii dintre Häschen și un coleg al său, primul se tolănește sub un ciorchine de strugure. Numai cunoașterea de către public a gesturilor și ritualurilor lubrice din perioada postelenistică ar fi făcut posibil ca această scenă să fie înțeleasă drept alunecare a tînărului Häschen spre viciu și desfrîu. În lipsa unor astfel de cunoștințe inițiatice, scena este derutant de inexpresivă. Dar dacă, în anume momente — ca acesta de mai sus —, cheia este complicată, în altele (consiliul profesor) construcția este simplistă, caricaturală și ruptă de context.

Dincolo de acest mod de a duce „pînă în pinzele albe“ propriile sale principii extratextuale, regizoarea izbutește să realizeze un spectacol de vervă polemică și demonstrativă în care se păstrează in-

tacte febrilitate imaginativă, temeritatea și dezarmanta voluptate a teoretizării proprii climatului din I.A.T.C.

Toate aceste date, ca și feroarea de a contracta, de a converti toate elementele literare în aceeași diateză, desemnează spectacolul **Deșteptarea...** ca fiind încă studențesc.

Cristina Ioviță dovedește o reală profunzime în cercetarea, în analiza textului dramatic. Elocvența teoretică, în acest spectacol, îi strunește, dar se și substituie intuițiilor și spontaneității. Oare cum vor fi celelalte montări ale sale?

Prin acest spectacol, trupa ieșeană de la Suceava se dovedește a fi, indiscutabil, strălucitoare. Mioara Ifrim (Wendla) fascinează prin dezvoltarea cu care exprimă, sonor și vizibil, cele mai neașteptate vibrații afective. Bogdan Gheorghiu (Melchior) are un calm, o cumpătare și o siguranță de sine ce denotă capacitatea de a-și înțelege partitura în datele sale dinamice și care îl feresc de poză. Cristian Rotaru (Moritz) a avut rolul cel mai greu, cu accente periculoase de lirism în partitură. A izbutit să fie pur și simplu emoționant, obligîndu-te să-i urmărești fiecare cuvînt rostit, fiecare pas coborîtor pe treptele disperării și resemnării. Adi Caraulleanu (Häschen Rilow: Un profesor) pare a-și fi găsit echipa în care să-și dezvolte calitățile semnalate cu prilejul celorlalte spectacole. Ada Gîrțoman (doamna Bergmann) are o incredibilă știință de a simula nefericite accidente, dar, dincolo de aceste virtuți pantomimice, capacitatea sa de a „suspenda timpul“, adică de a transforma roșurea, expresia și tăcerea în tensiuni neliniștitoare și corozive, o destinează rolurilor de compoziție. Aceași virtute o dovedește și Constantin Florea, a cărui dibăcie în a-și construi rolurile cu răceală, cu distanțare, îl hărăzește și comediei dell'arte, și teatrului brechtian. Carmen Tănase și Adrian Păduraru, din pricina dificultății de a juca rolul unor prea mature persoane, au avut mai puține șanse de a se evidenția în acest spectacol. Pușa Darie (Ilse) izbutește, într-un rol niț, să realizeze o ființă umană nevrotică și instinctiv iritată de statutul său social jalnic.

Marina Ștefanache (Martha), conturîndu-și personajul ca pe o adolescentă greoaie, resemnată în fața destinului, a părut a fi și incomodată și incomodă față de un anume ritm ce se năștea în desfășurarea confruntărilor dintre personaje.

Paul Cornel CHITIC

UN LOC ORIGINAL

de Csurka István

Data premierei 10 mai 1985.

Regia : VARGA VILMOS. Deco-
rul și costumele : ADRIANA
GRAND.

Distribuția : SZABÓ LAJOS (Re-
gizorul SZENTMIKLÓSI JÓZSEF
(Szerdehelyi) ; KISS TÖRÉK IL-
DIKO (Cuscra I) ; HALASI
ERZSÉBET (Cuscra II) ; HAJ-
DU GÉZA (Cuscra I) ; BE-
LÉNYI FERENC (Cuscra II) ; FÁ-
BIAN ENIKŐ (Logodnica) ; LÁSZ-
LÓ ATTILA (Logodnicul) ; GÁBOR
JÓZSEF (Bőröczker) ; ÁCS TIBOR
(Directorul de producție) ; G. BA-
THÓ IDA (Proprietăreașa casei) ;
MELEG VILMOS (Proprietarul ca-
sei) ; KÖRÖSI CSABA (Asisten-
tul) ; FEKETE KÁROLY (Opera-
torul) ; BORSOS BARNA (Mecanicul
de cameră).

Un loc original de Csurka István, cu-
noscut autor budapestan, este un eseu
care se referă atât la chinurile procesu-
lui de creație, cât și la relația dificilă,
contradictorie dintre actori și regizori.
În aparență avem de-a face cu un con-
flict între generații : un mai vîrstnic re-
gizor de film, cu un stil de lucru meș-
teșugăresc, va fi înlocuit de asistentul
său, tînăr, entuziast, energic, plin de
idei, preferat de interpreți și acceptat
și de un abil producător. Treptat se
dezvăluie nu numai nevoia actorilor de
a ști de ce și pentru ce lucrează, ci și
relațiile lor cu regizorul : dreptul de a
decide în ceea ce privește propria crea-
ție, refuzul de a fi simple instrumente,
sau, din contră, supunerea oarbă. Dile-
ma rămîne deschisă, deoarece tînărui a-
sistent este partizanul unei conlucrări
loiale doar atîta timp cît se află în con-
flict cu bătrînul său confrate, devenind,
la rîndul său, autoritar și categoric în
momentul cînd preia răspunderea unui
film.

Presărată cu întîmplări obișnuite din-
tr-o zi de filmare, cu încurcături în ju-
rul casei închiriate — „locul original“
despre care li se vorbește tot timpul
proprietarilor, uluiți de noua lor condi-
ție de gazde ale unor artiști —, acțiunea
se desfășoară alert, discuțiile estetice in-
terferîndu-se cu banalitățile cotidiene și
cu vorbe de duh.

László Attila, Hajdu Géza, Kiss Tórek Ildikó și Szentmiklósi Jozsef



Sesizînd cu finețe și valoarea, dar și capcanele piesei, regizorul Varga Vilmos s-a ferit să pună un accent prea apăsător pe discuțiile specializate, subliniînd elementele cu putere de generalizare. Fără să exagereze, el a lăsat vizibile și datele pitorești ale locului și ale întîmplărilor (un traveling, aparatul de filmat), echipa cu toți componenții ei — directorul de producție, jucat cu ironică distanțare de către Ács Tibor, operatorul plictisit, care începe să tricoteze în așteptarea filmării (Fekete Károly), intervențiile hazlii și întotdeauna în contrast timp ale proprietarilor deveniți bufetieri de ocazie (Bathó Ida și Meleg Vilmos). Avînd în vedere transformările făcute pentru filmarea unei nunți, scenografa Adriana Grand a așezat și doi pereți transparenti, în spatele cărora se văd din cînd în cînd scenele de afară, ca niște proiecții deformate și supradi-mensionate.

Aceste pete de culoare nu sînt însă decît suportul tensionatului conflict dintre vedeta trupei, interpreta Cuscerei I din film, jucată cu susținută ardere lăuntrică de Kiss Török Ildikó, și Regizorul vîrstnic, realizat cu fine nuanțe de către Szabó Lajos. Conflictul lor este de principiu și nu personal, expresie a problemelor relației actor-regizor: nevoia arzătoare a celui dintîi de a fi recunoscut ca un creator și a celui de-al doilea de a-și afirma autoritatea.

Încetul cu încetul se alătură poziției susținute de actriță și ceilalți interpreți, caracterizați prin diferențieri temperamentale și profesionale de către Halasi Erzsébet (Cuscra II), Hajdu Géza (Cuscra I) și Belényi Ferenc (Cuscra II). Actorii cer cu încăpăținare revenirea pe platoul de filmare a tînărului asistent de regie Szerdehelyi, înlăturat cu abilitate de către bătrînul regizor. Sosirea la lo-

cul de filmare a lui Böröczker, directorul casei de filme, nume evocat pînă atunci ca un sprijin categoric al bătrînului regizor, pare a arunca zarurile de partea acestuia; dar directorul este prea abil ca să nu înțeleagă că readucerea lui Szerdehelyi înseamnă reușita filmului programat pentru un festival; astfel, scontata victorie a bătrînului se transformă în înfrîngere.

În prezentarea lui Böröczker, personaj ușor satirizat, se vedește măiestria dramaturgului, aceea a regizorului spectacolului, Varga Vilmos, și a interpretului Gábor József, actor cu reală prestație, capabil să treacă cu ușurință de la condiția unui personaj ridiculizat la aceea a unui om sigur de el.

Partea a II-a a spectacolului are un ritm alert, viu; tînărul Szerdehelyi (jucat cu juvenil entuziasm de către Szentmiklósi József) conduce cu dezinvoltură activitatea echipei. Indicațiile lui sînt precise, actorii, bucuroși, intră în roluri, dar... și acest dar reprezintă cheia piesei: nici tînărul, odată devenit stăpîn pe situație, regizor „plin“, nu mai poate fi prea amabil cu interpreții, noua sa condiție obligîndu-l să fie autoritar. Finalul, în bună parte închis, cu reveniri la relația inițială, cu plecarea nostalgică a bătrînului, nu este o „închidere“ existențială, ci „profesională“, raporturile tensionate dintre actori și regizori țînînd de însuși procesul de creație în arta spectacolului.

Fără a fi o piesă „mare“, lucrarea lui Csúrka István dezvăluie multe adevăruri despre ceea ce se petrece dincolo de cortină, spectacolul pus în scenă de Varga Vilmos reliefind cu finețe ceea ce este general valabil și omenelesc în viața creatorilor scenei.

Ileana BERLOGEA

MUSICAL

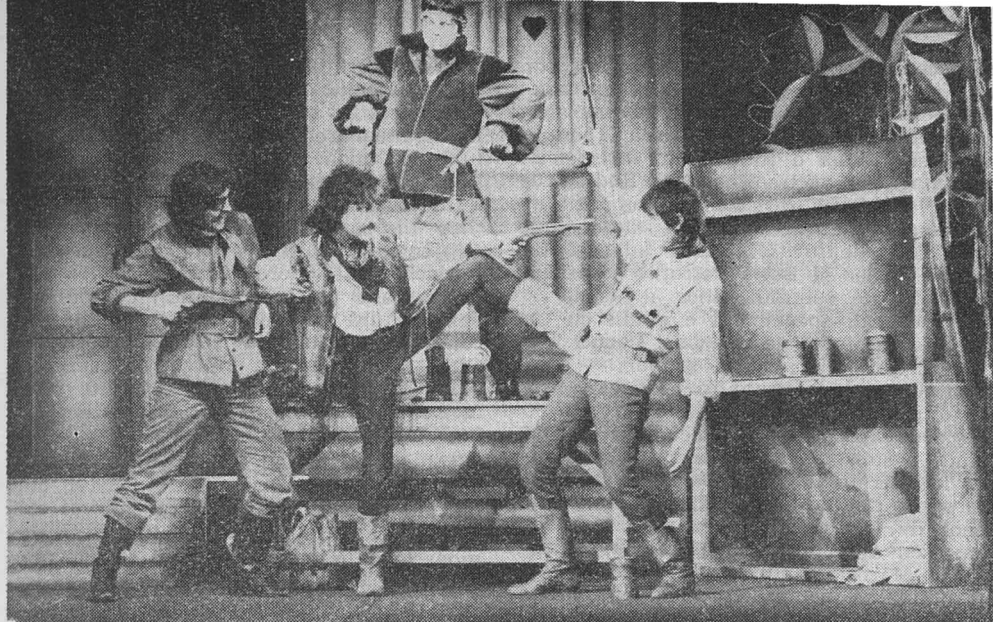
TEATRUL „ION CREANGĂ“

MUZICANȚII VESELI

de Dimităr Dimitrov

după Frații Grimm

După **Mary Poppins**, un spectacol muzical de ingenioasă fantezie și grație artistică, trupa acestui teatru pentru copii are inspirația să includă în repertoriu o lucrare ceva mai pretențioasă din punctul de vedere al partiturii, jucată — după cum ne informează o notiță din programul-afiș al spectacolului — pe multe scene din Europa și Japonia, de proveniență bulgară: **Muzicanții veseli** de Dimităr Dimitrov, după frații Grimm, cu muzica de Aleksandr Vladigherov. Muzica, îndeosebi, a recoltat numeroase distincții pentru compozitorul bulgar, după



O mișcare expresivă, dinamică...

Data premierii : 23 aprilie 1985.
Regia : CORNEL TODEA. **Scenografia :** ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. **Coregrafia :** SERGIU ANGHIEL.

Distribuția : CICERONE IONESCU (Marco-Măgarul); BORIS PETROFF (Hero-Cățelul); ANCA ZAMFIRESCU (Galus-Cocoșul); ALEXANDRINA HALIC (Alfons-Motanul); MONICA ROMAN (Stăpina Măgarului); HOREA BENEĂ (Stăpînul Cățelului); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Căpetenia tilhariilor); MARCELA ANDREI (Crișmărița); CONSTANTIN FUGAȘIN (Scandal); MIHAI CONSTANTINESCU (Chiorul); MARIUS TOMA (Umbra); PAULA FRUNZETTI (Lulu).

cum aflăm din aceeași notiță, și, adăugăm noi, pe bună dreptate, pentru că partea cea mai spectaculoasă și originală e în partitură, partitura care depășește cu mult simpla ilustrare de agrement și devine ceva foarte apropiat de dramaturgia muzicală. Cu ritm și linie melodică, firește, dar mai ales cu un timbru anume și cu un conținut de exprimare anume care o fac preponderentă și dau spectacolului alura unei desfășurări dramatice mai ample, mai ambițioase și mai dificile decît în text. Și decît în poveste.

Povestea Fraților Grimm, intitulată **Cintăreții din Bremen**, nu abundă în peripecii și nu rivalizează prin tilc cu alte celebre povești dramatizate și scenarizate,

ca **Aibă-ca-zăpada**, **Hänsel și Gretel**, **Frumoasa adormită** sau mereu înduioșătoarea **Ccnușăreasă**. „A fost odată un om, și omul ăsta avea un măgar“, începe ea, și pe firul unei expunerii simple ni se relatează cum patru pedul ia temerara hotărîre de a se duce la Bremen și a se face „muzicant al orașului“, pentru că stăpînul nu mai avea de gînd să ștrice pe el bunătate de nutreț. acum, cînd i se „împuținaseră puterile“, după ce „ani și ani tot cărase la moară saci cu grăunte“. Pe drum, urechiatul mai întilnește „frați întru destîn“, și-i convertește la ideea lui — un cătel, un cocoș și un motan. O colibă în pădure le dă sălaș („e un cuib de hoți“, care nu mai îndrăznesc să se întoarcă pe locurile stăpînite acum de făpturi cu ghiare, cu colți și măciuci în copite); simțindu-se foarte bine aici, își aștern liniștite pentru restul zilelor, nemişcându-se să ajungă la Bremen. Tilc limpede și simplu, pe care textul autorului bulgar îl îmbogățește și cu ideea minunatei puteri pe care o dă, în suferință, unirea forțelor, și cu aceea a sublimului devotament pe care-l nutresc pentru bunurile oamenilor ființele care i-au slujit o viață, cu răbdare și credință. Tilharii pradă casa stăpînei măgarului și a stăpînului cățelului, iar ele, făpturile oropsite care și-au luat lumea-n cap, cînd regăsesc, în „crișma“ hoților, obiectele furate, decid să se întoarcă din acest cuib călduț. Așa, privite prin țesătura textului, firele sînt simple, împletite pe antiteze care vorbesc de la sine. Ingeniozitatea și atractivitatea poveștii e în muzică — acolo se împletesc sonorități sensibile și grave, se înfruntă tonuri

și accente diverse, stările protagoniștilor iau proporții, alegoria dobândește rezonanțe filozofice, uneori parcă și fine aluzii contemporane. Zicem „parcă“, pentru că avem totuși o indoială ... înregistrarea magnetică „cu orchestra Radiodifuziunii din Sofia dirijată de compozitor“ nu ne-a permis să distingem întotdeauna prea bine textul cîntecelor adaptat de Cornel Todea și Boris Petroff; audiția e stînjinită de volumul sonor al benzii.

În general, spectacolul e gândit cu un spor de amploare de regizorul Cornel Todea. El compune inspirat grupuri — contrastante — în special în ceea ce-i privește pe tilhari și animalele, crează o mișcare expresivă, dinamică, la care își aduce o substanțială contribuție coregrafia lui Sergiu Anghel. Dansul tilharilor, de pildă, din tabloul circiumii, e un moment de virtuozitate pe care-l interpretează cu apreciabilă artă Răzvar. Ștefănescu, Marcela Andrei, Constantin Fugașin, Mihai Constantinescu, Marius Toma și Paula Frunzetti. Nu de puține ori, în-citați de joc, copiii intervin cu exclamații

și îndemnuri din sală, ceea ce înseamnă că spectacolul îi prinde și-i antrenează. Dar decorul, schițat de Elena Simirad-Munteanu, are ceva ce n-are spectacolul — o undă de poezie și fantezie grațioasă, și e inexplicabil cum aripile acestei virtuți nu bat și asupra protagoniștilor din „regnul animal“. stîngheri și stînjiți de multe ori cînd sînt împreună. Boris Petroff (Hero-Cățelul) și Alexandrina Halic (Alfons-Motanul) compun cu dezinvoltură personajele lor, dînd fiecărui gest o rezonanță și o semnificație. Cicerone Ionescu (Marco-Măgarul) și Anca Zamfirescu (Galus-Cocoșul) evoluează în date corecte, neparticulare încă într-o imagine care să se fixeze.

„Muzicanții veseli“ de la „Ion Creangă“ sînt veseli, într-adevăr, și expansivi, dar mai au de suit o linie pe portativul expresivității pentru a fi în ton cu ingenioasele note, care zburdă în sferile primăvăratice ale muzicii.

Constantin PARASCHIVESCU

reprezentarea nr. . . . reprezentarea nr. . . .

... 133

CALIGULA

de Albert Camus

Teatrul Național
din București

19 mai 1985

Respectînd o nescrisă obligație profesională, această montare, ce face cîinste Naționalului bucureștean, și-a sporit valoarea odată cu trecerea timpului. Cei ce revăd spectacolul lui Horea Popescu, aflat în al cincilea an de la premieră, vor înregistra — fără indoială — acest lucru cu satisfacție, avînd posibilitatea să-l reconsidere și din perspectiva intențiilor autorilor lui (ale căror mărturii de creație au apărut în paginile revistei „Teatrul“).

Spectacolul, conceput sub semnul preciziei și al

rigorii, păstrează intactă prospețimea textului scris în urmă cu patru decenii. Pusă în valoare de o bună iluminare, scenografia este ireproșabilă, conferind — așa cum a intenționat Paul Bortnovschi — coerență și tensiune plastică întregului, însuindu-l sentimentul neliniștitor al unei experiențe absurde, sortite eșecului. Muzica lui Adrian Enescu (pregnantă și prin prezența discretă a personajului mut, cîntărețul — ipotetică identitate lirică a împăratului sfîșiat de propria-i natură duală) insuflă, cu intensitatea ei obsedantă, straniețatea necesară acestei drame existențialiste. Actorii, într-un desăvîrșit spirit de echipă, respectă jaloanele metaforelor antinomice în care a fost gîndită reprezentarea, ca un hieratic ritual al demistificării: teatrul în teatru, lumea ca teatru. Măștile (și costumele) sînt la fel de expresiv realizate (purtate), dictînd

deopotrivă aluzia tipologică și simbolistica distanțării. Astfel, grupul patricienilor nemulțumiți (Constantin Dinulescu, Victor Moldovan, Iulian Necșulescu, George Oancea, Dan Ivănescu, Andrei Ionescu, Alfred Demetriu, Emil Mureșan) se agită steril, autodefinindu-și lașitatea, nimicnicia. Scipio — Gabriel Oseciuc păstrează puritatea tînarului naiv. Gheorghe Cozorici — Helicon, diabolic bufon, se detașează în continuare prin agilitate și inteligența frazării. În scepticul Cherea, Radu Beligan impune mesajul potrivit căruia omul cîstit trebuie să se opună aberanțelor abuzive, stupidității agresive. Temperamentală, fermecătoarea Cesonia a Silviei Popovici și-a depășit condiția de posibil alter-ego al protagonistului măcinat de un rău iremediabil, asumîndu-și rolul de martor conștient, dar pasiv, al unor atrocități la care consimte dintr-o obscură devoțiune.

Așa cum și-a propus, Ovidiu Iuliu Moldovan nu a încetat să-și desăvîrșească spectaculos performanța. Asemeni unui alt Sisif, el se avîntă în aventura cunoașterii; neagra sa luciditate rimează cu senina sete de absolut a insului de geniu degustat de iraționalitatea lumii. Între demență și intransigență, între forță și vulnerabilitate, el nuanțează, mereu surprinzător, într-o sfișietoare disimulare. Arzînd etapele, avansînd de la ipostaza solitarului la cea a solidarului revoltat, personajul se epuizează în dureroasa încercare de a supraviețui într-un univers vidat de valori. ...Aprecierile sînt prea palide, aplauzele nici-cînd suficiente...

Irina COROIU

... 192

PLOȘNIȚA de Maiakovski

Teatrul Național
din București

12 aprilie 1985

Copleșitoarea impresie a incursiunii în timp s-a diluat, reprezentăția alunecînd de la condiția de eveniment la cea de prestație de rutină. TEATRUL NU E O OGLINDĂ CARE REFLECTĂ, CI O LUPĂ CARE MĂREȘTE ... Nu trebuie ignorat acest ade-văr, pentru că orice neglijență, orice inadvertență, greșeală de dicție sau lipsă de entuziasm capătă proporții și mai mari într-o montare monumentală ca aceasta, dezechilibrînd-o la impactul cu publicul: alegoria riscă să nu mai impresioneze cu aceeași forță mobilizatoare pe care i-o impusese dublul statut de farsă

grandioasă și spectacol agitatoric. Aproximativ la aceeași cotă se păstrează doar două scene: cea a lecției de dans în baraca muncitorilor și cea a nunții în frizeria familiei de parveniti Rénnaissance. Dem Rădulescu evoluează cu același haz năbun (de verificat efect la public), menținînd dimensiunile eroului său deopotrivă detestabil și simpatic. Gheorghe Dinică, amestecînd în proporție constantă ingredientele care compun acel formidabil prototip al „lingușitorului iscusit”, se mulțumește doar cu aplauzele la scenă deschisă, nemai-apărînd la final. Draga Olteanu-Matei a devenit o grijulie mamă, cedînd rolul fiicei Florinei Cercel, care este, bineînțeles, o nostimă, nurlie mireasă. În distribuție s-au produs însă și alte fluctuații, alternăm și înlocuiri, care au perturbat omogenitatea spectacolului, dimi-nuînd aplombul inițial, excepțional. Trec prin scenă: Silvia Năstase, Ion Marinescu, Mircea Albulescu, Victor Moldovan, Mihai Mălaimare, Aimée Iacobescu, Cristina Deleanu. Deși unii actori, chiar din planul II, se mai străduiesc să susțină intactă imaginea de la premieră. S-ar putea, deci...

I. C.

... 104

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI de D.R. Popescu

Teatrul „Nottara“

10 aprilie 1985

„Eroii se mișcă, ascultă — sînt mai liberi pe

scenă decît într-o pagină de proză și deci mai ade-vărați, deși poate uneori mai sărați în aparență“... Cei doi protagoniști ai spectacolului lui Mircea Cornișteanu îndreptățesc notațiile autorului despre avantajele incontestabile ale teatrului. Personajele interpretate de Horațiu Mălăele și Dana Dogaru — iată, și după 100 de reprezentații — continuă să aibă o pregnanță ieșită din comun. Concretețea tulburătoare conferită de actori printr-o dăruire totală (constant și consecvent respectată), acest palpitant contingentului (reușit la sala Studio în condițiile unei relații aproape nemijlocite cu publicul) facilitează accesarea spre simbol, convertirea faptului banal în fapt semnificativ. Jocul lor stă sub semnul totalei sincerități. Timp de patru ore și mai bine, Ea face eforturi să-și stăpînească lacrimile care o gîtuie, iar El arborează ostentativ ironia absolută, un soi de exhibiționism, un fel de clovnerie non-conformistă, cu risul înghețat pe buzele care rostesc sarcastice acuzații. Natura compozițiilor, departe de a fi facilă, presupune o stare de tensiune permanentă. Sensibilități rănite, acești tineri care se visează îngeri încearcă să sfi-deze capcana destinului, Silvia — ființă suspicioasă, retractilă, Ion — ins dezorientat, obsedat de raportul reversibil dintre responsabilitate și culpabilitate, amîndoi folosindu-și imaginația drept eschivă în fața realului, și apelînd citeodată chiar la trivial, ca formă de grabnică dezinhibare... Egali cu ei înșiși, Valentin Teodosiu și Constantin Guriță. Șarjînd pe alocuri, Ion Siminie se menține în genere în limitele reușitei caricaturi pe care o realizează. Fără strălucire, Dorin Varga și Elena Bog... Dar poezia continuă să-și

aibă locul în atmosfera densă, laolaltă cu prozaismul ce ține de viziunea tragic-grotescă a textului.

I. C.

... 100

ROMEO ȘI JULIETA LA SFÎRȘIT DE NOIEMBRIE

de Jan Otcenášek

Teatrul „Bulandra“

6 mai 1985

Dreptul (de ce nu, poate chiar datorită) ca la orice vîrstă (fie ea și a treia) să încerci, fără prejudecata ridicolului, fără meschinăria complexelor, să convertești banalul prozaism cotidian în optimistă poezie. Acest mesaj cald și uman îl transmite piesa

lui Jan Otcenášek, scriitor cehoslovac reputat pentru deosebita delicatețe cu care a știut să se apropie de sufletul omenesc. Transpunerea scenică a textului, tradus cu limpezime de Jean Grosu, își păstrează prospețimea și la cel de al o sutălea spectacol (cifra de reprezentării atinsă după un sustinut maraton prin iarna destul de vitregă a acestei neîncheiate încă stagiuni). Recitalurile actoricești, cu acuratețe conduse de Valeriu Moisescu, continuă să facă deliciul publicului de vîrste diferite... Explozie de vitalitate, de o debordantă și molipsitoare bună-dispoziție, Tamara Buciuceanu, inepuizabilă în invenția comică (avînd și atul intermezzo-urilor vocale), pășește ferm spre culminația dramatică a degradantei izbucniri egoiste. Cu gesturi mici de tîmîdă și priviri desperate de căprioară rănită, cu infinită sensibilitate și dureasă cerebralitate, Gina Patrîchi compune cu finețe introspectivă acest rol pentru care a acceptat să se urîțească, pentru a face mai luminoasă, mai pregnantă fața ascunsă a ge-

nerozității personajului. Expresie a bonomiei absolute, Petre Gheorghiu încintă, învăluit într-o ghidușă jovialitate de o tandră, condescendentă comprehensiune. Necesarele pete de culoare în conflict nu au încetat să le mențină și ceilalți interpreți. Membrii familiei: Ion Cocieru — un neînțelegător și aprig fiu, Lucia Mara — plîngăreată și obtuză fiică, Aurel Cioranu — ginerele apatic și totuși ceva mai caritabil, Aurelia Sorescu — impulsiva noră, afectată pînă la cinism. Apoi, grupul bătrînilor jucători de biliard: Mircea Bașta — entuziasmul propagator al tinereții prin autosugestie, George Oprina — masivul opozant persiflant, N. Luchian Boțez — fragilul necombativ, Simion Netea — firavul neresemnat. Și, convingător ca de obicei, robust, Mihai Mereuță. Suprasolicită, Rodica Suci și Mihai Vasile Boghiță. Decorul lui Mihai Mădescu, plurifuncțional și multisugestiv, este mănevrat în continuare cu eleganță...

I. C.

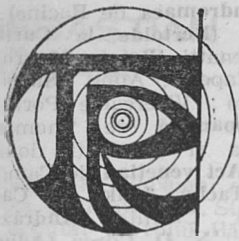
Muzica la Teatrul Mic

Sub un titlu incitant (și amuzant!) — „Marile aniversări muzicale ale Teatrului Mic“ —, Iosif Sava continuă, în sala de spectacol, demersul de cunoaștere artistică întreprins vreme îndelungată în fața camerelor de luat vederi ale posturilor de televiziune. Experiența emisiunilor în direct — „pe viu“,

cum se mai spune — se dovedește și de astă dată (ca și, mai demult, în cazul ciclului „Beethoven“ desfășurat la Ateneu, cu concursul profesoarei universitare Zoe Dumitrescu-Buşulenga, sau în cazul ciclului de inițiere muzicală organizat la Teatrul „Tîndărică“) extrem de folositoare atît pentru conducătorul programului, cît și pentru colaboratorii săi ocazionali, fie ei interpreți sau comentatori, capabili să stîrnească și să păstreze vreme de două ceasuri, fără întrerupere, interesul unui public foarte numeros. Iar generoasa ospitali-

tate a Teatrului Mic se vede astfel pe deplin răsplătită pentru riscul asumat; căci, orice s-ar spune, pînă la consumarea celei dintîi dintre „Serile Băch“, asupra reușitei unei asemenea manifestări plană o anume neîncredere, provocată de cîteva întrebări firești: ce caută acest amalzam de conferință și concert pe scena unui teatru? teatrul este doar locul spectacolului, nu? în ce măsură o astfel de combinație poate fi spectacol?

Ei bine, iată că — s-a dovedit — spectacol poate fi, aici, nu numai recitarea



SECHESTRAȚII DIN ALTONA

Preocupată din nou în ultima vreme — după o perioadă de mai mică exigență, consemnată și în spațiul acestei rubrici — de valoarea repertoriului, redacția de teatru radiofonic înscrie în program titluri din dramaturgia universală, clasică și contemporană, ce reprezintă repere pentru un autor, o perioadă, a arie culturale națională.

Între aceste oferte demne de reținut se numără și *Sechestrații din Altona* de Jean Paul Sartre, în regia Anei Negreanu.

Cunoscut mai mult cititorilor decât spectatorilor români, teatrul lui Sartre, dincolo de valori și de „semne ale vișteii” reflectă — dintr-un anume unghi, printr-o anume optică — un moment important din existența societății contemporane: anii de după cel de-al doilea război mondial, cu conștiințe sfîșiate și suflete rănite, ani în care răvășitorul flagel nu a devenit încă istorie, în care vi-

nile nu apucaseră a fi ispășite, și uneori nici stabilite, toate.

Lucid, neiertător, profund dramatic, asemenea piesei, este tonul imprimat monării radiofonice de către regie și interpretare. Demonstrația e trasată riguros, cu claritate, ipotezele, ideile, punctele de vedere, argumentele se îmbogățesc mereu, se nasc unele din altele sau se ivesc surprinzător, se adaugă, se împletesc, se ramifică, fără a tulbura însă linia amplă, nuanțată, dar ferm conturată, a construcției.

Remarcabile sînt, în ceea ce privește interpretarea, armonizarea vocilor (și a celor interioare) și a ritmurilor, impresia de dialog premanent, chiar și nerostit, între personaje, legăturile care-i unesc, cu ferocitate aproape, sufocant, chiar cînd aceste legături se numesc ură sau dezbinare. Rolurile interpretate de George Constantin, Valeria Seciu, Leopoldina Bălănuță, Ștefan Iordache și Nicolae Iliescu constituie, fiecare, un moment artistic distinct, dar mai importantă decît această performanță actoricească individuală este crearea unui **personaj colectiv** definit cu pregnanță, a unui **destin unic**, în care fiecare existență își are sunetul ei propriu și valoarea ei, argumente diferite dar convergente în susținerea unei idei asupra lumii, asupra oamenilor, asupra devenirii lor.

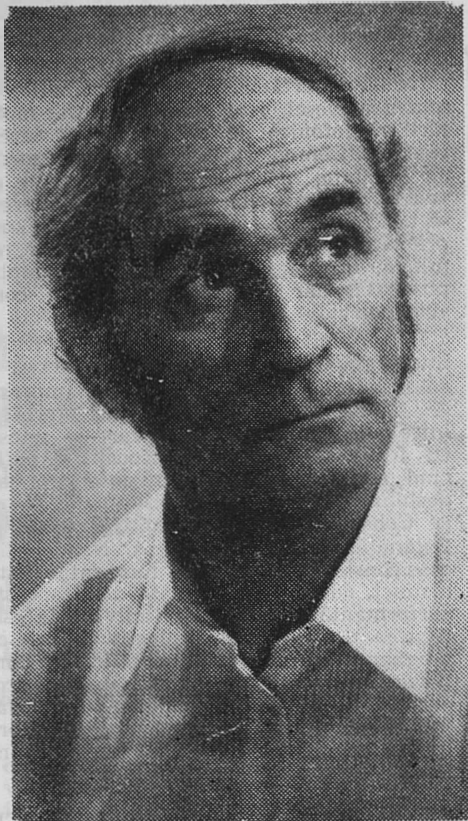
Cristina DUMITRESCU

atit de discretă, dar atit de sensibilă și de profundă, oferită de două mari actrițe ale teatrului-gazdă și ale teatrului românesc în ansamblul său: Leopoldina Bălănuță și Valeria Seciu; spectacol poate fi nu numai sobra evoluție interpretativă, la cel mai înalt nivel de concentrare și de vibrație emoțională, a unui artist de talia pianistului Dan Grigore, a mai tinărului său coleg, violoncelistul Marin Cazan, sau chiar a două dintre mezinile școlii noastre muzicale, studente încă: mezzosoprana Ruxandra Donose (acompaniată la

pian, cu obișnuita-i măiestrie, de către Martha Joja) și violonista Amelia Mihalcea; spectacol poate fi și comentariul criticilor Iosif Sava, Alfred Hoffman, Smaranda Oțeanu, Dumitru Avakian asupra operei unui compozitor de forță și plenitudine lui Bach, asupra semnificațiilor ei eterne și asupra interpretării ei actuale, atunci cînd observațiile personale, sincere și pătrunse de convingere, se înlanțuie într-un dialog spontan, deschis, în care ideile se ciocnesc liber, scăpărînd noi idei.

Spontaneitatea — calitatea care caracterizează, dealtfel, în cel mai înalt grad acest gen de manifestări —, improvizatia inspirată (controlată de fapt de Iosif Sava cu o siguranță de regizor încercat) par să fi cucerit pe deplin publicul, oferindu-i un spectacol plin de neprevăzut, în care reculegerea alterna cu polemica și vorba de duh cu meditația gravă. Un spectacol de idei, demn de a omagia tricentenarul nașterii lui Johann Sebastian Bach.

L. V.



DUMITRU PALADE

Dumitru Palade a debutat la Teatrul Municipal din Ploiești, în perioada directoratului lui Toma Caragiu, și a rămas credincios acestei instituții, unde a întâlnit o atmosferă stimulatoare. „Am parcurs drumul unui om care urcă un munte, trecând prin anotimpuri — prin iarnă ca și prin primăvară. Astăzi muncesc alături de tineri și mai puțin tineri, colegi buni, într-o colaborare care ne îngăduie tuturor să ne punem în valoare posibilitățile, și păstrez recunoștința aceluia care m-au îndrumat și ajutat în anii începuturilor“. În intervalul celor 30 de ani, a interpretat peste o sută de roluri, printre care: Silvio (Slugă la doi stăpâni de Goldoni); Moruzov (Vinoștii fără vină de Ostrovski); Sylvestre (Vicleniile lui Scapin) și rolul titular din piesa George Dandin de Molière; Ipistatul și, altă dată, Pampon (D'ale carnavalului de I. L. Caragiale);

Capulet (Romeo și Julieta de Shakespeare); Pylade (Andromaca de Racine); Căpitanul Spavento (Bertoldo la Curte de M. Dursi); Colenatti (Rețeta Makropoulos de Karel Capek); Aune (Stilpii societății de Ibsen); Viceregele Portugaliei (Tragedia spaniolă de Thomas Kyd); Pietro Gralla și Nicola (în două montări diferite — Act venețian de Camil Petrescu); Ionel (Tache, Ianke și Cadir de V. I. Popa); Ciocilteu (Îndrăzneala de Gh. Vlad); N. D. Cocea (Adio, Majestate! de Al. Voitin); Aristodem (Diogene, ciinele de Dumitru Solomon); Horea (Urme pe zăpadă de Paul Everac); Papuc A treia țepă de Marin Sorescu ș.a. În Festivalul național „Cântarea României“ i s-au decernat două premii de interpretare; de asemenea, a fost distins la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău. A apărut pe genericele mai multor filme: Străzile au amintiri, Bietul Ioanide, Petrolul, aurul și ardelenii, Un echipaj pentru Singapore, precum și în serialul TV Lumini și umbre. Actor cu deosebită forță de interiorizare, impresionant prin capacitatea de mlădiere potrivit cu personajul, cu un timbru aparte al vocii, el a dăruit fiecăruia dintre personajele interpretate un fond de autenticitate umană, de seriozitate, de maturitate profesională.

„Alături de colegii din distribuția la Moartea unui artist de Horia Lovinescu, sub conducerea tinerei și talentatei regizoare Ludmila Szekely-Anton și a scenografului Constantin Russu, pregătesc rolul Manole Crudu. Încerc, ca și eroul meu, o experiență de răscruce. Puternic, flămînd de viață, temperament sanguin, creator absorbit de arta sa, sculptorul Manole Crudu s-a concentrat asupra operii, i s-a consacrat exclusiv, încă pare că nu i-au mai rămas disponibilități sufletești pentru cei din jur: egocentrismul creatorului are uneori la el chiar chipul egoismului, al indiferenței față de cei apropiați — fiii săi, femeia care l-a iubit. Abia în amurgul vieții, bolnav, silît să-și întrerupă lucrul, Manole descoperă că are nevoie de oameni, de comunicare. Acum începe pentru el un nou drum anevoios al cunoașterii — în sfera omenescului simplu și a trăirilor esențiale. În clipele de derută, de spaimă, prin care trece, cînd realitatea i se infățișează în forme stranii și tulburătoare, i se pare că nu mai găsește nici un punct de sprijin. Urmează, cîștigate cu un efort altcum istovitor decît loviturile cu dalta în piatră, echilibrarea, înseninarea. Umanizarea, în fond. Nu prea îmi place să teoretizez și aș vrea să închei aci, spunînd că acest rol — fie-mi îngăduită comparația — este ca un bloc de marmură de Carrara, din care se poate dezghioaca o capodoperă — sau nimic“.

Sebastian Papaiani și-a început activitatea la Teatrul de Stat din Sibiu, unde a debutat cu rolul Băscuță din comedia **Băieții veseli** de H. Nicolaide, în regia lui Radu Stanca, și unde s-a afirmat de îndată, grație unei cuceritoare spontaneități, jocului său colorat, plin de fantezie, de vervă. Dintre rolurile interpretate pe scena sibiană, mai notăm: **Basarab (Croitorii cei mari din Valahia)** de Al. Popescu; **Costache (Costache și viața interioară de Paul Everac)** Cloten (**Cymbeline** de Shakespeare). La Teatrul Giulești, unde s-a transferat în 1972, a jucat în: **Răzbușorul suflerului** de V. I. Popa (**Pompierul II**); **Liola** de Pirandello (rolul titular); **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (**Miroiu**); **Opinia publică** de Aurel Baranga (**Chitlaru**); **Haina cu două fețe** de S. Stratiev (**Kirilov**); **Milionarul sărac** de Tudor Popescu (**Surd**) ș.a. Comedia cinematografică românească îi datorează o figură emblematică — flăcăul hitru, năzdrăvan și cumsecade, în stare de boacăne, dar și de o infinită tandrețe. Cele peste cincizeci de filme în care a apărut i-au construit o popularitate care ar fi putut, la un moment dat, să-l sufocă. Dacă nu și-ar fi păstrat umorul... Stilul lui interpretativ se întemeiază pe autenticitate, naturalețe, exuberanță — calități pe care i le va solicita din plin viitorul său rol, **Figaro** din **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (regia, **Dinu Cernescu**).

„La început m-am gândit la acest rol fără prea mult optimism, și doar datorită lui Dinu Cernescu am ajuns în perioada «serioasă» a repetițiilor. În **Bărbierul**... Figaro, s-ar părea că trăiește o părticică din viața autorului, viață destul de aventuroasă: cutreieră lumea, schimbă diligențele, își bagă nasul în fel de fel de treburi; e isteț, îndrăzneț și amator de intrigi complicate, ironic până la autoironie, gata de glceavă și mereu pe buze cu o vorbă de duh care s-o stingă. Mînuindu-și **inteligența ca pe o floretă**, Figaro îl ține la respect pe gentilom și-l batjocorește pe burghez, spre deliciul asistentei și fără a-și neglija vreodată propriul interes. Faptul că-și pune multiplele talente în slujba lui Almaviva, ajutîndu-l să ajungă la aleasa inimii lui și să-i joace un reghî nesuferitului tutore, e în consonanță cu propriile lui impulsuri și pe deasupra îl amuză, căci e o sfidare la adresa autorității rigide și a moralei convenționale. În această etapă a agitatei lui existențe, veselul bărbier mai e, deocam-



VIIITORUL ROL

dată, un petrecăreț pe cont propriu; în partitura lui nu se fac încă auzite accentele care «vor cutremura Bastilia». Preluînd o parte dintre funcțiile valetului din comedia clasică (de mijlocior între îndrăgostiți, de născocitor de **qui pro quo-uri**), Figaro e însă firul de nisip care-i slăbește articulațiile prea strînse, schimbîndu-i centrul de greutate. Idila dintre ingenuă și junele-prim trece în plan secund; cel ce captează atenția e întruchiparea spiritului liber, dezinvolt. Nimeni nu se supără cu adevărat, pentru că obrăznicia lui are haz și pentru că știe să mintă frumos. Are darul de a fi catalizator de inițiative, de a mîna acțiunile către **happy-end**. Abia mai tîrziu ne va pune el pe gînduri...

Așa îl văd deocamdată pe Figaro. Ajutat de buna dispoziție de lucru a lui Dinu Cernescu, ambiționat de prea puțin buna publicitate a spectacolelor de pînă acum cu această piesă, încerc să susțin personajul în datele de mai sus. Dar multe se pot schimba în timpul lucrului...”

Maria MARIN



Întoarcerea

piesă

Ațiunea piesei se petrece în perioada noiembrie
1943 — 23 august 1944.

PERSONAJELE
(în ordinea intrării în scenă)

IONEL POPESCU

Dr. DAN

PANAITESCU (polițist)

BĂTRÎNA

MATILDA (fiica Bătrinei)

GHEORGHE IONESCU

SUZANA (fiica Bătrinei)

OVIDIU (fiul Suzanei)

VICTORIA (prietena lui Ovidiu)

COCOȘ (polițist)

EUGENIA (fiica Bătrinei)

COMISARUL

PROLOG

Ionel, așezat pe o bancă, privește nerăbdător în toate părțile. Se ridică. Din stînga, se apropie dr. Dan, Surprins, Ionel se întoarce cu spatele, lăsînd impresia că-și leagă șireturile.

DR. DAN : Bună ziua, nea Ionele, ce-ai pățit ?

IONEL : Bună ziua. (Își string mîinile.) Nimic, domnule doctor, șireturile... din ce în ce mai proaste. (Se așază.)

DR. DAN : ...Astea sînt vremurile !

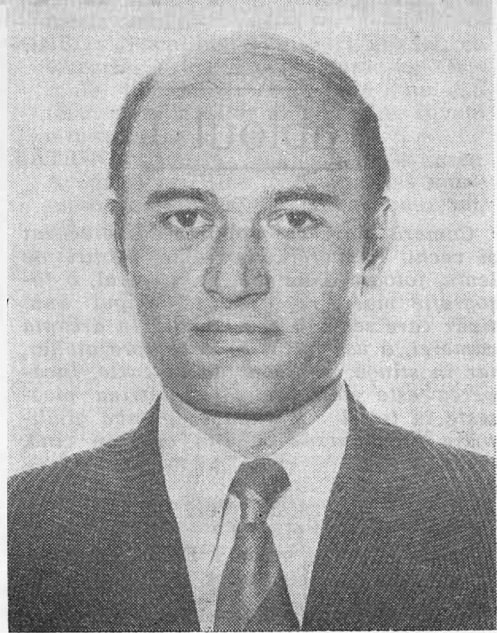
IONEL : Mda... Dumneavoastră ce mai

faceți ? Nu v-am văzut de un car de vreme.

DR. DAN : Mulțumesc, cu bolnavii... Izbucnesc tot felul de boli , care ne dau de furcă... bolnavi, cu miile... În fine... Dumneata cum o mai duci ? Am văzut că ai destulă clientelă.

Mariei

în două părți



IONEL : Oamenii au în toate vremurile nevoie de haine și, cum eu lucrez mai ieftin decât alții, vin la mine. Am ieșit să iau puțin aer. Mă înăbuș uneori... aburul de la călcat și fumul de cărbuni mă macină încetul cu încetul.

DR. DAN : Dacă nu vrei să treci în fabrică...

IONEL : Fiecare face ce-a învățat și cum s-a obișnuit. Mi-ar fi greu s-o iau de la capăt.

DR. DAN : Ai și dumneata dreptate. Apropo... *mai ai nevoie de degetare ? Te plîngeai într-un timp că nu găsești. Am găsit eu prin Giulești. (Ionel se schimbă la față.)*

IONEL : Degetare, ziceți ?

DR. DAN (*zîmbind*) : Da. Hai, nea Ionele, sintem oameni în toată firea.

IONEL : Da, da. Dar să știți că *n-am nevoie decât pentru arătător.*

DR. DAN : *Nu știam că există pentru fiecare deget.*

IONEL : Sigur că da. *Pentru celelalte am.*

DR. DAN : *O să le aduc să-ți alegi... E în regulă ?*

IONEL : În regulă. Dumneavoastră ?

DR. DAN : Da. Și eu am fost surprins cînd mi-au spus cu cine trebuie să mă întîlnesc. Sincer, mă bucur.

IONEL : Mă puteați căuta acasă, nu era nici o problemă.

DR. DAN : E mai bine așa, pentru început... E o întîlnire „întîmplătoare“, nu ?

IONEL : Sigur.

DR. DAN : Tovarășii te roagă să găzduiești pe cineva din conducere... pînă vor găsi alt loc.

IONEL : Casa pe care o foloseau am vindut-o... nevastă-mea, cu toanele ei.

DR. DAN : Știu. Tot atelierul rămîne cea mai bună ascunzătoare.

IONEL : Nu se poate. Uite, și eu fug de cicăleala muierilor.

DR. DAN : Nu există altă soluție, pentru moment, și tovarășul este muncitor, tipograf, a trecut prin destule momente grele. Cred că se poate descurca cu trei femei, cît de cicălitoare ar fi ele. Asta, pentru două-trei săptămîni...

IONEL : Nu știu, zău, ce să spun, e mizerie, ai văzut și dumneata...

DR. DAN : Le-am explicat. Tovarășul zicea că te cunoaște, că el te-a convins să intri în partid. Știe și croitorie. Le spui celor din casă că ți-ai găsit un ajutor... pe cineva cu care ai făcut armata.

IONEL : Gheorghe ? ! Gheorghe Ionescu, nu ?

(Dr. Dan aprobă. Din stînga scenei apare Panaitescu, beat, fredonînd o melodie. Se împiedică și este catapultat între cei doi.)

PANAITESCU (*ghiduş*) : V-am prins !

PARTEA I

Tabloul 1

Cameră mare cu mobilier desperecheat și vechi. Pe pereți, în rame subțiri de lemn, fotografii de familie. Central, o fotografie mare, reprezentând chipul unui tânăr care seamănă cu Ovidiu. În dreapta camerei, o ușă mică, ce duce spre atelier, iar în stînga, ușa care dă în curte. Încăperea este slab luminată. Bătrina picotește în fotoliu. Matilda se plimbă gînditoare, pieptănîndu-se. Din cînd în cînd, oftează.

BĂTRÎNA : Ce stai ? Vezi de focul ăla, că mi-e frig ! N-auzi ?

MATILDA : Ah, mamă ! De ce nu m-ai lăsat să plec cu Tudor ? ! Pe el măcar îl iubeam.

BĂTRÎNA : Nu ți-ai cunoscut niciodată interesul.

MATILDA : Ba da. Tudor era deștept, avea bani, era asociatul lui Andreescu... Ah, Andreiasca, aia patroană ! Se scula la ora nouă, două ore sta la oglindă. Două ore ! Se palmuia singură, uite așa...

BĂTRÎNA : Oprește-te, o să-ți zdruncini creierii !

MATILDA : Pentru ten, înțelegi ? La unșpe intra în atelier. Avea un capot, numai flori ! N-am să-l uit niciodată. Și începea cu observațiile... Ce viață ducea ! (*Resemnată.*) Viață... m-am luat după dumneata. „Ia-l pe ăsta, ciștigă bine și-i om cuminte.“ M-am ales cu coșmelia asta amărită. Și-i adună pe toți, să le gâtesc, să le dau să mănînce. Doamne, Doamne, ce-am ajuns ! Ah, mamă...

BĂTRÎNA : Ia termină, vine băiatul și n-are ce mînca ! El... n-a încasat nimic ? Nici acum, de sârbători, cînd își scot clienții hainele ?

MATILDA : Alțeva nu știi să mai întreb și dumneata ? ! Bani și mîncare, atîta știi.

(Între precipitat Gheorghe, cu o haină pe braț.)

GHEORGHE : Mă scuzați, coană-mare că vă deranjez, nu putea să nu deschidă.

MATILDA : Treci aici. (*Îi oferă un scaun cu un picior mai scurt.*)

GHEORGHE : Se teema să nu fie de la fisc. Așa e întotdeauna înainte de sâr-

bători, vin să-și ia partea... toți au nevoie... (*face semnul banilor, scaunul se clatină*) trebuie să dai, altfel nu te lasă în pace.

MATILDA : Sigur, după ce adună pe cine vrei și nu vrei la ușa mea... (*Spontan.*) Ce bani ? Ce bani să mai dea ? (*Se uită pe gaura cheii.*)

BĂTRÎNA : Ce-ți veni ? Ginerile meu e băiat deștept, știe ce face.

MATILDA : O să aibă motive să ascundă din bani, pentru Maria.

(Gheorghe o urmărește cu privirea. Între Ionel. Matilda se ridică, speriată.)

IONEL (*frecîndu-și mîinile*) : Sărut-mîinile, mamă, te-ai trezit ? Aha ! Ce cald e aici ! (*Gheorghe se retrage. Ionel se apleacă spre Bătrîna.*) Adinea-ori a venit Panaitescu, în civil. Trebuie să-i termin repede costumul, să vad ce vrea. Ați auzit ce spunea ? (*Pentru sine.*) Și, asta, de cînd m-a văzut cu doctorul.

BĂTRÎNA : Cine ?

IONEL : Panaitescu. M-a întrebat de Maria, că a fost colegă cu fata lui.

MATILDA : Iar aia ? Eu muncesc, și tu...

IONEL : Vezi, mamă ? Nu i-am trimis niciodată un ban, a luat-o soră-ta, a lăsat-o la oamenii ăia... Sînt zece ani de cînd n-am mai văzut-o, și mereu, mereu, ochi scoși ! Știi cîte am pe cap : împozite, asigurări, lumină, nu mai am să-i trimit și ei. Dacă aveam un atelier în centru, era altceva.

BĂTRÎNA : Ai văzut — Ristea ? I-a trebuit firmă mare în centru, și pofțim că a dat faliment !

IONEL : Ța e un escroc, mamă, nu croitor. Toacă banii la cărți. Cît am lucrat la el, nu mă plătea cu lunile.

BĂTRÎNA : Și la alții ai pățit la fel, dar... lasă, Ionele, lasă, că aici ești stăpîn. Matildo, fă-ne cîte-o cafea... Însă cu Gheorghe este ceva... că prea s-ascunde de toți. Panaitescu din cauza lui o veni...

IONEL : N-avea de unde să știe că e la noi. (*Bătrîna înclină capul. Ionel, enervat.*) Dumneata nu vezi ce vremuri sînt, nu-ți ajunge un băiat pierdut în război și Suzana năucită în bătaie ?

BĂTRÎNA : Arză-i-ar focu ! Mai bine îmi luau mie zilele. Am mai avut necazuri cu Holbău, să nu dăm iar de belea.

MATILDA : Sigur dăm.

IONEL : Pentru ce ? Un lucrător, și-a-tăta tot. Când a fost cu Maria s-a făcut cum ați vrut, deși m-a durut, am cedat de la mine, hai... Acum, am și eu dreptul la un cuvânt în casa asta.

MATILDA : Cît ne costă pe noi, nu pui la socoteală.

IONEL : Nu ne costă nimic. Muncește ca și mine. Singur n-o mai scoteam la cap...

BĂTRÎNA : Lasă, Ionele, că fata nici nu era copilul dumitale (*Ionel aprobă fără convingere*), și tot noi am văzut de ea. Acolo e pe mîini bune. Odată ce au luat-o ei, nu trebuie să-ți faci griji. (*Matilda îi servește cu cafea. Intră Suzana ;așază niște traiste ponosite pe masă.*) Dă-i și ei.

IONEL : Matilda, te rog (*arată spre atelier*), e obosit, de azi-dimineață... De mîncare avem ceva ?

SUZANA : Lasă, lălișoară, lasă... (*Ia cana din mîna Matildei, o pune pe palmă și intră afectată în atelier.*)

BĂTRÎNA (*Matildei*) : Du-i și lui dia ce-a adus în traiste. (*Lui Ionel.*) Acum n-ai de ce te văita, te ajută Matilda, iar Gheorghe pare un om muncitor.

IONEL : Cîte angarale am eu pe cap !

SUZANA (*reintră*) : I-a plăcut cafeaua.

(*Intră brusc Ovidiu.*)

OVIDIU : Bonsoar, scumpelor ! A... scumpule ! Am venit cu Moș Ajunul : (*Cîntă.*) „Am venit și noi o dată, la mulți ani cu sănătate...” „Ne dați, ori nu ne dați ?”

IONEL : Te rog. Mamă, eu am de lucru. Matilda, să-i dai omului ceva de mîncare. Noi, ca noi, dar el...

OVIDIU : Cum mă vezi pe mine, pleci ? Te duci la ghețarie, cum dracu' puteți lucra în frigul ăla ?

IONEL : Pe unde umbli tu e cald ?

OVIDIU : Mai cald... Să-i spui lui Meșterică să nu mă mai prelucreze. Nu ține. Și zi-i așa, te grăbești ? Te-oți fi supărat că nu vreau să învăț croitoria. Nu vreau, și gata ! (*Imită un personaj în stare de ebrietate.*) A... pardon, patronul. „Să trăiești, patroane, ceva bani, pentru un țoi”. (*Serios.*) Ți-am cîntat și colindul, dă ceva. Fii atent, dacă-l descoperă pe Meșterică, fi ții de urît la mîitica. Panaitescu m-a luat la sigur : „Cum se descurcă noul ucenic ?” Auzi, „ucenic” ! (*Ride.*) N-ai voie să găzduiești oameni urmăriți de poliție.

IONEL : Și... dacă ar fi așa, te-ai gîndit la vinovăția lui și la ce i se reproșează ? După ce te gîndești, mai discutăm. Să presupunem că i s-ar găsi ceva. Crezi că o duce prea bine aici ? Du-te tu și denunță-l, sau i-aj și spus lui Panaitescu ?

OVIDIU : Da... i-am spus că ți-ai luat ucenic... un... un... o stafie ! (*Ride.*) Chiar ai luat-o în serios ? Mai glumește omul !

IONEL : N-am luat-o în nici un fel, cu lucrurile astea nu se glumește. Ovidiule, ține minte ce-ți spun : nu ești făcut pentru băiat de prăvălie. Învață o meserie ca lumea !

BĂTRÎNA : Ionele, lasă băiatul în pace. Avem cu ce-l ține. Nu merită să muncească pe nimica, să fie, ca dumneata, om de rînd.

IONEL : Asta o știi.

BĂTRÎNA : Măcar e mai liber.

OVIDIU : Mă angajez, nu-ți face probleme. Patronul meu o să dea în curînd faliment.

BĂTRÎNA : Poți să stai acasă.

OVIDIU : Dacă n-o să mă duc voluntar pe front.

BĂTRÎNA : Nu, asta nu ! Vrei să te nenorocеști, sau să mori ca Iliuță, nevinovat ?

IONEL : Deocamdată fă ce ți-am spus.

OVIDIU : Am să accept propunerea lui Meșterică. Prea mă bate la cap cu atelierul lui.

BĂTRÎNA : Tu ai talent, să nu te angajezi la atelier. Ești altfel croit.

SUZANA : Seamănă cu mine. (*Iese din cameră.*)

IONEL : Mamă, spune-i dumneata lui Ovidiu...

OVIDIU : Patroane, sînt major...

BĂTRÎNA : Ascultă-l...

OVIDIU : Zi-i, patroane !

IONEL : Mamă, Ovidiu... Gheorghe mi-a fost ca un frate pe timpul războiului, nu-l pot lăsa în drum.

OVIDIU : Dar de ce se ascunde ? !

BĂTRÎNA : Da, da, de ce se ascunde ?

IONEL : A făcut pușcărie, atunci în '33, știi și dumneata, cu greva.

BĂTRÎNA : Știu, maică, știu...

IONEL : Ei, la tipografia unde lucra, s-a înfîmplat ceva. Nici el nu știe ce a-nume. Au arestat pe cîțiva și l-au căutat și pe el. Făcînd pușcărie la politici, el e primul suspect... îi găsesc ei ceva, să-i dea cîțiva ani sau să-l bage în lagăr, chiar nevinovat.

BĂTRÎNA : Și asta o să-l urmărească toată viața.

IONEL : Ei, o să plece în altă parte, unde nu-l știe nimeni. Mai stă două-trei săptămîni... Nu-l pot da afară.

BĂTRÎNA : Dumneata ești om bun ! Lasă-l să stea, nu ne face nici un rău.

IONEL : Să nu mai bată Ovidiu toba, aude... cineva. Mamă, să-i atragă atenția și Suzanei să-și țină gura.

BĂTRÎNA : Am să-i zic.

OVIDIU : Patroane, m-ai convins. De azi încolo, mormînt !

IONEL : Bine, să fie așa cum zici tu, dar lui Panaitescu ce i-ai spus ?

OVIDIU : Nimic ! Nu l-am văzut de vreo lună, a fost o glumă, te rog să mă crezi.

IONEL : *(Ascultă sfatul lui Gheorghe... Lasă-l pe pălărier.*

BĂTRÎNA *(lui Ionel)* : Ai fi putut și dumneata să-l ajuți... Să vorbești cu clientul de la teatru, să-l angajeze. Păcat de el, că are voce frumoasă. Maică-sa — fără noroc, și el — tot fără. Că și mă-sa... Uite la Maria Tă-nase, are vocea ei.

IONEL : Și n-a pățimit destul Suzana ? Croitoria ce are ? *(Iese nervos.)*

SUZANA *(care intră împreună cu Matilda)* : De ce s-o fi supărat ?

BĂTRÎNA : Afurisiții... mi-au distrus fata. Mai bine o omorau de tot.

MATILDA *(însămintată)* : Mamă !

BĂTRÎNA : Aici... am un of mare.

MATILDA : Are dreptate Ionel. Ai vrea să le cînte Suzana, Doamne-iartă-mă, goală, ălora, prostiile lor ? Și pentru cine, mamă, să mai cînte azi ? Pentru tata din groapă, pentru Iliuță ? Auzi, să cînte !

SUZANA : Vă cînt, vă cînt, ce vreți vă cînt. *(Cîntă.)* Bine... nu mai cînt.

OVIDIU : Cel mai des acum se cîntă „Achtung, Alarm !“, e la modă. *(imită șueratul produs de alarmă și întonează frînturi dintr-un marș funebru — eventual Prohodul. Sirene anunță alarma, toți ascultă înmărmuriți. Se rotesc fără rost prin cameră, neștiind ce să facă.)* Nu vă speriați, stați liniștite... Tot la Ploiești se duc. Ne ocolesc, ne ocolesc, pină ne obișnuim și-apoi, bum !

MATILDA *(aruncă cu un mosor cu ață spre el)* : Încetează, nebunule !

OVIDIU : Tac, na că tac !

SUZANA : Ovidiu mamă, uite ce ți-am adus. *(Scoate o sticlă cu băutură, brinză etc. Către Matilda.)* Dă-le și lor. *(Matilda așază pe o farfurie din cele aduse de Suzana. Ovidiu bea direct din sticlă.)*

OVIDIU : Hai, du-te, nu-ți fie frică !

MATILDA : Nu. Stau să se termine. Nu-i nici o grabă !

OVIDIU : V-am spus că se duc la Ploiești, acolo-i petrolul și... Ori aici, ori dincolo, tot aia-i ! *(Sirenele anunță încetarea alarmei.)* Vedeți c-am avut dreptate ? Du-te, că mor oamenii de foame !

Tabloul 2

OVIDIU *(tare, spre Suzana, care are pe braț o haină)* : Ia cheamă-l pe patron. Patronul, am spus, sau auzi numai ce vrei ? *(Suzana intră în atelier.*

Reapare însoțită de Ionel.)

IONEL : Ce înseamnă, domnule, asta, am de lucru !

OVIDIU : Treci acolo, lângă mamaia. *(Ionel se așază pe brațul fotoliului.)* Așa... *(Bătrînei.)* Dumneata să taci !

BĂTRÎNA *(zîmbește, arătînd spre farfuria din mîna Matildei)* : Uite, Ionel, să-i dai omului.

(Ionel ia farfuria.)

OVIDIU : Stați jos ! Patroane, să nu leșini. M-am dus după treabă la o circiumă... și cu cine mă întilnesc ? Ei, ei, nimeni nu ghicește ?... Cu bărbatul Eugeniei. Nu mă credeți ? S-au împăcat, oamenii, acum vreo trei ani, și Eugenia s-a întors la el. Ați auzit bine. Eugenia e în București. V-a spus, doar, mama că i-a văzut împreună în București și, nimic ! Nu v-a dus tîrtăcuța. Patroane, te-a păpat degeaba de bani.

SUZANA : I-am trimis și eu Mariei, prin Eugenia, cite zece lei.

IONEL : N-am dat nici un ban.

OVIDIU : Nu cred. Am văzut-o pe Eugenia, dimineața, cînd *(Matildei)* nu te superi, dormiți buștan toate, și-l păpa de bani : „Stăpine“... Închipuți-vă ce mi-a spus tîntălăul despre Maria : Eugenia a înțernat-o la un sanatoriu, ceva pentru orfani, din Ardeal, și-a lăsat-o acolo. Mi-a zis că are o vară măritată cu un doctor, dar nu știe nimic de înfiere.

IONEL : Au înfiat-o. Le-am trimis eu acordul !

OVIDIU : Nu cred... Tîntălăul mi-a spus că Eugenia i-a declarat părinții decedați, fata a acceptat și gata... Acum un an s-au certat din nou. A rămas ea în case, iar el bate circumiile. Asta e tot, patroane. Îmi pare rău de bani, că pentru Maria a fost mai bine. Nu prea avea ce învăța de la Eugenia.

IONEL : Eu am de lucru. *(Iese, clătî-nîndu-se.)*

MATILDA : Bravo, și-a rămas ea în case !

OVIDIU : Fata deșteaptă !

SUZANA *(mîngîind haina)* : Mie mi-ar fi plăcut acolo, era mai aproape de restaurant.

MATILDA : Ai văzut, mamă, ce ne-a făcut Eugenia ? Îi ia de ațîția ani bani și nici măcar nu-i a lui.

OVIDIU : Fată deșteaptă !

tia asta în cap, să scăpați de fată. Eugenia măcar a salvat-o, că de-aici a plecat cu un picior în groapă. N-am înțeles de ce-ați gonit-o pe Maria, ce-ați avut cu ea ?

SUZANA : S-a îmbolnăvit, Ovidiu, erai mic, ce știi tu ? !

OVIDIU : Ai început să auzi ? Și mai lasă haina aia, că o tocești ! *(Suzana,*

speriată, așază haina în dulap.) L-ați amăgit pe patron să n-o mai aducă înapoi. (Bătrînei.) Te-ai repezit și ai trecut coșmelile astea pe numele lui.

„Cine să plătească lumina, apa, impozitul, asigurările, pe sănătatea mea...?”

Cafea? A rămas de la friți cafea?

BĂTRÎNA: Matilda, dă-i băiatului să mănînce!

OVIDIU: Patronul nu mănîncă? Ciugu-lește cu „amăritul” din resturi?

SUZANA: Nu-s resturi. E de la jupînul, pentru sufletul lui don' Costăchescu.

MATILDA: Eh, Eugenia, Eugenia... Eu n-am o pereche de pantofi! Nimic!

BĂTRÎNA: Păi salba și casa din Crîngului le-ai mîncat...

MATILDA: Ah, mamă, ce mai aruncam cu bani în stînga și-n dreapta... Dar, după aia, am tras toată viața la ștafir.

BĂTRÎNA: Ce să-ți spun, te-ai omorît!

SUZANA: Cine a mai murit?

OVIDIU: Nimeni, sau... cîme știe? pe front mor cu miile.

SUZANA: Numai morți...

MATILDA: Fir-ar a dracului de croitorie, ți-am spus eu că-i dă bani? N-o lua ea fără să aibă un ciștig, iar dumneata știi și-ai tăcut.

BĂTRÎNA: Vroiai să muncești pentru o străină, bolnavă de oftică? Avem de crescut băiatul. El ne-a mai rămas.

OVIDIU: Băiețelul... (Matildei.) Și-apoi, mata ești o doamnă, cum să crești un copil făcut de alta? Ce pretenție, dom'le! Colac peste pupăză, s-a mai și îmbolnăvit. De curiozitate, a stat vreuna dintre voi cel puțin o oră, iarna, dincolo, unde o culcați pe Maria?

BĂTRÎNA: Ionel n-a mai zis nimic, iar Eugenia n-a mai adus-o.

OVIDIU: Crezi că pe ea a interesat-o Maria? Banii! A trimis-o la sanatoriu sau internat, ce dracu' o fi, și-a lăsat-o acolo. Ați ținut cu dinții de patron, că dacă închidea șandramaua și pleca de aici, deschidea ochii și vă lăsa baltă. Așa... l-ați prostit cum ați vrut.

BĂTRÎNA: Să-ți fie rușine! Fetele cer zestre, și la cine crezi că avea să țină mai mult, la tine sau la fii-sa? Doctoriile costă mai mult decît crezi tu. Pentru tine am făcut-o.

OVIDIU: De ce pentru mine? Eu o iubeam pe Maria ca pe-o soră. Era o fetiță blîndă, bună. Pentru bani ați făcut-o, asta v-a interesat.

SUZANA: Tu ești mai breaz?

OVIDIU: Am s-o caut pînă am s-o găsesc. Acum sînt sigur că trăiește. Maria trăiește! (O ia în brațe pe Suzana, o rotește, îi dă drumul; Suzana cade, se ridică speriată. Ovidiu își ia haina și iese în fugă pe ușa mare.)

Pa, scumpelor!
(Alarmă aeriană. Zgomote specifice unui bombardament. Panică.)

Tabloul 3

Atelier de croitorie. Gheorghe Ionescu și Ionel lucrează.

GHEORGHE (scoate o hîrtie din buzunar): Trebuie s-o punem în haină... O să vină doctorul s-o ia.

IONEL (o pune în căptușeală, după care coase haina): N-o să dea nimeni de ea...

GHEORGHE: Merge... Ziceai de manifeste. Care-i folosul pe care ni-l aduc? În momentul de față, ele sînt o armă, eficace, dacă o folosim cum trebuie... răspîndind cît mai multe, îi facem să ne simtă la fiecare pas, și asta-i cartea pe care o s-o jucăm acum: panica în rîndul lor. Mai ales că nemții nu mai au încredere în poliție, și cît se ceartă ei, noi ciștigăm timp.

IONEL (arată spre haină): Mi-a adus-o un puști... de-abia-i mîjea mustața.

GHEORGHE: Tinerii au un curaj fantastic! Cei de la tipografie, de multe ori fac manifeste chiar sub nasul poliției... Sper că nu ți-a fost teamă?

IONEL: Eh, nu-ți prima oară... Zici de teamă? Teamă?! De ce? C-am să mor? E vreme de război, moartea bate la toate ușile. E adevărat, am eu o...

GHEORGHE: Iar, nea Ionele? Iar?

IONEL: Da. Teama de neîncredere, care nu ne-a ocolit nici pe noi.

GHEORGHE: Eu am încredere și în dumneata și... chiar în familia asta ciudată a dumitale. Crezi că riscam, dacă nu era așa? Sînt vremuri grele, de luptă, nu poți rămîne indiferent. A fi indiferent e ca și cînd n-ai fi de partea noastră.

IONEL: Nu-i cazul meu... Vreau să înțeleg și eu: de ce am fost suspectat?

GHEORGHE: Pentru o problemă serioasă, să știi.

IONEL: Serioasă? S-a uitat însă activitatea mea de mai bine de douăzeci de ani.

GHEORGHE: Nu s-a uitat!

IONEL: Nu-mi venea să-mi cred urechilor!... M-au tratat ca pe un borfaș, m-au întrebat și cît am primit.

GHEORGHE: Schimbînd rolurile, dumneata ce-ai fi întrebat: ce-au servit la micul dejun?

IONEL : Hm... Nu așa s-a pus problema.

GHEORGHE : Dar cum ?

IONEL : Ei mă cunoșteau mai de mult... La fiecare colț de stradă, mă putea aștepta glonțul sau lagărul.

GHEORGHE : Trebuie să înțelegi... Ai ascuns doi oameni care au dispărut. Dumneata n-ai fi făcut cercetări ?

IONEL : N-ai fost în pielea mea. Cite întrebări, ce coșmar... oamenii alături de care am luptat să se poarte așa cu mine ? Atunci poliția ?

GHEORGHE : Nu se poate merge numai pe încredere.

IONEL : Știu ,dar asta s-a întâmplat după ce-i avertizasem cu privire la Teodorescu, cu mult timp înainte de a fi descoperit, și nu m-au crezut. Noroc că s-a trădat singur.

GHEORGHE : Altfel se făcea o greșeală, vrei să spui.

IONEL : Ce simplu... greșeală !

GHEORGHE : Nu trebuia să te superi. Se fac și greșeli, pentru că sintem inconșurați din toate părțile de dușmani versați, și ei exploatează totul : frica, înșelăciunea, dragostea. Da, da... folosesc toate mijloacele. Dar am discutat toate astea când ai intrat în partid.

IONEL : Este adevărat, însă, reține că au trecut doi ani, până în primăvară, când am fost căutat din nou. Doi ani în care nu știam ce să mai cred. Mă simțeam tot timpul spionat. Așteptam să fiu din nou luat la întrebări.

GHEORGHE : A dispărut legătura.

IONEL : Nu cred să fie vorba numai despre asta.

GHEORGHE : Nu se știa nimic despre cei doi. Abia în noiembrie trecut am restabilit contactul cu ei. Dacă nu rezistau la torturi, se afla cine i-a ascuns și cădeai și dumneata. Știi ce urma... Sint pricepuți, băieții, și nu sint blinzi deloc.

IONEL : Știu, dar așa fi rezistat... cred că așa fi rezistat. (*Intră Suzana, care le aduce cafea.*) Mulțumim, Suzana.

GHEORGHE : Mulțumesc. (*Suzana, la semnul lui Ionel, iese.*) Ne-am aprins... să nu se audă. (*Ionel neagă.*) Asta e, nea Ionele. Dușmanul are la îndemână toate mijloacele. Totul este împotriva noastră. Dar, nu ne vor distruge pentru că nu se poate. Nimeni nu mai poate opri istoria în loc. Pot să întîrzie, cu o lună, cu zece ; cu doi, cu cinci ani, realizarea idealului nostru, dar atît ! Pentru că noi avem o cauză și avem dreptul la o viață omenească. Vom reuși pînă la urmă să scăpăm de război, de exploatare, de sărăcie, întrebarea e dacă toți ai noștri înțeleg acest ideal !

IONEL : De ce nu ? Altfel... nu vād de ce-ar fi intrat în mișcare.

GHEORGHE : Ehe... Mai sint și dintre cei care au îndoieli.

IONEL : Mai sint... Totuși, trebuie să le arătăm...

GHEORGHE : De acord. Dar cum ? Ce le oferim noi ? Conștiința lor de comunisti, o teorie, ceva din experiența sovietică și cam atît.

IONEL : Nu-i puțin lucru.

GHEORGHE : A... da : și luptă... luptă și nesiguranță. E posibil ca unii să nu reziste ?

IONEL : Da.

GHEORGHE : Alții merg cu noi pur și simplu pentru siguranța lor, pentru ipoteza că învingem. Ce crezi că fac aștia în caz de pericol ? Mai sint și cei de teapa lui Teodorescu, iscoade plătite. Iată de ce trebuie înlăturat orice risc. Făcute anchete, cum zici dumneata.

IONEL : Adică eu, fără nici o vină, cînd am fost suspectat, vroiai să ies în stradă să aplaud lipsa de încredere ?

GHEORGHE : Nu, dar noi sintem în ilegalitate, ce dracu' ! Nu trebuie să ne pierdem în fleacuri. Lasă și mata orgoliul deoparte. Deși și acum mai sint dintre cei care nu se deplin lămuriți cu privire la dumneata.

IONEL : Le-am spus adevărul !

GHEORGHE : Ai fost văzut cu Panaitescu și cu Ioniță de la Siguranță.

IONEL : Panaitescu... răspunsul e foarte simplu : om din cartier, ne cunoaștem, și-apoi e de-al nostru, din popor. Dacă-l evitam, era mai grav. Eu așa cred. Cu Ioniță, le-am explicat. Cunoștea situația tovarășul Gavrilă, care mi-a spus clar : „Acceptă-i propunerea !“

GHEORGHE : Ce fel de propunere ?

IONEL : Îl interesau legionarii și mă-a cerut să-i dau voie să observe din atelier mișcărilor de la Holbău. (*Ridică perdeaua.*) Se vede totul. Ghinionul meu a fost că tovarășul Gavrilă a murit la Văcărești.

GHEORGHE : A fost asasinat... Nu mai știa nimeni ?

IONEL : Ba da, încă doi, dar au dispărut și ei. De fapt, de la Ioniță am aflat despre Teodorescu. Mi-a spus că și-a pierdut moșia la cărți și, în lipsă de altceva, urma să fie „băgat pe gît“ comunistilor. Le-am spus... Nici n-au vrut să audă !

GHEORGHE : Siguranța l-a pregătit foarte bine. L-a trimis în locul unui tovarăș din Moldova, care fusese arestat pe drum.

IONEL : Cu Ioniță am rupt legătura.

GHEORGHE : Și eu, dacă așa fi fost în locul celor doi..., ca să fiu cinstit cu dumneata pînă la capăt, nu știu cum așa fi procedat.

IONEL : Te cred. Am rămas însă aici cu o rană. *(Se aud bătăi în ușa de la intrare. Ionel așază haina pe manechin. Ridică perdeaua.)*

VOCEA VICTORIEI : Bună ziua, domnu' maistru. Doamnele sînt acasă ?

IONEL : Da. Intrați pe dincolo.

VOCEA VICTORIEI : Dumneavoastră ce mai faceți ?

IONEL : Cu munca, Victorițo, cu munca.

VOCEA VICTORIEI : Spor la treabă !

IONEL : Mulțumesc. *(Lui Gheorghe.)* Prietena lui Ovidiu. O paparudă !

GHEORGHE *(prudent)* : Se poate auzi ? *(Ionel neagă.)* Să știi că și eu am trecut prin destule necazuri. Multă vreme, unii mă priveau cu neîncredere pentru că fusesem categorisit ca naționalist îngust. Cît p-aci să mă excludă din partid. Și pentru ce ? Pentru că nu eram de acord cu ideile venite de sus... că România este stat imperialist, format, auzi și dumneata, prin „anexarea de teritorii străine“. Românul din mine nu putea accepta indicațiile care cereau, nici mai mult nici mai puțin, decît destrămarea României mari. Norocul meu că nu eram singurul.

IONEL : Ehe, puțini străini pot înțelege ce a însemnat pentru noi, românii, că eram din Muntenia, Banat, Moldova ori din Ardeal, unirea din 1918 !

GHEORGHE : Și, asta, pentru că numai noi am simțit durerea pentru băieții căzuți pe Jiu, pe Olt, la Mărășești, la Oituz ; altora le era foarte ușor să dea directive și indicații. Atunci s-au îndepărtat unii prieteni de noi, și ne va fi greu să ni-i alăturăm din nou. Apoi, nea Ionele, a venit închisoarea.

IONEL : N-ai fost totuși ocolit, ca mine.

GHEORGHE : Ba da. În închisoare, pentru unii nici nu existam. Așa li se indicase. Puteam renunța la luptă ? ! Nu ! Acolo am cunoscut și tineri aproape copii. Aveau atîta forță, atîta dîrzenie și credință în victorie, încît eu, om trecut prin viață, nu puteam să dau înapoi, nu-i puteam lăsa singuri. Tinerețea și credința lor s-au dovedit a fi mai tari decît mulți dintre noi. Tot atunci am mai înțeles ceva foarte important : nu trebuie aruncate pe seama partidului fapte, idei ale unor străini, chiar comuniști fiind, care nu înțeleg realitățile noastre. Pricepi ? ! Asta-i într-adevăr experiență care ne va ajuta să evităm multe greseli în viitor...

IONEL : Trebuie să le înlăturăm, mai ales cînd e vorba de oameni.

GHEORGHE : Îndeosebi de cei care luptă alături... Toți am avut momente grele, dar treci. Greul adevărat acum începe. Va trebui să atragem toate forțele naționale, pentru că izbînda o vom ciș-

tiga numai cu arma în mînă.

IONEL : Chiar vezi posibil așa ceva ?

GHEORGHE : Nu în această clipă, dar momentul nu este departe. Un an, doi.

IONEL : Și... vom învinge singuri ?

GHEORGHE : N-avem de ales ! Singura noastră șansă a ca să redevinem ce am fost este să fim toți ca unul, și cu gîndul și cu fapta ! Frontul se apropie. Și, cu cît se apropie, cu atît vin mai mulți lingă noi. O să realizăm ce ne-am propus : frontul muncitoresc și apoi cel național... Încep să înțelegă. Cam tîrziu, dar tot e bine.

IONEL : Să nu uităm armata...

GHEORGHE : Armata ? ! E a noastră, nu poate sta împotriva. Vom crea detașamente de muncitori înarmate. În fond, va fi începutul revoluției noastre, și chiar dacă ne vom elibera cu un ceas mai devreme, va trebui ca noi, românii, s-o facem cu propriile forțe.

IONEL *(privește pe geam)* : Polițistul, uitasem de el ! *(Gheorghe iese.)*

PANAITESCU *(intrînd)* : Salut ! *(Își strîng mîinile.)*

IONEL : Să trăiți, poftiți, e gata, vă așteptam. *(Panaitescu ia loc, apoi se ridică, își dezbracă mantaua și vestonul. Privește suspicios în toate părțile. Ionel ridică precăut bustul manechinului, ia o sticlă pe care o așază triumfător pe masă.)* Am o țuiculiță... *(Li toarnă în pahar.)* Serviți, domnule Panaitescu ! Vă rog să vă simțiți ca la dumneavoastră acasă.

PANAITESCU *(bea, își toarnă singur)* : Dumneata nu bei ?

IONEL : Fir-ar să fie, domnule, am atîta de lucru și n-am și eu un ajutor ! Vedeți și dumneavoastră că toată lumea se grăbește de sărbători.

PANAITESCU : Da, e greu. În sănătatea dumitale, să trăiești ! Paștele mă-si de viață, dom'le ! Trebuie să te consideri fericit. În sănătatea dumitale. *(Toarnă din nou.)* Hoți, dom'le, pungași ! Aștia da, pungași. Pe nimica ne vînd. Și eu... colea, un neisprăvit, asta am ajuns ! Știi dumneata ce-i politica ? Nu ? Nici eu nu mai știu... Dar te invidiez, ți-am mai spus. Că biata mama, din spălat m-a ținut prin școli. Mai bine mă făcea croitor.

IONEL : Maică-mea, fie-i țărîna ușoară, m-a aruncat în lume de copil, unșpe ani aveam. Parcă o aud : te dau la croitorie, mamă, bogat n-ajungi, dar nici muritor de foame. Și de ești cinstit, nu te înjură nimeni.

PANAITESCU : Cinste ? Unde mai e, dom'le ? S-o fi pripășit la 'mneata.

IONEL : S-au mai făcut ceva avansări ?

PANAITESCU : Da' de unde... asta-i avansarea mea. *(Mîngîie sticla.)* Au vîndut țara, dom'le, cînd turcilor, cînd nemților... A-mpărțit-o fiecare cum a

vrut. Paștele mă-si de viață! Dumneata ești omul meu. Nu mă feresc. Pe la Holbău ce mai e? Am auzit că a făcut ce-a făcut și l-a adus și pe cel mare acasă.

IONEL: Da, de vreo lună. Numai che-furi pînă noaptea tirziu, cu nemții.

PANAITESCU: Zi-i așa! Nu mă las, ori pușcăria, ori în linia-ntii...

IONEL: Ar merita. Ce s-a întîmplat, că s-au cam înmulțit raziiile?

PANAITESCU: Sst... ceva cu comuniștii. Dom'le, nu mă bag... Să fii atent. În fine... Cu ce-am greșit, dom'le? Dumneata mă cunoști... Adică, mă feliciți... cînd cu rebeliunea... prind cîteva căpe-tenii, fac ordine, vorba aia și... mi-am tăiat craca! De-atîția ani, tot înapoi, ca racul. Aia care au stat cu mîinile în sîn sînt șefi. *(Pipăie insistent haina de pe manechin. Ionel se schimbă la față, îl ia pe Panaitescu de braț, îl așează pe scaun, îi întinde paharul.)* Frumos material, dom'le!... Înțelegi? Sînt legat de mîini și de picioare, salariu de mizerie... Paștele mă-si de viață! Va să zică, îl închîd pe un amărît că ia și el, tot de la cine are, acolo, un geamantan, o piine, ca s-o ducă de pe o zi pe alta, și ăștia, că ne fură tot, dom'le, cară tot... Dom'le, dar ai o țuicăliță, curată doctorie!

IONEL: Aveți dreptate. Gata! Ia să vedem cum vine. *(Îl îmbracă.)* Perfect! Uitați, vine perfect.

PANAITESCU *(arată spre umăr)*: Parcă puțin aici, nu ți se pare?

IONEL: Eee, păi stați drept. Așa, uite ce bine vine. Pe sănătatea mea! S-o purtați sănătos.

PANAITESCU *(nu e convins, ridică din umeri, se privește)*: Mersi... cît mă costă?

IONEL: Sîntem prieteni, se poate?

PANAITESCU: Dom'le, noroc cu dumneata! Cu salariul meu... Mersi. Nevastă-mea cînd să treacă?

IONEL: Dacă nu e grabă, după sărbători.

PANAITESCU: Bine, cînd poți. Încă o dată, îți mulțumesc. Mai trec eu. *(Privește cu jînd spre sticlă.)* Dom'le, dar ai o țuică, curată doctorie!

IONEL: Mai serviți un păhărel!

(Poliștistul golește paharul și, cu un echilibru precar, vrea să plece. Ionel îi arată vestonul și mantaua și îl ajută să se îmbrace. Îl conduce spre ieșire.)

PANAITESCU: Mai trec eu, să trăiești! *(Iese.)*

IONEL: Să trăiți, să trăiți, vă aștept. *(Pune la loc sticla și paharul. Își privește ceasul. Intră Gheorghe.)* Credeam că nu mai pleacă.

DR. DAN *(intrînd)*: Bună seara! Vorbă-

reț, poliștistul ăsta al dumitale, mi-a dat emoții. *(Cei doi răspund la salut.)*

IONEL: S-a apropiat de haină, a pipăit-o... m-au trecut fiorii.

GHEORGHE: Trebuia s-o punem în altă parte. Ce mai zicea?

IONEL: Mai nîmica, Bea și injură. S-a apucat rău de băutură.

DR. DAN: A venit?

IONEL: Da. E în... *(Arată spre haină.)*

DR. DAN: Ai fost atent? Nu l-a urmărit cineva?

GHEORGHE: Doctore, fără probleme.

IONEL: Aici e vad mare, unul intră, altul iese.

DR. DAN: Nu te supăra, și mata...

IONEL: Nu, dar zic.

DR. DAN: Cu nepotul ăsta al dumitale, mă gîndesc să nu...

GHEORGHE: Nici vorbă! Are un fond bun. E puțin cam răsfățat, dar lăsați-l încet în seama mea, o să se dea pe brazdă. Nu uita să vorbești cu Alexa la Grivița. I-am zis puștului și vrea să se angajeze.

DR. DAN: Chiar au nevoie de un om la birouri. Mîine mă văd cu ei.

GHEORGHE: Spune-i să lucreze cu tact, la început să-i dea sarcini mai ușoare, să nu se sperie.

DR. DAN: Tinerii nu se sperie așa de ușor. Lor le place riscul, vor să întred de la început în foc.

GHEORGHE *(întristat)*: Și băiatul meu e la fel, dar e mai bine așa. Pentru Ovidiu... trecerea îl poate deruta.

IONEL: Ehe, la anii lui, eu munceam pe rupte.

DR. DAN: Nu poți ști ce ascunde în el. În sfîrșit, o să le spun. Ce-i, nea Ionele?

IONEL: Necazul meu vechi: fata.

DR. DAN: O avea și copii.

IONEL: Mai știi? Dar ei îi plăcea cartea. Cînd mi-a adus Eugenia ultima scrișoare, era studentă.

DR. DAN: Înseamnă că-a terminat.

GHEORGHE: Curaj, nea Ionele, mai avem puțin și-o să tragem un chef de pomină.

IONEL: Da... Mă gîndesc și la nenorocitul ăsta de Panaitescu. Taică-su — muncitor, maică-sa — muncitoare, cinstit e, anticomunist nu cred să fie...

Nu credeți c-ar trebui atras către noi?

DR. DAN: După întîlnirea noastră din parc se poartă altfel.

IONEL: Am observat și eu. Însă nu se știe cînd ne poate fi de folos.

DR. DAN: Nu e șingurul care trebuie atras.

GHEORGHE: Unii ne ajută fără să-și dea seama... Ne presează însă evenimintele, nu putem risca. Și avem nevoie de toți ai noștri.

DR. DAN: Inclusiv de dumneata. Important este să nu ni-l facem dușman.

GHEORGHE: Dacă-i așa cum spui dum-

neata, vine singur. Trebuie să fim precauți, să nu ne facă vreo boacănă când nu ne așteptăm.

DR. DAN : E cea mai bună soluție. (*Îa haina, o pipăie.*) Nu se simte nimic.
GHEORGHE : Fără teamă !

(*La un semn al lui Gheorghe, Ionel iese în fața atelierului pentru a se asigura că nu sînt supravegheați.*)

DR. DAN : Cît veți sta aici, s-a hotărît ca nea Ionel să nu se mai ocupe de manifeste. E mai bine așa... Curînd vă veți muta.

GHEORGHE : M-am obișnuit aici.

DR. DAN : O să aveți condiții mai bune. În vila unui avocat, care-i plecat pentru mai mult timp. Nu vă va deranja nimeni. Diseară ne vedem la casa din Regală. Pe la zece jumate. Intrați prin bar.

GHEORGHE : Bine. Pentru săptămîna viitoare s-a fixat ?

DR. DAN : Nu s-a hotărît încă nimic. Tovarășul Dobre vă roagă să vă gîndiți la tot ce ați discutat. Peste zece zile vă așteaptă...

GHEORGHE : A reușit să-i convingă ?

DR. DAN : Cred că da. Vor să... știe mai concret niște lucruri care încă nu li se pot spune. (*Reintră Ionel.*) Tovarășul Dobre zicea că trebuie băut fierul cît e cald, să nu se răzgîndească.

GHEORGHE : Mda... Spune-i că aș vrea să ne vedem pe marșea sau vinerea viitoare.

DR. DAN : Perfect. Totul e în ordine, nea Ionele ?

IONEL : Nu-i nimeni. (*Își iau rămas bun. Ionel îl conduce.*) Cu bine, domnule doctor. Vă mulțumesc, mai poftiți.

GHEORGHE : Spune-mi, te rog, de ce ți-ai dat fata ?

IONEL : Matilda și mai ales soacră-mea n-o puteau suferi. S-a și îmbolnăvit. Eugenia avea alte condiții și e altfel de om. Apoi a fost întîmplarea cu Suzana. Holbău mă amenințase încă de prin '32, cînd au început legionarii să scoată capul : „Bolșevicule, îți vine și ție rîndul, dar mai întîi fiică-ți“. Fata crescuse măricică. Teama, boala ei m-au convins s-o dau Eugeniei. Au plecat împreună la niște rude în Ardeal. De acolo, Eugenia mi-a scris prin '35—'36 că boala fetei s-a agravat și că a internat-o într-un sanatoriu, în care luca un doctor... căsătorit cu o verișoară a lui bărbatu-su. I-am trimis toți banii pe care îi mai aveam, dar n-au fost îndeajuns. Atunci, mi-a scris că doctorul și nevastă-sa s-au atașat de fată și vor s-o înfizeze. Negăsînd o altă soluție, am acceptat. Ce vroiai să

fac ? Medicamentele erau scumpe, banii mei nu ajungeau.

GHEORGHE : Știu, nea Ionele !...

IONEL : Ei, și familia asta s-a angajat c-o dă la facultate... ea se simțea bine... A moștenit boala de la maică-sa. Dumneata ai cunoscut-o.

GHEORGHE : Stăteați pe Crîngului, parcă...

IONEL : Da... A murit de plămîni. Am trimis-o și pe ea la sanatoriu, dar n-am avut bani ca s-o fac bine și n-am vrut s-o am pe conștiință și pe Maria, ca pe maică-sa. De-aia am dat-o. Cred că mă înțelegei.

GHEORGHE : Da, și acum ?

IONEL : Nu mai știu nimic. De cînd cu Dictatul, n-am mai primit nici o veste. Ultima scrisoare am primit-o pe la începutul lui '40. Era studentă și fericită. Îmi scria că a cunoscut un băiat din Baia Mare, dar ce m-a bucurat cel mai mult — că era sănătoasă.

GHEORGHE : O să treacă și războiul și-ai s-o vezi.

IONEL : Am mai pus niște bani deoparte, să-i trimit. Să vină ea încoace, că eu...

GHEORGHE : Holbău te-a mai deranjat ?

IONEL : Tot timpul. E un om foarte rău. La început mă dușmănea c-am cumpărat înaintea lui loșorul ăsta de vie de lîngă casă, și de-atunci, tot așa. Mai tîrziu, a trimis pe unul la mine, să mă înscriu la legionari. I-am spus : „Domnule, eu sînt meseriaș, nu fac politică !“ S-a înrăit și mai tare împotriva mea.

GHEORGHE : Sînt oameni care dușmănesc toată viața, cu sau fără motiv. Am cunoscut și eu din ăștia...

IONEL : Da. La rebeliune l-au arestat, dar a scăpat ușor, pentru că are un văr mare ștab la prefectură. Cînd s-a întors, mai să mă omoare. Noroc cu Panaitescu... Era convins că eu l-am denunțat.

GHEORGHE : Trebuie să fii foarte atent.

IONEL : Mai ales fiu-său cel mare se ține cam mult după mine în ultima vreme. Îl văd mereu prin locurile în care mă duc eu.

GHEORGHE : Cu atît mai mult !

IONEL : Nu mi-ai spus nimic despre familia dumitale. Trebuie să ai copii mari.

GHEORGHE : Da... e vina mea că nu ți-am vorbit niciodată.

IONEL : Scuză-mă...

GHEORGHE : Nu-i nimic. Trebuia să-ți spun. Să nu crezi că m-ascund, dar s-a întîmplat ceva...

IONEL : Poliția ?

GHEORGHE : I-a hărțuit destul și poliția și Siguranța. Dar nu-i asta. Pe băiatul cel mare, pe Gigel, l-am văzut acum trei luni. Mi l-au adus tovarășii... după nouă ani. Nouă ani, nea

Ionele! În '34, la proces, era de-o șchioapă. Cît am stat închis, visam numai ochii lui, ca două mărgelile verzi, scâldați în lacrimi, și țipătul lui la azul sentinței. Pe cel mic nu l-a putut aduce la proces, n-avea decît doi anișori. Cînd s-a născut, era ca un țigănuș, cu fețișoara măslinie, plină de puf, și ochiișorii ca tăciunele.

IONEL : Și soția ?

GHEORGHE : Soția mea ? Peste casa noastră a căzut o bombă, din greșeală. Nu-i era destinată. N-a mai rămas decît leagănul copiilor... ca un străjer singuratic. Străjer al durerii... Gigel a albit, e alb complet. La 17 ani are părul ca neaua. El era la școală. Mi-a povestit ce a simțit cînd s-a întors, bucuos că luase o notă mare, și a găsit un morman de ruine... ruine sub care se aflau mama și frățiorul lui. *(Ionel toarnă băutura într-un pahar pe care i-l întinde lui Gheorghe.)* Nu știe cînd a albit : atunci, sau mai tîrziu ? Cînd a căzut un avion american, unul din cele care a aruncat bomba — zicea el —, a luat toporul, a alergat acolo și a sfărîmat tot ce mai rămăsese... A văzut ochii deschiși ai pilotului. Crede că el l-a omorît... *(Tăcere grea, dureroasă.)*

IONEL : De unde mai ai puterea să lupți ?

GHEORGHE *(parcă trezit)* : Ce-ar trebui să fac ?... Necazuri... dureri mai mari sau mai mici ai avut și dumneata, și mulți de-ai noștri, și n-au cedat. M-aș mai putea uita eu în ochii lui Gigel ? Tovarășii au fost nevoiți să-i spună totul despre mine. M-a implorat, cu bărbia tremurînd de durere, să fac totul, să lupt ca să nu se mai întîmple niciodată... să nu mai fie mame și copii care mor nevinovați...

Tabloul 4

Camera din tabloul 1. În scenă, Matilda, Suzana, Bătrîna, Victoria.

MATILDA : M-am sacrificat pentru magazinul ăsta. Noi nu sîntem ca alții, profitorii.

VICTORIA : Da, doamnă. Toată lumea vă admiră. Și nea Tudorică spunea... Ce vă mai laudă nea Tudorică...

MATILDA : Care Tudorică ?

VICTORIA : Găzarul, ăla de vinde gaz la benzinărie.

SUZANA : Cel care clipește din ochiul stîng, așa ?

MATILDA *(jîgnită)* : Ăla ?

VICTORIA : Zîcea : „Nea Ionel e om“. Știiți, nea Tudorică e sărac, dar îl stimmează pe domnu' maistru.

MATILDA : Aha ! Cu sănătatea cum o mai duci, Victorișo ?

VICTORIA : Bine, doamnă, urmez tratament. După sărbători intru în spital, dacă Ovidiu o să fie de acord. A ieșit o doctorie nouă, dar e tare scumpă.

MATILDA : Nu mai spune ! Costă mult ?

SUZANA : Dacă vrei, îți dau și eu 25 de lei, îi țineam pentru băiat.

VICTORIA : Mă descurc eu, mai cu pensia, mai... *(Privește surprinsă la Suzana, care se ridică brusc, mătură, adună gunoiul, îl ia în mînă și-l aruncă afară.)*

SUZANA : Sînt obosită, Victorișo, tare obosită. Toată ziua car lăzi. Alelalte stă, nu face nimic, mde, cu ăia... Și e o apăraie în pivniță ! Vai ce mă mai dor picioarele ! Stau cu picioarele în apă rece toată ziua. Nu mai pot... Dacă zic ceva, taci, Suzișoară, taci ! *(Spontan.)* Da' ce căciuliță frumoasă ai ! Tu ai împletit-o ? *(I-o smulge și o încearcă fericită.)*

VICTORIA : Nu, o vecină, mai scoate un ban. Eu nu obișnuiesc.

BĂTRÎNA : Suzi, dă-j fetei căciula !

SUZANA : Ce-am făcut, lălișoară, ce-am făcut ? C-așa-mi face și la restaurant ! *(Aruncă Victoriei căciulița.)* Toți cu gura pe mine... *(Plînge.)* Eu aduc bani... de azi-dimineață de la patru...

MATILDA : E hărmălaie în capul ei.

SUZANA : Hărmălaie ? E la vecinu', își mărită fata ! I-auzi ! Iar o să vină poliția.

MATILDA : Ca alaltăieri... Ce s-a mai speriat Ionel ! A crezut că-l caută pe...

VICTORIA : Pe domnul lucrător ?

BĂTRÎNA : Pe domnu' glumă, nu știi tu. *(Ride silit. Victoria zîmbește. Suzana se pornește pe ris ; rid toate.)* Ovidiu se poartă bine, nu ?

VICTORIA : Da, doamnă.

SUZANA : Eu i-am zis : „Ovidiu, să n-o bați, e păcat, de-abia se ține pe picioare. Îi dai una și moare“. Dar el e blînd, nici cînd bea nu este ca don' Costăchescu, fie-i țărina ușoară.

VICTORIA : Da, doamnă...

SUZANA : Don'Costăchescu, fostul nostru șef. Avea jupinu' încredere în el... Atunci m-a mutat de la bar la carmangerie. Era rău și mă bătea... Venea Manda, nevastă-sa, toată numai aur, și la miini, și la gît, și-n gură : „Ei, fetișo, el îți dă să mînci, de la el ai piinea. Și mie-mi scapă cîte una. Cînd bea, să te ferești“. Auzi, păi el bea tot timpul. Mă trimitea la beci după sticle și venea după mine. Se poate așa ceva ? „Don' Costăchescu, am copil, e rușine !“ Victorișo, Victorișo, și atunci iar mă pocnea ! *(Plînge.)*

MATILDA : Of, nu mai uită...

VICTORIA : Zău, doamnă, așa era ?

SUZANA : I-am zis : „Nu mai da, don' Costăchescu, nu vezi că ai placă la cap !“ Noi n-avem placă la cap, să-ți spună lălica. Miine, poiimine te ia Al de sus și nu iei mai mult de doi metri“. Nu mă credea. Și mă pocnea ! (Plînge.) Ții minte, lălișoară, atunci am surzit. După aia m-a pus să cînt. De ce să cînt ce vrea el ? Auzi, să mă dezbrace ! Și ce m-a bătut !

BĂTRÎNA : Of, of, uite-așa ne innebunește în fiecare zi, Victorișo !

SUZANA : Și jupînu' tot pe mine m-a mutat. Uite cum am ajuns. M-a făcut nebună. Auzi, sînt eu nebună ? Dar nici eu nu le mai cînt.

VICTORIA : Vai, doamnă, se poate ? !

SUZANA : M-am dus, Victorișo, cînd a murit don' Costăchescu. Pe morți, de ce să fiu supărată ? Nici nu mi-e frică de morți. (Rîde.) Lu' lălica i-e frică de morți.

MATILDA : Poate îți dau una...

SUZANA : Coșciugul n-avea nici doi metri. L-am plîns sărăcu' ; că rău mai era ! Cum o fi putut fi așa de rău ? ! M-a bătut... și mai avea și cămașă verde cu diagonală !

VICTORIA : Vai, doamnă...

SUZANA : Manda, nevastă-sa : „Nu mai plînge, fetișo, că tu l-ai blestemat“. „Eu, doamnă ? Eu i-am spus că nu ia mai mult de doi metri, și nici dumneata n-ai să iei“. Ce doi metri ? Că era mică și grasă... Ca un pepene... Uite, așa avea niște țîțe ! (O pipăie pe Victoria.) Aoleo, tu n-ai țîțe ? Ba ai ! Dar ea, cît capul tău le avea ! N-am spălat-o eu cînd a murit ? Tot pe mine m-a trimis jupînu', că n-avea cine. Un metru jumate, ce doi. Oamenii rîi !

BĂTRÎNA : Și ce faci de sărbători. Victorișo ?

VICTORIA : Să vedem ce spune Ovidiu. A plecat de mult ?

SUZANA : Vine el... Ia mai dă-mi căciulița ! (Se admiră în oglindă.)

BĂTRÎNA : Te dau afară ! (Suzana îi înapoiază Victoriei căciulița. Intră Ovidiu.)

OVIDIU : Bonsoar ! Aveți musafiri ? Ce cauți aici ?

VICTORIA : Ovidiu, te rog !

OVIDIU : Nu primesc vizite la ora asta.

MATILDA : Lasă fata în pace, a venit la mine.

BĂTRÎNA : Ai plecat fără să măninci. Matilda, pune-i să mănince !

OVIDIU : Nu mi-e foame. Dar unde-i patronul ? (Cele trei ridică din umeri.) Nu știți ? V-a scapat din colivie și nu știți nimic, cum așa ?

BĂTRÎNA : O fi după furnituri.

SUZANA : Don' Costăchescu avea o co-

livie cu un papagal. Toată ziua : „Heil, heil !“... „Heil, heil !“

MATILDA : S-o fi dus la Vasile, are de scos niște lucru de la el, că aseară a fost și nu era gata. Să mai ai încredere în lucrătorii de azi !

SUZANA : Așa zice și jupînu', că-s mai rîi ca turcii.

OVIDIU : Ce să-i faci ? ! Și tu, veverișo ?

VICTORIA : Tocmai le povesteam doamnelor că mă internez în spital...

OVIDIU : În spital ? Mai sînt locuri și pentru tine ?

VICTORIA : Mai sînt, Ovidiu, pentru că am strîns și eu un ban. Plec după Anul nou, dacă mă lași.

OVIDIU : Ești liberă. Pe frișotei i-ai întreat, sau nu mai au nevoie de tine ?

VICTORIA : Nu plec fără să-ți cer voie, Oviduleț... (Îl mîngîie, Ovidiu o respinge.)

SUZANA : Du-te, Victorișo...

MATILDA : Nu te mai milogi atîta, n-ai și tu puțină mindrie în tine, ce dracu' !

BĂTRÎNA (Matildei) : Mai tac și tu !

MATILDA : Să tac, să tac ! Toată viața am tăcut, mamă. Dumneata ai zăcut în fotoliul ăsta și eu am tăcut. Poftim, c-am îmbătrînit tăcînd, și Eugenia ne-a escrocat atîția ani, ani de bir, și asta pentru că n-ai vrut dumneata. Da, da, dumneata n-ai vrut-o pe Maria, pentru domnul...

OVIDIU : Pentru mine ? Iar începeți ? N-aveți dreptul să mai pomeniți de Maria. Aveți remușcări, nu ? (Către Victorișo.) Și tu, drăguță, mde, ești cam de-o seamă cu Maria. Ai fi în stare să-mi porți de grijă, să-mi faci clătite cu miere, să... (Își aranjează părul.) Maria îmi aranja cărarea, mă pieptăna, așa, cu freză... Cîți ani avea cînd a plecat ? Cam paisprezece, nu ? Exact vîrsta la care te pregătești să intri în viață — și ea ? ! Se pregătea de moarte. Din cauza voastră.

MATILDA : Ești nebun !

BĂTRÎNA : Poftim, că trăiește, casele sînt trecute pe numele lui tac-su.

OVIDIU : Nu-ți fie teamă, n-are ea nevoie de șandramalele-astea. Cum îiți spuneam, sînt anii cînd orice ființă umană, normală... Ia pune-l pe răposatu' să-i cînte. (Suzana pune o placă de patefon : o veche melodie românească ; privește aparatul, extaziată.) ...Cînd orice ființă umană cunoaște primii fiori ai dragostei, răsar primele semne de tandrețe, așa, ca niște ghiociei nevinovați... (alege cîteva fire albe din părul Suzanei) ...și ea e nevinovată. Mi-e milă de tine... (O sărută pe frunte pe Suzana.)

SUZANA : Ovidiu... (Zîmbește neîncrezător.)

OVIDIU : Uite-te bine la ea, a fost ca o zână, și ce glas a avut ! Dar... a păcălit-o un nemernic și am ieșit eu. (O mîngîie.) Maria desena harta țării legată la ochi (cu o cretă desenează conturul țării pe peretele din fundal), apoi ridea. Se bucura cînd îi uimea pe cei din jur și o mai desena o dată... toată, nu ca acum, cu riuri, cu munți... Cîți tineri știi să deseneze harta țării lor, legați la ochi ? Asta e ca un pui de sentiment, dragostea asta, care crește odată cu viața... o treaptă mai sus... așa... pînă ajungi să simți că zbori... Apropo, tu în patul cui ai zburat la paisprezece ani ?

VICTORIA : Dar m-a luat în căsătorie...

OVIDIU : Ai fost căsătorită ? Ești slabă de caracter sau precoce, naiba să te ia. Eu nu mă înșor, poate păcălești vreun neamț. Succese depline !

VICTORIA : Ovidiu, dar m-ai iubit...

OVIDIU : Ce incult pot să fiu, să te iubesc și să nu știu... Hai, pa, că te așteaptă mătușa !

(*Suzana îi dă haina și o conduce.*)

VICTORIA (plîngînd) : Bine, Ovidiu, la revedere... Sărut-mîna, doamnelor, sărbători fericite !

BĂTRÎNA, MATILDA : Mulțumim asemenea, sărbători fericite.

OVIDIU : Hai, pa, spune-i lui Panaitescu că totu-i în ordine. E după colț.

(*Victoria, condusă de Matilda și Suzana, pleacă.*)

SUZANA (intră, speriată) : Au oprit-o pe Victorița, e iar razie.

OVIDIU : Ce facem cu Meșterică ? În beci, repede ! (*Dispare în atelier, i se aude vocea, slab.*) Meșterică, sculara, razie !

MATILDA : Dăm de dracu' dacă-l găsește.

SUZANA : Să ștergem... (*Șterge desenul făcut de Ovidiu.*)

BĂTRÎNA : Și Ionel, tocmai acum și-a găsit să lipsească !

OVIDIU (revine) : Dacă l-ați pierdut din ochi ? !

(*Se aud bătăi în ușa atelierului, Suzana merge să deschidă.*)

VOCEA SUZANEI : Cine-i acolo, bre, la ora asta ?

VOCEA LUI COCOȘ : Deschide ! Poliția ! (*Apare în cameră Cocoș. Panaitescu controlează atelierul.*) A fost cineva la voi ?

BĂTRÎNA : N-a fost nimeni, maică... Cine să vină la noi, la ora asta ?

OVIDIU : Drăguța care a plecat, alta mai frumoasă n-avem, dacă de-astea căuțați.

COCOȘ : Gura, că te pocnesc ! (*Lui Panaitescu care intră împreună cu Suzana.*) N-ai găsit nimic ? (*Femeile se privesc speriate.*)

PANAITESCU : Nimic.

OVIDIU : De ce să mă pocnești, domn' șef ?

COCOȘ : Pentru că ești obraznic... Să căutăm peste tot ! (*Le împinge pe femei într-un colț, Suzana se zbate.*) Stai acolo ! (*Lui Ovidiu.*) Tu să stai aici și să nu vă mișcați ! (*Cei doi polițiști aruncă diverse obiecte prin cameră, căutînd.*) Nimic ! (*Matilda agită mîna dreaptă, arătînd spre podea.*)

OVIDIU : V-am spus că nu-i nimeni la noi.

SUZANA : Se poate, domnu' Panaitescu, tocmai dumneavoastră ? !

PANAITESCU : Nu se întîmplă nimic, Suzana. E ordin, am intrat la toți. (*Către Cocoș.*) Ți-am spus, hai să mergem.

COCOȘ : Nu ! Mai aveți vreo cameră ? (*Matildei.*) Ce tot dai din mîna ?

OVIDIU : Are un tic !

BĂTRÎNA : Ovidiu, ia cheia și du-i și dincolo, să vadă că noi sîntem oameni einștiți.

(*Ovidiu iese, însoțit de cei doi. Matilda, într-un colț al camerei, plînge.*)

SUZANA (pune palma la gură) : S-a uitat... s-a uitat !

BĂTRÎNA : Sst... (*Tare.*) Lasă să se uite, maică.

MATILDA : Sigur, să se uite. Unde o fi întîrziat Ionel ?

(*Revin polițiștii și Ovidiu.*)

PANAITESCU : La revedere.

(*Ies. Matilda izbucnește într-un plîns nervos.*)

SUZANA : Era tras preșul, s-a uitat, bre, mamă, ...am înghețat !

BĂTRÎNA (își face semnul crucii, bate în lemn) : Bine c-a trecut, dacă-l găsea, vai de capul nostru !

OVIDIU (dîn ușă) : Noapte bună, Meșterică ! Are noroc Meșterică, și noi la fel. Dacă vedeau preșul... Cap de sticleți, ce mai !

SUZANA : Uite ce-au făcut aici ! Ce oameni, doamne !

OVIDIU : Am scăpat. Au intrat la Holbău. V-ați supărat că i-am făcut vînt aleia, și uite ce inspirat am fost... (*Sînt adunate lucrurile. Matildei.*) Hai, gata, s-a terminat. Nu mai plînge...

MATILDA : Mă simt tare obosită. (Se așază pe un scaun și-și șterge lacrimile.) Ce-o fi cu Ionel ? (Se ridică, se îndreaptă spre aparatul de radio.) Nici radioul nu mai merge...

OVIDIU : Cată sub pernă și-ai să vezi de ce nu mai merge. Săracu' patronul, nici la radio n-are voie să asculte ! Vă e frică să nu vă scape ?

MATILDA : Mă uit la tine...

OVIDIU : Și-ți vine să riți, nu-i așa ? (Face o piruetă, Suzana aplaudă.) Ca la revistă, nu ?

Tabloul 5

Pe masa de croit din atelier doarme Gheorghe. Coboară, se uită la ceas. Bătăie discretă în ușă. Deschide. Intră dr. Dan.

GHEORGHE : Bună seara, doctore, credeam că nu mai vii. A fost razie.

DR. DAN : Păi, am așteptat să se îndeplinească, și a trebuit să găsim altă casă. A dispărut Roșianu. E posibil să fi fost arestat. Nu puteam risca, mai ales că participă și tovarășul Dobre.

GHEORGHE : A intervenit ceva ?

DR. DAN : Așa cred... Să mergem, e tirziu !

GHEORGHE : Nea Ionel a plecat spre seară să ia materialele de la tovarășul Andrei și nu s-a întors.

DR. DAN : N-a ajuns. Materialele le-am luat eu.

GHEORGHE : Probabil a observat că-i urmărit și a renunțat. Trebuia să se întoarcă.

DR. DAN : Sau s-o fi dus direct acolo. Mă grăbesc să ajung înaintea lui, să nu cadă în mâna poliției.

GHEORGHE : Du-te ! Las un bilet și vin și eu.

(Intoneric, apoi se luminează treptat. În același timp se deschid ușa dinspre cameră și cea dinspre stradă ; apar Ovidiu și Gheorghe.)

OVIDIU : Ce faci, Meșterică ? Uite că patronul n-a mai venit...

GHEORGHE : Am fost prin împrejurimi, la o bere, dar nu l-am văzut. La crișma din colț nu erau decît cițiva înfiriați.

OVIDIU : Nu mă interesează pe unde umbli mata, eu zic că trebuie să te muți. Nu vreau să te avem pe conștiință. Cu razia, era cît p-aci ! Hai, ia-ți lucrurile, că te conduc.

GHEORGHE : Mai bine caută-l pe nea Ionel. Eu mă descurc și singur. Sper că o să urmezi întocmai cele ce am discutat. O să-ți spună meșterul Alexa ce ai de făcut.

OVIDIU : Bine. Nu trebuie să mă prelucrezi atîta. Știu și de ce trebuie să mă duc acolo, și ce voi face.

GHEORGHE : Vreau totuși să-mi ascuți sfatul, chiar așa deștept cum te crezi tu.

OVIDIU : Hai, Meșterică, am o vizuină pe cîste, nu te găsește nici naiba acolo ! În orice caz, e mai cald ca-n „baia asta de aburi“. (Tremură ușor.) Pînă mă îmbrac, îți iei lucrurile.

GHEORGHE : Mai întîi ascultă : în ce-o să faci, nu trebuie să te aprinzi. Orice treabă trebuie s-o rumești cu mîntea ta scinteietoare, pentru că n-ai voie să greșești. O greșeală te poate costa viața sau libertatea.

OVIDIU : Închipuiește-ți că o știu și pe asta. Crezi că eu am crescut în pădure ? Am avut și eu colegi uteciști, unii sînt în pușcărie.

GHEORGHE : Mda... Știi — nu știi, trebuie să te previn. Tovarășii, aflînd că te-am trimis eu, or să creadă că ai experiență... sau... n-au timp de tine.

OVIDIU : Gata, acum m-ai și prevenit.

GHEORGHE : Încă ceva : nimeni nu trebuie să știe. Pentru moment, nici măcar despre faptul că lucrezi la atelier. Trebuie să fii același, chiar față de ai tăi... Menține relațiile cu pălărierul, nu se știe cînd ne poate fi de folos.

OVIDIU : De acord. Acum, să ne grăbim !

(Dispare pe ușiță, în timp ce Gheorghe își strînge lucrurile. Reapare.) Să mergem !

GHEORGHE : Nu-i nevoie să mă conduci. Mă descurc mai bine singur. Am unde să mă duc... Cînd vine nea Ionel, spune-i că-l voi căuta eu (Ies.)

OVIDIU : Binee... La revedere, și succes !

(Intoneric.)

SUZANA (intră, se apropie timid de masă) : Domnule, domnule... (Ovidiu se ridică.) Tu erai ? Unde e domnul ?

OVIDIU : A plecat. (Intră Bătrîna și Matilda. Se aud bătăi puternice în poartă.) Stați cuminți, mă duc eu ! (Iese.)

BĂTRÎNA : Unde o fi Ionel ?

SUZANA (privind pe geam) : A nins, bre, mamă.

(Apare Ovidiu, palid, împingînd-o în față pe Eugenia.)

OVIDIU : Intră, Eugenia, intră... Scum-pelor... patronul — chix, a avut un accident și a ră-po-sat !

EUGENIA : L-au dus la morgă...

SUZANA : Bine-ai venit, Eugenia. A, ră-

posatul? Imediat, Ovidiu, imediat !

(Aduce din camera alăturată patefo-nul. Cîntă aceeași melodie. Moment de derută. Suzana zîmbește nevinovat, sesizează că s-a întîmplat ceva grav și izbucnește în plîns. Aparatul conti-nuă să cînte tare.)

PARTEA a II-a

Tabloul 6

Birou sărac de poliție de cartier. La masă, Comisarul. Intră polițistul Cocoș, saluțînd cu palma făcută căuș.

COMISARUL : Noroc ! (Privește insistent spre mîna lui Cocoș și izbucnește în ris. Cocoș se uită mirat cînd spre Co-misar, cînd spre mîna sa dreaptă.) Măi Cocoș, ție ți-a rămas mîna adusă după sticlă, mă...

COCOȘ : Nu, să trăiți, reumatismul, don' comisar...

COMISARUL : Reumatism, pe dracu'... Hai, dacă au venit, adu-le înăuntru.

(Cocoș iese, lăsînd ușa deschisă. Iși fac apariția în scenă : Bătrîna — speriată, plînsă ; Matilda — demnă, ofensată ; Su-zana — îndărătnică, împinsă de la spate de polițist, vrea să iasă, polițistul o ține strîns de braț. Mineca rochiței, cîrpită, se rupe. Femeile sînt în ținută de doliu.)

SUZANA : Ia mîna, ia mîna de pe mine, n-auzi ?

COCOȘ : Taci, fă, că-ți ard una ! (Ii dă drumul din strînsoare.)

SUZANA : Să trăiți, don' comisar ! (Iși împletește cozile.) Domnul polițist vrea să abuzeze de mine... (Arată spre brațul învinețit.) Uitați ce mi-a făcut !

COMISARUL : Te înșeli, femeie !

SUZANA : Nu, don' comisar (plînge tare, dintr-odată), că așa a început și don' Costăchescu, Dumnezeu să-l ierte ! că rău mai era ! Las' că știu eu ce știu. Pe mine nu mă duce...

(Bătrîna și Matilda se privesc pe furis.)

COMISARUL : N-auzi, femeie, să înce-tezi ?

SUZANA (uimită) : Ce să fac ?

COMISARUL (către polițist) : Ce-are, domnule, asta, e nebună ? (Polițistul confirmă discret.)

COMISARUL (către Matilda și Bătrîna) : Știți de ce v-am chemat ? (Femeile tac.) Să-mi spuneți unde s-ă ascuns criminalul !

SUZANA (îndîrjită) : Sîntem femei cin-stite. La noi în casă nu intră bărbați. Ce... și dumneavoastră ? Nu se vine în toilul nopții în casă de femei vă-duve. Percheziție... să facă noaptea percheziție... parcă am fi la... Pe fri-gul ăsta, ne-a luat așa...

COMISARUL : Potolește-te odată ! (Către Bătrîna și Matilda.) Sînteți suspectate că ați tănuit un criminal. Unde se află ? (Scurtă pauză.) Dacă nu spu-neți, ocna vă mîncă !

(Suzana vrea să-și tragă ciorapii. Poli-țistul Cocoș nu-și dă bine seama de in-tenția ei și o bruschează.)

SUZANA : Vedeți, domnule comisar, zi-ceți că nu are nimic cu mine... vezi, lălișoară ? Mai devreme m-a făcut ne-bună. Așa pățesc mereu... (Plînge.)

COMISARUL (se enervează, face semn polițistului să se îndepărteze de Su-zana) : Cocoș !

COCOȘ : Am înțeles ! (Trece lîngă ușă.)

SUZANA (*își scuipă în sin și se repede în partea cealaltă a încăperii*): Ptiu... piei, drace!

COMISARUL: Ei, spuneți sau nu unde e? Sau vreți să trec la măsuri? (*Femeile tac. Către Matilda.*) Dumneata, cucoană, vrei să ne spui unde a plecat?

MATILDA: Cine?

COMISARUL (*țipă*): Cum, cine? Criminalul pe care l-ați ascuns!

MATILDA: Domnul polițist a fost la noi... nu a găsit pe nimeni. Sintem femei văduve, sărace, ce să caute un criminal la noi?! Nu știu cine ar putea să ne facă atîta rău... Sintem oameni respectabili. Întrebați dumneavoastră oamenii din cartier. Căutați în altă parte criminali.

SUZANA: Pe front, don' comisar... Pe Iliuță al nostru, acolo l-au omorît.

COMISARUL: Așa?! (*Face un semn polițistului.*) Adu pramatia încoa'!

(*Polițistul Cocoș iese și se înapoiază îmbrîncindu-l înainte pe Ovidiu, a cărui figură exprimă ură și îndrîjire. Băiatul poartă semnele unor lovituri, are cămașa murdară. Îi urmează polițistul Panaiteșcu. Suzana se repede la Ovidiu, polițistul Cocoș o îmbrîncește puternic; aceea cade. La un semn al Comisarului, băiatul este scos imediat din încăpere. Iese și polițistul.*)

COMISARUL: Ei, spuneți unde e?

BĂTRÎNA: Domnule comisar, nu ne prăpădiți copilul! E tot ce ne-a mai rămas! (*Își șterge o lacrimă.*) E un copil nevinovat! (*Plînge, la fel Suzana.*) Vă rog... (*Matilda se schimbă la față și alunecă de-a lungul peretelui, leșină. Bătrîna și Suzana încearcă să o ridice, le ajută Comisarul, vădit enervat de situație. Matilda e așezată pe un fotoliu. Suzana îngenunchează lângă ea, o mîngîie ușor, caută să o trezească, are o comportare de copil speriat. Bătrîna începe să jalească, la început înăbușit, apoi disperată.*) Matildo, Matildo... draga mea... Matilda... Doamne, ce-mă mai dai, ce necaz!... că te-ai dus, Ionele... te-ai dus și tu... unde-am ajuns... nu vîi să ne vezi... (*Jelește.*)

(*Comisarul, nervos, iese din încăpere. Revine însoțit de Cocoș. Matilda e stropită cu apă. Își revine. Bătrîna face o mișcare greșită, alunecă din pricina apei de pe jos și cade. Se vaită de pîcior. Polițistii o ajută să se ridice, nu poate sta în picioare nesuștinută.*)

COMISARUL: Sinteți libere. (*Femeile părăsesc încăperea ajutate de Cocoș,*

care se reîntoarce.) Măi Cocoș, numai cu prostii îmi veniți! Băiatul a cîrîpîit ceva?

COCOȘ (*încurcat*): Nu scoate o vorbă, pramatia! L-am supus la toate „probele”. (*Gesturi care semnifică procedeele aplicate; rinjește.*) O ține — nu, și nu... că n-au ascuns pe nimeni, că n-are nici o legătură cu comuniștii, exact ce v-a spus și dumneavoastră.

PANAITEȘCU (*care tocmai a intrat*): Ne pierdem vremea, domnule comisar. V-am raportat că e o informație eronată. E sectorul meu, e curat, să trăiți!, răposatul (*încet*) era omul nostru. La razia din decembrie, am cotrobăit peste tot și n-am găsit nimic.

COCOȘ: Asta, așa e.

COMISARUL: Sigur?

PANAITEȘCU: Sigur, domn' comisar, și-apoi cine ar fi rezistat în balamuc cu femeile alea?... Răposatul e cel care ne-a ajutat atunci, cu Holbău, legionarul, nepotul lui... (*arată cu degetul spre tavan*) la rebeliune.

COMISARUL: Atunci cînd era să zburăm amîndoi... Și ce legătură...?

PANAITEȘCU: Cred că Holbău nu e străin de moartea lui.

COMISARUL: Cum? Ești nebun, iar vrei s-o încurcăm? Nu vreau să aud nimic, nimic, înțelegi?!

PANAITEȘCU: Nu... nu... să vedeți, un agent de-al meu se afla întîmplător în stația de tramvai, unde a murit croitorul. Zicea că s-a apropiat o mașină albă, o mașină albă e în fiecare seară în fața casei lui Holbău, și unul din mașină l-a lovit sau l-a împins pe croitor. A căzut, s-a lovit cu capul de șine, sau l-a pocnit ăla de l-a terminat. A coborît unul, l-a cotrobăit prin haine și, negăsind nimic, s-a urcat în mașină... și-au plecat. Ele nu știu nimic.

COMISARUL: Nici dumneata nu știi nimic. Ai înțeles?

PANAITEȘCU: Am înțeles, don' comisar, nu știu nimic, să trăiți!

COMISARUL: N-avem timp de complicații, mai ales acum, cînd se tulbură apele. Dacă n-ar fi fost (*arată spre tavan*) la mijloc, mai discutam, dar așa... N-are sens. Atît ne-ar mai trebui, să intrăm iar în conflict cu... Vom vedea mai tirziu despre ce-i vorba. Rămîne între noi, clar?

PANAITEȘCU: Aveți dreptate, să trăiți!

COMISARUL (*spre Cocoș*): Cine și-a bătut, mă, joc de tine, cu nebunele astea?

Tabloul 7

COCOȘ : Dom'le comisar, o agentă, a fost în casă la ei, cu puștiul...

COMISARUL : Ai mai văzut-o ? Ce-a mai zis ?

COCOȘ : Susține că... așa stau lucrurile. Probabil a simțit ceva și s-a mutat. Cu puștiul...

PANAITESCU : Puștiul ? Pentru un pol, o toarnă și pe mă-sa.

COMISARUL : Dar ce căuta, mă, pe strada unde s-au răspândit manifeste ? Dacă e implicat și el ?

PANAITESCU : Nu, dom'le comisar ! Acolo lucrează, la un pălărier, e vându-lui.

COMISARUL : Mda... Bine. Adu-l încoace !

(Cei doi ies, intră Suzana.)

SUZANA : Mă scuzați, don' comisar...

COMISARUL : Ce mai vrei ? Ești liberă !

SUZANA (plînge) : Copilul meu, nu plec fără el !

COMISARUL (deschide ușa) : Luați-mi nebuna de pe cap !

SUZANA : Don' comisar, și eu sînt tot om ! Eu vă cunosc pe dumneavoastră și nu discut ce nu mă interesează.

COMISARUL (uimit, închide ușa) : Ce-ai spus ?

SUZANA : Eu nu sînt nebună. Dacă aș cînta... Și dumneavoastră m-ați pus să vă cînt odată. (Începe să cînte.) Vă amintiți?... Cînd cu doamna aceea blondă... (Cîntă.) Vă amintiți ? (Cîntă.) Vă amintiți, nu-i așa ? !

COMISARUL : Fugi, coană, de-aici ! (Intră Ovidiu, însoțit de Panaitescu.)

SUZANA : Ovidiu ! Dumnealui zice că nu mă cunoaște.

COMISARUL : Tu ce învirtești, mă ?

OVIDIU : Lucrez, domnule comisar.

SUZANA : E copilul meu, nu face rău nimănui, vă rog...

COMISARUL : Liberi ! Dacă te mai prind pe-aici, o încurci !

OVIDIU : Bine, domnule comisar.

SUZANA : Mulțumesc ! Să vă trăiască franțuzoaica ! (Scoate o monedă și o pune pe biroul Comisarului.) De-o bere, că și dumneavoastră sînteți ațent cînd treceți pe la noi.

COMISARUL (enervat, aruncă banul) : Ieși ! (Suzana prinde banul, după un moment de ezitare îl pune din nou pe birou.) Ieși ! Afară ! Afară ! (Suzana iese în fugă.)

În cameră, Suzana, Bătrîna, Victoria, care ține în mînă niște flori din hîrtie cerată.

SUZANA : Toată lumea e bolnavă, Victorițo. Nu vezi c-a înnebunit lumea asta ? (Deschide aparatul de radio, timp în care Victoria își ascunde căciulița. Se transmit știri : „Noul tip de armament a fost experimentat, iar rezultatele sînt apreciate ca extraordinare. Forța lui de distrugere va asigura victoria armatei germane. Peste cîteva minute, vom transmite știri importante privind replierea armatelor germane pe frontul de răsărit.“) Ce ți-am zis, bre ?

BĂTRÎNA : Închide-l !

(Suzana închide aparatul.)

VICTORIA : Ovidiu și-a luat serviciu, de nu-i acasă ?

SUZANA : Da. (Bătrîna o atinge cu bastonul.) Da' de unde, cît trăiesc eu, n-are voie ! Unde ți-e căciulița, c-o aveai ? (Victoria ridică din umeri.) După ce-a murit don' Ionel, stam seara așa, cînd — bum ! bum ! Cin' să fie ? Poliția ! Și Ovidiu — la poliție. Auzi, să-mi aresteze băiatul ! Am plîns, am cîntat, nu m-am lăsat. I-am zis o cîntare și i-a și dat drumul ! I-am dat de-o bere și, auzi, frate, n-a vrut !

VICTORIA (pufnește în ris) : Cui ?

SUZANA : Cum, cui ? Comisarului. Ce, e de colea ? Păi ciți erau acolo strînși, să-i dea toți de-o bere, se îmbăta, cu tot neamul lui... Nu, mămișoară ?

BĂTRÎNA (Victoriei) : Te mai duci pe la mătușa azi ?

VICTORIA : Nu, doamnă. Ovidiu unde spuneți că este ?

BĂTRÎNA : Trebuie să vină.

(Se aud bătăi în ușă.)

SUZANA (merge la ușă) : E deschis. Bine-ai venit ! Hai, încet, încet... (Intră Eugenia, ținînd-o pe Matilda de umeri și mijloc. Bătrîna arată spre patul din cameră.)

VICTORIA (surprinsă) : Vai, doamnă, n-am știut că vă e rău. Ce s-a întimplat ?

EUGENIA : Bonjur, hai, dragă ! (O așază pe pat pe Matilda, care privește obosită în jur. Eugenia întinde mîna Victoriei și se recomandă.)

VICTORIA : Rita, logodnica lui Ovidiu.
BĂTRÎNA (*bate în lemn*) : Mai vine pe
la noi, dar pleacă... pleacă.

EUGENIA : Am așteptat două ore la
tramvai...

SUZANA : Stai, Eugenia, stai !

MATILDA : Văd c-ați aranjat.

VICTORIA : Mi-a fost dor de dumnea-
voastră. Uite, v-am adus niște flori,
n-am mai venit de mult și...

SUZANA : Ai ? E sub masă. (*Ia florile
din mîna Victoriei și le aruncă în
coșul de gunoi. Reacții diferite.*)

BĂTRÎNA : Lasă, Victorițo, așa e ea.

MATILDA : Mi-am mai revenit.

BĂTRÎNA : Te faci tu bine. Mai stai,
Victorițo, mai stai ?

(*Suzana așază hainele Matildei, apoi îi
aduce o cană cu apă.*)

VICTORIA : Îl așteptam pe Ovidiu. Ați
fost bolnavă, doamnă ?

MATILDA : Da, Victorițo, necazuri.

BĂTRÎNA : De supărare. Nu-i ușor să-ți
pierzi bărbatul.

EUGENIA : Uite, am adus medicamentele.
(*În ușă apare Ovidiu, trist.*)

OVIDIU : Ai înviat ? (*O îndepărtează pe
Victoria, care-l îmbrățișează. Matil-
dei.*) Gata, te-ai întors ? Cum te
simți ?

MATILDA : Mult mai bine.

OVIDIU : Te îngrijește băiatul, nu te
teme ! Nu sînt medic, precum este
Maria...

SUZANA : Ovidiu, l-am văzut pe dom-
nul Gheorghe. Cobora dintr-o mașină
cu militari.

OVIDIU : L-ai confundat.

VICTORIA : Eu o să mă duc. Pînă ajung
acasă... Sănătate, doamnă ! Sărut-
mîna.

OVIDIU : N-o pupi ? Pe mine m-ai pu-
pat.

VICTORIA : Nu-i mai dau doamnei și
răceala mea. Sănătate multă ! (*Iese.*)

BĂTRÎNA, EUGENIA : Sănătate !

(*Matilda îi face semn cu mîna.*)

OVIDIU : Pa ! (*Eugeniei.*) Apropo, ți-a
mai scris Maria ? Unde ziceai că
este ?

EUGENIA : Și tu ești uituc ? V-am spus,
la Paris.

BĂTRÎNA : Eugenio mamă, vorbește cu
ea, scrie-i, că e doctoriță mare, așa ai
zis, nu ?

EUGENIA : Sigur că da.

BĂTRÎNA : Pe noi ne mai are, că tac-su
s-a dus.

MATILDA : Ne-a mîncat atîția ani de
bani. Să ne ajute și ea...

EUGENIA : Fiți fără grijă. Unde am
pus-o ? (*Caută prin geantă.*) Am ră-
tăcit-o pe undeva... Mi-a trimis o ve-
dere.

OVIDIU : Și cum a fost cu scrisorile pa-
tronului ? Citea seara la ele, și noi
habar n-aveam ! (*Eugeniei.*) Zici că
nu-s scrise de tine ?

EUGENIA : Cum, de mine ? Un ziar de
ieri nu aveți ?

SUZANA : Ce ? (*Se apleacă.*) Vai, dragă,
ce furou frumos ai ! Ia să-l văd !

EUGENIA : Un ziar de ieri ți-am cerut,
și lasă-mi fusta în pace.

SUZANA (*scoate un ziar*) : Uite-l, nu te
mai supăra și tu !

EUGENIA (*citește ; Ovidiu și Suzana
privesc peste umărul ei*) : Uite, citiți :
„...s-a distins dr. Maria Popescu, tî-
năra româncă...” Ei ? Fata nu mai
știe nimic de voi. Nici măcar de Io-
nel nu i-am scris. Parisul e ocupat.
Deocamdată, nu poate veni. Însă o să
vedeți că totul are să fie bine, o să
aibă grijă de voi...

MATILDA : Iar mă doare ! Și n-am ri-
dicat niciodată greutatea.

(*Ovidiu iese.*)

EUGENIA : Îți revii. Doctorul o să vină
să te vadă.

MATILDA : Doctorul lui Ionel, că de
alții nu avem bani.

EUGENIA : Pînă vine Maria, e foarte
bun. Ai aici medicamentele. (*Suzanei.*)
Tu să nu umbli la ele !

SUZANA : Doamne ferește !

EUGENIA : Eu i-am scris Mariei că o
așteptați să vină.

BĂTRÎNA : De s-ar termina și războiul
ăsta, ar veni și Maria.

SUZANA : Sigur se termină. A auzit ju-
pînu' la radio. Vine americanii și en-
glezii și ne scapă.

OVIDIU : Altă treabă n-au ! Nu ne sca-
pă nimeni, dacă nu ne scăpăm noi.

MATILDA : Ovidiu, calci și tu pe ur-
mele lui Ionel, fie-i țărîna ușoară !
El spunea că rușii-s mai aproape... că
ei or să-i alunge pe nemți, că noi n-o
să stăm cu mîinile în sîn.

BĂTRÎNA : Rușii sînt bolșevicii, nu ?
Am auzit că ei trăiesc, așa, unii cu
alții, femeile cu bărbații la un loc...
(*Bate în lemn, face semnul crucii.*)

OVIDIU : Mă mir că n-ați auzit că mă-
nîncă și oameni. Uite-așa, hap, hap !

SUZANA : Ți-e foame, Ovidiu ?

OVIDIU : Nu. Să nu vă mai aud că adu-
ceți vorba despre Meșterică în fața
Victoriei. Clar ?

SUZANA (*încurcată*) : Bine, Ovidiu, nu
mi-am dat seama, gura asta...

OVIDIU : Stai acolo ! Rușii sînt și ei tot oameni. Numai că voi nu știți de ce i-au invadat nemții. Au făcut ce n-a făcut nimeni pînă acum. I-au obligat pe unii să nu mai trăiască pe spina-reă altora. I-au făcut pe toți oamenii egali.

SUZANA : Cum ar fi că eu aș fi egală cu jupînu' ? Așa, nu ?

OVIDIU : Aproape așa.

SUZANA : Păcat .c-a murit don' Costăchescu. N-ar mai avea curaj să mă mai trimită la beci, l-aș trimite eu pe el. Da... chiar de n-o fi așa, cînd le-o spune de Maria la restaurant, să vedem, mă mai pune să le car lăzile ? Eugenia îmi dă furoul, nu-i așa ?

EUGENIA : Sigur că da.

SUZANA : Victoria, căciulița...

OVIDIU : Și te angajează doamnă de onoare la palat...

BĂTRÎNA : Ovidiu, nu ți-e rușine ? E maică-ta. Cînd o veni Maria, o să-mi vindece și mie piciorul, doar am ajutat-o atîția ani.

OVIDIU : Care atîția ani ? Și, dacă a ajutat-o cineva, acela e patronul. (Observă că Matilda a adormit.) Pst ! (Părăsesc încăperea. Întuneric. Văitături ușoare care se amplifică odată cu aprinderea unei lumini slabe. În cameră, Matilda e singură. Se trezește, aprinde veioza.)

MATILDA : Of, of ! Nu e nimeni ? O, ce vise urâte, ce vise ! Parcă m-a mai lăsat durerea. Unde-or fi plecat cu toții ? (Caută ceasul.) E de-abia patru. (Bea apă.) Ce vise ! Bine că s-au limbițit nebuni. Ia să vedem, totuși... poate nu e chiar așa. (Se ridică, caută printre hîrtii.) Unde-o fi ? Nu se poate, trebuie să aibă pus diagnosticul. (Priveste la medicamente.) Nu scie nimic... prostii ! (Ia mai multe pastile, aruncă sticluta, se așază pe pat, respiră greu. Își desface rochia, se privește îngrozită.) Doamne, doamne, cît am slăbit ! (Se ridică, se îndreaptă către oglinzi, desprinde una mai mică, o așază lîngă veioză și se privește. Schimbă poziția oglinzii, fața i se schimonosește de durere, frică. Țipă, apoi hohotește în plîns. Leșină. Apare Suzana, somnoroasă, sumar îmbrăcată. La vederea Matildei, se dă un pas înapoi și fuge în camera din care a venit.)

SUZANA : Mămișoară, mămișoară, lălica ! (Revine, se apleacă asupra Matildei. Apare Bătrîna, sprijinindu-se în baston, o împinge ușor pe Suzana. Se apleacă amîndouă asupra Matildei. O ascultă cu urechea, o pipăie.) E caldă, n-a... (O iau de jos și o așază în pat.) Lălișoară, scumpă lălișoară... Ce-a slăbit, bre ! (Întuneric.)

(Aceeși cameră. Ovidiu, Bătrîna, Eugenia. Matilda se vaită ușor în somn. Cei trei o privesc speriați. Se aud bătăi în ușă. Eugenia se duce să deschidă, revenind însoțită de dr. Dan.)

DR. DAN : Bună dimineța ! (Dă mina cu Ovidiu, i se răspunde la salut.) Cum se simte ?

EUGENIA : Au găsit-o pe jos, leșinată. A luat din pastilele de-aici. (Îi arată sticluta.)

DR. DAN : Cam multe ! E bine că doarme. Cum o mai duci, tinere ?

OVIDIU : Așa și-așa, domnule doctor.

EUGENIA : V-am explicat, e o situație destul de grea. Pe mama o doare piciorul. (Dr. Dan palpează piciorul Bătrînei, care este înfășurat în cîrpe.)

BĂTRÎNA : Lăsați, eu sînt bătrînă !

DR. DAN : Nu aveți nimic, mamă-mare. Lăsați piciorul liber și faceți masaj și mișcare, multă mișcare. O simplă întindere musculară... Mușchiul puțin atrofiat, și cam atît...

EUGENIA : Nici nu mai știu ce trebuia să fac.

DR. DAN : Nu mai aveți pe nimeni ?

OVIDIU : Aici, nu. Dar avem și noi o rudă, poate ați auzit, Maria Popescu, doctorița.

DR. DAN : Cum să nu, dr. Maria Popescu ! Am auzit... Nu cumva e fata lui nea Ionel ?

(Ovidiu scrie un bilețel.)

EUGENIA : Da... da. O să vă explic eu. Trebuia să sosească, și sîntem într-o situație... Bineînțeles, nu știe despre necazurile noastre.

DR. DAN : Este un om deosebit, și foarte tînără. Ce surpriză ! Bietul nea Ionel... Pînă vine, o să fac tot ce-mi stă în puteri. (Matildei, care s-a trezit.) Cum vă simțiți ?

MATILDA : Mai bine, mulțumesc.

DR. DAN : V-a fost rău ? Ia să vedem... (O consultă.)

MATILDA : Au... aici mă doare.

DR. DAN : Să luați medicamentele după prescripția pe care v-am făcut-o. Nu ca aseară. Da ?

MATILDA : Da... Am avut un vis urît.

DR. DAN : Am să mai vin. Aveți și telefonul meu. Tinere, dacă e ceva, mă cauți ! (Îl ia deoparte pe Ovidiu. Discută cu voce scăzută.) Chiar în noaptea asta pleci în Moldova, unde vei lua legătura cu trei oameni. Sînt pe listă. În plic (i-l înmînează) ai toate instrucțiunile. După ce le memorezi, le arzi. Meșterică spunea că poți vinde și niște pălării. Un alibi perfect.

Le spui doar parola, pe care te rog s-o reții exact. În rest, știu ei ce să facă. După ce-ți vinzi pălăriile, te întorci. De la Meșterică... salutări și plicul ăsta.

OVIDIU : Spuneți-i să nu se mai deranjeze, acum ne descurcăm! Vă rog să-i dați acest bilețel, este o rugămintă... să rezolve repede...

DR. DAN : Bine. Când te întorci, mă cauți. (Tare.) La revedere, multă sănătate! (I se răspunde, dr. Dan iese însoțit de Eugenia.)

Tabloul 8

Aceeași cameră. Mai curată. Au dispărut oglinzile, geamurile sînt acoperite cu draperii groase. În cameră, Ovidiu și Matilda.

OVIDIU : Nu știu de ce te ferești de lumină. Măcar azi... (Trage draperiile.) Vezi, e mai bine așa. (Matilda își ferește ochii.) Se cunoaște că am lipsit eu. Hai, fii curajoasă! Ce v-a venit, frate? Unde sînt oglinzile?

MATILDA : Nu mai pot să sufăr nici oamenii, nici lumina. Nu vezi cum am slăbit? Credeți că nu știu ce am? Îmi schimbați cutiile de la doctorii. (Plînge.) Înțelege odată, știu ce am, știu ce-mi dați! Droguri. Și o visez pe Maria că mă ia de mîna, că zbor cu ea. Mă amăgesc că totul are să fie bine. Dar cînd încep durerile, mi-aduc aminte de nenorocita asta de viață. Ce-am făcut? Nimic! Nimic! Și tu ai fost un golan, poate ți-a venit acum mîntea la cap... Și mama?! O mincinoasă, o urăsc, ea m-a distrus! Ea m-a făcut să n-am bărbat, ci un rob încluiat într-o magherniță pe beci, ca să vă țină pe voi. Și eu, ce-am fost?

OVIDIU : Te rog, nu mai plînge! (O cuprinde după umeri.)

MATILDA : Lasă-mă! Tu nu... te ferești de mine?

OVIDIU : Nu. Te înțeleg. Și mie crezi că nu-mi era silă de voi și de mine? Dar nu aveam puterea să fac ceva. Liniștește-te, ce câștigi dacă te enervezi? Acum cîteva zile arătai mai bine... Nu se știe nimic precis cu boala ta, crede-mă. Depinde mult de tine. Și, orice ar fi, de ce să te chinuiești atîta?

MATILDA : Înțelege că nu mai suport!

OVIDIU : Nu vrei să trăiești, n-ai pentru ce. N-ai făcut nimic toată viața, și-acum te-ai speriat de moarte, de singurătate, de sărăcie... Nu mai aveți

oia de muls. Uite-așa ți-a trecut viața, fără rost, și-acum regreți. Asta e adevărata ta boală. Și bolnavă dacă ai fi, trăiește fiecare clipă care ți-a rămas, bucură-te de ele ca de niște nestemate! Dar tu nu ai pe nimeni drag, n-ai nimic. Pentru tine, totul era „magazinul“ și fasoanele de mare patroană. V-ați prăbușit și voi, și cocioaba. Cu Maria... spune-mi acum, cînd zici că privești spre moarte, pe Maria ce-ai făcut să o salvezi? Ce vrei să faci lumea asta pentru tine, cînd mor mii și mii de oameni în război?

MATILDA : Taci, te rog!

OVIDIU : Ce vrei să faci doctorașul ăsta?

MATILDA : Taci, nu mă omori! Taci, taci!

OVIDIU : Voi v-ați omorît singure, cu răutatea și prostia voastră. Ai încercat bucuria de a face bine cuiva, fără răsplată? Ați mucegăit, n-ați trăit. Banul, cît mai mulți bani, și fala... Ți-ai făcut inventarul și n-ai nimic în traistă... mucegai. Atît ești de săracă!... Săracă sufletește, nu-i vorbă că nici... dacă nu-mi luam eu slujbă și nu ne ajuta Meșterică, mureați de foame.

MATILDA : Ne-a ajutat Gheorghe?

OVIDIU : Dar cine crezi?

MATILDA : N-a mai venit pe-aici. Credeam că a uitat ce-am făcut pentru el. Doamne, și eu care eram pornită împotriva lui! Atunci, cu percheziția, era cît pe aici să-l dau de gol. Nu știu ce mă apucase. Îl uram, îl priveam ca pe un dușman intrat fără voia mea în casă. Era și o pornire împotriva lui Ionel, care-l asculta orbește. (Ovidiu ascultă uimit.) Atunci eram hotărîtă să-l denunț, însă polițistul ăla de era cu Panaitescu nu și-a dat seama și m-a repezit. Mă-am revenit și mi-am dat seama ce prostie era să fac...

OVIDIU : Deci iată motivul pentru care gesticulai... Ce tîmpenie!

MATILDA : Da, dar nici acum nu-mi dau seama ce s-a întîmplat atunci cu mine... eram alta.

OVIDIU : Bine că nu s-a întîmplat nimic... însă pentru ce i-ați dat a muncit cu vîrf și îndesat. El nu v-a uitat.

MATILDA : E om mai cu minte decît tine, tu nu vezi ce-i un război, să n-ai ce mîncă, să fugi printre bombe, să-ți moară copiii, cum i-au murit mamei! Am suferit destul, nu te teme, și el a înțeles asta.

OVIDIU : Ce să mai zic? Parcă am fi

într-o poveste urită, și vine zîna cea bună... se prăbușește palatul zgrițuroaiceii, al zgrițuroaiceii ăsteia bătrîne, iar noi, ne prefacem, în sfîrșit, în oameni. (*Privește în jur insistent.*) Tot n-am înțeles: de ce ați scos oglinzile?

MATILDA: Nu le puteam suferi.

OVIDIU: De ce? Oglinzile se scot numai cînd moare cineva.

MATILDA: Sînt ca moartă, nu vezi?

OVIDIU: Iar începi? Nu ești tu cea care moare. Acum arăți așa cum ești pe dinăuntru. Sau... ai dreptate... moare o lume roasă de falsuri, întoarsă în oglinzile patronului, și dacă ai simțit asta, e bine... Patronul a plecat, dar v-a lăsat oglinzile, să vă vedeți așa cum sînteți.

MATILDA: Să ne vedem! Of, și ne-a lăsat fără un ban.

OVIDIU: Dar ce vroiați? Să fure, să escrocheze pentru voi? A trăit pentru muncă sau pentru oameni, în nici un caz pentru el. Știi doar mai bine cît muncea. Sînt sute și sute de oameni care poartă hainele cusute de el, sute de oameni care au pentru ce îi mulțumi, pe care nu i-a înșelat, cărora le-a dăruit un lucru trainic și util, dar, mai ales, frumos... Ambalajul, învelișul cu care se prezintă unii în fața altora... Care-i ajută să aibă mai multă încredere în ei.

MATILDA (*uimită*): Ce te-a apucat? Tocmai tu îl lauzi pe Ionel?

OVIDIU: Încep să-l înțeleg, deși cam tîrziu. A fost puternic, dacă a rezistat atîta printre voi. Eu, unul, nu mă simt vinovat cu nimic... A avea o cauză pentru care a luptat. Dar a rezistat și pentru Maria... Poate și de milă.

MATILDA: Da, pentru Maria, poți să știi ce i-a lăsat?

OVIDIU: Ha, ha, ha! Asta babei i-a trecut prin cap. Voi sînteți mai nevinovate. Afară de regrete, să știi că n-a lăsat nimic patronul. Ascultă-mă pe mine! Maria e singura lui avere. Sînteți nemaipomenite! Va să zică, așa, i-a lăsat Mariei milionul, și ea are să-l împartă cu voi.

MATILDA: Ce putea ieși dintr-un bețiv și o femeie nebună?!

OVIDIU: Eu! Și sînt genial. (*Apare Bătrîna, sprijinindu-se în baston.*)

BĂTRÎNA: Să trăiești, Ovidiu, ai venit?

OVIDIU: Vorbeam de lup, și lupoaica — la ușă! Ai început să mergi. Ai văzut că se poate? Că n-ai nimic?

BĂTRÎNA: Da, Ovidiu. Ce se-aude? Vine cu trenul sau cu avionul?

OVIDIU: Cu trenul. O întîmpină Eugenia, o să fie la lume... Nu vine numai ea. Vă dați seama ce succes a avut, dacă i s-a anunțat venirea la radio? (*Matildei.*) Vezi? Cum ai auzit de

Maria, te-ai îmbujorat!

MATILDA: Dacă mă gîndesc bine, ai dreptate. Într-un fel, tot o să mă ajute. Ar trebui să mănînc ceva.

(*Bătăi în ușă.*)

BĂTRÎNA: Suzi!

(*Apare Suzana, curat îmbrăcată. Merge să deschidă. Intră dr. Dan.*)

DR. DAN: Bună ziua! Toată familia, prezentă! Știți, probabil, dacă nu, vă anunț eu: miine sosște domnișoara doctor.

OVIDIU: Nu vedeți că ne pregătim?

DR. DAN: Cum se mai simte pacienta noastră? (*O consultă.*) Merge mai bine? Cu piciorul cum merge, mamă-mare?

BĂTRÎNA: Mă plimb prin casă toată ziua. Pun singele în mișcare. Dacă am avut zile, am avut...

(*De afară se aude, din ce în ce mai puternic, larma produsă de trecerea unor grupuri de oameni. Femeile, curioase, se pregătesc să iasă. Ovidiu pare grăbit. Dr. Dan îl reține.*)

DR. DAN: Duceți-vă, duceți-vă, eu mai stau cu tînorul.

BĂTRÎNA: Ovidiu, să cumperi flori pentru Maria! Un buchet frumos, dichisit, de la florărie.

OVIDIU: În sfîrșit, o idee bună!

(*Bătrîna și Matilda ies.*)

DR. DAN (*lui Ovidiu*): Dacă mă uit bine, tinere, observ că te-ai schimbat, te-ai mai înviorat.

OVIDIU: Mi-a cam lipsit curajul, domnule doctor.

DR. DAN: Nu sînt de acord. Meșterică mi-a povestit... Trebuie să recunosc că m-am, înșelat asupra dumitale. Pentru mine, ești o surpriză foarte plăcută. Mai ales acum, în Moldova, ai făcut o treabă pe cinste!

OVIDIU: Cum să vă explic? Mi-am găsit drumul. Nu știu de ce, dar fac totul cu plăcere.

DR. DAN: E normal.

OVIDIU: I-am zis și lui Meșterică. Dacă nu mă luau atunci, după moartea patronului, cînd am răspîndit manifeste, poate nu alegeam drumul ăsta. Deși știam că este un lucru foarte important, l-am făcut în joacă. Am fost bătut, interogat, și-am rezistat. Am fost mai mulți și cred că de asta am scăpat mai ușor. Nu știu... poate întîmplarea aceea m-a convins că trebuie să lupt, să continui ceea ce a început patronul, să-l înlocuiesc... dacă

vreți. Ura și spaima pe care o vedeam în ochii celor care m-au bătut m-au convins că această lume trebuie schimbată cu una mai bună, mai dreaptă. I-am dat dreptate lui Mesterică, pe care nu l-am înțeles când îmi vorbea de mersul istoriei, de necesitatea înlăturării lor, și mai ales că, luptînd uniți, vom putea cîștiga. (Dr. Dan îi pune mîna pe umăr.) Deci, dumneavoastră știți mai de mult... oricum, n-aveam voie să spun nimă-nui.

DR. DAN : Mesterică e tare mîndru de dumneata, de faptul că i-ai confirmat așteptările.

OVIDIU : Stima e reciprocă. (Trist.) Se întoarce Maria și eu trebuie să-i spun că patronul nu mai este. Că-n toți anii aștia ă așteptat-o, s-a gîndit la ea, c-am rămas numai eu, și-am purtat-o în suflet tot timpul ca pe-o lumină. (Deodată înveselit.) Știți că m-am apucat de pictură ?

DR. DAN : Dumneata ? Eram convins că muzica te torturează.

OVIDIU : N-am divorțat de muzică. (Își trece mîna peste coardele unei mandoline agățate în cui.) Cînd eram copii, Mariei îi plăcea cum desenam. Sper să-și amintească, i-am pregătit un portret. Abia l-am terminat. Numai eu știu cum și de unde am făcut rost de vopsele. Mîine, cînd vine, îl vedeți. E acolo, sub pat.

DR. DAN : Deci, pot să vin să-l văd.

OVIDIU : Invitat de onoare... Dacă aveți timp, îl puteți privi și-acum, dar să nu vă vadă nimeni. Mă duc să iau un buchet de flori... pe urmă, mă așteaptă tovarășii. Am înțeles că e și Mesterică prin apropiere. La revedere, pe mîine !

(Iese. Intră Eugenia.)

EUGENIA : Parcă-ar fi o vijelie... Bună ziua, domnule doctor.

DR. DAN : Bună ziua. Tocmai plecam. Doamna Matilda e mai bine.

EUGENIA : Și-a mai revenit... Ce speranțe ne dai ?

DR. DAN : V-am explicat că nu e vorba de-o boală. La ea este doar spaima. În momentul dispariției soțului, a făcut un șoc... S-a văzut fără nici un sprijin... O să-și revină, dar trebuie ajutată...

EUGENIA : Am multă încredere în dumneavoastră. Alte șanse n-avem.

DR. DAN : Trebuie doar să-i redați încrederea în ea. Este cel mai bun leac... Ehe, o să ia sfîrșit acest război, și vom putea servi mai bine medicina, oamenii.

EUGENIA : Cine știe cînd s-o termina, domnule doctor... În oraș e forfotă mare, Pe la Prefectură, Școala de război, nu se poate trece. A trebuit să ocolesc. Totul anunță ceva, numai să fie bine.

DR. DAN : Aveți dreptate. Trebuie să fie bine. Apropo, știți că tînărul s-a apucat de pictură ?

EUGENIA : Nu.

DR. DAN : I-a făcut domnișoarei doctor un portret. Vreți să ne uităm la el ? Să vedem dacă-i seamănă, mai ales că, după cîte am înțeles, nu s-au văzut de mulți ani. Ne uităm ?

EUGENIA (absentă) : Da, desigur.

DR. DAN (scoate tabloul, îl agață de perete cu fața spre public. Reprezintă o copilă plutind printre nori. De o parte, soarele, de cealaltă, luna. Cei doi privesc cu atenție tabloul. Se aude din ce în ce mai tare cîntecul : „Marie, Marie, / Să-mi spui Marie, / Cum este sub glie / De sînt păsări cîntătoare, / De e lună, de e soare, / De sînt flori și iarbă verde, / Cin' le-aude, cin' le vede?...“).

EUGENIA (tipă ușor) : Ce asemănare ! (Își acoperă ochii. Plînge.)

DR. DAN : Are talent... Luna, soarele, zîna' bună a vieții, probabil. (Intră brusc Ovidiu, respirînd greu, răvășit. În mînă are un buchet de flori. La vederea tabloului, rămîne descumpănit. Cîntecul continuă : „Și să-mi spui Mărie, / De-s flori multe pe cîmpie, / Care ești din toate, care, / Să te-adun la cingătoare, / Să te țin la inimioară, / Să te iau la mine-n casă, / Și să te pun la fereastră, / Să îmi lumini zilele / Și să-mi ții speranțele / Să îmi mîngîi nopțile / Și să-mi săruiți vișele, / Mărie, Mărie...“).

OVIDIU (parcă trezit din vis) : Știi pentru cine sînt ? ! (Pune florile în fața tabloului. Realizînd că Eugenia plînge, se aruncă în brațele acesteia.) De ce ne-ai mințit ? Cîte speranțe spulberate...

EUGENIA : Iartă-mă ! Ce era să vă spun ? Ațiția ani, nu v-ați interesat deloc, nici măcar din curiozitate. Tu ce-ai fi făcut, în locul meu ? Taică-su credea, trăia din speranțe... Nici nu-ți dai seama cît mă chinuam să mint. Numai pentru el am făcut-o !

OVIDIU : Ne-ai mințit de frică.

EUGENIA : De cine, frică ? N-aveam altă soluție. Erați într-o situație... V-am dat și vouă o speranță, asta v-am dat.

OVIDIU : Avea dreptate Matilda. Trebuia să dai ceva pentru banii patronului, și i-ai plătit cu speranța... de frică...

EUGENIA : Frică ? De tine, de voi, de babă ?

OVIDIU : Da. E familia ta, mama ta, care ți-a dat viață.

EUGENIA : Ei, și ? O cunoști, le cunoști la fel de bine ca și mine. De Ionel, care era un om cu „O“ mare, mi-a părut rău. A trebuit să-i spun. Acum e liniștit, e lângă Maria. Hai, nu mai plînge, ești bărbat ! Și eu am suferit destul. Vin nebunele, să nu le spui nimic, te rog... De unde ai aflat ?

OVIDIU (*spre dr. Dan*) : De la Meșterică... Răspunsul la biletul de atunci. (*Eugeniei.*) Tu nu-l cunoști. Mi-a povestit totul. Cum ai lăsat-o în sanatoriu, cum a înfiat-o doctorul acela...

EUGENIA : Doctorul a îngrijit-o ca pe copilul lui.

OVIDIU : Știu... Ai mai văzut-o ?

EUGENIA : După '40, nu. Nu mai ești un copil, înțelegi mai bine lucrurile astea. Of, de ce mă privești așa ? ! M-am chinat destul ! Fetei îi mergea bine, era studentă, tină, frumoasă, iubită, îngrijită de oamenii aceia, și deodată... Doamne ! boala i-a revenit și mai aprigă, și n-au mai avut ce să-i facă. S-a prăpădit cu un an înaintea lui taică-su. Înțelege că nu puteam proceda altfel. A trebuit s-o las la ei. Era foarte bolnavă, sanatoriul acela era singura șansă. Dacă aș fi prevăzut, în '40 o luam cu mine înapoi... Nu știam ce să vă mai spun. Noroc cu priveala aia de neme.

DR. DAN (*il cuprinde pe Ovidiu după umeri*) : Îmi pare rău. Așa arăta ?

OVIDIU : Așa mi-o amintesc eu.

(*Intră Suzana, speriată.*)

SUZANA (*către dr. Dan*) : Domnule doctor, vă caută...

(*Apare Panaitescu, cu două puști pe umăr.*)

DR. DAN : Bine. Lăsați-ne singuri.

(*Ies Eugenia, Ovidiu și Suzana.*)

SUZANA (*din ușă*) : Nu ne arestați din nou ?

PANAITESCU : Nu, nici vorbă ! Bună seara, domnule doctor. Bănuiam că vă găsec aici.

VOCEA SUZANEI : Nu ne arestează, bre, mămișoară, ne-am speriat degeaba.

DR. DAN (*dă mina cu Panaitescu, Rece*) : Și de unde pină unde, bănuiați că mă găsiți ?

PANAITESCU : Știu tot ce se întâmplă în sectorul meu.

DR. DAN : Și... aveți așa mare nevoie de mine ?

PANAITESCU : Da și nu. Am presupus că dumneavoastră aveți nevoie de asta. (*Arată puștile.*)

DR. DAN : Sînteți sigur ? Nu cumva vă înșelați ?

PANAITESCU (*glumeț*) : Nu mă înșel eu așa ușor.

DR. DAN : Deci, m-ați urmărit strașnic.

PANAITESCU : Mai degrabă, păzit.

DR. DAN : Și-acum ? ! Ați trădat interesele poliției ? Bravo !

PANAITESCU : N-am trădat nici un interes. De trei luni nu mai sînt în poliție. M-au dat afară. Mi s-a satisfăcut o mare dorință...

DR. DAN : Înseamnă că ați avut niște interese serioase, de vă bucurați așa.

PANAITESCU : Hm... Nu mai puteam suporta vînzarea... și altele. Vedeți ?... Noi avem ceva comun, domnule doctor, dragostea față de țara asta frumoasă și năpăstuită. Am păstrat armele pentru o asemenea zi... Știani că o să vină.

DR. DAN : V-ați gîndit bine. Avem nevoie de ele... Poate și de dumneata.

PANAITESCU : La dispoziția dumneavoastră, domnule șef !

DR. DAN : Nu-s obișnuit cu termeni din ăștia. Cum v-ați dat seama ?

PANAITESCU (*ridică din umeri*) : Meseria... asta este meseria mea. Ați lucrat la nea Ionel, sâracu', atîtea haine cît nici regele nu are, și eu nu v-am văzut, în vreo cinci ani, decît în două costume. Cînd s-or limpezi apele, vin eu să vă spun și cine l-a omorît pe nea Ionel.

DR. DAN : Cum, omorît ?

PANAITESCU : Da, da.

(*Intră Gheorghe Ionescu, împreună cu Ovidiu. Pe brațul stîng poartă bänderolă tricoloră.*)

GHEORGHE (*lui Ovidiu*) : Nu știam ce s-a întîmplat, unde-ai dispărut. (*Dă mina cu dr. Dan și cu Panaitescu.*) S-a întîmplat ceva ? (*Intră și femeile.*)

DR. DAN : Nimic. Plecăm imediat.

SUZANA : Unde să plece băiatul ? Nu se duce niciunde !

BĂTRÎNA : Lasă-l Suzana, știe domnul Gheorghe ce face !

OVIDIU : Nu pot, nu pot, nu mai pot !
(*Privește la tablou.*) Am vrut să mă găsesc copilul cel bun pe care-l știa ea. Iat-o pe Maria, s-a întors !

(*Femeile privesc uimite tabloul. Suzana împrăștie florile în fața tabloului.*)

GHEORGHE : Hai, băiete, pentru tine am venit. Doctore, să ai oamenii pregătiți. Dacă o să fie nevoie, vă trimit un camion.

DR. DAN : Sint pregătiți. De-abia așteaptă să intre în luptă.

GHEORGHE (*lui Ovidiu*) : Ascultă-mă, gîndește-te că printr-oameni se află și Maria. Ea ar fi sigur cu noi. Astăzi, de 23 August, e ziua întoarcerii, a întoarcerii adevărate. (*Se uită la ceas.*) Să mergem, timpul nu așteaptă ! (*Panaiteșcu îi înmînează lui Ovidiu o armă, doctorului Dan, pe cealaltă ; se privesc cîteva secunde, apoi, hotărîți, părăsesc încăperea. Scena se întindecă treptat, rămînînd luminat doar tabloul. Pe fondul unui cîntec revoluționar, împușcături care se amplifică.*)

CORTINA

Carnet A.T.M.

Poate că niciodată sentimentul de familie — de familie mare, zgomotoasă în bucuria de a se regăsi împreună, în orgoliul ei de a-și celebra eroii (de un an, de o viață...), generoasă în intenția ei mărturisită de a-și răsplăti cu demnitate frunțașii — poate niciodată, zic, acest spirit de satisfacție comună și (ușoară) exaltare festivă nu se degajă atât de profund, de contaminant în manifestările asociației noastre, ca în ziua — devenită tradițională, în început de primăvară — decernării premiilor A.T.M. Sărbătoarea anuală a celor ce muncesc, speră și trăiesc pe și prin scenă a fost la fel de emoționantă ca întotdeauna.

Fiecare dintre „premiianți“ merită cuvinte aparte, de felicitare și de consacrare ; ele le-au și fost adresate de către cei care au înmînat diplomele (Dina Cocea, Ion Toboșaru, Natalia Stancu, Margareta Bărbuță, Valentin Silvestru) și, nu mă indoiesc, se vor înmulți în scrisul comentatorilor, în zilele ce urmează „post festum“. Chiar dacă stau (și îmi stau !) lîngă inimă, nu astfel de cuvinte de omagiu constituie obiectul însemnării de față, și ea, la rîndu-i în mod fatal limitată și limitativă. Mi-am propus să insist cîteva clipe asupra laureaților a două categorii speciale de premii : cele „speciale“ propriu-zise (Octavian Cotescu, Sorana Coroamă și Elena Deleanu), și cele speciale prin caracterul lor de „premieră“ în palmaresurile A.T.M., atribuite pentru pantomimă (Mihai Mălaimare și Radu Gheorghe). Motivul acestei opțiuni (subiectivă, desigur) este simplu : mi se pare că ele ilustrează cel mai bine sistemul de gîndire care guvernează în momentul actual activitatea A.T.M., prin doi din parametrii ei cei mai importanți. Și anume, ne-

voile simultane, și la fel de imperioase, de tradiție și de inovație.

Cei trei „speciali“, fiecare dintre ei o personalitate multilaterală, pot fi considerați „capi de serie“. Nu pentru că pînă la ei n-ar mai fi existat — să zicem — actorul excepțional asociat cu profesorul cu aleasă vocație pedagogică (vezi Nottara, de pildă) ; nu pentru că nu s-ar mai fi declinat pînă acum și la feminin substantivul „regizor“ (însăși aureolata de astăzi este ucenica și discipola adevăratei „deschizătoare de drumuri“ în materie la noi în țară, Marietta Sadova) ; nu pentru că „analele teatrului românesc n-ar mai consemna vreo altă probă de longevitate directorială, în care persoana să primeze mereu funcției (și o evocăm automat pe Lucia Sturdza Bulandra). Nu pentru toate aceste motive, ci pentru că ei, cei trei, sînt astăzi modelele vii a ceea ce înseamnă și trebuie să fie un om de teatru. Atît, despre „cei din areopag“ ; restul se înțelege de mult

Cît despre „noii veniți“ — aici demonstrația este mai ușoară. Poate fi paradoxal că pantomima — una dintre cele mai vechi forme de expresie teatrală — își află abia astăzi întîii laureați în cadrul unei Asociații a oamenilor de teatru. Este doar în aparență, căci tocmai pentru că este „veche“, pantomima are darul și rostul de a ne obliga să o reinventăm mereu, redescoperindu-ne. Cei doi o fac mai ales meditănd asupra condiției artistului, ceea ce, în sine, este tulburător. Și mai tulburător este faptul că ei au curajul să deschidă din nou granițele, să cocheteze din nou cu necunoscutul, cu imprevizibilul.

Ce-ar mai fi de spus ? Că premiile A.T.M. ne-au reamintit faptul că primăvara dăinuie — și trebuie să dăinuie — întotdeauna în teatrul românesc.

Dinu KIVU

rolului secundar

Rodica Tapalagă în Domnișoara Cucu



O actriță ce întrunește toate calitățile necesare fermecătoarei protagoniste a *Stelei...*, a acceptat rolul ingrat al Domnișoarei Cucu, ridicolul personaj de plan doi, conferindu-i o nebanuită strălucire. Sintetizând substanța acestei piese cu vag iz cehovian, regîndindu-i semnificațiile de tristă comedie, actrița a reușit performanța de a muta centrul de interes asupra eroinei secundare, care, astfel, dintr-o dată, devine importantă entitate psihologică cu pondere dramatică. Pentru că Domnișoara Cucu este o virtuală Mona — așa ar fi arătat foarte curînd și frumoasa necunoscută dacă ar fi acceptat să rămînă în oșcursa urbe în care acceleratul de Sinaia de obicei nici nu oprește. Ea este asemeni oricărui dintre cei 9246 de cetățeni care duc o existență cenușie, o viață anostă și meschină, cu inevitabile anchilozi, fără idealuri și fără perspective. Este dintre acei mulți care și-au pierdut pînă și capacitatea de a visa; fie chiar la nevăzute stele sau iluzorii concerte. Fervoarea rutinei, a mașinilor și tabieturilor reprezintă un fals, amăgitor colac de salvare, o inconștientă formă de autoapărare împotriva sufocantei monotonii de zi cu zi... Fără să recurgă la trucurile unei timpurii îmbătrîniri și fără să se teamă de dificultățile compoziției „sufletești“, Rodica Tapalagă se prezintă în postura unei încă tinere profesoare care pe drept cuvînt se consideră persoana „cea mai bine“ din țîrg. Cochetăriile (doar vag desuete) o prind foarte bine, drăgălășeniile abia încep să frizeze ridicolul, stupiditățile de înăcrită provincială alternează cu uimiri de candidă fecioară, e autoritară și totuși neputincioasă, agasantă pînă la exasperare, dar dă o agresivitate înduioșătoare. Întîlnirea cu Mona îi trezește „nostalgia unei alte vieți“ și o trădează drept inveterată visătoare ce practică la rîndu-i voluptatea încălcării aberantelor regulamente. Dincolo de aparențe, Domnișoara Cucu nu pare a fi o egoistă; străinei îi oferă cel mai convingător argument ca să nu se abandoneze unei vieți terne pentru care nu a fost făcută, iar pe elevele ei încearcă să le ferească de tentațiile unei lumi fascinante, dar cu dezamăgiri mai mari. Curioasă din cale afară și vigilentă peste măsură, Domnișoara Cucu se dovedește a avea totuși un suflet bun, nepervertit. Și meritul revelării acestei nobleți pe scara valorilor morale și mai ales estetice îl are desigur interpreta Rodica Tapalagă, care izbutește exact ceea ce Camil Petrescu aprecia la Sebastian ca fiind „suava caricatură“ colorată de „ironică tandrețe“...

Irina COROIU

Moscova

■ ALEKSANDRA
ZASLAVSKAIA

Paradoxurile unei stagioni actoricești

De fapt, în ultimul timp nici teatrele moscovite, nici cele din Leningrad nu se pot plînge de indiferența publicului. Dar desigur nu toate succesele sînt la fel. Și dacă spectacolele ofilite, lipsite de stil, de originalitate se bucură, cu toate acestea, de afluența publicului, asta nu înseamnă decît că setea de imagini teatrale care caracterizează cele mai diverse straturi ale spectatorilor, nu trebuie să devină un criteriu de valoare pentru unii critici prea îngăduitori. S-ar putea spune că stagiunea trecută a aparținut mai curînd actorilor, decît regizorilor sau dramaturgilor. Iar acest lucru este de natură să ne neliniștească. Deși, dintr-un a-nume punct de vedere, asemenea perioade sînt fenomene pe deplin firești în viața teatrului. Ele pot fi considerate ca un timp al acumulării, care de obicei precede apariția unor noi forme și direcții artistice. Dealtfel, nici cei mai severi critici nu neagă importanța spectacolelor semnate în ultimul timp de regizori ca G. Tovstonogov, Mark Zaharov și Lev Dodin.

Cred că cititorul român ar fi interesat să afle la ce au lucrat acești maeștri și de ce spectacolele lor au intrat în rezonanță cu lumea teatrului sovietic.

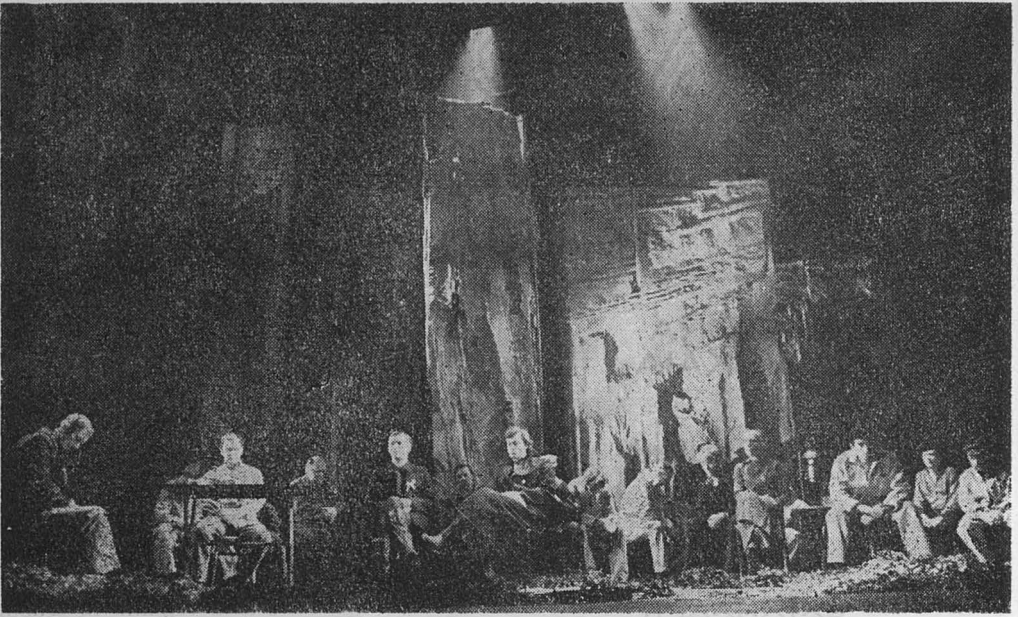
După cum se știe, Gheorghii Tovstonogov conduce de mai mult timp unul dintre cele mai bune colective — Teatrul Mare Dramatic „Gorki“ din Leningrad. Stilul său regizoral se distinge prin temeinicia analizei psihologice, prin precizia disecării fenomenelor sociale, prin

exprimarea explicită a unei atitudini civice. Cele mai mari succese le-a dobîndit cu montările clasicilor: Gogol, Dostoevski, Ostrovski, Cehov, Gorki. Ni se pare deci firesc faptul că și de astă dată s-a adresat creației unui important dramaturg rus din secolul trecut: Suhovo-Kobilin. Paradoxal este însă faptul că Tovstonogov a montat tragicomedia lui Suhovo-Kobilin **Moartea lui Tarelkin** sub formă de operă. Este o operă, o operă-farsă pentru un teatru dramatic.

Piesa lui Suhovo-Kobilin este povestea sumbră a destinului unui umil funcționar care și-a însușit principiile sistemului birocratic și se străduiește din toate puterile să-i folosească regulile în scopul afirmării sale sociale, într-o societate întemeiată pe oprire și constrîngere. Au existat în teatrele rusești versiuni scenice extraordinare ale acestei piese. Dar versiunea lui Tovstonogov este fără îndoială originală. Muzica lui Aleksandr Kolker face să „răsune“ conținutul subtextului, accentuează caracterul fantasmagoric al întîmplărilor: spectacolul se desfășoară la limita dintre vis și realitate, visul și realitatea sînt atît de amestecate încît nici nu pot fi precis diferențiate.

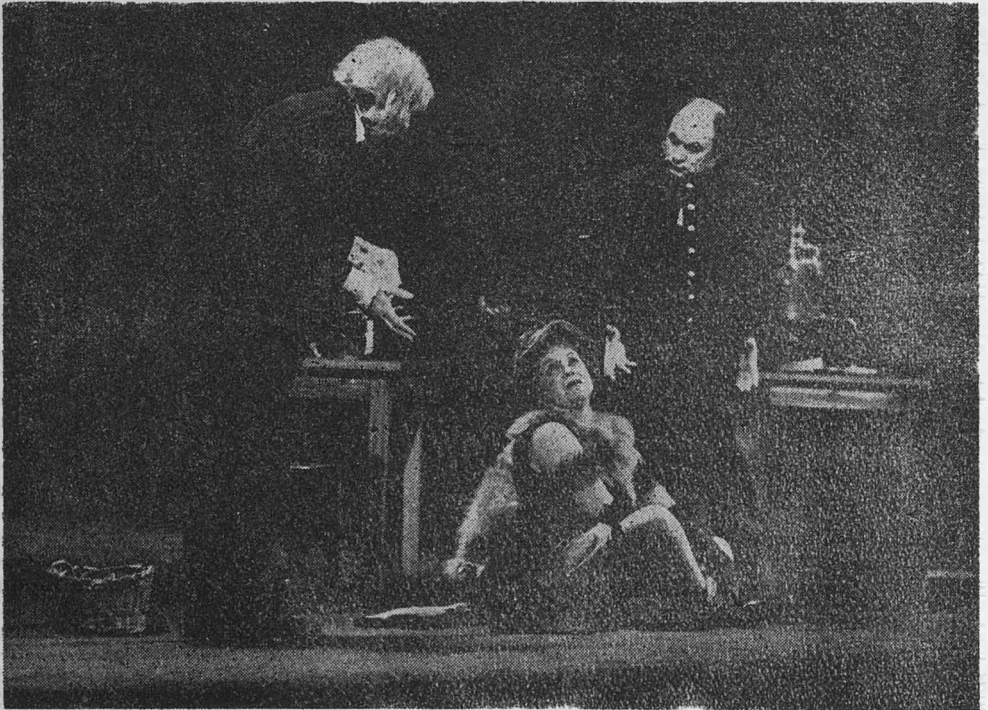
E interesant de subliniat faptul că pe scena teatrului dramatic opera nu numai că nu-și pierde prerogativele genului, dar dobîndește și ceea ce vedem atît de rar pe scenele teatrelor muzicale. Relațiile dintre personaje capătă veridicitate psihologică, ceea ce, alături de emoționalitatea specifică reprezentației muzicale, conferă valoare noului spectacol semnat de Tovstonogov. Trebuie să mai adăugăm că actorii trupei dovedesc în **Moartea lui Tarelkin** o înaltă cultură muzicală (deși, desigur, nu posedă voci de operă). Succesul spectacolului este determinat și de măiestria extraordinară a interpretului rolului titular: Valerii Ivcenko (Tarelkin). Dar important rămîne faptul că s-a izbutit un spectacol de o deosebită frumusețe, percutant, expresiv.

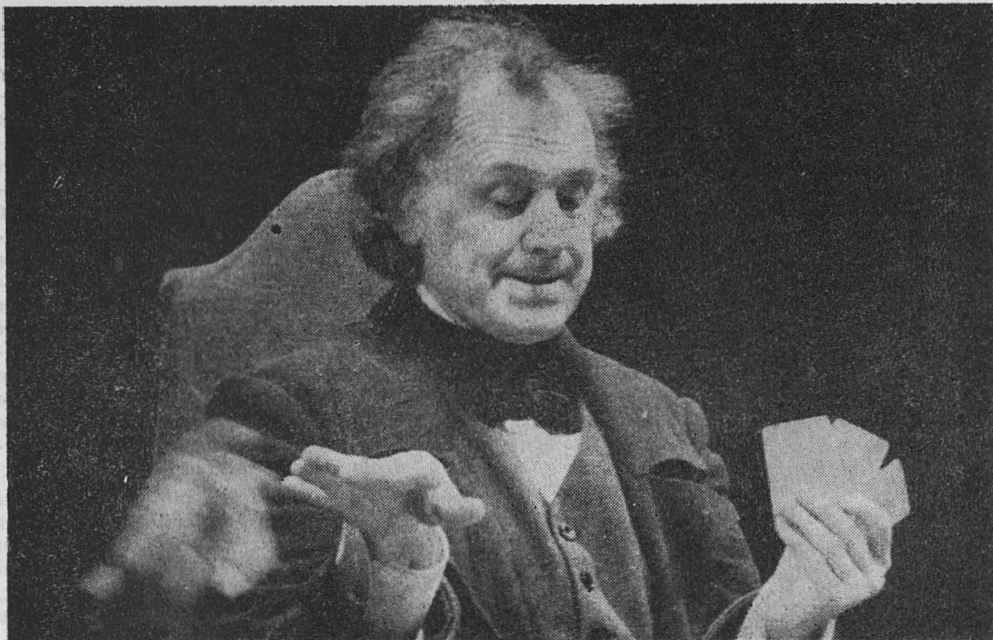
Mai există un motiv care a determinat aprecierea pozitivă a criticii. În **Moartea lui Tarelkin**, regizorul folosește tradițiile vodevilului, așa cum se juca la sfîrșitul secolului trecut, re-crează așa-numitul „stil petersburghez“ (desigur, nu într-o formă arhaică) al reprezentațiilor muzicale. Reprezentații cu un profund carac-



Scenă din „Tragedia optimistă“ de Vs. Vișnevski în regia lui Mark Zaharov

„Moartea lui Tarelkin“ de Suhovo-Kobilen în regia lui G. Tovstogov — o operă-farsă pentru un teatru dramatic





Inokentii Smoktunovskii în „Domnii Golovliov“ de Saltikov-Scedrin, la M.H.A.T.

ter democratic, care nu erau doar vesele, ci aveau și un mesaj dramatic sau chiar satiric.

E adevărat, a mai existat o experiență a combinării elementului dramatic cu cel de operă: opera-rock **Iunona** de Aleksei Ribnikov după piesa lui A. Voznesenski la Teatrul Comsomolului Leninist din Moscova. Dar acolo regizorul Mark Zaharov nu s-a inspirat din tradițiile vechiului vodevil, ci din estetica musicalului contemporan. De aici și diferențele — de esență și de stil — între cele două spectacole.

După turneele triumfale de la Londra și Paris, părea de la sine înțeles că Mark Zaharov o să abordeze din nou genul muzical. Înșelînd așteptările spectatorilor și dezmințînd prognozele criticilor, el a montat **Tragedia optimistă** de Vs. Vișnevski. A montat-o știînd ce loc mai ocupă încă în memorie legendarul spectacol pus de Aleksandr Tairov la Teatrul de Cameră, cu Alisa Koonen în rolul principal.

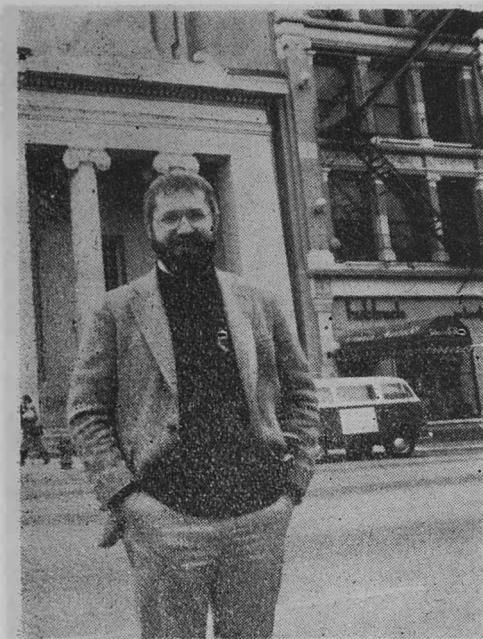
Spectacolul de acum cu **Tragedia optimistă** nu seamănă cu montarea lui Tairov, și probabil cu nici o altă montare. În spectacolul lui Zaharov, Comisarul este o fată tînără cu rochie albă și umbrelă cu dantele. O fostă elevă de pension, o domnișoară, a cărei neadekvare la realitățile vieții pare evidentă. Prezența unui asemenea Comisar (interpretat de una dintre cele mai interesante actrițe sovietice — Ina Ciurikova) pe

vasul de război este perfect absurdă și în răspăr cu starea de spirit anarhică a marinarilor de pe vapor. Această tratare neobișnuită a unui rol atît de cunoscut are temeiurile ei: printre primele femei revoluționare erau multe fete provenite din familii de intelectuali, care au intrat în mișcare direct de pe băncile facultății. Ele s-au maturizat odată cu revoluția și devotamentul lor față de ideile lui Lenin s-a verificat în condiții aspre, în situații-limită, aidoma celor descrise în piesa lui Vs. Vișnevski.

Altfel decît de obicei e și Căpetenia din spectacolul lui Zaharov (interpretat de asemeni de un cunoscut actor de teatru și de film: Aleksei Leonov). Aparent e un om bun, tandru, politicos. Puterea lui malefică, cinismul apar doar prin comparație și în opoziție față de Comisar. E o luptă impresionantă care se desfășoară sub ochii noștri, și balanța ar fi perfect echilibrată, dacă n-ar exista dirzenia eroică a acestei fete fragile, convingerile și capacitatea ei de sacrificiu.

Acest spectacol n-a fost acceptat în unanimitate, unii preferînd lectura tradițională, romantică-eroică, a piesei lui Vișnevski. Dealtfel, puternica tradiție romantică a teatrului sovietic își are una dintre surse tocmai în spectacolul lui Tairov. Deși **Tragedia optimistă** a mai fost pusă de mulți regizori importanți, iar rolul Comisarului a mai fost jucat de

(continuare la pagina 81)



Cu
regizorul american

Jon Jory

despre

- promovarea dramaturgiei tinere
- flexibilitatea actorului
- prioritatea autorului de text
- tendințe actuale în teatrul american

O convorbire realizată de

Paul Tutungiu

Cu Jon Jory, „creierul mișcării artistice și promotorul activității de valorificare a operelor tinerilor dramaturgi americani“ (așa îl definea un pliant care însoțea trupa teatrului din Louisville), m-am întâlnit, ca să mă exprim așa, „în fugă“, în holul hotelului „Intercontinental“ din București; peste 30 de minute era așteptat, într-o vizită oficială, la Institutul de artă teatrală și cinematografi-că, dacă nu mă înșel, chiar la sala Casandra, unde urma să și vadă un spectacol studentesc. Venit pentru numai o săptămână în România, Jon Jory era presat de timp, având un program destul de încărcat, inclusiv deplasări la teatrele din provincie.

De 16 ani director al Teatrului Actorilor din Louisville, Jon Jory a semnat aici peste 70 de producții teatrale, între care se numără și Trei surori, Cyrano de Bergerac, Hedda Gabler. Este de asemenea autorul unor spectacole prezenta-te pe Broadway și off Broadway.

Cu Teatrul Actorilor din Louis-ville, a efectuat turnee la Buda-pesta, Atena, Dublin, Haifa, Ieru-salim, Tel Aviv, Sofia, Belgrad, Sidney, Perth și Toronto. Jon Jory a fost distins, de-a lungul anilor, cu premiile The James N. Vau-gan Memorial Award, The Ken-tucky Arts Commission's Milner Award, precum și cu premiile Tony și al Asociației teatrale americane, pentru servicii aduse teatrului.

— Iertați-mă, dar timpul pe care-l avem la dispoziție mă obligă să intru „brusc“ în subiect: ce v-a atras că-tre profesia de regizor?

— Vă răspund la fel de abrupt: pro- vin dintr-o familie de actori, mama și tatăl meu au fost actori de teatru și de film. Dacă sînt doi actori într-o fami- lie, e cazul să vină și un regizor. Pro- babil că de aceea m-am născut eu. Ade- vărul este că am manifestat permanent și interes pentru scris. Am studiat nu numai regia și actoria, ci și dramaturgia, spre a putea deveni autor de piese.

— Ce vă socotiți în primul rînd: scriitor sau regizor?

— Bineînțeles, regizor. Munca și stu- diile mele de scriitor m-au ajutat să co-

laborez, în spectacole, alături de alți dramaturgi.

— *Cînd ați început să puneți în scenă piese de teatru ?*

— La vîrsta de 13 ani. Tatăl meu organizează un fel de turnee cu piesele pe care chiar el le regizase și pe care „le introducea” în diferite teatre din regiune. Dar la turneu participau puțini actori, numai cei care dețineau roluri principale. Cu multă vreme înainte, cineva pleca la teatrul unde trebuia să apară trupa în turneu, și acolo, cu personalul local, erau pregătite rolurile secundare. Cînd sosea tatăl meu, cei angajați pentru roluri secundare trebuiau să fie gata de spectacol. Această treabă am început s-o organizez eu, începînd din 1954. Dar cariera mea de regizor a început propriu-zis în vremea liceului și în timpul serviciului militar, în cadrul unui teatru organizat ad-hoc în armată. La vîrsta de 46 de ani, am o activitate de două decenii în regia profesionalistă.

— *Cum este azi, din punctul dumneavoastră de vedere, teatrul american ?*

— Teatrul american este în mod fundamental un teatru realist. Eu mă simt la mine acasă în operele realiste.

— *Cum vă simțiți în dramaturgia lui Tennessee Williams ?*

— N-am pus nimic în scenă de acest important autor. M-au pasionat în special clasicii — Shakespeare, Goldoni, Cehov; am montat, desigur, și texte noi, ale unor debutanți, aceste din urmă mi-zanscene solicitîndu-mi și vocația de dramaturg. Prin dramaturg la noi nu se înțelege autorul de piese, ci un om cu experiență în critica literară și de secretariat literar. Cred că imbinînd în activitatea mea profesia de regizor cu aceea de secretar literar, mi-am creat o poziție în lumea teatrală americană.

— *Se spune că teatrul din Louisville, al cărui director artistic sînteți, înseamnă mult pentru destinul tinerilor.*

— Mai ales pentru destinul tinerilor dramaturgi. Primim, anual, cam trei mii de manuscrise din toată America de Nord. Foarte puține dintre acestea sînt finisate pentru a fi puse în scenă. Adevărul este că noi căutăm să depistăm în primul rînd talentele: lucrăm cu acești

virtuali autori de teatru cam doi-trei ani, după care îi lansăm cu cîte o piesă. Aceasta poate fi o „minipiesă”, care nu durează în spectacol mai mult de 15—20 de minute, sau poate fi o piesă de un singur act, care durează, să spunem, o oră. Într-o stagiune lansăm 30—40 de creatori de texte dramatice. Intenționăm să contribuim la apariția unei noi generații de dramaturgi americani.

— *De cînd funcționează teatrul dumneavoastră ?*

— De 20 de ani. Lucrez aici de 16 ani, dar activitatea de promovare a dramaturgiei tinere am început-o de zece ani. Experimentul nostru se bucură de succes în America.

— *Ați primit și un premiu pentru această nobilă activitate...*

— Într-adevăr.. Cîțiva debutanți pe scena noastră au obținut premiul Pulitzer, cel mai important premiu artistic american. În Statele Unite mai sînt două scene care lansează tineri, dar noi sîntem singurul teatru de dramaturgie tinăra situat în inima țării. Publicul din întreaga țară ne urmărește cu interes, deoarece noi ținem pasul cu noile curente.

— *Cîteva cuvinte despre trupă...*

— Nu este numeroasă. Avem aproximativ 20 de actori, cărora, în funcție de nevoile unei premiere, li se adaugă și alții din afară.

— *Vă întocmiți din timp repertoarele ?*

— Bugetul nostru ne permite să programăm trei sau patru clasici ai dramaturgiei universale anual și, de asemenea, mai multe piese a căror faimă le asigură audiență, dar majoritatea pieselor pe care le punem în scenă o constituie noile creații ale tinerilor.

— *Cum muncește actorul în teatrul dumneavoastră ?*

— Majoritatea timpului, actorul este în repetiție și cu regizorul, și cu autorul. Actorii noștri trebuie să fie destul de receptivi și de maleabili, pentru că ideile nu vin numai de la regizor; ei trebuie să înțeleagă și psihologia autorului; implicați în spectacol, atît regizorul cît și actorul trebuie să mai cedeze cîte ceva; dar aceasta nu se poate

realiza fără o bună cunoaștere reciprocă.

Trebuie să subliniez că în teatrul nostru deciziile finale asupra felului cum trebuie să se facă ceva se află în mîna autorului. Atunci cînd apar divergențe de opinie între scriitor și regizor, situația se rezolvă imaginîndu-ne o convorbire între rege și primul său consilier. Regizorul încearcă să-l convingă pe autor de necesitatea unei anume imagini scenice. Dar, dacă autorul nu este de acord, regizorul îi va respecta opinia. Așa stau lucrurile la noi. Uneori, dramaturgului îi place foarte mult ceea ce face regizorul, alături regizorul se întoarce către autor și îl întreabă: „Să facem așa, sau nu? Putem să punem un accent deosebit pe cutare personaj?” Dacă autorul încuviințează, regizorul își execută propunerea.

— Și dacă dramaturgul nu mai există?

— Majoritatea pieselor de teatru puse în scenă la Louisville aparțin unor autori în viață.

— În Europa, unii directori de scenă de azi au simțit nevoia să aducă în spectacol un personaj pe care scriitorul nu l-a avut în text.

— Asta se poate întîmpla și la noi, dacă „primul sfetnic” îl convinge pe „rege”. Crezul nostru este că dramaturgul se pricepe mai bine la piesa lui decît oricine altcineva; dacă regizorul are altăea idei novatoare, n-are decît să scrie el însuși o piesă. Dar va fi o altă piesă.

— Ce mijloace și modalități scele nice folosiți îndeosebi?

— E greu de răspuns, în cazul teatrului nostru, totul depinde de actor.

— Spre ce tinde dramaturgia de azi în America?

— Ar fi două tendințe majore: prima, o întoarcere la un fel de teatru politic, implicînd critica unor aspecte din societatea americană, poziția americanilor ca supraputere în lume. E o dramaturgie acută, bazată pe mult material documentar. A doua tendință foarte importantă este aceea a reflectării vieții în America, în instituțiile americane, examinată pentru întîia oară din punctul de vedere al femeii. Este un fapt constatat că cel puțin jumătate din dramaturgia de azi ai Statelor Unite sînt femei.

— Întotdeauna s-a considerat că poziția femeii o îndreptățește să scrie despre familie. Femeile scriitoare s-au despărțit intrucitva de această veche idee, și ele se manifestă acum punînd în valoare un fond critic privind întreaga societate. Probabil că, în acest moment, literatura este mai importantă decît faptul cotidian, căci viața populației continuă în mare parte așa cum se desfășura și în anii '50. Dar — ceea nu ce se întîmpla înainte — dacă te urci în tramvai sau în autobuz și te uiți la ceea ce citesc oamenii, observi că o mare parte din această literatură poartă semnături feminine.

— Ce impresie v-a făcut actorul român?

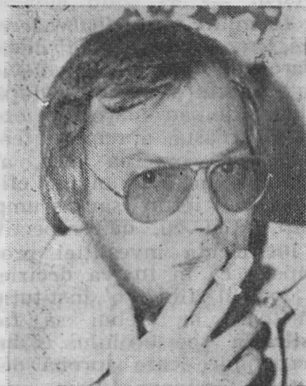
— În șase zile petrecute în România, am văzut șase sau șapte spectacole. Mostra a fost prea mică, irelevantă. Dar pot spune totuși că aveți un mare număr de actori puternici, devotați punctului de vedere al regizorului. Admir talentul lor enorm, găsesc foarte interesantă modelarea psihologică a personajului. Am asistat și la repetiții și în legătură cu aceasta aș vrea să adaug ceva. Am văzut, de pildă, regizorul arătîndu-le actorilor cum ar trebui să spună o replică și în general ce gestică ar trebui să aibă și care să fie ritmul. În Statele Unite, un regizor n-ar da astfel de recomandări decît, cel mult, dacă ar avea de-a face cu un tînar foarte neexperimentat. Dacă ești vechi prieten cu actorul, ai putea eventual să-i spui: „Hai să-ți arăt cum aș vedea eu rolul!” Totuși aceasta este o imixtiune în cariera lui, în personalitatea lui.

Atmosfera creatoare a repetițiilor este diferită la dumneavoastră. M-am uitat la expresia din ochii actorilor, atunci cînd regizorii le arătau cum trebuie să evolueze: ei bine, actorii erau foarte dornici să realizeze ceea ce le spunea regizorul, întotdeauna spuneau „da, da”, și după aceea chiar așa încercau să execute rolul. Dacă același regizor ar fi avut de-a face cu actori americani, ar fi observat la început un fel de răceală în ochii lor, un timp ascuns de deliberare în forul interior, și după aceea acești actori s-ar fi hotărît dacă să execute sau nu propunerea regizorului. Eu nu spun că e rău ce se întîmplă la dumneavoastră: socotesc că e vorba de o diferență de specific cultural.

Există apoi și o altă diferență: observațiile pe care regizorii le fac actorilor

(continuare în pag. 86)

■ DAN JITIANU



Execuția

Deși problemele tehnice și economice ale scenografiei au fost întrevăzute de creator încă din faza concepției, iar după aceea ele și-au găsit soluțiile în proiect, execuția este faza în care aceste probleme apar în prim-plan, căpătând astfel o însemnătate deosebită.

Americanii W. Oren Parker și Harvey K. Smith scriu în tratatul lor de scenografie despre execuție: „Construcția decorului poate părea la prima vedere nejustificat de costisitoare și inutil de complicată. Aceasta datorită, mai ales, exigențelor teatrului. În primul rând, decorul trebuie să fie în structura sa pliant și ușor, pentru a putea fi lesne manevrat pe scenă și transportat fără dificultăți dintr-un loc într-altul; în al doilea rând, trebuie să fie capabil să acopere suprafețe de proporții mari, necesare fie din motive scenografice, fie din motive de mascare; din această cauză mari suprafețe de decor trebuie prevăzute cu minimum de structură și maximum de portabilitate (posibilitate de pliere); și, în sfârșit, pentru că scenografia este efemeră, construcția sa trebuie să fie economică.”

Exigențele teatrului de repertoriu, de tip european, sînt încă și mai mari decît ale teatrului de spectacol, de tip american. Teatrul de repertoriu presupune zilnic transportarea și manevrarea decorurilor astfel că rezistența lor în timp ar trebui să atingă patru-cinci ani (200—250 de spectacole), ceea ce pe noul continent nu se întîmplă decît în mod excepțional.

Pentru a răspunde acestor exigențe vitale este, evident, nevoie de o tehnică pe măsura lor. Problema, însă, nu poate fi pusă doar sub acest aspect. De relația dintre teatru și tehnică depind mijloacele

de expresie scenică a spectacolului, adecvarea sau neadecvarea lor la epoca în care trăim. Aspectul „tradițional” al spectacolelor noastre își are originea în tehnica învechită pe care o folosim, absența tehnicii moderne a devenit o frînă în înnoirea mijloacelor de expresie scenică.

Scenograful ceh Josef Svoboda, promotorul în teatru al sistemelor tehnice Lanterna Magică, Polyekran și Diapolyekran, vorbind despre muzică, spunea: „Admir ordinea ei, puritatea ei, acuratețea ei — aceste calități aș dori să le instaurez în scenografie. Știu că e imposibil, dar, cel puțin, vreau să tind către aceasta. Aș dori să elimin diletanțismul și să fac un teatru cu adevărat profesional. Scenografia înseamnă disciplină... Timp de 25 de ani am urmărit un ideal: precizia, sistematizarea, perfecțiunea și controlul mijloacelor de expresie accesibile scenografiei, chiar cînd ele erau banale. De ce n-ar face și epoca noastră din progresul tehnic ceea ce au făcut epocile trecute? Mă gîndesc la mașinăria barocului sau la lumina electrică a începutului de secol. Progresul tehnicii moderne aparține teatrului modern, tot așa cum un ascensor sau o mașină de spălat aparțin unei locuințe moderne.”

De altfel, relația teatru-tehnică mai are și alte aspecte. Ea influențează direct calitatea și cantitatea muncii depuse de tehnicienii în pregătirea și jucarea spectacolului. E firesc ca, folosind o tehnică avansată care exclude efortul fizic, ei să poată să se concentreze asupra laturii artistice a profesunii lor. Alt aspect al acestei relații este cel economic: proiectele de diapozitive, de exemplu, pot înlocui construcții complicate și costisi-

toare de decor. Dotarea teatrului cu un set de aparate de proiecție puternice presupune, însă, o investiție neamortizabilă în termen scurt.

Svoboda este cel care a creat laboratorul de scenografie de pe lângă Teatrul Național din Praga în 1957. Funcția acestui laborator este și astăzi, când se numește Institutul Scenografic, de a experimenta introducerea tehnicii noi în teatru. Despre această problemă el spunea: „Experimentul este o obligație. Singurul mijloc de regenerare pentru creativitatea autentică și o acceptare voluntară a riscurilor. El are o dublă valabilitate în teatru, pentru că nici un artist teatral nu a avut și nu va avea posibilitatea să încerce experimentul său «nefăptuind» într-un oarecare laborator izolat dincolo de perimetrul scenei“.

Tehnica în teatru este, evident, un instrument, nu un scop în sine; ea contribuie specific la realizarea spectacolului; simpla prezență a ei nu crește valoarea spectacolului, poate, cel mult, pe cea a spectacolului. Citez tot din Josef Svoboda: „Totul depinde de cum folosești tehnologia: curentul electric poate omori un om sau îl poate vindeca. Același lucru se întâmplă și în spectacolul teatral: elementul tehnic îi poate dăuna sau poate fi folosit astfel încât să-l ajute să devină o capodoperă.“

Aș despărți problema existenței dotărilor tehnice în teatru de cea a modulului ei de folosire. Faptul că tehnica, când există, poate fi folosită bine sau rău nu diminuează adevărul concluziei că lipsa echipamentelor tehnice adecvate constituie o frână, după cum spuneam, în modernizarea mijloacelor de expresie a spectacolului.

Alt aspect al relației teatru — tehnică vizează pregătirea de specialitate a celor care proiectează scenografiile ce folosesc echipamente tehnice și a celor care comandă aceste echipamente, tehnicienii. Pregătirea tehnică și tehnologică a studenților scenografi este la noi deficitară, contrastând flagrant cu rigoarea gândirii organizate de tip tehnic sau matematic. Iar pregătirea tehnico-artistică necesară celor ce mînuiesc și întrețin echipamentele tehnice constituie și ea o problemă delicată, ce nu și-a găsit încă la noi rezolvarea cea mai fericită.

Revenind la „lungul drum al scenografiei către premieră“, ne aflăm în momentul redactării **devizului** spectacolului. Devizul estimează cheltuielile necesare montării spectacolului (decor, costume etc.). Proiectul predat de scenograf

este transformat în cantități de lemn, pînză, fier, vopsea, stofe etc., care, la rîndul lor, se traduc în cifre — lei. Urmează ca devizul estimativ să fie supus aprobării conducerii teatrului pentru deschiderea finanțării.

Decizia de finanțare are în vedere, însă, de obicei, aprecierea sumei devizului în **valoare absolută**: adică devizul este etichetat ieftin sau scump după cum suma este mică sau mare. Se exclude astfel din această apreciere termenul esențial, după părerea mea, al oricărei decizii economice, și anume **eficiența**. Termenii de ieftin sau scump sînt determinați, cred eu, de respectiv **eficiența sau ineficiența** investiției propuse. Este limpede că în luarea deciziei de finanțare, teatrul fiind o instituție artistică, hotărîtoare ar trebui să fie **eficiența artistică** a spectacolului. Cum însă cadrele economice care aprobă devizul au pregătire corespunzătoare postului, și nu artistică, ar trebui măcar să le fie la îndemînă înțelegerea **eficienței economice** a devizului. O scenografie nu este scumpă sau ieftină **în sine**, ea se dovedește **scumpă** — chiar dacă devizul este mic — cînd, prin scoaterea piesei din repertoriu, se casează tot, rezultînd eventual lemne de foc și fier vechi; și se dovedește **ieftină** cînd se recuperează obiecte scenografice de valoare pentru a fi refolosite.

O altă problemă economică o constituie materialele din care se confecționează aceste obiecte scenografice. Din dorința de a reduce devizul, de multe ori se achiziționează materiale ieftine, adevărat, dar de proastă calitate. Acest material necesită aceeași cantitate de energie și manoperă pentru prelucrarea lui ca și un material mai scump, însă bun. Obiectul executat din material prost nu va mai putea fi refolosit după scoaterea spectacolului din repertoriu, dacă nu cumva a fost reparat de cîteva ori pe parcursul jucării spectacolului, așadar s-a risipit manoperă și energie.

Nefiind eu singurul scenograf preocupat de aspectul economic al profesiei mele, iată și termenii în care scriu cei doi scenografi americani, citați la începutul articolului, despre latura economică: „A fi economic nu înseamnă în mod necesar cumpărarea celor mai ieftine materiale. Înseamnă aprecierea prețurilor în funcție de exigențele de greutate și rezistență ale materialelor. Mai înseamnă folosirea economică a decorului. Materialele foarte scumpe pot fi con-

venabile dacă elementul scenic ce se confecționează din ele are în spectacolul mai mult decît o funcțiune, sau dacă poate fi refolosit mai tîrziu.“

De fapt, execuția scenografiei începe de-abia după ce s-a deschis finanțarea, în momentul în care achiziționarea materialelor a luat sfîrșit. Materialele prevăzute în proiect, și implicit în deviz, pot lipsi de pe piață în perioada de achiziții; scenograful este nevoit adeseori să procedeze la înlocuirea lor cu alte

materiale. Această înlocuire nu este gravă atîta timp cît ea nu afectează intențiile spectacolului. Sarcinile esențiale ale scenografului în timpul execuției sînt, pe de-o parte, urmărirea cu tenacitate a intențiilor precizate în proiect, în ciuda schimbărilor de natură tehnică, unele inerente, și pe de altă parte, urmărirea repetițiilor artistice de la scenă în scopul acordării evoluției concepției regizorale cu cea a scenografiei în curs de realizare.

(Continuare de la pag. 75)

multe actrițe bune, mie mi se pare că Ciurikova îi emoționează la maximum pe spectatori, îi obligă să măsoare acel drum incredibil de lung pe care l-au parcurs oamenii odată cu revoluția, permite să se vadă prețul plătit pentru dreptate și progres social. La Teatrul Comsolului Leninist, **Tragedia optimistă** sună foarte contemporan.

În cu totul altă epocă, în Rusia preroluționară, se desfășoară noul spectacol al M.H.A.T. **Domnii Golovliov** de Saltikov-Scedrin. E unul dintre cele mai serioase și importante spectacole ale stagiunii trecute. Regizorul Lev Dodin (nu de mult el a devenit conducătorul Teatrului Mic din Leningrad, de pe strada Rubinshtein) și actorii M.H.A.T. și-au propus să arate că **Domnii Golovliov** nu se rezumă doar la Iudușka, ei sînt o întreagă dinastie, al cărei fel de a fi și atmosferă au determinat, au format și au dezvoltat acest fenomen înspăimîntător: Iudușka Golovliov. Spectacolul propune o secțiune în viața Rusiei preroluționare; se urmărește decăderea umană pînă la acele limite unde pentru lucidul realist și nemilosul satiric Saltikov-Scedrin începe „terra incognita“, iar pentru opoentul lui literar, Dostoievski — „pămîntul făgăduinței“.

Iudușka este interpretat de Inokentii Smoktunovski, care nu se folosește de mijloace exterioare pentru a construi imbecilitatea personajului; el joacă nu doar un fariseu perfect, ci însași imaginea nimicului. Nu există în el nici un

loc pentru vreun sentiment sau un gînd, nimic nu se naște și nimic nu moare. Cu un ticălos încă se mai poate lupta, dar cum să te lupti cu nimicul? Interpretarea este extraordinară, puternică, fără a fi îndatorată vreunui model. Dealtfel, în spectacol sînt multe izbînzi actoricești; universul montării este unitar, coerent, de aceea și spectatorului i se transmite senzația de forță, de profunzime. La această dimensiune a substanței filosofice contribuie în bună măsură și scenografia lui Eduard Cocerghin.

Unii acuză montarea de abuz de detalii și exces de amănunte. Spectacolul durează neobișnuit de mult: peste trei ore. Dar poate că noi, și criticii și spectatorii, pur și simplu ne-am dezvoltat să mai privim spectacole serioase și importante, ne-am obișnuit să venim la teatru și să „înghițim“ acțiunea cum am înghiți un sandviș la bufet. Sînt atîtea spectacole care nu solicită nici din partea actorilor, nici a spectatorilor mobilizare interioară, tensiune internă — nici unii nici alții n-au nici un chef, nici motive de încordare. Dar trebuie să existe și altfel de spectacole. Poate că sînt mai puțin accesibile, mai puțin plăcute ochiului decît cele care satisfac fără probleme cerințele mediei statistice, dar ele sînt făcute cu convingerea că „scopul artei este dăruirea“, atît pentru cei care creează, cît și pentru cei cărora li se adresează această creație.

În românește de
Magdalena BOIANGIU

PERSONAJUL ISTORIC

între document
și ficțiune

Voievodul Dragoș Domnitorul Bogdan *

Heliade Rădulescu și B. P. Hasdeu ca genii tutelare —, finul amator arheolog Cezar Bolliac, universitarul Al. Odobescu, negurosul savant Nicolae Densușianu, alți nenumărați peregrini la vestigiile enigmatice ale trecutului național, au lăsat moștenire veacului nostru o istoriografie fascinantă prin cutezanța ipotezelor, prin dramatismul gândirii ce refuză — dar nu ignoră — „spațiile albe”. Descoperirea de către intelectuali a folclorului — veritabilă mișcare socială a vremii lor — a avut o rațiune mai mult istorică decât estetică. Folosirea tradiției populare ca izvor documentar era o metodă de lucru romantică, menită să suplinească lipsa dovezilor scrise. Încercare adesea riscantă, dar seducătoare, prin ani, pentru fiecare generație studioasă. De la Pomelnicul Bistriței (1407) pînă la cel mai recent studiu de istorie medievală, „memoria poporană” este și creatoare de știință.

Dramele mito-poetice ale teatrului nostru de evocare sînt beneficiarele acestei realități. Uneori mai aproape de poezie în paginile lor de istorie, Heliade, Odobescu, dar mai ales Hasdeu i-au sensibilizat și pe dramaturgii „piesei voievodale” — Mihai Eminescu, V. Voiculescu, Lucian Blaga fiind exemple notorii.

Încercarea de a restructura mituri fundamentale românești sub reflectoarele istoriei i-a revelat lui Valeriu Anania lirismul evenimentului vechi, aflat între adevăr și ficțiune.

Cea mai „istorică” dintre dramele sale mito-poetice, **Steaua Zimbrului**, are o ges-

tație de peste un deceniu, poate din scrupul stilistic; versul în teatru, azi, provoacă reacții neașteptate, căci tradiția e covârșitoare. Apoi, cine redeșteaptă în cuvînt scenic anii celor două „descălecaturi” ale Țării Moldovei (1352, 1359), are în față tragedia unui text de forță shakespeariană, căutat încă la modul arheologic printre manuscrisele poetului național, drama **Bogdan Dragoș**.

Imaginara cetate de Arieș, cu personajele văzute prin pulberea vremii doar de eternul contemplator al Luceafărului, locăliga un basm istoric. Curțile voievodale din Cuhea maramureșeană ale voievodului apoi domnitorului Bogdan I sînt, pentru contemporanul nostru scriitor, locul real pe care mitul îl învăluie în cețurile lui. Nu ne propunem sondarea straturilor legendei, ci, în temeiul izvoarelor narrative, deslușirea „sintezei” istorice sui-generis pe care dramaturgul a gândit-o cumpănind mulțimea ipotezelor. Așadar, prin inefabila țesătură mito-poetică, să-i privim pe cei doi întemeietori de țară, întiași dată aduși la rampa dramaturgiei istorice cu vigoarea ceîută de faptele lor.

Desigur, piesa traduce în limbajul teatrului un mit fundamental, cel al „vîntorii rituale”, în cazul vîntării zimbrului moldav un mit etilogic, cum l-a numit Dimitrie Onciul: inventat cu scopul de a explica un fapt dat (heraldica stemei și a steagului domnesc). Valeriu Anania, întemeiat pe mulțimea legendelor cu subiectul „Dragoș vinînd bourul”, culese mai ales din Bucovina („obîrșia” statului moldav), de Simeon Florea Marian, își așază drama sub semnul unei credințe cosmogonice: pămînturile Moldovei și

* Valeriu Anania, „Steaua Zimbrului”.

oamenii sînt „păziți de-o stea și fiara ei“. Steaua Zimbrului. Din cultul poporan al zimbrului — bănuț a veni din timpuri imemorabile — el scoate justificarea lirică a primului „descălecat“ (1352), idee literară de mare originalitate, pentru care va concentra evenimente reale și-i va investi pe eroi cu unele date biografice imaginate.

O precizare se impune. Termenul „descălecat“, de sorginte cărturărească, este adoptat de istoriografia clasică. Constantin C. Giurescu explică: „În Moldova a fost într-adevăr o descălecare, întâi a lui Dragoș, apoi a lui Bogdan, coboriți amîndoi din Maramureș, în timp ce în Muntenia întemeierea a plecat din însuși cuprinsul viitorului stat.“

Așadar, faptele piesei, paralel cu cele narate de tratatele, studiile și monografiile istorice. „Teatrul“ acțiunii este, succesiv, pe Valea Izei maramureșene, la domeniile lui Bogdan, la Baia (prima capitală a țării, nenumită în text), și, lîngă apa Siretului, în „calea răutăților“. Bogdan și Dragoș, voievozi în Maramureș, vasalii regelui maghiar Ludovic I, sînt chemați sub arme. La granița de vest, carpatică, tătării amenințau cu noi invazii. Anul 1352.

În realitate, regele pornise marea expediție, care va fi fatală tătarilor (așezați în aceste părți de un secol!), în 1343, avîndu-l sub ascultare doar pe Dragoș. Prin 1352, ținuturile nord-vestice ale viitorului stat — ținuturi dintre Siret și munți, cu văile Sucevei, Moldovei, Bistriței și Troțușului — devin o „marcă“ de apărare a regatului angevin, cîrmuită de Dragoș. N. Iorga este îndreptățit să scrie: „Moldova lui Dragoș nu era decît un fel de feudă militară regală“. Intemeierea acestei „feude“ este văzută de dramaturg la modul fabulos.

Fiica lui Bogdan, Mușata, e dorită de fiul lui Dragoș, Sas. Domnița, însă, e stăpînită de eresuri. A tulburat-o „Zburătorul“ și se pătrunde de forța credinței în „Steaua Zimbrului“. La luptele cu tătării, Dragoș și Sas nu participaseră (absență interpretată de viteazul Bogdan drept trădare), căci, rătăcind drumul, ei au hăituit și răpus zimbrul. Poporul strîns în jurul regelui Ludovic (regele onora cu persoana sa campania!) privește cu spaimă capul fiarei. Infricoșătoarea comuniune cosmică dintre animal și stea se destramă. Dragoș a înțeles forța de sugestie a mitului și, punînd la picioarele suveranului capul bourului, talmăcește sensul gestului: „Cu zimbru-acesta-ți dărui mai mult decît o fiară, /Ți dăruiesc, stăpîne, o stea, un neam și-o țară.“ Potrivit dramaturgului, Bogdan eliberase țara de tătari, Dragoș o supusese sfărîmîndu-i (credea el) mitul tutelar! Primind investitura voievodală, Dra-

goș închină țara celui căruia tradiția folclorică și cronicarii i-au zis „Laslău“. Se confundase, în folclor și în anale, Ludovic I cu strămoșul său, Ladislau cel Sfînt (1077—1095)!

Pomelnicele de la Bistrița și Putna, scrise la o jumătate de veac după evenimente, consennează doar cei doi ani de păstorie ai lui Dragoș. La fel și Grigore Ureche, întiul cronicar. Istoriografia ultimului veac a „scris“ această domnie indirect, raportînd-o la evenimentele care au precedat-o și care au urmat-o. Și totuși, Dragoș este unul dintre cei mai populari voievozi români. Aceasta, grație tradiției orale, îndeosebi.

Valeriu Anania acordă atenție deosebită în acțiune fiicei lui Bogdan, Mușata, „maica“ celebrei dinastii domnitoare. Ea se însoțește, în dramă (și în fapt!), după peripeții vrednice de veacul ei tulbure, cu Costea, vlăstar basarab, fugit din Muntenia de urgia mătusei... Doamna Clara. Deci, în credința scriitorului, și aici fidel brisovului, nuntirea Mușatei cu Costea s-a petrecut în zilele cînd apriga Clară hotăra destine peste voința soțului ei, Nicolae Alexandru, domn între 1352—1364. Iar la curtea din Cîmpulungul muntean, Vlaicu (nemurit de A. Davila!) aștepta răbdător domnia. Aceste precizări au rostul lor.

Pe firul istoriei, dramaturgul împărtășește opinia impusă de Xenopol și Hasdeu, aceea că fiica lui Bogdan, întemeietorul statului moldav independent (1359), s-a măritat cu un basarab. În piesă apar, la vîrstă fragedă, și vlăstarele lor, primii mușatini domnitori, Petru și Roman. Ce n-a putut preciza istoriografia pînă azi este originea numelui Mușatei: este numele ei de naștere, sau numele se formase după al soțului, numit de cronicari Costea Mușat?

Sucesiunea la scaunul țării e rezolvată de Valeriu Anania după necesitățile literare ale textului. Dragoș, împovărat de remușcări (ținea ostateci nevinovați, din poruncă regală), renunță la voievodat. Îl obligase și fiul Sas, rîvnitor de putere. Tirania noului vasal angevin ridică poporul, care-l cheamă pe Bogdan din Maramureș să ia tronul. Între Sas și Bogdan I a domnit Balc, fiul lui Sas, spun analele. Dar, cum lunile lui de cîrmuire au fost fără personalitate, era necesară, pentru tensiunea literară, o confruntare directă între tiran și eliberator, între Sas și Bogdan I. Se petrece al doilea „descălecat“, cu cîștigare de noi teritorii și dobîndirea neatîrnării. Dragoș fusese „voievod“ în sensul primar al investiturii, acela de cîrmuitor. Bogdan e „domn“ suveran.

Structura mito-poetică a piesei este și ea armonizată în final. Poporul tînjește după chipul real al zimbrului purtător de

stea, sacrificat de Dragoș regelui Ludovic. Mușata desfășoară, în atmosfera războinică a scuturării vasalității, stindardul țării, pe care brodase capul zimbrului. Efigia coboară mitul în realitate. Forța bourului, semeția lui în libertatea pădurilor și a plaiurilor sînt menite ca simbol pentru vitejia și demnitatea noii țări.

Piesa lui Valeriu Anania este insolită ca tehnică dramatică: legenda e suspusă evidenței documentare, fără a-și pierde fascinația lirică. Ea a poetizat istoria, îmbogățind aspectele sărace în conținut informativ printr-o concentrată umanizare.

Ionuț NICULESCU

„Rampa“,
acum
50 de ani
mai
1935

În ultima lună a stagiunii, directorul Teatrului Național din București, dramaturgul și criticul Paul Prodan, reia întregul repertoriu Caragiale. Acum „se află“ că **O noapte furtunoasă** urmează să se prezinte a... suta oară! Din 1879! Iancu Brezeanu își va aminti de vremurile vechi cînd prelua de la marele Ștefan Iulian pe Ipingescu. ● V. Eftimiu iar dă o... lovitură (de această dată, pariziană!). Ziarul „Le Figaro“ îi publică în foileton romanul **Kimonoul instelat**. Culi-sele comentează în fel și chip. La toamnă se reia **Înșir' te, mărgărite**. Să nu rămînem mai prejos... ● Se acordă mult rîvniteile premii ale Societății Scriito-

rilor Români: Perpessicius (critică), Anton Holban (proză), Emil Gulian (poezie). Confrății sînt încruntați, dar tac: alegerile sînt bune. ● La Opera Română se repetă o capodoperă: **O noapte furtunoasă** de Paul Constantinescu. Clasicul dramaturg are pînă azi (1935) doi ideali tîlmăcitori lirici ai teatrului său — întîiul fusese Sabin Drăgoi (**Năpasta**). ● Monocul lui Ion Marin Sadoveanu este iarăși la preț... fotografic. Cărturaru-l a însoțit la Praga expoziția teatrului românesc — fotografii, machete, costume. Lumea începe să ne cunoască trecutul și prezentul teatral... ● Sărbătoare la Academia Română — trei „nemuritori“ se așază cu merit deplin pe rîvnitele fotolii: profesorul de filosofie Ioan Petrovici își citește discursul de recepție; se confirmă alegerea lui N. Titulescu ca membru plin și a lui Tudor Vianu ca membru corespondent ● Despre **Cărticica de seară** a lui Tudor Arghezi, cronicarul literar al „Rampei“, Mihail Sebastian, scrie cu emoție: „o poezie de iubire cosmică, fami-

Repere :

- Valeriu Anania, **Greul pămîntului**, vol. 1, seria Teatru comentat, Editura „Eminescu“, 1982.
- Ștefan S. Gorovei, **Dragoș și Bogdan**, Editura Militară, 1973.
- Constantin C. Giurescu, **Istoria românilor**, vol. 1 ed. a V-a, Fundații, 1946.
- Grigore Ureche, **Letopisețul Țării Moldovei** (Ed. P. P. Panaitescu), E.S.P.L.A., 1958.
- Aurelian Sacerdoțeanu, **Dimitrie Onciul, Scrieri istorice I—II**, Editura Științifică, 1968.
- P. P. Panaitescu, **Introducere la istoria culturii românești**, Editura Științifică, 1969.

lială, împăcată, fără acele dungi de indoială și neliniște ce tulbură de obicei cîntecul arghezian de dragoste.“ ● Primul gong al stagiunii de vară îl va bate Tănase. **Luna Cărbușului** va alinia la rampă vedetele Silly Văsilii, Lulu Savu, Virginica Popescu, Al. Giugaru, Gh. Trestian, Aurel Munteanu, Tănase. „Numai de n-ar fi o vară ploioasă“, se îngrijorează gazeta, care dă cu grijă și numărul balerinelor. 60. ● Cu fastul cuvenit, Teatrul Național este în sărbătoare. Decanul directorilor noștri de scenă, Paul Gusti, a pregătit spectacolul comemorativ „O sută de ani de teatru românesc“. În amintirea primului spectacol cult de teatru național jucat de elevii **Societății filarmo-nice**, se reconstituie reprezentăția cu **Fanatismul** de Voltaire în traducerea lui Heliade Rădulescu. Și, întocmai ca în vremurile vechi, „rolele“ sînt interpretate de elevi ai Conservatorului dramatic. Ce seară de înălțare sufletească!

I. N.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de ADRIANA POPESCU



Dina Cocea

I. Actriță, dramaturg.

S-a născut la 27 noiembrie 1912, la București, Maria Constandina Cocea, fiică a scriitorului N. D. Cocea. Urmează școala elementară la Institutul „Pitar Moș” din București (1919—1923), cursurile liceale la Institutul „Moteanu” din București (1923—1927), apoi la liceul „Duru” din Paris, între 1927—1930. Între 1930 și 1933 este studentă la „Ecole d'art dramatique” din Paris. Între 1933 și 1934 își începe cariera de actriță la Théâtre de la Michodière din Paris. Urmează, începând cu anul 1934, o fructuoasă și răsunătoare carieră actricească pe diverse scene românești: Teatrul „Comedia”, Teatrul „Excelsior”, Compania Sică Alexandrescu, Teatrul Nostru, Teatrul Municipal, Teatrul Național din București, Teatrul Giulești etc., jucând în decursul acestor ani zeci de roluri care aveau s-o consacre printre actrițele de primă mărime ale teatrului românesc.

Artistă emerită, distinsă cu „Ordinul Muncii” și cu „Meritul cultural” (clasa I), Dina Cocea este în prezent președinta Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.).

Debutul în dramaturgie se produce după peste cinci decenii de activitate scenică în calitate de actriță, prin publicarea, în februarie 1983, a piesei în două acte, *Familia* (în revista „Teatrul”).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1983, 12 octombrie — *FAMILIA*, piesă în două acte

Teatrul Municipal din Ploiești. Regia: Alexa Visarion. Scenografia: Dona Roșu.

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

Cu: Liana Dan Riza, Cornel Ciupercescu, Nicolae Urs, Bogdan Stanoevici, Raluca Zamfirescu, Eusebiu Ștefănescu, Lupu Buznea, Olga Dumitrescu, Radu Dumitrescu, Ecaterina Nazare-Bîrlădeanu, Eugenia Laza.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Nord din Satu Mare (1984).

„Familia, piesa de actualitate prin care artista emerită Dina Cocea debutează — după cinci decenii consacrate scenei — în dramaturgie, este axată pe una din temele predilecte ale teatrului, de la Sofocle la Ibsen și pînă în anii noștri; o temă care a atras cu predilecție și pe scriitorii actuali: problema adevărului.

Reflecția asupra acestei probleme se face într-o piesă de factură psihologică, la nivelul și în perimetrul unei familii”. (Natalia Stancu — „Scinteia”, 22 decembrie 1983).

„Familia e o piesă scrisă dintr-o necesitate morală, continuînd, într-un fel, Citadela sfărîmată a lui Lovinescu în condițiile actuale — cînd ciocnirile care secționează celula socială au alte motivații și altă natură —, punînd însă în ecuație aceleași generații.” (Valentin Silvestru — „România literară”, 42/20 octombrie 1983).

Alte opinii: Irina Coroiu — „Luceafărul”, 46/19 noiembrie 1983; Victor Parhon — „Contemporanul”, 47/28 octombrie 1983; Ion Toboșaru — „Familia”, 11/1983; Octavia Treistar — „Ateneu”, 12/1983; Corneliu Șerban — „Flamura Prahovei”, 22 octombrie 1983; Mircea Ghițulescu — „Steaua”, 1/1984; Valeriu Sirbu — „Astra” 2/1984; Daniela Cristescu — „Viața studentescă”, 25/20 iunie 1984; Stelian Vasilescu — „Familia”, 7/1984.

1984, 2 februarie — *ANA-LIA* (în spectacol-coupé cu *Tentația* de Aurel Gh. Ardeleanu).

Teatrul Național din Timișoara. Regia: Ioan Ieremia. Scenografia: Emilia Jivanov. Cu: Geta Iancu și Victoria Suchici-Codricel.

Spectacolul s-a mai jucat la Teatrul Național din Cluj-Napoca (1984), cu Silvia Ghelan și Melania Ursu.

„...transpare opțiunea autoarei pentru dezbateră etică, atitudinea ei tran-

șantă față de dezvăluirea unor adevăruri umane, în care sînt implicate eroinele, surorile Ana-Lia.

Scrisă cu o tentă vădit patetică, dar, în același timp, cu rigoarea privirii lucid-scrutătoare asupra relațiilor interumane și a crizelor de conștiință care animă eroinele într-un moment dificil de existență, piesa Dinei Cocea e o pledoarie curată, deschisă, pentru ieșirea din carapacea izolării, împotriva fricii de adevăr“ (Ion Arieșanu — „România literară“, 8/23 februarie 1984).

Alte opinii : Antoaneta C. Iordache — „Orizont“, 2 martie 1984 ; Ion Cocora — „Tribuna“, 9/1 martie 1984 ; Dinu Kivu — „Contemporanul“, 27 aprilie 1984 ; C. Zărnescu — „Tribuna“, 50/13 decembrie 1984.

1984, 8 iulie PARALELA 40

Teatrul Național din Timișoara. Regia : Ioan Ieremia. Scenografia : Doina Popa Almăjan. Cu : Radu Avram, Geta Iancu, Ioan Haiduc, Estera Neacșu, Vladimir Jurăscu, Mircea Belu, Ștefan Sasu, Cristian Cornea, Gheorghe Stana, Horia Iones-

cu, Adela Radin-Ianto, Margareta Avram, Alina Secuianu, Traian Buzoianu, Miron Șuvăgău, Daniel Petrescu, Eugen Moțățeanu, Ovidiu Grigorescu, Ana Ionescu, Aurora Simionică, Victoria Suchici-Codricel, Mihaela Murgu, George Lungoci, Camil Georgescu.

„...scriere inspirată din actualitatea imediată, dar întrefășind în canavaua dramatică amintirea și ecurile în contemporaneitate ale actului istoric de la 23 August. Lucrarea se înscrie — stilistic și, într-o bună măsură, tematic — în continuarea Familiei : modalitatea predilectă de expresie este, și aici, cea realistă, iar o secțiune importantă a tramei este dedicată investigării relațiilor ce mențin (sau, dimpotrivă, destramă) celula familială. Similare sînt și principalele date ale dezbaterei etice pe care o propune autoarea...“ (Alice Georgescu — „Teatrul“, 9/1984).

Alte opinii : Liana Cojocar — „Tomis“, iulie 1984.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE.

● Familia — piesă în două acte, „Teatrul“, nr. 2/1983.

(urmare din pag. 78)

în Statele Unite se fac în mod deghizat, și numai între patru ochi.

Regizorul american caută să-l stimuleze pe actor prin idei, dar adeseori lasă exprimarea pe seama acestuia din urmă. Bineînțeles, ideile sînt lansate astfel încît regizorul să poată prevedea totuși rezultatul — imaginea scenică. Actorul trebuie să aibă libertatea de a alege. Mi s-a părut că această regulă, la care eu personal țin, funcționează mai bine la dumneavoastră în spectacolul Zbor deasupra unui cuib de cuci.

Regizorul american stabilește strategia generală, linia generală a piesei ; expresia concretă se află în mîinile actorului. Această regulă prezintă desigur multe slăbiciuni, dar are și părțile ei bune.

Ceea ce realizează regizorii la dumneavoastră în țară, noi, în Statele Unite, nu putem realiza : un spectacol vegheat de o minte strălucită, cea a regizorului, care și-a transformat ideile în manifest pus în scenă.

Dar dacă mintea aceea nu este chiar (totdeauna) strălucită ? Adică de mîna cîntii ? Eu cred că modalitatea care se practică pe scenele americane dă șansa unei arte teatrale mai complexe, pentru că ideilor unui regizor de nivel mediu li se adaugă contribuțiile cochipierilor. Noi, în Statele Unite, nu avem poate regizori mari, dar avem foarte mulți regizori buni.

— Ați citit ceva din dramaturgia românească ?

— Aici intervine marea problemă a traducerilor. Am traversat o perioadă în care la noi se puneau în scenă numai piese autohtone. Acum simțim nevoia să privim și către alte orizonturi, dar avem probleme cu alcătuirea repertoriului. Dacă ar exista foarte bune traduceri de dramaturgie românească în engleză (mă gîndesc, evident, la cele mai bune piese de teatru românești), vă garantez că piesele ar fi montate curent pe scenele noastre. În orașul meu, de pildă, nu cunosc nici un poet sau scriitor care să vorbească românește. Dacă pui pe cineva care nu e nici poet, nici scriitor, să traducă un text, nu ai certitudinea că ți se va transpune natura intimă a piesei.

— Ce gînduri de viitor aveți ?

— Să crez în teatrul american și să mă schimb perpetuu, odată cu el. Am o mare iubire pentru scriitorul american, pentru istoria și legendele țării noastre. Și sper să-mi petrec restul vieții muncind la rafinarea abilității pe care o are scriitorul american de a spune bine orice dorește. Cred că va trebui să studiem sistemul dumneavoastră de educare în Institutul de teatru, de predare a regiei. Aceasta ar crea un schimb de experiență necesar în enorma diferență dintre teatrul românesc și cel american.

— Este interesant ceea ce spuneți, și cred că este o idee foarte bună.

CARTEA DE TEATRU

SORANA COROAMĂ
STANCA:

„Dansul tinerilor
lupi”

Experimentata regizoare, Sorana Coroamă-Stanca își reconfirmă talentul de dramaturg în volumul de teatru apărut la editura „Eminescu”: o selecție exigentă, excelent pusă în valoare de succesiunea pieselor prezentate într-un riguros proces de decantare. Autoarea operează asupra și o severă autocenzură, lirismul nu răzbate decît la nivelul replicilor, constrîns de conflicte elaborate precis; eroii vorbesc aproape nediferențiat, exprimîndu-se de predilecție în metafore „reci”, mai rar plasticizante, îndeosebi revelatorii. Din obișnuința de a da materialitate abstracțiunii, și spiritualitate, concretului, avînd abilitatea de a conferi autenticitate meditației, știind să simuleze seva frustă a vieții, autoarea reușește să stabilească un fluid subteran de subînțelesuri care pentru cititori (virtuali spectatori) constituie un ferment de reflecție. Dinamica interioară a eroilor, concretizată într-un flux al conștiinței, al memoriei mai mult sau mai puțin voluntare, acestui tip de pulverizare a caracterelor și acțiunii reduse la stări de meditație, la fel ca și relativizarea unghiului de considerare a personajelor reprezintă elemente caracteristice. Notații convergente, configurații de elemente semnificative ce țin de modernitatea scriiturii duc la speculația filozofică. Amintirea, deopotrivă evocare și invocare, leitmotivul amintirii, apare atît ca factor compozițional, fiind motorul acțiunii cvasistatice, dar și ca permanență tematică. Dacă oamenii timpurilor arhaice se considerau dependenți de voința zeităților, omul modern este puternic influențat de propriul său trecut, de antecedentele care-l marchează drumul în viață. O întîmplare oarecare, o situație-limită, mai ales, pot deveni experiențe ale cunoașterii de sine, experiențe ce pot fi prelungite într-o proiec-

ție mitică, atemporalitatea impunînd un caracter de generalitate. Un anotimp fără nume ilustrează eternul conflict între generații, dialogul confruntării de principii demonstrînd că doar aparent există divergențe, că un sîmbure de continuitate se păstrează totuși. Cele trei eroine ce poartă un unic nume generic trec pe rînd printr-un anotimp al căutărilor, și dacă patosul îndirjit al Paulei I pare a se fi diminuat la orgolioasa, vanitoasa Paula II, care a alunecat pe panta compromisiului, ardoarea va renaște la exuberanta, nonconformista Paula III, aflată la vîrsta cînd adolescența își cere dreptul la maturitate, pretinzînd să cunoască și să judece trecutul pentru a ști cum să-și clădească viitorul. În **Seară cu dans** sînt prezentate destinele unor oameni ai șantierelor: fiecare ins cu povestea lui, pe care ceilalți niciodată nu vor ajunge să o cunoască pe de-a-ntregul. Basmul despre lupii tineri, oamenii-lupi care reușiseră să țină sub teroare pe cei incapabili de voință și curaj, capătă portanță simbolică în contextul temei inițiale: imposibilitatea de a capta exact complexitatea realității. Prin eres pasul în istorie fiind făcut, **Veghea tînărului războinic** nu mai surprinde ca factură. Credința că cel îndrăgit trebuie să doboare neapărat balauri ca să poată ajunge la iubita sa înflăcărează imaginația exaltată a eroinei, tînără jupiniță a veacului trecut, care e atrasă întîi de duritatea zapciului urmăritor, ca apoi să fie cucerită, fascinată de pandurul Vladimirescului, tînărul care și-a asumat un ideal, aproape o identitate legendară: el luptă pentru dreptate și e mîndru să ducă mai departe flacăra revoluției. Celelalte șase piese aparținînd teatrului scurt gravitează, într-un fel sau altul, tot în jurul rememorărilor. În **Ploaia pe acoperiș**, vidul creat între doi soți e sugerat prin enumerarea a n situații de viață, în care ea s-a arătat mereu mulțumită de sine, el continuînd să fie permanent nefericit și singur. Prin nostalgice tatonări, personajele din **Podul** își rememorează copilăria, timpul idilic al prieteniei dintre doi băieți și o fată. **Drumul cu lupi** înfățișează dramatic proces de conștiință al unei femei ce se confruntă cu propriile ei plămăsi. Și în **Domul din Milano fotografiat de...** revine in-

direct obsesia amintirilor, de astă dată a unor „surrogate“, autenticitatea reproducerii, simbol al cunoașterii mediate, fiind pusă la îndoială. În cadrul rarefiat al unui ev enigmatic, piesa **Muchia cuțitului** schițează o reevaluare a raportului dintre „necesitate“ și „libertate“, amintirea faptelor săvârșite reprezentând etalonul conștiinței personale. Plasat într-un spațiu fabulos, **Procesul cirtitelor** încearcă să convingă din perspectiva naïvității că iubirea și credința pot da sens existenței. Prin metamorfoze repetate, prin procedee profesionale bine speculate, motivul amintirilor încărcate de sens aspiră să ajungă la esențializare, dând acestor piese o configurație anume, distinctă.

Irina COROIU

ELENA GRIGORIU:

„Zorii teatrului cult în Țara Românească“

„Zorii teatrului cult în Țara Românească“ (Editura „Albatros“, 1983) este, în ciuda titlului cam poetic și destul de imprecis sub raport științific, o foarte onorabilă cercetare a originilor dramaturgiei muntenesti. Pentru Moldova, o sinteză mult mai dezvoltată era a lui T. T. Burada. Valahia nu avusese până acum parte de un asemenea studiu. Elena Grigoriu s-a documentat serios, după cum rezultă din bibliografia cu numeroase referiri la surse de arhivă, și și-a construit o imagine proprie pe baza studierii datelor epocii. Am observat că aspectele sociologice au preocupat-o în mod sistematic; autoarea s-a simțit obligată să citească, pentru a comenta primele manifestări teatrale muntenesti, până și cartea de călătorii a lui S. Bellanger despre „Le Kéroutza“ valahă!

Acest mod de abordare a ajutat-o și pentru a realiza o cuprinzătoare sinteză, întrucât trebuia să rezolve câteva probleme de principiu. Astfel, ea avea de demonstrat trecerea de la teatrul în limba greacă, și în general de la cel promovat de companii străine în vizită la București, la teatrul românesc, autentic și prin reprezentare și prin texte. O asemenea cercetare nu se putea face decât pornind de la o platformă culturală urmărită cu

consecvență, și nu pe baza criteriului pur estetic, care, în momente de început cum era acela, nu explică mai nimic. Un adevărat istoric al fenomenului teatral nu se poate dezlipi de o viziune culturalistă, deoarece teatrul are, prin însăși condiția lui, un larg spectru social. Nu întâmplător, Elena Grigoriu s-a ocupat de „Societatea Filarmonică“ bucureșteană, de ecourile ei în presa vremii, interesându-se până și de elemente care altui cercetător i-ar fi scăpat, poate (recuzita teatrului național, localul lui, costumele utilizate, critica teatrală etc.). Pe această temă, bogăția de informații oferite de autoare este impresionantă, ea pare că știe tot ce se putea ști asupra obiectului de studiat.

Meticulozitatea care o caracterizează se manifestă și atunci când, epuizând cadrul istoric, ajunge să analizeze literatura. Ea a împărțit acest domeniu în două părți, ocupându-se mai întâi de traduceri, cu tot ceea ce pretinde un astfel de studiu (de la preocupările traducătorilor și până la terminologia teatrală pusă în circulație de traduceri); desigur că — așa cum și trebuia — nici literatura dramatică originală nu e lăsată deoparte, ea având o destul de mare pondere în carte. Nu mă opresc acum asupra universului literar absorbit prin traduceri (care servesc circulației de modele, repetind fenomene identificate de Pompiliu Eliade, Dimitrie Popovici, Paul Cornea etc.). Procesul de creștere treptată a originalității literare, chiar într-o epocă de traduceri, este același la nivelul întregii literaturi, și în teatru nu funcționează alte legi. Interesante sînt considerațiile autoarei asupra dramaturgiei originale a epocii, pe care ea o detaliază cu aceeași înclinație către amănuntul arhivăresc. E, după cum se vede, o literatură a actualității imediate, o, cum bine zice Elena Grigoriu, „frescă a societății românești a epocii“. Această materie teatrală, aflată la limita dintre pamflet, comedie populară și document politic abia transfigurat, ar merita poate și o analiză aplicată, de pe poziții strict estetice. În teatrul românesc din Muntenia acelei vremi poate fi regăsit un model al teatrului românesc de mai târziu, o materie continuă care atunci și-a schițat legile ei interioare.

Teatrul național din Țara Românească a apărut, printr-un hrisov, într-o sală bucureșteană, cea de la „Cișmeaua Roșie“. Efectul acestui act, care exprimă sensul actualist al teatrului românesc, caracterul lui activ, prezența vie în domeniul social, nu a încetat nici până azi, semn al organicității acestui fenomen cultural.

Mariana BRAESCU

GOLDONI:

„Trilogia vilegiaturii“

Din punct de vedere structural, **Trilogia vilegiaturii** (Editura „Univers“, 1982) este, după părerea multor critici, cea mai vastă și mai riguroasă construcție teatrală a dramaturgului Goldoni. Cele trei comedii au fost concepute ca trei momente ale unui discurs coerent, etape ale unui itinerar unic, dar, în același timp și ca piese autonome: **Frenezia vilegiaturii**, **Aventurile vilegiaturii** și **Întoarcerea din vilegiatură**.

În această trilogie, Goldoni cuprinde arii tematice complementare: aria socială și cea individuală, aria comportamentelor și cea a sentimentelor. Fiecare dintre acestea conține o gamă de motive care se combină foarte rafinat.

Supunerea oarbă față de cerințele societății burgheze îi împinge pe Leonardo și Vittoria, frate și soră, doi tineri orfani, să se ruineze străduindu-se să facă față modei costisitoare a vilegiaturii. Paralel, apare tema dragostei (Leonardo este îndrăgostit de Giacinta, fiica lui Filippo, un venețian bogat). Atitudinea Giacintei e cea de femeie emancipată, care pretinde autonomie sentimentală și autodeterminare erotică și nu dorește să-și piardă independența prin căsătorie. Atitudinea lui Leonardo este una învechită, dominată de orgoliu și gelozie.

În **Aventurile vilegiaturii**, tematica socială a comportării personajelor pare să capete o preponderanță netă. Jocul de cărți, cu risipa ce o implică, oferă amu-

zante efecte scenice, lăcomia la mîncare se dezvăluie într-un crescendo comic de ospețe, obsesia de a fi în pas cu moda declanșează o îndrăjită rivalitate. Comentatorii critici ai acestor aspecte ale modului de viață burghez sînt servitorii, un adevărat „cor“, programatic agresiv.

Dar, în același timp, **Aventurile...** reprezintă comedia în care tema erotică se amplifică pentru a cuprinde o gamă largă de expresie (iubirea copilărească și cam timpă a adolescenților Rosina și Tognino, iubirea patetică și grotescă a Sabinei — nebuna bătrînă căzută în mintea copiilor — pentru parazitul Ferdinando, dragostea sănătoasă și pudică a lui Paolo, fecior în casa lui Leonardo, pentru Brigida (camerista Giacintei). Cercetată cu subtilitate, tema își dezvăluie și chipul, surprinzător de modern, al iubirii imposibile: e sentimentul Giacintei, logodnica lui Leonardo, atrasă imperios și chinuit de Guglielmo. Dar aspectul social (contractul de logodnă semnat) se opune celui individual și triumfă. **Întoarcerea din vilegiatură** nu este altceva decît sărbătorirea acestui triumf, dar într-o atmosferă atât de întunecată încît seamănă mai curînd cu o înfrîngere. Aspectul social, economic subjugă individualul. Viața nu lasă loc dragostei, în această Veneție a anului 1761, aflată la un pas de criză...

Caracterul unitar al **Trilogiei...** derivă și din localizarea acțiunii.

Dar Trilogia lui Goldoni depășește cu mult importanța unui document de epocă, fie el oricît de elocvent, de pitoresc și de veridic, pentru că dramaturgul a știut să dezvăluie — prin admirabilele sale personaje comice deosebit de scenice — atitudini umane universale valabile; prin aceasta, opera sa se deschide unei citiri teatrale moderne.

Violeta MANEA

de VALERIU MOISESCU

În universul scenei, o existență lipsită de strălucire se confundă cu inexistența.

În teatru a exista înseamnă a străluci!

★

Stelele ce apar pe firmamentul teatral sînt înregistrate la cea mai mică pilpîre; dar cine stă să le mai numere și pe acelea care cad în scurtul vis al nopților de vară?!

★

Teatrul secolului XIX, transformînd steaua în nucleu al universului scenic și componenții ansamblului în sateliți artificiali, a inoculat în actor mania egocentrică și în spectator astrolatria.

★

În raport cu strălucirea, mărimea unei stele este o noțiune relativă. Privită de pe o altă planetă, o stea a cărei lumină nu s-a dezvoltat privirii noastre se poate dovedi de primă mărime, după cum alta, care își datorează strălucirea nu dimensiunii, ci apropierii de pămînt, poate deveni insignifiantă.

Actorul de mare popularitate este o stea situată la un pas de pămînt. A-i minimaliza, din această pricină, strălucirea înseamnă a te situa pe o poziție elitaristă, iar elitarismul — chiar și în teatru — este, în ultimă instanță, un mod de a percepe de pe o altă planetă realitatea înconjurătoare.

★

Teatrul de grup se aseamănă căii lactee, înfățișîndu-ni-se ca un brîu strălucitor ce traversează bolta cerească.

El se percepe și se impune ca un tot unitar, deoarece stelele care compun ansamblul au sau înțeleg să aibă aceeași intensitate luminoasă.

★

E greu de imaginat o Cale lactee presărată din loc în loc cu luceferi, pentru că intensitatea luminoasă a întregului poate eclipsa strălucirea individuală, sau invers.

De aceea, spectacolul de grup, în accepția lui estetică, nu poate apărea pe scena unui teatru tradițional, tributar unor vechi mentalități, ci în

teatre constituite anume în acest scop, ca Living Theatre, Bouffes du Nord, sau Theatre du Soleil, unde nici un actor nu are nici statut de vedetă, nici nume cu rezonanță.

★

Teatrul de grup reprezintă în primul rînd o mentalitate și apoi o modalitate, fiind nu numai o noțiune estetică, ci și una etică, prin sacrificiul deliberat și conștient al strălucirii individuale în favoarea strălucirii colective, al strălucirii părții în favoarea întregului.

O înțelegere superioară a teatrului ca artă colectivă nu neagă strălucirea stelelor, ci le determină locul și traiectoria în cadrul unei constelații, al unei colectivități.

15 dec. 1976

Nu știu cum se face, dar teatrul este un domeniu în care fiecare se pricepe, și cu atît mai mult orice salariat al instituției artistice, fie că e actor, regizor tehnic, suflour, angajat al serviciului de organizarea spectacolelor, referent literar, recenziter, cabinieră sau pompier. Cu toții știu întotdeauna ce ar trebui să se facă și din păcate nu se face în materie de repertoriu, de distribuții, de justa utilizare a cadrelor artistice, de popularizare a spectacolelor și cîte și mai cîte.

De aceea, de cîte ori aud că cineva a preluat conducerea unui teatru, compătîmîndu-l sincer pentru dificila misiune pe care și-o asumă, îmi amintesc cuvintele pe care primul președinte al Israelului, Haim Weizman, le-a adresat președintelui american Truman, în 1948: „Dumneavoastră prezidați două sute de milioane de cetățeni, în timp ce eu prezidez două milioane de președinți!”.

5 mai 1980

★

Un individ fără simțul umorului, gata să ia în serios cuvintele lui Bernard Shaw — care spunea că specialistul știe totul despre nimic —, riscă să ajungă la aberanta concluzie că cel ce știe nimic despre totul este un spirit enciclopedic.

3 sept. 1983

1944-1985



1948

La Praga ia ființă Institutul Internațional de teatru. E ales președinte dramaturgul englez J. B. Priestley. Ce-ar fi dacă ne-am afilia și noi?

1952

Citesc o carte de mare noblețe sufletească: Memoriile Agathei Bârescu „din Germania, Austria, Ungaria, America și România“, editura „Adevărul“.

Sînt pagini deosebit de interesante privind arta dramatică. Iată o mărturie privitoare la declamație: „Este nevoie de o rostire naturală, omească, fără ton declamator. Întotdeauna, în îndelungata mea carieră teatrală, în orice limbă am jucat, chiar în scenele cele mai tragice și de cel mai înalt patos, am căutat să înlătur tonul declamator, făcînd întotdeauna deosebiri în ce privește tonalitatea, puterea și coloratura...“

E o declarație întru totul modernă.

1961

Întrebat care e secretul izbutirii unui personaj, G. Storin răspunde: „Apropierea de rol, studiul necontenit, munca fără de preget, credința biruitoare în personaj“.

★

Îi spun, printre altele, lui Jean Vilar, aflat în turneu la București, cu T.N.P., că spectatorul român, chiar cel ce nu înțelege limba franceză, a fost fermecat de claritatea rostirii. Mă întrebă dacă pentru cei ce știu franceza semnificațiile au fost (în Mercadet) de asemeni clare. Răspund afirmativ. „Din punctul meu de vedere — zice — e esențial ca semnificațiile piesei să ajungă la spectator clar, explicit, răspicat.“

1962

O activistă culturală, Nicoleta Toia, îmi scrie că Teatrul Național din București, dînd un matineu Topârceanu, „unii actori s-au prezentat neglijenți, citînd poeziile aflate în program «la prima lectură»“.

Teatrul Național ne scrie că mulțumește corespondentei, care „are dreptate“, și ne cere să vizionăm, asemenea matinee, „înainte de a se produce, pentru a se evita criticile ulterioare“.

Ehei!...

Din scrisoarea amicului britanic Ossia Trilling: „Dragul meu, premiera Noptii furtunoase de Caragiale în Anglia, realizată de trupa «New Stagers», a fost un succes. Regia lui Edwin Earl s-a bucurat de apreciere. Primarul din Brighton ne-a dat tuturor o recepție. Triumful cel mai mare l-a obținut D. Coolings, care l-a jucat pe Rică“.

★

În stagiunea 1961—62, teatrele cehe și slovace au reprezentat Steaua fără nume, Siciliana și Gaițele.

Mona, la Bratislava, e o doamnă scundă și dolofană, ce-i drept, însă, de o eleganță copleșitoare. Aneta Duduleanu (la Kosice) e o bătrîră uscată, un munte de femeie, viforoasă, cîmplită.

★

Régis Bergeron ne scrie „de ce înseamnă Hamlet o sărbătoare franceză“ : traducerea, André Gide ; regia și interpretarea eroului, Jean Louis Barrault ; muzica : Arthur Honnegger.

★

Emmanuel Roblès e mișcat de faptul că Montserrat se joacă de patru ani în România și trimite colectivului din Bacău (unde a avut loc ultima premieră) o caldă scrisoare, transmiiându-i „prieteni și recunoștința“ sa.

★

Sînt atîtea premiere pe țară în această stagiune, incit oricit aș călători tot nu le pot cuprinde. Bineînțeles că la București le văd pe toate. Fiicele de Sidonia Drăgușanu, Oamenii înving de Al. Voitin, Piața ancorelor de I. Stok, Bulevardul Durand de Salacrou, Orfeu în infern de Tennessee Williams (cu Irina Răchiteanu, Florin Piersic, Silvia Popovici) — la Național ; Cred în tine de V. Korostiliov, Copiii soarelui de Gorki, Rustica '50—'60 de Theodor Mănescu și Silvia Andreescu (regizori, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie), Camera fierbinte de A. I. Ștefănescu, Costache și viața interioară de Paul Everac — la „Bulandra“ ; Mi se pare romantic de Radu Cosașu, Șvejk în al doilea război mondial de Brecht, Nuntă la Castel de Sütö András, Procesul de Mircea Ștefănescu (adică toate premierele) la Teatrul de Comedie ; De Pretore Vincenzo de E. de Filippo, Emil și detectivii după E. Kästner, În fiecare seară de toamnă de I. Peicev — la Teatrul pentru copii și tineret ; Indrăzneala de Gheorghe Vlad (bună comedie satească) la Teatrul Regional ; Flori vii de Pogodin, Oamenii și umbre de Ștefan Berciu, Romagnola de L. Squarzina (M. Dimiu) — la Giulești ; Băieții veseli de H. Nicolaide, Ciocirlia de J. Anouilh, Am fost fiul lui de N. Rusev, În noaptea asta nu doarme nimeni de Florian Potra — la „Nottara“ ; Minciuna are picioare lungi de E. de Filippo, Nu puneți dragostea la încercare de Basilio Locatelli, la Studioul Institutului.

În țară însă, sînt mai puține premiere ; iar printre ele, destule care nu spun mai nimic : Să nu ne supărăm, Singur printre dușmani, Trenul regimentar, Un drac de față, Doi medici, Ecou îndepărtat, Patru sub un acoperiș, Fata cu pistriul, Călătoria de nuntă, Nuntă mare, Balul florilor etc.

Se ratează cîteva spectacole Shakespeare : Macbeth (Național București), A douăsprezecea noapte (Craiova), Visul unei nopți de vară (Oradea).

Cel mai frumos spectacol al stagiunii pare să fie Orfeu în infern la Național, iar cel mai interesant, Mielul turbat de Baranga, re-pus în scenă, la Teatrul Regional, de Dinu Cernescu.

1966

Teodor Mazilu ne acordă un interviu în care propozițiile despre comic și tragic mi se par relevante : „Ca și tragicul, comicul se raportează la ideea desăvîrșirii condiției umane. Cînd dispăre acest criteriu superior, acest solid punct de reper, comicul degenează într-o conversație spirituală ; raportîndu-se la el însuși, comicul e penibil, lipsit de noblețe și de forță ; neavînd un cer deasupra, ironia devine meschină, vulgară, comicul trece pe lângă individ fără să-l tulbure“.

1967

Discuție publică la „masa rotundă“, în octombrie, „Gînduri în fața rampei — la deschiderea stagiunii“. O conduc eu. În fața mea, Ion Dacian, directorul Teatrului de Operetă, Crin Teodorescu, regizor la „Bulandra“, Margareta Niculescu, directoarea Teatrului „Tăndărică“.

— Vă iubesc și vă stimez, știți doar — spune Dacian, în șoaptă. Dar să nu-mi puneți întrebări grele... Mi-ar fi fost mai ușor să cînt, zău...

— Pe mine mă lași la urmă — murmură Crin Teodorescu.

— Și pe mine — zice, șoptit, Margareta Niculescu.

— Vorbește dumneata cît mai mult — mă îndeamnă regizorul — și pe urmă mai adăugăm și noi cîte un cuvîntel.

— Excelentă idee ! — aprobă Dacian.

Îi pun, totuși, lui prima întrebare. Dezvoltă un expozeu simplu, plin de jarmec, cuvîntînd melodios și clar.

E tot atît de aplaudat, cît și pe scenă.

★

Repartițiile absolvenților de Institut : Gabriel Sergiu Ionescu — la Radioteleviziune. Dumitru (Mitică) Popescu — Piatra Neamț. Eugenia (Car-



men) Galin — Sibiu. Teodora Mazanitti — Turda. Ilie Gheorghe — Craiova. Gabriel Săndulescu — Braşov. Cristina Stamate — Arad. Sorin Postelnicu — Bacău. Etc.

1976

Mă impresionează puternic opera din Ottawa. Pare un templu modern cu coloane de foc. Dar când se deschide cortina, rămân de-a dreptul uimit. Decorul e proiecția unei uriașe cărți de joc, în penumbră colorată : Dama de pică. Pe scenă, puține obiecte, în ceață, într-o dispunere savantă, asimetrică. E o atmosferă tulburătoare, de mister adînc. Pare o lume subpămînteană... Cîntăreții — nu numai canadieni, ci și francezi, englezi, italieni, americani — sînt buni și mijlocii, dar ca actori au atitudini de o superbă plasticitate. Aplaudăm puternic, îndelung. Și, deodată, printr-o rotire, ori o glisare, nu-mi dau seama, se ivește, fulgerător, grupul de jucători de cărți învăluit în fum. Aplaudăm iar, mult, foarte mult, ne ridicăm în picioare.

La pauză, în culise, string mîna regizorului și scenografului, doi vechi cunoscuți : un bărbat robust, pleșuv, cu mustața pe oală, Ottomar Krejča. Iar celălalt, blînd, surizător, ușor povîrnit, cu mîini fine : Josef Svoboda. Entuziasmului meu, regizorul îi răspunde dînd din cap, bucuros dar taciturn. Scenograful îmi pune mîna-i delicată pe umăr și zice stîns : „Mulțumesc... Am încercat... Căutăm... Ne străduim...”

1979

M-am hotărît să fac o colecție de opinii ale actorilor despre critică și critici. Sînt, printre ele, multe ridicole, altele ignorante, fieroase, obtuze, mărunte — „Criticii n-au criterii, sînt dezorientați” (un actor cu barbă, fost cîndva răsfiatului cronicarilor, dar acum...); „Am încetat să mai citesc critică” (o actriță cîrnă și foarte sigură pe ea) etc. — dar și cîte o opinie care scapără, vădînd intuiții adînci, inteligență aplicată, așa zice o perspectivă talentată asupra fenomenului, cu disociații neașteptate.

Rețin, de pildă, în acest sens, expresia lui Radu Beligan din cartea sa *Pretexte și subtexte* : „O gîndire critică presupune o gîndire netă”.

Dificultatea începe de la inacceptarea criticii de către actori — cu atît mai obstinată, cu cît judecata de non-valoare e mai tranșantă.

★

Un coleg maghiar, pe care-l întîlnesc la o reuniune internațională de breaslă, îmi spune că Matca lui Sorescu e considerată cea mai bună montare teatrală a televiziunii din Budapesta în anul 1978.

★

Declarația unui mare actor contemporan, George Constantin : „Pe mine mă interesează piesele și rolurile în funcție de regizorul care mi le propune. Aria noastră depinde enorm de mizanscenă, așa că un Othello (să zicem) prost realizat de mine, într-o regie neinspirată, mi s-ar părea nu numai inutil, ci chiar periculos, dat fiind că nu poți monta, la intervale foarte mici, în același oraș, același text scris de Shakespeare”.

1985

Seminar internațional la Moscova, pe tema Rolul social al criticii teatrale. Printre cele mai interesante puncte de vedere, expozele colegilor Kenzo Tian (Roma), Peter Selem (Zagreb), André Camp (Paris), Zeynep Orta (Istanbul), Ulf Birbaumer (Viena), Nikolai Parușev (Sofia), Don Rubin (Toronto), Petăr Mayjanović (Belgrad), John Elsom (Londra), Anna Obrazțova și tînărul Viaceslav Ivanos (Moscova).

Eu n-am pregătit un referat, dar, cum se obișnuiește în asemenea împrejurări, fac comentarii pe marginea unor dintre expunerile, pun întrebări, răspund la întrebări, intru în polemică amabilă cu o doamnă — letonă, mi se pare — ceea ce îmi dă posibilitatea să schițez, în ansamblu, o opinie conturată în problemă. În concluziile finale, această opinie e reținută și subliniată ; îmi face, evident, plăcere.

Ne simțim foarte bine împreună. În cursul plimbărilor cu autobuzul, la masă, în pauzele spectacolelor și în alte circumstanțe continuăm schimbul de vederi, căci aici fiecare e interesat de ceea ce fac și gîndesc ceilalți, fiecare are de spus ceva nou despre mișcarea teatrală din țara sa, iar cei mai mulți sînt oameni informați, serioși, remarcabili convivi la ospațul ideilor.

George Rafael

Cu o seară înainte mă chemase la telefon. Firesc, ca de obicei, se interesa de noutățile din teatru, de apropiata premieră. Citeva ceasuri mai târziu, George Rafael, prietenul de-o viață, nu mai era. L-am cunoscut, tineri fiind, în fostul Teatru al Armatei. Il adusese directorul nostru de atunci, Al. Finți, ca asistent de regie. După numai un an, însă, i s-au incredințat spectacole importante, ca regizor „plin“. Deși foarte tânăr a reușit să se impună repede în fața unor distribuții prestigioase, din care făceau parte mari actori ca C. Ramadan, V. Maximilian, G. Demetru, Nineta Gusti, N. Gărdescu. Pentru că „Rafi“ era nu numai un regizor talentat, ci și un om de o aleasă cultură. Era meloman pasionat, iubitor de literatură și, mai presus de toate, iubea teatrul românesc. Pe masa lui de lucru se aflau aproape în permanență cărțile lui Caragiale și Creangă, din care aproape nu era seară să nu citească măcar o pagină. Repetițiile cu Rafi erau o adevărată plăcere. Era un profesionist de elită. Povestea cu har și umor, era în același timp bun și apropiat față de oameni. La lucru cerea disciplină, făcea cele mai pertinente observații fără să menajeze pe nimeni, de la cel mai tânăr actor pînă la maestri. Dar, cel mai exigent era cu sine însuși. După repetiții ne invita la cite o plimbare, sau la el acasă, unde continuam să vorbim despre piesă sau despre rol. Modest, foarte modest, nu-i plăcea să se vorbească despre el. De multe ori îl certam cînd refuza să dea interviuri „Lasă, îmi spunea, să vorbească mai întii publicul!“. Și cu adevărat, publicul, cel mai important judecător al teatrului, a prețuit spectacolele realizate de George Rafael. Se pot uita oare Femeia îndărătnică, Gaițele, Peer Gynt, Scaunele, O lună la țară, Adio, Charlie, Cinci romane de amor, Inele, cercei, beteală, Jucătorii de cărți, Omul care..., Cei șase, Lady X și multe, multe altele?

Se spunea despre el că este dintre acei regizori care dețin cheia succesului. Și așa era, pentru că spectacolele pe care le croia cu mare precizie, bogate în idei, pline de fantezie, depășeau întotdeauna suta de reprezentații. Credea în tot ce făcea, cum credea în oameni, participînd cu toată ființa la bucuriile și necazurile celorlalți, la viața teatrului, pe care l-a iubit și l-a slujit cu harul său aparte, cu o înaltă conștiință profesională. Plecînd prematur dintre noi, George Rafael lasă gol un loc care a fost numai al lui, un loc pe care vom încerca să-l umplem cu amintirea minunatelor clipe de bucurie pe care ni le-a prilejuit.

Ion PUNEA

Octavian Gheorghiu

A plecat dintre noi, pe drumul fără întoarcere, un om care — la vîrsta-i aproape nonagenară — radia în jurul său energie: profesorul dr. docent Octavian Gheorghiu. Personalitate proeminentă a istoriografiei teatrale, pedagog eminent, profesor de înaltă ținută, aureolat de o muncă perseverentă și de un devotament rar întîlnit în slujba învățămîntului, el a fost pentru toți cei ce îl înconjurau un exemplu reconfortant, un simbol al inalterabilei forțe morale, o minte luminată de o vastă cultură și un caracter ferm.

La 26 de ani — după încheierea studiilor superioare la Universitatea din Iași —, tânăr profesor de limba franceză, Octavian Gheorghiu întreprinde, cu mari eforturi materiale, pregătirea examenului de doctorat în aceeași specialitate, în Franța. Obține titlul de doctor în litere la Universitatea din Nancy, cu o teză despre opera scriitorului Alexandru Dumas-fiul, intitulată „Le Théâtre de Dumas-fils et la société contemporaine“ — lucrare vastă care a dobîndit nu numai aprecierile elogioase ale juriului, ci și sufragiile presei de specialitate, din rîndurile căreia menționăm numele criticarului dramatic Gérard d'Houville și al cunoscutului istoric al literaturii franceze Daniel Mornet. Cu toate că

incontestabilele sale calități îl îndreptăteau să aspire la o catedră universitară, Octav Gheorghiu a continuat să-și îndeplinească funcția de profesor de liceu, cu acea probitate proverbială și suplă judecată în aprecierea fenomenului literar care l-au impus opiniei publice intelectuale.

Carierea sa universitară a început în anul 1946, când a fost numit profesor de Istoria literaturii dramatice la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Iași. Transferat apoi la Institutul de artă teatrală „I. L. Caragiale“ din București, a continuat să-și afirme valoarea de cercetător și erudit. În domeniul istoriei teatrului universal, rolul lui a fost acela de explorator; într-un spirit nou de interpretare a operei dramatice, Octav Gheorghiu a întrunit într-o exegeză superioară analiza artistică a fenomenului literar cu explicarea social-istorică și cu interpretarea ideologică a curentelor epocii. Cartea rezultată s-a dovedit utilă nu numai studiului în Institut, ci a trezit și interesul publicului preocupat de evoluția istorică a teatrului.

Dispariția lui Octavian Gheorghiu lasă adânci regrete în rindurile colegilor, prietenilor și foștilor săi studenți, în memoria cărora amintirea profesorului generos, sever, dar drept, va rămâne neștearsă. În istoria teatrului românesc, numele său va fi înscris ca al unui intelectual de înaltă ținută etică, al unui om dăruit cercetării și circumscrierii fenomenului teatral în vasta arie a culturii universale.

Mircea MANCAȘ

NOTE

„Cortina“

La chioșcurile presei, al doilea număr al excelențului magazin teatral *Cortina*, al Teatrului „Notara“, modest subintitulat „supliment la programul teatrului“. Se configurează personalitatea publicației: realitatea vie, creatoare, a acestui prestigios teatru tutează un sumar cu virtuți documentare.

Așadar, un magazin teatral (formulă cu tradiție la noi și pretutindeni), grăind despre viața în contemporaneitate a unui prestigios teatru.

Întii, actorii. O fișă de creație George Constantin semnează Doina Papp. Alecu Popovici își manifestă entuziasmul pentru jocul lui Ștefan Radoff și Ion Siminie. Marga Barbu mărturisește Oanei Cătălina Popescu fine gânduri de creație. Un accent aniversar pentru Silvia Dumitrescu-Timică (opt stagii în *Micul infern*) pune Doina Papp. La rampa revistei, și Anda Caropol, Emil Hossu, Dody Caian, Nucu Păunescu...

„Așa vă place istoria teatrului?“ întrebă Sanda Diaconescu, în câteva secvențe ale unui serial anecdotic, neferit, totuși, de inconsecvențe (numele de familie al lui Leonard este Naia; repovestite, întâmplările *Din Carnetul unui vechi sufleor* de Caragiale își pierd farmecul). Val. Săndulescu oferă

tiparului patetice fragmente de jurnal, iar colegul său Mircea Diaconu narează întâmplări liric-hazlie din propria-i biografie. Marin Sorescu, cândva redutabil parodist, este parodiat, la rindu-i, de Mircea Micu... Sandu Naumescu își amintește despre *Un Richard de noaptea* — George Vraca.

Multe și mărunte din experiența actorească, cristalizate în aforisme, semnează Mihnea Moiescu, Radu Vaida, I. Gh. Arcudeanu. Virgil Stoenescu actualizează un interviu cu Mircea Ștefănescu (1946). Cuvinte încrucișate, numeroase ilustrații, o agreabilă pagină de textelor culese cu frumoasă literă sint argumente pentru popularitatea revistei. Un sincer salut colegial!

I. N.

MOTTO: „Un om fără memorie nu e numai un om fără trecut. E un om fără criterii“.

Octavian Paler

Dar de când „cronica cronicii teatrale“ nu se mai ocupă de „cronica teatrală“ și se ocupă de „Ce joacă actorii?“ . Asta e treaba lor sau a teatrelor, nu a criticii, și încă a criticii teatrale! E adevărat: e treaba lor și a teatrelor, odată era chiar și treaba secretariatelor literare, după cum nu trebuie să uităm că, în acest domeniu, ultimul cuvânt îl au regizorii care fac distribuțiile!

Și totuși... Nu e oare și treaba criticii să observe cum sint folosiți actorii? Nu e de datoria ei să contribuie la o cât mai bună valorizare scenică (și deci socială!) a „potențialului artistic“ de care dispune în clipa de față teatrul românesc? Și nu se află atunci în deplină legitimitate cronica cronicii teatrale supunând atenției criticii noastre dramatice nu atit problema de principiu, cit problema practică a felului în care sint sau nu puși în valoare — la adevărata lor valoare! — marii actori de azi ai teatrului românesc, care sint efectiv competitivi pe plan mondial?

Convinși că stringenta problemă a creșterii eficienței întregii activități teatrale nu poate fi despărțită de aceea a mai buneii folosiri a resurselor fiecărui colectiv și fiecărui actor în parte, în spectacole de o elevată ținută artistică, oferind publicului satisfacția de a-i putea urmări pe toți „monștrii sacri“, în roluri pe măsură, producindu-se astfel, și în teatru, o repunere a valorii în drepturile sale firești, ne-am adus aminte cu nostalgie de cițiva ac-

tori care nu stau, ci joacă; joacă mereu, uneori și două sau trei spectacole pe zi, însă în roluri și în montări prea puțin reprezentative pentru posibilitățile de care dispun. (Fie că ne place sau nu, trebuie să recunoaștem că nu multe teatre se pot mândri că au pus Richard al III-lea pentru Ștefan Iordache, Dama cu cameleii pentru Valeria Seciu sau Mitică Popescu pentru Mitică Popescu!).

CRONICA CRONICII TEATRALE

Ce joacă actorii?

Ce-ar fi, stimați cunoscători, să ne aducem dintr-o dată aminte că sintem contemporani cu acest mare, cu acest extraordinar actor care e Marin Moraru! În ce l-am putea vedea jucând în clipa de față și care sint piesele montate — să zicem, în ultimele două stagiuni — pentru a pune cum se cuvine în valoare un asemenea actor?

Ce-ar fi să ne amintim de marele „monstru sacru“ de la „Nottara“ — mai e oare nevoie să-i spunem numele, cînd toată lumea se gîndește la George Constantin! — și să ne întrebăm nu cîtă strălucire a dat el pieselor în care a jucat (tot în aceste două ultime stagiuni), ci cite piese s-au pus special pentru ca pu-

blicul să-l poată vedea pe George Constantin în marile roluri ale dramaturgiei naționale și universale, în care el ar putea să strălucească?

Să dăm o raită și pe la Teatrul de Comedie? Ei bine, ne doare sufletul că trebuie să-l vedem pe inegalabilul domn al subtilității și rafinamentului scenic, care e Mihai Păldescu, în tot felul de roluri și rolisoare, din reprezentații care poatenici n-au pretenția să se rețină, în loc ca repertoriul fiecărei stagiuni să fie gîndit, și aici, în funcție de marele actor al teatrului, cărui regizorii (asemeni lui Valeriu Moiescu, care l-a „văzut“ în Sganarelle din Don Juan) să-i propună roluri de referință, în montări substanciațiale!

Dacă ajungem la Teatrul „Bulandra“, vom fi obligați să ne întrebăm, la fel, nu cit și nu cum — cu ce succes și cu cite premii! — ci ce anume, ce roluri de referință și în spectacole de ce calibru, au jucat Gina Patrichi, Ileana Predescu sau Victor Rebengiuc?

Păstrînd proporțiile, s-ar putea ca situația să nu difere foarte mult și la alte teatre din țară, care se mai întîmplă să uile, cite o stagiune-două, ce actori au! Cum uită unelori și regizorii! Criticii însă n-au voie să uite!

Ia să vedem: oare în iureșul spectacolelor noastre mai mult sau mai puțin „tineresti“, mai mult sau mai puțin „de echipă“, mai mult sau mai puțin „de generație“, nu ne despărțim prea ușor, prea repede și prea fără nici un fel de responsabilitate, de o întregă pleiadă de mari actori, care e încă foarte departe de a-și fi spus ultimul ei cuvînt?

MYOSOTIS

CRONICA ROLULUI SECUNDAR

IRINA COROIU : Rodica Tapalagă în Domnișoara
Cucu p. 72

MERIDIANE

ALEKSANDRA ZASLAVSKAIA : Moscova — Para-
doxurile unei stagiuni actricești p. 73
Cu regizorul american JON JORY. Convorbire rea-
lizată de PAUL TUTUNGIU p. 76

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Execuția p. 79

★

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune. Voievodul Dragoș — Domni-
torul Bogdan* p. 82
I.N. : „Rampa“ acum 50 de ani p. 84
ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contem-
porani. Dina Cocea* p. 85

CARTEA DE TEATRU

IRINA COROIU : „Dansul tinerilor lupi“ de Sorana
Coroamă-Stanca p. 87
MARIANA BRĂESCU : „Zorii teatrului cult în Țara
Românească“ de Elena Grigoriu p. 88
VIOLETA MANEA : „Trilogia vilegiaturii“ de Gol-
doni p. 89

★

VALERIU MOISESCU : Însemnări contradictorii p. 90
VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic 1944—1985 p. 91

IN MEMORIAM

ION PUNEA : George Rafael p. 94
MIRCEA MANCAȘ : Octavian Gheorghiu p. 94
I.N. — Note p. 95

★

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : Ce joacă actorii ? p. 96

REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173

Foto : Ileana Muncaciu





GHEORGHE VISU

www.ziuaconstanta.ro