

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Ștefan Berciu
Veghea

piesă în două acte

Cronica dramatică :

București: Național, Comedie, Foarte Mic, Giulești, „Nottara”; Bacău, Cluj-Napoca, Constanța, Oradea

Valori ale teatrului
românesc :

Ileana
Predescu

★

Tineri regizori
la rampă

★

Prezențe
românești
peste hotare

În acest număr :

Margareta Bărbuță, Paul Cornel Chitic, Irina Coroiu, Dan Jitianu, Dinu Kivu, Virgil Munteanu, Ionuț Niculescu, Constantin Paiu, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, Adriana Popescu, Marian Popescu, Valentin Silvestru, Corina Șuteu, Al. Tănase, Henri Wald

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

*** Un moment istoric	p. 1
*** Unanim omagiu	p. 3
Slujitorii scenei — oameni ai cetății	p.

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

Rep. Săptămîna teatrului scurt, Oradea	p. 8
--	------

Ziua Mondială a Teatrului	p. 10
---------------------------	-------

IDEI LA RAMPĂ

Henri Wald Intuiția și pretențiile intuiționismului (I)	p. 11
---	-------

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

ILEANA PREDESCU „Am nimerit într-o meserie în care nimic, niciodată, nu se poate repeta...” Convorbire realizată de LUMINIȚA VARLAM	p. 15
---	-------

CRONICA DRAMATICĂ „Olelie”, „Vinătorii” (Tea- trul „Nottara”); „Comedie provincială” (Teatrul Bacovia din Bacău); „D’ale carnavalului”, „Între cinci și șapte” (Teatrul Național din București); „Conu’ Leonida față cu reacțiunea” (Teatrul Dramatic din Constanța); „Cerul înstelat dea- supra noastră” (Teatrul Național din Cluj- Napoca); „Cursa de Viena” (Teatrul Giulești) „Ciclitile” (Teatrul de Comedie); „Atenție, se filmează!” (Teatrul Foarte Mic) „Porțile” („Săptămîna luminată”), „Apa”, „Fata Morgana” „Dresoarea de fantome”, „Medeea modernă” (Teatrul de Stat din Oradea). <i>Semnează</i> MARGARETA BĂRBUȚĂ, PAUL CORNEL CHITIC, IRINA COROIU, DINU KIVU, CON- STANTIN PAIU, VICTOR PARHON, MARIAN IOFESCU, CORINA ȘUTEU	p. 24
---	-------

VIITORUL RCL

MARIA MARIN Jeanine Stavarache, Emil Coșeru	p. 44
---	-------

PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Dan Alesandrescu în R. P. Ungară. Convorbire reali- zată de CONSTANTIN PARASCHIVESCU	p. 46
---	-------

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

LUDMILA PATLANJOGLU <i>Tineri regizori la rampă.</i> Magdalena Klein	p. 47
---	-------

SCENOGRAFIA

DAN JIȚIANU Concepția scenografică	p. 50
------------------------------------	-------

Colegiul de redacție

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARRON

PAUL TUTUNGIU

Coperta I.
George Constantin și
Horațiu Mălăele în „Vi-
nătorii” de Ion Băleșu
la Teatrul „Nottara”

Un moment istoric

Sînt momente, în istoria românilor, care par a se chema unul pe altul, pentru a împlini idealurile de libertate și umanism ale unui popor cu vocația certă a păcii și a construcției, pentru a-i desăvîrși aspirațiile și a-l așeza, întreg, cu fruntea sus, între valorile supreme ale civilizației. Asemenea momente au purtat, la vremea lor, numele lui Burebista, Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza și pe al vitejilor de la Mărășești. Asemenea momente s-au numit revoluția lui Horia, Cloșca și Crișan, mișcările revoluționare conduse de Tudor Vladimirescu și, respectiv, de Nicolae Bălcescu, jertfa miilor de țărani împușcați în 1907, apoi a eroilor comuniști, antifasciști căzuți în revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și anti-imperialistă din August '44, apoi Victoria din mai 1945, săvîrșită și prin contribuția importantă a armatei române. Asemenea momente, care poartă pecetea nemuririi, unesc astăzi trecutul cu prezentul socialist, dar și cu viitorul comunist al Patriei, sub numele și chipul Eroului contemporan al poporului român, simbolul unității sale de granit, secretarul general al partidului și întîiul președinte al Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Douăzeci de ani înseamnă, desigur, la scara istoriei, foarte puțin — poate un singur moment. Dar acest moment poartă pentru noi semnificația unei întregi epoci — **epoca Ceaușescu** —, în care România a dobîndit o putere economică, socială și politică de natură să-i asigure edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea spre comunism; o dezvoltare armonioasă, fericit echilibrată, a tuturor județelor și localităților; o democrație muncitorească-revoluționară în cadrul căreia toți cetățenii, fără deosebire de naționalitate, participă, în deplină egalitate, la construcția și conducerea societății; o politică internă și externă a partidului și a statului creatoare, pusă consecvent și ferm în slujba dezvoltării libere a patriei, promovării păcii, colaborării și prieteniei între popoare; un sens profund umanist al formării și perfecționării omului nou ca personalitate conștientă și activă în procesul de făurire a societății socialiste și comuniste, în procesul de făurire a noii spiritualități naționale românești. O epocă în care Cititorul României contemporane a știut să imprime un stil de muncă activ și eficient, alimentat de gîndirea proprie a fiecărui și a tuturor împreună, o extraordinară mobilizare a energiilor naționale; o epocă în care Comunistul de Omenie, îndrumînd cultura și arta românească pe făgașul libertății responsabile a creației, le-a îndemnat în repetate rînduri să reflecte viața și năzuințele poporului, profundele transformări revoluționare realizate sub conducerea partidului comunist, lupta oamenilor muncii pentru materializarea marilor programe ale viitorului, pentru înflorirea continuă a României independente și suverane, pentru salvagardarea păcii pe Pămînt.

Toate acestea au determinat, în ultimele două decenii, apariția unor condiții materiale și spirituale deosebit de favorabile dezvoltării artei, culturii în genere precum și cristallizarea unui climat de muncă și de creație, care n-au întîrziat să rodească bogat și în domeniul artei teatrului. Epoca a desăvîrșit, astfel, acțiunea începută anterior în direcția descentralizării mișcării teatrale, prin **consolidarea** unei rețele de instituții aptă să ofere tuturor oamenilor muncii din țara noastră, ca și copiii lor, indiferent de naționalitate, un repertoriu variat și de calitate, abordînd o tematică largă atît în sfera valorificării dramaturgiei universale cît și, prioritar, a celei naționale, clasice și contemporane, în spectacole moderne, realizate în bună măsură în edificii noi (Teatrele Naționale din București, Craiova și Tirgu Mureș) sau înnoite radical (teatrele din Brăila, Petroșani etc.). În același timp, **democratizarea** vîștii teatrale, mai ales după instituționalizarea Festivalului național „Cîntarea României” — inițiativă strălucită, generoasă, rodnică a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — a deschis perspective noi, nebănuite pînă atunci, largirii, diversificării și adîncirii relațiilor teatrului cu spectatori săi, dezbaterii publice a producției artistice, colaborării cu formele de teatru amator, conducînd, în ansamblu, la instalarea unei atmosfere de creație reliefată convingător în numeroase festivaluri, colocvii, reuniuni organizate sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, cu sprijinul Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), pe întregul teritoriu al țării, în mari

centre culturale de tradiție (Brașov, Constanța, Craiova, Timișoara, Tirgu Mureș), dar și în puternice citadele muncitorești, creații ale orînduirii socialiste, precum Bacău, Birlad, Galați, Piatra Neamț, Pitști, Reșița, Satu Mare și altele.

Rezultatele efervescenței creatoare caracteristice acestor ani sînt extrem de elocvente în domeniul dramaturgiei originale. Maturizarea acesteia se manifestă complex, în calitatea operelor, în varietatea problematicei abordate și a mijloacelor de expresie, în valoarea literară și ideologică a pieselor, dar și în sporirea gradului lor de teatralitate, în modernitatea lor, și, prin toate acestea, în amplificarea eficienței lor educative. Noua dramaturgie abordează precumpănitor dezbaterile de factură politică și problematica vastă a eticii socialiste, reinterpretarea istoriei naționale în viziuni contemporane, în vreme ce comedia pare a-și căuta făgașe înnoitoare.

Arta spectacolului a căpătat, la rîndul ei, dimensiuni semnificative pentru adevărata renaștere culturală pe care o trăim, fondului cristalizat anterior prin valoarea și dăruirea unui important contingent de regizori, scenografi și actori adăugîndu-i-se acum contribuția plină de elan și vitalitate a unei noi constelații de artiști, produs exclusiv al institutelor de teatru din București și Tirgu Mureș, din 1968 încoa. Mai tineri sau mai vîrstnici, aceștia au oferit publicului numeroase spectacole de referință, prin înalta lor calitate estetică și ideologică, pe scenele capitalei, dar și pe cele din județe, cu piese militante, de largă respirație umanistă, amplificînd benefic rolul formativ, modelator al teatrului. Răspunzînd chemărilor ardente ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, adresate teatrului în repetate rînduri, de a oglindi în activitatea sa atît munca și viața actuală a poporului nostru cît și trecutul său de luptă glorios, asemenea spectacole au fost create cu o anume ritmicitate și ele exprimă în esență continuitatea, vigoarea și unitatea fenomenului teatral național. Printre zecile de exemple care ar putea fi date, rămîn de neuitat montările de largă rezonanță politică, revoluționară ale unor piese ca **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici (Teatrul „Bulandra”, Teatrul Național din Tirgu Mureș), **Politica** de Theodor Mănescu (Teatrul Mic, Teatrul Național din Craiova, Teatrul „Maria Filotti” din Brălla), **Niște țărani** după Dinu Săraru (Teatrul Mic), ori cele de lucidă atitudine avertizatoare privind primejdia înarmărilor nucleare și resurecția violențelor de tip fascist în lume, precum **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu (Teatrul „Nottara”) și **Evul mediu întimplător** de Romulus Guga (Teatrul Mic); după cum, înalte valori ale eticii și echității socialiste au fost mereu prezente, de-a lungul anilor, în opere de Paul Everac (**Camera de alături** și **Un fluture pe lampă** la Teatrul Național din București, **Cartea lui Ioviță** la Teatrul Național din Tirgu Mureș), Aurel Baranga (**Opinia publică** la Teatrul de Comedie și pe alte scene), D. R. Popescu (**Ca frunza dudului** la Teatrul Mic și la Teatrul Național din Timișoara), Marin Sorescu (**Matca**) la Teatrul Mic și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), Tudor Popescu (**Culbul** la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), lupta eroică a poporului român, a comuniștilor, pentru libertate socială și națională, a căpătat puternice vibrații patriotice în **Petru Rareș** de Horia Lovinescu (Teatrul „Nottara”, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași), **Piticul din grădina de vară** și **Muntele** de D. R. Popescu (Teatrul Național din Tirgu Mureș, respectiv Teatrul Dramatic din Brașov), **Procesul Horia** de Al. Voltin (Teatrul „Bulandra”), **Patetica** ’77 de Mihnea Gheorghiu (Teatrul Național din Craiova, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca), **Floriile unul geambaș** de Sütő András (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca), **Reduta** de M. R. Iacoban (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași), **Marele soldat** de Dan Tărchilă (Teatrul Dramatic din Constanța), **Descăpăținarea** de Al. Sever (Teatrul Giulești) etc., etc.

Teatrul românesc de astăzi, în întregul său — cunoscut și din ce în ce mai apreciat peste hotare, tocmai în contextul afirmării multilaterale a României în arena internațională, în ultimele două decenii —, răspunde astfel, din toate puterile sale, înaltei misiuni ce i-a fost încredințată, de a sluji poporul, patria, revoluția socialistă din România, în numele viitorului pașnic și prosper, proiectat de Omul Comunist care a dat, generos, numele său epocii sale.



Unanim omagiu

Luna dinții a primăverii, luna lui mărtisor, a fost o lună fierbinte, în care toți cetățenii României socialiste au trăit cu intensitate evenimente hotărâtoare pentru destinul lor, pentru viitorul luminos al patriei.

La 17 martie, într-o impresionantă manifestare a unității sale, întreg poporul, bărbați și femei, muncitori, țărani și intelectuali, români, maghiari, germani și de alte naționalități au votat, cu hotărâre și cu dragoste, pentru platforma Frontului Democrației și Unității Socialiste, expresie a hotărârilor istoricului Congres al XIII-lea, desemnându-și aleșii în marele sfat al țării și în consiliile populare. A fost un vot al mândriei pentru prezentul țării, un vot-legământ pentru continua ei înflorire. Ca o elocventă manifestare a sentimentelor de profundă prețuire, de dragoste și recunoștință față de secretarul general al partidului, toți alegătorii înscrși pe listele electorale în circumscripția nr. 1 „23 August” din Municipiul București s-au prezentat încă din primele ore ale dimineții, votând în unanimitate pentru cel mai iubit și stimat fiu al poporului, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Unanimitatea impresionantă a votului pune încă o dată în lumină sentimentele de nețărmurit atașament și respect pentru gândirea și acțiunea revoluționară, patriotică a conducătorului partidului și statului nostru.

Cîteva zile mai tîrziu, la 29 martie, întreg poporul a îmbrăcat din nou haine de sărbătoare. La Propunerea Comitetului Central al Partidului Comunist Român și a Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste, Marea Adunare Națională a Republicii Socialiste România a votat în unanimitate reinvestirea tovarășului Nicolae Ceaușescu în suprema funcție de președinte al Republicii.

Ziua de 29 martie simbolizează maturitatea și responsabilitatea politică a poporului, hotărîrea sa de a încredința în continuare destinele patriei omului care întruchiează înaltele virtuți și idealuri de libertate, independență, pace și progres pe pămîntul României, conducătorul de a cărui personalitate sînt legate înfăptuirile din cel mai rodnic timp al istoriei românești, cele două decenii de împliniri revoluționare numite, pe drept cuvînt, **Epoca Nicolae Ceaușescu**.

Creatorii de artă din țara noastră, precum și ceilalți oameni de cultură, credincioși idealurilor de luptă pentru edificarea conștiinței înaintate a omului nou, constructor al celei mai drepte lumi, lumea socialismului și comunismului victorios, au ascultat cu emoție, asemeni tuturor oamenilor muncii, întregului popor, solemnul jurămint rostit, cu mîna pe Constituție, de președintele nostru. Fiecare paragraf, fiecare frază, fiecare cuvînt al Jurămintului au căpătat și capătă acoperire înfăptuiri esențiale în toate domeniile activității și existenței noastre, purtînd pecetea geniului pe care istoria ni l-a hărăzit să ne fie conducător neînfricat, înțelept și clarvăzător, eroul muncii, al creației revoluționare, al luptei pentru suveranitatea și libertatea României.

„Iată de ce dorește ea, de la această înaltă tribună, să asigure partidul, întregul nostru popor, să vă asigure pe dumneavoastră, stimați tovarăși deputați ai Marii Adunări Naționale, că și în viitor voi face totul pentru a-mi îndeplini în cele mai bune condiții înalta răspundere încredințată, că nu am avut, nu am și nu voi avea țel mai înalt, suprem decît slujirea cauzei partidului, a intereselor poporului nostru, ale întregii națiuni, cauza socialismului și comunismului în România, a colaborării cu toate națiunile lumii, a păcii pe planeta noastră“.

Solemnul angajament al președintelui Republicii, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întreaga sa activitate revoluționară, teoretică și practică, pusă în slujba fericirii și bunăstării omului, prosperității și libertății României socialiste, reprezintă pentru fiecare dintre noi exemplul cel mai mobilizator, fiecare cetățean al țării, fiecare om de cultură recunoscînd în acest model propriile sale îndatoriri față de țară, față de popor. Fiecare, cu puterile sale, tot laolaltă, să ne facem datoria potrivit înaltelor exigențe ale acestei epoci, cerințelor poporului, partidului, gîndurilor de mai bine ale genialului nostru conducător.



Slujitorii scenei — oameni ai cetății

Am aflat cu deosebită satisfacție și cu mindrie legitimă că la alegerile din 17 martie au candidat, alături de alți oameni ai muncii, fruntași din toate sectoarele de activitate, și slujitori ai scenei.

Este un semn al prețuirii de care se bucură în societatea noastră socialistă oamenii de cultură, artiștii, al recunoașterii rolului lor de deosebită însemnătate în opera de formare a omului nou, constructor al societății socialiste multilateral dezvoltate.

Am adresat citorva dintre cei aleși în organismele noii legislaturi o întrebare

„Aveți deosebită cinste să fiți deputat, în urma alegerilor din 17 martie 1985, în cadrul cărora întregul popor a votat pentru politica internă și externă a partidului nostru, demonstrându-și încă o dată unitatea de nezdruccinat în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Cu ce sentimente și gânduri vă pregătiți să vă exercitați mandatul de deputat ?”

SILVIU STÂNCULESCU, actor, directorul Teatrului de Comedie, deputat în Marea Adunare Națională

Desigur, întâi de toate mă bucur să fac parte dintr-un forum ales prin votul poporului nostru, vot care exprimă adeziunea unanimă la politica partidului, la activitatea și gândirea secretarului nostru general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Investitura alegătorilor mă onorează, dar în aceeași măsură mă și obligă la receptivitate, la o amănunțită documentare asupra celor necesare din circumscripția 24 „Aviației”, deci la o amănunțită cunoaștere a zonei, a oamenilor, precum și a citorva importante obiective industriale care dețin o pondere deosebită în economie, la spri-

jinirea eforturilor acestora pentru îndeplinirea sarcinilor lor decurgând din planul pe 1985, din noul plan cincinal, contribuția la întreaga operă de dezvoltare, de consolidare a conștiinței socialiste.

ANNA TAMÁS KELEMEN, scenografă la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, deputată în Consiliul popular județean Mureș

Votul acordat candidaților F.D.U.S. demonstrează cu prisosință că întregul nostru popor, fără deosebire de naționalitate, este strîns unit în jurul partidului și aprobă cu însuflețire mărețele programe născute din gândirea cutezătoare și înțe-

leaptă a iubitului și stimatului nostru președinte, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

A fi deputat astăzi înseamnă înainte de toate o uriașă responsabilitate față de cei care te-au ales, care au încredere că-i vei reprezenta cu cinste, că vei face totul pentru a contribui ca viața lor, ca viața noastră a tuturor să fie mai frumoasă, mai luminoasă.

Am convingerea că, împreună cu deputații din Consiliul popular municipal Tirgu Mureș, care-și au circumscripțiile pe raza circumscripției mele județene, împreună cu toți locuitorii care, în adunările cetățenești din preajma alegerilor, au făcut numeroase propuneri valoroase, vom putea înfăptui multe. Ca artist plastic, mă voi strădui, printre altele, ca în Tirgu Mureș să fie amplasate reprezentative opere de artă monumentală, care să înfrumuseze orașul și să contribuie la educarea gustului concetățenilor mei. Ca om de teatru, mă voi strădui să realizez în cât mai multe locuri din oraș atrăgătoare puncte de propagandă vizuală pentru spectacolele instituțiilor artistice, puncte care să constituie totodată și veritabile realizări de artă decorativă.

A înfrumuseța orașul, iată unul dintre obiectivele mele prioritare ca deputat.

ILEANA-STANA IONESCU, actriță la Teatrul Național, deputată în Consiliul popular al Municipiului București

Sint mindră că am obținut încrederea prin votul care mi-a fost acordat, într-o perioadă istorică hotărâtoare pentru destinele patriei noastre, perioadă pe care o numim cu îndreptățire Epoca Nicolae Ceaușescu.

Am convingerea că realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în suprema funcție de președinte al

României constituie cheazășla viitorului nostru de independență și libertate, de prosperitate și pace.

Cred că alegerea mea ca deputat este rezultatul prețuirii de care se bucură astăzi artistul-cetățean în societatea noastră. Personal, mă simt puțin intimidată în fața acestei misiuni responsabile, nouă pentru mine. Pornesc totuși cu marea dorință de a-mi onora investitura pentru a răspunde încrederii celor ce m-au ales.

PAUL IOACHIM, actor la Teatrul Giulești, deputat în Consiliul popular al Sectorului 6 al Capitalei

Am fost ales deputat al Consiliului popular al sectorului 6, circumscripția 62, circumscripție ce se află într-o zonă dragă inimii mele și de care mă simt legat prin mii de fibre. Podul Grant, stadionul Rapid, Teatrul Giulești, iată câteva repere din acest colț de București pe care le cunosc și le iubesc din adolescență (slujesc cu credință scena Teatrului Giulești de la absolvirea Institutului de teatru). Și dacă această zonă s-a schimbat complet în ultimii ani — în locul căsuțelor de odinioară și al vechiului pod Grant apărind siluetele unor blocuri elegante, artere de circulație moderne, precum și uriașul complex care este noul pod Grant, toate acestea se datorează sistemului nostru social, partidului, care pune mai presus de toate omul și nevoile lui.

Este o șansă să fii deputat într-o asemenea zonă. Și totodată o mare răspundere. Pentru că tot ceea ce s-a făurit aici trebuie continuat. Desăvârșit.

Este dificilă, dar frumoasă misiunea pe care mi-o asum ca deputat. E un angajament pe care mi-l iau în fața locuitorilor circumscripției. Împreună cu ei, vom face ca acest colț al Capitalei să arate așa cum

l-am visat cu toții demn de oamennii care trăiesc aici.

O voi face cu dragoste. O dragoste veche, statornică.

RODICA MUREȘAN, actriță la Teatrul Național, deputată în Consiliul popular al Sectorului 1 al Capitalei

Desigur că încrederea pe care mi-au acordat-o alegătorii din circumscripția electorală în care am candidat, alegindu-mă deputată în Consiliul Popular al sectorului 1 al Capitalei, m-a onorat și-n egală măsură m-a emoționat. În această încredere am văzut și am simțit dragostea lor pentru teatru, pentru artă; dindu-și votul unei actrițe, nu numai că s-au arătat cunosători în ale spectacolului, ci și-au exprimat și convingerea că un artist este un cetățean, un acti-

vist pe țărîm obștească, care se preocupă de treburile gospodărești ale cartierului în care locuim și trăim cu toții, alegători și aleși.

Sînt bucuroasă că fac parte din Consiliul popular al sectorului 1, în care se găsește Teatrul Național — colectivul meu — și alte teatre și instituții de cultură.

Fără falsă modestie, îmi propun ca în discuțiile care se vor purta în cadrul Consiliului popular, să arăt realizările noastre, ale artiștilor, să îndemn întotdeauna pe ceilalți deputați să facă propagandă pentru teatru printre alegătorii din circumscripțiile lor. Se înțelege de la sine că voi încerca să fiu cît mai des printre concetățenii mei din circumscripție, să le aflu doleanțele și propunerile pentru îmbunătățirea calității propriei noastre vieți, pentru înfrumusețarea cartierului nostru, cu speranța că mă voi face ascultată în Consiliul popular.

**grupaj realizat de
Marilena MANCU**

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

După Vasile Alecsandri cu Despot-Vodă și I. L. Caragiale cu D'ale carnavalului, un alt clasic român își reia, în această stagiune, locul convenit pe prima scenă a țării. Este vorba de B. Șt. Delavrancea și de Hagi Tudose, spectacol în care rolul titular a fost încredințat lui Constantin Dinulescu. Vom reveni. ● La Teatrul „Bulandra” se repetă pe nedrept pînă acum uitata piesă a lui Miron Radu Paraschivescu Asta-i ciudat!, reprezentată cu mulți ani în urmă la Teatrul

„Maria Filotti” din Brăila. Vom asista, cu prilejul premierei, și la un debut regizoral. Spectacolul poartă semnătura actorului Gelu Colceag. ● Teatrul Evreiesc de Stat a organizat o impresionantă manifestare cultural-artistică închinată poetului și eroului antifascist Beniamin Fundoianu. Au luat cuvîntul, vorbind despre despre opera poetului și recitînd din versurile acestuia, Mircea Martin, Andrei Magheru, actori ai teatrului. Poetul Virgil Teodorescu a citit poemul „Oceanul inocenței”, iar în primă audiție românească

s-a cîntat „B. Fundoianu — în memoriam” de Aurel Stroe, a cărei premieră mondială a avut loc la Paris chiar în acest an. ● Teatrul Național din Cluj-Napoca a prezentat publicului spectacolul Omul cu mîrtoaga de G. Ciprian, în regia lui Mihai Măniușiu și scenografia lui T. Th. Ciupe. ● Tot de la Teatrul Național din Cluj-Napoca am primit un supliment al caietului de sală, intitulat „Varietăți la 0 grade”, cu un conținut bogat și variat. Redactor-coordonator este Radu Bădilă. ●

(continuare la pag. 9)

Oradea

Săptămîna teatrului scurt

Ediția a VI-a

Printre multiplele manifestări competitive de cultură teatrală ce stimulează și îmbogățesc viața teatrului românesc, organic integrate Festivalului național „Cîntarea României”, Săptămîna teatrului scurt, inițiativă născută la Oradea, datorată teatrului din localitate și revistei „Familia”, și-a demonstrat și acum, la a șasea ediție, statutul profesional, pe drept dobîndit. Sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii Scriitorilor din R.S.R., a Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Bihor, a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), a Teatrului de Stat din Oradea și a revistei „Familia”, s-a desfășurat (30 noiembrie — 6 decembrie) o acțiune teatrală complexă, la care a participat un public numeros, receptiv și exigent.

14 colective teatrale, dintre care patru teatre naționale, au prezentat 18 spectacole, asigurîndu-se un program scenic bogat și variat, la care s-au adăugat un colocviu final, lansarea unor volume de teatru și critică teatrală, turneul unei trupe italiene (Teatro Laboratorio din Verona), întâlniri-dezbateri cu tineri spectatori din școli și întreprinderi. Destul de reprezentativ și de diversificat, afișul actualei ediții s-a sprijinit în primul rînd pe dramaturgia națională, pe clasicii și contemporanii noștri. Alături de Caragiale (Teatrul din Constanța și Teatrul Maghiar din Timișoara) și rar jucatul M. Săulescu (teatrul-gază), s-au adus la rampă texte de Everac, Mazilu, Băieșu, Solomon, piese de valoare, mostre autentice ale unei specii dramatice care nu conținește să suscite fertile discuții. **Urme pe zăpadă** (Teatrul de Stat din Turda) și **Un pahar cu sîfon** (Teatrul Național din Iași) de Paul Everac, **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu (Teatrul Național din Tirgu Mureș), **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu (Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară), **Apa** de Dumitru Solomon (la același teatru — în premieră pe țară),

Ana-Lia de Dina Cocea (Teatrul Național din Cluj-Napoca), **Nevinovatul** de Dehel Gábor (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca) au alcătuit secțiunea de actualitate a dramaturgiei noastre. Bune opțiuni s-au făcut și în domeniul dramaturgiei străine: piesele (mai mult sau mai puțin scurte) ale unor autori consacrați în țările lor, precum sovieticului Ghelman (**Intr-un parc pe o bancă** — Teatrul „Bulandra”), austriacul Turrini (**Romanță țirzie** — Teatrul Foarte Mic), maghiarul Göncz (**Medeea modernă** — Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară), iugoslavii Lebović și Pekić (**Farul și Domnul Valentino** — Teatrul Național din București). Luînd în considerație toate aceste titluri, salutăm efortul colectivelor teatrale de a selecta din biblioteca „teatrului scurt” texte de incontestabilă autoritate și valoare.

Ca orice manifestare de acest gen, competiția de la Oradea a avut plusurile și minusurile ei, reprezentații excelente și altele mediocre, plate, lecturi scenice incitante, inedite, cursive, dar și propuneri stîngace, ceea ce a oferit, cum s-a văzut, un bogat material dezbaterilor și controverselor. Esențial rămîne faptul că mult-discutatul concept de teatru scurt a fost validat și în această ediție, obținîndu-se discursuri scenice în registre variate, formulări stilistice în chei diferite, unele într-adevăr originale. Săptămîna teatrului scurt a înmagazinat un efort creator considerabil, convingînd un public larg de resursele de talent, de profesionalismul și de energia creatoare existente în teatrele noastre. Cele mai valoroase spectacole din actuala ediție s-au datorat acelor regizori care au știut să-și cucerească spectatorii prin unitatea viziunii și adecvarea ei la text, prin forța ideilor travestite în limbaj teatral, prin profunzimea și rafinamentul interpretărilor actoricești. Și-au cîștigat astfel o meritată adeziune reprezentațiile cu **Apa** în regia lui Victor Ioan Frunză, **Nevinovatul**, în cea a lui Tompa Gábor, **Intr-un parc pe o**

bancă, datorată lui Mircea Cornișteanu. Regii aplicate, soliditate în construcția scenică au dovedit și Horea Popescu în **Farul** și **Domnul Valentino**, Nicoleta Toia — **Un pahar cu sifon**, sau Cristian Hadji-Culea în **Romanță tirzie**. S-au pus însă și încercări regizorale ambițioase, care au dovedit, pe de o parte, fantezie, stăpânirea semnului teatral, putere de plasticizare a conceptelor, pe de altă, din păcate, inadecvare la operă. **Porțile**, adaptarea piesei lui Mihai Săulescu sub semnătura lui Alexandru Dărie, **Conu Leonida**... în regia lui Dominic Dembinski, **O sărbătoare princlăară**, în viziunea lui Cristian Ioan.

Satisfacția cea mai mare în acest festival au adus-o însă actorii. Un număr impresionant de interpreți, personalități marcante, capete de afiș, frunți ai scenelor noastre, și-au măsurat forțele în competiția colegială de la Oradea, spre satisfacția publicului. Actori din multe generații, profesori experimentați și tineri debutanți, și-au dovedit apartenența la aceeași școală a profesionalismului, dându-se însuflețitor cauzei teatrului. Au fost prezenți la această „săptămână orădeană” Mircea Albulescu, Gheorghe Cozorici, Victor Rebengiuc, Silvia Ghelan, Melania Ursu, Tatiana Iekel, Cornelia Gheorghiu, Luminița Gheorghiu, Radu Gheorghe, Nicolae Dinică, Emil Coșeru, Csiky András, Hejja Sándor, V. Papp Eva, Banyai Iren, Laczó Gusztáv, Virgil Andriescu, Mihai Gingulescu, Livia Doljan, Vasile Cojocaru, Ileana Stana Ionescu, Florina Cercel, Olga Delia Mateescu, Batho Ida și încă mulți alții... Enumerarea e de la sine grăitoare, ea vădește temeinica preocupare a teatrelor noastre pentru înflorirea artei scenice și prin intermediul va-

lorificării acestei specii de dramaturgie, care și-a câștigat adevărată atenție a spectatorilor.

Despre caracteristicile speciei s-a discutat în colocviul final, unde și-au adus contribuția, prin referate substanțiale analizând deopotrivă conceptul și rezultatele concrete, criticii Doina Modola, Stelian Vasilescu, Dumitru Chirilă și Virgil Munteanu, care a prezentat din partea redacției revistei „Teatrul” referatul „Valori dramaturgice și spectaculare în teatrul scurt”. Tema a generat pertinente schimburi de opinii.

Ediția festivalului a fost însoțită și de o publicație ad-hoc (admirabil realizată de Elisabeta Pop și Dumitru Chirilă), din al cărei ultim număr spicuim câteva păreri. D. R. Popescu „Păcat că n-au fost de față toți dramaturgii, regizorii și cronicharii de teatru din țară, ca să asiste la o sărbătoare a Teatrului românesc, sigur la cea mai înaltă manifestare teatrală din acest an”; Dina Cocea: „Prezența masivă a publicului orădean la spectacole și caldă ospitalitate a gazdelor festivalului demonstrează că teatrul și orașul continuă o tradiție culturală impresionantă care ne însuflețește și ne întărește credința în perspectivele frumoase deschise la Oradea teatrului scurt”; Ion Besoiu: „A fost o ambiție a teatrului «Bulandra» de a fi prezent în mijlocul publicului din Oradea, public cald, bun cunoscător de teatru. Acest festival a intrat în tradiția publicului din Oradea și a teatrelor din țară”; Ion Zamfirescu: „...Oradea, în aceste zile ale festivalului de teatru scurt, a fost locul de întâlnire a unei simțiri umaniste românești”.

Rep.

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

(Continuare de la pag. 7)

Două noi premiere la teatrul piteștean: Bill optimistul de Paul Everac, în regia și scenografia lui Mihai Lungeanu, și Domnul decan de George Magheru, în regia lui Costin Marinescu și scenografia Mihaelei Dinu-Pițigoi. ● La Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani a avut loc premiera piesei Preșul de Ion Băieșu, în regia lui Eugen Traian Bordenșan și scenografia lui Constantin

Moloea. ● Cîteva apariții editoriale demne de toată atenția: B. P. Hasdeu — „Teatrul” (Editura „Dacia”), I. L. Caragiale — „Teatrul” (Editura „Albatros”, colecția „Lyceum”), Antonio Buero Vallejo — „Cinci piese”, antologie și prefață de Ileana Georgescu; și „Commedia dell'arte”, antologie, prefață, traducere și note de Olga Mărculescu, (Editura „Univers”). ● Dramaturgul Paul Cornel Chitic a fost publicat în

prestigioasa revistă poloneză de teatru „Dialog”, care a ales, pentru numărul 9/1984, piesa Europa, aport, viu sau mort! Traducerea este semnată de reputata scriitoare Danuta Bienkowska. ● La Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad s-a prezentat, în regia lui Mihai Fotino, Idolul și Ion Anapoda de G. M. Zamfirescu. Mihai Fotino interpretează și rolul principal, alternativ cu Marcel

(Continuare la pag. 23)

Din Mesajul Institutului Internațional de Teatru

La 27 martie 1985, Institutul Internațional de Teatru sărbătorește pentru a 24-a oară Ziua Mondială a Teatrului. După cum se știe, această zi festivă a luat ființă în 1962, la 27 martie, odată cu deschiderea unei stagiuni a Teatrului Națiunilor, la Paris. Poate părea surprinzător că oamenii de teatru simt nevoia de a-și sărbători arta într-o anumită zi a anului. Oare arta aceasta nu e practică în fiecare zi? Și nu-i aducem noi, de fiecare dată, același prinos de entuziasm, nu găsim noi în ea aceeași bucurie? Adevărul este că Ziua Mondială a Teatrului înseamnă un moment privilegiat și excepțional, pe care noi l-am fixat în curgerea timpului, pentru a da celor ce se îndeletnicesc cu această artă de originală profesiune posibilitatea de a se întâlni, dincolo de frontiere, de ideologii, de generații, de discipline speciale. Ziua aceasta ne dă posibilitatea de a sublinia ceea ce ne apropie, ceea ce ne unește, prin bucuriile și necazurile noastre. Ea ne dă posibilitatea, mai ales, de a ne privi unul pe altul, de a arunca o privire spre alte culturi, de la un capăt al planetei la celălalt. Dacă, înfrățiți prin poezie, oamenii de teatru anticipează adesea realitatea, prefigurând astfel destinul omenirii, tot ei sint și memoria ei.

Acum patruzeci de ani se încheia cel de-al doilea război mondial. Teatrul își amintește... Hărțuit, prigonit de-a lungul veacurilor, simbol al rezistenței față de orice fel de oprimare, teatrul, care se identifică cu viața, pentru că este creație, depune mărturie pentru această Renaștere.

Din cenușa coșmarului răsare o mare speranță aceea a înțelegerii între popoare.

Au fost create marile organizații internaționale, bazate pe egalitatea între state și popoare. Fiecare popor, într-un moment sau altul al istoriei, aduce o contribuție semnificativă la progresul omenirii. Pentru a da întreaga măsură a capacității lor, toate sint datoare să se unească.

Fiecare e dator să fie solidar cu celălalt. Această solidaritate, oamenii de teatru n-au nevoie să o descopere, pentru că ea face parte din însăși esența artei lor. Crearea Institutului Internațional de Teatru, urmînd-o îndeaproape pe aceea a marilor organizații și inspirată fiind de una dintre ele — UNESCO —, apare ca afirmarea unei identități, a voinței de a construi împreună un viitor pe măsura speranțelor artiștilor.

Profunda noastră asemănare culturală, viziunea noastră comună asupra omului, făurite de-a lungul secolelor, ne dau sentimentul că aparținem aceleiași lumi. Fiecare om de teatru, bărbat sau femeie, participă la această universalitate. Preocupați de destinul comunității noastre, sintem cu toții la fel de preocupați de destinul lumii întregi.

Acțiunea noastră nu poate decît să se ralieze tuturor eforturilor de creație, tuturor invențiilor comunităților intelectuale ale lumii întregi, menite a spori prilejurile de schimburi și de contacte. Teatrele noastre sint locuri de întîlnire, de comunicare și de schimb, ferestre deschise spre tot ceea ce aduc oamenii de pretutindeni pentru creșterea tezaurului străvechi de cunoaștere și de artă.

Reflex al unor societăți diferite, teatrul dă la o parte ceea ce îi separă pe oameni și pune în valoare ceea ce îi unește voința de Pace...

Dar în acest an 1985, consacrat tineretului, ne stă în față și o altă îndatorire. Noi, oameni de teatru ai prezentului, am primit o moștenire a trecutului și răspundem de ea în fața artiștilor și a publicului de mîine.

Tineretul aspiră să participe, să-și asume propriile răspunderi. Tineretul crede în solidaritate și vrea să ia parte la activitățile legate de cauze mărețe. Tineretul e capabil de atîta dragoste...

Dar el vrea să cunoască adevărul.

Nouă ne revine datoria de a nu-l ascunde, pentru ca speranța pe care o reprezintă tineretul să devină scutul păcii și al prieteniei între popoare.

Idealul tineretului, care este și al nostru, nu e un vis al imaginației, ci o cerință permanentă a conștiinței artiștilor.

ANDRÉ LOUIS PERINETTI
secretar general al I.T.I.

■ HENRI WALD

Intuiția și pretențiile intuiționismului (I)

„Nu există o cunoaștere intuitivă și o cunoaștere logică, ci o expresie intuitivă și o expresie logică“.

CAMIL PETRESCU

Limbajul mito-magic de la începuturile istoriei a menținut multă vreme rațiunea strins legată de trăirile pragmatic-afective, lipită de sensibilitate. Până târziu, până după Platon, rațiunea a rămas „în statu nascendi“, în mituri, legende și parabole. Abia în dialogurile platoniciene explicația a început să se desprindă de poveste. Însă conceptul a reușit să se diferențieze deplin de metafora matricială odată cu Aristotel. Numai un metalimbaj este în stare să elibereze rațiunea din strinsoarea metaforei prin care și în care s-a format. Aristotel a izbutit primul să întoarcă limbajul asupra lui însuși, să vorbească despre vorbire, să inventeze logica.

Înainte de a deveni capabilă să spună „coincidentia oppositorum“, vorbirea a povestit **mitul androginului**, despre acel început de timp în care omul nu se diferențiasse încă în bărbat și femeie, în care lumea nu se despicasese în subiect și obiect, în care viața nu era despărțită în bine și rău. Cuvântul „om“ mai păstrează urmele mitului care povestea facerea lui: **huma**. Vreme îndelungată, cauza lucrurilor era o poveste despre originea lor; ca și cauza, originea este inaccesibilă simțurilor și accesibilă doar vorbirii.

Fiind totdeauna abstracte și generale, ideile sînt spațiale. Ele se desfășoară numai în timp. Ele nu pot fi percepute, ci doar pricepute. Ele nu sînt decît înțelesul vorbirii și mai întîi de toate al convorbirii. Primordial este dialogul, monologul este secund. În sens strict, într-o carte nu există idei, ci doar litere care permit citirii să reproducă gândurile consemnate. Ideile nu pot locui nici „înăuntru“, nici „afară“. Interioară nu poate fi decît vorbirea nerostită, nu gîndirea. Însă procesele biochimice de pe scoarța cerebrală, descărcările unor curenți bioelec-

trici și vibrația coardelor vocale nu sînt **mai interioare** decît bătăile inimii, digestia sau circulația sîngelui. Spiritul nu e nici interior, nici exterior, ci este produsul limbii pe care o vorbește o anumită comunitate. Cele mai intime gînduri sînt elaborate cu ajutorul limbii comune. La construirea celor mai originale idei participă limba întregii comunități. Creațiile de idei nu poate fi decît individualitatea, dar instrumentul creației — limba — este colectiv. Creația colectivă este, de fapt, colectivizarea creațiilor individuale.

Iluzia vieții „interioare“ și credința în „celălalt tărîm“ au păstrat pînă la noi obsesiile mentalității mito-magice. Spiritul de „dincolo“ și de „dincoace“ nu este decît efectul puterii pe care o are vorbirea de a se referi la absent și de a rămîne nerostită. Paradisul — transcendent sau transcendențial, al lui Platon sau al lui Husserl — nu este decît un mit mai rafinat.

În primele milenii ale istoriei, lumea „de dincolo“ a rămas în preajma lumii de „aici“, încă nu ajunsese „supranaturală“; era doar nevăzută, ascunsă simțurilor noastre și nicidecum „invizibilă“ sau „incognoscibilă“. Spiritele, zeii și mai târziu Ideile intrau mereu în legătură cu oamenii prin vise, har și amintiri, iar oamenii credeau că obțin bunăvoința lor prin forța magică a miturilor și riturilor. Ideile s-au îndepărtat treptat de viața oamenilor pe măsură ce au fost monopolizate de un grup restrîns de inițiați: vrăjitori, preoți, înțelepți. Încetul cu încetul „lumea cealaltă“ a devenit de nepătruns, misterioasă, inaccesibilă minții omenești. Numai experiențele mistice ale aleșilor o mai puteau atinge.

De la greci încoace, lumea s-a despărțit în două: una empirică, accesibilă cunoașterii, și cealaltă pur spirituală, acce-

sibila doar credinței. Două adevăruri: unul omenesc, și celălalt divin; unul relativ, și celălalt absolut; unul supus istoriei, celălalt etern. La un moment dat, nici o punte nu mai era posibilă între aceste două lumi. Filozofia, de la Platon la Kant, a desăvârșit această despărțire religioasă între materie și spirit.

În ultima sută de ani, intuiționismul încearcă să anuleze distanța dintre viață și idei, fie prin apropierea vieții de idei, ca în fenomenologie, fie prin apropierea ideilor de viață, ca în existențialism. Intuiția este privită ca singura metodă capabilă să surprindă, în intimitatea ei, unitatea dintre individual și universal. Este adevărat că din judecăți particulare nu se pot **induce** decît tot judecăți particulare, iar din judecăți universale nu se pot **deduce** decît tot judecăți universale. Scandalul logic al trecerii de la individual la universal nu poate fi asumat decît de intuiție. Dar intuiția trebuie neapărat înțeleasă ca un moment necesar în dialectica gândirii. Ea nici nu ocolește și nici nu depășește logica, rațiunea, intelectul, ci le implică în saltul pe care îl face de la perceptibil la inteligibil. Prin intuiție, mintea trece fulgerător de la aparența lucrurilor la esența lor, dar aceasta nu este posibil decît în tensiunea dintre percepție și concept, dintre trăire și logică. Fără rațiune, intuiția nu este decît o simplă percepție care oglindește doar individualul sau o pretinsă comuniune mistică cu Universalul. Intuiția este deci altceva decît pretinde intuiționismul.

În pofida intuiționiștilor, intuiția nu este nici ilogică, nici supralogică, ci infralogică, deoarece nici nu se opune logicii, nici nu o depășește, ci o pregătește. Intuiția este, de fapt, o inducție incompletă, amplificatoare, care, în loc să se desfășoare treptat, de la o premisă la alta și apoi la concluzie, saltă străfulgerător de la individual la general. Un singur măr căzut în capul unui geniu a fost suficient pentru a se ivi legea gravitației... O singură oală în care fierbea apă i-a ajuns lui Papin pentru a inventa mașina cu aburi. Dar toate aceste intuiții sînt îndelung pregătite de gândire, de vreme ce sînt totdeauna de „specialitate“ Intuiția funcțiilor fuchsiane a avut-o Poincaré și nu Freud. Impresia că intuiția se dispensează de limbaj provine din faptul că înălțarea de la individual la general nu trece prin propoziții care enumeră o serie de cazuri de același fel. Însă limbajul, fie și nerostit, participă totdeauna la saltul de la oglindirea senzorială a individualului la reflectarea logică a generalului. Și cu cît distanța dintre individual și general este mai mare cu atît intuiția care le surprinde unitatea este mai valoroasă. Intuiția care a dus la inventarea roții, cu toată imensa

ei importanță, este totuși inferioară intuiției care a răsturnat geocentrismul.

Intuiționismul cere intuiției ceea ce ea nu poate să fie **cunoașterea imediată**, netulburată de cuvinte și concepte. Însă „cunoașterea imediată“ este o contradicție în termeni, în vreme ce „cunoașterea mediată“ este un pleonasm. Fără mijlocirea limbajului și intelectului nu poate să existe decît un **inceput** de cunoaștere; ca să se încheie, cunoașterea are nevoie de cuvinte și noțiuni. Intuiționismul este credința într-o iluzorie cunoaștere eliberată de sub tutela limbajului și rațiunii. Concretul real nu poate fi însă cunoscut decît prin abstracțiile intelectului care îi reflectă genul și deci identitatea. Fără vorbirea care transformă lucrul în obiect și omul în subiect nu e posibilă cunoașterea. Necuvîntătoarele au reflexe adaptative și nu reflecții explicative. Intuiționismul pretinde intuiției ceea ce ca nu poate să facă: să evite opoziția dintre obiect și subiect, precum și dintre senzorial și intelectual. Omul este totdeauna unitatea contradictorie dintre simțire și gândire. Suprimarea gândirii sau a simțirii ar arunca omul în afara culturii, printre celelalte ființe ale naturii sau printre unelte, mai mult sau mai puțin computerizate, autotelemecanizate, robotizate. Prin esența lui, omul nu suportă multă vreme unidimensionalizarea. Mai devreme sau mai târziu, dimensiunea vitregită se revoltă. Intuiția nu poate fi nici pur senzorială, nici pur intelectuală. Ea este menită să realizeze tocmai unitatea dintre cele două facultăți fundamentale ale omului și nicidecum s-o spargă. Dealtfel, cei care cred că au reușit să suspende rațiunea — prin orgie — sau să-și mortifice simțurile — prin ascetă — au trăit o iluzie. Opoziția dintre sensibilitate și rațiune, dintre subiect și obiect, dintre individualitate și societate se află la însăși originea omului și este forța motrice a cunoașterii și a istoriei. Biblia însăși povestește că Dumnezeu, deși atotputernic, a creat **numai doi oameni**, pentru a sublinia că individualitatea este valoarea supremă a existenței și că ea nu se poate dezvolta decît în dialog cu celălalt: singurătatea nu este capabilă nici de creație, nici de procreație. Fără ceilalți nu există decît singurătate; individualitatea nu e posibilă decît împreună cu ceilalți. Dar Biblia mai povestește că Adam și Eva nu s-au mulțumit să trăiască, ci au dorit să și cunoască. Vorbirea și mai ales convorbirea i-au dat omului puterea să se opună naturii și chiar lui Dumnezeu. Numindu-le, primii oameni au scos lucrurile din anonimatul naturii și le-au așezat, ca obiecte de cunoscut și de folosit, în fața unui subiect în stare să le cunoască și să le folosească. Așa au ieșit Adam și Eva

din inocența paradisiului și au inaugurat istoria cunoașterii. „Păcatul originar” este, așadar, mai puțin păcat și mai mult originar, de vreme ce este actul de împotrivire care se află la originea omului. Dezvoltarea omului înaintează sub semnul lui „Doi” și nu sub tirania lui „Unu”. Cunoașterea este compromisă și de ideile izolate de viață și de trăirea necălăuzită de idei.

Intuiționismul vrea să ferească autenticitatea individualității de invazia socialului cristalizat în cuvinte și concepte. Ceea ce trebuie însă înălțurat nu este socialul, fără de care singularitatea percepției nu se poate transforma într-o cunoștință comunicabilă, ci automatismul clișeeilor, poncifurilor și locurilor comune, care uniformizează și falsifică gândirea. Originalitatea unei cugetări nu se împiedică de conceptele formate prin și în cuvinte dacă vorbirea este autentică și nu stereotipă. Cită vreme oamenii sînt aceia care vorbesc o anumită limbă și nu se lasă „vorbiți” de ea, obstacolul limbii e benefic pentru gândire. Neîncrederea intuiționismului față de rațiune și limbaj este mai degrabă o luptă cu îngustimile raționalismului și cu vidul vorbirii, împotriva unor concepte sterile și a unor cuvinte care nu mai spun nimic. Fără cuvinte și concepte, percepția lucrurilor în devenirea lor individuală nu devine înțușia duratei lor esențiale. Nici intuiționismul nu se poate lipsi de limbaj și rațiune; el nu poate decît să le redea prospețimea pierdută prin trivializare. Intuiționismul este și el silit să ajungă la limbaj și rațiune dacă vrea să fie o concepție despre lume și despre modul în care poate fi cunoscută. Adversitatea lui este, în fond, față de **prejudecăți**, nu față de judecăți.

În filosofia contemporană, cele două direcții ale intuiționismului — antiintelectualistă și supraintelectualistă — au dus, prima la Bergson și cealaltă la Husserl. Bergson urmărește să întuiască, prin simpatie, durata pură a elanului vital, iar Husserl vrea să întuiască, prin reducere, prin punerea în paranteze a lumii, ideile pure. Dincolo de aparențe, Bergson este un materialist credincios, iar Husserl, un idealist ateu: primul este un teocentrist, iar al doilea este un egocentrist. Bergson este un Heraclit spiritualist, pentru care mișcarea vine de la Dumnezeu și duce la el, iar Husserl este un Platon răsturnat, pentru care transcendentul divin devine un transcendent uman. Deși diametral opuse, cele două intuiționisme încearcă același lucru: suprimarea distanței dintre subiect și obiect, fie prin topirea subiectului în obiect, fie prin absorbirea obiectului de către subiect. „Intuiția filozofică” — scrie E. Levinas — nu e ca în bergsonism sau în „filozofie vieții” un act în care toate

forțele vitale sînt angajate, act care joacă un rol important în destinul vieții. La Husserl este o reflecție asupra vieții, care este considerată în toată plenitudinea ei și în toată bogăția ei concretă — dar această viață care este luată în considerație nu mai e trăită⁴¹. Insistînd asupra opoziției dintre intuiționismul bergsonian și cel husserlian, E. Levinas scrie în continuare: „Însă punctul care dezvăluie în ce măsură intuiționismul lui Husserl este profund concretitudinea este în altă parte... Filozofia lui începe cu reducia, or iată un act în care considerăm viața în toate concretitudinea ei, dar în care nu o mai trăim⁴². În filozofia lui Bergson, subiectul se instalează simpatetic în obiect, iar în fenomenologia lui Husserl, obiectul este creat de subiect, se constituie în subiect. „Numim intuiție simpatia prin care cineva se transportă în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce are el unic și deci inexprimabil⁴³”, scrie Bergson. Iar Husserl scrie că: „...egoul meu, care deci, ca subiectivitate, are un rol de constituire ultimă, precede această lume constituită...⁴⁴”.

Ezitatea intuiționistilor în precizarea raportului dintre intuiție și intelect provine din neînțelegerea faptului că intuiția **începe** cu trăirea senzorial-afectivă, dar se **termină**, inevitabil, printr-un act intelectual. Fie că este antiintelectuală, ca la Bergson, fie că este supraintelectuală, ca la Husserl, fie că este paraintelectuală, ca la Brouwer, intuiția are neapărat nevoie de limbaj și rațiune pentru a deveni mod de cunoaștere. Dealtfel, toți au scris cărți de o strictă coerență logică pentru a demonstra valoarea cognitivă a intuiției. Rigoarea logică a demonstrației nu a avut nimic de suferit de pe urma faptului că Bergson s-a folosit mai mult de metafore, Husserl, mai ales de metalimbaj, iar Brouwer, de simboluri matematice. Oprită la jumătatea drumului, intuiția nu este decît o percepție intensificată printr-un efort de atenție.

A neglija intervenția intellectului în cunoaștere nu înseamnă a-l ocoli. Bergson însuși a nuanțat în repetate rînduri antiintelectualismul filozofiei sale, vorbind ba de o „intuiție filozofică”, ba de o „simpatie intelectuală”, ba de o „înțelegere imediată”. Într-o zi i-a spus lui Jacques Chevalier că n-a făcut „decît să reslaureze sub numele de **intuiție** adevărata inteligență, care nu e aceea care vorbește, ci aceea care vede⁴⁵”.

Altădată i-a afirmat că și rațiunea își are rostul ei. „Zic «inteligență» — spun eu — pentru facultățile discursive și «intuiție» pentru funcția superioară a gândirii. Dar nu vād nici un inconvenient să se cheme «rațiune» ansamblul celor două funcții, cu predominanța celei de-a doua⁴⁶. Lui Bergson îi era îndeajuns de

limpede că se opune mai mult intelectualismului decît intelectului. „Pentru a contracara intelectualismul dominant — mărturisirea ei — am fost silit să insist mai mult decît se cuvenea asupra celui-lalt aspect al problemei”.

Ezitatea lui Bergson în efortul său de a izola intelectul de intuiție a fost remarcată și de Tudor Vianu, care, după ce citează un pasaj din „La Pensée et le Mouvant”, unde se vorbește de o „viziune care abia se distinge de obiectul văzut, cunoștință care este contact și chiar coincidență”, atrage atenția asupra acestui „abia” și a acestui „chiar” al nehotărîrii⁸. Pretinsa cunoaștere nemijlocită prin intuiție, prin empatie, prin simpatie, prin participare nu este decît amestecarea percepției și emoției subiective cu proprietățile obiectului perceput. Este adevărat că orice spectator este și un actor secret, că cel ce privește un spectacol îl și joacă în sufletul lui. Dar duritatea unui obiect nu se reduce la rezistența pe care o întîmpină subiectul cînd încearcă să-l prelucrez. Durata lumii nu este numai fluxul continuu al conștiinței umane. Oamenii nu pot cunoaște decît omeștește ceea ce este independent de om, dar antropomorfismul nu anulează obiectivitatea cunoștințelor umane, ci determină doar relativitatea formării lor. Izomorfe cu lucrurile nu pot fi decît conceptele; emoțiile exprimă doar atitudinea umană față de lucruri. Obiectiv e conceptul „mysotis” și nu metafora „nu mă uita” din română și germană. Cunoașterea cere neapărat diferențierea simpatțiilor și antipatiilor de proprietățile lucrurilor reflectate conceptual.

Vrînd să ferească intuiția de logica stabilității, care stopează mișcarea, Bergson nu înaintează spre logica devenirii, ci încearcă să plonjeze „simpatetic” în durata pură a lucrurilor. Însă durata pură este un mit ca și Androginul, Neantul sau Duhul sfînt. Mișcarea este totdeauna mișcarea unui corp care este și nu este în același timp în același loc. Logica dialectică nu se oprește la stabilitatea relativă a contrariilor **constituite**, ci pătrunde pînă la **constituirea** contrariilor, pînă la geneza unităților duale, pînă la dualitatea unităților în mișcare. Judecata dialectică nu afirmă că mișcarea **constă** și nu **constă** în a fi și în a nu fi aici și acum, ci că mișcarea **constă** în a fi și a nu fi aici și acum, că mișcarea este unitatea contradictorie dintre prezență și absență.

Stupefacția logicii tradiționale în fața dialecticii i-a determinat pe unii s-o considere iluzorie, ca eleații de ieri și de azi, iar pe alții s-o reducă la o dualitate complementară, de tipul „undă-corpusul” și „experiență-teorie”, ca idoneiștii Jean Piaget și Ferdinand Gonseth. Însă

unitatea primordială nediferențiată și unitatea duală nu sînt alcătuite din elemente complementare, simultane, alter-nante sau subordonate, ca omul și umbra sa, întuneric și lumină, stăpîn și sclav, ci identități contradictorii în care opușii se transformă neconștient unul în celălalt, ca în autodinamica unității dintre fenomen și esență, senzorial și intelectual, individualitate și societate. În opoziție cu toate religiile, care subordonează, pînă la urmă, dualitatea unui „Unu”, ipostaziat și idolatrizat, dialectica dezvăluie dependența unității de opușii care o realizează. Intuiționismul s-a aflat totdeauna la un pas de misticism. Și pasul a fost deseori făcut, intuiția devenind „comuniune cu Unul”. Intuiția poate sluji și misticismul transcendent și pe cel immanent, se potrivește și misticismului religios și celui laic. Gîndirea mistică înțelege prin intuiție „revelația” Unicului, nu „cunoașterea” universalului. Prin intuiția religioasă se dorește unirea omului cu Dumnezeu, iar prin cea laică se încearcă unirea subiectului cu obiectul. Și într-un caz și în celălalt, țelul este același: escaladarea opoziției dintre subiect și obiect. **„Cunoștința nu e niciodată o contopire; iar contopirea nu e niciodată o cunoștință.** Misticismul postulează tot-mai „pierderea sufletului în Unitate”, ștergerea eului în Totalitatea existenței, în Dumnezeu⁹. Este demn de semnalat că misticismul, fie iudeo-creștin, fie păgîn, fie laic, pregătește cam la fel „transa” intuitivă: orientarea antinaturală a instinctelor, punerea în paranteză a lumii, concentrarea atenției într-un singur punct, repetarea continuă a aceluiași gest, muzică monodică, dansuri monotone, tăcere sau strigăte, postire sau drogare. Beția simțurilor sau extazul spiritual anulează opoziția dintre eu și non-eu. Orgia și asceza duc la același rezultat. Vorbăria, ca manifestare zgomotoasă a tăcerii, sau criptificarea limbajului au fost și ele mijloace preferate ale misticismului. Mulțimile au crezut întotdeauna că obscuritatea e mai adîncă decît claritatea. „În formele mai apropiate de misticismul originar, orgiac sau ascetic, experiența Unității se exprimă în sunete nearticulate, în crearea de cuvinte noi, numită glosolalie sau logoree, în sfîrșit, în utilizarea limbajului obișnuit pentru ca el să dobîndească un sens simbolic, ermetic, și să trezească rezonanțe arhaice. Tendința spre ermetism și arhaizare în limbaj a fost o trăsătură a ultimelor decenii”¹⁰.

Ceea ce vrea neapărat să depășească orice misticism este bivalența omului, zbaterea lui continuă în tensiunea forțelor și valorilor opuse: materie și spirit, frumos și urît, adevăr și eroare, drept și nedrept. Și deoarece bivalența începe

(continuare la pag. 81)

VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC



**Ileana
Predescu :**

*„Am nimerit
într-o meserie
în care
nimic,
niciodată,
nu se poate
repetă...”*

— Stimată Ileana Predescu, ați oferi cu plăcere cititorilor o discuție „biografică” asupra vieții dumneavoastră de actriță ?

— Din păcate, eu asociez biografia, fie ea și artistică, cu ideea de arhivă. Mai bine să ieșim în stradă sau să intrăm în casă.

— Să intrăm în casă și să deschidem ferestrele...

— Îmi convine

— Cred că ne puteți da vești despre regina Gertruda și al său fiu.

— Deocamdată, prefer să vă mărturisesc că am simțit ca necesară (situația care a decis) întreruperea, pentru o perioadă, a repetițiilor cu *Hamlet*. De fapt, noi l-am jucat o dată când l-am re-tradus. A fost unul dintre cele mai minunate spectacole această perioadă, pentru

că nu eram limitați de un decor mai bun sau mai prost, eram într-o „zonă Shakespeare” în sensul că așa, ca pe vremea lui — neavînd decor, publicul, adică tot noi, aveam libertatea să ne închipuim totul despre totul în acest spectacol. Să ne închipuim cît de minunat va putea fi, pentru că, traducînd, interpretăm de fiecare dată fiecare frază pe care o prelucram și o imaginăm în totă complexitatea ei. Adică în decor și în relații. Nici un cuvînt fără a închipui relația față de partener și față de întregul spectacol, căutînd sensul cel mai adecvat în limba română. De asta spuneam că a fost minunat. Prin urmare, am consumat deja o variantă. Rămîne de văzut ce variantă nouă alegem pe scenă...

— **Ați mai jucat în Hamlet — pe atunci, Ofelia.**

— Vom avea ocazia, cu siguranță, pe parcursul discuției să revenim și la asta.

— **Dar, vrînd-nevrînd, ne-am apropiat de timpul începuturilor dumneavoastră în teatru. Drumul acesta a început cu o alegere conștientă sau ca urmare a unei întîmplări ?**

— O întîmplare. E drept că aveam încă din liceu o predilecție pentru versuri, dans ș.a. Pe atunci foloseam însă pre-textul acesta numai ca să chiulesc de la școală, ducîndu-mă la repetiții...

— **N-ați fost o elevă conștîncioasă ? ! !**

— Deloc. Eram disperată că trebuie să mă duc în fiecare zi la școală și mai cu seamă că era vorba de aceeași școală. Întîmplarea despre care am pomenit m-a favorizat, pentru că am nimerit într-o meserie în care nimic, niciodată, nu se poate repeta. Voiam să fac medicina. Și acolo aș fi avut veșnic probleme noi. Dar, probabil, pentru mine, este mai bine că am ajuns aici. Cum a fost ? Eram bolnavă cînd au început examenele. Cînd m-am însănătoșit mai aveam doar două posibilități : Institutul de teatru și A.S.E. Am dat două examene. Pe cel de la Institut l-am trecut prezentîndu-mă cu o poezie învățată în două zile. Spre uimirea mea, am fost admisă și la celălalt. Am renunțat însă la cursurile Academiei, care m-ar fi solicitat altfel decît îmi doream...

La Institut, încă din anul I, un student la regie m-a luat să joc Doica din **Romeo și Julieta**. Pentru că am jucat, am rămas în teatru. Era o producție care s-a și dat la „Casa studenților”. Din clipa aceea, dilema a dispărut.

— **Patima pe care v-o cunoaștem cu toții, și care acum este conștientizată, exista de la început sau s-a infiripat mai tîrziu, prin acumulări ? Dansați, spuneți poezii, jucați, încă din școală.**

Deci aplecarea către această zonă răbufnea.

— Răbufnea, dar foarte dezorganizat din toate punctele de vedere. În anul II la Institut, am repetat în **Unchiul Vanea** și am jucat într-o nouă producție. După actul I, n-am vrut să mai intru în scenă. Nu aveam simțul răspunderii față de aceste lucruri minunate. Capricii. După Doica din **Romeo și Julieta**, la o repetiție cu **Unchiul Vanea**, una dintre interprete a rostit deodată, la adresa mea, o frază pe care n-am s-o uit niciodată, pentru că m-a ajutat foarte mult „Dar, de fapt, ce vrea ea să spună cu replica asta ?”... Cred că eram încă așa de departe de fenomenul teatral... Poate că jucam doar din instinct, n-aș putea să spun exact. De-atunci a început să mijească în mine ideea răspunderii... Nu-mi închipuiam că poate exista întrebarea pe care a scăpat-o colega mea.

— **Ați pronunțat cuvîntul instinct, pe care, legat de meseria dumneavoastră, îl asociem cu intuiția și cu inspirația. Cît din ceea ce oferiți spectatorilor este profesionalism, experiență, și cît restul ?**

— Experiența îți creează un bagaj de posibilități de exprimare, de tehnicitate, pe care, vrînd-nevrînd, îl manevrezi. Apelezi la el. Mai ales cînd nu-ți iese sau nu-ți place ceea ce faci ; cînd nu te-nțelegi cu regizorul sau cu partenerul. Dacă lucrurile se îmbină frumos, uiți că el există. Și totul devine doar o bucurie și o plăcere și o nerăbdare de a descoperi, de a merge mai departe în necunoscutul care este fiecare rol, spectacol, reprezentație sau fiecare moment de relație.

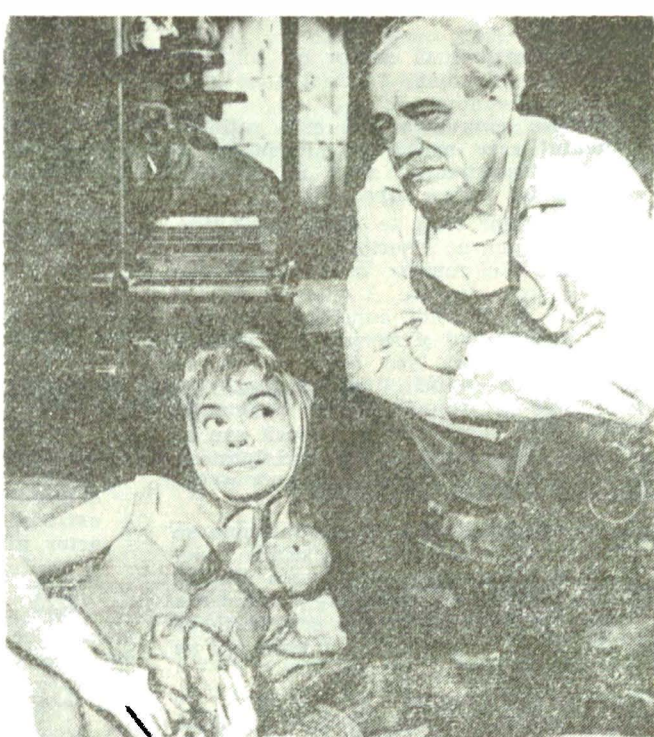
— **Nu vi s-a întîmplat niciodată să jucați aceeași piesă identic în mai multe reprezentații ?**

— Ba da. Mi s-a întîmplat. Numai în spectacole în care nu converge totul spre bine. Dar e foarte neplăcut momentul cînd te copiezi, cînd cauți să faci din nou ce-ai mai făcut, și nu să creezi relația și sentimentul care ar trebui să se nască spontan, în clipa aceea, pe scenă.

— **Se întîmplă așa, probabil, cu rolurile care nu sînt tocmai potrivite constituției psihice a actorului.**

— Are și n-are legătură. Mi s-a întîmplat să joc un rol pe care ar fi trebuit să-l fac foarte bine, adică mi se potrivea perfect. Dar, din cauza unei neconcordanțe dintre mine și partener, nu a reușit. De aceea, nu mă gîndesc dinainte ce rol aș vrea să joc.

Aș putea să ratez și mi-ar părea foarte rău. S-ar putea să întîlnesc regizorul pe care să nu-l intereseze piesa aceea anume, un partener pe care să nu-l intereseze rolul, să nu i se potrivească, și atunci totul este atît de dureros, încît caut să



**Ada din „Passacaglia“ de Titus Popovici, alături de Jules Cazaban
Vivie din „Profesiunea Doamnei Warren“ de G. B. Shaw**

Alison din „Privește înapoi cu minie“ de John Osborne



nu mai visez, ci să accept un rol nou, necunoscut, cu toată fascinația pe care ți-o oferă necunoscutul.

— **Nu cumva acesta este raționalul care maschează inconștientul sau subconștientul, zona în care visurile își trăiesc liber viața?**

— Nu. Chiar dacă te decepționez, trebuie să-ți spun că visurile nu există pentru mine. Nu reușesc niciodată să fac ceva de una singură. A visa la un rol înseamnă a te gândi cum să-l realizezi. Mi se pare stupid și sterp să mă gândesc la ce și cum voi face, când nu știu cu cine, nu știu în ochii cui mă uit. Evident, visez la... roluri. Dar nu la anumite roluri. Este ca și cum aș fi dorit sau aș fi visat de ce om să mă îndrăgostesc. Or, nu mi s-a întâmplat așa ceva niciodată.

— **Spuneți că se poate întâmpla să nu vă lăsați un rol din cauza unei colaborări eșuate. Ne-ați putea divulga ceva din relația (stare de comunicare sau de singurătate) cu partenerii de joc, pe de o parte, și cu publicul, pe de altă parte?**

— Am și singurătăți pe scenă, dar le am în general fericite. Asta se întâmplă când trebuie să fiu și sint singură la modul concret. Adică în situație de recital sau monolog. În cazurile de mai sus sint singură și față de public. În rest, mi-e urit și mi-e foarte greu să fiu singură pe scenă. Mi se întâmplă să fie așa când am un partener cu care nu mă înțeleg. Atunci mă chinuiesc. O singurătate dureroasă din care încerc să ies tot timpul, așa ca și cum aș avea nevoie de aer.

— **În ce fel căutați aerul de care aveți nevoie?**

— Când am de-a face cu „personaje” recalitrante sau dintre cele care își schimbă jocul spontan doar ca să atragă atenția, caut să mă adaptez, să răspund, să-mi găsesc cea mai bună stare și cea mai adevărată în raport cu ceea ce face partenerul în clipa respectivă. Oricum, caut să fiu cu el, încerc în diverse moduri să ajung la relația adecvată, la echilibrul care transmite publicului sensul exact al scenei respective. Deci, nu mai este vorba doar de mine. Dacă se distruge echilibrul, se prăbușește tot, tot... așa, ca un castel de nisip: cite un pic, cite un pic. Sensurile care fac ca piesa să fie dusă mai departe, cele care trebuie transmise în sală, se deteriorează în lipsa echilibrului de care vorbeam. Spectacolul trebuie să fie întotdeauna „acela”, indiferent de mici fluctuații. În cazul în care legătura dintre mine și colegii mei de spectacol este caldă, roșită și corectă, publicul se simte bine. Și-atunci uit și cine sint...

Îmi amintesc acum că mai există o situație destul de ciudată, specială chiar.

Cel mai bun exemplu ar fi **Hamletul** trecut, atunci când am jucat Ofelia. În majoritatea timpului eram singură, pentru că așa îmi cerea textul. Deci: ea, în nebunia ei, era singură, scenele cu Hamlet nu erau niște scene de comunicare, de dragoste, ba dimpotrivă, de închidere în sine, de fugă... Încit în amintirile mele nu regăsesc nicidecum o stare de bine între mine și partenerii mei, ci mai curînd între mine și public. Dar, în cazul acesta anume, relația necesară, exactă, era cea pe care am trăit-o.

— **Dincolo de text, de descoperirea lui, făcută împreună cu regizorul, și dincolo de spațiul scenografic, deci depășind concretul nivelurilor sale de existență teatrală, ce înseamnă pentru actor gândul că în viața lui există scena?**

— Este unul dintre lucrurile care ne mențin, ne salvează, ne bucură, ne fericesc, ne sfințesc, nu pot să spun exact.

— **Salvează?**

— De la toate eșecurile din viață și de la cele (pasagere) din teatru. Pentru mine — probabil — este locul unde de fiecare dată încerc o nouă experiență de viață, de gândire, de simțire. A devenit o necesitate.

— **Cum se interferează, în constituția dumneavoastră psihică și profesională, scena cu viața?**

— Se despart, inevitabil, în zona conștientului. S-ar putea ca în aceea a inconștientului să nu se despartă. S-ar putea întâmpla. Dar în ceea ce privește starea mea de veghe, de trezie, ele se despart. Viața e viață, cu zilele ei, cu orele ei, cu întâmplările ei, și scena e altceva. Cîndva, scena, rolul, mă obsedau dincolo de ele. Nu dormeam nopți la rînd. La un moment dat, faptul începu-se să devină periculos și mi-am impus o disciplină dură, dar prețioasă. De la o anumită oră, ea, scena, trebuia să nu mai existe. Mi se mai întâmplă și acum, cîteodată, să nu reușesc. Continui să-mi educ reflexul. După ce termin un spectacol (mă refer la cele care mă solicită foarte mult), consum totul și spun: Gata! Stop! Caut să mă preocup de cu totul, cu totul altceva.

— **Trebuie să fie teribil de greu de suportat să te încarci cu atîtea personaje, cu atîtea vieți, cu atîtea experiențe. Devine necesar să vă eliberați de fiecare dintre ele pentru a o**

aborda pe următoarea sau le puteţi așeza „pe rafturi, înăuntru” și duce cu dumneavoastră mai departe ?

— A scăpa de ele, înseamnă — de fapt — premiera și spectacolul. Dacă nu ajungi la asta, totul rămâne într-un mod neplăcut în tine, dar pe urmă, așa cum și în viață evenimentele își găsesc fiecare locul lor fără să dispară, așa se întâmplă și cu rolurile, personajele, expe-

riențele pe care le-arn trăit. Își găsesc fiecare spațiul lor. Într-un om încap foarte multe lucruri și într-un actor încap foarte multe roluri. Stau la locul lor, așa, neștiute și apar, cînd ai nevoie de ele, ca niște prieteni.

— În afara teatrului, aveți vreo altă pasiune ?

— „Pasiune” ! — este un cuvînt care mă sperie...

— Corecți-mă !

— Eu le-aș numi slăbiciuni.

— Actorul este capabil să joace, bolnav de moarte. De unde vine extraordinara lui forță fizică ?

— Dacă aș spune că știu exact, aș minți. Probabil că din pasiune și din simțul răspunderii. Acum îmi vine în minte că un mecanic de locomotivă ar putea să aibă aceeași forță fizică ca să salveze viețile celor din tren, în cazul în care el ar fi bolnav.

— Înțeleg că simțul responsabilității, care vă lipsea la începutul carierei, a fost dobîndit și a devenit atât de acut încît ați ajuns la starea despre care vorbeați.

— E sigur că s-a întîmplat așa. Și încă de mult. Dar mai este ceva, ce nu știu să explic. Mi-a venit acum în minte un lucru ciudat... Jucam un spectacol. Purtam cizme și într-una din ele aveam un cui care mă înțepa îngrozitor. Așteptam să intru în scenă. Trebuia să bat la ușă și să intru. În fiecare seară, înainte de a bate la ușă îmi spuneam: „cînd termin, să mă duc la cineva să-mi bată cuiul, că o să-mi facă o rană... de o să iasă prin partea cealaltă a piciorului”. După ce băteam la ușă, uitam complet, încît în seara următoare mă aflam în aceeași situație.

Și asta se adaugă la ideea de forță... E amplu, e complex, greu de explicat.

— Procesul „tehnologic” al nașterii unui spectacol, îl cunoaștem (cel puțin teoretic). Care este procesul tehnologic, sau poate psihologic (sau amîndouă), al creării unui rol ? Pe unde îl conduceți ca să se ajungă „acolo” ?

— Mie, personal, mi se întîmplată să am alt drum cu fiecare rol. Nu am nici un fel de regulă: nici impusă și nici din obișnuință. Cîteodată vine din exte-

Fișă selectivă de creație

Pădurea de A. N. Ostrovski — *Aziusa*; Învățătoarea de Brody Sándor — *Învățătoarea*; Căsuța de la marginea orașului de A. Arbuzov — *Liubov Petrovna Ivanova*; Tache, Ianke și Cadir de V. I. Popa — *Ana*; Uraganul de Bill Belotterkovski — *Redactorul*; Cîntecul noastră cea de toate zilele de Al. I. Ștefănescu — *Felicia Munteanu*; Profesiunea doamnei Warren de G. B. Shaw — *Vivie*; Hamlet de Shakespeare — *Ofelia*; Passacaglia de Titus Popovici — *Ada*; Întoarcerea de Mihai Bentuc — *Magda*; Cum vă place de Shakespeare — *Celia*; Cezar și Cleopatra de G. B. Shaw — *Cleopatra*; Portretul de Al. Voitin — *Lucia*; Orestia de Eschil — *Cassandra*; Intrigă și iubire de Schiller — *Luise*; Scaunele de E. Ionesco — *Femela*; Privește înapoi cu minie de J. Osborne — *Alison*; Macbeth de Shakespeare — *Vrăjitoarea*; Dansul morții de A. Strindberg — *Alice*; Photo Finish de Peter Ustinov — *Stella*; Leonce și Lena de G. Büchner — *Rosetta*; A douăsprezecea noapte de Shakespeare — *Olivia*; Puterea și Adevărul de Titus Popovici — *Marta*; Lozul cel mic de Hector Quintero — *Azucena*; Tranzit de L. Zorin — *Tatiana Sulga*; Pelicanul de A. Strindberg — *Elise*; Răceala de Marin Sorescu — *Împărăteasa*; Menajeria de sticlă de Tennessee Williams — *Amanda*; Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic de Adrian Dohotaru — *Mama*; Judecată în noapte de A. Buero Vallejo — *Cristina*; Ferma de David Storey — *Wendy*.



**Cleopatra din „Cezar și Cleopatra” de
G. B. Shaw, alături de Fory Elterle**

**Alice din „Dansul morții” de Strindberg
cu Ion Besoiu**



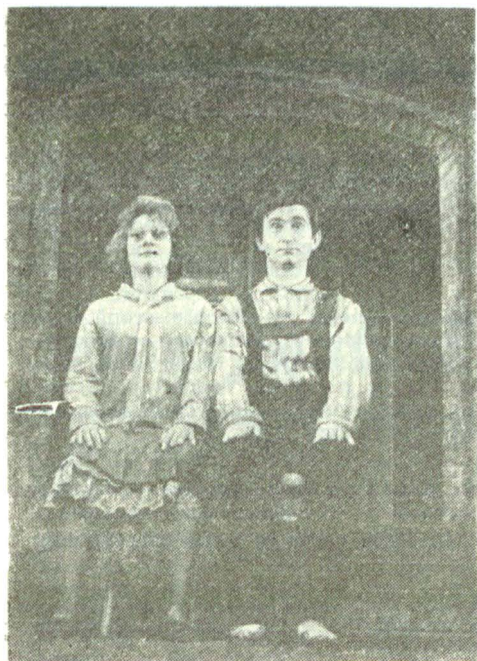
**Luisse din „Intrigă și iubire” de
Schiller**

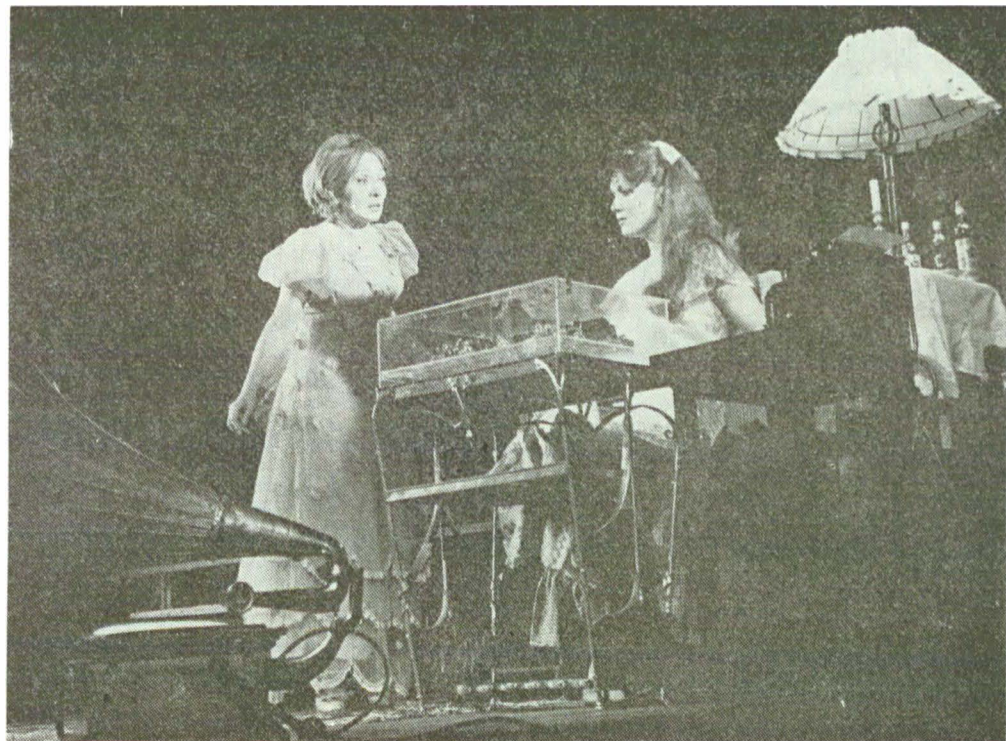


Lucia din „Portretul” de Al. Voltin, alături de Octavian Cotescu

Casandra din „Orestia” de Eschil

Femeia din „Scaunele” de Eugen Ionescu, cu Constantin Rauțchi





Amanda din „Menajeria de sticlă” de Tennessee Williams, cu Valeria Marian



Olivia din „A XII-a noapte” de Shakespeare cu Irina Petrescu

rior, câteodată vine din interior, câteodată îl ghicesc de la lectură, alteori, după ce îmbracă costumul. De multe ori, adevărul, adevărul aproape visceral al unui rol poate prinde viață de la o întâlnire fericită cu un partener, de la un moment creat cu mare sinceritate, de la care să-ți prinzi, așa, un fir ca să mergi mai departe. Asta în ceea ce privește latura intimă a lucrului la rol. Există apoi lucrul cu regizorul, fără de care n-aș putea munci. Tot ce este făcut fără regizor mi se pare inexistent. Deci, ar exista o latură, pe care eu o numesc „teoretică”, colaborarea cu directorul de scenă spre a cădea de acord asupra liniilor ce vor conduce spectacolul, asupra a ceea ce trebuie să reprezinte spectacolul în general, în fiecare scenă, raportul cu partenerul, discuții, concluzii. A pune pe toată această construcție carne și adevăr de viață reprezintă latura intimă a procesului, despre care spuneam că este de fiecare dată alta.

În ceea ce privește legătura cu regizorul, eu sînt adepta ideii că spectacolul trebuie să fie gîndit de o persoană care să aibă calitatea corespunzătoare. Că fiecare poate avea ideii la rolul său, asta este altceva. Dar cel care pune în scenă răspunde de ceea ce se întîmplă pînă la sfîrșit.

— Dar dacă ai — ca actor — vreo idee proprie, vreo dorință, vreo simțire, intuiție foarte frumoasă, sau exactă, sau necesară în legătură cu o scenă dintr-un spectacol și regizorul simte altfel, obligându-te să mergi pe altă cale, ce se întâmplă?

— Atunci sufăr cumplit. Cumplit. Chiar dacă el are tact și caută să mă convină că nu am dreptate, sufăr și nu-mi iese bine. Rămâne ceva neîmplinit în mine în scena respectivă. S-ar putea întâmpla — citeodată — să treacă timp și să găsesc o cale oarecum convenabilă. E foarte urât și periculos să trădezi un om cu care ai pornit la drum, căruia i-ai acordat și care ți-a acordat încredere. De aceea, caut să fac ce spune el. Discut o dată, de două ori, de cinci ori, de cincisprezece ori, plîng și fac... tot ce spune el, dar suferind enorm și nefiind „acolo” sinceră și adevărată.

— A existat cumva un rol care să vă fi fost „cel mai drag”?

— Nu. Numai cele mai dragi. Mi-e foarte greu să aleg unul singur. Sint foarte multe. Așa de multe, încît nu pot să le spun.

— Vrînd-nevrînd, mai punctăm ici și colo cite un element biografic. Iertare! De cînd jucați la Teatrul „Bulandra”?

— Joc la Teatrul „Bulandra” de cînd eram în anul II sau III la Institut. Cred că din anul II. Am făcut o figurație, și nu știu cum, doamna Bulandra m-a remarcat în repetiții. Între timp, am dat niște examene — se pare — foarte bune la Institut. Un regizor de la Teatrul Național m-a chemat acolo după examenul de semestru din anul III. Voiau să mă angajeze. După cîteva zile, doamna Bulandra, aflînd, m-a chemat să-mi spună că nu mă poate angaja imediat, dar să aleg între cele două teatre. Am ales Teatrul „Bulandra” (pe atunci se numea Municipal) și am și jucat peste

cîteva luni — încă studentă — în Pădurea, alături de doamna Bulandra. De atunci sint în acest teatru.

— L-ați fi părăsit pentru vreun altul, într-o circumstanță tentantă?

— Niciodată, pentru nimic în lume! Nu numai pentru un alt teatru...

— Regret enorm că umorul dumneavoastră spontan nu poate fi redat în toată savoarea lui pe hirtie...

Sînteți și actriță de film. Ce înseamnă relația actor de teatru — actor de film?

— Draga mea, nu sint încă actriță de film. Este pentru prima dată cînd am încercat, într-un rol atît de mic, încît nu pot avea, deocamdată, nici un fel de opinie. În momentul de față este doar o nouă experiență.

— V-a marcat această experiență, fie ea și minimală?

— Nu m-a marcat în nici un fel. Mi-a făcut plăcere că, din întâmplare, regizorul cu care am lucrat, nu cere actorului să se pregătească dinainte. Mi-a plăcut mult „jocul” acela cînd el se pregătea și mie îmi cerea să fiu spontană. Chiar foarte mult. Filmul ca atare, și ceea ce am putut eu să înțeleg, incită la starea de creație.

— Asta înseamnă că sint șanse să mai acceptați roluri de film... Cred că am pătruns puțin în altă poveste și aș regreta s-o părăsim pe prima.

— Pe prima n-o s-o părăsim niciodată!

— Aveți dreptate. Într-o casă blîndă unde conviețuiesc talentul, patima și forța, nici o poveste frumoasă nu poate fi trădată.

Convorbire realizată de
Luminița VARLAM

telex-„teatrul” • telex-„teatrul” •

(Continuare de la pag. 9)

Anghel. Scenografia o semnează Adriana Raicu Petre. ● Tot la Birlad, va fi prezentată în premieră pe țară piesa Patimă și tandrețe de George Genoiu, în regia lui Cristian Nacu și scenografia Adrianei Raicu Petre. ● La Teatrul „Bulandra” a fost lansat vo-

lumul „Carte despre Toma Caragiu”, realizat de Valentin Silvestru. ● În nr. 1/1985 al revistei noastre, la rubrica „Telex-„Teatrul”, a apărut o informație eronată: Spectacolul Audiență la consul de Ion Brad, la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, a fost pus în scenă

de Constantin Codrescu și nu de George Cusură. Actorul George Cusură a montat O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale, a cărei premieră a avut loc de curînd pe scena brăileană. De eroare se face vinovată...

FAIMA

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMANEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „NOTTARA“

■ OLELIE

de Fănuș Neagu

■ VÎNĂTORII

de Ion Băieșu

Data premierei : 30 ianuarie 1985.
Regia : ION COJAR. Scenografia :
TUDOR GHIMEȘ.

Distribuția : GEORGE CONSTAN-
TIN (Căpălău, Vinătorul I) ; HORA-
ȚIU MĂLĂELE (Babalete, Vină-
torul II) ; ELENA BOG (Nado-
leanca) ; OANA ȘTEFĂNESCU (Vi-
ca) ; ȘTEFAN VELNICIUC (Biș) ;
GEORGE ALEXANDRU (Onică).

Propunând un spectacol-coupé bazat pe două texte ale dramaturgiei românești contemporane, Teatrul „Nottara“ onorează „la vreme și cu socoteală“ o promisiune repertorială. Interesant de observat este că cei doi autori, Fănuș Neagu și Ion Băieșu, ies la rampă de această dată cu texte relativ nespecifice pentru maniera cunoscută a fiecăruia.

Piesa lui Fănuș Neagu, **Olelie** (dramatizare după o nuvelă a scriitorului), e un text de atmosferă realistă. Spațiul rural, „înviat“ între coordonatele generice ale

familiei tradiționale, obligă regia la o tratare literală a materiei dramatice. Sco- pul înscenării devine tocmai reconstitui- rea cât mai fidelă și nemediată a „culorii locale“. Familia Căpălăilor își duce viața în spiritul eticii țărănești binecunoscute tatăl-cap de familie este și stăpîn ab- solut peste destinele membrilor acesteia. Cei doi fii ai lui Căpălău sînt Babalete, idiot patologic — un fel de Benji Com- pson al gospodăriei dobrogene — și Onică, bărbat gata să ia viața în piept, însă su- pus irațional tiraniei părintelui său. Con- flictul se naște odată cu demascarea iu- birii dintre Onică și Vica (fata „cumpă- rată“ de Căpălău pentru a deveni ne- vasta lui Babalete). Personalitate încăpă- ținat prohibitivă, bătrînul Căpălău închide în autoritarul său inel de influență orice inițiativă a fiului rebel. Acesta se răzvră- tește totuși, întemeindu-și curajul pe ju- birea hotărîtă a Vicăi. Onică evadează astfel din cursa unei tradiții rele, con- servatoare. El regenerează prin fuga sa mitul libertății sălbatice, al cărui expo- nent fusese pînă atunci bătrînul Căpălău. Acesta devine, ca urmare, simbolul vieții patriarhale riguroase, împotriva legilor firii. Înfrîngerea tatălui coincide nu în- tîmplător cu timpul obiceiului ritual al „Oleliei“ Strigarea adevărului, demasca- rea minciunii și vindecarea ei prin ară- tare cu degetul răspund nevoii grupului rural de a-și alunga „căpcăunii“. Mai mult ca oricînd va simți Onică nevoia de-a nu-și lăsa voința siluită, nevoia de a se elibera de frica fafă de tată. Eva- darea sa va veni, așadar, ca o „strigare de adevăr“. Familia Căpălău rămîne, în urma fugii celor doi, o muribundă, mi- tică, „citadelă sfărîmată“

Lipsită de lirismul și de luxurjanța simbolică ale celorlalte texte dramatice scrise de Fănuș Neagu, **Olelie** degajă în subtext forță metaforică. Recunoaștem în



Elena Bog și George Constantin



Oana Ștefănescu și Horațiu Mălăele

spiritul autoritar al tatălui „un vis care otrăvește și ucide”, asemănător celui din **Echipa de zgomote**. Spațiul în care această autoritate se extinde amintește și el de „cochilia” exemplară a **Scoicii de lemn**. În **Olelie**, evadarea nu se produce însă iluzoriu, într-un cadru închis, de onirism alegoric. Este o evadare reală, definitivă, o evadare **posibilă**.

Ion Cojar concepe spectacolul ca joc de tensiuni născute din individualizarea amănunțită a personajelor. Peste înscenare plutește, din păcate destul de evident, un aer de ruralism de carton. Personajele sînt însă construite cu multă credință de către actori. George Constantin propune un erou teluric, doldora de vorbe aspre, violent și petrecăreț. Căpălău devine în interpretarea lui George Constantin un înfrînt sublim, un Ilie Moromete shake-spearean.

Jocul lui Mălăele în **Babalete** este oarecum descins din compoziția aceluiași actor în **Karamazovii**. Dozarea este inegală și uneori stridentă, Babalete nu apare așa cum textul lui Fănuș Neagu o cere — ca o victimă inocentă și ca urmare tragic-induioșătoare. Interpretîndu-l pe Biș, prietenul lui Onică, Ștefan Velniciuc aduce un oarecare aer de fante urban cu apucături balcanice, aer ce distonează în context. Ca de obicei, sensibilă și concentrată, Elena Bog evoluează cu discreție ardere în rolul nevastei lui Căpălău.

Cei doi studenți ai I.A.T.C. au de făcut față unor partituri importante. Oana Ștefănescu impresionează prin nota gravă, adîncă, a intuiției sale scenice. Există în această actriță modalități latente, încă nedezvăluite, și o reală înclinație spre tragismul suplu, patetic, dar nelipsit de mister. Bineînțeles că jocul pare constrîns de o clară îndrumare didactică. Oana Ștefănescu tatonează încă, silitoare, pe urmele profesoralor îndemnuri. În rolul lui Onică, George Alexandru dovedește o capacitate reală, sinceră, de implicare. Actorul evoluează dezlănțuit, dar nu economisește mijloacele dramatice pe care le posedă. Din nefericire, chiar figura îl dezavantajează oarecum: George Alexandru are o linie robustă, foarte specială, a chipului, iar mișcărilor și ținuta îi sînt de orășean.

Asistînd la **Olelie**, spectatorul pătrunde în steele „nesătule de cuvinte” ale „căp-căunului” Fănuș Neagu, dar iese de acolo spunîndu-și că spectacolul nu este exact ceea ce-și propune a fi.

Vinătorii lui Ion Băieșu pare, la prima vedere, o piesă despre două forme opuse de reflectare a lumii în conștiință. Judecînd acest text, sîntem însă obligați să apelăm la acele drame ale lui Băieșu care debutează cu o stare de mister în jurul căruia mai apoi va evolua conflictul. Personajele în aceste piese nu sînt

indivizi, ci funcții care autorului i se par relevante existențial într-un sistem de relații. Astfel, Vinătorul II (Horațiu Mălăele) amintește de seria de „vinovați” din **Chițimia**, **Vinovatul** sau **Iertarea**. Eroul **Vinătorilor** are, ce-i drept, o formă mai puțin evidentă de culpabilitate. El se simte vinovat pentru femeia pe care și-a luat-o soție, și pe care o consideră mult prea ieșită din comun pentru el. Dilema acestui personaj este că nu înțelege semnificația reală, scopul final al căsniciei — ea, soția, fiind singură deținătoare a „misterului”. Venind la îndemnul ei să vinzeze, Vinătorul II speră într-o elucidare. Această elucidare se și produce. Recunoaștem în femeia-căprioară pornită în căutarea iubitului său cerb aceeași patetică loialtate a femeilor din dramele mai sus citate ale lui Ion Băieșu. Într-adevăr, analogiile sînt extrem de evidente, femeia care l-a așteptat pe adevăratul Chițimia timp de ani lungi sau cea care, în **Vinovatul**, vrea să-l pedepsească pe ucigașul iubitului ei sînt doar variante ale acestei miraculoase soții pe care un glonț a transformat-o din ciută în femeie. Vinătorul II înțelege că singurul gest care l-ar absolvi, în ordine sacră, ar fi acela de a-i reda femeii condiția inițială. Dilema sa ar înceta odată cu reinstaurarea stării

firești a lucrurilor. Vinovăția acestui nevinovat s-ar consuma, el ar fi absolvit de propriul său complex. Dar, din nou după o schemă prezentă în dramaturgia sa, Băieșu răstoarnă cursul aparentei soluții. Tocmai în clipa în care Vinătorul II împlinește ceea ce era de împlinit, așadar tocmai în momentul în care se crede eliberat de vinovăție (repet, într-o ordine sacră, divină), în ordinea profană, un alt vinător impușcă ciuta în care el își transformase nevasta. Actul de absoluțiune al Vinătorului II devine astfel o crimă. Pentru care, în aceeași ordine profană, el va fi omorît de Vinătorul I.

Firește, o asemenea analiză a schemei conflictuale nu intenționează epuizarea implicațiilor metaforice pe care le conține textul. Ea urmărește însă o „cltire” a structurii prin intermediul centrilor tematicii predilecti ai autorului. Incompatibilitatea dintre o ordine sacră (artistică) și una profană („vinătorească”) este pînă la urmă tema acestei piele. Din această perspectivă, interpretarea conform căreia Vinătorul I ar fi incapabil să accedă la sensurile „misterioase”, sublimе, ale existenței apare superficială. Existența acestui vinător este supusă legilor bunului-simț, actul său din final este firesc pentru modul în care el înțelege lumea, și, cu

Cel doi vinători din piesa lui Băieșu, George Constantin și Horațiu Mălăele



urmare, este un act justițiar, nu o crimă. Așadar, ce sint acești doi indivizi nu este important în sine; relevantă devine relația de vinovăție-absoluțiune care ajunge să funcționeze între ei.

Ion Cojar produce o înțelegere oarecum diferită a textului, punind accentul pe polaritatea celor două conștiințe. Actorii George Constantin (Vinătorul I) și Horațiu Mălăele (Vinătorul II) reușesc o relație de nervoasă, potențată tensiune. Interpretarea celor doi, nuanțată, relevă și ambiguitățile în același timp accentuate, dar eșuează parțial datorită sensului global simplist detectat de către regizor. **Vinătorii** este un spectacol de reală și încântătoare virtuozitate interpretativă, insuficiența sa constind într-o dezghiocare fragmentară a metaforei din text.

Corina ȘUTEU

**TEATRUL BACOVIA
DIN BACĂU**

COMEDIE PROVINCIALĂ

de George Genoiu

**Data premierei: 18 martie 1984.
Regia: I. G. RUSSU. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.**

**Distribuția: CONSTANȚA ZMEU (Despina); CONSTANTIN COȘA (Filaret); ROMEO BĂRBOSU-SAVA (Andrei); MIHAI DRĂGOI (Baldo-
vin); PUIU BURNEA (Iordan);
FLORIN GHEUCA (Gurău); LI-
GIA DUMITRESCU (Angela); FI-
RUȚA VĂDEANU (Agapia); MA-
RIUS ROGOJINSCHI (Un bărbat).**

În 1979, după 16 ani de la debutul său în critica teatrală (1963 — în revista „Tribuna”), George Genoiu era distins cu Premiul criticii teatrale. Activitatea de dramaturg l-a adus consacrarea oficială — Premiul Uniunii Scriitorilor (1983), după un număr de ani activi aproape egal cu cel mai înaltele amintit — 15, prima sa piesă, **Umbrelă pentru singurătate**, fiindu-i tipărită în 1968 de revista al cărei redactor-șef este în prezent — „Ateneu”; o evoluție meritorie a acestui înzestrat și tenace om al Thaliei, care adaugă temei-

ncei sale sale pregătiri teoretice o nede-
zmințită dragoste înțeleaptă pentru arta tea-
trală, slujind-o cu instrumentele de lucru
ale istoricului, criticului, dramaturgului.

Autor cu o destul de bogată fișă de creație — peste 20 de titluri, parte dintre ele adunate în volumele **Insoțitorul nevăzut** („Cartea Românească”, 1983) și **Trecere prin verandă** („Junimea”, 1984), unele jucate pe scenele profesioniste din Bacău, Botoșani și Birlad, altele incluse în emisiunile de teatru ale Radioteleviziunii sau rămase doar în paginile revistelor —, George Genoiu se dorește (și făcea publică această dorință încă în urmă cu zece ani) un „adept al teatrului de atitudine umanistă”. Categoria respectivă avind limite foarte difuz distribuite pe coordonatele contemporaneității, vom preciza că dramaturgul băcăuan urmărește cu consecvență în lucrările sale proiecția în planul colectivității — matcă și justificare a trăirilor eroilor —, apropiindu-se cu grijă și cu înțelegere de căutările, de ezitățile, de eșecurile și de izbînzile lor, explicându-i înaltele de a-l situa în categorii comportamentale și de a ne invita să-i acceptăm sau să-i refuzăm. Comentariul dramatic — grav, încărcat de întrebări fundamentale — se situează uneori la cote relevabile (**Drumul spre Everest, Insoțitorul nevăzut, Cîină la vreme de veghe**), fiind alături dezavantajat de o prea grăbită aglomerare a momentelor de tensiune, urmate de vaste spații ale convenționalului, ca și de scriitura tributară livrescului, nedepășind încă granița atât de alunecoasă dintre dialogul din proza artistică și fluiditatea replicii teatrale.

Comedie provincială, aflată în reper-
toriul actualei stagiuni la Teatrul Bacovia din Bacău, înseamnă o primă apropiere a lui George Genoiu, așa cum singur declară în caietul-program al spectacolului, de „categoria estetică a comicului, a satirei sociale”. Considerăm că „satira socială” era prezentă și pînă acum în lucrările sale, nou cu adevărat fiind doar apelul la risul caustic utilizat ca instrument de deconspirare a unor stări și relații interumane. Amintitul instrument este minuit cu destulă îndemînare, dar pe suprafețe mici, autorul pare a tatona încă domeniul, insuficient de încrezător în posibilitățile sale. Din această cauză, doar câteva dintre personajele care ilustrează, în piesă, o faună violent-agresivă sub învelișul jovialității și rafinamentelor declarate sînt definite deplin în registrul comicului sau în cel al grotescului.

Obiectul demonstrației este oarecum comun: o familie de șnapani și lichele, indivizi specializați în „învîrteli”, instalați călduț în posturi protejate și protectoare.

etadind pretenții ridicol-aristocratice, își adresează reciproc laude sau, pe măsură ce se înaintează în esența unei substanțiale petreceri „de interior”, își reproșează unii altora păcate dintre cele mai grave. Un personaj fantomatic, fiica stăpînului casei, electronistă de meserie și adversară neîmpăcată a parazitismului în care i se leagănă familia, își admonestează rudele prin mesaje înregistrate pe bandă magnetică sau în bilețele principale și lansează o vagă amenințare de electrocutare a clanului. Dialogul este, pe întreaga întindere a lucrării, viu, alert, presărat cu replici hazoase. autorul încearcă o bucurie specială în ridiculizarea existențelor imaginate, prin conversație „cu ștaif” și prin logică anapoda, însă conflictul este neînsemnat, miza expozeului dramatic rămîne mărunță.

Comedie provincială marchează, fără îndoială, în scrisul lui George Genoiu, o fază de acomodare a tehnicii sale dramaturgice cu un perimetru relativ nou de interpretare a caracterelor și a atitudinilor umane. Avem toate temeiurile să credem că viitoarele sale comedii vor atinge rapid cota valorică a dramelor analitice care i-au adus binemeritul premiu pentru dramaturgie acordat de Uniunea Scriitorilor.

Regizorul I. G. Russu a solicitat pentru premiera absolută a **Comediei provinciale** o echipă de interpreți dispuși să se apro-

pie cu atenție și har de partitura dramatică. Relațiile sugerate de text sînt exact citite de coordonatorul spectacolului, se veghează la echilibrul necesar obținerii efectului comic salubru, cu mici „evadări” îngăduite ridicolului autor de viitoare studii pe orice temă Gurău (Florin Gheuca). Constantin Coșa — într-un Filaret omniprezent și perfid-disprețuitor, Constanta Zmeu — conferindu-i Despinei seninătăți și înnoirări de față ajunsă, Puu Burnea — argumentînd cu suplețe cameleonismul unui Iordan amestecat într-o sumedenie de procese penale, Mihai Drăgoi — așezîndu-și dubiosul misit de opere artistice, Baldovin, pe un fel de invizibil postament al pseudoprestigiului, Ligia Dumitrescu — autoare a unui foarte reușit moment de comic absurd, în episodica Angela, plasează textul lui George Genoiu într-un avantajos unghi de comunicare cu sala. Celor numiți li se adaugă Romeo Bărbosu-Sava (Andrei), corect, dar exploatînd oșobit resursele comice ale rolului său, Firuța Vădeanu — cu două decorative apariții, însoțind cele două replici care-i revin în neîmblinzita Agapia —, și Marius Rogojinski — cu o încărcată de mister trecere prin scenă.

Scenografia lui George Dorosenco este potrivită pentru oricare comedie sau tragedie provincială.

Constantin PAIU

CLASICI ROMÂNI PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

D'ALE CARNAVALULUI

de I.L. Caragiale

Puterea de seducție a unei capodopere poate fi verificată în mai multe feluri, iar tirania textului ei este o povară din cele mai suportabile. Spectatorul român de azi resimte în mod inevitabil, în fața unui spectacol cu o piesă de Caragiale, forța secretă de atracție a unui univers artistic impresionant — obiect al atîtor încercări de descifrare, dar și al înțelegerii obtuze.

Istoria culturală a capodoperei este instructivă și din altă perspectivă permite un studiu al mentalităților, al pozițiilor

Data premierei: 20 decembrie 1984.

Regia: SANDA MANU. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția: DAMIAN CRIȘMARU (Nae Gîrimea); ALEXANDRU GEORGESCU (Iancu Pampon); GRIGORE GONȚA (Mache Razachescu); CLAUDIU BLEONȚ (Un catindat la Percepție); EUGEN CRISTEA (Iordache); DAN IVĂNESCU (Un ipistat); IOANA BULCĂ (Didina Mazu); ECATERINA NAZARE (Mița Baston); ADRIAN DRĂGUȘIN, OVIDIU NĂSTĂSESCU (Chelneri); ARISTIȚA DIAMANDI (O mască).

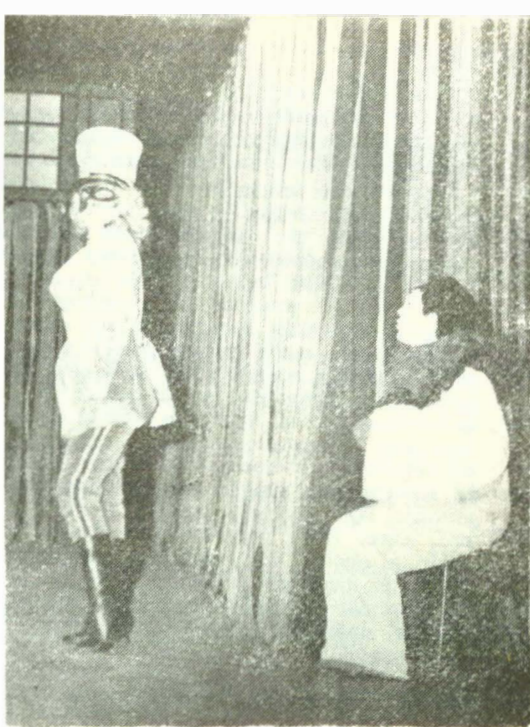
ideo-culturale față de un text și de înscrisura sa în contemporaneitate. Și dramaturgia caragialeană are acest dar uimitor de a provoca spiritul, mentalitățile culturale, să-și reveleze calitatea esenței lor. Din acest punct de vedere poate fi considerată și **D'ale carnavalului**, piesă

centenară care, pentru o bună perioadă, nu a fost așezată între capodoperele dramaturgiei lui Caragiale. Exegezele critice mai recente (I. Constantinescu, Al. Călinescu, Valentin Silvestru, Maria Vodă Căpușan, Florin Manolescu) deschid noi căi de acces spre plurisemantismul operei, determinând intenpretări originale, în orice caz stimulatoare pentru înscrierea clasicului Caragiale în contemporaneitate. Căci, așa cum s-a întâmplat și cu operele tragice ale clasicismului elin sau francez ori cu opera comică a lui Molière, nu folosește nimănui repetarea stereotipă a acelorași lucruri despre opera lui Caragiale, închiderea ei forțată într-o vitrină a „muzeului” imaginar al literaturii.

Noul spectacol al Teatrului Național din București cu **D'ale carnavalului**, realizat de regizoarea Sanda Manu, reprezintă o interpretare paradoxală, o lectură nu în întregime convingătoare, deși interesantă.

Paradoxul, în spectacolul Naționalului, constă în surdina pusă comicului. Se manifestă aici un amortizor (cu alte cuvinte — elemente frenatorii) al vervei hazoase pe care, într-o formă sau alta, o așteptăm întotdeauna de la reprezentarea scenică a piesei. Nu place în totalitate, pentru că invită apăsător la descifrarea orientării regizoare. Ca totdeauna când se întâmplă ca indicii teatralității **textului** să fie deturnați, aici dintr-o perspectivă reflexivă neclarificată total, spre teatralitatea **scenică**, prin care ideea carnavalului se atrofiază, gândul te trimite la o altă realitate, ce nu mai aparține deplin spectacolului. Amplasată în spațiul sălii Atelier, lumea carnavalului și a „frizeriei model” este destul de austeră. Dă senzația de prea mult spațiu în aceeași măsură în care este jenată de configurația locului scenic (un arc de cerc la ale cărui extremități sînt două uși — în stînga, intrarea în frizerie, în dreapta, dormitorul; această geometrie scenică va fi modificată, în actul carnavalului, căci se va juca în fața unui perete, în linie frîntă, care maschează locul scenic deschis anterior).

Scenografia spectacolului, construită de Constantin Russu, este una „săracă” Puține obiecte (o oglindă dublă, ce va deveni, în final, masă, șervete, pinze — toate albe, sînt înșirate de-a lungul arcului de cerc, cîteva fotolii sau scaune), de culori severe (alb, negru), scăldate într-o lumină crudă. În actul carnavalului, perețele despărțitor între carnavalul propriu-zis (de unde nu răzbat ecouri) și agitația personajelor este realizat din



Ioana Bulcă (Didina) și Claudiu Bleonț (Catindatul)

Ecaterina Nazare (Mița Baston) și Damian Crișmaru (Nae Gîrimea)



franjuri multicolore. Ca obiect scenic, o singură masă este suficientă pentru „consumațiile” celor care se „magnetizează”.

Acestea sînt **lucrurile**. Dar cum sînt personajele? Regia a gîndit umanitatea din carnaval din unghiul unei viziuni destul de complexe. Nu mai avem impresia că ne aflăm într-o mahala ca atare, unde tribulații amoroase și înfruntări violente agită voios „intermezzo”-ul carnavalesc. Este o lume în care gradul de mișcare a treptei sociale superioare este impresionant. Fenomene social-economice și politice ale epocii (sfîrșitul veacului trecut) sînt sugerate de viziunea regizorală. Mimetismul, transpare precum fisura în spatele unei spoieli, fie ea chiar atrăgătoare. Nae Girimea este un domn „bine”, care, iată, nu mai este atras, ba chiar a obosit, de avinturile gimnastice ale Miței, cucerită de alura modernismului feminist — talie de viespe, mișcări șocante, energice și contondente, coafură franțuzească etc. Caută stabilitatea, conformă vîrstei și „așezării” sale sociale, în legătura cu Didina, femeie coaptă, mai puțin nevrotică și, poate, mai apetisantă.

Aerul de „lume bună”, inspirat și, mai ales, expirat de personaje este contrazis de Iordache, vioi, „normal” și la fire și la îmbrăcăminte. El mînincă varză la birt și poate apărea vorbind cu gura plină și cu furculița în buzunar cînd se dezlănțuie „furtuna”. Pampon e mai neguros (și în costumație), pare spăimos, în orice caz se teme de poliție, Crăcănel, mai apatic, e un „onorabil”. Relația scenică între cei doi este, încă, indecisă. Pampon trage în jos, spre lumea pe care ceilalți vor s-o părăsească, iar Crăcănel, sub forța model, arborează un aer suficient, devitalizat. Mița și Didina reprezintă, la fel, două ipostaze ale feminismului — prima forțînd acordul cu vremurile noi, înțelese în latura lor superficială, a doua aparținînd, evident, fazei sociale anterioare, nu fără tendința mimetică față de constituirea modernă a societății.

Meritul mare al regiei (în privința distribuției) e concepția izbutită a două roluri foarte importante: Girimea și Catindatul. Girimea, în interpretarea originală, creatoare de sensuri și relații scenice, a lui Damian Crîșmaru, este un bărbat „bine”. Mazilu i-ar fi zis „bărbatul la 45 de ani”. Adică o tipologie masculină îmbibată de ipocrizia, refulările și defulările vîrstei, care, paradoxal, se îndreaptă nu spre amoroasa zvîrlugă (Mița), ci spre maturitatea cu reflexe materne (Didina). Damian Crîșmaru surprinde prin știința compunerii, în care gestul și privirea, inflexiunile vocii sînt dozate artistic. Clau-

diu Bleont este o revelație absolută în Catindatul. Mersul său, cu ritm de marionetă („lucrează magnetismul”!), machiajul și dicția provoacă efecte comice veritabile. Victimă a carnavalului, Catindatul lui Claudiu Bleont pare personificarea semnului întrebării și al mirării totodată — este rațiunea sa scenică de a fi, expusă cu mijloace artistice de valoare.

„Partida” feminină a spectacolului este jucată de Ioana Bulcă (Didina) și Ecaterina Nazare (Mița). Personajul Ioanei Bulcă este construit convingător pe datele unei relații sigure, normale, cu Girimea. Actrița devine focoasă atunci cînd trebuie și calmă cînd stăpînește terenul. Mița Ecaterinei Nazare îl cam sperie pe Girimea, obosit de clocotul singelui „martirilor de la 11 februarie” care circulă bezmetic în corpul ploieștencei. Aceasta, cu gesturi sacadate, arborînd un aer unelori compus enigmatic, de reverie tenebros-amoroasă, le dă fiori frizerului și calfei. Actrița insinuează și accentuează o trăsătură ciudată, ușor malefică (contribuie aici și costumul, dar și parodiearea gestuală a unui monument celebru și transoceanic atunci cînd vine vorba de „statuia libertății”), a rolului.

În rolul lui Crăcănel este distribuit Grigore Gonța, al cărui personaj încă nu are o amprentă hotărîtă în spectacol. Costumat epatant, abulic, detașat de viață, trece prin carnaval precum gîsca prin apă. Pampon, în interpretarea lui Alexandru Georgescu, deși masiv, floros, e destul de nătîng, în cluda specializării sale abandonate (tist de vardiști). Împreună cu Crăcănel nu realizează **cuplul** comic, ci o relație de neajutorare. Cum spunem, Iordache pare a fi indicele de normalitate al acestei lumi, tulburată nu numai de carnaval. Figura jovială a lui Eugen Cristea se acordează dificil cu celelalte personaje. Deși are unele momente bune de joc, nu reverberează ceva original. M-a impresionat plăcut o parte a secvenței carnavalului — aceea în care se concretizează starea complexă a Catindatului („magnetizat”, excitat, înfricoșat); contribuie la aceasta și jocul chelnerilor (Adrian Drăgușin, Ovidiu Năstăsescu) și al unei măști (Aristița Diamandi).

D’ale carnavalului, în regia Sandei Manu, dacă nu este o reușită deplină, este, în orice caz, un semn al îndreptării exegezei spectacologice pe calea valorificării plurivalente a textului caragialean. Se simt aici gînduri noi (menționate mai sus), care nu și-au aflat, încă, un sistem deplin încheiat de prezentări scenic-artistice.

Marian POPESCU

CONU' LEONIDA FAȚĂ CU REAȚIUNEA

de I.L. Caragiale

Data premierei : 3 decembrie 1984.
Regia : DOMINIC DEMBINSKI.
Scenografia : CONSTANTIN CIUBOTARIU.
Distribuția : VIRGIL ANDRIESCU
(Conu' Leonida); VASILE COJOCARU
(Efimița); ILEANA PLOSCARU
(Safta-voce).

Pentru tinăra generație de regizori, Caragiale este „piatra de încercare” a creativității. De câțiva ani încoace, cu osebire după serialul Caragiale realizat de Mircea Cornișteanu, variantele de spectacole pe textele lui Nenea Iancu s-au înmulțit considerabil pe scenele teatrelor din țară, atât în limba română, cât și în limbile naționalităților conlocuitoare. Ce au văzut acești mulți și tineri regizori în textele clasicului nostru poate constitui, în continuare, tema unor studii sistematice.

După spectacolul lui Mircea Marin cu **O scrisoare pierdută** — în care jocul politic devenea viciu, declanșând multiplicarea suspiciunii, spionarea reciprocă și, în felul acesta, un pericol ce-i amenința pe înșiși inițiatorii lui —, Caragiale ajunge subiect predilect al analizelor psihosofice, al investigațiilor psihanaliste, al ipotezelor pan-sociologice, prin transgresarea de la caracter spre tipologie.

Desigur, nici una dintre ipotezele de lucru preconizate de tinerii regizori n-a lipsit din memorabilele montări semnate de Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie; dar meticuloasa investigație a textelor caragialeene se vâdește în continuare fertilă în privința limbajului artistic.

Spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța cu piesa **Conu' Leonida...**, semnat de Dominic Dembinski și în scenografia lui Constantin Ciubotaru, se întemeiază pe două premise :

1. Spațiul cuplului Leonida-Efimița este patul conjugal. Imensul așternut este acoperit de o plapumă înfățată cu pagini de ziar, iar sub saltea se află virite puținele bunuri materiale și recuzita social-politică — câteva decorații și șpanga de revoluționar „la o adică”.

2. Conu' Leonida nu este bătrînul atins de ramolism, ci un bărbat vînjos, în putere și bine făcut.

Din aceste premise decurge o ironie subțire, la îndemina numai a celor ce obișnuiesc să ridă nu de comicul faptelor și al replicilor, ci de ridicolul, adesea dramatic, al „abstracțiilor”, al principiilor utilizate în mecanismul politic al manevrării colectivităților.

Conu' Leonida, nefiind pensionar ci pensionabil, apare drept tipul uman a cărui existență se rezumă la a face politică stînd la căldurică; iar politica vremii sale — cea făcută de jurnale — este plapuma sub care sînt cuibărite naivități caraghioase, speranțe penibile, raționalmente infantile și jalnice entuziasme. Și cum totul se desfășoară în țarcul patului conjugal, manevrațiilor Leonida și Efimița nu le rămîne decît alternativa ori să facă speculații stupide și să fabuleze aberant, ori să sporească numărul celor ca ei !

În ciuda admirabilelor eforturi interpretative depuse de Virgil Andriescu (Conu' Leonida) și de Vasile Cojocaru (în travesti — Efimița), dincolo de cele câteva bune momente de pantomimă care alcătuiesc parcă un dialog de „replici mute”, spectacolul lui Dembinski, încercînd să depășească acel subînțeles canon la care te obligă textul, a alunecat în cealaltă extremă — cea a lipsei de comic. Într-atît a fost evitat comicul profund al dialogului — comic născut din prostia personajelor — încît, la un moment dat, textul caragialean pare prea „subțire” pentru viziunea regizorală !

Spectacolul de la Constanța, aducînd un plus de noutate în descifrarea implicațiilor, a sărit... peste text. Este reproșul pe care i-l aduc. Subțila analiză a textului, a raportului dintre acesta și contextualitate, raportările la marile modele ale literaturii universale făcute de regizorul Dominic Dembinski; dovedesc vivacitate a gîndirii, dar filiația Leonida, Efimița — Don Quijote, Sancho Panza mi se pare forțată.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 10 ianuarie 1985.
Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : OCTAVIAN COSMAN.
Distribuția : MELANIA URSU (Ea) ; ANTON TAUF (El).

În recenta premieră a Ecaterinei Oproiu sintem față în față — ca și altădată, în **Nu sint Turnul Eiffel** sau în **Interviu** — cu un El și cu o Ea, imagine particularizată dar plauzibilă a cuplului etern, surprins într-unul dintre momentele posibile ale existenței sale dialectice, adică schimbătoare, nestatornică și chiar contradictorie ; un El și o Ea căutându-și — și aici — drumul în viață, sensul justificator al acțiunilor de zi cu zi, rațiunea de a fi și, mai ales, de a fi împreună. Și de data aceasta, relația dintre cei doi este cu osebire conflictuală, momentele de calm și comprehensiune reciprocă sau cele de ardere sentimentală sint permanent pîndite de pericolul neînțelegerii și al vanității, de formele agresive de manifestare a egoismului, în ultimă instanță. Dar există o diferență fundamentală față de stările anterioare ale cuplului (anterioare, ca întruchipări în dramaturgia autoarei) ; pe cînd în **...Turnul Eiffel** cuplul se reunea, aș zice, glo ios în final, pe cînd în **Interviu** i se lăsa, subînțeleasă, o șansă de a se reface (conflictul direct afirmîndu-se mai degrabă sporadic, în umbra dialogului implicit cu modelele de viață pe care le ofereau interviurile propriu-zise), spre deosebire deci de aceste moduri de a imagina pentru ei o perspectivă, în **Cerul înstelat deasupra noastră** eroii par a fi ajuns în pragul ireversibilei despărțiri a drumurilor lor, sub semnul unor destine definitiv trasate, ineluctabile. Și — mai grav — destine care consemnează fiecare, într-o formă sau alta, conștient sau inconștient, un eșec.

Ce s-a întîmplat, în fond, cu acești protagoniști, bănuți a fi fost cîndva curajoși,



Melania Ursu și Anton Tauf

entuziaști, cinstiți față de ei înșiși și de propriile lor idealuri, vibrînd la unison la marile întrebări ale vieții ? Unde a intervenit hiatusul ireparabil, falia catastrofală dintre imaginea lor de „atunci” și realitatea de astăzi ? Căci, acum, ei sint doi oameni tarați de moduri de existență meschine și — pînă la urmă — lipsite de orizont. El a devenit un carierist încrîncenat, cu o doză serioasă de cinism în mentalitate, tipul clasic pentru care „scopul scuză mijloacele” ; iar scopurile lui, legate doar de „misia” pe care o îndeplinește peste hotare —, sint, în

realitate, strict egocentriste, vizind numai împlinirea unor ambiții arivistice, sau de confort imediat. Se agită frenetic (telefonul e utilizat permanent în scenă, ca mijloc abil și eficient de persuasiune), dar agitația lui este sterilă, căci — ca orice univers bazat numai pe conjuncturi și jocuri de influențe — universul său, pe care crede că l-a desăvârșit și îl stăpânește, are fragilitatea castelelor din cărți de joc, instabilitatea descurajantă a amăgirilor.

Și în Ea, timpul a operat modificări profunde. A păstrat doar amintirea elanurilor de odinioară, în care se refugiază ca o nouă Doamnă Bovary, a unei alte epoci. În raport cu El, totuși, are o circumstanță atenuantă; Ea, cel puțin, încearcă să se rupă de starea de inerție interioară care o guvernează. Nu vrea să mai accepte mirajul Balearelor, pentru care el se zbate cu obstinație, după cum nu acceptă nici jocul drăcesc al „Computerului vieții”, — mai bine zis Computerul morții, mașinărie infernală de prognoză a sfârșitului, a neantului. Ea este cea care percepe mai acut scurgerea continuă, imposibil de stăvilit, a picăturii care cade dintr-o conductă spartă, simbol al derizoriului unei lumi altfel strălucitoare prin opulență, al unei societăți de consum cu fațade somptuoase, dar care-și ascunde cu grijă pereții, devastați de igrasie, către curțile interioare.

Între cei doi, El este — neîndoios — vinovatul principal, ne sugerează autoarea, nu fără o undă de misoginism „a l'envers”. Dar prin acceptare și prin participare, Ea a devenit complice, în parte egală, la culpa.

La Teatrul Național din Cluj-Napoca, în direcția de scenă a lui Mihai Măniuțiu, piesa Ecaterinei Oproiu și-a găsit o reprezentare fidelă literei textului. Mecanismul înfruntărilor este aici demontat și demonstrat cu minuție, chiar cu răbdare. O „literă a textului” — ca întotdeauna în scrisul Ecaterinei Oproiu — plină de vervă, scinteietoare, constituind în sine (uneori până la sațietate) un spectacol al inteligenței explodind în cuvinte. Dar, cred, regizorul a fost prea mult furat de imaginea actuală a cuplului, mulțumindu-se să-i radiografeze ipostaza de moment, eludind — poate voit — posibilele lui antecedente. A analizat clipa, mai puțin mecanismul devenirii, cu toate condiționările sociale pe care le presupune în timp. Dar, chiar și așa, cei doi interpreți clujeni, Melania Ursu și Anton Tauf, au reușit să creioneze convingător siluetele unor „oameni în viltoare”, devorați de panica eșecului. Patetismul disperat al Melaniei Ursu și cameleonismul mereu prompt din jocul lui Anton Tauf sînt piloni pe care se eșafodează, tot mai acut,

starea de tensiune a dramei. Frământarea lor ar fi fost și mai pregnantă, mai răscolitoare, dacă ar fi evoluat într-un cadru scenic credibil — cadru pe care însă scenograful Octavian Cosman l-a conceput cu o ostentație în figurarea prostului-gust care frizează artificiosul, neartistical.

Dinu KIVU

TEATRUL GIULEȘTI

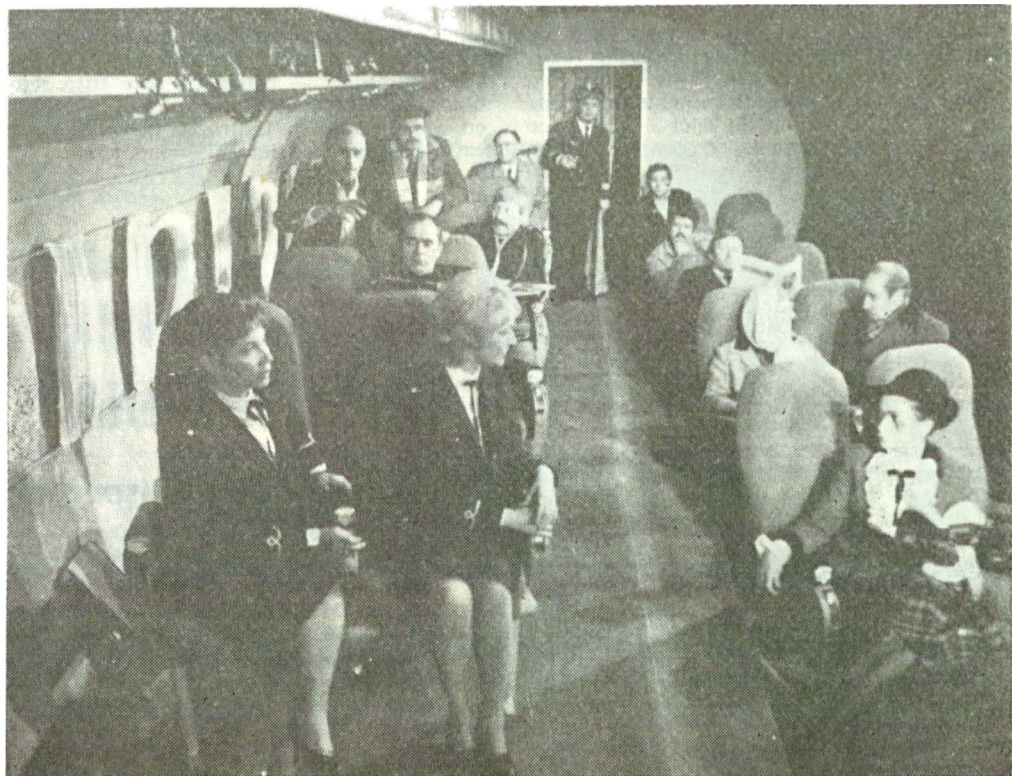
CURSA DE VIENA

de Rodica Ojog-Brașoveanu

Data premierei : 8 ianuarie 1985.
Regia : MIHAIL STAN. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘMARU.
Distribuția : CORADO NEGREANU (Haglanu) ; ANCA LEDUNCA (Elena Haglanu) ; PAUL IOACHIM (Iustin Făgădău) ; AGATHA NICOLAU (Miss Dorothy James-Porter) ; ION PAVLESCU (Ovidiu Diamantopol) ; NICOLAI IVĂNESCU (Laurențiu Pantelimon Ciolac) ; MUGUR ARVUNESCU (Anton Opreșan) ; SABIN FĂGARĂȘANU (Nichita Dumitrescu) ; ATHENA DEMETRIAD (Nina Aldea) ; MIHAIL STAN (Val Iacobescu) ; ADRIAN VIȘAN (Vasile Mareș) ; SERGIU DEMETRIAD (Primul pilot) ; RADU GH. ZAHARIA (Al doilea pilot).

Cursa de Viena nu este o piesă polițistă, ci o dramatizare după un roman polițist al Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Spectacolul se bazează, așadar, pe un text care a devenit teatral și care, ca urmare, păstrează încă „reziduuri” românești.

Cartea care stă la baza dramatizării — **Plan diabolic** — are, fără îndoială, o sumă de calități care justifică tentația de a-i concentra acțiunea în durată și în spațiu scenic. Orele petrecute de unsprezece pasageri într-un avion în care piloții au fost asasinați de către un maniac, cursul neașteptat pe care îl iau evenimentele în clipa în care se află că la bord există un virtual pilot — fost legionar — și, în fine, deznodămintul surprinzător, dar foarte eficient în contextul dat, îndreptățesc, fără doar și poate, o transpunere „pe viu”.



Scenă din spectacol

Dar în timp ce în roman punctul de vedere este cu precizie și discreție dirijat de scriitoare, în spectacolul de la Giulești „manipularea” inteligentă a auditoriului eșuează dintr-o greșită sau inegală transcriere dramatică a accentelor. Genul polițist este pe drept considerat un gen „ușor”, dar această observație nu privește calitatea creației, ci modalitatea receptării. Funcția deconectantă a acestui gen presupune un înalt grad de profesionalism în elaborare. Montajul tensiunilor, realizat în text de către autor, trebuie susținut scenic pe măsură de către un regizor. Or, actorul Mihail Stan nu dovedește a-și fi luat în serios investitura de regizor. Dealtfel, „moda” actorilor-regizori nu face decît să alimenteze o superficialitate de concepție și de realizare a spectacolelor.

Mihail Stan își lasă colegii să evolueze după posibilități, nereușind să compună pe scenă atmosfera stării-limită și nereușind, ca urmare, să exploateze creator

starea de suspans. Spectacolul înainteză destul de greoi, culminațiile sînt mecanice, contrafăcute, gradul de participare a spectatorului se limitează la interesul pentru poveste în sine și pentru finalul ei (pe care îl bănuiam neașteptat). Încenarea nu păstrează mai nimic din umorul plin de vervă al Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Caracterele chiar apar mult mai schematic și mai ostentativ personalizate în fața noastră. Compozițiile sînt evident necenzurate de către un ochi regizoral atent la nuanțe. Corado Negreanu singur va reuși să sugereze, prin economie de mijloace expresive și cu o reală înaltă cunoaștere a profesiei sale, pe fostul moșier Hagianu. Bine jucate și coerent concepute sînt personajele interpretate de Mihail Stan, Anca Ladunca, Paul Ioachim și Ion Pavlescu. Ceilalți actori joacă într-o gamă comună de mijloace.

Corina ȘUTEU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ÎNTE CINCI ȘI ȘAPTE

de Natașa Tanska

Data premierei : 12 februarie 1985.
Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.
Traducerea : JEAN GROSU. Distribuția : MARCELA RUSU (Dagmar) ; AIMÉE IACOBESCU (Blanka).

Două eroine slau față în față, infruntându-se — ceea ce acoperă (cu aproximație) intervalul celor două ore ale presupusei acțiuni reale. Văduvele unor bărbați ce au pierit într-un accident montan, în urmă cu patru ani, se întâlnesc din întâmplare sau prin tenacitatea uneia din ele — nu se înțelege prea bine, acest amănunt neclarificat, în ultimă instanță neverosimil, minimalizând în mare măsură substanța dramatică. Dar, lăsând deoparte aspectul concret al intrigii, conflictul, printr-o elementară speculație, se rezumă la confruntarea a două diferite, posibile atitudini în fața vieții, ipostaze opuse nu numai temperamental, ci și profesional: o femeie ce s-a lăsat în voia unei pasiionalități morbide (pentru moment sătulă atât de angoasa proprie, cât și de a celor din jur, temporara ocupație de barmanișă obligând-o să fie un martor pasiv) și o doctoriță care crede sau cel puțin pretinde că știe să acorde prim-ajutor nu numai sieși (o personalitate puternică, echilibrată, fără inutile complexe)...

Scriitoarea slovacă Natașa Tanska și-a construit piesa după rețeta melodramei de succes un dram de exotism și un pumn de coincidențe, o tentă detectivistă și o tensiune exacerbată. Reușita deplină a combinației ar fi avut nevoie de un final pentru o clipă întrezărit: să se fi dovedit că totul nu a fost decât o farsă abil jucată de o tinăra și aprigă femeie, mai virstnicei ei, rivale... Ar fi fost o lovitură de teatru pe care spectatorii ar fi savurat-o... Autoarea nu a vrut totuși să scrie o piesă boulevardieră, probabil chiar și-a propus să evite capcana facilității, deși a pornit pe panta acesteia. Se

impune deci ca din preaplînul unei scheme destul de încărcate să se decanteze fondul de sensibilitate omenească...

Regizorul și interpretele spectacolului Naționalului bucureștean s-au lăsat cucerite de valențele acestei tentative de prezentare a dualității eternului feminin ce oscilează între pasiionalitate și cerebralitate și au căutat să îi dea o strălucire cât mai mare... Avînd a simula pe rînd cînd o intoxicare, cînd o sinucidere, trecînd apoi la șantaj cu arma în mînă, Aimée Iacobescu e tributară permanent unei duble exteriorizări: risipă de gesturi inutile și convulsii contrafăcute. O mai clară atitudine față de natura personalității ar fi fost poate salutară, căci Blanka,

Marcela Rusu și Aimée Iacobescu



ființă meschină și slabă, dominată de un complex de frustrare, fugind de orice responsabilitate, mistifică realitatea și se pretează la o complicată inscenare, nu altă obsedată de o tardivă răzbunare, cit din gelozie alimentată de un orgoliu prostesc, de singurătate și nenoroc. Înfrățind demnitatea feminității, Marcela Rusu, în stilul ei sobru dintotdeauna, dă reflexe inflexibilității, nuanțări infinitezimale unei suferințe depășite prin voință, prin perspectivă stenică asupra existenței. La început o figură impenetrabilă, un suris rece, convențional, apoi o lacrimă și încă una vor apărea pe chipul scăldat de lumina necruțătoare a reflectorului. Personajul începe să se încarce de umanitate pe măsură ce, din simplu confesor ocazional, devine virtual acuzat, pe măsură ce pledoaria pentru solidaritate se transformă în culpabilitate, într-o dilemă mereu reînnoită datorită sau iubirea, pasiunea pentru profesiune sau căutarea fericirii personale, generozitatea sau egoismul...

Irina COROIU

TEATRUL DE COMEDIE

CÎRTIȚELE

de **Mihail Zoșcenko**

Data premierei : 27 decembrie 1984.

Regia : VALERIU PARASCHIV.
Scenografia : PUIU ANTEMIR. Traducerea : **IOAN CHIRILĂ.** Versiunea scenică : **VALERIU PARASCHIV.**

Distribuția : EUGEN RACOȚI (Gorbușkin) ; ȘERBAN CELEA (Molmîșkin) ; JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Antonina Vasilevna) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Bananov) ; DANIEL TOMESCU (Ivanici) ; DAN TUFARU (Martorul) ; ȘERBAN IONESCU (Aliașă) ; FLORIN ANTON (Șteopka) ; MAGDA CATONE (Gusea) ; VIOLETA BERBIUC (Sonicika).

Satira corosivă, mediul pitoresc și colorat pe care îl populează personaje desenate în *aqua forte*, verismul unor detalii de viață și — mai ales — dramatismul conținut al fiecărui moment al acțiunii, toate aceste caracteristici ușor recunoscutibile de la primele contacte cu scrisul lui Zoșcenko fac din textele sale — fie ele scenete sau bucăți în proză — un su-

port oricând tentant și valabil pentru o eventuală întruclăpare a lor scenică, pentru transformarea lor în fapt de spectacol. Dificultatea unei asemenea întreprinderi — în cazul în care ea ambiționează mai mult decît să fie o simplă alăturare de scheciuri sau monologuri — constă în găsirea și relevarea acelor liante (conforme spiritului autorului) care să facă posibilă unirea celor mai disparate pagini din opera lui Zoșcenko, cuprinderea lor într-un tot unitar, coerent, rotund, capabil să creeze impresia de scenariu independent, articulat riguros **da capo al fine**, să dea — cu alte cuvinte — impresia de piesă de sine stătătoare, ca într-un **puzzle** în care disjunția părților componente se estompează în unitatea tabloului final.

Dificultate pe care realizatorii spectacolului de la Teatrul de Comedie și-au asumat-o fără ezitare. Întrebuițez pluralul, pentru că, se pare, a fost vorba efectiv de o muncă de echipă, începînd încă de la faza alcătuirii scenariului, iar autorii ei principali au fost Ioan Chirilă (dovedit și aici același atent și nuanțat talmăcitor al literaturii ruse și sovietice) și Valeriu Paraschiv (semnatar, în program, al „versiunii scenice”); cei doi — pornind de la evidența existenței unor **tipuri** și caractere perfect conturate în opera lui Zoșcenko — au făcut să circule aceleași personaje în toate cele trei schițe care au stat la baza dramatizării (**O zi cu ghinion, Crimă și pedeapsă, Nunta**), au imaginat altele, noi (Martorul, de pildă), fidele și ele galeriei posibile de eroi ai lui Zoșcenko, au reușit să organizeze întregul material într-un mod plauzibil, în jurul unui fir logic al acțiunii (chiar dacă aceasta comportă, pînă la urmă, destule meandre și dezvoltări neașteptate). Rezultatul fiind viabil, respectînd întru totul sensurile profunde ale verbului zoșcenkian, nu avem de ce să nu aplaudăm acest travaliu, mai puțin obișnuit.

Povestea escrocilor adunați într-o cooperativă, în jurul responsabilului Gorbușkin și al contabilului Bananov, face parte dintr-o arie tematică frecventată cu asiduitate de literatura satirică sovietică a epocii. O literatură care — prin reprezentanți ai săi străluciți ca Maiakovski, Ilf și Petrov, Erdman, Romanov și (nu în ultimul rînd) Zoșcenko — a investigat cu febrilitate perioada „nep”-ului și cea imediat următoare, perioade contradictorii, sursă fertilă de inspirație pentru umoristul dublat de moralist, perioade în care coexistența vechilor și noilor mentalități sociale se manifesta în forme dintre cele mai extravagante, tulburătoare pentru observatorul lucid, încăpățînat în credința sa în progres și desăvîrșire. Un astfel de observator era și Zoșcenko, iar materialul adunat în *Cîrtițele* o dovedește cu prisosință. Fauna descrisă de el este cerce-

tată fără menajamente, judecata lui este severă și implacabilă. Escrocii lui sînt denunțați ca fiind nu numai ridicoli, ci și primejdioși. Primejdioși, pentru că își acoperă prea adesea potlogăriile cu sloganurile revoluției, maculîndu-le și devvalorizîndu-le. Primejdioși, pentru că rapacitatea și lipsa lor de scrupule pot fi și contagioase. Zoșcenko îi expulzează fără cruțare din scara de valori a unei societăți normale.

Așa cum au fost reordonate în **Cîrlițele** textele lui Zoșcenko au în primul rînd meritul de a vehicula aceleași personaje, cu o conduită consecventă față de prototipul fixat de la bun început. Pe de o parte sînt escrocii de care aminteam, Gorbîșkin & Co, pe de alta — cei doi hoți „calificați”, ca să spun așa, aproape mai tolerabili, în simplismul lor funciar, în comparație cu respectabilitatea găunasă și demagogică a celor dintîi. Tribulațiile acestor două grupuri se înnoadă neconținut, sporind hazul fabulei, perturbîndu-i desfășurarea, altfel prea ușor previzibilă. Cu o excepție, de talie însă: scena nejustificat dilată a spitalului (descinsă parcă mai mult din Ilf și Petrov), în care comicul de situație este căzînt, forțat, sporind prea puțin procesul

de analiză și demascare a specimenelor incriminate.

Spectacolul regizat de același Valeriu Paraschiv este, la rîndul său, notabil prin invenție și precizie analitică. Fiecare portret este compus din nenumărate detalii care își au — toate — încărcătura lor de adevăr și ironie, contribuția lor la încheierea unui tablou veridic, nu o dată de un umor savuros. Antologice sînt figurile celor doi hoți, așa cum au fost ele creionate de Șerban Ionescu (Alioșka) și Florin Anton (Steopka); caraghioși și neajutorăți, amestec întortocheat de cutezanțe mici și lășități mari, primul, în registrul de prezumțiozitate și aroganță al șefului, al doilea, pe tonul de chițibușar și circoș al veșnicului subaltern. Cuplul lor este absolut memorabil, una dintre „găselnițele” cele mai inspirate ale acestui spectacol. După cum, foarte bine gîndită și înfățișată este prezența în scenă, aproape continuă, a Martorului (Dan Tufaru). El nu participă activ la evenimentele propriu-zise ale piesei, nu le determină în nici un fel desfășurarea, dar le aparține în permanență, așa cum picătura aparține valului — cantitate neînsemnată dar indispensabilă. Dan Tufaru oscilează, conform unei logici subtile, între abulie al-

„Cîrlițele” pe scena Teatrului de Comedie — un tablou veridic, nu o dată de un umor savuros



coolică și excentricități de dandy ratat, între rățoiala mahmură și șiretenia ploconită a chilipirgiului. Alături de acești piloni comici al spectacolului, prezența celorlalți interpreți este benefică, completând cu pete de culoare distincte peisajul distorsionat al acestor grupucule larvare, excrescențe periferice ale unei societăți aflate încă în convulsie, în uriașul ei efort spre mai bine. Eugen Racoti (Gorbuskin) este versatil și prăpăstios, plin de ifose infantile și anacronice, sfidând condiția sa *de facto* de om de paie. Gheorghe Dănilă (Bananov) — adevăratul „maestru al combinațiilor” din măruntă cîrdășie cooperatistă — are colțoseșenia pragmatică a lichelei puse pe căpătuală din orice, pentru care nici cel mai mărunt firfirie nu este de prisos, de neglijat. Daniel Tomescu (Ivanici) construiește un caracter incert, la granița dintre obediiența impersonală și starea de complicitate acceptată de bună voie (dacă nu și rivnită !). Jucînd mai apăsător duplicitatea, chiar și în rarele lui izbucniri de civism, actorul ar fi conferit o tușă mai convingătoare personajului său. Constantin Băltărețu ar fi trebuit să fie Molmîșkin ; din păcate, nu putem consemna decît ultima lui înscriere într-un program de sală, în dreptul rolului pe care urma să-l interpreteze acest special și înimitabil actor... Rolul său a fost preluat de Șerban Celea, care a compus încă o variantă a speciei escrocilor, parcă mai blindă în raport cu ceilalți, mai puțin ahtiată după ciștiguri cu orice preț, tipul „coțcarului moderat”. Julieta Strîmbeanu-Weigel (Antonina Vasilevna) conturează una din versiunile feminine ale escrocilor, într-o tonalitate mai ponderată (poate chiar prea ponderată), în care pe primul loc trec avaturile sentimentale, nu mai puțin situate, și ele, sub semnul relativismului și conjuncturismului. Magda Catone (Gusea), scilofită și capricioasă, este singura care nu trăiește cu obsesia rigorilor legii, ci doar cu teroarea propriilor ei minciuni. Ceea ce îi dă o oarecare independență în haosul celor care o înconjoară, independență pe care acțița o joacă în *fortissimo*, cu accente ce amintesc uneori de rolul ei din **Concurs de frumusețe**. Violeta Berbiuc (Sonicika) este o apariție pasageră, care-și punctează cu gesturi puține apartenența implicită la lumea vituperată de autor.

Scenografia lui Puiu Antemir, sobră și eficientă, are aparența unei vaste fresce, în care personajele se plasează firesc, izvorite dintr-o aceeași paletă coloristică.

Dinu KIVU

TEATRUL FOARTE MIC

ATENȚIE, SE FILMEAZĂ !

de Ghenadi Mamlin

Data premierei : 22 februarie 1985.
Regia : LIUDMILA SZÉKELY
ANTON. Scenografia : PUIU ANTE-
MIR. Traducerea : DENISA FEJEȘ.
Distribuția : MAGDA POPOVICI
(Vera Petrovna) ; NICOLAE ILI-
ESCU (Serghei Konstantinovici
Hmarov).

Din tradiția Teatrului Foarte Mic, aflat la a șasea stagiune, fac parte, alături de experimente, monodramele și piesele în două personaje, spectacole care dau posibilitatea actorilor trupei — renumită pentru montările de mare amploare — să-și încerce forțele și în partituri de factură intimistă.

Piesa lui Ghenadi Mamlin — dramaturg sovietic din noua generație — se înscrie în categoria banalelor drame ale cotidianului ; nimic spectaculos nu intervine în relațiile dintre personaje, deși acțiunea se petrece în lumea filmului. O înfilmare mai mult sau mai puțin întâmplătoare, o idlă mai mult sau mai puțin obișnuită schimbă cursul existenței unei femei. Ocazia nesperată de a-și putea relua cariera artistică (un accident grav o obligase să renunțe la profesia de balerină), chiar dacă pornind pe o cale cu totul nouă, ca actriță, ea nu o va rata, dorind să profite din plin de șansa pe care soarta i-o oferă. Va ști să nu-și trădeze nici căsnicia (medicul care îi salvase viața i-a devenit soț), dar nici dragostea incipientă, rod al unei generoase colaborări cu cel ce i-a deschis calea spre împlinire. Prețul a mare, propria sănătate sacrificată într-o dăruire absolută, fără rețineri și fără regrete. O frumoasă și tandră poveste despre dragoste, dragostea pentru aproapele tău, dar mai ales pentru munca făcută, cu pasiune... În artă ca și-n iubire, în bucurie ca și-n suferință, omul trebuie să înțeleagă că este mereu singur, chiar dacă pentru o clipă a simțit alături umărul semenului său...

Tinăra regizoare Liudmila Székely Anton a construit discursul scenic în această perspectivă, dozînd atent efectele, supraveghînd pînă și volumul vocilor și deplasarea în spațiul plurifuncțional, sugerînd diferite ambianțe ce gravitează în



Magda Popovici și Nicolae Iliescu

jurul unui miniatural platou de filmare. Dar s-ar părea că nemijlocitul contact cu publicul în perimetrul restrins al sălii din Bulevardul Republicii i-a stinjenit într-o anumită măsură pe actori. Și dacă Nicolae Iliescu — obligat aproape la un contre-emploi, intrucit are de interpretat un ins insolent, tipul de regizor ce arbo-rează aplombul ca pe o formă de bravadă și chiar ca stil de viață — s-a mobilizat făcînd eforturi să susțină cit mai veridic exaltarea continuă a personajului printr-o serie de cabotinerii dintr-un presupus arsenal al așa-zișilor creatori damnați, în schimb Magda Popovici s-a limitat la naturaletea dezarmantă a eroinei, rămînînd la postura de soție-model, fără să se pre-ocupe să facă vizibilă treptata modificare interioară, arderea pe altarul creației dramatice.

Ar trebui să fascineze și să emoționeze întrîmpătrunderea dintre planul realității și cel al ficțiunii elaborate la vedere; jocul

dublu de-a viața și de-a arta, delicatele tatonări ale eroilor antrenați în repetate dezvăluiri niciodată duse pînă la capăt, subjugati unui același crez ce are pentru fiecare altă semnificație, altă importanță dramatica inversare a raporturilor dintre femeia doar în aparență naivă și fragilă, de fapt deșteaptă, curajoasă, puternică, și bărbatul orgolios și autoritar, dar în fond încrezut și egoist... Dacă deocamdată nu s-a atins acea intensitate a trăirii esențială în redarea „sufletului slav“, iar în spectacol nu transpar toate nuanțele de adevăr profund uman virtual conținute de text, montarea merită a fi urmărită în evoluție, pentru că e posibil ca într-o viitoare reprezentație să se înregistreze creșterea tensiunii, un spor de încărcătură sensibilă. Performanța optimă la care se referă și titlul original printr-un termen specific artei a 7-a, „Ultima dublă“

Irina COROIU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

**TEATRUL DE STAT
DIN ORADEA**

■ PORȚILE (SĂPTĂMÎNA LUMINATĂ)

**de Mihai Săulescu
adaptare de Alexandru Darie**

**Data premierei : 5 decembrie
1984.**

**Adaptarea și regia : ALEXAN-
DRU DARIE. Scenografia : MA-
RIA MIU.**

**Distribuția : NICOLAE TOMA,
MARIANA VASILE, CRISTIAN
SOFRON, EMIL SAUCIUC.**

Prezentîndu-l la „simbolisti“ și sesi-zînd anxietatea, nostalgia universurilor inedite și presimțirea morții, ce caracte-rizează universul poeziei lui M. Său-lescu, G. Călinescu, în monumentală-i istorie, avea să treacă surprinzător de ușor peste singura piesă a poetului, cu-

noscută la acea dată „**Săptămîna luminată**”, dramă într-un act, e apăsată de aceeași ceață sinistă, plină de sugestie. Eroii au, expresionistic, nume generice: Bolnavul, Femeia, Bătrîna, Paznicul. Bolnavul are multe crime pe cuget și e credința că cine moare în săptămîna luminată se iartă de păcate. Și cum la miezul nopții săptămîna se termină, Femeia, ca să salveze duhul muribundului, îl înăbușe cu perna”.

Pentru înțelegerea exactă a subiectului piesei ar mai fi poate de adăugat că Femeia e chiar mama Bolnavului. Bătrîna fiind cea care o instigă la crimă.

Pentru înțelegerea valorii și a importanței piesei lui Mihai Săulescu sînt însă de adăugat mai multe. Departele de a fi de interes strict documentar, cum sugerează prezentarea marelui critic, **Săptămîna luminată** este o veritabilă capodoperă a teatrului scurt, neputînd să lipsească din nici o antologie serioasă a genului. Prin conciziunea eliptică a replicii și profunzimea investigației psihologice, prin ipostazierea arhetipală a personajelor și dramatismul situației-limită imaginate, **Săptămîna luminată** e de o perfecțiune clasică și oferă chiar un model de construcție a piesei într-un act, care nu are „timp” să „expună” și să „înfățișeze” conflicte, urmărind mai curînd deznodămîntul acestora, într-o progresie geometrică a tensiunii dramatice.

În piesă, mișcările de învăliure, din ce în ce mai strînse, pe care o desfășoară Bătrîna în jurul Femeii-mame îi corespunde o aproape vizibilă însușire a crimei în conștiința acesteia, torturată între nădejdea salvării fizice a fiului și cea a pretenției lui salvării sufletești, ambele la fel de iluzorii, la fel de imposibile în ordinea vitală și în cea morală a lumii din care fac parte. De abia „inutilitatea” săvîrșirii crimei proiectează cuvenita lumină asupra „puterii sacrificiului matern”, sugerînd amploarea dimensiunii tragice reverberante a unui îndepărtat hybris.

Dacă puternicul fior emoțional al lucrării, păstrînd proporțiile cuvenite, poate fi asociat celui al teatrului antic, frustețea ei conflictuală, alimentîndu-se din repetiția aproape ritualică a sintagmelor obsesive, îi conferă resursele unei expresivități teatrale neașteptate de moderne. Cu **Săptămîna luminată**, Mihai Săulescu dă astfel literaturii dramatice românești, în 1913, la numai 25 de ani, o tulburătoare imagine — **în nuce** — a disponibilităților lui creatoare, într-o modalitate de ridicare a specificului național la universalitate, prea puțin valorificată de evoluția ulterioară a dramaturgiei noastre. Iată de ce credem că, pentru istoria literaturii dramatice naționale, mai ales prin extraordinara concentrare a expresiei specific teatrale, lo-

cul lui Mihai Săulescu poate fi încă acela al unui deschizător de drumuri.

Nu s-ar putea spune că spectacolul orădean al atît de tinărului și talentatului regizor Alexandru Darie n-a intuit, de la început, generozitatea ofertei scenice virtuale a textului. Montarea sa are un remarcabil fior tragic și un patetism esențializat al expresiei scenice, vădînd totodată un simț plastic puțin obișnuit și o vocație compozițională a cadrului rar întîlnită. Din păcate însă, întregul eșafodaj regizoral e subminat, în substanța sa, prin libertățile nejustificate pe care și le ia regizorul în calitatea sa de „adaptator” al textului, jucat acum cu titlul **Porțile**.

Locul Bătrînei bigote, păstrătoare a unor tainice eresuri, va fi luat de o tinără haină preotească (!?!), acesteia revenindu-i acum nici mai mult nici mai puțin decît instigarea la crimă, care dă curs nu spiritului creștin, ci credințelor populare legate de închiderea vămilor văzduhului în **Săptămîna luminată**! Schimbînd total identitatea personajului, fără să-i modifice funcția în desfășurarea dramei, regizorul nu sesizează repercusiunile grave ale gestului său în plan ideatic și nici îndepărtarea astronomică de zona eresurilor și a specificității naționale a credințelor populare, pe care o va produce disproporționata dezvoltare a planului coșmaresc al reprezentației, într-o altă cheie de spiritualitate, astfel încît, în teatral acaparanta, dar stilistic improprie, derulare a viziunilor regizorale, ne va fi imposibil să mai recunoaștem imaginea unei piese „foarte românești”, pe care să ne-o putem revendica în esența sa.

În consens cu erorile concepției regizorale, scenografia Mariei Miu — de al cărei talent, în sine, iarăși nu avem motive a ne îndoii! — extinde sugestia vizuală în planuri stilistice eterogene, fără să se preocupe cîtusi de puțin de adecvarea acestora la specificitatea atît de puternic marcată a textului.

Așa cum e, spectacolul atrage totuși atenția asupra textului și a disponibilităților realizatorilor reprezentației. Bune evoluții, din punct de vedere strict actoricesc, au Mariana Vasile, în rolul Femeii, Nicolae Toma, în acela al Paznicului, și chiar Cristian Sofron, în neavenitul Preot al adaptării. Mai larg dar nu mai bine cunoscut după această reprezentație, Mihai Săulescu e nedreptățit tocmai prin excesul de zel al unor oameni de talent, care doriseră să-l „redescopere”.

Victor PĂRHON

Data premierei : 5 decembrie 1984.
Regia : VICTOR IOAN FRUNZĂ.
Scenografia : ADRIANA GRAND.
Distribuția : DANIEL VULCU
(X); NICOLAE BAROSAN (Y);
DAN BĂDĂRĂU (Z); ROBI BOR-
DAȘ (Copilul).

Printre puținii dramaturgi contemporani care își mai aduc aminte că piesa într-un act (sau „teatru scurt”, cum i se mai spune, fără a fi însă, întotdeauna, același lucru !) se scrie cu gândul nu doar la numărul de pagini, ci și la exigențele proprii acestei specii a literaturii dramatice, se află și Dumitru Solomon. Cu rare excepții — nelipsite nici ele de o străvezie intenție generalizatoare — lucrările lui Dumitru Solomon sînt, așa cum s-a observat, parabile dramatice contemporane, de o dureros de durabilă actualitate, fie că autorul se complăce în a le „data” în antichitate (ca în piesele, de amplă respirație filozofică, *Socrate*, *Platon* și *Diogene ciniele*), fie că „datarea” lor se prevalează doar de anumite procedee ale teatrului absurdului, căpătînd însă „conținuturi” sau „accepții” ale acestora, înconfundabil particularizate (ca în piesele scurte *Apa*, *Focul* și *Superba, nevăzută cămilă*).

Cu nimic mai prejos decît piesele mari, deși mult mai puțin cunoscute, piesele scurte pe care le-am amintit aparțin **structural** uneia și aceleiași **arte poetice**, uneia și aceleiași **atitudinii existențiale**, astfel încît importanța lor nu e cîtuși de puțin neglijabilă, în definirea atît a registrului dramatic, cît și a valorii de ansamblu a acestei dramaturgii, ce își lasă cu bună știință concurată violența accentelor polemice de o lină ironic difuză.

Într-un interviu acordat revistei *Teatrul*, în 1983, autorul mărturisea : „Există pentru mine o idee morală-mamă, care se traduce foarte simplu a fi om în orice împrejurare, în ciuda și împotriva unor conjuncturi, în ciuda și împotriva unor presiuni...” Aceste „conjuncturi” și „presiuni” inundă devastator enclava socială din *Apa*, punînd sub semnul întrebării însăși existența noastră ca specie. Iar personajele piesei, torturate mai mult de găsirea unei soluții teoretice, decît de posibilitatea ieșirii practice din impas, par să-și merite soarta, în aceasta și constînd puternica valoare avertizatoare a parabolei dra-

matice. Personajele ei, X, Y și Z, nici nu se diferențiază altfel decît prin particularitățile reacțiilor lor la aceste „conjuncturi” și „presiuni”, care le inundă existența, obligîndu-le astfel să se definească. Cum ar putea-o face altfel decît conștientizîndu-ne, indirect, asupra pericolului „rinocerizărilor”, într-o lume care n-a înțeles mai nimic din primul război mondial și nu dă semne să fi înțeles destul nici din al doilea...

Necruțător cu această vinovată amărălă de spectator la tot ce se întîmplă, spectacolul lui Victor Ioan Frunză înțelege să fie șocant din prima pînă în ultima clipă, destelenind bătătorile tărimuri ale receptivității noastre artistice, dar refuzîndu-ne dreptul la o speranță iluzorie și factice, cită vreme doar meditația gravă și responsabilă ne mai poate purifica spiritele de contingenta eroirii. E motivul pentru care finalul nu vrea să „dea” o soluție, obligîndu-ne să reluăm pe cont propriu căutarea ei, poate ciclică.

Ca și în alte spectacole ale lui Victor Ioan Frunză — nu se poate să nu ne amintim că palmaresul său regizoral începe cu acel tulburător revcîm al *Dragonului de Svarț*, de la Piatra Neamț ! — scenografia joacă și aici un rol esențial, constitutiv, de funcționalitatea ei matriceală depinzînd nu doar ritmurile și sensurile unor secvențe, ci și semnificațiile de ansamblu ale reprezentăției. Spre meritul ei, scenografia semnată de Adriana Grand — nume de care, cu siguranță, vom mai auzi ! — este la înălțimea viziunii regizorale, conferind materialității spectacolului atît de necesara ei dimensiune simbolică. Valorile plastice deosebite ale reprezentației îi datorează mult, cum datorează dealtfel și expresivității corporale excepționale a actorilor Daniel Vulcu (X), Nicolae Barosan (Y) și Dan Bădărău (Z), primul distingîndu-se și printr-o remarcabilă forță de transfigurare a ideii.

Transferînd costumației personajelor limbile roșii și negre ale focului elementar, capabil să se opună tăvălugului „apelor”, regizorul radicalizează termenii conflictuali ai parabolei, într-o ordine a conflictualităților primordiale. Nu mai e vorba de simple „opțiuni”, ci de o confruntare cutremurătoare, pînă antrena, prin „acomodări” succesive, însăși modificarea structurilor genetice ale speciei. O extraordinară percutanță vizuală traduce neliniștitul spectrul de spaimă al unui sfîrșit de mileniu.

Există, ce-l drept, și o redundantă a vizualizării, care riscă în unele momente să se dezvolte în sine și pentru sine, poate și datorită unui aleatorism mai general al soluțiilor regizorale, care devine evident în „finalurile” reprezentației, chiar dacă nu lipsite, fiecare, de o

semnificație distinctă. Dotat cu o imaginație puternică, exprimându-se în viziuni plastice doritoare a-și augmenta mereu semnificațiile, regizorul știe să compună ingenios, în modalitatea unui neo-expresionism baroc, fiindu-i deocamdată mai greu să renunțe la ceea ce devine totuși de prisos demonstrației sale artistice, odată efectuate. Observații care nu ne împiedică să vedem în continuare, în Victor Ioan Frunză, pe unul dintre cei mai înzestrați artiști ai tinerei generații de regizori de azi, din România. Fără îndoială, un mai susținut ritm al producțiilor sale scenice ar fi de natură a-l impune la adevărata sa valoare artistică.

V. P.

■ FATA MORGANA

de Dumitru Solomon

Data premierei : 26 februarie 1985.
Regia : VICTOR IOAN FRUNZĂ.
Scenografia : ADRIANA GRAND.
Distribuția : DAN BĂDĂRĂU (Fifi) ; ILEANA IURCIUC-VĂLENAȘ (Teo) ; MARCEL POPA (Cantemir) ; SIMONA CONSTANTINESCU (Soția) ; NICOLAE BAROSAN (Directorul) ; DANIEL VULCU (Castor și Polux) ; MARIANA NEAGU (Lucreția Borgia) ; NICOLAE TOMA (Pscpsc) ; MARIANA VASILE (Diana) ; ION RUȘCUT (Sportivul) ; FLORENȚA MANEA (Voci).

Sub alura pseudopolitiștă și în spatele replicilor șampanizate ale piesei *Fata Morgana* (Examenul de bacalaureat) se ascunde o anchetă morală într-o lume intelectualicește precară, a cărei pernicioasă vitalitate se hrănește din impostură, tupeu, șmecherie agresivă ; totodată, e și o comedie a destrămării iluziilor, atât ale celor doi tineri aflați la începutul carierei, care visează „cazuri” complicate, cât și ale celor infirmi din punct de vedere moral și intelectual (Directorul, Sportivul, Castor și Polux, Pscpsc), ce ticluiesc un „aranjament discret și onorabil”.

Alăturarea dintre poezia visurilor pure și prozaismul realității, dintre mijloacele moderne ale literaturii absurdului și cele superverificate ale comediei de situații — în care la loc de cînte se află *qui pro quo*-ul, travesti-ul, calamburul —, bruste schimbări de registru, percutanța replicilor sînt atributele acestei piese bine ritmate, reprezentată în premieră absolută în 1971, la Teatrul de Comedie.

Montarea pe care o propune, la Teatrul de Stat din Oradea, Victor Ioan Frunză acordă importanța cuvenită observării satirice a tipurilor, fără a ignora rapida înlănuire a faptelor și schimbărilor de situație. Tînărul regizor accentuează dimensiunea absurdului din text, utilizînd elemente de mișcare ce amintesc de comedia cinematografică mută, iar prin efectele speciale, de lumea desenului animat, toate în dorința de a sublinia convenția teatrală și caracterul de pseudofarsă. Exploatate însă excesiv, ele riscă să-l obosească pe spectator, iar efectul-surpriză este cvasianulat.

Victor Ioan Frunză construiește o structură deschisă, care lasă cîmp larg inventivității actoricești. Interpreții intră în joc cu o bucurie contagioasă, dar cad și ei pradă exagerării, îngroșînd replica, introducînd „cîrlige”, iar efectul este contrar celui scontat. Prin repetare, unele gesturi se demonetizează, iar impresia este cu atît mai accentuată cu cît, uneori, sînt reluate fără a fi duse pînă la capăt, și asta fără vreo semnificație anume.

După un debut sub semnul fastului în *Satul blestemat*, Dan Bădărău convinge și de astă dată prin temperament și flexibilitate scenică, prin firesc și concentrare, demonstrînd că poate ataca partituri de mari dimensiuni și de diverse facturi stilistice. Ileana Iurciuc-Vălenaș joacă dinamic, cu o participare inteligent strunită, rolul tinerei Teo ; i s-ar cere însă un plus de atenție la frazare. Nicolae Toma compune cu profesionalism chipul omului „cu relații” Simona Constantinescu se remarcă prin precizia nuanțării. Construită cu siguranță, mizînd pe amplificarea efectelor comice, amintînd uneori de mimica lui Jerry Lewis, contribuția lui Daniel Vulcu în dublul rol al gemenilor Castor și Polux este de calitate, chiar dacă în unele momente actorul se cam răsfață. Corecte și în datele textului sînt evoluțiile actorilor Mariana Vasile, Marcel Popa, Ion Rușcut, Mariana Neagu. Dacă la început Nicolae Barosan surprinde prin inventivitatea deghizării, el practică apoi un joc inconsecvent, destul de puțin atent la semnificația gesturilor. O notă aparte pentru efectele vocale datorate Florenței Manea.

Scenografia Adrianei Grand servește adecvat intențiile spectacolului, delimitînd funcțional spațiile de joc.

Criticul literar Mircea Iorgulescu scrie că Dumitru Solomon este autorul unui „teatru ingenios, în care predomină resursele inteligenței, (care) place fără să zguduie, ține trează atenția, răsplătînd interesul prin crearea unui climat de confortabilă stabilitate”. Or, stabilitatea este expresia echilibrului, element care, din păcate, lipsește uneori montării. În rest, un spectacol agreabil, care bine-dispune publicul.

Mircea Em. MORARIU

■ DRESOAREA DE FANTOME

de Ion Băieșu

Data premierei : 18 aprilie 1984.
Regia : SZENTMIKLÓSI JÓZSEF.
Scenografia : CAMELIA MICU. Tra-
ducerea NAGY BÉLA.
Distribuția : BANYAI IREN (Dre-
soarea) ; LACZO GUSZTAV (Paz-
nicul).

Un tânăr actor, cu certă vocație de regizor — l-am numit pe Szentmiklósi József — dar nu încă și cu destulă experiență în această direcție, și-a asumat dificila sarcină de a pune în scenă **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu, comedie de structură și instrumentar tipice pentru dramaturgia absurdului, vizând spre o polivalență a sensurilor, stimulatoare și generoasă. Colaborând cu doi excelenți actori ai secției maghiare — Bányai Irén și Laczó Gusztáv — și cu talentata scenografă Camelia Micu, tânărul regizor a transpus acțiunea comediei în registrul grotesc-fantastic al unui spectacol de groază și suspans. În atmosfera de spaimă creată cu mijloace teatrale variate — muzică „hot”, lumini ce agrează publicul, uși trîntite, vuetate de furtună etc. —, „dresoarea” își impune cu energie preferința, acționând când asupra paznicului pierit de frică, dar și străbătut de mici licăriri de violențe (foarte bun, Laczó Gusztáv în compoziția sa), când asupra publicului, pe care și-l ia de la început drept partener de dialog și din rîndul căruia își descoperă „fantomele”, obiectele dresurii ei. Actrița Bányai Irén, pe care am apreciat-o acum cîțiva ani pentru interpretarea poetică a rolului Irinei din **Matca** de Marin Sorescu, desfășoară aici un bogat arsenal de mijloace, cu o inepuizabilă forță și maleabilitate, într-un joc ce atinge momente paroxistice bine realizate, dar cu prea puțin umor pentru a mai da publicului posibilitatea de a reflecta. Dealtfel, simțul umorului — mai ales al umorului specific comediei lui Băieșu — i-a lipsit regizorului însuși, care a îngroșat elementele de grotesc exterior, dezvăluindu-și prea direct intențiile în fața publicului, împiedicîndu-i, din această pricină, bucuria participării.

Margareta BĂRBUȚA

■ MEDEEA MODERNĂ

de Göncz Árpád

Data premierei : 30 mai 1984.
Regia : SZENTMIKLÓSI JÓZSEF.
Interpretă : F. BATHÓ IDA.

Din familia, din ce în ce mai numeroasă, a pieselor care încearcă — cu mai mult sau mai puțin succes — să reinterpreteze sau să reediteze miturile și legendele antice, tezaur peren al culturii umanității, **Medeea modernă** a dramaturgului maghiar Göncz Árpád își propune o dublă performanță : de a transfera în zilele noastre tragedia fiicei regelui din Colchida și, totodată, de a o concentra într-o monodramă, dînd astfel posibilitatea unei actrițe să-și valorifice variatele fațete ale talentului. Rezultatul artistic apare destul de modest, din complexa alcătuire a eroinei antice autorul reținînd doar drama domestică a iubirii înșelate, încheiată cu un divorț — care deschide, de fapt, și-rul retrăirilor autobiografice ale eroinei de azi —, actul vindicativ-justițiar al Medeei legendare fiind înlocuit cu o nouă lovitură a destinului ; fiul Medeei moderne moare într-un accident de automobil, ca urmare a unui nesăbuit act de desperare. Fără raportarea pretențioasă la mitul antic, monodrama lui Göncz Árpád se înfățișează ca o construcție onestă, a unui caz cu implicații etice, nu lipsit de interes. Alterranța de introspecție prezentă și retrospectivă revelatoare a dat reale posibilități actriței F. Bathó Ida să se transpună într-o mare diversitate de stări și ipostaze, să parcurgă cu ușurință vîrstele, situațiile, sentimentele eroinei. Excesul de mișcare, de gesticulație largă, de semne exterioare violente ale pasiunii — trîntiri pe pat, zvîrcoliri, țipete — a împiedicat însă concentrarea actriței asupra mișcărilor lăuntrice ale eroinei, reducîndu-i capacitatea de comunicare emoțională, vizibilă pe alocuri. Excesele s-au datorat, probabil, și îndrumării tînărului actor-regizor Szentmiklósi József, care, prins în capcana titlului, a încercat să dea dimensiuni teatrale de tragedie antică unei melodrame de cameră, folosind mijloace disproportionale față de spațiul mic al studioului.

M. B.



JEANINE STAVARACHE

Jeanine Stavarache a debutat pe scena Teatrului Național din Timișoara cu rolul Arina din **Io, Mircea Volevod** de Dan Tărchilă „în regia Mariettei Săvoia, căreia îi port recunoștință pentru acele de neuitat lecții de teatru”. Cîteva partituri clasice — **Colombina (Mincinosul)**, **Smeraldina (Slugă la doi stăpîni)** de Goldoni — pun în valoare calitățile ei de ingenioasă, afirmînd un tip aparte de feminitate — fragilă, grațioasă, aliaj de îndrăzneală și timiditate. După numai un an, actrița se transferă la Teatrul „Ion Creangă”, unde joacă zîne, domnițe și fete de împărați, dar și roluri în adevăratul sens al cuvîntului Himena (**Cidul de Corneille**), Luciana (**Comedia erorilor** de Shakespeare), Angela (**Regele Cerb** de Carlo Gozzi), Nelî (**Băiatul cu floarea** de Tudor Popescu), Mai (**Cine se teme de crocodil** de Alecu Popovici) — pentru care a fost distinsă cu premiul I la Con-

cursul de interpretare în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”, ediția 1979. Din 1980, numele Jeaninei Stavarache apare pe afișele Teatrului Glu-lești, în spectacolele **Opinia publică** de Aurel Baranga (Otilia-Gina), **Echipa de zgomote** de Fănuș Neagu (Giannina), **Woyzeck** de Büchner (Omul-naimuță), **Cum s-a făcut de-a rămas Catina fată bătrînă** de Nelu Ionescu (rolul titular), **Pălăria florentină** de Labiche (Hélène) ș.a. Spontaneitatea și prospețimea reacțiilor se îmbină la ea cu forța de caracterizare psihologică. Prezență expresivă și la televiziune, în emisiuni de versuri și teatru, Jeanine Stavarache a jucat în **Hora sărutului** de Arnold Wesker, **Rivalii** de Sheridan, **Patima fără sfîrșit**, **Citadela sfărîmată** de Horia Lovinescu. În căutarea unei interprete de un anume gen de sperat s-o remarcă, mai curînd sau mai tîrziu, și vreunul dintre regizorii de film.

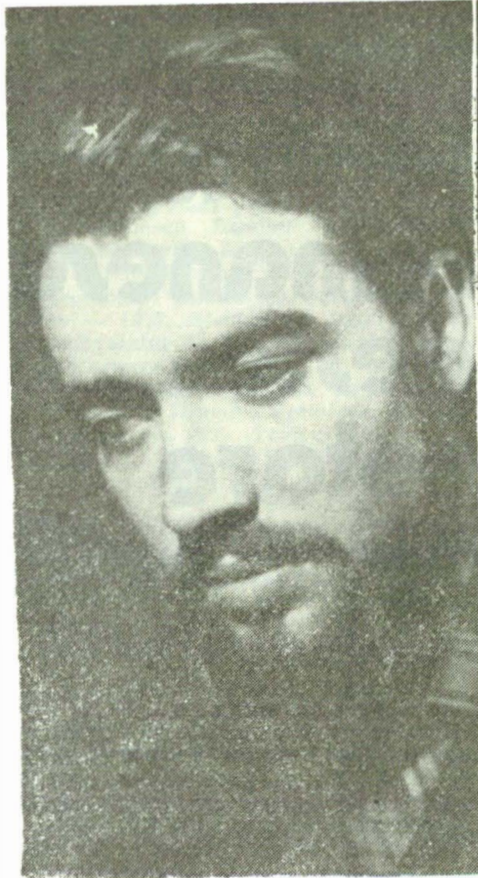
Actrița repetă paralel o zînă în **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare (regia, Tudor Măărăscu), și două roluri (Lina și Silvia) în **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu (regia, Sanda Manu).

„Contactul cu o literatură dramatică succulentă și generoasă pentru interpret este o experiență utilă. Totodată, este o solicitare din punct de vedere profesional regeneratoare, să interpretezi în aceeași piesă două personaje structural diferite prin caracter, temperament, univers spiritual, experiență de viață, proveniență socială.

Lina, servitoarea casei Domnișor, e o ființă robustă, echilibrată; originea ei umilă a învățat-o să se aplece; și o face cu mult umor, ceea ce denotă că e și foarte deșteaptă. Asistă la tot ce se petrece în casă, dar, înarmată cu o morală simplă și sănătoasă, respinge instinctiv corupția ce domnește aici. Paradoxal, un sentiment de superioară compasiune o face să se aplece cu înțelegere asupra slăbiciunilor și infirmităților celor ce nu sînt pe de-a-ntregul dezumanizați; în toate războaiele pe care le poartă, răzbate o undă de afecțiune.

Fragilă, sensibilă, marcată fizic de o infirmitate, cu o lentoare în reacții vădînd un temperament limfatic, Silvia este produsul unui mediu mic-burghez negustoresc de care se desolidarizează inconștient, fără a ști sau a putea lua o atitudine activă. Dornică de apropiere umană, de tandrețe, Silvia este o virtuală victimă.

În plus, mă bucur grozav că am ocazia să colaborez cu o regizoare care este nu numai un excelent profesionist, ci și un minunat pedagog; știe să moșească cu răbdare și iubire embrionul ideii crea-toare, cu speranța că planta care se va ivi va fi viguroasă, dar și rafinată“.



Absolvind I.A.T.C. în 1969 (clasa prof. Moni Ghelester, asistent Zoe Anghel-Stanca), Emil Coșeru și-a susținut examenul de diplomă cu Don Quijote, în adaptarea lui Ives Jamiaque. Repartizat la Teatrul Național din Iași, nu are de așteptat, ca atîția alți actori tineri: talentul său e imediat pus la încercare într-un rol dificil din marele repertoriu Treplev din **Pescărușul** de Cehov, în regia Cătălinei Buzoianu. Tot ea i-a incredințat: Calisto (**Celestina** de Rojas), Cantemir (**Istoria ieroglifică**), Petre (**Intr-o singură seară** de Iosif Naghiu), Diafoirus junior (**Bolnavul inchipuit** de Molière); participă apoi la două montări cu caracter de echipă — un spumos **Iași în carnaval** și **Drumul increderii** de Paul Cornel Chitic, distinsă cu premiul U.T.C. În cadrul unui festival național de teatru. Urmează: Faustino (**Războiul vesel** de Goldoni), Valentin (**Valentin și Valentina** de Roșcin), Jupiter (**Amfitrion** de Peter Hacks), Don Juan din piesa cu același nume de Max Frisch. „Cu Arthur din **Tango** de Mrožek și un minunat spectacol Eminescu am avut parte de o fructuoasă colaborare cu regizorul Cristian Hadji-Culea; regizîndu-și propria piesă, **Simbătă la Veritas**, M. R. Iacoban m-a distribuit în Vasile; spectacolul a fost preluat și de televiziune. Televizat a fost și **Peer Gynt** de la opera din Iași (scenariul și regia, Sergiu Tudose), o experiență aparte, puternic imprimată în memoria mea afectivă”. Alte câteva personaje i-au solicitat forța dramatică, dar și suplețea interpretativă: Atahualpa (**Vinătoarea regală a soarelui** de Peter Shaffer), Marchizul de Posa (**Don Carlos** de Schiller), Cain (**Jocul vieții...** de Horia Lovinescu), Nuțu Văleanu (**Un pahar cu sifon** de Paul Everac), Ștefan (**Rugăciune pentru un disc-jockey**) și Hariton (**Paznicul de la depozitul de nisip** de D. R. Popescu. Între timp, a susținut și un curs de arta actorului la școala de artă „Paolo Gubbiotti” din Gubbio (regiunea Umbria) Italia.

În prezent, preocuparea sa se îndreaptă spre partitura protagonistului din **Epitaf pentru George Dillon** de John Osborne, în regia Nicoletei Toia, în curînd în premieră pe țară.

„Am impresia că trăiesc încheierea unui prim ciclu în viața mea scenică. Am debutat cu Treplev, și iată, acum, după 15 ani, joc un alt Treplev, modern, care caută alte forme de exprimare și de revoltă, re-scrie de către Osborne-actorul, care cunoaște frământările zilelor și nopților noastre de trudă. George Dillon, tânărul actor care-și încearcă șansa ca dra-

maturg, este încă viu cînd e „adoptat” de familia Elliot; acriți și dezamăgiți de viață, membrii acesteia continuă să viețuiască paralel, impotmoliți în tabieturi, fiecare gîndindu-se doar la sine. **Dezgustat** de atmosfera casei, este prins, pe zi ce trece, ca într-o plasă, de atenția lor grijulie, aproape agresivă; scîrbît de propria lui ființă și de propriile lui idealuri, utopice în societatea în care trăiește, George Dillon se macină interior, în timp ce continuă să joace pentru un public mediocru (familia Elliot) rolul grotesc de „tînără speranță”. Artistul, omul de spirit, se vede înghițit ca de o mlaștină de marasmul burghez din jur, condiționat doar de puterea banului, devenind unul de-ai lor, cu același orizont meschin. «Moartea» simbolică a lui George reprezintă drama celor care nescotesc valorile spirituale, care spulberă necesara iluzie teatrală, disprețuind masca actorului, în numele unei brutale invocări a realului”.

Maria MARIN

prezente teatrale românești peste hotare

Dan Alecsandrescu
în R. P. Ungară

— Dan Alecsandrescu, nu de mult ai fost invitat în R. P. Ungară să montezi un spectacol cu o piesă românească. Mi se pare că nu ești la prima colaborare cu actorii acestei țări...

— Sunt la doua colaborare. În 1972, am montat la Teatrul „Jókay” din Békéscsaba **Interesul general** de Aurel Baranga, preluat și de televiziunea ungară, iar în toamna anului 1983 am fost invitat la Teatrul Népszínház din Budapesta să pun în scenă **Gaițele** de Al. Kirițescu. Oamenii de teatru maghiari manifestă un real interes pentru dramaturgia românească, și chiar în zilele cînd mă aflu acolo, Alexandru Tocilescu entuziasma publicul budapestan cu **Titanic**-vals de Tudor Mușatescu — un spectacol de o debordantă fantezie comică. Pot să o confirm, pentru că l-am văzut și, de ce să n-o spun, m-a și obligat să nu fiu mai prejos în munca mea și a actorilor cu care lucram.

— Piesa lui Kirițescu a fost montată la propunerea ta?

— Nu, la propunerea lor. Trebuie să spun că mediul piesei lui Kirițescu li s-a părut ușor străin, trecerile de la ceartă vehementă la declarații sentimentaloide, permanenta vivacitate a eroinelor, temperamentul lor mai ales, li s-a părut departe de felul mai cenzurat și mai ceremonios în care se manifestă ei. Vorbindu-le despre lumea specifică a piesei, despre felul mai exploziv de a se manifesta al personajelor ei, pove-

țindu-le despre ambițiile de parvenire ale unor familii din trecut, ca aceea a Dudulenilor, am reușit să-i apropii de imaginea reală a tipurilor și să-i fac să înțeleagă particularitățile lor. Pot spune că montarea mea este virulentă, acuzatoare.

— În sensul celei manifestate acum, la premiera de la Tirgu Mureș a unui alt „culb de viespi”, Paraziții de Csiky Gergely?

— Exact.

— Dă-mi voie să te întreb, atunci, pînă unde poate merge această explorare mai tăioasă, mai gravă a universului satiric al unei comedii?

— Pînă la a vitregi, chiar, spectacolul de cinci-șase cascade de ris, în schimbul a cinci-șase momente de meditație asupra destinului unor eroi și a condițiilor sociale în care sînt obligați să evolueze. Spectacolul de la Budapesta avea mult sarcasm. Cheful de la parastasul din ultimul act, de exemplu, era de-a dreptul monstruos. Dealtfel, n-am să povestesc spectacolul; distinsul actor și dramaturg Paul Ioachim (cărui îi mulțumesc pe această cale) a făcut-o mai bine într-o pagină întreagă din „România literară”. Dar vreau să menționez un bun obicei al teatrelor din Ungaria, de a prezenta trei pînă la șase avanspremiere cu public, care mie mi-au dat posibilitatea să aflu imediat opiniile spectatorilor. Ca întotdeauna față de unele viziuni noi, ele au fost foarte diferite — unii s-au arătat entuziasmați de piesă și de forța ei demascatoare, de faptul că și-au înîlnit actorii binecunoscuți în evoluții cu totul inedite, alții n-au vrut să creadă că pot exista asemenea mame ca Aneta Duduleanu, asemenea fii ca Georges sau Ianache și li s-a părut montarea deosebit de feroce. Presa, în schimb, a fost generoasă în aprecieri, subliniind mai ales valențele noi descoperite de mine actorilor cu care am lucrat.

— Vrei să-mi dai cîteva exemple?

— Nu.

— Mă voi folosi atunci de relatarea compatriotului nostru, pe care l-am citat: „Spectacolul se desfășoară într-o notă de satiră apăsată, de tragicomedie cu glazură vodevilească, pendulînd între grotesc și melodramă cenzurată” (Paul Ioachim, „România literară”, 15 III 1984). Ai completări de făcut?

— Da. Faptul că am avut-o ca scenografă pe Eva Györfy, o veche colaboratoare a mea din Arad, care a creat un decor unic, reprezentînd un cavou unde se petrece toată acțiunea într-o aglomerare de mobilă pestriță, sugestiv

(continuare la pag. 82)



Magdalena Klein: *„Un teatru care să pună întrebarea: cum trăim?”*

Crede că eșecurile la primele încercări de a intra în profesie au fost spre binele ei. După ce urmasese cursurile Școlii populare de artă din Satu Mare, a dat examen la Institut, dorind să devină actriță. Nu îndrăznește să se gindească la regie, considerând că, pe lângă temeinice cunoștințe teoretice și, firește, talent, această artă pretinde și multă experiență de viață. După ce este respinsă de două ori la actorie, intră totuși la regie. Unul dintre

Data nașterii 14 mai 1952. Absolventă a I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, promoția 1977, clasa prof. Ion Cojar, asist. Gina Ionescu. Examen de diplomă Casa Bernardi Alba de Federico Garcia Lorca (Studioul de teatru I.A.T.C.). Spectacole: **Spuma** de Serghei Mihalkov — 1977, **Strigoii** de Ibsen, **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale (în colaborare cu Adrian Lupu) — 1978, **Trei povestiri care merită să fie povestite** de Osvaldo Dragún, **Premiera** de John Cromwell — 1979 (Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad) **Frank al V-lea** de Fr. Dürrenmatt (în colaborare cu Adrian Lupu) — 1978, **Fanteziile lui Fariatiev** de Alla Sokolova — 1979, **Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor** de Sütő András (în colaborare cu Adrian Lupu) — 1980, **Fetița mea** de Tadeusz Rozewicz — 1981, **Țarul Ivan își schimbă meseria** de Mihail Bulgakov (în colaborare cu Adrian Lupu) — 1982, **Unchiul Vanca** de A. P. Cehov (în colaborare cu Adrian Lupu) — 1983 (Teatrul Dramatic din Galați); **Îndrăgostiții de la 9 seara** de Adrian Dohotaru — 1983 (Teatrul de Stat din Baia Mare); **După pauză începe războiul** de Oldrich Danek — 1982, **Familia Tót** de Örkény István, **Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor** de Sütő András — 1984 (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara) **Geniul și Zeița** de Terry Johnson — 1985 (Teatrul Național din Timișoara).

Distincții: Premiul II la Săptămîna teatrului scurt de la Oradea — 1979 (**Trei povestiri care merită să fie povestite**); Premiul pentru cel mai bun spectacol la Colocviul despre arta comediei, Galați — 1980 (**Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor**); Premiul A.T.M. (ex aequo) la Colocviul despre arta comediei, Galați — 1982 (**Țarul Ivan își schimbă meseria**); Premiul pentru cel mai bun spectacol (ex aequo) și premiul pentru regie la Festivalul de teatru contemporan, Brașov — 1984 (**După pauză începe războiul**).

primele examene la clasă îi relevă vocația. Avea de imaginat cea mai fericită zi din existența lui Kirilov, eroul lui Dostoievski din **Demonii**. Și iată-l deschizînd fereastra, aspirînd cu nesaț aerul tare; în această clipă, personajul, gata în orice clipă să-și ia viața, simte că există, e fericit.

În Institut, dăruirea artistică a profesorului Ion Cojar i-a sporit respectul și dragostea pentru scenă. Gina Ionescu a



Sinka Károly și Vértess József în „După pauză începe războiul” de Oldrich Danek

îndemnat-o să-și pună mereu întrebări în legătură cu soluțiile de spectacol pe care le oferea unui text. De la ea a deprins indoiala care nu crispează, ci te duce înainte. Repartizată la Galați, Magdalena Klein reușește, împreună cu Adrian Lupu, să formeze o trupă care să răspundă unei claviaturi regizorale „la patru mîini”. Colaborarea cu acest director de scenă a însemnat o treaptă importantă în activitatea ei de regizor. Și-a perfecționat metoda de lucru cu actorul, a învățat să facă din repetiții un laborator de creație în care membrii echipei au fiecare sarcini precise în vederea scopului final, spectacolul. La Galați a găsit un public și un colectiv de interpreți care iubesc comedia; aici se organizează periodic un festival național dedicat acestui gen. În câteva

montări, unele premiate, a încercat, alături de Adrian Lupu, să diversifice și să lărgească modalitățile de expresie artistică ale trupei prin opțiuni repertoriale variate. Demersul lor a avut ecou în evoluția profesională a actorilor Mihai Mihală, Mitică Iancu, Liliana Lupan, Stela Popescu-Temelie, Ioana Citta Baciuc, Gheorghe V. Gheorghe, Dimitrie Blang, admirabil prin tinerețe spirituală și disponibilitate pentru joc.

Cea mai semnificativă experiență din perioada gălățeană a fost pentru Magdalena Klein spectacolul cu **Unchiul Vanea**. Satisfacțiile au fost multiple: revelația lecturii scenice a unui text de Cehov, comunicarea cu interpreții, reușita actorului Mitică Iancu, căruia personajul Vanea îi propunea o incursiune complexă în universul tragicomicului. Reprezentația contura o lume în criză, în care drama se naște pentru că eroii nu își asumă responsabilitatea propriei devenirii, preferînd să trăiască cu iluzia sacrificiului pentru o pseudovaloare, mediocrității și anostul profesor Serebriakov. Scena finală concentrează ideea montării: după plecarea oaspeților, doctorul Astrov se așază în balanșoar, Teleghin, cu nelipsita-l chitară, Voinițkala citește un roman, doica și argatul iau loc în fotolii de răchită, Sonia, cu registrele după ea, se urcă în hamac, Vanea se instalează pe căluțul de lemn din copilărie. Se aude doar zgomotul hamacului și al balanșoarului, cînd Sonia, cu privirea în gol, începe să-și rostească monologul, apoi izbucnește în rîs; ceilalți îi răspund rîzînd și ei, din ce în ce mai tare și mai disperat, pînă ce hohotele lor îi acoperă cuvintele. Se lasă cortina. Lumina se stinge, apoi se reaprinde. Îi regăsim pe Serebriakov și pe Elena Andreievna; sînt din nou cu toții împreună. O secvență cu valoare simbolică și expresivă din punct de vedere teatral.

Magdalena Klein practică un teatru metaforic, în care acordă o mare atenție organizării spațiului de joc. Declară că de fiecare dată comunicarea cu textul se realizează cînd acesta îi declanșează o imagine: oamenii existînd în spațiu, un obiect dominant într-un spațiu, raporturi între personaje proiectate în spațiu. O impresionează cel mai mult scena goală, populată de trupuri vii. Afirmă că simpla prezență a actorului poate suplini decoruri fastuoase. În aceste căutări legate de spațiul teatral ideal, încă din Institut a avut cîteva încercări interesante. Montarea cu **Casa Bernardi Alba** sugera că tirania reprîmă orice inițiativă, îl conduce pe individ la claustrare. Ritualul scenic era expresia austerității. Nu exista decor, elementele de recuzită erau puține, personajele purtau veșminte negre. De jur împrejur, la același nivel cu eroinele, se aflau spectatorii. În **Domni-**

șoara Iulia, publicul intra într-o bucătărie și era invitat să ia loc pe un podium, la mijloc, și să privească de sus războiul umilărilor reciproce dintre Iulia și valet.

La teatrul din Birlad, în **Premiera** de Cromwell, spectatorii străbăteau drumul culiselor, apoi luau loc pe scenă. Împreună cu eroina, o actriță bătrână, simțeau forța reflectoarelor, emoția ridicării cortinei. În holul aceluiași teatru, Magdalena Klein a montat piesa lui Dragun **Trei povestiri care merită să fie povestite**. Întimplările erau jucate de o trupă de actori ambulănți. Limbajul interpretelor era direct, percutant, în același timp teatral. La Galați, acțiunea piesei lui Rozewicz, **Fetița mea**, începea chiar din foaier. În spectacolul **Țarul Ivan își schimbă meseria**, spațiul vital al lui Timofeev se reducea la un pat de fier. Bunșă, administratorul imobilului, înconjură cu butuci patul aflat într-un hol de trecere și pune indicator pentru circulație. Difuzorul urla mereu, locatarii îl asaltau pe Timofeev, ca să vadă ce se lucrează. Exasperat și tracasat, acesta creă Mașina timpului. Curioșii se retrăgeau, aerul devenea respirabil, realitatea crudă se colora.

În 1982, Magdalena Klein se transferă la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. Realizează în scurt timp două spectacole remarcabile: **Familia Tót** și **După pauză începe războiul**, ultimul încununat cu numeroase distincții la Festivalul de teatru contemporan de la Brașov: Premiul pentru cel mai bun spectacol, premiile pentru regie, pentru debut (scenograful Dan Horia Chinda) și pentru interpretare (Sinka Károly).

Aceste izbînzii demonstrează că Magdalena Klein este un artist matur, stăpîn pe profesie. Interesată și de teoria artei, de spectacolele colegilor de breaslă, dorește ca reprezentațiile ei să se înscrie în circuitul preocupărilor și în sistemul de valori al teatrului românesc. Este cucerită de personalitatea regizorală a lui Gheorghe Harag, pe care îl consideră un model. Admiră spiritul ludic al lui Alexandru Tocilescu, perseverența lui Dragoș Galgoțiu în a experimenta, armonia și poezia spectacolelor lui Alexandru Dărie, teatralitatea celor ale lui Victor Ioan Frunză.

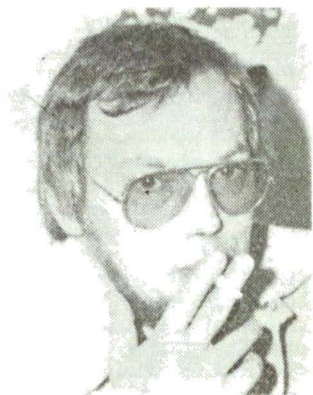
Pentru Magdalena Klein, a face teatru este o confesiune, o modalitate de întoarcere către sine în virtutea cotidianului, o posibilitate de a se elibera de spaime, de a crea lumi mai vitale. Spune că „teatrul este viața la pătrat”. Oredă în eficiența semnului de întrebare în viață și în artă. În acest sens, spectacolul cu piesa lui Da-

nek **După pauză începe războiul** are semnificația unei profesii de credință. Montarea este o meditație răscolitoare asupra relației dintre artist și mecanismul puterii, punind cu acuitate întrebarea: cit de responsabil este creatorul față de lumea în care trăiește și de receptorul de artă? Cîteva momente admirabil gândite regizoral sintetizează aceste idei. Actorul Benda moare într-un spital. Deasupra patului se află o oglindă, în jur sînt manechine în costume de scenă. În prim-plan se află un tron de teatru. Înainte de a muri, personajul își reface traiectoria existenței, care la el se confundă cu viața sa de actor. Primul pas în meserie: pășește cu timiditate pe scîndura scenei, pipăie aerul, care în teatru pare să aibă altă densitate. Cu frică se apropie de tron, se așază crispat. Apare bătrînul actor, îmbrăcat în costum negru, regal, cu mantie și coroană. Ofensat de gestul tinărului, îl îndepărtează cu violență; dar, aflînd de perspectiva acestuia de a juca într-un teatru adevărat, își scoate însemnele gloriei și le depune pe tron, la picioarele noului ales. Tirîndu-și picioarele, dispăre apoi, înghițit de beznă. O imagine poetică, emblematică pentru condiția artei actorului.

Dar Benda nu știe decît să joace, și deși este război și nazismul a preluat puterea, lui îi este indiferent în fața cui își exprimă crezul artistic. Își va sacrifica soția, iubita, va divulga numele unor colegi care opun rezistență fascismului, totul, în numele unui ideal, Teatrul. Autojustificare pe care, însă, conștiința eroului n-o acceptă; în fața ei nu poate trișa, nu se poate ascunde sau eschiva. În final, Benda se războiește cu manechinele, le smulge costumele și se trezește înconjurat de cruce albe. Va muri în patul de spital. Oglinda se ridică încet, eliberîndu-l de propria sa imagine; în mișcare, oglinda întilnește raza unui proiectoare care luminează sala. O lumină trece pe fețele „martorilor”, spectatorii, apoi se stinge.

Adeptă a unui teatru imperativ, afișat senzorial, care atinge însă și coardele sensibile ale publicului, Magdalena Klein declară cu patetism: „În goana în care trăim, teatrul este un loc de căutare, de regăsire. Toate lecturile mele scenice se nasc din dorința de a-i sensibiliza pe oameni. Îmi propun un teatru care să pună întrebarea: «Cum trăim?» Prin spectacol nu dau răspunsul, dar sper să-l conduc pe spectator către aceeași întrebare”.

Ludmila PATLANJOGLU



DAN JITIANU

Concepția scenografică

Seria de articole începută luna trecută ar putea constitui punctul de plecare pentru un tratat de scenografie; intenția mea este însă mai puțin una didactică, și mai degrabă aceea de a încerca o analiză a procesului de creație în stricta lui dependență de **cadrul** în care se desfășoară.

Aminteam pe scurt în primul articol fazele de lucru pe care le parcurge scenograful pentru realizarea unui spectacol. Ele sînt 1. **CONCEPȚIA**; 2. **PROIECTAREA**; 3. **EXECUȚIA**; 4. **TRANSPUNEREA SCENICĂ**.

Voi încerca acum să analizez cu precădere **cum** se petrece prima fază **CONCEPȚIA**.

Trec repede peste preistoria pregătirii unui spectacol, adică introducerea piesei în repertoriul teatrului. După părerea mea, aici este hotărîtoare opțiunea **responsabilă** și conjugată a teatrului, pe de o parte, și a regizorului, pe de alta, pentru textul propus. Subliniez **responsabilă**, pentru că se știe că înscrierea unei piese în repertoriu depinde, printre altele, de factori artistici și tehnico-materiali. Primii se manifestă în completarea distribuției, unde nu se pune problema acoperirii numerice a rolurilor, ci aceea a acoperirii lor artistice. Factorii secundari definesc posibilitățile concrete de montare a piesei; ei sînt: configurația și dimensiunile spațiului scenic, tipul unității spațiale sală-scenă (italian, arenă etc.), nivelul tehnic de echipare a scenei, capacitățile umane și tehnice de producție, fondurile alocate realizării scenografice etc. Deși ei se numesc tehnico-materiali, efectul lor se răsfrînge, de fapt, tot asupra sferei artistice.

Elaborarea concepției presupune de obicei rezolvarea prealabilă a trei probleme: a — formarea echipei; b — documentarea; c — stabilirea spațiului. De multe ori, rezolvarea lor are loc relativ simultan, ordinea indicată de mine nefiind una cronologică. Epuizarea acestor trei probleme reprezintă o netezire a căii ce duce la conturarea concepției.

A. FORMAREA ECHIPEI

Uneori se constituie întii grupul ce colaborează, sub conducerea regizorului, la definirea concepției spectacolului. Acest prim nucleu al distribuției, avînd în frunte pe regizor, poate fi format, în funcție de tipul spectacolului, din scenograf, costumier, compozitor, coregraf, autor sau traducător, cîteodată participă chiar unul sau doi actori principali. Ei sînt denumiți creatorii spectacolului. Acest nucleu, ce poate fi restrîns la regizor și scenograf, definitivează distribuția rolurilor, una dintre cele mai importante opțiuni izvorînd din concepția generală a spectacolului. Alteori distribuția se stabilește din capul locului în întregime.

Regizorul își alege colaboratorii în funcție de criteriile afinității spirituale, adecvării artistice și valorii. Afinitate spirituală — pentru că viitorii colaboratori sînt de fapt interlocutori într-un dialog de creație ce are nevoie, pentru a se realiza, nu numai de un text comun, ci și de preferințe culturale comune. Adecvare artistică față de text (sau propunerea de spectacol) — pentru că fiecare creator are o zonă de competență maximă sau optimă, cea care îi definește parțial personalitatea artistică, și alte zone în care, mișcîndu-se mai cu greutate, poate face loc unui alt creator, care tocmai acolo se simte în

largul său. Criteriul valorii, mai ales la regizorii și scenograful de teatru, funcționează, în general, conform cu o selecție artistică sănătoasă, nealterată de interese materiale care se constată în alte domenii. Motivul este simplu: tarifele de colaborare anacronice (1956) prevăd sume atât de descurajatoare azi, încât latura materială a stimulării colaborării dispăre. Unicul avantaj al acestei stări de fapt este că regia și scenografia nu sînt invadate de nechemăți, precum muzica ușoară și fotbalul. Dezavantajul, însă, este mult mai important. Atît valoarea cit și adecvarea artistică pun în evidență caracterul unic al personalității artistice. După părerea mea, aici nu poate fi aplicat în mod mecanic principiul „nici un om nu e de neînlocuit”.

În legătură cu definitivarea distribuției, care, după cum spuneam, reprezintă o esențială opțiune, trebuie remarcat efectul nedorit al măsurii administrative ce limitează drastic colaborările. Aceasta nu atît pentru că ne găsim uneori descoperiți în distribuții cu un rol important ce nu poate fi realizat artistic decît de un colaborator, cit mai ales pentru că circulația meîngrădită a actorilor de valoare, a regizorilor și scenografulor ar putea contribui la împropiata atmosferă din diversele trupe, la activizarea unui schimb de idei necesar emulației teatrale.

B. DOCUMENTAREA...

...înseamnă acumulare selectivă de impresii, imagini, atitudini, de detalii aparent nesemnificative, care se transformă apoi cu timpul în atmosferă, climat, stare.

Fie că este vorba de documentarea literară, iconografică, muzicală sau de spectacol, ea este o continuă descoperire și redescoperire a maldăre de cărți, albume și discuri, pe care le-ai mai văzut sau auzit de zeci de ori, dar pe care trebuie să le vezi sau auzi acum ca pentru prima dată, pentru că acumă cauți altceva.

Dialogul dintre creatori cu prilejul documentării conduce deseori la conturarea primelor schițe generale, la definirea unei poziții față de spectacol, la delimitări și opțiuni care restrîng zona estetică largă de la început.

Documentarea, care pentru mine înseamnă de fapt o fertilizare a inspirației în vederea concepției, este un dialog în plan intim cu imaginile, cu literatura, cu muzica, comentat apoi în planul echipei cu regizorul și ceilalți colaboratori. Pe de o parte documentarea devine pentru un profesionist un fel de stare latentă și permanentă, iar pe de altă parte ea își lărgeste continuu aria, cuprinzînd adesea cele mai neașteptate domenii ale activității umane. Evident, că, pentru scenografi, imaginile sînt substanța cea mai fertilă a inspirației, dar unora dintre ei muzica, de exemplu, le poate sugera con-

figurații spațiale. Alteori muzica joacă în documentare rolul unui catalizator, ea reușește, în funcție de sensibilitatea și cultura fiecăruia dintre creatori, să întretină un climat, o atmosferă propice declanșării unor mecanisme lăuntrice cu efect creator.

Documentarea este parte integrantă a procesului creator; ea, repet, este permanentă și se prelungește firesc în elaborarea concepției, ca și mai departe, în celelalte faze ale pregătirii spectacolului. Zona ei de acuitate maximă rămîne însă prealabilă definitivării concepției.

Alt aspect al documentării este acela al împropiării permanente cu informații despre cele mai recente realizări artistice și tehnice din lume. Teatrul se adresează direct contemporanilor și nu generațiilor viitoare. Fiind o artă a comunicării, a dialogului prin excelență, el nu se poate izola, nu poate să-și permită pierderea contactului cu noul. Din această cauză sîntem afectați de sărăcia informațiilor, în special a celor iconografice, atît din teatrul nostru cit și din cel de peste hotare.

C. STABILIREA SPAȚIULUI

De la Bruno Zevi am învățat că spațiul arhitectural este un spațiu dinamic și dramatic, este un spațiu care trezește emoții. El are o personalitate mai mult sau mai puțin complexă. Și, tot așa cum rareori un actor este jolly-joker, rareori o scenă de teatru poate cuprinde orice repertoriu. Acesta este și motivul care a condus la apariția teatrelor adaptabile, transformabile, sau la ieșirea frecventă a trupelor din clădirea proprie pe platforme în halele industriale, în parcuri, în vecinătatea unor monumente etc. Dacă unele teatre au două săli, de obicei una mare de tip italian și una studio, în schimb ieșirea în afara clădirii este aproape imposibilă din cauza lipsei instalațiilor de iluminat și sonorizare profesionale capabile să asigure spectacolului o ținută decentă.

Personalitatea unei scene nu este determinată însă numai de configurația spațiului și de dimensiuni. Aici intervin și dotările mecanice, electrice și de sonorizare. Turnantele, culisantele, mașinăria podului, felul lor de acționare, amplasamentul lor, numărul, puterea, calitatea și amplasarea aparatelor de iluminat, tipul și capacitatea instalației de comandă și reglaj a luminii, și încă multe altele, contribuie la definirea personalității unei scene, la crearea caracterului ei inconfundabil.

Desigur că un rol important este jucat de echipele de tehnicieni, mînuitori ai acestor instalații, de capacitățile lor tehnice și artistice, de permeabilitatea lor la cerințele atît de diferite ale spectacolelor, la stilurile diferite ale creatorilor. Așadar, caracterul unei scene este determinat atît

de calitățile intrinseci ale scenei și ale echipamentelor, cit și de calitățile personalului aferent.

Un alt factor esențial pentru spectacol ce trebuie evaluat în această fază este raportul sală-scenă. El creează premisele unui tip de comunicare între spectacol și spectatori, unui tip de dialog sală-scenă. Sala cu vedere axială (de tip italian), sala-arenă cu vedere biaxială, scena sandviș și variantele lor pot reprezenta opțiuni determinate de stil, de concepție a spectacolului. Unghiul de vedere al spectatorului, definit de panta sălii și de prezența balcoanelor, vederea plonjată sau racursiul sint elemente de maximă importanță în alegerea spațiului de reprezentare.

Echipa de creatori are datoria să evalueze atent aceste date, urmînd ca alegerea scenei să fie făcută în deplină cunoștință de cauză. Se întîmplă însă ca unica sau nici una dintre cele două săli ale teatrului să nu satisfacă exigențele spectacolului proiectat. Se poate recurge atunci la modificări ale spațiului și instalațiilor, cu caracter provizoriu. Există ne-numărate exemple, nu voi aminti decît două: mărirea avanscenei cu o platformă demontabilă peste primele rînduri de scaune din sală, aducerea unei părți din public pe o tribună de gradene amenajată pe scenă.

În stabilirea spațiului, rolul scenografului în cadrul echipei devine un rol principal, pentru că el are calitatea de a determina opțiunea echipei, justificînd artistic și tehnic propunerea sa și consecințele ei.

ELABORAREA CONCEPȚIEI

În acest moment pot fi create toate premisele pentru conturarea concepției. Se știe **cine**, se știe **unde**, iar documentarea a clarificat în bună măsură **cum**. Ur-

mează studiul atent al unor variante posibile de organizare a spațiului, prezențe de scenograf. Discuțiile din cadrul echipei se desfășoară pe mai multe planuri paralele. Primul este cel al adecvării soluțiilor la textul în cauză, al doilea este cel al consonanței soluțiilor cu spiritul spectacolului, cu concepția regizorală, al treilea este planul comparativ sau polemic dintre soluțiile propuse și rezolvările altor spectacole cu aceeași piesă.

Scenograful propune, în cadrul soluțiilor de „mise en place“, soluții de „mise en scène“ pentru momentele-cheie ale spectacolului. Se evaluează aceste soluții ținîndu-se seama de relația scenă-sală, de unghiurile de vizibilitate laterală și de cele din planul vertical. În cadrul echipei are loc analiza evoluției scenografice de-a lungul spectacolului, măsura în care accentele acestei evoluții corespund cu cele ale viziunii regizorale. Schimbările de spațiu, lumină, costum, mobilier etc., ritmul în care ele se fac, conduc la conturarea, dacă vreți, a unui scenariu al spectacolului.

Acum este momentul în care se pefligurează și soluțiile tehnice de realizare a scenografiei. Găsirea soluțiilor reclamă consultarea tehnicienilor, discuții cu specialiști pe care nu totdeauna îi găsești în schema teatrului. Scenografia fiind un unicat, producția ei nu poate fi asemuită cu cea de serie, nici măcar cu cea a unui atelier de prototipu i. Din acest motiv avem deseori nevoie de colaboratori din domenii foarte diverse (electronică sau chimie, de exemplu).

Expresia artistică a scenografiei este dependentă, evident, de talentul și cultura artistului, dar nu e mai puțin ade-vărat că ea reflectă elocvent și condițiile tehnico-materiale în care el lucrează.

ȘTEFAN
BERCIU

Veghea

piesă polițistă
în două acte



PERSONAJELE

TUDOR HOGAȘ, colonel, 50 de ani
DAN COSTEA, locotenent, 23 de ani
ZINA GOGAN, victima, 28 de ani
OLGA DANEȘ, colega Zinei, 40 de ani
ROMEO DANEȘ, soțul Olgăi, 40 de ani
ION ZANGĂ, vagabond, 50 de ani
ANA VÎRBAN, martoră, 60 de ani
DORU ȚICAU, avocat, 60 de ani
ELA ȚICAU, soția lui Doru, 35 de ani
VLAD GOGAN, soțul victimei, 35 de ani
LICĂ GROZAVU, suspect, 30 de ani
MIHAI BOLD, șeful formațiunii de gărzi patriotice, 50 de ani
EUGEN POSTOLE, maior în rezervă, 60 de ani
GELU ALEXE, secretar U.T.C. pe facultate, 22 de ani
EXPERTUL, 40 de ani
PRIMUL DISPECER, căpitan, 35 de ani
AL DOILEA DISPECER, locotenent, 25 de ani

Decorul

În planul doi, pe un practicabil, se află două mese tip **DISPECERAT-MILITIE**, de la care doi ofițeri-dispeceri vor ține legătura cu echipajele de pe teren. Cât timp vor lucra dispecerii, mesele vor fi luminate cu un spot, din scafă. Lingă fiecare masă, un panou cu relee și becuri colorate, care se vor aprinde din cînd în cînd.

In prim-plan, biroul colonelului : mobilier modern, stație radio emisie-recepție, câteva telefoane, un interfon.

La dreapta, un ecran, pe care fie se vor proiecta imagini de la locul faptei, fie, luminat în contre-jour, va fi folosit pentru examinarea unor clișee etc.

La începutul spectacolului, practicabilul, cu mesele celor doi dispeceri (găsit ori pe roțile), poate să nu fie în scenă ; la fel, cele două panouri cu relee și becuri colorate.

Decorul primului tablou (care apoi va dispărea definitiv) va fi alcătuit dintr-un gard, marcind împrejmuirea unei case sugerate în fundal.

ACTUL I

Tabloul 1

Hogaș, Costea, Expertul.

Lumină câteva secunde. Trei lovituri de gong, apoi întineric. Un spot de lumină sfîșie beznă, descoperind chipul Zinei Gogan, care vine din fundul sălii și se îndreaptă spre scenă.

Noapte cu tunete și fulgere. Plouă torrențial.

Spotul care o urmărește pe Zina își mărește conul de lumină, cuprinzîndu-i silueta aproape în întregime. Femeia poartă un pachet. Cînd ajunge pe la jumătatea sălii se oprește, ascultă, de parcă s-ar simți urmărită. Din depărtare se aude lătratul unui ciîne.

ZINA *Îndată, Gil ! (Se smulge din loc.) Vin, dragule ! (Face cîțiva pași și iar se oprește. Ciînele începe să urle.) Da, da. Știu că ai flămînzit. (Pe măsură ce se apropie, scena începe să se lumineze slab, iar urletele ciînelui se intensifică, acoperind tunetele. Ajunsă în scenă, Zina se oprește, se controlează, intră în curte ; deodată în lumina unui fulger, strălucește lama unei toporiști. Agresorul nu se vede. Un țîpăt, apoi femeia se prăbușește. Lumina se stinge. Voci pe bandă ; între timp, practicabilul a fost introdus în scenă : în întineric scîlpesc becurile de pe panouri. Cei doi dispeceri apar în lumina unui spot. Vocile lor vor fi, din cînd în cînd, bruite de parașiti comunicărilor radio.)*

PRIMUL DISPECER : Sînt „Vulturul“ !

Caut „Bondarul“. (Repetă, precipitat.)

VOCE : Aici „Bondarul“ !

PRIMUL DISPECER : Raportați poziția !
VOCE : Echipajul nostru se află în careul N-22. Ne îndreptăm spre gară, la accidentul...

AL DOILEA DISPECER : Rămîneți pe recepție ! (Către Primul dispecer.) Sînt cam departe de locul crimei.

PRIMUL DISPECER : O clipă ! Sînt în legătură în „Șoimul“ (Manevrează butoane.) „Șoimule !“ (Repetă de câteva ori, îngrijorat că a pierdut legătura.)

VOCE : Aici „Șoimul“ ! Raportăm că incendiul din strada Tăbăcarilor a fost stins. Pagube neînsemnate...

AL DOILEA DISPECER : „Bondarul“, te duci în Aleea Ruxandra, la numărul 80 ! De-ndată ce...

VOCE : Aici „Șoimul“ !

PRIMUL DISPECER : Deplasare urgentă în strada Rovine 18. A fost găsit cadavrul unei femei.

VOCE : Înțeles ! Rovine, 18 !

AL DOILEA DISPECER : Vă trimitem autospeciala biroului criminalistic.

VOCE : Înțeles !

PRIMUL DISPECER : În drum, luați-i pe medicul legist și pe procurorul de serviciu !

(Parașiti. Mesele și panourile dispeceratului dispar ; întineric. Se aud urletele îndepărtate ale ciînelui, care sînt acoperite de sunetele unor sirene și de uruitul unor motoare de mașini care se apropie. După câteva secunde, scrișnet de frîne ; scena e luminată de fasciculele a două faruri, ce par a fi ale unui automobil oprit cu fața spre gardul dincolo de care se află cadavrul Zinei. În lumina farurilor se conturează câteva siluete : Hogaș, Costea, Expertul, Ion, Ana și Olga.)

HOGAȘ : Tovarășe căpitan !

EXPERTUL (se pregătește să fotografieze curtea din exterior) : Ordonăți, tovarășe colonel !

HOGAȘ Fotografii de ansamblu ai mai făcut. M-ar interesa citeva detalii : rana, lama toporiștei... (Celor din jur.) Faceți loc, vă rog. Avem de lucru. (Grupul se împrășteie. Costea intră în curte. Din cînd în cînd, țâcăniturile aparatului de fotografiat și sclipirile blitz-urilor.) Costea, fii atent la urmele de pași !

COSTEA : Ipsosul mulajelor s-a întărit. HOGAȘ (Expertului) : Cînd termini de fotografiat, le poți ridica. Doamnă Virban !

ANA Aici ! (Ii imbrincește pe ceilalți și se apropie de Hogaș.) Aici !

HOGAȘ : De la ce telefon ne-ați anunțat... ? (Va nota tot ce i se răspunde.)

ANA De la telefonul meu. Eu v-am anunțat, dar chiriașă mea, Olga Daneș, a fost cea care a găsit-o moartă...

HOGAȘ Olga Daneș !

OLGA : Prezent ! (Precipitat.) Eu, eu am găsit-o... (Arată spre locul unde se află victima.) Voiam să văd de ce urlă ciinele. E ciinele Zinei.

HOGAȘ O cunoașteți pe victimă ?

OLGA : Sigur ! Sîntem colege.

ANA : Au fost și vecine. Și Zina mi-a fost chiriașă.

HOGAȘ Numele exact al victimei ?

OLGA Zina Gogan ! Desenatoare !

COSTEA (cuiva din curte) : Nu umblați la sacoșă ! (Se îndreaptă spre un bărbat.)

ION E a mea !

COSTEA : N-aveți voie să vă atingeți de ea... (Ton jos.) Deocamdată... (Autoritar.) Veniți încoace ! (Zangă se apropie.)

COSTEA : Fotografați sacoșa de lîngă victimă ! (Lui Ion.) Cine sînteți dumneavoastră ?

(Hogaș, mai încolo, examinează terenul.)

ION : Aici... aici locuiesc. (E îmbrăcat ca un vagabond.)

OLGA (vine lîngă Zangă) : Nu l-am găsit lîngă Zina. Cînd am ieșit din casă, el nu mai era aici...

COSTEA Nu mai era ?

OLGA Vreau să spun că nu era aici. Să nu credeți cumva... Eu, eu l-am chemat... l-am strigat...

COSTEA (lui Ion) : Numele dumneavoastră ?

ION : Zangă ; Ion Zangă ! (Pare ușor băut.) Atît. N-am alt nume... Niciodată n-am avut alt nume. (Pornind spre gard.) Și eu o cunosc pe femeia asta. (O arată pe victimă și-l înecă plînsul.) O cheamă Zina ! (Se întoarce spre Costea.) Zina Gogan... dacă asta mai

poate ajuta la ceva (Ride silit și face o reverență ; apoi se îndepărtează.)
EXPERTUL (de după gard) Mulajele sînt gata.

HOGAȘ Conservă-le cu grijă. Eprubetele cu probe rezultate din petele de sînge...

EXPERTUL Le-am dus în mașină.

HOGAȘ Perfect.

ROMEO (vine din sală și intră în scenă alergînd) Ce se întîmplă aici ? (Privește împrejur.) Ce s-a întîmplat ?

OLGA (se repede la pieptul lui, smiorcînd) A murit Zina ! Zina, înțelegei ?

ROMEO (zăpăcit) Cînd ? Unde ?

OLGA (pare că abia poate vorbi) Aici... uite... (Arată spre curte ; Romeo vrea să intre.)

HOGAȘ : Rămîneți pe loc ! (Romeo se oprește.)

OLGA E soțul meu...

HOGAȘ (n-o aude) Numele dumneavoastră ?

ROMEO : Romeo Daneș.

HOGAȘ (notează) Veniți cu mine. (Se duc spre gard.) Costea !

COSTEA Ordonăți !

HOGAȘ Lanterna ! (Costea îi dă lanterna ; el luminează pe deasupra gardului, dar observă că Romeo nu privește într-acolo.)

OLGA : Du-te ! De ce nu te duci s-o vezi ! Doar ați fost prieteni. Au fost prieteni... buni prieteni. (Lui Romeo.) Ce-o să ne facem cu Vlad ? Doamne, Dumnezeu ! Nici nu vreau să mă gîndesc la clipa cînd o să dea cu ochil de Zina... (Lui Romeo.) Unde l-ai lăsat ?

VLAD (de undeva, din întuneric) : Sînt aici... (stîns) încă mai sînt aici. (Lui Costea.) Sînt soțul Zinei...

HOGAȘ (vine spre el) : Bună seara. (Cu menajamente.) N-am... n-am nimic să vă întreb... Deși ar trebui... Dacă ați vrea... dar numai dacă starea în care vă aflați vă permite... ar fi necesare cîteva date.

VLAD (se apropie) : Cîteva date (mecanic)... da, da, cîteva date. (Iși acoperă fața cu palmele și bițigie.) Din dragoste... din dragoste... (Tresare și îl privește.) Ne-am iubit foarte mult... Acum... (Se întoarce și dă să intre în curte.)

COSTEA (îl întîmpină la gard) : Nu se poate. Nu-i voie să intrați în cîmpul infracțiunii. Legea interzice...

HOGAȘ (ton autoritar) : Lasă-l !

(Toți privesc spre Vlad, care intră în curte și se îndreaptă cu pași nesiguri spre locul unde se află Zina. Treptat, scena se cufundă în întuneric. Fundal muzical.)

Tabloul 2

Hogaș și Costea examinează, pe ecran, imaginea de la locul faptei (victima, cimpul infracțiunii, toporișca, sacoșa).

COSTEA (*arătînd o fotografie*) Unde mai puneți că petele de sînge ar putea proveni atît de la victimă cît și de la asasin.

HOGAȘ Nemaipomenit !

COSTEA Vă dați seama ! Asta ne-ar ușura nespun munca.

HOGAȘ (*ironie abia mascată*) Cum de nu mi-a trecut prin minte ? Știi ce-ar însemna pentru noi, pentru ancheta noastră... ca unele pete de sînge să provină de la asasin ?

COSTEA Evident ! Grupa sanguină...

HOGAȘ Evident, evident ! Cercul suspectilor s-ar reduce considerabil.

COSTEA Intocmai !

HOGAȘ (*mîmind îngrijorarea*) Atîta doar, mai trebuie să ținem seama de factorul demografic. (*Pauză.*) De cînd nu mai ești la curent cu cifra populației globului ?

COSTEA : Ba sînt. Sînt, tovarășe colonel ! Cam patru miliarde de suflete.

HOGAȘ : Și cîte grupe sanguine se cunosc ?

COSTEA Patru.

HOGAȘ : Ooo ! Asta înseamnă că printr-o simplă împărțire aflăm exact numărul suspectilor. Nu-i așa ? Împărțim patru miliarde la patru și aflăm că un miliard de oameni au aceeași grupă sanguină ca și asasinul. O nimica toată ! Asta-i o probă grozavă ! Da, da, chestiunea asta cu proba de sînge e tot clenciul. Sigur, ar mai fi și sacoșa, dar... (*E întrerupt de apelul interfonului.*) Da !

VOCE : A venit martora Ana Virban

HOGAȘ Să poftească ! (*La gestul lui, Costea se ridică, deschide ușa, face doi-trei pași și revine cu Ana.*)

ANA : Bună dimineața, copii !

HOGAȘ Bună dimineața. (*O invită să se așeze și își reia locul la birou. Costea se așază ultimul, pregătîndu-și bloc-notes și creion.*) Numele exact.

ANA : Pensionara Ana Virban.

COSTEA : Mă iertați ! Pensionară e numele de familie sau de botez ?

ANA (*derutată*) Nu știu... Pensionară e funcția.

HOGAȘ În ordine ! (*Lui Costea.*) Continuăm. (*Anei.*) Născută... ?

ANA (*cu convingere*) : Da, domnule colonel !

HOGAȘ (*după o scurtă pauză*) : Data... ?

ANA (*nostalgic*) Ei ! (*Jenată.*) Mai de mult.

HOGAȘ Vă rog să-mi răspundeți exact !

ANA : Dumitale îți convine să-ntrebi...

COSTEA Nu vă puteți concentra ?

ANA Vai, tinere, la vîrsta mea... pentru a spune cîți ani ai, nu de concentrare e nevoie, ci de...

COSTEA De ce anume ?

ANA (*dur*) De curaj ! (*Pauză.*) Șaizeci ! (*Răsuflă ca după un mare efort.*)

HOGAȘ : Ați fost printre primele persoane care s-au aflat lîngă victimă, imediat după omor.

ANA A doua... ba chiar a treia, dacă-l punem la socoteală și pe asasin. Asta, ca să fim exacti. Nu ? (*Socotește pe degete.*) Va să zică, primul a fost asasinul. A doua, Olga...

COSTEA (*notînd*) Olga și mai cum ?

ANA Daneș, Olga Daneș, chiriașa mea. (*Socotește.*) Așa... Olga — a doua și... eu, a treia persoană.

HOGAȘ Cît era ceasul, cînd a venit Olga Daneș să vă spună ce s-a întîmplat ?

ANA (*se gîndește*) La șase am plecat la băcănie, la șapte m-am apucat de clătite, la șapte jumătate am făcut prima serie... și... tocmai cînd umpleam cea de-a doua, a venit Olga. Cred că era mai puțin de opt.

HOGAȘ : Ce v-a spus Olga Daneș ? Vă rog să vă amintiți cît mai exact.

ANA (*cu importanță*) „Tanti Ana, Zina a fost ucisă !”

HOGAȘ De unde știa chiriașa dumneavoastră că Zina Gogan fusese ucisă ?

ANA (*circumspectă*) : Nu mi-a spus. Poate că și-o fi dat seama după lovitura pe care victima o avea la cap.

COSTEA Zina a fost lovită din spate, iar cînd am sosit noi, se afla întinsă în curte, cu fața în sus. Practic, nimeni n-ar fi putut vedea rana, decît dacă ar fi mișcat cadavrul.

ANA : Asta nu-i voie. Eu am fost secretară la secția a II-a Penal aproape treizeci de ani. Nimeni n-are voie să se atingă de un cadavru. (*Pauză.*) Ei, poate că Olga, văzîndu-și colega căzută în curte, o fi încercat să-i dea un prim ajutor, și astfel... a...

HOGAȘ Așadar, dumneavoastră ați fost prima persoană pe care Olga Daneș a chemat-o în ajutor.

ANA Nu. Înainte de a mă chema pe mine, l-a strigat pe Zangă, vagabondul ăla bătrîn care a vrut să-și ia sacoșa de lîngă moartă. (*Lui Costea.*) Dumneavoastră l-ați împiedicat să și-o ia. (*Pauză.*) Un amărît. S-a pripășit prin curtea mea și Olga l-a lăsat să doarmă într-o magazie.

HOGAȘ : Spuneți că Olga l-a strigat pe Zangă. Ați auzit bine ?

ANA Da; fereastră bucătăriei mele dă spre locuința (*precizează*) magazia în care doarme Zangă. Eu erai în bucătărie, că... v-am spus doar... tocmai scosesem...

HOGAȘ (*abia își reține exasperarea*): ...prima serie de clătite și-o pregăteai pe-a doua.

ANA Așa... așa... (*Jenată*). Nu fac multe, știți, dintr-un kil de făină am pină dimineața, că noaptea nu prea am somn și citesc. Dar nu măninc decât una la două pagini.

COSTEA Cind s-a auzit strigat, domnul Zangă a ieșit de-ndată?

ANA (*confidențial*) Nu.

COSTEA De ce?

ANA (*șoptește*) Cred că nu era acolo. (*Pauză*). Cel puțin... în clipa aia.

HOGAȘ (*ii arată toporișca*): Cunoașteți acest obiect?

ANA : Da ! Este cel pe care l-ați găsit în grămada de moloz, de lângă poartă.

HOGAȘ Exact ! Știți cui aparține ?

ANA : Fostului meu chirieș... Vlad Gogan, soțul Zinei. Un om foarte priceput ; da, da, priceput la toate ! Avea o grămadă de scule...

HOGAȘ : Cît timp a locuit la dumneavoastră ?

ANA Vlad ? Foarte puțin ; cîteva luni. Zina mi-a fost chirieșă aproape doi ani ; de cînd a venit la Combinatul din orașul nostru, numai la mine a locuit. (*Pe amintiri*). În vară s-a măritat cu Vlad ; ăsta avea un băiețel din prima lui căsătorie... În sfîrșit ! Le-a dat casă nouă și s-au mutat. Doar cîinele l-au lăsat ; spuneau că acolo n-au curte. N-am ce zice ; aveau grijă de el. Dimineața îl hrănea băiatul lui Vlad, în drum spre școală, iar seara, venea Zina.

COSTEA Soții Gogan se împăcau bine ?

ANA : Cred că da...

COSTEA : Victima avea prieteni ?

ANA : Înainte de căsătorie, da ; pe urmă... deloc.

COSTEA Ce fel de prieteni ?

ANA : Prefer să nu discut asta.

COSTEA Aș putea crede că vă jenați.

ANA (*privește în jur ; șoptă*) : Mai rău ; mi-e teamă.

HOGAȘ : Să înțeleg să vă referiți la un posibil asasin ?

ANA : Poate.

HOGAȘ N-ați vrea să ne împărtășiți temerile dumneavoastră ?

ANA Adică... să vă spun numele persoanei ? Hm ! Nu sînt încă prea sigură.

HOGAȘ (*arată sacoșă*) : O cunoașteți ?

ANA : Nu... Adică am văzut-o aseară, acolo, lângă Zina.

HOGAȘ : Deci, nu știți cui aparține ?

ANA Vagabondul spunea că e a lui.

COSTEA Ce ați făcut în ziua omorului ?

ANA (*prompt*) Dimineața, am fost la

teatru. Știți, de la o vreme fac figurație ; am repetat în piesa *Unul pe față și unul pe dos* de Vela Maria Tukera Ornitos Barila, o tinăra debutantă din Insula Paștelui. Pe la două am ajuns acasă. (*Pauză*). După-amiază, băcăníc, clătite și mărturii.

COSTEA : Perfect. Acum spuneți-mi ce-ați făcut cu o zi înainte de moartea Zinei Gogan. (*Ana încearcă să se concentreze, se foicește pe scaun*.) Dar în ziua următoare omorului ? Ce ați făcut ? (*Ana nu-și găsește cuvintele*.) Mulțumesc, doamnă Virban !

ANA (*se ridică*) Dacă mai aveți nevoie de sprijinul meu, nu vă jenați, copii ! Chemați-mă. (*Iese*.)

HOGAȘ : Interesantă, ipoteza ta...

COSTEA Nu înțeleg ce vreți să spuneți, tovarășe colonel.

HOGAȘ (*zîmbește*) : Ei, vorbeam despre relațiile victimei cu soțul ei, Vlad Gogan.

COSTEA (*cu superioritate*) : Da' de unde ! Se vede că m-am lăsat influențat de mărturisirea lui, pe cit de spontană, pe atît de involuntară, cînd a apărut la locul faptei.

HOGAȘ Și, mă rog, ce-a mărturisit ?

COSTEA : „D.n dragoste... numai din dragoste“.

HOGAȘ Adică... el...

COSTEA (*condescendent*) A ! Nuuu ! Cum să-l bănuim noi pe el ? Adică, ce ? Numai pentru că a scăpat omul o vorbă, acolo ? (*Apasă pe un buton, se proiectează o fotografie*.) Să reexaminăm cîmpul infracțiunii ! Că de la dumneavoastră am învățat : „De zece ori, de o sută de ori“. (*Hogaș privește atent*.) Victima, lovită din spate, da ?

HOGAȘ Da...

COSTEA Pe îmbrăcămintă și pe corp, nicî o urmă de luptă. Da ?

HOGAȘ Evident...

COSTEA Din primele cercetări, nu s-a furat nimic. Da ?

HOGAȘ Deocamdată... așa se pare.

COSTEA Deci : dacă nu jaful este mobilul, și dacă nu neglijăm spusele lui Vlad Gogan... atunci, de ce... de ce mobilul n-ar putea fi... ge-lo-zi-a ?

(*Pauză lungă ; apelul interfonului*.)

HOGAȘ Da ! ?

VOCE A sosit martora Olga Daneș.

HOGAȘ Să intre !

(*După cîteva clipe, apare Olga*.)

OLGA (*timid*) Bună dimineața !

HOGAȘ Bună dimineața !

(*Costea îi face semn să se așeze pe scaunul ocupat mai înainte de Ana*.)

OLGA (plinge) Mi-e greu...

HOGAȘ Cred... cred, doamnă Daneș.

(Pauză lungă în timpul căreia o privește compătimitor.)

COSTEA Vreți să schimbați locul? Vă supără lumina?

OLGA (nu se uită la el; plinge) Da... Ochii îmi sînt foarte obosiți. Am plîns toată noaptea. (Costea schimbă locul cu Olga.) Numai eu sînt de vină... Numai eu...

HOGAȘ: De ce spuneți asta?

OLGA: Pentru că am acceptat să-i găzduiesc ciinele. Dacă refuzam, acum Zina ar fi fost în viață! Înțelegeți? Ar fi trăit!

HOGAȘ: Doamnă Daneș, observ că nu vă găsiți într-o stare prea bună, și poate că un interogatoriu v-ar obosi... Vorbiți-ne liber despre tot ceea ce doriți în legătură cu victima și... dacă va fi necesar, dar numai dacă va fi absolut necesar, o să-mi îngădui mici intervenții. Da?

OLGA (zimbete silit): Am... Am fost prietene. Am iubit-o ca pe o soră. Ce să vă mai spun? De pildă, l-am rugat pe soțul meu... să-i cedeze biletul meu la băi... gratuit, absolut gratuit... dar Zina a refuzat.

HOGAȘ: De ce?

OLGA: Nu știu... Spunea că are dureri de cap îngrozitoare, dar... eu cred că a refuzat ca să nu-l supere pe soțul ei. Ținea mult la el și...

COSTEA Domnul Vlad Gogan era gelos?

OLGA (timid): Da, cred că da... (Confidențial.) Și-apoi... chiar dacă n-ar fi fost, s-ar fi prefăcut că este. (Trist.) Dar Vlad părea să fie cu-adevărat gelos... cel puțin așa credea Zina. În sfîrșit, eu, una... o iubeam într-atît, încît l-am silit pe soțul meu să insiste pe lângă Vlad și... (Plinge.) Doamne, ce nenorocire! Chiar în seara aceea soțul meu s-a întîlnit cu Vlad.

COSTEA: La ce oră, și unde anume?

OLGA: Șapte și un sfert, la restaurantul „Prahova”. După scurt timp, însă, Vlad a plecat supărat.

HOGAȘ: Ați aflat cumva motivul supărării lui?

OLGA Exact, nu... dar presupun că numai insistențele lui Romeo ca Zina să plece la băi... Cred... așa cred...

COSTEA Domnul Daneș v-a spus cam după cită vreme l-a părăsit soțul victimei?

OLGA (îi privește, speriată) După cîteva minute: cinci... zece... Imediat... (Hogaș arată toporișca și Olga se precipită.) Vlad! E a lui Vlad! A lucrat cu ea săptămîna trecută, cînd ne-a

ajutat să refacem o sobă de teracotă. Toporișca rămăsese la poartă, pe grămadă de moloz lângă care ați găsit-o pe Zina.

HOGAȘ Dumneavoastră ați găsit-o!

OLGA Aa! Da, sigur. Eu am găsit-o. (Plinge, se agită.) E groaznic! Groaznic! De ce mă chinuiți?

HOGAȘ: Doamnă Daneș, îmi pare foarte rău. Uitați-vă la asta!

OLGA Sacoșa lui Zangă! Știți doar... S-a pripășit la noi în curte... Ne făcea mici servicii, și într-o zi m-a întrebat dacă-i dau voie să doarmă în magazie. Mi-a fost milă...

HOGAȘ Pe cine-ați chemat în ajutor cînd ați văzut victima prăbușită în curte?

OLGA: Pe Zangă.

HOGAȘ: Era acasă?

OLGA: Evident...

HOGAȘ Doamna Virban spunea că Zangă nu v-a răspuns.

OLGA: Aa! Da, nu era în magazie. Umbra prin curte. Pe urmă am anunțat-o pe proprietăreașă și ea v-a telefonat dumneavoastră.

COSTEA Proprietăreașă declară că ați exclamat: „Zina a fost ucisă!” De unde știți ce se întîmplase?

OLGA Nu cred să-i fi spus așa. (Nesigură.) Poate, poate i-am spus, nu știu...

HOGAȘ (se ridică): Cum v-ați petrecut ziua în care a fost asasinată doamna Gogan?

OLGA: Dimineața, acasă. De un an, de cînd am părăsit serviciul, m-am obișnuit să dorm pînă la prînz. Pe la două m-am întîlnit cu soțul meu, am mîncat la restaurant... Pe la cinci m-am întors și n-am mai ieșit din odaia mea decît în clipa cînd Gil, ciinele Zinei, a început să urle. Atunci am găsit-o...

HOGAȘ: Ce-ați făcut în ziua următoare omorului? (Olga îl privește speriată, se frîmîntă.) Dar cu o zi mai înainte? (Același joc.) Mulțumesc!

(Costea o conduce pe Olga, în timp ce lumina scade; apoi, odată cu intrarea lui Romeo Daneș, lumina revine la intensitatea normală.)

ROMEO (se înclină ușor, se îndreaptă spre scaun și se așază fără să fie invitat. Zimbete, își potrivește cravata, batista la buzunar și sfîrșește prin a se așeza picior peste picior. Apoi, zîmbind, desface brațele într-un gest larg.) Începem?

HOGAȘ: Vă rog!

ROMEO (de parcă face o concesie): Mă numesc Romeo Daneș, 45 de ani, căsătorit; profesia... grafician. Pe vic-timă am cunoscut-o încă de...

HOGAȘ : Ce-ați făcut în ziua crimei ?
 ROMEO (*năucit*) : În ziua.
 HOGAȘ : Intocmai cum v-ați petrecut ziua crimei ?
 ROMEO : Întrebarea mi se pare...
 HOGAȘ : Doresc un răspuns exact și nu o impresie...
 ROMEO (*derută*) : Dar întrebarea sună de parcă ar fi adresată unui vinovat ; or, eu am fost chemat în calitate de martor. Atitudinea dumneavoastră este de-a dreptul abuzivă.
 HOGAȘ : Puteți aprecia oricum sinceritatea mea ; abuzul, însă, vă aparține : abuzați de timpul meu. Vă rog să răspundeți cum v-ați petrecut timpul în ziua asasinării Zinei Gogan ?
 ROMEO (*elev pus la colț*) : Dimineața am lucrat în atelierul unui prieten... Am prânzit cu soția mea, iar după-amiaza mi-am petrecut-o acasă.
 HOGAȘ : Până la ce oră ?
 ROMEO : 19 ! Exact 19. Pe urmă am plecat la restaurantul „Prahova”, unde aveam întâlnire cu soțul victimei.
 HOGAȘ : Scopul întâlnirii ?
 ROMEO : Oferisem Zinei un bilet într-o stațiune balneară. Refuzase. Doream ca Vlad s-o convingă.
 HOGAȘ : Rezultatul ?
 ROMEO : Se vede că n-am prea avut tact.
 HOGAȘ : Cu siguranță... (*Alt ton.*) Cum s-a desfășurat convorbirea ?
 ROMEO : Probabil că insistența mea l-a enervat. După câteva minute, Vlad a plecat supărat.
 COSTEA : Credeți că l-a supărat doar insistența dumneavoastră ?
 ROMEO : Nu... desigur, insistența n-a făcut decât să răscolească o situație...
 COSTEA : Care anume ?
 ROMEO (*efort*) : Zina a fost logodnica mea. (*Cei doi ofițeri se privesc ; precipitat, precizează.*) Dar, asta, de mult...
 COSTEA : Așadar, Vlad Gogan v-a părăsit la ora... ?
 ROMEO : 19,10... 19,15. Eu am mai rămas. Am achitat consumația, am mai schimbat câteva cuvinte cu niște cunoscuți...
 COSTEA (*îi arată toporișca*) : Cunoașteți acest obiect ?
 ROMEO (*se ridică, privește atent*) : E a lui Vlad. A folosit-o acum o săptămână, când m-a ajutat să...
 COSTEA : ...să faceți o sobă de teracotă (*Arată sacoșa.*) Dar asta ?
 ROMEO : Nu.
 COSTEA : Priviți cu luare-aminte ! Soția dumneavoastră spune că sacoșa asta i-ar aparține lui Ion Zangă.
 ROMEO (*nervos*) : N-am relații cu lepădătura aia

HOGAȘ (*blind*) : Dacă nu sînteți prea dezamăgit de neșansa acestui om... v-aș ruga să nu îl calificați astfel.
 ROMEO (*obraznic*) : Sună urît ?
 HOGAȘ : Nu... Trist !
 ROMEO : Tocmai... Pentru mine, Ion Zangă este virtualul asasin.
 HOGAȘ (*jenat*) : Tocmai... Știți, vinovăția cuiva este un lucru atât de trist, încît orice am spune sau am face spre a o sublinia, riscă să pară penibil, chiar grotesc.
 COSTEA : Domnule Daneș, cînd ați plecat de-acasă, sacoșa (*ezită*) sacoșa domnului Ion Zangă se afla în curte ?
 ROMEO : Nu. Sacoșa domnului Zangă nu se afla în drumul meu. Eu n-am văzut-o.
 HOGAȘ : V-ați întâlnit cu victima ?
 ROMEO : Nu.
 HOGAȘ : Ce-ați făcut în ziua precedentă omorului ? (*Romeo tresare, bîgăie ceva neînțeles.*) Dar în ziua următoare ? (*Romeo, același joc.*) Mulțumesc ! (*Se ridică și îl conduce pe Romeo, care iese. Fără să-l privească pe Costea.*) Mulțumesc !
 COSTEA (*o clipă, apoi realizează*) : Păi, ce ? Era să vă las descoperit dinaintea îngîmfatului ăluia ? (*Cu suficiență.*) Ați văzut doar că l-am silit să-l numească pe Ion domnul Zangă !!! Și-apoi... mi-a plăcut teoria dumneavoastră (*abia își stăpînește risul*) : „Vinovăția cuiva este un lucru atât de trist, încît... orice am face sau spune pentru a o sublinia... riscă să pară penibil, dacă nu chiar grotesc”. (*Pauză.*) Frumos, dar și util !
 HOGAȘ : Ce vrei să spui ?
 COSTEA : Păi... în sfîrșit...
 HOGAȘ (*incurajator*) : Acuma, zi-i !
 COSTEA (*ezită o clipă*) : Ei... mă gîndeam că dacă și Romeo Daneș o fi auzit că sînteți un sentimental...
 HOGAȘ : Eu ? Eu, sentimental ? !
 COSTEA : Sigur că nu, dar așa-i lumea...
 HOGAȘ : Care lume ?
 COSTEA : Cînd eram în școala de ofițeri, cei din anul trei ziceau că...
 HOGAȘ : Ce ? Ce ziceau ?
 COSTEA : Păi... că ocrotiți toți cîinii vagabonzi, că... ferească cerul să vedeți vreunul că bate un copil... că n-aveți somn pînă nu găsiți locuri de muncă hoților și tilharilor pe care chiar dumneavoastră i-ați arestat și... ce mai ? că... pe unii chiar îi îmbrăcați cu haine de-ale dumneavoastră, sărmanii. (*Ride.*)
 HOGAȘ : Bravo, Costea ! În situația asta, trebuie să-ți fii profund recunoscător.
 COSTEA : Lăsați, tovarășe colonel... (*Moderstie ostentativă.*) Oameni sîntem...

(*Apel interfon.*)

HOGAȘ : Da, ascult !
 VOCE : S-a prezentat martorul Vlad Gogan.
 HOGAȘ : Să poftescă.
 VLAD (*intră, îi salută pe rînd, timid, trist*) Bună ziua ! Bună ziua !
 COSTEA Bună ziua.
 HOGAȘ Bună ziua. Luați loc. (*Îi vede ezitarea.*) Luați loc. (*Vlad se așază.*) Citeva date (*jenat*), doar citeva date privind întimplarea aceea nefericită. (*Cald.*) Trebuie... Înțelegeți ?
 VLAD Înțeleg... înțeleg. (*Pauză.*) Ei bine, vă interesează, presupun, felul în care trăiam. Am să-i fiu recunoscător tot restul zilelor mele pentru că s-a purtat frumos și cu mine, și cu fiul meu, și chiar cu ciinele fiului meu. (*Tace.*)
 COSTEA : Copilul nu era și al doamnei Zina Gogan ?
 VLAD Nu... ; este al meu și al fostei doamne Gogan, actualmente Ela Țicău, de care m-am despărțit cu cinci ani în urmă. Dar Zina îl trata ca pe propriul ei copil, iar Petre... ca pe o soră mai mare.
 COSTEA : Ce vîrstă are fiul dumneavoastră, Petre ?
 VLAD : Nouă ani. (*Privește în gol.*) Împlinesc nouă ani chiar în ziua în care a murit Zina.
 HOGAȘ : Ați stat acasă, în ziua aceea ?
 VLAD (*pare absent*) : Da ; mai mult acasă. Am dat pe la serviciu. Cred că pentru o oră, cel mult. Sint în concediu. Pe la două m-a sunat Romeo Daneș... apoi a telefonat Ela — mama băiatului ; îl chema în oraș să-i cumpere niște jucării ; era ziua lui.
 HOGAȘ S-a dus ?
 VLAD (*zimbet trist*) S-a dus...
 HOGAȘ Cînd ?
 VLAD : La ora 18. Țin bine minte asta. Știți, la ora aceea trebuiau să se întîlnească, și el încă nu plecase de-acasă. Ploua torențial. Zina n-a vrut să-l lase. Însă Petre a insistat și...
 HOGAȘ Dar dumneavoastră cînd ați plecat să vă întîlniți cu Romeo Daneș ?
 VLAD (*contrariat*) : A spus el asta ?
 COSTEA (*nedumerit*) : Da... Nu trebuia ?
 VLAD Poate... În sfîrșit, nu mai are importanță. Am plecat de-acasă la ora șase și jumătate, șapte fără un sfert. (*Revelație.*) Atunci, știți ce am discutat cu Romeo ; și pentru ce m-a chemat. Nu ?
 COSTEA Știm doar ce ne-a spus el.
 VLAD : Puteți să-l credeți...
 HOGAȘ Iertați-mi insistența, dar n-am înțeles prea bine motivul supărării dumneavoastră.
 VLAD : Acuma ?
 HOGAȘ Nu... atunci, în timpul discuției de la restaurant.

VLAD (*implorînd parcă*) Pot să nu răspund ?
 HOGAȘ Da... (*Pauză.*) Cît timp ați rămas cu Romeo Daneș ?
 VLAD 15—20 de minute. Apoi am plecat spre casă.
 HOGAȘ (*insinuant*) „Spre casă” ? Nu, acasă ?
 VLAD (*îl privește de parcă îl vede pentru prima dată*) : V-am crezut bun, înțelegător, sensibil, dar toate astea n-au alt rost decît să ascundă abilitatea, perspicacitatea... ca să nu spun viclenia anchetatorului ! Adineauri, v-ați arătat îngăduitor, discret, iar acum, speculînd o nuanță neînsemnată a răspunsului, meu, mă siliți să mărturisesc ceea ce de fapt doreați să aflați. Ei bine, dacă aș preciza această nuanță, fatal ar urma mărturisirea pe care nu vreau s-o fac !
 HOGAȘ : N-aveam de unde să știu asta. Considerați că nu v-am pus ultima întrebare.
 VLAD (*șoptește, rușinat*) : Vă cer iertare...
 COSTEA Pe cine ați întîlnit în drumul... spre casă ?
 VLAD : Nu știu. Eram grăbit... Aa... da ! Pe fosta mea soție.
 HOGAȘ : Ați discutat ?
 VLAD (*incurcat*) Nu... Cred că ea ar fi vrut, dar eu... mă grăbeam.
 HOGAȘ (*firesc*) Cît ați făcut de la restaurant pînă acasă ?
 VLAD : Zece minute.
 COSTEA : Cît timp ați rămas acasă ?
 VLAD O clipă... două. Petre abia venise ; era ud learcă. L-am întrebat unde e Zina și mi-a spus că a plecat să-i ducă de mîncare lui Gil... Ciinelui. Am alergat într-acolo.
 HOGAȘ : Ați alergat ?
 VLAD (*tresare*) Da ! Am alergat. Am alergat, dar n-am să vă spun ce m-a făcut s-alerg. (*Pauză.*) Cînd am ajuns la fosta noastră locuință, Zina era moartă.
 (*Hogaș — semn lui Costea.*)
 COSTEA (*ridică toporișca*) Priviți !
 VLAD (*se încruntă*) E a mea !
 HOGAȘ : Mulțumesc ! (*Se ridică, Vlad face la fel, și țese, cu pași rari.*)
 COSTEA (*uitîndu-se la ceas*) : Ion Zangă trebuie să fi venit.
 HOGAȘ Sigur ! Zangă nu întîrzie, adică... nu pare a fi nepunctual... (*Semn către interfon.*) Întreabă.
 COSTEA (*la interfon*) Locotenent Costea ! Tovarășul colonel Hogaș dorește să-i raportați dacă s-a prezentat martorul Ion Zangă.
 VOCE : Da. Așteaptă de 30 de minute.
 HOGAȘ : Să vină !

VOCE (ezitind) Zice că refuză să vor-bească cu tovarășul colonel.

COSTEA (uluit) Ce faceee ? !

HOGAȘ : Vezi ? Ion așa... nu-i un oare-care. Spune-i că lipsesc și va discuta numai cu tine. (Iese.)

COSTEA (mecanic, la interfon) : Poate intra ; asigură-l că tovarășul colonel lipsește pînă mine.

ION (intră, se oprește lingă ușă, își freacă miinile) : E foarte plăcut aici ! E cald !

COSTEA Luați loc, domnule Zangă.

ION (dezorientat) Domnule... domnule... (Se uită peste umăr.) Cu mine... cu mine vorbiți ?

COSTEA Da... cu dumneavoastră. V-am invitat să luați loc.

ION (se apropie de scaun, grăbit, în sal-turi, caraghios) : Mulțumesc... (Se așază.) E foarte plăcut la dumneavoastră. E cald și... (privire în tavan) nu plouă. (Zimbește, amuzat.) Da, da, nu plouă deloc. Ziua mai merge, dar seara e tare rău, cînd plouă.

COSTEA : În seara în care a fost ucisă Zina Gogan, erați acasă ?

ION Da.

COSTEA Doamna Daneș spune că toc-mai veneați din oraș, cînd v-a strigat în ajutor.

ION : Oi fi fost pînă la poartă.

COSTEA (îl arată sacoșa) : O recunoaș-teți ?

ION V-am spus și-n seara aceea... că e a mea. Oi fi uitat-o, sau oi fi scăpat-o din mînă, pe la ceasurile prînzului, cînd tocmai mă întorsesem de la piață...

COSTEA La ora 19, cînd Romeo Daneș a plecat de-acasă, sacoșa dumneavoastră nu se afla în curte.

ION (se silește să zimbească) Ei, dom-nule, ploua așa de rău în seara aceea, că bietul om nici n-o fi observat-o. Da, da, ploua îngrozitor de tare. Știi, tocmai din pricina asta ieșisem din magazie. Oricum, afară ploua mai alt-fel... Acolo, la mine, s-a spart cartonul și curgeee... și curgeee... mamă, Doam-ne ! Acuma, de cînd cu ploile astea, curgee... (Își freacă miinile.) Dar aici, la dumneavoastră, nu plouă și nici zăpada n-o să intre... (Se ridică și pi-păie pereții.) E o casă zdravănă... ade-vărată. (Firesc, fără invidie.) Cîndva... ei ! dar asta mai de mult, am stat și eu într-o casă adevărată. Acuma... (dezabuzat) nu, acuma nici nu mi-aș mai dori așa ceva.

COSTEA De ce ?

ION Știi... uneori se-ntîmplă în viața omului ceva... ceva al dracului de rău... Și după aia... orice i-ai face și orice i-ai da, nu-i mai trebuie... sau așa... nu mai vrea el să-i trebuiască.

Dar m-am luat cu vorba, și dumneavoastră sigur că aveți treabă.

COSTEA Nu mă grăbesc.

ION : Ziceți așa fiindcă vă e milă de mine. Ați văzut că mi-e frig și vreți să mai stau la căldură. Dar eu nu vreau. Nu ! Fiecare să-și urmeze osîn-da ! Dumneavoastră, aceea de a răs-coli prin beznă pînă dați de lumină, iar eu... aceea de a mă scufunda în adîncurile ei, pînă la capătul capă-tului.

COSTEA : Osînda mea, cum îmi numiți profesiunea, mi-am dat-o eu singur, alegîndu-mi-o, domnule Zangă.

ION Și eu la fel. (Pauză.) Mă grăbesc ; mai am cale lungă, pînă la capătul capătului. Mă grăbesc... (Se ridică, se înclină și pornește spre ușă.)

HOGAȘ (intră imediat după plecarea lui Ion) : Ce părere ai despre nefericitul asta ?

COSTEA Ion Zangă este cel mai suspect dintre suspecți !

HOGAȘ De ce ?

COSTEA În ciuda milei pe care o inspi-ră, omul acesta ascunde ceva grav... foarte grav !

HOGAȘ Da ! Așa-i ! Adică... vreau să zic... și mie mi-a făcut o asemenea impresie. Dar nu cred că taina... po-vara asta, pe care tu ai intuit-o foarte bine...

VOCE (interfon) Tovarășe colonel, Ex-pertul...

HOGAȘ Să intre. (Apare Expertul.) Ce-i nou ?

EXPERTUL : Din analiza petelor de sin-ge, s-a stabilit că unele provin de la victimă, iar altele... din grupa A₂, pro-babil...

HOGAȘ : Mulțumesc ! (Expertul salută și iese.) Costea !

COSTEA Ordonăți !

HOGAȘ : Notează ! (Dictează, Costea scrie.) În completarea planului de mă-suri — verificarea tuturor suspecților determinați din investigații, cum și a celor apăruiți în mod accidental, să aibă drept prim criteriu grupa sangui-nă A₂.

COSTEA (aparte) Ei ! Tot la vorba mea ați ajuns !

HOGAȘ (îl aude) Ce-ai spus ? (Apel te-lefonic.) Ascult !

VOCE S-a prezentat martora Ela Țicău !

HOGAȘ (se uită la ceas) În sfîrșit ! Să poștească !

ELA (intrînd afectată) : Deranjez ?

HOGAȘ (prost impresionat, o privește lung) : Nu tocmai.

ELA : Oo ! Nu vă temeți. N-am să vă rețin prea mult.

HOGAȘ (zîmbet silit) : Cît va fi nevoie. Costea !

COSTEA Ordonăți !

HOGAȘ Doamna Țicău a fost invitată pentru ora 9, pare-mi-se ?
COSTEA Nu ; pentru 8,30.

(Hogaș se uită la ceas ; Ela, la fel.)

ELA Dar e abia 12. (Gesturi largi, aiurea, vrea să epateze.) Mi-am spus că după ora 8,30... pot veni oricând.

HOGAȘ Cum ai și făcut ! Luați loc !

ELA (se așază) Cîtă ostilitate ! (În ciuda staturii ei de mastodont, începe să plîngă ca un copil răsfățat.) De ce ? Dar de ce ? De ce atîta răutate ? (Plînge.) Ca să ajung aici la 8 și jumătate, trebuia să mă fi sculat la 4 dimineața. De ce ? Aia e oră la care să se scoale o doamnă ? Aia e oră la care se declară un război !

HOGAȘ Nu pricep de ce-ar fi trebuit să vă fi sculat cu patru ore și jumătate înainte. Locuiți în alt oraș ?

ELA : Da' de unde ! Aici... în centru, chiar ultracentral. Da, da, ultracentral ! Patru camere, hol de cincizeci de metri, baie, bucătărie. O casă splendidă. Și mașină. Sînt soția celui mai mare avocat : Doru Țicău !

HOGAȘ Ați mai fost căsătorită...

ELA Da ; cu Vlad Gogan.

HOGAȘ Pare-mi-se, aveți un copil din prima dumneavoastră căsnicie.

ELA (plictisită) : Căsnicie ! Ha ! (Pauză.) Mă rog... am un copil... Petre... în vîrstă de nouă ani.

HOGAȘ : Cînd l-ați văzut ultima dată pe fiul dumneavoastră ?

ELA Cînd ? (Revelație.) A ! Da... chiar de ziua lui. A doua zi am aflat că vitrega lui mamă fusese găsită... decedată sau... moartă ; cam așa ceva.

HOGAȘ Da, da, cu oarecare aproximație, cam asta era starea în care a fost găsită Zina Gogan. (Pauză.) La ce oră v-ați întîlnit cu Petre ?

ELA Băiatul a venit la ora 18 fix. L-am urcat în automobilul meu, știți, l-am primit ca dar de nuntă de la actualul meu soț...

(Hogaș îi face semn lui Costea.)

COSTEA Unde v-ați dus cu fiul dumneavoastră ?

ELA (derută) Unde ? Cum, unde ? ! A ! da... la un magazin de jucării. Își doare un tren mecanic sau electric, sau... cam așa ceva. O ! Bineînțeles că i l-am cumpărat, și încă multe alte jucării. Și dulciuri, și cite altele. Pe urmă l-am condus pînă la stația cea mai apropiată de casa lor, l-am urcat într-un autobuz și m-am grăbit să-mi duc mașina la garaj. Știți, ploua torențial și abia am vopsit-o... ne-a costat foarte mult...

COSTEA La ce oră v-ați despărțit de copil ?

ELA : Exact, nu știu. Cred că era șapte, șapte și un sfert, sau cam așa ceva !

HOGAȘ : La ce oră ați ajuns acasă ?

ELA Cred că era... opt, sau cam așa ceva !

COSTEA În drum spre casă, v-ați întîlnit cu cineva cunoscut ?

ELA (ezită) : Mdaaa...

COSTEA : Cu cine ?

ELA : Cu... fostul meu soț, Vlad Gogan.

COSTEA Ați discutat ?

ELA (derută) : Nu... adică eu, eu am vrut, dar el m-a repezit. Doream să-l previn că băiatul nu arată prea bine, și să aibă mai multă grijă de el... să nu-l lase în seama acelei năpîrcii...

HOGAȘ (dur) Vă fac atentă că... „năpîrca” despre care vorbiți i-a purtat de grijă mai mult decît... decît (dispreț) oricine !

ELA (plînge) : De ce strigați la mine ? Da' de ce ? (Se răsfăță.) Asta mă sperie. Doruleț, soțul meu, n-a strigat niciodată la mine.

HOGAȘ : Dacă o să continuați cu această atitudine, s-ar putea ca într-o bună zi... să și urle ! (Pauză.) Ce v-a răspuns Vlad Gogan cînd i-ați împărțășit... îngrijorarea, mistuitoarea dumneavoastră îngrijorare pentru copil ?

ELA : Nu rețin ; v-am spus că m-a repezit ; apoi și-a văzut de drum. Părea grăbit.

COSTEA În ce direcție mergea ?

ELA Spre Olga Daneș... acolo unde — a doua zi am aflat...

HOGAȘ (se ridică și examinează platurile imens aplicat pe o parte a frunții și obrazului drept al Elei) : V-ați lovit ?

ELA (tresare) Da... am căzut...

HOGAȘ : De mult ?

ELA Nu... nu prea de mult.

HOGAȘ : Cînd ?

ELA În seara aceea... chiar în seara aceea. (Se smiorcăie.) Cînd Vlad m-a repezit, n-am mai știut pe unde umblu ; m-am împiedicat și am căzut.

COSTEA : Ce-ați făcut în ziua precedentă asasinării Zinei Gogan ? (Ela — derută.) Dar în ziua următoare ? (Ela — același joc.)

HOGAȘ (se ridică) : Mulțumesc !

(Ela iese.)

COSTEA (pe gîndul lui) : Toporișca e a lui Vlad Gogan...

HOGAȘ (fără să-l privească) : Starea de nervi în care se afla Vlad, în drum spre Olga, unde știa că se dusea Zina...

COSTEA : Pe care o căuta... și pe care era gelos...

HOGAȘ Romeo Daneș a fost logodnicul Zinei...
 COSTEA Olga e soția lui Romeo...
 HOGAȘ Ela Țicău l-a întâlnit pe Vlad tocmai în seara aceea...
 COSTEA Și tocmai în seara aceea, Ela Țicău s-a... accidentat.
 HOGAȘ Ciudată împrejurare !

COSTEA Sacoșa găsită lângă victimă este a lui Ion Zangă...
 HOGAȘ Și fiecare știe exact cum și-a petrecut timpul în ziua crimei, dar nici unul nu-și amintește ce a făcut cu o zi înainte, și nici în ziua următoare omorului.
 COSTEA Și-atunci ?

ACTUL al-II lea

Tabloul 3

Biroul. Hogaș și Costea, în continuarea unei discuții.

(Intră Expertul.)

EXPERTUL Tovarășe colonel, raportează : singele recoltat de la Ion Zangă face parte din grupa A₂ !!!

HOGAȘ : Ce vrei ? Spune direct !

COSTEA : O să vă supărați, și...

HOGAȘ O să-mi treacă.

COSTEA *(după o ezitare)* : Poate că n-are rău să fiți mai categoric față de cei pe care îl interogăm.

HOGAȘ : Poate. De pildă ?

COSTEA : De pildă... Vlad Gogan.

HOGAȘ : Ce-l cu el ?

COSTEA : Păi... răspunde numai la ce îi convine... ba chiar l-ați și încurajat să facă așa...

HOGAȘ : Recunosc.

COSTEA *(încurajat)* : Dacă-mi permiteți... eu consider că o asemenea atitudine este cât se poate de păgubitoare pentru o anchetă.

HOGAȘ : Încerc să pricep.

COSTEA : Ori purtarea dumneavoastră este vicleană, cum a și afirmat Vlad Gogan... ori...

HOGAȘ : Nu ! Nu, Costea, viclean n-am fost niciodată. Te asigur !

COSTEA : Vă cer scuze, dar atunci... felul în care conduceți ancheta devine cât se poate de... de... ciudat. Uneori... am impresia că faceți concesiile celor audiați fiindcă de fapt nu vă interesează răspunsul la întrebarea-surpriză. Parcă o roștiți fără să vreți, doar în virtutea obișnuinței... *(Pauză.)* Tovarășe colonel, vă raportează toate astea fiindcă... nu pricep cum se face că

omul de la care am învățat ce înseamnă elementul-surpriză, acum, deodată, îl nesocotește total. Mai rămâne să anulați acest element prin întrebări pregătitoare... ca astfel... totul să se ducă de ripă.

HOGAȘ : Cum adică ?

COSTEA : Procedind astfel, anchetatorul îl previne pe vinovat, iar acela dobândește timp de gândire, dacă nu chiar și sugestia unui răspuns în apărarea lui.

HOGAȘ : Mdaa... Dar nu crezi că vinovatul s-ar putea încurca măcar o singură dată ? Știi... așa... încercând să distrugă probe... să confecționeze unele noi... să influențeze martorii...

COSTEA : Sau chiar să suprime... martori ! *(Pauză.)* Evident, făptașul ar putea greși într-un fel ori altul, dar... cu siguranță, va profita de greșelile noastre.

HOGAȘ : Preciez delicatețea cu care te solidarizezi cu erorile mele, dar nu înțeleg de ce nu m-ai prevenit mai din vreme.

COSTEA : Pentru că... acum, situația în care ne aflăm... nu mai permite nici o concesie... simpatii... milă... odată cu arestarea lui Ion Zangă.

HOGAȘ *(surprins)* : Dar nici nu mă gândesc să-l arestez !

COSTEA *(uluit)* : Nuu ? *(Pauză.)* Sigur... mai întâi trebuie să-i așteptăm spovedania. Dar el n-o va face, cu siguranță, până când nu va fi convins, în mintea lui bolnavă, că a ajuns la capătul capătului ! *(Aparte.)* Care-o fi acela ?

HOGAȘ Păreri profesionale ți le ascult cu interes ; insolențele — nu !

COSTEA : Vă cer scuze ! *(Pauză.)* Profesional, pot să întreb ceva ?

HOGAȘ *(zimbet reținut)* : Te rog !

COSTEA : Ion Zangă este suspect ?

HOGAȘ : Formal, da !

COSTEA : Sacoșa aflată lângă victimă este a lui ? *(N-așteaptă răspuns.)* Singele lui este din grupa A₂ ? *(Același*

joc.) Deci, nu este o acuzație doar formală ! (Pauză.) Domiciliu stabil are ? Nu ! Pericol de dispariție există ? Da ! Conform legii, în situația asta, avem nu numai dreptul, ci chiar obligația să-l reținem !

HOGAȘ Da, însă eu nu consider necesar... Dacă el este făptașul, oricum va fi dovedit.

COSTEA Orice mi-ați face, oricât de aspru m-ați pedepsi, raportează că procedeul dumneavoastră este... este... de neînțeles.

HOGAȘ Zi-i pe nume o sfidare a justiției.

COSTEA (eroic) Da ! Printr-o atitudine sentimentală și părtinitoare ! Tovarășe colonel, nimeni nu are voie să fie părtinitor. Ce rost mai are balanța, acel simbol al dreptății ? Ce rost mai are zeița aceea legată la ochi, simbol al nepărtinirii ?

HOGAȘ (vine spre el ; la capătul răbdării) : Balanța, spui ? Ei bine, dacă vrei să-mi cunoști părerea, află că acest simbol este impropriu ; dreptatea nu se împarte la kilogram ! Iar cât privește Zeița, decît să se joace de-a baba-oarba, mai bine i-ar privi în ochi pe cei care i se înfățișează. (Dur.) Și-apoi, la dracu' simbolurile astea ! Iar dacă dreptatea are neapărat nevoie de o emblemă, cred că ea ar trebui să reprezinte o inimă și un creier de om, și nu o negustoreasă legată la ochi ! (Se privesc lung ; după o vreme, apelul interfonului.) Colonel Hogaș ! Ascult !

VOCE Tovarășe colonel, o nouă...

(Scena se cufundă în întuneric ; doar cele două spoturi de lumină marchează mesele dispecerilor. Voci, paraiziți radio, sirene, demaraje puternice, frine. Becurile colorate de pe panourile dispecerilor se aprind și se sting, alternativ.)

PRIMUL DISPECER Sint „Vulturul“ ! Caut „Bondarul“ !

VOCE : Aici „Bondarul“ Recepție !

AL DOILEA DISPECER Echipajul 58 ! Echipajul 58 !

VOCE : Nu vă aud prea bine.

AL DOILEA DISPECER Schimbă frecvența !

VOCE Trecut pe canalul 4. Recepție !

PRIMUL DISPECER : „Bondarul“ te deplasezi în ajutorul echipajului 58, pe strada Armașului !

VOCE Înțeles ! Strada Armașului.

AL DOILEA DISPECER Atenție, 58 ! Încercuiți toate împrejurimile !

VOCE Am nevoie de oameni pentru paza cimpului infracțiunii.

PRIMUL DISPECER (colegului) : Spune-i că îi vine în ajutor „Bondarul“ !

(Intineric ; după câteva clipe, lumină normală. În birou se află Hogaș, Costea și Expertul, examinând niște fotografii.)

COSTEA Același fel de leziuni... ca și în cazul Zinei Gogan...

EXPERTUL De data asta, însă, agresorul n-a mai lovit (arată pe fotografie) din spate, ci parțial-dreapta.

HOGAȘ (schimbă fotografia) Costea, ce vezi ?

COSTEA : O umbrelă...

EXPERTUL : Turtită ! Sfirtecată.

HOGAȘ : Făptașul a lovit tot din spate.

Ploua ! Victima ținea umbrela deschisă.

Umbrela a deviat lovitură spre dreapta.

COSTEA : Posibil...

EXPERTUL (după o ezitare) : Așa e !

HOGAȘ : Mai departe ! (Altă fotografie.)

EXPERTUL (arătînd) Aici, pe mina stîngă a victimei... o mușcătură.

COSTEA : Ciudat !

HOGAȘ Firesc, dacă (arată o fotografie)

ții seama că îmbrăcămîntea Elconorei

Cișmaș prezintă urme de luptă.

EXPERTUL : Într-adevăr. Urme de luptă.

COSTEA Dacă agresorul a lovit din spate, dacă lovitură, deviată ori nu, a răpus victima, ce interes ar mai fi avut acela s-o muște de mină ? Avem de-a face cu un sadic ? (Zimbet superior.) Hm ! Un sadic care fură douăzeci și cinci de mii de lei ! ? Un sadic care atacă o casieră colectoare, și nu o țesătoare de la combinat, nu o gospodină care duce o farfurioară cu scovergi vecinei. Hm !

HOGAȘ Nimeni n-a spus că avem de-a face cu un sadic. Bănuiesc că mușcătura s-a produs în următoarele împrejurări : victima îl zărește pe agresor, îi intuiește intențiile, încearcă să scape din raza lui de acțiune. Bărbatul o înșfacă, ea se apără, împingînd mîna stîngă înainte, iar agresorul o mușcă. Oricum (Expertului), vă cer să dați importanța cuvenită realizării unui mular perfect al arcadelor dentare imprimate în mușcătură. Dacă asta reușește, am putea obține un portret-robot al agresorului. (Apel interfon.) Ascult !

VOCE : Tovarășul expert e așteptat de doctorul Vasiliu.

EXPERTUL Pot pleca ?

(Hogaș — gest ; Expertul iese.)

COSTEA Cred că sîntem pe drumul cel bun.

HOGAȘ Adică ?

COSTEA (stringînd niște fotografii, acte etc.) : Așaaa... Atacurile se succed... Zangă e liber... Vlad Gogan, tratat cu menajamente...

HOGAȘ Ai dreptate. Ulte, refacem toate interogatoriile, deschidem ochii cît mai

bine, analizăm fiecare suspect cu o lupă care mărește de o mie de ori. Îți promit !

COSTEA (*îngăduitor*) Fie ! (*Aparte.*) Măcar acum, cît încă nu-i prea tirziu.

HOGAȘ : Ca dovadă, am și chemat... (*Apel interfon.*) Da, ascult !

VOCE : Martorul Romeo Daneș !

HOGAȘ Poate intra.

(*Romeo intră, respectuos ; salută. Hogaș îl invită, noul venit se așază.*)

ROMEO Tovarășe colonel... nu eu... ci soția mea a fost invitată aici, dar...

HOGAȘ Presupun că n-ați venit în locul soției...

ROMEO : Nu. Ea așteaptă la ofițerul de serviciu...

HOGAȘ : Înseamnă că aveți să ne spuneți ceva în plus, față de ceea ce ați declarat.

ROMEO (*precipitat*) O precizare ! O singură precizare !

HOGAȘ : Vă ascult...

ROMEO : Am declarat că m-am întâlnit cu Vlad Gogan chiar în seara crimei, pentru a obține consimțămîntul lui ca Zina să poată pleca la băi...

HOGAȘ Și ?

ROMEO : Acesta a fost pretextul ! Motivul întâlnirii era cu totul altul : doream să-l salvez căsnicia ! Zina trebuia îndepărtată ca el, Vlad, să nu afle...

HOGAȘ Ce ?

ROMEO (*efort jucat*) Adulterul... (*Grav.*) Voiam s-o smulg pe Zina, măcar pentru o vreme, de lingă... În sfîrșit... de lingă un bărbat... o fostă legătură...

HOGAȘ : Numele !

ROMEO Lică... da, da, Lică dar nu mai știu cum... Mă pot interesa...

COSTEA : Dacă rețin exact, ați fost logodnicul victimei ?

ROMEO (*sare*) Vedeți ? Tot așa a gîndit și Vlad. Și-a imaginat că urmăream să stau cu Zina cităva vreme în alt oraș. Atunci, i-am spus adevărul.

HOGAȘ : Vlad v-a părăsit imediat după aceea ?

ROMEO : Nu mai înainte de a se fi uitat la ceas.

HOGAȘ De bună seamă că ați sesizat și motivul...

ROMEO (*cu suficiență*) Dar bine-nțeles... Eu îl spuseseam ora și locul întâlnirii Zinei cu Lică. I-am strigat în față : „Mă bănuiești ? Ei, bine, nu eu, ci altul îți pune coarne ! Ca să te convingi, n-ai decît să treci peste un sfert de oră pe strada dintre casele noastre !” (*Confidențial.*) Știam că pe la șapte jumătate, sub pretext că duce de mîncare ciinelui, Zina urma să plece de-acasă spre a se întîlni cu Lică. Atît

am avut de precizat. (*Hogaș se ridică. Romeo iese. Intră Olga Daneș, care se așază și își aprinde o țigară.*)

OLGA Cu siguranță că prima mea declarație vi s-a părut incompletă și... pe bună dreptate... însă... Mă rog... poate că v-aș fi spus mai multe încă de atunci... Dacă n-am făcut-o, a fost pentru că m-am temut... să nu comit vreo indiscreție. (*Trist.*) Săraca Zina... Bătăi, scandaluri, mașina Salvării chemată fie pentru unul, fie pentru celălalt... de cele mai multe ori, pentru amîndoi deodată. (*Spaimă jucată.*) Nu cumva am făcut vreo indiscreție ?

HOGAȘ : Vai de mine !

OLGA : Asta mă liniștește... mă liniștește... Pot continua ?

HOGAȘ Da, desigur...

OLGA : Mă tot gîndesc că biata Zina merita o soartă mai bună și un bărbat mai puțin gelos. Ei... dar se mai descurca ea.

COSTEA În ce privință ?

OLGA (*brusc*) : Aveți un dar nemaiîntîlnit de a provoca mărturisiri pe care omul n-ar vrea să le facă. Mă rog, dacă insistați... (*Pe efort jucat.*) Profita și ea, sărmana... de faptul că seara, sub pretext că duce hrană ciinelui — de parcă eu nu i-aș da să mînce și nu l-aș iubi, poate chiar mai mult decît ea — putea să plece de-acasă...

COSTEA : Se întîlnea cu cineva ?

OLGA : Tovarășe colonel, asta e prea de tot ! Dumnealui mă silește ! Pur și simplu, mă silește să spun ceea ce nu doresc.

HOGAȘ (*se uită la Costea și clatină din cap muștrător*) : Doamnă Daneș, victima recurgea deseori la acest pretext ?

OLGA Seară de seară.

HOGAȘ : Poate că făcea mici plimbări, din motive de sănătate ?

OLGA (*admirativ*) : Știți, așadar, chestiunea cu doctorul ! ? (*Nu capătă răspuns ; alarmată.*) Spuneți-mi, nu cumva am comis o indiscreție ? !

HOGAȘ Dumneavoastră ? !

OLGA (*cochet*) : Mulțumesc. (*Grăbită.*) Într-o vreme, i se năzărise că ar avea îngrozitoare dureri de cap... și... deh ! (*Insinuant.*) Cînd omul e bolnav... se îngrijește, iar cînd medicul e tînăr și frumos... (*Citează.*) „Lungește-mi, Doamne, boala !” (*Confidențial.*) Eu cred că din pricina asta a refuzat să plece la băi.

COSTEA Soțul dumneavoastră înclina să creadă...

OLGA Lică ? (*Speriată.*) Aveți un dar...

HOGAȘ : Cine este Lică ?

OLGA (*cu ciudă*) : Un vlăjgan după care toate femeile se dau în vînt. Săraca Zina ! (*Indreptîndu-se spre ușă.*) Sper că n-am comis o indiscreție ! ?

(Cind apasă pe clanță, așa se deschide brusc ; Olga e împinsă afară, iar în birou năvălesc soții Ela și Doru Țicău. Ela singerează la frunte, în jurul unui ochi are o vinătaie enormă, iar rochia îi este ferenișă. Doru — mic, bătrîn și slab — abia se vede lingă ea ; totuși, o ține protector de mină.)

HOGAȘ : Ce s-a întîmplat ?

DORU (*explozie de nervi*) : Sper... vreau să sper că mă cunoașteți... sau măcar ați auzit de mine ; am fost și cred că am rămas o notabilitate în această urbe neurbană. Sînt avocatul Doru Țicău ! Procesele mele (*se plimbă prin cameră, tirînd-o după el și pe Ela*)... procesele mele au rămas celebre, atît în țară cît și în lumea întreagă, și poate chiar la Haga...

COSTEA (*impresionat*) : Ați pledat și la Haga ?

DORU (*derută*) : Nu... nu, dar puteam avea același rezultat fulminant ca și în pledoariile magistrale (*se montează*) pe care le-am susținut la Puchenii Mari și la Pocreaca ! Sper că vă este de-ajuns cartea mea de vizită, spre a da atenție situației intolerabile în care a fost pusă această tină ră doamnă !

COSTEA Fiica dumneavoastră ?

DORU (*prompt*) : Soția mea, domnule... Nu mi-ați făcut cîntea să vă prezentați ! Nici mie, și nici măcar doamnei mele. (*Îi întoarce spatele, supărat.*)

COSTEA : Vă rog să mă iertați ! Așteptam ca doamna să-mi întindă mîna. Așa m-a învățat mama. Sînt victima unei educații greșite.

DORU (*se întoarce brusc spre el*) : Scuze ! (*Se inclină ostentativ.*) Scuze, domnule...

COSTEA : Dan Costea, locotenent de miliție !

DORU (*din nou dezlănțuit*) : Gradul dumneavoastră nu mă interesează, nu mă epatează și nu mă influențează. (*Se agită ridicol.*)

ELA : Doruleț ! Pușorule ! (*Celor doi ofițeri.*) Domnilor... Vă rog să-l scuzați... E prima dată cînd m-a văzut bătută (*precizează*) atît de grav.

HOGAȘ : Mă bucur că dumneavoastră sînteți mai calmă...

ELA (*măgulită*) : Noi, femeile, suportăm totul cu mai mult stoicism...

DORU (*strigă*) : Eroism !

ELA : El se înfierbîntă ; așa sînt bărbații !

DORU : Da ! Asta e ! Sînt, poate, prea bărbat ; și... tot din cauza asta (*se montează*) am devenit intolerabil, invulnerabil și implacabil !

HOGAȘ (*o arată pe Ela*) : Ce s-a întîmplat ?

DORU : Ceea ce vedeți.

HOGAȘ : Cînd ?

DORU : În seara crimei.

HOGAȘ : Bine, dar... de atunci și pînă astăzi... ?

DORU : Am adus-o înaintea dumneavoastră exact în starea în care se afla atunci. (*Grandilocvență.*) Ca penalist, nu suport eludarea legii, fie chiar și din motive sentimentale.

HOGAȘ Foarte frumos... Dar ce anume i-a pricinuit, atunci, doamnei, o asemenea stare ?

DORU (*Elei*) : Vorbește, doamnă ! Îți poruncesc și, prin glasul meu, glasul legii. Spune adevărul și numai adevărul ! (*O mîngie.*) Spune, mica mea prietenă !

ELA : În seara aceea, pe cînd veneam de la întîlnirea cu fiul meu, căruia îi cum-părasem diferite jucării...

DORU Și dulciuri !

ELA ...și dulciuri, l-am întîlnit pe fostul meu soț Vlad Gogan în apropierea locuinței Olgăi Daneș. Am vrut să-i spun lui Vlad cît eram de îngrijorată pentru că Petrișor, copilul nostru, arăta foarte prost. Vlad m-a lovit. (*Scîncește ridicol.*) Vlad m-a bătut, m-a pocnit..., iar eu...

COSTEA Ați căzut, desigur...

DORU (*contrariat*) : O cucoană nu cade ! (*Privește tandru spre Ela.*) Și-apoi, în ciuda aspectului ei firav, soția mea este foarte rezistentă. (*Elei.*) Zezi, pușor, dacă mînci vitamine ? (*Celor doi ofițeri.*) Altminteri, cum ar fi rezistat unui pumn primit în plină figură ? Cum ?

COSTEA Trebuia să strigați lumea în ajutor...

DORU : O cucoană nu strigă ! Nu e frumos !

ELA Poate că aș fi strigat, domnule anchetator, dar rațiunea... bruma de rațiune care-i mai rămîne unei persoane, fie chiar și pe pragul morții (*se montează*) — pentru că acum nu vă mai pot ascunde nici acest mic amănunt — m-a împiedicat s-o fac.

HOGAȘ Doamnă Țicău, presupun că motive puternice v-au determinat să nu declarați pînă astăzi agresiunea fostului dumneavoastră soț.

DORU (*văzînd că Ela ezită*) : Cînd a venit acasă, mi-a mărturisit adevărul ; dar a doua zi, aflînd că Zina fusese ucisă și asociînd asta cu starea de nervi în care se afla Vlad, s-a temut să nu-i facă vreun rău, declarînd...

ELA : Întocmai. M-am gîndit că dacă Zina a murit, iar Vlad va înfunda pușcări, legea m-ar obliga să iau copilul la mine, și asta l-ar indispuce pe Doruleț !

DORU : La azil ! La orfelinat ! La cămin ! HOGAȘ (*necontrolat*) : Trist...

DORU : Ce-ați spus ? Nu sînteți mulțumit ?

HOGAȘ : Ba da... Pe deplin...

DORU : Am onoare, domnilor ! (O ia de mină pe Ela și ies din scenă.)

HOGAȘ : Dane ! La ce școală învață băiatul acestei...

COSTEA (răsfoiește în grabă niște hirtii) : Școala generală nr. 2, clasa a III-a C. (Apel interfon.) Vorbește !

VOCE : S-a prezentat tovarășul maior în rezervă Eugen Postole.

HOGAȘ : Îl aștept. (Lui Costea.) Ce i s-o fi întâmplat ?

COSTEA Nu știu, zicea că dorește să vorbească numai cu dumneavoastră...

POSTOLE (intră) : Să trăiți, tovarășe colonel ! (Hogaș îi vine în întâmpinare, cu mina întinsă.) Sint maiorul în rezervă Eugen Postole !

HOGAȘ : Colonel Hogaș ! Luați loc, vă rog. (Postole dă mina cu Costea, apoi se așază.) Cu ce vă putem fi de folos ?

POSTOLE : Vedeți... tocmai asta e : nu dumneavoastră... ci eu... eu aș vrea să vă ajut. (Timid.) Fac orice. Sigur, nu am experiență operativă ; am lucrat numai la Evidența populației... și nici picioarele nu mă prea ajută, însă... dacă e nevoie, merg și în patrulare... fac muncă de curier între formațiuni...

HOGAȘ : Mulțumesc ! Mulțumesc foarte mult... dar nu-mi dau încă seama la ce se referă sprijinul pe care ni-l oferiți...

POSTOLE : La cazul... la cazurile... Mă rog, asasinarea Zinei Gogan și tentativa de omor însoțită de jaf săvârșită asupra casierei Eleonora Cișmaș. Din câte mai știu și eu, în unele situații... efectivele, au nevoie de întăriri... (Se ridică și pune o mapă pe biroul lui Hogaș.) Este un plan de măsuri privind cel mai rapid sistem de verificare a circulației persoanelor suspecte prin diverse puncte ale orașului.

HOGAȘ (răsfoind) : Interesant ! (Citește atent.) Da, da, să nu pierdem nici o clipă. Vă rog să vă prezentați la maiorul Răzvan, etajul II, camera 50. (Își dau mina și Postole iese. La interfon.) Maior Răzvan !

VOCE : Ordonăți !

HOGAȘ : O să vină la dumneata maiorul în rezervă Eugen Postole. Îți va prezenta un plan tip C.U. Este un plan nou ! Pricepi ? Nou !

COSTEA : De ce-ați făcut asta ? Știați doar că eu am inițiat acest plan ! E meritul meu !

HOGAȘ (răsfoind niște hirtii) : La ce dată ai prezentat raportul cu această inițiativă ?

COSTEA : Acum patru zile !

HOGAȘ : Vino încoace ! (Costea execută.) Ce-i asta ?

COSTEA : Planul general de măsuri pe care l-ați prezentat tovarășului ministru adjunct.

HOGAȘ : Când ?

COSTEA (citind) : Acum șase zile...

HOGAȘ : Uită-te, la punctul 15 !

COSTEA (tresare) : Sistemul de verificare... Așadar, înaintea mea ! De ce nu mi-ați spus că am venit târziu cu inițiativa asta ? De ce ?

HOGAȘ : Nu ți-aș fi spus niciodată, dar acum am făcut-o ca să înțelegi de ce nu i-am spus lui Postole...

(Apel interfon.)

COSTEA : Da, ascult !

VOCE : Tovarășul Vlad Gogan ! Așteaptă cam de mult...

COSTEA : Să poftească !

HOGAȘ : Cu aștepta vizite, am uitat de toate. (Intră Vlad.) Vă cer iertare că v-am făcut să așteptați. N-am să vă rețin prea mult.

VLAD (se uită la ceas) : Mai am o jumătate de oră. Pe urmă... trebuie să-l dau băiatului de mîncare și... să-l pregătesc pentru școală.

HOGAȘ : Poate că era mai bine să fi venit noi la dumneavoastră.

VLAD : Vizita dumneavoastră l-ar fi îngrijorat. Ce i-aș fi putut spune ?

HOGAȘ : Că... sintem niște prieteni...

VLAD : Vedeți... noi ne iubim așa de mult... încît știm totul, dar absolut totul, unul despre celălalt... chiar și fără să ne spunem. Și cu Zina era la fel.

HOGAȘ : Se împăcau bine ?

VLAD : N-am întâlnit în viața mea o prietenie mai adevărată... mai frumoasă... (Se așază.) Dacă n-ar fi fost Zina, nu m-aș mai fi recăsătorit niciodată...

COSTEA : Presupun că fosta dumneavoastră soție suporta greu faptul că Petrișor îi spunea „mamă” altei femei.

VLAD : Băiatul n-ar fi făcut asta niciodată. Zinei îi spunea pe nume.

COSTEA : Frumos, frumos... Probabil că și doamna Țicău nutrește o deosebită afecțiune față de copil. Dovadă faptul că în seara morții doamnei Zina, fosta dumneavoastră soție dorea să vă prevină în legătură cu sănătatea lui.

VLAD : N-am reținut ce mi-a spus Ela, în seara aceea... Eram... eram foarte tulburat.

HOGAȘ : Ați lovit-o ?

VLAD (zîmbet naiv) : Să zicem...

HOGAȘ : Ne-ați putea explica de ce erați tulburat ?

VLAD : Aș prefera să nu răspund.

HOGAȘ : Vă rog... vă rog ; este absolut necesar...

VLAD (se abandonează) : Veneam de la întâlnirea cu Romeo Daneș. Știți... v-am spus că insistase prea mult ca eu, s-o conving pe Zina să plece la băi.

HOGAȘ : Numai asta a fost ?

VLAD (nu poate minți) : Nu... În sfîrșit, credeam că m-am enervat fiindcă l-aș fi bănuț de o redeșteptare a vechilor

- sentimente pentru Zina. (Aparte.) Dacă le-a avut vreodată. (Lui Hogaș.) Ei bine, ca să-mi scoată asta din cap, mi-a spus că nu pe el trebuie să-l bănuiesc, ci pe altul... pe care Zina avea să-l întâlnească în seara aceea, chiar în fața casei lor.
- HOGAȘ Așadar, l-ai părăsit pe Romeo spre a vă convinge.
- VLAD (își acoperă fața, rușinat) Da; imaginați-vă!
- COSTEA Pe doamna Ela Țicău ați întâlnit-o înainte sau după moartea doamnei Zina?
- VLAD (tresare) Nu știu; vreau să spun că nu știam de moartea Zinei când mi-a ieșit Ela în cale. Eram grăbit... (șoptă) grăbit să mă conving...
- HOGAȘ Cu cine ar fi trebuit să se întâlnească victima, după spusele lui Romeo Daneș?
- VLAD (prăbușit) Cu Lică... Știam de existența lui în viața Zinei (precipitat), dar ca prieten și nimic altceva. (Convins.) Și Zina nu mințea! Vă asigur. (Trist.) O! Dacă n-ar fi fost povestea cu Gil, știți... ciinele...
- COSTEA Din declarația martorei Olga Daneș, reiese că dumneavoastră v-ați opus aducerii ciinelui în noua locuință.
- VLAD (sare de pe scaun): Foarte bine! Chemați-mă la ordine! Dacă nu sînt făptaș, măcar autor moral! Vă asigur că n-am să neg niciodată. (Așezindu-se.) Vă rog să mă iertați... (Se lovește cu pumnul în piept.) Doare! Al dracului mai doare, și se vede că din pricina asta spun prostii.
- COSTEA: Doamna Zina Gogan iubea ciinele?
- VLAD (tresare): Dumneavoastră trebuia să vă faceți chirurg. (Pauză.) Ce conțază suferința unui om, pe lângă verificarea unei presupuneri?
- HOGAȘ: Domnule Gogan, noi... (prietenos) noi nu avem voie să presupunem.
- VLAD (își frămîntă fața în palme): Zina iubea ciinele. (Pauză.) Chiar dacă nu l-ar fi iubit, l-ar fi îngrijit...
- COSTEA V-am întrebat asta, pentru că mi s-a părut exagerată grija pe care i-o purta, din moment ce doamna Olga Daneș îi asigură hrana și adăpostul.
- VLAD (își pierde controlul): Olga? (Ride nervos.) Olga Daneș? N-a pretins oare că-l și iubea pe Gil?
- HOGAȘ De ce vorbiți așa?
- VLAD: Pentru că... pentru că azi dimineață m-am dus la ea... Copilul mă rugase... și am vrut să-l aduc pe Gil la noi. Știți ce mi-a răspuns? „Ieri l-am dat la hingheri! Doar n-o să vă complicați existența cu o javră!” (Se uită la ceas.) Ce-am să-i spun băiatului?
- HOGAȘ Că, astă-seară, Gil va fi în camera lui!
- VLAD: Pot să plec? (Salută, iese.)
- COSTEA Să chem mașina?
- HOGAȘ De ce?
- COSTEA Păi... nu mergem la ecarisaj?
- HOGAȘ Vreau să-ți menajez sensibilitatea; mă duc singur, și o voi face după orele de program. Înainte, o să trec pe la școala unde învață Petrișor. Simt eu că ceva nu e în regulă cu micuța Ela Țicău... mămica, iubitoarea mămică a lui Petrișor. (Apel interfon.) Ascult!
- VOCE Tovarășul Bold, șeful gărzilor patriotice de la Combinat, dorește să vă vorbească.
- HOGAȘ: Îl aștept.
- BOLD (intră, jovial, dă mina cu cei doi ofițeri) Dacă mai aveți nevoie de oameni... se face. Probabil, pentru asta m-ați căutat.
- HOGAȘ Tovarășe Bold, vreau să aco-perim cu patrulă mixte microrăioanele 1 și 3.
- BOLD Putem lua cîțiva tovarăși din efectivele plasate la autogară.
- HOGAȘ: Pentru nimic în lume!
- BOLD: Hm! (Pauză.) Ar mai fi o soluție; am vreo zece-doisprezece voluntari, care ar patrula pînă la intrarea în schimbul trei... apoi... Ei! Lăsați, se face.
- HOGAȘ: Te rog să-mi telefonezi situația exactă, pînă la ora 20.
- COSTEA (șoptă, lui Hogaș): La 18 se închide la hingheri...
- HOGAȘ (privește dezaprobator spre Costea; lui Bold): N-ai putea mai de vreme?
- BOLD (se uită la ceas): Sigur! Într-o oră, aveți situația efectivelor noastre.
- (Își dau mina; Bold iese.)
- COSTEA Prea multă lume! Prea multă lume amestecată în descoperirea și prinderea acestui făptaș.
- HOGAȘ Oamenii ăștia s-au oferit să ne ajute, fără să aștepte ca noi să le cerem concursul.
- COSTEA Pentru că Zina Gogan lucra la Combinat.
- HOGAȘ Greșești! Oferta lor a venit după tentativa de omor asupra celei de-a doua victime. Situația i-a îngrijorat.
- COSTEA Știți bine ce volum de muncă am depus, fiecare dintre noi. Zeci de investigații, identificări de suspecti, am verificat un sfert din imobilele orașului... Noi mai avem forțe! Putem duce singuri această acțiune. Singuri! Noi!
- HOGAȘ: Ia ascultă! De cînd te-a cuprins delirul ăsta de grandoare? Crezi

că infatuarea ta o să mă ducă la refuzul colaborării cu populația ? Mai ales acum, când orașul este amenințat de un nelegiuit atît de primejdios ? Costeeaaa ! Noi... noi, toți, noi trebuie să lăsăm ca panica să pună stăpînire pe oraș !

VOCE (interfon) A sosit martora Ana Virban !

HOGAȘ Să poftescă. (Ana poartă îmbrăcăminte de o eleganță ostentativă, culori țipătoare, haină de blană, mănuși, o geantă mare și o pălărie cu multe zarzavaturi. Cei doi ofițeri o privesc uluiți.)

ANA Bonjour, copii ! (Triumfătoare.) Ce-ați rămas cu gurile căscate ? (Se plimbă.) Ooo ! dragii mei, fără să fiu frumoasă, toată viața am făcut praf bărbații numai datorită gustului și discreției cu care mă îmbrac. (Se întoarce brusc spre ei, îi fixează și adulmecă.) Aici se fumează... Bega !

COSTEA (oarecum derutat) Credeți ?

ANA (scoate o lupă și o pensetă enormă, apucă un muc de țigară din scrumieră, îl examinează atent ; lui Costea) : Ce mai poți spune ? (Se apropie de el, îl privește prin lupă și exclamă.) Pigmeule ! (Lui Hogaș.) Așa l-am descoperit pe tipul care o iubea pe Zina cînd locuia la mine... mult înainte să se mănîte cu Vlad. Am intrat în casă, am simțit mirosul de țigară și (emfatic) pe baza probei... fata mi-a mărturisit...

HOGAȘ : Cine fusese vizitatorul ?

ANA : Vreți să vă ajut ? (Cu superlortate.) Vreți să vă pun la dispoziție experiența mea de fost arhivar la secția a II-a Penală ? Vreți să profitați de bibliotecă... de imensa mea bibliotecă, spre a vă îmbogăți cunoștințele profesionale ? Am toată colecția cu Bill Gazon ! Și pe aceea de 9 lei ! Și pe aceea de 15 lei !

HOGAȘ : Vrem... doamnă Virban !

ANA (stăpînă pe situație) Ei bine... va trebui să țineți seama de un singur lucru !

HOGAȘ : Da, doamnă Virban. Care-i acela ?

ANA (ex cathedra) : Asasinul trece întotdeauna pe la locul crimei !

COSTEA : Trebuie să înțelegem de aici că ucigașul este un bărbat ? (Pauză.) Îl cunoașteți ?

ANA : Da.

COSTEA Atunci... nimic mai simplu numele !

ANA (trece în control pe la uși și pe la ferestre, iar după ce se asigură, șoptește) : Ce tot spui ? Numele, hai ? Nu, asta niciodată, copilul meu ! Eu îl voi prinde ! Pricepi ? Și, pînă atunci... (Revelație.) Aveți o sală de sport ?

HOGAȘ Da... sigur...

ANA Mi-ar trebui cîteva ședințe de box ! Știi, vreau să mă antrenez mai ales în privința rezistenței la... încașări... Pe urmă, n-are decît să poftească, bruta. (Confidențial.) Îl las să dea pînă obosește, și după aceea... cu un singur pumn, îl dau gata ; da, da, așa a făcut Joe Frazier cu Cassius Clay !

COSTEA (cu ostentativă admirație) : Doamnă Virban, sinteți formidabilă ! Dar, gîndiți-vă, bruta aceea pe care dumneavoastră o socotiți a fi fost asasinul... ar putea să vă atace tocmai în răstimpul antrenamentelor. Or, condiția dumneavoastră fizică nefiind încă desăvîrșită... (Răstoarnă un obiect de pe birou și zgometul produs o face pe Ana să-i cadă în brațe.)

ANA (necontrolat) : Lică !

COSTEA : Grozav !

ANA (abia vorbește) Grozavu ! Cu u la urmă.

HOGAȘ Trebuie adus.

Tabloul 4

Același decor. La ridicarea cortinei, Lică se află așezat dinaintea celor doi ofițeri. Hogaș studiază niște hirtii iar Costea discută cu Lică.

LICĂ De ce vă uitați așa la mine ? V-ați speriat că sînt atîta de mult ? (Pare grizat ; zîmbește silit.) V-am luat piuitul ? (Oftază.) Hai că ne-nțelegem noi... Nu sînt băiat rău.

COSTEA : Nu mi-ați spus numele dumneavoastră exact.

LICĂ (sughite) : „Băi Lică”... așa-mi zic prietenii. (Pauză.) Lică... Grozavu ! (Ride batjocoritor.) Auziți ? Grozavu ! (Se plesnește cu palma în cap și ride.) Care Dumnezeu m-o fi batjocorit botezîndu-mă... Grozavu ? (Sesizează că Dan Costea îl observă atent.) Licuță... Da, da, mi s-a mai spus și Licuță... Ea îmi spunea așa...

COSTEA Zina Gogan ?

LICĂ : Da... numai că eu nu sînt vrednic să-i rostesc numele...

COSTEA Ați fost prieten cu victima ?

LICĂ (tresare) Da ! (Dur.) Prieten ! Să știți dumneavoastră că doar prieteni am fost. (Șoaptă gîtuită.) Dacă m-aș fi lăsat de băutură, azi era cu mine și nu în pămînt.

HOGAȘ (fără să-l privească) : O vreme, după moartea Zinei, ați dispărut ; nici la serviciu, nici acasă...

LICĂ La cimitir...
HOGAŞ : Poftim ?
LICĂ : Am stat la poarta cimitirului...
COSTEA De ce la poartă ?
LICĂ : Dacă-ş fi rămas acolo... lângă mor-
mînt, ea s-ar fi supărat... Ştiţi... În-
inte să se fi luat cu Gogan, mi-a spus :
„Licuţă, să nu te mai văd !” (Gîtu.)
O supărasem rău... tare rău... (Dispe-
rat.) Aşa mi-a spus... m-a rugat, şi
pentru mine rugămîntea ei a rămas
sfîntă... (Pauză ; aducere-aminte, zbu-
cium.) Cred că nu s-o fi supărat că
i-am săpat groapa... Ce ziceţi ?
HOGAŞ : Nu ştiu asta.
LICĂ Da... Cînd am aflat că-i moartă,
m-am dus prin cimitir... Ploua... ba
chiar începuse să fulguiască... Se lucra
la o singură groapă... Săpa un bătrîn...
s-a uitat la mine... Nu ştiu ce-a înşes-
les, că mi-a dat cazmaua şi mi-a zis :
„Ia-o ! Poate că altceva n-ai să mai
poţi face”. Şi-am săpat... şi-am săpat,
oameni buni... Pricepeţi ? (Se izbeşte
cu pumnii în piept.) Am săpat pînă
ce-am simţit vîrfurile cazmalei aici, în
suflet. (Ostează.) Pe urmă am plecat.
COSTEA Cînd v-aţi întîlnit ultima dată
cu victima ?
LICĂ (de parcă l-ar observa abia acum)
Oo ! Eu doream s-o întîlnesc mereu...
Chiar în seara aceea...
HOGAŞ Ce v-a împiedicat ?
LICĂ (tresare) : Nu ! (Prăbuşit.) Nu mai
ştiu... (Strigă.) De ce nu m-am dus ?
De ce ?
COSTEA Trebuia ?
LICĂ (derutat) : Da, adică... adică, sigur
că trebuia ; ar fi trebuit să fii întot-
deauna lângă ea... (Dureros.) Doamne !
Dacă-l vedeam eu, cu mîna ridicată
asupra ei, ăl de-a omorît-o n-apuca să
zică decît „Mamă ! Mai bine făceai
altul în locul meu !” (Pauză ; nostal-
gie.) Păi ştiţi dumneavoastră ce pumn
am eu ? Ştiţi dumneavoastră ce hui-
dume am caftit la viaţa mea ? (Îl
ineacă plînsul.) Acuma... n-am să mai
ridic mîna la nimeni... Mai întîli că
nu-i plăcea ei şi... şi pe urmă... pentru
că nu mai pot. Acuma sînt o cîrpă.
(Violent, se aruncă în genunchi dîno-
ntea lui Costea.) De ce nu mă loviţi ?
Ştiţi cine-i ăsta de-a îngenucheat ?
Lică Grozavu ! Nu merit nici măcar
o labă ? O talpă peste gură ? (Lui Ho-
gaş.) Un şut în capul ăsta idiot ! (Se
loveşte în cap.)
HOGAŞ (vine spre el) Lică...
LICĂ (se ridică) : Să nu fiţi supărat...
HOGAŞ : Nu sînt.
LICĂ (jenat, nu-l priveşte) : Dacă mai
aveţi să mă întrebaţi cîte ceva, pot
veni şi mîine... Acuma trebuie să plec...
Şi pînă atunci mai am de mers la ea.
(Speriat.) Nu... nu intru în cimitir ;

dau florile unei femei şi ea le duce.
(Merge de-a-ndărătatea spre uşă.) Nu
intru... (Iese.)
HOGA : Zezi, Costea ? Prin ce chinuri
trece băiatul ăsta !
COSTEA : Poate... dar eu nu văd de ce
s-a poticnit cînd a fost vorba să răs-
pundă dacă s-a întîlnit cu victima în
seara crimei. De ce ?
HOGAŞ Chiar dacă ascunde ceva... (Fra-
za e curmată de apelul interfonului.)
Da, ce este ?
VOCE : Martorul Ion Zangă !
HOGAŞ : Să poftească peste un minut.
(Lui Costea.) Eu plec ; trebuie s-ajung
la şcoală...
COSTEA La ce şcoală ?
HOGAŞ : Cea la care învaţă băiatul lui
Gogan. (Iese, urmărit de privirea ne-
dumerită a lui Costea.)
ION (se opreşte în prag, priveşte impre-
jur) : Patronul ! ?
COSTEA Tovarăşul colonel a fost nevoit
să plece. Veţi discuta cu mine. Luaţi
loc, domnule Zangă.
ION (se aşază ; efort) : Iau, puiule... iau.
COSTEA Greu ?
ION : Greu, puiule...
COSTEA : Numele meu este Dan Costea.
Locotenent !
ION Păi... mi-am zis că nu-i încă vre-
mea să ne spunem pe nume ; abia
ne-am cunoscut. (Pauză.) La ce m-o
mai fi chemat... nu ştiu.
COSTEA : Se vede că mai aveţi ceva de
adăugat... în completarea primei decla-
raţi.
ION : Zău ? Crezi dumneata asta ?
COSTEA (răsfoind un dosar) : Trebuie să
ne daţi unele amănunte în legătură cu
seara aceea... cum aţi găsit-o pe vic-
timă ?
ION : În curte... întinsă pe jos. M-a che-
mat Olga.
COSTEA (continuă să nu se uite la el)
Care erau relaţiile dintre Olga Daneş
şi victimă... ?
ION Păi... ca între o femeie frumoasă şi
una urîtă. (Pe gîndul lui.) Frumoasă
mai era Zina ! (Confidenţial.) Domnule
locotenent, aflaţi că pe lume există tot
soiul de solidarităţi ; şi la bine, şi la
rău, dar cea mai a dracului este aceea
dintre femeile urîte sau cele bătrîne.
(Ostează.) Odată, mai de mult, călă-
torind spre Viena, am avut două to-
varăşe de drum ; amîndouă, trecute de
optzeci de ani. Vorbeau despre una
de-a lor, care murise la 84 de ani.
Cînd a aflat vestea, cea de lângă fe-
reastră a exclamat : „Săraca ! Putea să
mai trăiască !” Dar cînd povestitoarea
a pomenit de moartea unei copile de
16 ani, cealaltă abia a mormăit (i-
mită) : „De ! Ce să-i faci ? Dacă n-a
mai avut zile ! ?”

COSTEA (ride, cu simpatie) : Povestii foarte frumoase... Vorba, glasul... tonurile... gesturile... vedeți... toate astea par atribuțiile unui actor...

ION (se încrunță) : Un măscărici, zică...

COSTEA : Nu, nu, am spus actor !

ION : Poate mai aveți ceva nelămurit ; întrebați-mă.

COSTEA : Mdaaa... Ora, domnule Zangă... ora la care v-ați întors acasă, în seara crimei. N-ați precizat ora !

ION : Ora ! Eu n-am trăit niciodată o oră întreagă. N-am trăit decât clipa. (Nostalgic.) Știi care e farmecul vieții ? Riscul ! Și riscul... puiule... nu se întinde niciodată pe durata unei ore...

COSTEA : Cam stranie filozofie...

ION : Vorbești așa pentru că nu mă înțelegi. Ce vină am eu că pe vremea când studiam la Harvard m-am înfilit, în fața aceleiași case de bani, cu faimosul spărgător Frank Sinatra ?

COSTEA : Îl știam cîntăreț !

ION (caută o ieșire) : Așa era poreclit... (Revine la poveste.) Eu... am vrut să mă retrag, dar (mimează amenințarea cu pistolul) el mi-a șoptit : „Puiule, dacă depășești norma de opt minute, ești mort”. Ei bine...

COSTEA (prins) : Ei bine ?

ION (blazat) : După șase minute eram în stradă, cu opt milioane de franci aur ; lăsasem... mai bine de 40 de paznici... (Zgomotul unei rafale de mitralieră.) Apoi... am pornit pe drumul fără întoarcere al jafurilor, răpirilor... și cîte altele, dorind să-l întrec pe cel ce se credea de neîntrecut.

COSTEA : Din tonul povestirii dumneavoastră, s-ar zice că ați izbutit.

ION (modest) : Mdaaaa... Așa spuneau ziarele, radioul... televiziunea... și Interpolul... (Abandon.) Acumaaa... m-am retras la moșie !

(Intră Hogaș, neobservat.)

COSTEA : Ce v-a determinat să locuiți în magazia doamnei Olga Daneș ?

ION (tresare) : Teama.

COSTEA : De cine ?

ION (nedumerit) : Cum, de cine ? De locotenentul meu ! (Pauză.) Știi, în lumea noastră... a marilor gangsteri, șeful bandei are un ajutor... un locotenent. (Mindru.) Puiule... eu am lansat moda asta. Da, da ! Toți marii gangsteri m-au imitat : și Al și Dilly.

COSTEA : Al ?

ION (zimbet îngăduitor) : Al... Al Capone !

COSTEA : Și... Dilly ?

ION : Faimosul Dillinger !

COSTEA : Dar locotenentul ?

ION : Aaa ! Un corsican din insulele Azore ; l-am scăpat dintr-un naufragiu

și... cum n-avea slujbă, i-am dat o bucată de piine, în mod cinstit.

COSTEA : Evident !

ION : Daa... O vreme, m-a secondat perfect, dar cînd am văzut că își face gașcă, i-am spus „Puiule, te-am ras !” (Gest de împușcare.) Dar el, deh ! mai tînr... s-a întors brusc și... ne-am captușit pielea, unul altuia, cu zeci de gloanțe. De atunci... simt că mă caută peste tot. (Obosit.) Acuma... sper că ați înțeles de ce locuiesc într-o magazie...

COSTEA : Asta, da. Altceva, însă, n-am înțeles...

ION : Anume ?

COSTEA : De ce nu precizați ora la care ați ajuns acasă, în seara crimei ?

ION (sare de pe scaun, mimînd spaimă exagerată) : La ce v-ar folosi exactitatea asta ?

HOGAȘ (spre surprinderea celor doi) : Spune-i, Costea !

COSTEA : Mă tem, domnule Zangă, că ați ajuns la locul crimei... în aceeași clipă cu victima !

HOGAȘ (necontrolat) : Nu... El nu-i capabil să omoare...

ION (pornind spre ușă ; ironic) : M-am mai schimbat, domnule colonel ! M-am mai schimbat.

(Iese.)

COSTEA : Nebun sau ticălos...

HOGAȘ : Vorbele oamenilor nu sînt întotdeauna pe măsura sufletelor lor.

COSTEA : Dar eficiența acestor vorbe ? La urma urmei, ce mare lucru am aflat ? (Se montează.) Romeo Daneș insinuează că el l-a stîrnit pe Vlad Gogan să-și ucidă soția ; Olga, în ipocrizia ei, prefăcîndu-se că, fără să vrea, ne-a dezvăluit imoralitatea Zinei, ne sugerează două sau chiar mai multe ipoteze, potrivit cărora ucigașul ar putea fi soțul, dar tot atît de bine unul dintre numeroșii amanți ; fosta soție a lui Vlad Gogan își dă seama că a sosit momentul să-l înfunde și ne aduce la cunoștință abia acum în ce stare de nervi se afla el, cu cîteva clipe înainte de a se fi săvîrșit omorul ; Vlad Gogan adaugă la prima sa declarație amănunte care vădesc ticăloșia Olgiei Daneș ; iar Zangă, înspăimîntat la primele cercetări, apare transformat într-un bandit care sfidează legea ; în sfîrșit, mai din insinuările lui Romeo Daneș, mai cu ajutorul Anei Virban, iată-ne în posesia unor indicii care pledează pentru vinovăția lui Lică Grozavu. Vă întreb, cu disperare, vă întreb ce vină am eu, să rabd vorbăria unor nebuni, dacă nu chiar a unor criminali, și să nu-i leg ? (Își azază cravata și-și trece pieptenele prin păr.)

HOGAȘ : Ieși ! Du-te unde-oi vedea cu ochii ! Lasă-ți plete, umblă prin ba-

ruri, adună-te cu cei ce gîndesc ca tine. În meseria noastră, dacă nu gîndești cu mintea pe de-a-ntregul și cu sufletul tot pe de-a-ntregul, mai bine te duci la dracu'. (Se plimbă, agitat.) Ce mai aștepti? Pleacă! (Îi întoarce spatele.)

COSTEA (vine spre el) Nu pot... nu pot pleca. Se vede că e ceva ce n-am înțeles încă.

HOGAȘ (ton jos) Pentru că nu vrei. Pentru că ți-e mai lesne să judeci oamenii decît să-i înțelegi. Pentru că ți-e mai lesne să jeli legea și s-o aplici mecanic, de parcă ea n-ar privi și sufletele oamenilor. Ei, Costea! Legea are în vedere fapte, dar nu numai! Ce „vină” ai tu, să suporti vorbăria unora pe care îi socotești nebuni și ucigași, așaa... din oficiu?!

COSTEA: V-am... v-am supărat lare, tare rău, dar nu mă pot împăca cu gîndul că...

EXPERTUL (intrînd) Tovarășe colonel, am realizat un portret-robot cu ajutorul mulajului arcadelor dentare.

HOGAȘ Să vedem! (Îa schița.)

COSTEA (vine lângă Hogaș): Seamănă cu...

HOGAȘ Da, da... seamănă foarte bine... cu Vlad Gogan!

Tabloul 5

COSTEA Iar facem acte de caritate?

HOGAȘ Cu cine?

COSTEA Cu Vlad Gogan! Dintre toți cei incluși în cercul de bănuiri, el seamănă cel mai mult cu portretul-robot.

EXPERTUL Antropologul... ba chiar și medicul stomatolog au precizat că schița îl reprezintă pe agresor cu oarecare aproximație.

COSTEA: De ce?

HOGAȘ Pentru că amprenta mușcăturii s-a replit destul de mult, pînă s-a făcut mulajul.

EXPERTUL: Și-apoi... dentiția indică o persoană sub treizeci de ani.

COSTEA (ironic) Cu cîtă aproximație?

EXPERTUL Doctorul Tomescu e sigur de asta!

(Sună telefonul.)

HOGAȘ (răspunde): Colonelul Hogaș! (Ascultă.) Cînd? (Ascultă.) Altă...

(Intuneric; apoi, mesele celor doi dispeceri, luminate. Voci care se interferează

pe bandă, paraziți-radio, securile colorate de pe cele două panouri se aprind și se sting, rapid.)

PRIMUL DISPECER: Aici „Vulturul”! Aici „Vulturul”! Echipajele 205 și 301, raportați poziția!

VOCE: Echipajul 301, sîntem în carcul A-42!

AL DOILEA DISPECER „Șoimule”! Părăsești traseul și schimbi „Albina”!

VOCE: Înțeles! Schimb „Albina”!

ALTĂ VOCE Echipajul 205! Sîntem în carcul Z-18!

PRIMUL DISPECER Te duci urgent în strada Norilor 52.

VOCE: Strada Norilor 52!

PRIMUL DISPECER: Împreună cu „Albina” și cu echipa de la gîrzile patriotice, scotociți împrejurimile!

VOCE: Înțeles!

(Zgomotele unor demaraje puternice, motoare ambalate în plin, sirene. După cîteva clipe, revenim în birou.)

HOGAȘ Ce se știe despre noua victimă?

COSTEA A scăpat!

HOGAȘ: Știu, a scăpat cu viață. În ce stare se află?

COSTEA: Cîteva zgîrieturi. Din cîte spune, l-a plesnit rău pe agresor. E solidă, tovarășe colonel! Canotiere! Astea au o forță în brațe...!

HOGAȘ: Înseamnă că l-a văzut pe agresor!?

COSTEA (cu superioritate): Ei... și cu m-am gîndit la asta... așa că am înțeles-o... Tare aș fi dorit să confrunt portretul-robot cu un martor ocular... însă... ce mai? Beznă, totul a durat numai cîteva secunde...

HOGAȘ Ce profesie are?

COSTEA: Agresorul? Nu știu; încă tace... Dacă vă referiți la victimă, se numește Olga Vasiliu, studentă anul II la Politehnică... (necontrolat) și frumoasă... frumoasă...!

HOGAȘ (acru): Și solidă, nu?

COSTEA (tresare): Da, bine făcută, solidă (iar nostalgic) și frumoasă...

HOGAȘ (ride): Te cred, te cred... (Apel interfon.) Da, ascult!

VOCE: Tovarășe colonel, s-a prezentat tovarășul Gelu Alexe de la Institutul Politehnic. Dorește să vorbească cu tovarășul locotenent Costea.

HOGAȘ (lui Costea): Ce faci? Îi acorzi o întrevvedere? (Costea zîmbește încurcat.) Trimite-l la mine!

COSTEA E secretarul U.T.C. de la Institut.

HOGAȘ Așadar, vă cunoașteți!?

GELU (intră, hotărît): Bună seara!

HOGAȘ (îi vine în întîmpinare): Bună seara! (Dau mina.)

GELU (cu mina întinsă, la Costea) N-am uitat ce-am promis. Am făcut o mobilizare de 100%! Dumneata să ne spui ce avem de făcut, iar noi vom executa, strict! (*Discută, de parcă Hogaș nici n-ar fi acolo.*) Te asigur că nu se va produce nici o abatere! Sintem hotărâți să...

HOGAȘ Cum văd, discuțați lucruri importante... așa că eu vă las... (*Vrea să iasă.*)

COSTEA Tovarășe colonel... (*incurcat*) tovarășul Gelu Alexe ne-a oferit sprijinul citorva studenți...

GELU Citorva ? 94 ! (*Lui Hogaș.*) Ațițiia sintem ! 94 !

COSTEA : Dar eu n-am cerut asta...

HOGAȘ (*lui Gelu*) : Mulțumim !

GELU : Sintem colegii Olgăi Vasiliu ! O fată...

HOGAȘ (*imitându-l pe Costea*) Frumoașă... frumoasă... !

GELU : Da ! Așa-i ! O cunoașteți ?

HOGAȘ : Nu, dar spun și eu ce mi s-a raportat... (*Pauză.*) Uite ce este, tovarășe Alexe : ajutorul vostru este binevenit. Foarte binevenit. (*Se uită la ceas.*) Te duci la camera 304, iei legătura cu locotenentul Ciodaru și, începând chiar din seara asta, intrați în acțiune.

GELU (*emoționat*) : Mulțumesc, tovarășe colonel. Mulțumesc și în numele celorlalți tovarăși ai mei ! Dacă nu v-o plăcea...

HOGAȘ : Auzi ? Mie, tocmai de asta mi-e teamă să nu-mi „placă” prea mult !

(*Iși dau mina, Gelu pleacă.*)

COSTEA Da, da...

HOGAȘ Adică ?

COSTEA : Mă rog, dumneavoastră hotărâți...

HOGAȘ Dacă am făcut ceva rău, spune !

COSTEA : Mă rog, părerea mea...

HOGAȘ : „Mă rog ! Mă rog !” Ce-i cu tine ? Ai căpătat un tic verbal ? (*Pauză.*) Zi-i, omule, ce te nemulțumește ?

COSTEA : Nu ! (*Stieși.*) Fiindcă, pe urmă... Ce mai ! (*Se hotărăște.*) Dumneavoastră sînteți ca părinții aceia care spun copiilor că sînt obraznici, dacă... bieții copii au păreri opuse celor care i-au zămislit... ori, și mai rău, dacă ripostează cu vreo vorbă de duh. Așa că...

HOGAȘ : Costea dragă nu-mi amintesc să mă fi pus la încercare cu vreo... „vorbă de duh”.

COSTEA : Da ? Atunci să vă raporteze direct : nu văd cu ochi buni colaborarea cu cei 94 de studenți !

HOGAȘ : Nu mă supăr, dar vreau s-aud argumente.

COSTEA (*abia se stăpînește*) : Argumente ? Hm ! E o chestiune de logică elementară...

HOGAȘ (*zimbet reținut*) : Ce-mi spui mă îngrijorează. Continuă !

COSTEA (*sigur pe el*) : Tovarășe colonel, v-am mai prevenit că desfășurarea unor efective mari în teren dăunează. Nu vom realiza altceva decît să-l alarmăm pe infractor, care, o vreme, se va da la fund ; cînd își va da seama că am obosit, actele sale criminale vor reizbucni, poate, cu și mai mare intensitate.

HOGAȘ (*după o pauză*) În aparență... poate chiar și în fond, ai dreptate. Dar ți-am mai explicat că nu pot lăsa orașul pradă nelineștii. Și-apoi, ține minte ce-ți spun, băiete, după o oratică de 32 de ani să ne considerăm privilegiați, fericiti chiar, că populația este alături de noi, că oamenii se oferă voluntar să ne ajute.

COSTEA Înțeleg ! Din punct de vedere politic, înțeleg, dar eu vorbeam din punct de vedere tactic !

HOGAȘ : Tactic, sînt dispus ca, în zilele următoare, dacă cercetările noastre se vor găsi în impas, să cer sprijinul unităților limitrofe.

COSTEA (*izbucnește*) : Tovarășe colonel, asta n-ar însemna altceva decît să ne recunoaștem incapabili ! Lipsiți de mîndrie ! De demnitate ! (*Pauză, se privesc.*) Iertați-mă, dar eu vreau să-mi fac meseria : demn !

EXPERTUL (*intră*) : Tovarășe colonel, fotografiile de la locul tentativei de jaf asupra studentei Olga Vasiliu.

HOGAȘ : Jaf ?

COSTEA (*vinovat*) : Da. Fata scosese de la C.E.C. trei mii de lei, bani pe care i-i dăduseră părinții.

HOGAȘ (*supărat*) : Frumoașă ! Solidă ! Frumoașă... ! Și despre mobil, nimic ! Sigur, tu ești demn ! Ești mîndru ! Dar unde-ți umblă mîntea ? (*Pauză.*) Fată frumoasă, hai ? (*Expertului.*) Să vedem !

EXPERT (*proiecție*) : Cu toate că terenul era mocirlos, din cauza ploii...

HOGAȘ (*privind*) : În curte, da ?

EXPERTUL : Da. (*Arată, în continuare.*) Am putut lua cîteva mulaje de pe diverse urme de încălțăminte.

HOGAȘ : O clipă ! (*Arată pe fotografie.*) Ce-i asta ?

COSTEA O hîrtie ! Un înscris ! Un certificat medical...

EXPERTUL : L-am găsit într-o băltoacă, așa că scrisul se ștersese aproape în întregime.

HOGAȘ : O fi al victimei.

COSTEA : Nu-i al ei !

HOGAȘ : Tovarășe căpitan, pentru început, încercați să revelați scrisul cu ajutorul convertizorului de ultraviolete. (*Expertul salută și iese ; la interfon.*) Vorbește !

VOCE Tovarășe colonel, martora Ela
Țicău !
HOGAȘ (lui Costea) Ai chemat-o tu ?
COSTEA (ridică din umeri) : N-am che-
mat-o.
VOCE : Plînge, pare disperată...
HOGAȘ Să poftescă.
COSTEA Sînt curios dacă și-a mai pus
un platură.
HOGAȘ I-l smulg eu. De data asta, i-l
smulg eu.
ELA (intră timid) Bună seara !

(Cei doi ofițeri o salută.)

HOGAȘ : Unde-i domnul avocat ? (Pauză.)
Umblați singură pe străzi, noaptea ?
Doar știți ce vi s-a întîmplat... Luați
loc.

ELA (se așază ; hohot de plîns. Își re-
vine) Domnilor, în seara cînd a mu-
rit Zina, pe mine m-a lovit altcineva...
nu fostul meu soț, Vlad Gogan. M-am
întîlnit cu un prieten...

HOGAȘ De ce derutați cercetările ? Vă
pot pune sub acuzare. Mărturia minci-
noasă se pedepsește.

ELA Atunci am mințit, nu acum.

COSTEA Tovarășe colonel, poate că
doamna Ela Țicău, aflînd că va trebui
să poarte de grijă copilului de-ndată
ce Vlad Gogan va fi condamnat, s-a
gîndit că e mai bine să-l apere.

ELA : Dar eu vreau să port de grijă bă-
iatului meu. Acuma, vreau !

HOGAȘ Dar cu Vlad v-ați întîlnit, în
seara aceea ?

ELA : Da.

COSTEA Înainte, sau după incidentul cu
prietenul dumneavoastră ?

ELA : După ! Vlad m-a sfătuit să-i spun
soțului meu că ne-am certat și să dau
vina pe el pentru starea în care mă
aflam. Vlad era doar amărît, și nici-
decum furios, așa cum am declarat.
În seara aceea nu m-am plimbat cu
Petre ! Nici nu m-am întîlnit cu el !
A fost doar pretextul pe care l-am
invocat față de soțul meu, ca să pot
pleca de-acasă. V-am spus, aveam în-
tîlnire cu un prieten...

HOGAȘ Regret, doamnă Țicău, dar sînt
în posesia celei mai puternice dovezi
că atunci... și nu acum, ați spus ade-
vărul. (Îi arată o foaie de hîrtie.) Iată
extemporalul fiului dumneavoastră,
Petrișor Gogan, scris chiar în ziua care
a urmat primei dumneavoastră decla-
rații. Citiți, vă rog ! (Îi dă foaia.)

ELA (emoționată, citește) : „Într-o după-
amiază ploioasă, mămica m-a luat la
plimbare cu mașina ei. Mergeam alît
de repede, că abia mai puteam zări
trecătorii și pomii... și casele“. (Geme.)

HOGAȘ : Continuați ! Continuați !

ELA (cu greu ; o înecă plînsul) : „Sub
picioarele mele se făcuse o băltoacă și
m-am temut că mămica o să mă certe,
dar ea m-a prins în brațe...“ (Geamăt
înfundat.) Nuuu !

HOGAȘ Mai departe ! Mai departe,
doamnă Țicău !

ELA „...dar ea m-a prins în brațe, m-a
sărutat și mi-a spus să coborîm. Am
intrat în cel mai mare magazin cu
jucării...“ (plînge) „și mămica mi-a
cumpărat cel mai mare trenuleț, pen-
tru că împlinisem nouă ani. Și iar m-a
sărutat și... și mi-a spus „La mulți
ani... dragul mamei !““. (Plînge, îi res-
tituie foaia.) Nu mai pot... Nu mai pot...

HOGAȘ (dă foaia lui Costea) Citește-i
tu !

COSTEA (citește) „Ploaia continua să
cadă. Cînd am ajuns acasă, eram atît
de obosit, încît am adormit imediat în
brațele măicuței mele ; iar cînd m-am
trezit, țineam strîns, cu amîndouă
mîinile, trenulețul cel mare“.

HOGAȘ Vedeți, doamnă Țicău ? Nu pot
ține seamă de noua dumneavoastră
declarație, pentru că cea dintîi e con-
firmată de extemporalul fiului dum-
neavoastră. Îmi dau seama că vreți
să-l apărați pe Vlad Gogan, din mo-
tive sentimentale, pentru că... așa cum
reiese din compunerea lui Petre, sin-
teți o mamă bună și... cu siguranță,
ați fost o soție tot atît de bună și
iubitoare pentru Vlad.

ELA (prăbușită) : Trenulețul... Domnule
colonel, nu i-am luat trenulețul acela,
de ziua lui...

COSTEA : Să nu mai spuneți asta ! De-
ndată ce am citit extemporalul... i l-am
cumpărat eu. (Observă că Hogaș îl
privește uluit, și îi explică.) Să nu cre-
deți că i l-am dat eu. (Emfază.) I l-am
trimis acasă, ca din partea măică-si.
(Elei.) Nu care cumva să-i spuneți
altfel.

ELA (pe gîndul ei) : De aceea mî-a tele-
fonat... să... să-mi mulțumească... (Ho-
tărîtă.) Îmi iau copilul ! E copilul
meu !

HOGAȘ Mă tem că autoritatea tutelară
s-ar putea opune.

ELA (disperată) De ce ?

HOGAȘ : Știți, atîta vreme n-ați purtat
de grijă acestui copil... și deodată...

ELA (fiară) : E copilul meu ! Copilul
meu ! (Iese.)

HOGAȘ : Acuma, da ! E copilul tău...

EXPERTUL (intră, radînd) : Tovarășe co-
lonel, cu ajutorul convertizorului de
ultraviolete, pe certificatul găsit au
apărut două cifre din numărul sub
care a fost înregistrat.

HOGAȘ : Costea, notează ! (Costea e gata.)
Căpitanul Hurmuz formează prima
echipă, pentru policlinicile din partea
de est a orașului ; căpitanul Dordea,

cea de-a doua echipă, pentru rest. Dacă situația se menține astfel, te anunț că voi apela și la unitățile limitrofe. Executarea !

COSTEA (ieșind) : În situația asta, da... Mii de verificări.

HOGAȘ : Tovarășe căpitan, trebuie să insistai asupra celorlalte cifre.

EXPERTUL : E riscant...

HOGAȘ : Știu, te gîndești la spălarea acutului cu ser fiziologic.

EXPERTUL : Chiar așa...

HOGAȘ (ezită) : Bine. Mai înainte, încercați cu lampa cu sodiu.

EXPERTUL : Am înțeles ! (Iese.)

(Sună telefonul.)

HOGAȘ (la telefon) : Colonelul Hogaș ! (Pauză.) A ! Să trăiești, tovarășe Bold. (Ascultă.) Mă bucur ! Va să zică, uteciștii fac treabă bună. (Ascultă.) Cum ? Patru noi suspecți ? Mulțumesc.

COSTEA (intrînd) : Raportez de executare.

HOGAȘ : În regulă.

COSTEA (ezită) : Că... Ela Țicău își regretă, acum, purtarea față de copil, e limpede, însă povestea cu prietenul care a bătut-o...

HOGAȘ (fără să-l privească) : Asta e ! Îl apără pe Vlad. Ai văzut doar că i-am spus-o direct !

COSTEA : Încurcată poveste ! Ela îl acuză pe Vlad Gogan, acesta, după ce insinuează că e... autorul moral, dorește ca noi să credem că Lică Grozavu s-ar fi aflat lîngă Zina Gogan... tocmai în clipa morții ei — deci, Lică ar fi autorul material al omorului... Zangă are aceeași grupă sanguină cu asasinul, Gogan seamănă cu portretul-robot... acum, povestea cu certificatul... Stăm bine !

HOGAȘ : O clipă, Costea !

COSTEA : Ordonati !

HOGAȘ : Va să zică, Ela îl apără pe Vlad.

COSTEA : Asta am văzut.

HOGAȘ : Bineee... Dar pe ceilalți, cine i-ar apăra ?

COSTEA : De pildă ?

HOGAȘ : Zic și eu, așaaa... Pe Lică ! Pe Zangă ! Pe...

(Lumina se stinge și se reaprinde ; Hogaș, Costea, Lică.)

COSTEA : La ce oră v-ați întîlnit cu băiatul lui Vlad Gogan, în seara aceea ?

LICĂ : Șapte... șapte... și jumătate...

HOGAȘ : Îl cunoașteți ?

LICĂ : Nu tocmai...

COSTEA : Ce i-ați spus ?

LICĂ : Mai întîl... el mi-a zis... (reticentă) s-o las pe Zina în pace.

COSTEA : Ați acostat-o pe Zina ?

LICĂ : Asta face un golan, nu un om care iubește...

HOGAȘ : Explică-ne ce s-a întîmplat.

LICĂ : Petrișor tocmai se întorsese. Zina a ieșit din casă, avea un pachet în mînă. Știam că se duce să-l hrănească pe Gil — ciinele lor. Cînd s-a depărtat puțin, am pornit pe urma ei.

COSTEA : De ce ?

LICĂ : Voiam s-o văd.

HOGAȘ : O văzuseși.

LICĂ : Nu era destul. Deodată, m-am auzit striga : „Nene ! Nene !” M-am oprit. Din spate venea, alergînd prin băltoace, Petre. Cînd a ajuns lîngă mine... și-a pironit privirea în ochii mei și mi-a zis : „Vă rog s-o lăsați pe Zina în pace”. (Tulburat.) Oameni buni ! Am ridicat pumnul asupra lui, gata să-l fărîm, dar copilul nu s-a speriat. M-a mîngîiat pe haină și m-a mai rugat o dată. (Pauză ; șoptit.) I-am căzut în genunchi, i-am jurat... și el mi-a dat mîna... (Lui Hogaș.) Semn că-mă credea, nu ? (Lui Costea.) Așa-i ? A crezut în vorba mea ! ? Nu ?

COSTEA : Unde v-ați dus după aceea ?

(Lică tace.)

HOGAȘ : S-a întîlnit cu vărul său, Petre Dumitru, au mîncat împreună la restaurantul „Someșul” și, pe la ora 21, l-a condus acasă.

LICĂ : Vlad Gogan... zicea că n-a omorît-o pe Zina cu mîna lui, dar moral... așa zicea... moral, el este vinovatul... (Cu patos.) Oameni buni, să nu-l credeți. Eu... eu sint vinovatul moral ! Eu...

HOGAȘ : Vă înțeleg... Vă înțeleg... (Lică iese. La interfon.) Laboratorul ! ? Ce se aude ?

VOCE : Vin imediat la dumneavoastră.

COSTEA : Lică ăsta e complet prăbușit.

HOGAȘ : Da... Prăbușit.

EXPERTUL (intră) : Tovarășe colonel... la examinarea cu lampa de sodiu, pe certificat au apărut două litere din cuprinsul ștampilei, care marchează data : A și R.

HOGAȘ : La ce interval se găsesc literele ?

EXPERTUL : Una lîngă alta.

COSTEA : Deci, rămîn numai trei luni, din 12 ale anului și, implicit, din patru mii de pacienți, numai o mie de verificat.

HOGAȘ : În situația noastră, și zece ar fi enorm. (Pauză.) Încercați spălarea actului cu ser fiziologic ! Ar fi singura posibilitate ca să apară numele asasinului ! Numai așa putem scurta timpul !

EXPERTUL : E riscant. S-ar putea șterge și bruma de scris de pe acest început

de probă. Foarte riscant. (Pauză.) Cine răspunde ?

(Pauză, toți trei se privesc.)

HOGAȘ Eu ! Eu răspund !

(Expertul iese.)

COSTEA (fîresc) Și eu aș fi procedat la fel !

HOGAȘ (sincer) : Mulțumesc, băiete !

ION (năvălește în birou : către Hogaș) :

Dacă îți trebuie un vinovat, iată-l !!!

(Se arată pe sine. Costea e uluit.)

HOGAȘ Ce te-a apucat ?

ION (sfîdează) Nu ne-am văzut de foarte multă vreme, domnule colonel ! Și ți-am mai spus, pare-mi-se, că m-am schimbat !!! Eu am ucis-o pe Zina Gogan ! (Lui Costea.) Dumneata, puile, ai să mă înțelegi... Am fost și sint tot ce poate fi mai rău pe lumea asta. Am ucis visuri și aspirații, pentru că în umbra mea, a forței mele de odioasă, s-au prăbușit oameni și speranțe... Se vede că sufletul meu nu mai poate răbda, și de aceea ți se destăinuie : ia-i povara, ascultă-i mărturisirea ! (Joacă în forță.) Ani de-a rîndul, am jefuit și am omorît ; și cu voie, și fără voie, am omorît. De teama mea au tremurat marile orașe ale lumii ! Am ținut sub cea mai cruntă teroare toate speluncile și tavernele în care își dădeau întâlnire faimoșii gangsteri, răpitori de copii și contrabandiști ai timpului ! Era destul să duc mina la buzunar, ca toți acei temuți criminali să se arunce sub mese. Ehei ! Asta... ca să nu-ți mai spun ce s-ar fi întimplat dacă mi-ar fi alunecat degetul pe trăgaci. (Ride cinic și mimează împușcături în rafală.) Puile, ți-am spus toate astea... ca să pricepi mai ușor că m-am plictisit de-atîtea crime și că... odată cu Zina Gogan vreau să pun capăt carierei mele.

COSTEA Să zicem. Dar care a fost mobilul ?

ION (oficial) Jaful, domnule locotenent ! Mi se făcuse poftă să mai jefuiesc. (Cinic.) Știi, nu mai făcusem asta de mult și... mă luase teama că-mi ies din mină.

COSTEA : Și ce-ai furat de la Zina Gogan ?

ION (scoate din buzunar o broșă) : Broșa asta, domnule locotenent !

HOGAȘ (supărat, ia de pe birou o fotografie) : Privește, Ioane ! (Ion se uită.) Fotografia asta e făcută de un expert al nostru. Cînd am ajuns la locul crimei, broșa asta mai era pe pieptul victimei.

ION (lui Hogaș) Ai mai încercat o dată să mă întorci din drumul meu... să mă împiedici s-ajung la capătul capătului, dar nu ți-a mers. Acum (ride silit) crezi că ți-a reușit ? (Lui Costea.) Uite, dumitale am să-ți destăinui ceva ce n-am spus încă nimănui.

COSTEA Desigur, motivul pentru care v-ați autodenunțat drept asasinul Zinei Gogan, deși nu sinteți.

ION Bine-nțeles ! (Pauză.) Mai deunăzi... puile... m-am așezat alături de o bătrînă, într-o băcănie. I-am furat portofelul în care se aflau citeva sute de lei și talonul de pensie. Am traversat și... nu știu de ce, n-am putut să plec. Bătrîna a ieșit din magazin, a venit lîngă mine și mi-a spus (imită — șoptită) : „Domnule, se vede că vă aflați într-o clipă disperată. Dacă puteți... restituiți-mi măcar 200 de lei ; am neapărată nevoie”. I-am dat toți banii și... am intrat în prima biserică. Dar nu ca să mă rog ! Nu ! Ca să cerșesc ! Domnule locotenent... cînd un mare gangster ajunge să cerșească... e foarte trist ! (Pauză.) Apoi cînd s-a întimplat nenorocirea cu Zina Gogan, mi-am zis că aș putea profita... Măcar la sfîrșitul de carieră să fiu iarăși la înălțimea zînelor mele de glorie. (Joacă dezinvoltura.) Mă și vedeam în lanțuri. (Confidențial.) Ce-i drept, lanțuri nu purtașem, că ăia de-au vrut să mi le pună n-apucau nici luminarea de pe urmă. Interviuri, radio, televiziune, Interpol și, mă rog, toate onorurile, inclusiv compania de onoare (rectifică) adică... plutonul de execuție. (Suspînd.) Așa s-ar fi cuvenit să arate sfîrșitul celui mai mare gangster !

HOGAȘ (spre stuporea lui Costea, aplaudă) : Bravo ! Bravo ! Bravo ! Ion Zangă ! (Lui Costea.) Ce zici ? E un tip formidabil ! L-am văzut jucînd de multe ori. Să știi că nu te-a mințit. El i-a interpretat pe cei mai mari gangsteri, persiflîndu-i, demascîndu-i copiii, ca pe niște neoameni, a luptat, cu arta lui, cu talentul lui, împotriva spiritului de aventură. (Lui Ion.) Ioane ! Ca în seara asta, n-ai fost niciodată ! (Cu emoție.) Magistrat ! (Se înclină ușor ; Ion se repede la el, îl îmbrățișează. După citeva clipe, revine la tonul profesional.) Ascultă ! Pe cine ai vrut să aperi ?

ION Pe... pe nimeni.

HOGAȘ : Ioane ! Noi am copilărit împreună, am fost colegi de școală... Cîndva, ți-ai aduci aminte, am vrut să-ți vin în ajutor și m-ai gonit. Acuma... mă și minți ? (Îl caută privirea.) O dată, ți-ai ratat viața pentru niște nețrebnici ; acum... pentru cine erai gata chiar să ți-o sacrifici ?

ION (*șoptește*) : Nu pot să spun...
HOGAȘ (*efort*) : Îți inchipui că, punându-te în locul celui nelegiuit, ai să ajungi mai repede la acel capăt al capătului către care tinzi ? N-am să te las ! Acuma, n-am să te mai las. (*Rechizitoriu.*) Ion Zangă !

ION (*luat repede*) : Prezent !

HOGAȘ : Din clipa asta, te denunț în fața celei mai înalte instanțe de judecată ! (*Arată sala.*) Te pun sub acuzare pentru tentativă de omor ! (*Sălii.*) De ani și ani se străduiește să-și ucidă sufletul, așa cum și-a ucis și talentul. (*Lui Ion, dur.*) De ce-ți minjești sufletul ?

ION (*tulburat*) : E... e sufletul meu...

HOGAȘ (*gest acuzator*) : Minți ! Sufletul tău nu-ți mai aparține de mult ! Din ziua în care te-ai arătat în stare să ne faci să ridem și să plîngem, trezind în noi dorința de a fi buni și drepti, sufletul tău aparține copiilor, nouă tuturor. Te-ai purtat ca ultimul dintre tilhari ! Și-acum, vrei să fugi. (*Ion își astupă urechile.*) Trezește-te, Ioane !

ION (*covârșit*) : Mă tem că e prea târziu...

HOGAȘ : Cîtă vreme mai ai în tine o urmă de viață, nu e prea târziu. Numai să vrei...

ION (*timid*) : Aș vrea...

HOGAȘ : Ai să înapoezi copiilor bucuria de care i-ai lipsit ?

ION (*gîtit*) : Da !

HOGAȘ (*își stăpînește emoția ; ton profesional*) : Ascultă, asta e un aspect al problemei ; acum trebuie să-mi spui pe cine ai vrut să aperi, declarînd că tu ai ucis-o pe Zina Gogan !

ION : Pe Lică... Lică Grozavu.

COSTEA (*lui Ion*) : Știi dumneavoastră că el este asasinul ?

ION : Nu...

HOGAȘ : De știut, nu știe, dar crede. (*Lui Ion.*) Prețul !

ION (*rușinat*) : Pîine ! Înțelegi ? Pîine și un adăpost în magazia Olgăi Daneș ; el plătea chiria...

HOGAȘ : Te duci la ofițerul de serviciu, și mă aștepti... Mă rog, plecăm împreună. Da ?

(*Ion dă din cap aprobator, iese.*)

COSTEA : Grea meserie mi-am ales !

HOGAȘ : N-ai decît să renunți.

COSTEA (*cu suficientă*) : Acuma ? Hm !

E prea târziu, tovarășe colonel. (*Pauză.*) Cîudați mai sînt oamenii.

HOGAȘ : Chiar așa ! Unii, de teamă, alții — din comoditate...

COSTEA : ...ori dintr-o milă sau recunoștință prost înțeleasă, în loc s-ajute, incurcă, întîrzie prinderea infractorilor, poate fără să-și dea seama că astfel favorizează săvîrșirea altor infracțiuni, cărora le pot cădea ei înșiși victime.

HOGAȘ : Adevărat, Costea, asta e o față a medaliei ; dar nu trebuie s-o nesocotim pe cealaltă. Și-apoi, o asemenea încercare, dragul meu... este ca o sită care cerne... cerne chiar și înăuntrul oamenilor... Uite, pînă și o femeie ca Ela Țicău, care, pentru a-și acoperi purtarea penibilă, era gata să jure că un nevinovat ca Vlad Gogan ar fi asasinul, a fost influențată de cei din jur, încît nu numai că a mărturisit adevărul, dar i s-a redeșteptat sentimentul matern. Noi, băiete, avem menirea să-i și apărăm pe oameni ! Uneori, chiar de ei înșiși.

EXPERTUL (*intră*) : Tovarășe colonel, scrisul de pe certificatul medical s-a revelat în întregime.

COSTEA : Grozav !

HOGAȘ : Așadar, avem numele... adresa...

EXPERTUL : Chiar și locul de muncă !

HOGAȘ (*la interfon*) : Atenție !

VOCE : Ordonată !

HOGAȘ : Conectează dispeceratul la stația mea radio !

VOCE : Înțeles !

(*Hîriit, voci care se interferează, lumina scade, în timp ce mesele dispecerilor sînt cuprinse în spotul din scafă.*)

PRIMUL DISPECER : Aici „Vulturul“ !

Aici „Vulturul“ !

AL DOILEA DISPECER : Aici „Vulturul“ ! Toate echipajele, pe recepție !

VOCE : „Albina“ ! Recepție !

VOCE : „Șoimul“ ! Recepție !

VOCE : 304 ! Recepție !

HOGAȘ : Toate echipajele în careul A-4 ! Toate echipajele în careul A-4 ! La ordinul meu !

(*Intineric, sirene, motoare în plin, faruri care izbucnesc din fundal și arlechin, în „trecere“.*)

C O R T I N A

Scene
din marele spectacol

Tot privind din stal cele ce se petrec pe scenă, ajungi, nu exagerez cituși de puțin, să ai o viziune teatrală asupra lumii. Viața e într-adevăr un fără început și fără sfârșit spectacol. Strada, bunăoară, e o vastă scenă care-ți oferă în orice clipă momente vesele sau dramatice; ochiul, deformat profesional, percepe mici spectacole, crimele de o clipă, cu înțelesuri limpezi, din marele spectacol al vieții. Pe stradă, omul apropiat scenei rămâne, vorba poetului, privitor ca la teatru.

Imi place, cind timpul mi-o îngăduie, să intirzii la „Romarta copiilor” și să-ți privesc pe agentul de circulație de aici. Este un actor total. Străbate suplu, intersecția, de-a lungul și de-a latul, gesticulează abundent și elegant, fluieră pe cele mai neașteptate tonuri și în ritmuri mereu altele, vorbește mult, colorat, cîntă, se încruntă amenințător sau ride, e un recital. El este cel care, observînd o tină și distrată șoferiță intirziind să plece, deși semaforul i-o îngăduia, a strigat vesel: „mă scuzați, dăduie, altă nuanță de verde nu avem!”...

La Moscova, în vechiul Arbat, ningea frumos și printre rarii trecători am văzut o pereche neobișnuită. Un ciine uriaș, foarte bătrîn și cu siguranță orb, pășea șovăitor, oprindu-se des fie ca să se odihnească puțin, fie ca să primească

pe botul mare și umed, îndreptat către cer, fulgii luxoși. La celălalt capăt al lesei, un ciine tinăr, fără nici o indoială, fiul lui, sau nepotul lui, cine ar fi putut să-mi spună?, îl însoțea. Pășea grijuliu lîngă bătrînul fără vedere și, din cînd în cînd, îl mușca ușor de ureche, îndemnîndu-l să-și continue drumul. I-am urmărit pînă au intrat într-o curte, bătrînul ciine orb și însoțitorul lui înțelept...

Într-o zi, foarte de dimineață, la Berlin, am văzut gunoierii la ora lor de virf, deșertind, cu îndemnare și în cea mai perfectă liniște, pubelele. Mașina care-i însoțea se deosebea, cred, de oricare mașină a gunoierilor din lume: era toată împodobită cu jucării adunate din pubele: sute de păpuși, ursuleți, zebre, mingi colorate, girafe, sau ghetuțe vechi, mănuși atîtice, băscuțe, tigri de catifea, ce frumoasă era mașina gunoierilor!...

Într-o primăvară, la Praga, ședeam pe o bancă, în mijlocul tufelor de liliac înflorit. Aproape de mine, pe o altă bancă, o fetiță se plictisea alături de tatăl ei, care citea ziarul. Deodată, fetița s-a ridicat de pe bancă, s-a îndreptat, legănîndu-se ca o rățușcă, spre o tufă de liliac, pe care a cuprins-o cu brațele ei mici și și-a virit născul în flori, respirînd adînc, cu ochii închiși. Mi-am dat seama că asist

la o premieră. Fetița descoperise, ea singură, mirosul florilor...

În părculețul din apropierea blocului meu se aciuase, într-o vreme, o cățelușă abandonată, pesemne, de stăpînii ei, plecați cine știe unde și de ce. Cățelușă, altminteri frumușică și blindă, de pe urma unei aventuri pe care n-o condamna, s-a ales cu patru puișori dolofani. Îi ocrotea grijulie în culcușul ei din părculeț, părăsindu-i rareori și pentru puțină vreme, pentru treburi doar de ea știute. Cînd puii au mai crescut, într-una din rarele clipe de absență a mamei, au plecat de capul lor ieșind din părculeț și pornind să traverseze, în șir indian, strada. Un camion mare, cu remorcă, i-a strivit pe toți patru.

Din clipa aceea, cățelușă cea blindă parcă innebunise. Aștepta în stradă să treacă vreun camion cu remorcă, alte vehicule n-o interesau, se repezea, feroce și primejdios, să-i muște roțile. În cîteva zile glăbise, năpirlise, era de nerecunoscut. Nu făcea altceva decît să pîndească trecerea camioanelor cu remorcă. Și se repezea cu disperare să le muște roțile. Într-o zi, n-am mai văzut-o. Mi-a povestit o bătrînică sfîrșitul ei: o strivise un camion cu remorcă.

„Cred să s-a sinucis!” mi-a spus bătrînica.

Estetica teatrului

In Editura Academiei a apărut nu de mult Tratatul de Estetică, volum cuprinzător consacrat atît problemelor generale ale esteticii, cît și teoriilor estetice proprii diferitelor domenii ale artei.

Publicăm în paginile revistei punctul de vedere al prof. Al. Tănase asupra capitolului din tratat privind estetica teatrului.

Cel mai amplu capitol dintre cele consacrate esteticilor particulare, din Tratatul de Estetică (Editura Academiei, 1984; coordonatori Marcel Breazu, Ion Ianoși, Grigore Smeu, Ion Toboșaru, secretar științific — Lucian Dragomirescu), **estetica teatrului** beneficiază de anume premise favorabile ce se cuvin a fi menționate a) forța social-educativă a teatrului românesc încă de la începuturile sale, caracterul său manifest național și patriotic; b) reflecții substanțiale asupra **faptului teatral** (dramaturgie, arta spectacolului) la aproape toți cei pe care-i socotim citorii culturii române moderne și contemporane, de la pașoptiști pînă la esteticienii și oamenii de teatru din zilele noastre; c) calitatea excepțională a teatrului românesc contemporan, recunoscut și apreciat în lumea întreagă; d) preocupări susținute de estetică teatrală, inclusiv ale autorului acestui capitol — prof. dr. Ion Toboșaru, care dispune de o bogată experiență teoretică și practică în domeniu, ca profesor de estetică la Institutul de artă teatrală și cinematografică și autor al unor lucrări de profil.

Dealtfel, teatrul este privilegiat și din alt punct de vedere: ca specie artistică distinctă, dar și ca atitudine față de viață, ca un mod **dialogic și dramatic** de a privi lumea pusă adesea sub semnul lui Dionysos. Teatrul ca literatură dramatică și ca artă scenică este o permanență umană de ordin cultural, tocmai pentru că și în măsura în care condensează ceva din marele Teatru al lumii și răspunde unor nevoi spirituale adînc omenești.

Reconstituirea statutului esteticii teatrale și definirea conceptului de **teatru** (sau de **fapt teatral**) cu care debutează demersul său teoretic are în vedere aspecte pluridisciplinare: în afara mutațiilor din ordinea socialului și culturalului, această estetică de ramură se întemeiază în generalizările sale de tip filosofic pe teoria, istoria și critica de teatru, pe psihologia și sociologia creației teatrale. Elementele (sau momentele) componente ale

acestui concept, alcătuiind o unitate indestructibilă, sînt: **literatura dramatică**, **arta scenică** (sau **arta spectacolului**) și **publicul**.

Ca și celelalte arte, dar poate într-un chip mai dinamic și mai convingător, teatrul își extrage propria sa substanță dramatică, puterile sale de înîrîrire estetică și morală din realitatea umană complexă a societății și epocii noastre, a istoriei și actualității. De aici asemenea atribute determinative ca „ogîndă” a societății, **teatrul-comunicare**, carte deschisă a forțelor umane esențiale, teatrul ca dialog, ca metaforă sau simbol, teatrul ca sublimare a frumosului, monumentalului, eroicului, tragicului sau comicului...

Prin vitalitatea sa spirituală, ca o artă a gestului, a cuvîntului, a dialogului și dezbaterii, a mișcării și confruntării gîndurilor și sentimentelor, prin fuziune în arta spectacolului a nivelelor **gnoseologic, antropologic și axiologic** ale operei dramatice, teatrul transfigurează în chip specific și dă o pregnanță unică valorilor umane și categoriilor estetice, aduce pe scenă, sublimat, decantat și potențat, un fragment din marele teatru al lumii. Teatrul este o lume de mare intensitate a conflictelor și trăirilor tocmai pentru că lumea însăși este un mare teatru și din ea izvorăsc energiile și forța de pătrundere în conștiință ale artei teatrale.

Dintre elementele componente ale acestei arte, Ion Toboșaru este preocupat mai ales de **arta spectacolului**, (un substanțial capitol al manualului său de estetică este intitulat, semnificativ, **Prolegomene la estetica spectacolului contemporan**). Fără a minimaliza cîtuși de puțin literatura dramatică, care propune mesajul estetico-ideologic al teatrului, primatul textului este o chestiune de succesiune temporală firească și nu de ierarhizare valorică.

De fapt, estetica teatrului se bazează pe unitatea textului dramatic cu actual scenic, iar o problemă esențială încă și în prezent discutată pe care o ridică arta spectacolului este aceea a **interpretării**; sînt artele spectacolului arte interpreta-

tive ori creatoare ? Răspunsul e clar : interpretarea nu e o simplă execuție sau reproducere a unui text (a unei partituri), ci o reconstituire-recreare, transpunerea creatoare în termenii unei arte specifice. Considerat în sine, textul dramatic e literatură și se supune legilor artei literare ; ca element al esteticii teatrului, el nu se poate valoriza decît prin spectacol, supunîndu-se legilor acestuia. Iată de ce miezul acestei ramuri a esteticii îl constituie arta scenică. „Conceptul de interpretare implică cultură pluridisciplinară orientată de o viziune modernă asupra lumii și civilizației“ Interpretarea scenică a clasicilor este îndeosebi considerată ca un semn de maturitate artistică, de noblete și disponibilitate intelectuală pentru profilul spiritual și modernitatea unei mișcări teatrale.

În configurarea artei spectacolului, un rol director îl are **regia** ; personalitatea regizorului, **regia creatoare** ca formă de cunoaștere artistică, dau configurație specifică spectacolului prin recombinarea dramei, prin valorizarea sa „în planul pluralității imaginilor scenice“. Un mare regizor nu este pur și simplu un organizator și coordonator al echipei de actori, ci o personalitate artistică puternică, un gînditor de mare sensibilitate, capabil să regîndească și să reconstruiască în termenii artei scenice, dar și într-o perspectivă filosofică (estetică, etică, antropologică), un întreg univers de idei și imagini.

„Arhitect al spectacolului și animator al trupei, inventivitatea și capacitatea de inovare a regizorului, forța și modernitatea gîndirii sale se consumă sub semnul «lecturilor» scenice tensionate și în pluralitatea soluțiilor oferite pentru descifrarea «nucleului» ideatic al operei dramatice. Opțiunea repertorială, eficiența filosofică și artistică a construcției spectaculare prin eliminarea notelor de estism cazuistic, capacitatea sa creatoare consonantă cu spiritul contemporaneității... sînt tot atîtea date caracterologice și creative care determină fizionomia artistică a regizorului ca model și protagonist al fenomenului creației scenice“

O componentă constitutivă a esteticii teatrului, echivalentă cu actul receptării din alte arte, îl constituie **publicul**, „categorie dinamică și factor indispensabil al creației scenice, prin participarea emoțională și lucidă...“. Prin public se realizează modalitatea cea mai eficientă de **feedback** a artei teatrale. El nu este un dat imuabil al acestei arte, ci o lume complexă, extrem de diversă, aflată într-un proces de maturizare culturală, de formare a unei sensibilități artistice. Între public și arta teatrală se stabilesc relații de interinfluențare : teatrul își formează

publicul de care are nevoie, îi educă gustul estetic, îi formează nevoia de teatru. De cultură în general, iar publicul contribuie la orientarea valorică a teatrului, influențează opțiunile repertoriale, echilibrul diferitelor orientări stilistice.

Cea mai izbutită și convingătoare demonstrație a acestui studiu se referă la **arta actorului**. Sînt cele mai frumoase și dense pagini despre această populară artă din cîte am citit în ultimii ani și apreciez efortul și opțiunea prof. Ion Toboșaru pentru acest moment esențial al artei spectacolului și ca o reparație față de **tratarea sa inechitabilă** ; am în vedere faptul că, de regulă (cu excepții onorabile), cronicile teatrale sînt mai curînd cronici dramatice, se ocupă mai ales de mesajul etico-estetic al piesei, întrucîtva de viziunea regizorală și foarte puțin, spre final, de arta actorilor în cîteva propoziții lapidare. Or, așa cum subliniază autorul citat, estetica spectacolului contemporan „definește actorul ca **tip uman creator**“ (contrapus însă, în chip surprinzător, actorului interpret, ca și cum ar exista o opoziție, o incompatibilitate între cele două ipostaze). Oricum, dacă arta spectacolului, atît de efemeră în aparență, prin durata ei restrînsă, dobîndește totuși valențe durabilității și perenității în conștiința publicului, se integrează în muzeul artistic imaginar al umanității, aceasta se datorează actorului, intuiției, culturii și resurselor sale sufletești, capacității sale de a da viață și relevanță scenică ideii artistice. Prin actor, **faptul teatral** dobîndește consistență scenică și devine un bun spiritual al publicului. În studiul de care ne ocupăm se configurează chiar o subspecie estetică în galaxia teatrului — **Estetica artei actorului**, în termeni care vădesc nu numai rigoare științifică, dar și pasionalitate, o profundă înțelegere și o mare dragoste pentru această artă.

Pe măsura talentului, a inteligenței, a sensibilității și fanteziei sale, actorul proiectează și întruhidează scenic o lume, un univers uman de mare fervoare care nu se suprapune, nu este copia mecanică a celui din textul dramatic. Actorul trebuie să fie un om multilateral, să îmbine intuiția psihologică cu cunoașterea sociologică, spontaneitatea gestului cu știința compoziției, tehnica jocului cu arta sugestiei, arta cuvîntului cu aceea a tăcerilor semnificative.

Înseși mijloacele de expresie și convențiile scenice trebuie folosite cu măsură, funcție de exigențele pe care le impun valorile spectaculare ; se impune aici un echilibru între dimensiunea interioară a trăirii și cea exterioară a expresiei, între dinamismul subiectiv al trăirii psihice și cel obiectiv al gestului și mișcării scenice. Absolutizarea unuia sau

altuia din aceste aspecte poate compromite calitatea estetică a spectacolului.

Esența artei actorului stă în forța sa de individualizare, în utilizarea cu măsură a mișcării, corporalității și improvizației, în „capacitatea de a vizualiza forme noi de viață în duală faptură”, în viziunea artistică și experiența scenică, în unicitatea gestului său — nu numai cu fiecare operă dramatică, dar cu fiecare spectacol — ca și cum ar descoperi mereu sensuri noi ale personajului pe care-l recreează, redescoperindu-se mereu pe sine însuși, de vreme ce propria sa ființă corporală, psihică și spirituală este „materialul” din care construiește lumea fictivă, dar tulburătoare prin adevărul ei profund uman, a scenei. Creația actorului este, deci, „inovatie, descoperire, invenție ce amplifică superior calitativ tradiția artei sale”, astfel încât „orice rol adaugă combinației emoționale și intelective energii noi ce ard în spațiile intenționalității”.

Anton Pavlovici Cehov, referindu-se la Hamlet pe scena Teatrului „Pușkin” spune că, pentru actor, spre a fi un artist adevărat, e mult prea puțin să rețină și să redea corect sentimentele, el trebuie să fie „un om multilateral cultivat. Cultura este absolut necesară pentru cel ce intenționează să-l joace pe Hamlet”. Un element esențial al acestei arte este **cu-vîntul**; numai scriitorul însuși, poetul in-

deosebi, mai poate fi comparat cu actorul în ceea ce privește **cultul limbii**, cu precizarea că în cazul său este vorba de „eleganța rostirii și a pronunției, logica gramaticală și artistică desăvîrșită” care „reflectă personalitatea actorului”, dar totodată „determină unele particularități ale stilului său, individualitatea formată, originalitatea prezenței sale în arta teatrală a unei epoci”.

Prin arta actorului se realizează cea mai intensă valorizare a resurselor de expresivitate estetică și de semnificare ideatică, de înîmbrare emoțională a cu-vîntului.

Actorul este un educator și totodată un prieten apropiat al publicului. Integrarea acestuia în lumea spectacolului „semnifică logodna sa cu scena, cu tinerețea spirituală a creației scenice, căreia îi răspunde prin delicate sentimente de admirație...”. Artă actorului, prin puterea seducției sale, „deolânsează emoția publicului... atinge corzile grave ale sensibilității receptorului, ce deslușește în rostirea actorului, în frazare, în debitul verbal, în timbrul vocii sale, catifelate sau metalice, în gestul discret și semnificativ, în metaforele corporalității, în mișcarea încărcată de tensiune, în fascinația privirii o întreagă lume...”.

AI. TĂNASE

(continuare de la pag. 14)

odată cu apariția opoziției dintre subiect și obiect, odată cu posibilitatea subiectului de a acționa asupra obiectului, misticismul visează la indistinția dintre cei doi poli, al cunoașterii și al practicii. Misticismul nu poate să aibă ca ideal decât „Unul”; „doi” îngăduie doar credința, nu și misticismul.

¹ E. Levinas, *La Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Alcan, 1930, p. 203.

² Ibid., p. 219.

³ H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F., 1931, p. 181.

⁴ Edmund Husserl, *Logique formelle et logique transcendente*, Paris, P.U.F., 1957, p. 336.

⁵ Jacques Chevalier, *Entretiens avec Bergson*, Paris, Plon, 1959, p. 200.

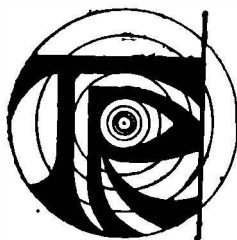
⁶ Ibid., p. 148.

⁷ Ibid., p. 211.

⁸ Tudor Vianu, *Henri Bergson*, București, 1939, pp. 24—25.

⁹ Mircea Florian, *Misticism și credință*, Buc., Fundația, 1946, p. 52.

¹⁰ Ibid., p. 75.



Sărbători

Chiar dacă în ultima vreme teatrul radiofonic nu ne-a răsfătat nici cu numărul premierelor, nici cu titlurile propuse, „iertate-i sint păcatele”, datorită sărbătorii la care ne-a poftit de curând **Faust** de Goethe, în traducerea lui Lucian Blaga. Există montări menite a se înscrie în prețioasa „Fonotecă de aur”, și recenta premieră poartă, fără îndoială, acest ambițios semn distinctiv; calitatea ei este susținută și de acordarea unui spațiu mai generos decît de obicei (două ore de emisie), precum și de realizarea în stereo-fonie.

Adaptarea unei opere de acest calibru, cu necesara — substanțială — comprimare a materialului literar, poate naște oricînd discuții referitoare la oportunitatea unei tăieturi sau a alteia, la frumusețea unei pagini eliminate, la semnificația unei fraze, la rapiditatea unei „trecheri” ș.a.m.d. A te încumeta la o astfel de transpunere este o întreprindere nesfîrșit de dificilă, în care rezultatele sînt totdeauna perfectibile; de aceea, ni se pare nepotrivit să facem un inventar al „renunțărilor” și „preluărilor” din opera lui Goethe. Important e faptul că textul adaptării (al cărei autor nu a fost deconspirat nici în anunțul emisiunii, nici în programul „Tele-Radio”) vădește că s-a operat cu discernămint în luxurianta bogăție de idei a tragediei, fără a se sacrifica substanța filozofică firul narativ (deci treptelor demonstrației) și fără a-l pierde pe acesta din urmă, sub farmecul strălucirii verbului. Sînt evidente seriozitatea și aplicația profesională, dar și buna

cunoaștere a specificului radiofonic, a exigențelor și posibilităților acestuia.

Aceeași marcă a rigorii profesionale, același — am spune — sentiment de responsabilitate față de însemnata sarcină artistică asumată, se recunosc și în montarea semnă de Cristian Munteanu. Prezența implicită și nu explicită, identificabilă în expresivitatea fiecărui moment și în armonia întregului, în adecvarea mijloacelor utilizate, nu în efecte spectaculoase, regia situează în prim-plan jocul actorilor, cărora le încredințează, parcă, întreaga înălțătoare povară de a transmite gîndul și versul poetului.

Trufie și sentiment al neputinței, sete de a ști și spaimă de a afla, speranță și dezamăgire, fascinație a universului spiritual și nostalgie a terestrului, egoism și generozitate, forță și slăbiciune sînt, rînd pe rînd și toate în același timp, fațete mereu în mișcare, mereu în recompunere, ale eroului goethean, în interpretarea de tulburătoare vibrație a lui Ștefan Iordache. Deosebit de pregnant se decupează și imaginea lui Mefistofeles creată de Mircea Albulescu. Forța personajului este izvorîtă din inteligență ascuțită și fantezie, din umor cinic și suplete a gîndirii, dintr-o necuprinsă experiență și cunoaștere a oamenilor, utilizate cu voluptatea negării, cu bucuria distrugerii. El știe tot, a văzut tot, nu așteaptă nici o surpriză — aici se află temeiul victoriei și al înfrîngerii personajului. De o cîltire atentă, nuanțată, deloc convențională, beneficiază, în interpretarea Violetei Andrei, Margareta. Iubirea ei nu e slăbiciune, fascinat abandon, ci imensă putere de dăruire, dragostea vinovată nu-l distruge viața, ci, într-un anume fel, i-o împlinește, i-o înalță; geana de neliniște din bucuria ei își află pîndant în nuanța de triumf perceptibilă în strigătul de durere.

Se cuvin aprecieri Radioului pentru spectacolul oferit, așa cum se cuvin drepte aprecieri și celorlalți componenți ai distribuției, pe care numai lipsa de spațiu ne-a împiedicat să-i numim.

Cristina DUMITRESCU

(continuare de la pag. 46)

pentru lume care se macină într-o luptă devoratoare. De asemenea, faptul că am lucrat cu plăcere cu actorii maghiari, ale căror profesionalism, seriozitate și dorință de autodepășire m-au impresionat. Și, un amănunt: pînă la ora convorbirii noastre, **Galțele** a înregistrat 97 de reprezentații în toată țara vecină, pentru că Teatrul „Népszínház”, după o serie de spectacole la sediu, efectuează un lung turneu prin majoritatea orașe-

lor mai importante, la nivelul și ținuta premierii.

— **Le-ai propus și o montare nouă, în perspectivă?**

— **Le-am propus Năpasta de Caragiale.** Ar fi prima montare a acestei drame în Ungaria. După cum nutresc speranța să realizez prima montare în limba română a capodoperei maghiare **Tragedia omului** de Madách, în minunata traducere a lui Octavian Goga, la Tîrgu Mureș.



Corpeli de peste hotare

Gruppo Teatro/Laboratorio-Verona

Festivalul teatrului scurt de la Oradea a beneficiat și de prezența companiei teatrale experimentale Gruppo Teatro/Laboratorio din Verona, care a prezentat spectacolul de pantomimă *La dispensa delle marmellate (Dulapul cu dulceturi)*.

Gruppo Teatro/Laboratorio din Verona funcționează din 1967, fiind fondat de doi cercetători de la Institutul de istorie a teatrului din Padova Ezio Maria Caserta și Jeana Ballcan.

Structura, premisele, scopurile artistice, căutările, concepția sa par să fie unice în perimetrul mișcării teatrale italiene: scriitura dramatico-scenică — multe dintre partiturile jucate de acest grup sînt și scrise și regizate de același Ezio Maria Caserta, conducătorul artistic al trupei —, cercetările legate de pregătirea corporală și expresia gestuală a actorului, refuzul de a media prin metaforă angajarea politică, dramaturgia jucată (de la *commedia dell'arte* la Brecht), sucoesele în turneele făcute în Europa au trezit interesul cercetătorilor, care au considerat colectivul obiect de studiu și subiect pentru o teză de doctorat susținută la Universitatea din Brescia.

La Oradea, Grupul T.L. din Verona a prezentat un spectacol de pantomimă și clovnerie.

Dificultățile unei atare întreprinderi artistice sînt evidente: extrasă din avalanșa de numere de dresură și de acrobatică la sol și la trapez, în absența muzicii și a atmosferei proprii arenei circului, clovneria — nemaijucînd rolul de intermezzo destîns între două momente de tensiune emoțională — se află în stînjenoasă postură de obiect al atenției exclusive a spectatorului. Mi se pare ne-

cesar să încerc precizarea statutului estetic al reprezentației date de trupa italiană, întrucît ceea ce au prezentat italienii a intrat în coliziune cu așteptările „specializate” ale participanților; provocînd evantaiul de reacții aflate între dezamăgire și derută.

Punctul nevralgic al aceste recepții a fost ignorarea faptului că obiectul artistic oferit de Caserta este în mod evident, chiar explicit, unul dintre elementele spectaculare conținute de reprezentația de circ. Așadar, am omis să luăm în considerație că circul este cel mai vechi model al jocului emoțional din toate timpurile.

Lărgind considerabil clasificarea lui Hulfzinga, Roger Callois a propus patru categorii principale, după cum în jocurile considerate predomină competiția, întîmplarea, simulacrul și vertijul. Le numește, respectiv, Agôn, Aléa, Mimicry, Ilinx. Fotbalul, șahul ilustrează prima categorie, lăterea — cea de-a doua (în care, măcar prin intenție și parțial, intră și *happening-ul*), teatrul — pe a treia. *Ilinx* reunește jocurile ce se bazează pe obținerea vertijului și care constau într-o tentativă de a distruge, pentru o clipă, stabilitatea percepției și de a însuși conștiinței lucide un fel de panică voluptuoasă. Această a patra categorie află în sfera conceptului de *joc*, și anume vertijul, este ilustrată de circ, distracțiile de „bilci” (toboganul, scrînciobul, leagănul etc.) și de filmele de groază.

Iată de ce, cînd părăsește funcția de divertisment pe care o are în spectacolul de circ, clovneria, ca artă, se vede demascăată. Masca ce o poartă acel sau acei minunați și hazlii actori îmbrăcați șleam-păt (vezi Charlot) și țipător colorat are

scopul diversivniului prin tot ce fac, ei distrag atenția, produc un hiatus, un moment de respiro, necesar tocmai pentru a face ca următorul număr de circ să pară la fel de palpitant, de periculos, de captivant. Dislocate și puse cap la cap în spectacolul italian, aceste intermezzo-uri, antracte — într-un cuvânt, *clouvneriile* — au trecut inevitabil în regnul jocului teatral, unde li se cerea sens, semnificație, mobil, expresivitate. În aceste condiții, ele arătau ca niște pauze de tăcere în absența sunetelor, stinjenite și stinjenitoare în pretenția lor de a fi teatru. Ceea ce m-a făcut ulterior să-mi schimb impresia este faptul că cei patru clovni aveau fiecare un alt caracter un trist și timid căruia nu-i izbutea nimic, un „dresat“, dezinvolt în muțenia și în automatismele acțiunilor sale, de care se bucura frenetic, un șmecher apt să speculeze totul în favoarea sa și bufon până la a fi ierbivorace, un singuratic desperecheat și parcă apatic. Din tot ceea ce făceau ei pe scenă, pantomimă erau numai gesturile, posturile, reacțiile prin care-și căutau rostul, ca ființe umane

aflăte în ipostaza de clovni. Reconstituind un scenariu pe care Ezio Maria Caserta l-a presupus știut ori repede intuit de noi toți, ni se revelează semnificația acestui spectacol clovnii, scoși dintr-o lume (lumea circului), pentru a deveni o lume (lumea teatrului). Clovniții sînt aici niște personaje spoliade de unica lor rațiune de a fi, aceea de respiro în timpul de joc emoțional numit circ, și azvirlite într-un joc care, simulind prin convenții realitatea, devine mai expresiv decît realitatea însăși, fiind astfel puse în situația de a-și inventa ori descoperi entitatea. O „transhumanță“ fictivă, pentru a pune mai întîi în discuție și mai apoi în evidență funcția antropogenetică a ficțiunii teatrale.

Așa privind lucrurile, adică acordînd hegemonie intenționalității artistice și privind cu înțelegere elipticitatea partiturii, spectacolul realizat de Ezio Maria Caserta și de Gruppo Teatro Laboratorio din Verona atestă virtuți și preocupări dintre cele mai benefice și mai productive pentru universalul limbaj al artei teatrale.

Paul Cornel CIITIC

„Rampă“, acum 50 de ani martie 1935

Pirandello n-a venit la București, cum promisese! Maria Ventura începe seria de reprezentații la Național cu drama de cuplu pirandelliană *Ca înainte, mai bine ca înainte*. ● Societara Comediei Franceze insistă, spre onoarea ei, să apară și într-o piesă românească. Se alege caldă evocare a bardului de la Mircești, *Dri-Dri*, scrisă de Ion Cantacuzino. A. Pop Marțian este Alecsandri; în distribuție: Maria Fiolli, Ion Manolescu, Bălățeanu, I. Fintesteanu. ● Gazeta publică zguditorul poem *Horia* de Aron Cotruș, deschis cu strofa: „de jos / te-ai ridicat drept, pietros, viforos, / pentru moți / pentru cei săraci și goi, pentru toți... / și-ai despiciat în două istoria, / țaran de cremene /

cum n-a fost altul să-ți semene“. ● E. Lovinescu a tradus *Odiseea* lui Homer. ● Moare Anastase Simu, colecționarul de artă care, din 1927, și-a transformat casa în muzeu. Licențiat la Viena și Paris, doctor în științe politice la Bruxelles, el a trăit numai pentru contemplarea picturii. O siluetă distinsă în cultura noastră. ● Soare Z. Soare despre Nottara: „Nimic spontan în jocul lui. Totul e calculat, totul e studiat, pînă la detaliile cele mai ascunse. Fiecare atitudine este o încîntare, fiecare frază, o frumoasă melodie, și tot rolul, o perfectă armonie“. ● Dramaturgul Ion Minulescu e jucat la Bratislava. Trabucul lui Nenea Minu fumează voios, căci comedia *Allegro ma non troppo* e „genială“ (se putea altfel?). ● Din curiozitățile destinelor literare: Juriul Societății Autorilor Dramatici Români (printre ei, M. Sorbul, Liviu Reboreanu, Ion Sîngiorgiu) comunică rezultatele concursului de comedie. Laurii încununează

piesele semnate de cuplul Liviu Opreș-Ionel Lazareanu și de Coca Codreanu. Nemiloasă ești, vreme! ● Tony Bulandra se pregătește să interpreteze *Oedip* de Sofocle pe... stadionul O.N.E.F. Într-adevăr, fericită idee (poate va interesa și... peste cincizeci de ani!). ● Iancu Brezeanu și Emil Botta au fost, se știe, monumentali în rolul lui Ion Nebunul. Nu greșim așezîndu-l alături pe George Folescu, interpret în opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi... ● La Teatrul Național, întreaga trupă este mobilizată, ca totdeauna cînd avizierul anunță o nouă dramă de N. Iorga. Se repetă *Singele lui Minos*, cu subiect din antichitate. Savantul „soarbe“ textul în rostirea lui Ion Manolescu. În sala teatrului, vijeli-osul polemist e emoționat și curtenitor, totul îi place, toți actorii sînt minunați... Superbă, slăbiciunea pentru scenă a genialului istoric!

I. N.

PERSONAJUL ISTORIC

Miron
Costin*

între document
și ficțiune

După dezastrul militar de sub zidurile „Beciului” (Vienei) leat 1683, în septembrie 13, cînd riga Ioan Sobieski a spulberat ultima mare încercare otomană de a desăvîrși visul lui Mahomed Cuceritorul, hospodarul Țării Moldovei, bătrînul Duca-Vodă, căuta să răzbească spre Iași, venind din Ardeal prin pasul Oituzului.

În scaun, cu sprijin „polac”, se așezase Ștefan Petriceicu, iar pribeagul Vodă Duca încă ținea pe lingă sine — ironie a destinului — pe marele logofăt Miron Costin, a cărui familie obținuse, în 1638, indigenatul polon și titlul de noblețe. Cel mai mare scriitor român al veacului al XVII-lea luptase împotriva coaliției creștine sub verzile steaguri ale Profetului!

Acest moment al „răscrucii”, dintre alte numeroase ivite în „drumurile” unei vieți fără odihnă, este ales de Paul Everac pentru începutul „letopisețului” său scenic. O experiență insolită în biografia acestui însemnat dramaturg român fascinat de aroma verbului cronicăresc, dar și de tragismul unui veac istoric românesc sfișiat între ambiții voievodale și crunte pustii de țară, el a reconstituit secvențe din viața cărturarului folosindu-i limba scrierilor și tălmăcindu-i sensul faptelor întemeiat pe adevărurile morale cuprinse în poema *Viața lumii*.

Pentru deceniul ales să fixeze sub reflectoare locul învățatului în vremea sa, deceniul 1683—1691, scriitorul a apelat vizibil la cea mai pătrunsă de „duh teatral” cronică a vechimii noastre, *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat*, scrisă de Ion Neculce, unde Miron Costin este „personaj” portretizat în linii ferme, potrivit prestigiului său cărturăresc. Doar îl precedase, în tradiția anelor moldave, cu *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace de unde este părăsit de Ureche vornicul de Țara de Gios* (1675).

* Paul Everac, „*Drumuri și răscruci*”.

Pentru contrastul necesar caracterelor din pagina literară, Paul Everac a deschis cartea *Viața lui Constantin-Vodă Cantemir*, pîrtinitoarea biografie prin care ilustrul Dimitrie Cantemir nu ostenește să se răfuiască, fie și postum, cu eternii rivali ai familiei sale, Costineștii.

Așadar, să urmărim faptele scenice, în fața cu izvoarele documentare. Primele patru tablouri ale dramei narează rătăcirea unui domn român aflat „sub vremi”. Gheorghe Duca își va pierde, a treia oară și ultima, tronul. La răscrucea drumului din ținutul Țării de Jos, el ține sfat cu părelnicii credincioși. Personaje trec în piesă direct din letopisețul neculcean; siluete fugare — boierii — dar individualizate prin gîndire precisă. Vorba e aspră și fără ocolișuri, vremea o cere. Miron își convinge domnul să ia drumul Focșanilor, fără teamă de invadatori, spunîndu-i: „Ce putere au ei să vie asupra mării-tali? Să nu dăm locul, că pămîntul acesta este frămîntat cu singele moșilor și a strămoșilor noștri”. Așa scrie Neculce, și aproape aidoma, în replica sa, dramaturgul.

Dar în casele de la Domnești (Putna) ale soacrei sale, văduva lui Istratie Dabija-Voievod, Duca este prins de polonezi și trimis, legat fedeleș, la judecata regelui Sobieski. Este Crăciunul anului 1683, moment fixat și de scriitor în tabloul patru. Miron Costin face uz de titlul său nobiliar și va fi tratat ca atare.

Un întreg tablou înfățișează apoi fibra cărturărească a clasicului scriitor. Prin grația regală, este așezat în castelul carpatin de la Dașov. Nu lipsesc știrile despre acești doi ani de exil; istoricul P. P. Panaitescu, idealul editor și monograf al marelui logofăt, le-a selectat cu perfect discernămint critic. (v. mai ales *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*, Buc., 1925).

Învățătul este un bărbat deplin, înțelept de cite văzuse, „închis în tăria de zid a gîndului”, după Paul Everac; me-

ditează adeseori asupra temei filosofice „fortuna labilă”, atât de răspîndită în Evul Mediu, psalmodind la începuturile poeziei noastre : „O, lume hicleană, lume înșalătoare, / Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară ; / Cele ce trec nu mai vin, nfi să-ntorcu-lară”. Tînguirea Eccleziastului, cu rezonanțe adinci în această Viața lumii, nu descuraja faptele abilului om politic, ci exprima doar, în bine strunite manifestări ale condeiului, tristețea unui om ieșit din comun, într-un veac însingerat.

Tablourile următoare ale dramei izbutesc, cu desăvîrșită finețe literară, să pună de acord mentalitatea celui ce glosa liric pe tema „Deșertarea deșărtărilor și toate sint deșarte” cu tăria sabiei și cu acțiunile diplomatice ale celui care, în zelul său filopolon, va înțelege să nu șovăie:

Existența lui „Mironașcu” (și documentele și piesa folosesc apelativul) intră în orbita de interese a Cantemireștilor. Frațele Velicico Costin, hatman după înscăunarea lui Constantin Cantemir (1695), mijlocește întoarcerea mazălului din Polonia. De aici înainte, intră „în scenă” și cartea beizadelei Durnitrașco, ager observator al domniei părintelui său. Miron Costin și bătrînul Cantemir se cunoșteau bine: Luptaseră sub steagurile lui Duca-Vodă, iar familiile lor se învîrăbiseră pentru pricini de avere. Domnitorul „carte nu știa, ci numai iscălitura învățase de a face”, altminteri „la voroavă era sănătos”. Neculce l-a înțeles pe bătrînul de 73 de ani, analfabet dar abil politician. Nu-l va înțelege, însă, școlitul la colegiul iezuit din Bar (Podolia), măcar că „Miron acela nu era nici fără învățătură, ci știa latinește, leșește și rusește” — cum sună recea frază a viitorului academician berlinez Dimitrie Cantemir.

Pus în slujbă, nu pe măsura putințelor sale, staroste al districtului Putna — cît mai departe de granița leșească ! — Miron Costin își va afirma tot mai apăsător crezul politic ; alianța necondiționată cu țara în a cărei cultură se formase.

Dramaturgul — părăsind firul faptelor atestate — atribuie lui Mironașcu rolul de pretendent la scaunul voievodal. E adevărat că astfel a gîndit și istoricul P. P. Panaitescu (op. cit.), dar istoriografia nouă a limpezit cauza principală a dezastrului familiei Costin : veletățile de domnie ale lui Velicico, hatmanul.

Acuzați fățiș de Vodă — cu vorbele dramaturgului — că sînt „capii zurbei care-n tot ceasul cheamă Crălia polacă”, frații Costin, într-o memorabilă scenă, sînt obligați să-și renege sentimentele filopolone și să semneze, sub amenințarea morții, tratatul secret pe care Cantemir-bătrînul îl încheiase cu Habsburgii. Schimbul de replici este iute și trădează ură nestînsă: Cu pana deasupra perga-

mentului care nu va intra în vigoare nici-odată, frații Costin rostesc grele vorbe, care nu puteau să-i scape lui Ion Neculce, și nici autorului piesei. Miron face aluzie la faptul că Vodă pusese noi biruri pentru a plăti oști austriece „Mai des cu păharele, măriia-ta, și mai rar cu orinduielele, că țara îi lertată de la Poartă” ; iar Velicico își insultă în hohot Domnul : „omul care nu scie carte este ca un dobitoc” (Neculce grăbește să explice : „adică unde nu știa carte Cantemir-Vodă”).

Costineștii nu aveau dreptate, căci o alianță fățișă cu Sobiieski aducea turcii în țară. Hospodarul care abia se iscălea avea înțelepciunea veche, încheind și desfăcînd tratate, dînd speranțe tuturor, trăgînd vremea de partea sa.

Pentru a elucida cu efect scenic deplin epilogul biografic din 1691, Paul Everac recurge la versiunea lui D. Cantemir. Complotiștii (Miron nu era printre ei, în realitate !) voiau să folosească pretrecerea nunții lui Pătrașcu, fiul lui Miron, cu Ilisafra, fiica lui... Vodă Cantemir, fixată pentru Crăciunul lui 1691, ca „să cadă asupra Domnului și să-și indeplinească ticăloasa nelegiuire”. Boierul Ilie Țîfescu îi va trăda.

După Neculce, căftăniții s-ar fi sfătuit în tîmutul Birladului să fugă la Brîncoveanu și să sprijine urcarea în scaun a lui Velicico. Parte din răzvrătiți sînt prinși și tăiați pe un „maidan doinic lîngă zidul Curții Domnești”, cum se localizează în dramă episodul. Velicico e buzdugănit de Vodă însuși — devenise mare vornic ! — și apoi dat gidelui.

Înrăit de băutură, atîțat de Rusetești, domnitorul trimite și după Miron Costin, după ce-i poprește feciorul, pe Pătrașcu, fostul dorit ginere. Dimitrie Cantemir a privit chipul îngrozit al nevînvatului, căci, potrivit dorinței părintești, trebuise să asiste la supliciul.

Miron Costin e ridicat de la moșia sa, Barboși, în timp ce-și înmormînta nevasta, coboritoare din Movelești. Dramaturgul ni-l mai înfățișează o dată, la o „răscruce” lîngă Roman, dirz, încheind liniștit socotelile lumesti.

A fost decapitat fără judecată. „Cantemir-Vodă după-aceia mult se căia ce au făcut și de multe ori plîngî între toată boierimea și blăstăma pe cine l-au îndemnat de au grăbit de i-au tăiet”. (I. Neculce). Întîiul mare cărturar martir al neamului trăise 58 de ani și în cursul vieții sale Moldova cunoscuse 24 de domnii...

Numeam această dramă, fără intenție metaforică, un *letopisesc scenic*. O recomandă astfel limba eroilor, fidelitatea arătată documentului, precum și tablourile decupate cu rigoarea narativă a cronicii inspiratoare. Exercițiul de virtuoz-

tate lingvistică dovedește pătrunderea limbii vechi în mlezul ei viu, etern. Încercarea de a-l portretiza pe Miron Costin în ipostaza omului de acțiune, întemeiat în gîndul filosofic al „vieții lumii”, care-i va stăpîni pe toți clasicii culturii noastre feudale, nu este temerară; e în firea lucrurilor. În limbajul teatrului, Paul Everac ne-a făcut să înțelegem acest adevăr simplu.

Ionuț NICULESCU

REPERE *Paul Everac, Viața lumii, Teatru, Editura „Carte Românească”, 1982; Miron Costin, Opere,*

I—II, ed. P. P. Panaitescu, E.p.l., 1965; Ion Neculce, Letopisețul Țării Moldovei, ed. Gabriel Strempel, Editura „Minerva”, 1982; Dimitrie Cantemir, Viața lui Constantin-Vodă Cantemir, trad. de N. Iorga, f.a.: Constantin C. Giurescu, Istoria românilor, vol. III, partea I, „Fundatii”, 1942; Enache Puiu, Viața și opera lui Miron Costin, Editura Academiei R.S.R., 1975; Dumitru Velciu, Miron Costin, Editura „Minerva”, 1973; Al. Piru, Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.



In memoriam

Nae Roman

Actor de prin 1935 (sint de-atunci 50 de ani buni), Nae Roman și-a făcut debutul la „Cărăbuș”, la năsozul Tănase, și a urcat scara ierarhiilor genului, de la „boys” la cupletist, schimbînd revista (tot la Tănase) cu comedia muzicală, în celebrul cvintet Dan Demetrescu, Trestian, Antonescu-Cărăbuș, Elena Burmaz, el. A jucat la „Alhambra”, la Teatrul de Operetă (al Armatei), alături de mari cîntăreți și comici.

Roman a interpretat tipuri, diverse, nenumărate. Își crease personajul „Nae” — un mucallt, cu o grimasă de clown și un ris gilgilt în cascade, cu o știință a replicii și o dicție impecabile. Dansa ca un balerin și cînta ca un bariton. Cînd voia, să fie actor, era Doolittle — și mi-l amintea pe Tamiroff din filmul cu Leslie Howard. Deștept, cultivat, umblind bine cu condeiul (ne amintim de musicalul Bujor al XII-lea, scris în colaborare cu George Mihalache), Nae Roman (pe numele său de acasă — Constantinescu) i-a bucurat jumătate de secol pe spectatori cu harul său natural.

A slujit cu pasiunea sa cunoscută opereta românească, de la N-a fost nuntă mai frumoasă și Culegătorii de stele; în celebra Vint de libertate a interpretat rolul unui marinăr vesel într-o realizare care a intrat în antologia genului.

Îl mai auzim glasul în interpretări la Radio, îl mai vedem chipul în reluări TV sau cinematografice.

Ne mai amintim și de catrenele sale, dintre care unul era autobiografic:

*Nici un urmaș dintr-un roman
Sau provincial din Roman
N-ar putea din rima român
Să compue un roman.*

Alecu POPOVICI

1944-1985



1954

Discut cu studenții mei, la Seminarul de critică și teatrologie, despre Prometeu de Eschil. Se pomeneste mereu despre destin. „Dar ce e destinul?” întreb. Tac toți. „E legea de dezvoltare a naturii” zice, într-un târziu, Tudor Popescu. Letiția Gîță găsește compoziția piesei „defectuoasă”. Dar își susține inteligent afirmația. Jean Cazaban caută să desprindă „semnificațiile politice ale piesei” „în acel moment” și o face cu erudiție istorică. Radu Gurău are unele obiecții. Discuția se înfierbîntă. Sună soneria. „Nu ieșim în pauză, mai stăm” — zice Cătănescu. Cum sînt toți de acord, sărim peste pauză.

Dar probabil că, din punct de vedere pedagogic, greșesc.

1957

La Consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru, ce are loc în Sala de marmură a Casei Scînteii, vorbesc, timp de o oră, despre necesitatea unui repertoriu revoluționar și a unei politici repertoriale distincte. Produc și documente din timpul altor revoluții, care ne-ar putea inspira. Amintesc că în Ședința Convenției naționale franceze din 2 august 1793, prezidată de Danton, s-a votat o lege, care spunea, la articolul 1 „Convenția națională stabilește... că în acele teatre din Paris care vor fi desemnate de municipalitate vor fi reprezentate de trei ori pe săptămînă tragedii republicane ca Brutus, Wilhelm Tell, Caius Gracchus și celelalte piese dramatice care redau glorioasele evenimente ale Revoluției și virtuțile apărătorilor libertății...” Articolul 2: „Acel teatru care va reprezenta piese tinzînd la depravarea spiritului public și la reinvierea rușinoasei superstiții a regalității va fi închis, iar directorii vor fi arestați și pedepsiți după rigorile legii”.

Mi se spune că toate observațiile mele sînt juste, dar că vor avea valabilitate „într-o perioadă istorică ulterioară”.

1961

Sintem convocați, mai mulți, la Direcția învățămîntului artistic din Minister, să discutăm repertoriile institutelor de teatru din București și Tirgu Mureș.

Reprezentanta forului de stat arată că ar trebui echilibrate raporturile între piesa clasică și cea contemporană, că ar fi nevoie de conferințe extrașcolare de istorie a teatrului și de spectacole cu piese într-un act.

Ni se prezintă listele de repertoriu pe 1961/62. La București, D-ale carnavalului, Minciuna are picioare lungi, Discipolul diavolului, Oameni care tac, Cei ce caută fericirea, Mielul turbat, Un om obișnuit. La Tirgu Mureș, O noapte furtunoasă, Repetiția, Liliomfi, Passacaglia.

Traian Șelmaru cere să se joace mai frecvent capodopere clasice și piese valoroase din țările de democrație populară. Apreciază ca foarte nimerită alegerea Mielului turbat și revendică mai multe piese originale noi. Marcel Breazu sugerează să se țină seama cu mai multă luare-aminte de aptitu-

dinile reale ale studenților. Eugen Mandric atrage atenția că la studioul-școală trebuie să se facă în primul rînd școală. „Școală de artă dramatică” — spun. „Păi sigur”. „Și pentru public”. „Da’ eu ce-am spus?” „Atunci sîntem de acord”. „De asta am venit aici, să realizăm acorduri, nu?” Cineva ne invită „să aprofundăm problemele” pentru că „Institutul e lovit de anchiloză”. Profesorul Breazu afirmă că nu e nici o anchiloză. „Ce înțelegeți prin anchiloză?” — îl întreb pe cel cu diagnosticul. „Scrie în dicționar” — zice. „Ce scrie în dicționar — zic — și cu ce spui dumneata se bat cap în cap”. „Rog să mi se vorbească pe un ton corespunzător” — zice preopinutul, a cărui supărare pornește de la un articol critic din „Contemporanul”; datorită lui, dealtfel, se și ține ședința. Reprezentantul U.T.M. e de acord că repertoriul nu e prea clar alcătuit și opinează că sînt necesare „mai multe piese din viața tinerilor”. Inspectorul de resort afirmă că poziția revistei „Contemporanul” e justă, repertoriul trebuie să fie bine înfipt în contemporaneitate, să nu fie „clasicist”. Profesoara Beate Fredanov susține că trebuie să se manifeste încredere în Consiliul științific al Institutului bucureștean, care funcționează bine și are suficient discernămint.

Directoarea învățămîntului artistic ne mulțumește și propune să extindem discuția în public, cu publicul. Repertoriul va fi „restudiat”. Nu spune însă și în ce sens anume.

1964

Masă rotundă a revistei „Gazeta literară” cu privire la piesa lui Camil Petrescu Caragiale în vremea lui. În prealabil se spune că Teatrul „Bulandra” a introdus piesa în repertoriu. Participă la discuții Liviu Ciulei, Ovid S. Crohmălniceanu, N. Tertulian, Lucian Raicu.

Ciulei vorbește cu admirație despre lucrare. Ov. S. Crohmălniceanu o socotește „de un viu interes contemporan”. Lucian Raicu o consideră „un act de nobilă ferveare interpretativă, un strălucit eseu” în care „ni se restituie un Caragiale concret”. Tertulian apreciază „obiectivitatea” scriitorului.

Totuși, piesa e scoasă din repetiție.

1965

Momente remarcabile în stagiunea bucureșteană : Patima de sub ulmi (Ciubotărașu și Marcela Rusu) la Național, unde s-a mai putut vedea Oamenii și soarele (Al. Finți, cu Florin Piersic într-un rol de compoziție excelent) și Vlaicu-Vodă cu G. Calboreanu. „Bulandra” dă cel mai mare spectacol românesc de pînă acum cu o piesă de Brecht, Opera de trei parale (Ciulei — cu Clody Bertola, Toma Caragiu, G. Mărutză și alții) și un mișcător spectacol Clipe de viață (Saroyan — Ciulei). La Teatrul de Comedie, trei premiere Somnoroasa aventură de Mazilu (Cernescu), Troilus și Cressida de Shakespeare, Fizicienii de Dürrenmatt. La Teatrul Mic, o experiență pasionantă, valoroasă, Cinci schițe de Caragiale și Cîntăreața cheală de Eugen Ionescu (Valeriu Moiseșcu) și un monumental Jocul ieilor de Camil Petrescu (Crin Teodorescu). La Teatrul pentru copii, Soldatul fanfaron de Plaut. La „Nottara” se pune în scenă (la Studio) spectacolul 3.3.3., trei autori, trei regizori, trei trupe (inițiativă a lui Horia Lovinescu) și Omul care s-a transformat în ciine, trei scenete de Osvaldo Dragăn regizate de Andrei Șerban și prezentate de Romulus Vulpescu. Teatrul Regional Școala nevestelor de Molière.

Și în țară sînt momente semnificative. Constructorul Solness de Ibsen și Ondine de Giraudoux, la Naționalul clujean, Othello, la Craiova (Călin Florian — Vasile Cosma, Ion Pavlescu, care e un lăgo inteligent, sarcastic, viteaz !), la Iași — Bălcescu, la Bacău — Tartuffe, la Botoșani — Cyrano de Bergerac, la Oradea — Volpone, la Sibiu — pentru prima oară pe o scenă românească — Cymbeline de Shakespeare, la Naționalul timișorean Anton Pann (cu Gheorghe Leahu).

1966

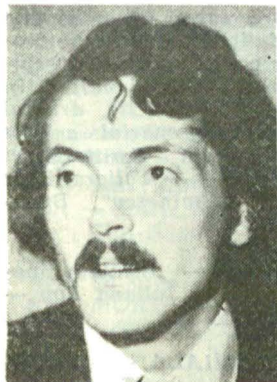
Un tablou de un haz nespun la Galeriile Uffizzi din Florența : „Una burla del piovano Arlotto“ de Baldassare Franceschino.

Călugărul Arlotto era un fel de Păcală toscan, vagabonda pe drumurile Italiei cu un colier de scrumbii sărate în jurul gâtului, ca să-i fie totdeauna

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la **A la Z**

de **ADRIANA POPESCU**



**Paul
Cornel
Chitic**

I. Dramaturg, critic de artă, prozator.

S-a născut la 17 martie 1944 în București. Absolvent al Liceului de arte plastice din București (în 1962). Urmează cursurile Facultății de filozofie ale Universității din București. După terminarea facultății, în 1971, redactor la revista „Amfiteatru”, apoi la „Revista muzeelor și monumentelor”, și, din 1983, la revista „Teatrul”.

Publică cronici plastice și dramatice în diverse publicații de specialitate. Eseurile despre arta scenografiei românești vor fi reunite ulterior în volumul „Teatrul obiectelor”, Iași, Editura „Junimea”, 1982.

Debut în literatură, în 1965, în „Amfiteatru”, cu proză.

Debutul dramatic în 1966, cu piesa într-un act *Să te știe toată lumea* publicată în revista „Amfiteatru” nr. 6/1966. Debutează pe scenă un an mai târziu, cu piesa *Restaurarea hainelor Sfintului Augustin*, la sala „Studio 172” a Teatrului „Matei Millo” din Timișoara.

În 1967 e distins cu premiul pentru dramaturgie al revistei „Amfiteatru”

În 1972 obține Premiul pentru dramaturgie al Asociației scriitorilor din București pentru piesa *Drumul increderii*, reprezentată la Iași.

Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor pentru piesa *Schimbarea la față* îi este decernat în 1978.

În 1982 obține din nou Premiul pentru dramaturgie al Asociației scriitorilor

din București, pentru volumul de teatru *Miriiala*.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATIVE

1967, — *RESTAURAREA HAINELOR SFINTULUI AUGUSTIN*.

Teatrul „Matei Millo” din Timișoara, sala „Studio 172”. Regia : Iannis Veakis. Scenografia Elena Pătrășcanu-Veakis. Cu : Florina Tudor Cercel, Elena Ioan, Daniel Petrescu, Dumitru Dobrin și alții.

„Ceea ce se încearcă aici e o operație de demitizare, de demascare a ipocriei care maculează și degradează durerea și fiorul sacru al cultului eroilor, transformându-l în instituție muzeistică, în obiectul unui cult formal, lipsit de sinceritate și atașare” (Traian Liviu Birăescu — „Cronica”, 23 decembrie 1967).

Alte opinii Manase Radnev — „Informația Bucureștilui”, 16 decembrie 1967 ; Monica Săvulescu — „România liberă”, 17 decembrie 1967.

1969, septembrie — *CRONICA PERSONALĂ A LUI LAONIC*, piesă aproape istorică.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Scenografia Mihai Mădescu. Cu Constantin Cojocaru, Mitică Popescu, Alexandru Lazăr, Boris Petroff, Eugenia Balaur, Valentin Urutescu, Corneliu Dan Borgia și alții.

În stagiunea 1977—1978 piesa se joacă, sub titlul *ÎNTORS DIN SINGURĂTATE*, la Teatrul „Ion Vădulescu” din București, în regia Olimpiiei Arghir.

„De data aceasta P. C. Chitic (...) încearcă să discute în termenii convenției istorice — o dramă a puterii : tentația absolutului, a exercițiului absolut al puterii (făcut în numele dreptății și intransigenței). (...) Chitic a scris o piesă dură și lipsită de retorism. Personajele sale sînt violente,

damnată, rareori obișnuită. Dar piesa nu este fără cusur căci dacă morala, semnificațiile dramei sînt clare, dezvoltate — am spune — programatic, în schimb tehnica dramatică, scriitura, este uneori încalcită și cu meandre inutile". (Dinu Kivu — „Contemporarul", 7 noiembrie 1969).

„Chitic, scriitor cu totul al timpului său, al epocii contemporane, pornește dinăuntru, de la dezvăluirea resortului social și politic, urmărind drama pe care aceasta o provoacă în conștiința eroului, dramă cu atât mai chinătoare cu cît conștiința devine mai profundă, dictînd o misiune istorică, întotdeauna nouă, grea, eroică, jertfelnică. O asemenea nouă cale nu e făcută să ducă la «umanizarea» eroului (...), ci la relevarea unui adevăr moral și psihologic, plauzibil în contextul momentului istoric și social respectiv, și, pe cît se poate, apt să dea o însuflețire autentică portretului pe care-l sugerează documentele, și pe care l-au omologat memoria colectivă, succesiunea veacurilor și «legenda». Și orice frămîntare vie, orice dramă morală, «umanizează», firește. (...) El (Chitic — n.n.) a deschis drumul spre acest personaj enigmatic, spectaculos, abisal. (...) Vlad Țepeș sau tragedia dreptății, iată cum s-ar fi putut numi piesa lui Chitic. E în desfășurarea dramei morale a acestui erou o tensiune, o violență, o furtună psihologică și morală, care constituie marea reușită a lui Chitic." (Radu Popescu — „România liberă", 3 martie 1978).

Alte opinii : A. Băleanu — „România liberă", 5 septembrie 1969 ; M. Bujeniță — „România literară", 25 septembrie 1969 ; Ioana Popescu — „Amfiteatru", 10/1969 ; A. M. Pop — „Astra", 10/1969 ; Victor Parhon — „Scînteia tineretului", 12 noiembrie 1969 ; G. Genoiu — „Tribuna", 4 decembrie 1969 ; Traian Șelmaru — „Informația Bucureștiului", 15 decembrie 1969 ; Radu Albala — „Teatrul", 12/1969 ; Ioan Lazăr — „România literară", 19 ianuarie 1978 ; Valentin Dumitrescu — „Luceafărul", 21 ianuarie 1978 ; Nelu Ionescu — „Flacăra", 2 februarie 1978 ; Mircea Ghiulescu — „Tribuna", 4 mai 1978.

În volum *Romulus Diaconescu* — „Dramaturgi români contemporani", Editura „Scrișul românesc", Craiova, 1983, p. 292.

1971, 30 martie — *DRUMUL ÎNCREDERII* (Menționată și sub titlul „MARELE DRUM AL ÎNCREDERII").

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași. Regia : Cătălina Buzoianu. Scenografia George Dorosenco. Cu Violeta Popescu, Papil Panduru, Domnița Mărculescu, Dionisie Vitcu și alții.

„Meritul poemului lui P. C. Chitic este acela de a se fi definit cu hotărîre drept text de spectacol, drept material teatral adaptabil scenei și viziunii regizorale" (Monica Săvulescu — „România liberă", 24 aprilie 1971).

„Spectacol încercînd, cu farmec juvenil, o simbioză între vechi rituale chtonice și modalități moderne de teatru al străzii, alegorizînd stări de spirit, așînd idealul politic și narînd, în metafore, citeodată strălucite, drumul spre ideal (ulterior, scenariul a fost premiat de Uniunea Scriitorilor)" (Valentin Silvestru — „Caligrafii pe cortină", Editura „Eminescu", București, 1974, p. 76).

Alte opinii T. Viorica — „Scînteia tineretului", 23 aprilie 1971 ; Iuliana Pop — „Tribuna", 13 mai 1971.

1981, 19 martie — *MÎRIALA*.

Teatrul Foarte Mic din București. Regia Cristian Hădîjliculea. Decorurile : Vittorio Holtier ; costumele : Anca Păslaru. Cu Dinu Manolache, Gh. Visu, Jean Lorin Florescu, Doina Tamaș, Rodica Negrea, Vistrian Roman, Sorin Medeleni, Liana Ceterchi, Marian Rălea și studenții la I.A.T.C. Radu Duda, Dan Bădărău, Mihai Verbițchi, Bogdan Gheorghiu.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Sibiu și la Teatrul de Nord din Satu Mare.

„Împotriva unor asemenea ipostaze de alienare socială care se manifestă prin «mirială» și nu prin atitudine se ridică conștiința politică a lui P. C. Chitic și a eroului său Samuil Mușă. Și împotriva cuvintelor «dresate» să se dea peste cap voinicește, mimînd avîntul și abnegația, dar mascînd în fond lîncezeala și conformismul faptelor. Aduse între oglinzile paralele ale procedului numit «teatru în teatru», avatarurile lui Samuil Mușă sînt redade în interpretarea unei brigăzi artistice de agitație și «scuturate» în acest ping-pong dintre realitate și aparență, cuvintele disimulate își pierd falsa aureolă revoluționară, redevenînd ceea ce sînt — monezi curente ale rapacității, birfelii și delațiunii. (...) Lupta pentru calitatea conștiinței — iată esența pledoariei lui P. C. Chitic" (Victor Ernest Mașek — din caietul-program al spectacolului de la Teatrul

Foarte Mic).

„Incontestabil, textul dramatic al lui P. C. Chițic este dintre cele mai sigure, mai educative și mai eficiente din câte dispunem astăzi pentru scena teatrului politic” (Valentin Tașcu — „Steaua”, 5/1981).

Alte opinii Aurel Bădescu — „Contemporanul”, 3 aprilie 1981; Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 8 aprilie 1981; Valentin Silvestru — „România literară”, 10 aprilie 1981; Irina Coroiu — „Luceafărul”, 25 aprilie 1981; Radu Popescu — „România liberă”, 6 mai 1981; Miruna Ionescu — „Scinteia tineretului”, 5 iunie 1981; Adrian Dohotaru — „Flacăra”, 19 iunie 1981; Dumitru Dinulescu — „România liberă”, 6 octombrie 1981.

În volum: Constantin Cubleșan — „Teatrul — între civic și etic”, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 1983, p. 176.

1982, 26 iulie — EUROPA, APORT, VIU SAU MORT! — comedie politică în cinci acte.

Teatrul Dramatic „Victor Ion Popa” din Birlad. Regia: Matei Varodi. Decorul: Mircea Tofan; costumele: Adriana Raicu Petre. Cu: Constantin Petrican, Marcel Anghel, Gabriel Constantinescu, Adi Carauleanu, Florin Predună, Vasile Mureșan, Elena Petrican, Marina Banu, Vali Mihalache, Virgil Leahu, Lili Popa Alexiu.

„...o teribilă comedie politică ilustrând ineficiența unui colosal aparat polițienesc pus în mișcare pentru suprimarea ideilor pașoptiste...; ideile pașoptiste capătă, prin înfățișarea generalei mobilizări a «imperialilor» de pretutindeni, statutul unei veritabile forțe, imposibil de oprit, controlat, suprimat (așa explicându-se, de pildă, absența fizică din piesă a revoluționarilor). (Mircea Iorgulescu — „Teatrul” nr. 2/1980, articol reluat în capitolul „Teatrul participării” din volumul „Critică și angajare”, Editura „Eminescu”, București, 1981, p. 172—174).

„Piesa are tonul unei grozave comedii politice, datorită lipsei de eficiență cu care acționează un fabulos aparat polițienesc pentru radierea ideilor pașoptiste. Ciudat, revoluționarii lipsesc din piesă, dar ideile lor capătă o teribilă forță tocmai prin felul în care este ilustrată mobilizarea imperialilor de pretutindeni”. (Romulus Diaconescu — „Dramaturgi români contemporani”, Editura „Scrișul românesc”, Craiova, 1983, p. 292—294).

„Figura centrală a piesei este Metternich și ea încearcă o viziune dialectică-istorică asupra ideii de putere, cînd asupra înțelegerii sale filozofico-politice se exercită sensul grozav al imperativului revoluționar. Comentariul dramatic are aici ceva din dialogurile filozofice, fiind și plin de savoare, dar și otrăvit de un limbaj ce înșinuează cu cinism trivialul”. (Constantin Cubleșan — vol. cit., p. 176—180).

„Arhitectura ei este aproape aleatorie, asumîndu-și libertăți de construcție ce desfid regulile tradiționale. Scriitura versificată — într-o intonație prozodică ce amintește de cea maiakovskiană — nu simplifică, nici ea, sarcina lectorului (sau a interpretului), căci nu o dată rigorile de rimă impun forțarea topicii normale. (...) Este, în fond, această scriere, o parabolă despre neputință. Neputința, ineficacitatea unui uriaș aparat de reprimare (este vorba de sistemul polițienesc habsburgic), incapabil nu numai să izoleze și să anihileze un om, o idee revoluționară (Bălcescu), dar incapabil — și aici intervin ridicolul și absurdul situației — să-i sesizeze importanța reală, ca și dimensiunile primejdiei pe care o reprezintă.” (Dinu Kivu — „Teatrul”, 4/1983).

Alte opinii: Th. Pracsiu — „Cronica”, 29/1982; Stelian Vasilescu — „Ateneu”, 12/1983.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

- Să te știe toată lumea — piesă într-un act — „Amfiteatrul”, 6/1966.
- Încununare fără fanfara orașului — piesă într-un act — „Amfiteatrul”, 1/1967.
- Bunicul și Artre cu litere de platină — farsă tragică în două părți — „Amfiteatrul”, 1/1968.
- Cronica personală a lui Laonic — piesă aproape istorică — București, A.T.M., 1968.
- Mă-ntreb, dar cine îmi răspunde? — în „Teatrul de hîrtie” al revistei „Argeș” — 1/1970.
- Pantha Rej — pantomimă — „România literară”, 14 mai 1970.
- Podul de nisip — fragment — „Tribuna”, 13 aprilie 1972.
- Sîntem și rămînem — piesă în opt părți (fragmente) — „Teatrul”, 6/1975 și „România literară”, 14 octombrie 1976.
- Schimbarea la față — „Teatrul”, 2/1978.
- Europa, aport, viu sau mort! — fragment din actul II — „România literară”, 7 iunie 1979, fragment din actul

III — „Vatra“, 8/1979; piesa integrală — „Teatrul“, 9/1979.

- *Linște de sărbători* — fragment din partea a II-a — „Tribuna“, 5/1979.

În volum :

- *TEATRU*. Editura „Cartea românească“, București, 1971.
Cuprinde *Restaurarea hainelor Sfîntului Augustin*; *Bunicul și Artre cu litere de platină*; *Pantha Rei*.
- *MIRIALA*. *Teatru*. — Editura „Cartea românească“, București, 1982.
Cuprinde: *Schimbarea la față*, piesă în patru părți; *Europa, aport, viu sau mort!*, comedie politică în cinci acte; *Miriiala* — detunare de la o ședință înscenată într-un prolog și cinci acte și dedicată, dintre cei de față, numai celor ce sînt de bună credință pe viață; *Postfață sau Linște de sărbători!* — dramă tipică în două părți și epilog.

Opinii critice despre volumele de teatru ale lui Paul Cornel Chitic :

„Titlurile pieselor lui Paul Cornel Chitic — *Restaurarea hainelor Sfîntului Augustin*, *Bunicul și Artre cu litere de platină* — constituie un prim indiciu al înclinației acestui tînr și talentat dramaturg spre enigmaticul vag aluziv. Titlul e o emblemă, nu o expresie rezumativă. Tot astfel, discursul dramatic nu va avea o valoare similară cu aceea a vorbirii curente, ci se va desfășura într-un spațiu și conform unor canoane strict teatrale. Căci teatrul, conform formulei la care aderă Chitic, nu e în nici un caz spectaculum mundi, o imagine a lumii, încă o dată lumea, ci e univers creat, joc prim“. (Nicolae Balotă — „România literară“, 8 aprilie 1981).

„P. C. Chitic urmărește, în aceste prime piese, degradarea unor concepte, teatrul lui, de factură intelectuală și problematizantă, prelungind, în fond, sub alte înfățișări, linia atît de greu acceptată la noi a dramaturgiei „de idei“. Acțiunea și personajele, întreaga desfășurare dramaturgică exprimă o vocație demonstrativă, dincolo de concretul intrigii și al replicilor se află o bine articulată construcție ideologică.

O anume artificialitate a acestor lucrări provine tocmai din existența unei vizibile demarcații între cele două planuri.“ (Mircea Iorgulescu — vol. cit.).

IV. OPINII CRITICE (selectiv)

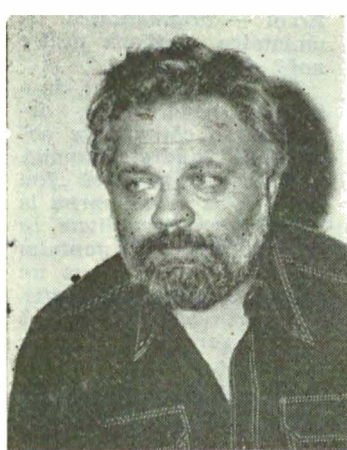
„Paul Cornel Chitic este unul dintre cei care au ambiția și capacitatea să contribuie în domeniul său la naștere de începuturi. Mă-ntreb, dar cine îmi răspunde? lansează către o dramaturgie de dezbatere grave pe tema existenței umane un scriitor cu acuitate în a sesiza și maturitate în a ridica mari probleme“ (Virgil Brădășteanu — „Viziune și univers în noua dramaturgie românească“, Editura „Cartea românească“, 1977, p. 365—368).

„Chitic pare a avea obsesia esențialității, oroarea salutară de a transcrie observația imediată. Construiește parabole în care eroii au nume fanteziste sau n-au deloc, iar întâmplările sînt evident căutate. Căci îl interesează semnificația, nu verosimilitatea. Schema e totuși evitată, autorul avînd percepția psihologilor, a mișcării interioare“ (George Gană — „Teatrul“, 8/1967).

„Teatrul pe care-l scrie P. C. Chitic este, fără îndoială, unul ce slujește momentului politic imediat, prin caracterul său ocazional agitatoric. El este — poate fi — un instrument artistic de mobilizare a maselor, căci forța dramatică a verbului nu-i lipsește; un teatru manifest al ideilor revoluționare comuniste, conceput ca un mijloc de propagare în public a conceptelor și ideilor exprese ale acesteia“. (Constantin Cubleșan — vol. cit.).

„Teatru politic prin intenții și substanță, aceste piese aparțin unui dramaturg reprezentativ pentru momentul actual și constituie o încercare originală, pe deplin realizată, de respingere a inerțiilor și comodităților de gîndire“ (Mircea Iorgulescu — vol. cit.).

„P. C. Chitic trebuie să devină o prezență scenică mai activă pentru a obține recunoașterea publică meritată. Probabil, nu depinde numai de el“ (Romulus Diaconescu — vol. cit.).



In memoriam

Constantin Bălărețu

În această neobișnuită iarnă, a căzut ca un copac trăsnit, zguduindu-ne, îndurerându-ne, Constantin Bălărețu.

Nemiloasă, groaznică boală i-a frânt aripile ce-l purtau într-un avântat zbor printre piscuri. Se întilnea acolo sus, în aerul tare al înălțimilor, cu alte zboruri de păsări măiestre, cucerind în lupta cu timpul frumoase biruințe artistice ale unui talent excepțional.

Cînd l-a alcătuit, mama-natură l-a hărăzit din plin cu multiple înzestrări, destinîndu-l unor drumuri la care numai aleșii au acces.

Încă din anii studenției, „marca” unui interesat de toate și de toți „se depune”. Tinăr foarte, caută — și se simte bine acolo — lumea și apropierea celor mai maturi decît el. Ce știa și cît știa, însemna încă de pe atunci o zestre pe care a îmbogățit-o mereu. O minte ageră, un gînd scormonitor și o permanentă dorință — chiar sete — de a-și explica și cele mai complicate întîmplări ale lumii îl detașază net de cellalți.

Așa cum o vreme și-a căutat cercetător locul, la fel, întreaga lui viață, n-a putut sta mai niciodată locului. Neastîmpărat, era mereu atras de ceva, ori către ceva.

Putea să facă la fel de bine reportaj, crîlnicie, literatură. Dar putea să facă mai cu seamă teatru... Cel peste 25 de ani lucrați aici, în teatru, pentru el nu înseamnă un stagi, o cifră, înseamnă o viață. O ardere, o cauză uriașă... a unui uriaș care privea lumea cu frumusețea lui ochi albaștri, ce adunau parcă lacomi, insectați, seninul din jur, ca să-l mai potolească nellniștile, teama de a nu scăpa ceva din tot ceea ce se cerea văzut, gîndit, analizat și însumat.

Căle spre el și dinspre el n-au semănat cu ale nimănui. Era unic în modul de a înțelege, de a gîndi, de a face! Ceea ce pentru cei mai mulți era greu, pentru el era accesibil. Era din cale-afară de inteligent. Întîlnirea cu personajele nu era o simplă cunoștință, era o „trîntă” românească, o luptă între uriași, din care, după mari bătălii de zile și nopți fără sfîrșit, ieșea ori intra prin Arcul de triumf al marilor creații, inscriindu-se printre biruitoarii teatrului românesc.

A luat cu el plăcerea cu care și-a trăit viața, bucuria care i-a însemnat succesele, risul ori plînsul oamenilor pe care i-a fericit și laurii cu care i-au fost încununate creațiile, iar pentru noi, pentru toți, a lăsat suspinele lui Andrei din Trei surori, insomniale Locatarului din Există nervi, bucuriile lui Lopahin din Livada cu vișini și mai ales covîrșitoarea imagine, cruzimea teribilă a lui Varravin, în monumentală sa creație din Procesul, interpretare care — fie-mi îngăduit s-o scriu — va sta cu siguranță alături de cele mai apropiate de perfecțiune întru chipări din istoria teatrului românesc.

Naivalnic, clocotitor, vulcanic, exigent, generos și sensibil, s-a dăruit fără menajamente vieții, profesiei și oamenilor, cărora le-a făcut nu puține daruri.

Constantin Bălărețu a plecat dintre noi. Teatrul va continua să-l bucure pe oameni. Scindura scenei din Mîndlinești îi va aștepta în zadar pasul apăsător... glasul lui va vibra încă multă vreme cu vorbele din Există nervi. În noaptea asta nu pot să dorm.

Silviu STĂNCULESCU

MOTTO :

„Am vrut să îmbrățișez pe cel ce mă îmbrățișează, să cuprind cuprinderea ce mă cuprinde“.

Constantin NOICA

Unul dintre puținii aleși, dintre cei mulți chemați, în spațiul atât de îngust, dar supus presiunilor de tot felul, care e cronică teatrală, a fost Aurel Bădescu.

Un tânăr înalt, uscățiv, cu ochii vii, de tăciune, și plete ca pana corbului, de o timiditate ieșită din comun, căutând să treacă mereu cit mai neobservat cu puțință — în ciuda vestimentației sale de stradă și de toate zilele, care nu putea să nu atragă atenția publicului spilcuit, de premieră — se strecura îngindurat și singuratic în sanctuarul teatrului, cu umilința asumată a ultimului dintre credincioși. Fără nici o emfază și nici un „drept“ pe care să-l revendice, fără să vrea să impună și să se impună în vreun fel, dimpotrivă, parcă jenat continuu de toate atributele — de ce obligatorii? — ale „funcției“ sale critice, el era — și va rămâne acum, pentru totdeauna — îndrăgostitul adolescentin care nu învățase să ciștige ascunzându-și sentimentele și nici nu îndrăznește să și le mărturisească altfel decît prin scris. Scrisul acesta era însă transfigurat de o patimă curată și înaltă. Iar cronicile sale nu erau poate decît mărturia înfiorată a mirărilor și uimirilor sale, în fața miracolului de suflă și de speranță al teatrului, de care cronicarul se lăsa pătruns cu o rară voluptate a înlăturării ori-

* Cronică cronicii... din „TEATRUL“ nr. 6/1983.

căror stavile preconcepute. Poate de aceea cronicile sale erau atât de personale, atât de ne-asemenea celor datorate altor confrăți, chiar și atunci cînd opiniile propriu-zise despre un spectacol sau altul puteau să fie, în esența lor, asemănătoare.

Nu putem să uităm că, în micimea dorinței noastre de „rigoare“ a spiritului critic și de „tranșantă“ judecată de valoare asupra reprezentăției teatrale, am

CRONICA CRONICII TEATRALE

Un cronicar

fost tentați să-i reproșăm chiar * această ciudată — și, pentru noi, excesivă — aplecare a sinelui asupra lui însuși, precumpănind uneori asupra a ceea ce ar fi „trebuit“ să fie aplicativitatea la „obiect“. Dar dacă „obiectul“ cronicilor sale teatrale, ca și al microeseurilor sale cinematografice, nu-l constituiau, poate deliberat, spectacolele ca atare, ci spectacolul interior, cu mult mai fascinant, al ideilor pe care acestea le puteau declanșa într-o altă conștiință, mărturisitoare? Nu înțelegem cam tirziu — uneori prea

tirziu — originalitatea și unicitatea fiecăruia dintre noi?

Un zîmbet depărtat, de o înfinită generozitate, ascunzînd o chinuitoare nevoie de tandrețe umană, ne îndeamnă parcă să „fîm serioși“, să nu ne oprim la o astfel de eventualitate, ca și cum înțelegerea faptului ar comporta și acum un soi de nedorită indiscreție, o neautorizată pătrundere în acea parte a ființei care s-a dorit și care trebuie — da, de astă dată chiar trebuie — să rămînă de taină.

Niciodată terne, niciodată de complezență, niciodată tributare unor interese meschine ori străine de mistuitoarea sa dragoste pentru teatru, devenită rațiune de a fi, cronicile lui Aurel Bădescu, desfășurate pe o perioadă de 15 ani în revista „Contemporanul“, ca și acelea publicate în „România literară“, în „Cinema“ sau în „Teatrul“, au o prospețime auroală a spiritului, o sclipitoare vervă imaginativă, oferind ele însele spectacolul alert și dinamic al unor paradoxale și strălucitoare asociații de idei, de o tulburătoare, neașteptată și exemplară franchețe. Iată de ce, pentru oricine ar dori să cunoască în profunzime fenomenul teatral al anilor 1970—1985, consultarea cronicilor lui Aurel Bădescu din „Contemporanul“ devine obligatorie.

Tînărul înalt și uscățiv, care nu împlinise încă 37 de ani și care iubea actorii ca nimeni altul — recitiți cronică lui despre Octavian Cotescu în „Minetti“! — s-a retras pentru totdeauna în singurul loc unde s-a simțit ca acasă. Să nu-l mai căutăm așadar decît în cronicile sale.

MYOSOTIS

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU Scene din marele spectacol p. 70

CARTEA DE TEATRU

AL. TANASE Estetica teatrului p.

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU Sărbători p. 82

OASPEȚI

PAUL CORNEL CHITIC Gruppo Teatro/Laboratorio
din Verona p. 83

I.N. „Rampa“, acum 50 de ani p. 84

IONUȚ NICULESCU *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune*, Miron Costin p. 35

IN MEMORIAM

ALECU POFCVICI Nae Roman p. 87

SILVIU STĂNCULESCU Constantin Băltărețu p. 95

VALENTIN ȘILVESTRU Jurnal de critic 1944—1985 p. 83

ADRIANA POPESCU *Dramaturgi români contem-
porani de la A la Z*, Paul Cornel Chitic p. 91

MYOSOTIS Un cronicar p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173



A black and white portrait of a woman with short, wavy, light-colored hair. She is looking slightly to the left of the camera with a neutral expression. She is wearing a light-colored top and a necklace with a small pendant. The background is dark and out of focus.

ILEANA STANA IONESCU