

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Premiile A.T.M.
pe anul 1985

★

*Ziua Mondială
a Teatrului*

Ioneștii

piesă în patru tablouri
de PLATON PARDĂU

Eternitatea lui
Al. Giugaru

★

Trei actori englezi
în jurul mesei rotunde

★

Evocări

• BIRLIC

• MIHAIL SEBASTIAN



Cronica dramatică:

● BUCUREȘTI: TEATRUL NAȚIONAL,
„NOTTARA“, FOARTE MIC, OPERA
ROMÂNĂ ● PIATRA NEAMȚ ●
ORADEA

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

Colegiul de redacție
THEODOR MĂNESCU
VIRGIL MUNTEANU
ILIE RUSU
DOINA TARHON
PAUL TUTUNGIU

COPERTA I: Nina
Udrescu, Lică Gherghi-
lescu și Emil Sassu în
„Acești îngeri trști” de
D. R. Popescu pe scena
Teatrului Dramatic din
Constanța.

8 MAI 1921 — 8 MAI 1986

* * * În întâmpinarea glorioasei aniversări p. 1

165 DE ANI DE LA REVOLUTIA LUI TUDOR VLADIMIRESCU

AL. GRIGORESCU Domnul Tudor — personaj
dramatic p. 3

27 MARTIE, ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

DINA COCEA Perenitatea teatrului p. 5
WOLE SOYINKA Mesaj p. 6

★

Premiile A.T.M. pe anul 1985 p. 7

IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD Actualitatea teatrului p. 12
I. N. „Rampa”, acum 50 de ani p. 15

IONEȘȚII
piesă în patru tablouri
de PLATON PARDAU

p. 16

CRONICA DRAMATICA „Jocul ieilor” (Teatrul
Național din București); „Acești îngeri trști”
(Teatrul Tineretului din Piatra Neamț); „Du-
lapul” (Teatrul de Stat din Oradea — Secția
maghiară); „Ris și plin”, „Maria Tănase și alte
portrete” (Teatrul „Nottara”); „Lewis și Alice”
(Teatrul Foarte Mic); „Peer Gynt” (Opera Ro-
mână din București). *Semnează:* MARGARETA
BĂRBUTĂ, ILEANA BERLOGEA, IRINA CO-
ROIU, VALERIA DUCEA, ALICE GEORGESCU,
VICTOR PARIION p. 36

VIITORUL ROL

MARIA MARIN Constantin Codrescu, Carmen Pe-
trescu, Florin Crăciunescu, Anca Alecsandra,
Mihai Dobre în „Toamna roșie” la Teatrul
„Ion Vasilescu” din Giurgiu p. 50

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

MIRCEA MARIN „Tensiunea născută din efortul
spre desăvârșire...” Convorbire realizată de
LUDMILA PATLANJOGLU p. 52

SCENOGRAFIA

DAN JITIĂNU Impresii scenografice din China. II.
Învățământul superior de teatru, scenografie și
arte plastice p. 61

În împlinirea glorioasei aniversări

Partidul Comunist Român împlinește, în curând, 65 de ani de existență. Va fi, este, un moment sărbătoresc, pe care toți comuniștii români, întregul nostru popor, îl întâmpină cu sentimentul că au în față un eveniment de amplă rezonanță politică, internă și internațională, una din acele clipe — rare — care fac dintr-un fapt al istoriei un fapt istoric și în care istoria însăși se descoperă cu respect și admirație, pentru a saluta măreția clipei.

Un fapt istoric prin înalta treaptă calitativă adăugată evoluției poporului român, națiunii noastre unitare, patriei întregite în 1918 ca urmare a voinței și a luptei sale unanime pentru libertate și independență. Un fapt istoric în a cărui substanță vitală s-au adunat, din veacuri, năzuințele de dreptate socială ale maselor populare, spoliata de felurilele asuprii, dar și idealurile îndelung visate de marii precursori ai spiritului revoluționar românesc, precum Horia, Cloșca și Crișan, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu sau Nicolae Bălcescu. Un fapt istoric născut din esența tare a nenumăratelor jertfe pe care muncitorii pământului românesc, purtând unii secera, alții ciocanul, le-au adus de-a lungul vremilor, cu speranța dar și cu certitudinea acelor izbînzi ce aveau să se numească, în triumfala lor cale revoluționară, 23 August 1944, Congresul al IX-lea al P.C.R., Epoca Nicolae Ceaușescu. Un fapt istoric înscris în istoria poporului român, a patriei române, cu litera nepieritoare a viitorului comunist.

Glorioasa aniversare a partidului nu semnifică, însă, numai un fapt istoric al zilei de ieri, ci mai ales un fapt istoric al zilei de azi și al celei de mâine. Căci marea sărbătoare pe care o întâmpinăm aduce încă o dată în plină actualitate, necesitatea cunoașterii trecutului eroic al poporului român, a puternicelor sale tradiții de luptă pentru afirmarea ființei proprii, pentru libertatea socială și națională, pentru progres și civilizație. Așa cum s-a subliniat în mod consecvent în documentele de partid, în cuvântările secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, istoria poporului român în genere, istoria mișcării noastre muncitorești revoluționare contribuie, prin marea sa capacitate educativă, cu valențe fundamentale, de înaltă valoare etică și civică, la formarea și dezvolta-

rea conștiinței socialiste, patriotice, revoluționare, la cultivarea în rindul oamenilor muncii, și indeosebi al tineretului, a mindriei naționale pentru istoricele realizări obținute în anii socialismului : „Cunoscind istoria glorioasă și sacrificiile înaintașilor noștri, strădaniile lor în perfecționarea creației materiale și spirituale — sublinia întiiul președinte al țării — învățăm să prețuim și să iubim mai mult, mai profund cuceririle prezentului, să facem totul pentru a le dezvolta, pentru a făuri istoria nouă a patriei noastre, istoria socialismului.“

Aniversarea partidului, sărbătoare a întregii națiuni, înseamnă, astfel, la noul început de drum pe care îl constituie cel de-al optulea plan cincinal al României socialiste, și un mare, un înflăcărat indemn, simțit și urmat de întregul popor român cu avintate elanuri revoluționare și patriotice. Pentru că astăzi, mai mult ca oricând, poporul întreg, deplin stăpin pe soarta lui, conștient de propria sa putere, vede în sărbătoritul Partid Comunist centrul vital al națiunii, acea forță conducătoare de nebiruit prin a cărei voință și acțiune cele mai cutezătoare proiecte pot să devină — și vor deveni ! — realitate palpabilă. Experiența de pînă acum — a celei mai rodnice și înfloritoare perioade din milenara istorie a românilor, epoca de aur care poartă numele neînfriecatului fiu al patriei, eroul între eroi, tovarășul Nicolae Ceaușescu — a confirmat și confirmă zi de zi, în chip strălucit, justetea politicii interne și externe a partidului ; caracterul său creator, unitatea de monolit a națiunii în jurul partidului și a marelui său conducător, ca și unitatea indestructibilă între edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și imperativul suprem al contemporaneității — pacea și prietenia între popoare — conferă obiectivului fundamental al Programului P.C.R., creșterea bunăstării materiale și spirituale a oamenilor muncii, întreaga certitudine.

Depozitar activ al celor mai înaintate tradiții revoluționare ale poporului român, Partidul Comunist conduce astăzi patria, potrivit hotăririlor Congresului al XIII-lea, spre împlinirile societății socialiste multilateral dezvoltate, spre acelea din ce în ce mai clare și mai luminoase ale societății comuniste. Oamenii muncii din toate domeniile de activitate, însuflețiți de sărbătorirea glorioasei aniversări a partidului, își dedică astăzi eforturile tot mai conștiente, tot mai judicios organizate, înfăptuirii neabătute a visului comuniștilor români, devenit acum, într-un timp al istoriei atît de scurt, obiectivul concret al întregului popor pe drumul socialismului victorios.

Izvorite deopotrivă din profunzimile istoriei și din necesitatea obiectivă a evoluției sociale, acționind în numele viitorului, țelurile Partidului Comunist Român își validează valoarea și statornicia, spre binele și fericirea poporului din care partidul s-a născut și pe care îl exprimă plenar.



Domnul Tudor-personaj dramatic

Tudor Vladimirescu „intră” în drama-turgia noastră istorică în vremea cind B. P. Hasdeu dădea prima capodoperă a piesei de evocare, **Răzvan-Vodă** (1867). Un pluton compact de condeie aparținind mai ales unor profesii înrudite (poeti, publiciști, actori) scrie asiduu pentru scenă melodrame istorice, în față cu modelele mult gustate ale romantismului minor, sentimental-aventuros I. Dimitrescu-Movileanu, N. Istrati, I. N. Șoimescu, Al. Depărățeanu, D. Bolintineanu, C. Dimitriade, Petre Grădișteanu, C. Haiepliu și încă destui.

Dramaturgul B. P. Hasdeu se ivise în această atmosferă laborioasă. Eroul său se mișca tot în plin ev mediu, ca și majoritatea eroilor animați, cu mai puțin har, de confrășii săi. În trei decenii de dramaturgie istorică (1837 este anul cind Gh. Asachi deschide capitolul, prin piesa **Petru Rareș**), autorii abordaseră cu prudență trecutul apropiat.

Cel care-l înfățișează (poate întiiul) pe Tudor Vladimirescu într-un spectacol marcat de toate servituțile teatrului senzațional este Iorgu Caragiale, copilul teribil al ilustrei familii.

El, veșnicul pe drumuri, obținuse vremelnice învinițarea să joace trei zile pe săptămână pe scena Teatrului Național, în iarna anului 1867. În trupă, îl avea și pe M. Eminescu (apud G. Călinescu, **Studii și cercetări de istorie literară**, E.T., 1966). Poate în căutarea unui subiect ieșit din comun, poate dorind să șicaneze pe susceptibili descendenți ai boierilor amestecați în faptele anului 1821 (a cărui amintire era încă vie!), el însălează o reconstituire istorică uneori de un comic involuntar. Folosește în reprezentație tot ce are la îndemână: decoruri și costume. Formula era utilizată în epocă, însă Iorgu, aproape ca totdeauna, este urmărit de nenoroc. La spectacolul din 14 martie 1868 asistă Constantin D. Aricescu, viitorul mare monograf al Slugerului Tudor, aflat în plină campanie de elaborare a clasicei sale cărți, **Istoria revoluțiunii române de la 1821**, care va apărea în două volume, la Craiova, în 1874.

Critica reprezentației e nimicitoare, se numesc inconsecvențele istorice, inadecva-

rea costumelor, subrezenția conflictului dramatic. Tonul violent, de pamflet, este totuși îndreptățit. „Ispravnici ca Oleteleșanu nu putea să poarte anterior de cit, cu flori de-o palmă și care servă numai ca față la saltele”. Tudor purta în realitate „după mărturia celor ce au fost în contact cu dînsu... dulamă cu copci, culoare negru-albastru; peste dulamă un conțes îmblănit; în picioare cisme lung-e; și încins cu sabie turcească”. Interpretul eroului gorjean apare pe scenă „cu un fel de tatarcă arnăuțească, cu flori de lir”! Concluzia lui Aricescu e netedă: „Credem că și costumele și limba trebuia conservate în toată fidelitatea lor, în toată originalitatea lor” (**Trompeta Carpaților**, marti 19/24 martie 1868).

1870. În conflict cu direcțiunea Teatrului Național, Mihail Pascaly se reîngiază în sala Bossel, de unde lansează, prin ziarul lui C.A. Rosetti, **Românul**, din 3 octombrie, un patetic apel „la toți românii cari sunt cu anima pentru dreptate și iubirea artelor”. Anunța „două reprezentațiuni”.

Programul primei reprezentații îl dăm cu titlu documentar: „Sala Bossel. Duminică la 4 octombrie 1870. Reprezentație românească extraordinară dată de domnul M. Pascaly. Cu concursul mai multor artiști români, se va juca pentru intia oară piesa **Țăranul din vremea lui Tudor**. Comedie națională cu cîntece, în trei acte de domnu xxx [Mihail Pascaly]. Muzica națională cu totul nouă, compusă de d. A. Flehtenmaher. Corurile executate de elevii conservatorului. Scena se petrece în timpul zaverii lui Tudor, la moșia Cormănești”.

Marele folclorist de mai tîrziu, G. Dem. Theodorescu, se entuziasmează în coloanele ziarului **Românul** (din 8 oct. 1970). Piesa „arată impresiunile acelei epoci, cind românul era sărăcit și redus la sapă de lemn, dar viteaz, falnic și generos”. Se narează „mersul piesei”. Deslușim ne-lipsitul conflict sentimental, pus acum în lumină de caractere dirze, însuflețite de atmosfera „zaverii”. Se cîntă cu înfocare pe versuri „poporane”: „Să scăpăm de calicie, / Să avem și noi moșie, / O moșie numa-n flori, / Nu-n necată în plînsori”.

Letiția Gitză, într-o carte de referință. **Mihail Pascaly**, E.S.P.L.A., 1959, identifică în repertoriul de turneu al marelui actor și această piesă, a cărei atracție stătea mai mult în „ariile naționale”. Brașovenii au ovaționat-o la finele primăverii lui 1871.

Apare, în fine, cartea lui C.D. Aricescu (1874).

Numeroase asteriscuri ascundeau numele „căftăniților” amestecați în drama Vladimirescului. Descendenții lor erau numeroși și aveau încă putere! Și totuși, cartea va face epocă trei sferturi de veac, până când Andrei Oțetea va încerca să-i răstoarne tezele (**Tudor Vladimirescu și mișcarea eteristă în Țările Românești 1821—1822**, București, 1945).

Aricescu demonstra convingător (dovadă că, azi, un tânăr istoric, Mircea T. Radu, i-a reluat argumentația, amplificând-o : **Tudor Vladimirescu și revoluția din Țara Românească**, Craiova, 1978) caracterul antifanariot al mișcării.

Scrierea sa inspiră, peste câteva decenii abia, oameni bine intenționați. În 1914, N. Radivon tipărește o „dramă istorică în patru acte și un prolog, **Domnul Tudor 1821**”.

Distribuția impresionantă și tablourile încărcate fastidios emanau dintr-un entuziasm pentru faptul crud, de istoriografie. Tudor e urmărit, documentar, în taberele sale — Slatina, Cotroceni, Golești. Uzurpatorii, Macedonski, Prodan, Sava, Iordache foiesc împrejurul lui. Intriga se precipită, accentul cade pe martirajul care nu poate fi evitat. Ipsilanti are un orgoliu maladiv dezvăluit în replici hotitoare.

Aceeași grijă pentru demascarea complotului care a însingurat istoria națională o are și institutorul din Baia de Aramă N.N. Sîrbulescu, autorul „piesei istorice în patru acte **Zavera lui Tudor Vladimirescu**”, datată Turnu Severin 1915. El este descendentul fostului „fecior de cort în tabăra lui Tudor”; cunoscuse panduri longevi, ca Ion Sibinescu, mort în 1886, la 110 ani.

La 15 ianuarie 1919, directorul general al teatrelor, Ion Peretz, încredințează lui Constantin Nottara drama în versuri **Bimbașa-Sava**. Era o dramă romantică, născând abilitățile încercări ale căpeteniei gărzii de arnăuți domnești de a seduce pe frumoasa Marioara Balăceanu, pățimașă susținătoare a lui Tudor Vladimirescu. Revoluționarul e adus în scenă pentru lungi monoloage justificative. Avîntul versului — rostit de Aristide Demetriade — înălța inimile, în atmosfera sensibilizată de actul epocal al Unirii depășite.

Tot în versuri, de tonalitate didactică, Virgil Costescu propune cititorilor un act, **Tudor Vladimirescu** (1922), ținînd la lumina tiparului încă din 1908, an cînd s-a

reprezentat într-o școală primară. Micuții interpreți au avut „de luptat” cu tirade pletorice: „Să ne păstrăm pămîntul ce-i leagăn și mormînt, / Să ne păstrăm și limba și datina bătrînă, / Credința, legea sfîntă și pajura română”. Un bun exercițiu de teatru școlar.

Pînă în stagiunea 1922—1923 a Teatrului Național din București, Nicolae Iorga evocase scenic pe Mihai Viteazul (1911), Ștefan cel Mare (1911). C. Brincoveanu (1914), Cantemir Bătrînul (1920). Emanate din tomurile sale erudite, dramele aveau și ele valoare de document, căci genialul istoric nu făcea altceva, sub reflectoare, decît să „sonorizeze” hrisoavele. Dacă tehnica teatrului său era uneori deficitară, limba avea aromă cronicărească.

Cînd Gheorghe Ciprian se îmbrăca în costumul lui Tudor Vladimirescu în piesa profesorului, spectatorii erau plăcut surprinși să privească o dramă eroică centrată pe „cazul” martirului. Camil Petrescu numea pe Nicolae Iorga drept precursor al „dramei de idei”. În alți termeni, Paul Prodan, analizînd spectacolul, conchidea : „Singurul personaj care-l interesează d-aproape pe autor e Tudor. Restul personajilor numeroase se poate considera mai mult figurație. D. Iorga nu s-a agățat de nici un detaliu al vremii de atunci. Nu este un evocator de atmosferă. Preocupat numai de Tudor, pe acesta îl urmărește și numai în conflictul dintre diavolul și boieri”. (cf. **Teatrul românesc contemporan 1920—1927**).

Vor trece trei decenii pînă cînd un alt dramaturg să se întrebe cine a fost omul care a marcat istoria modernă a țării sale. Întîi într-un poem epic, **Întîmplări din marea răscoală** (1953), apoi în drama **Tudor din Vladimiri** (1956) și în scenariul filmului **Tudor** (1964), desăvîrșind intensă muncă în reportajul dramatic **Zodia Taurului**, Mihnea Gheorghiu a reanalizat toate izvoarele narative ale revoluției. El ne-a dat, în fine, fresca vremii, aflînd pentru teatru numitorul comun al evenimentelor. Tudor Vladimirescu este, deopotrivă, un combatant împotriva fanariotismului, un aliat al cruciadei eteriste, un dezrobitor al țăranilor.

La 165 de ani de la această revoluție a norodului românesc, comparabilă cu ridicarea din celălalt veac a tribunilor Horia, Cloșca și Crișan, revoluție care a restabilit domniile pămîntene și a numit noile căi de progres ale patriei, dramaturgia noastră este încă datoare cu texte revelatoare. Cîștigul istoriografic este substanțial. Mii de pagini — documente, sinteze, studii — așteaptă harnicul scormonitor. Însuflețind epoca, teatrul nostru poate contribui decisiv la cunoașterea depășită a acestui erou de epopee națională.

AI. GRIGORESCU

Perenitatea teatrului

În fiecare an, în luna martie, sărbătorim Ziua Mondială a Teatrului; întreaga omenire omagiază ceremonialul creației scenice, închinat deopotrivă actualității și istoriei.

Durează teatrul de peste două milenii și jumătate, sub cerul Eladei, sub toate cerurile planetei noastre: de atunci, popoarele îl celebrează continuu într-o splendidă perenitate. A însemnat și înseamnă teatrul, de ieri și de azi, de pretutindeni și de la noi, fenomen de cultură, de civilizație spirituală, imagine a vieții ce ne împresoară, cu multiple sensuri și semnificații. Atestă istoria teatrului universal și contemporan virtuțile poeziei dramatice și cele ale artei scenice, într-o unitate iradiantă care lărgeste orizontul cunoașterii, îl înnobilează pe om, îi sensibilizează participarea la o realitate ce se vrea continuu mai bună, într-o lume a echilibrului, a armoniei, a progresului și a păcii. Minți luminate au încercat să definească teatrul în chipuri diferite, dar toate aceste înalte cugete au fost convinse de scopul educativ și moral al artei scenice. Înseamnă teatrul și realitate socială transfigurată în imagini scenice, și artă a sublimului, a eroicului, a gestului uman civilizator; *înseamnă teatrul, totodată, artă a comunicării*, prin al cărei patos (apelându-se la modalități distincte, strâns legate de reperele convenției scenice) se acționează în consens cu năzuința de perfectibilitate socială; nevoia de pace a tuturor popoarelor a găsit întotdeauna în scenă un lăcaș primitor, un element activ. Mai mult decât oricând, teatrul contemporan

este chemat să participe la opera de educație, de desăvîrșire a omului, într-o deschidere înnoitoare a aspirațiilor sale. Sigur, teatrul îndeplinește multiple funcții; dar importantă este cea educativă, morală, civică, patriotică — funcție care, prin intermediul esteticului, modelează spiritualitatea și sensibilitatea oamenilor. De ce este peren teatrul, de ce vorbim despre perenitatea actului teatral? Pentru că teatrul este un fenomen de cunoaștere și înnobilare a spiritului, și, ca atare, pauperă mi s-ar părea o cultură în afara artei scenice. Nici o altă expresie a culturii nu poate înlocui creația scenică. Sinteză organică de arte, teatrul este o artă de sine stătătoare și aduce o nouă dimensiune în paleta multicoloră a sensibilității umane.

În societatea românească socialistă contemporană, teatrul se constituie ca modalitate de afirmare a idealurilor actualității, ca formă educativă complexă și activă, ca modalitate de cunoaștere și comunicare.

Realității noastre, teatrul îi restituie imaginea într-un spațiu virtual al năzuințelor. Teatrul contemporaneității socialiste are nobila misiune de a transforma clipa în istorie, în istoria înfăptuirilor pe care le zidim cu elanul înnoitor al creativității.

Dina COCEA

președinte al Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale

Mesaj

Tuturor oamenilor de teatru, bărbați și femei, tuturor celor care creează și care se reunesc în și prin teatru, celor pe care teatrul îi bucură, îi sprijină sau îi provoacă, le adresez salutul meu și cele mai bune urări cu prilejul acestei Zile a tuturor teatrelor din lume, o Zi ca un An Nou, în care sintem asaltați de atâtea grave probleme.

Aș vrea să mă refer direct la una dintre aceste probleme. Unii vor socoti, poate, că nu e cea mai arzătoare și vor invoca altele, — ca foametea, boala, amenințarea cu distrugerea totală etc. — subliniind totodată slăbiciunea mijloacelor și a puterilor artei noastre de a le face față. Puțini vor nega, totuși, că e vorba de cea mai strigătoare nedreptate a timpului nostru și că spaima și revolta victimelor au străpuns în cele din urmă carapacea rezistentă care proteja conștiința lumii. Vreau să vorbesc, desigur, despre rasism și, în mod deosebit, despre acela care a atins forma cea mai perfectă ca instrument de represiune al Statului: Apartheidul.

Teatrul n-a întârziat să ia poziție față de această ofensă adusă umanității, cum a făcut-o și față de altele. Artiști din numeroase țări ale lumii au hotărât să interzică reprezentarea operelor lor și refuză orice participare personală în această parte a lumii în care Statul neagă apartenența la umanitate a majorității populației sale. Unii au ales drept temă a operelor lor cele mai evidente fărâdelești ale regimului de Apartheid.

Artiștii rămân conștienți de puterea limitată a gestului lor și nu nutresc prea multe iluzii cu privire la capacitatea oricărei forme de artă de a îndrepta lumea și de a restructura societatea.

Totuși, nu se poate pune la îndoială faptul că această activitate umană are puterea de a pune în lumină numeroasele contradicții ale lumii contemporane, de a trezi conștiința societății și de a-i mobiliza membrii în vederea unor schimbări. Și tocmai această conștientizare a celor mai diverși oameni — tineri, profesori, muncitori de la oraș și de la sat și chiar oameni de afaceri — reușește, mai devreme sau mai târziu, să se transmită conducătorilor de guverne și de state și să influențeze, fie chiar pe căile cele mai subtile, politica. Acest proces este evident mai ales în ultimii doi-trei ani și s-a manifestat în atitudinea unor guverne față de Apartheid. Am fost martorii unei schimbări de atitudine, cel puțin aparentă, chiar în cadrul unora dintre bastioanele cele mai inexpugnabile, care sprijineau aroganța sfidare pe care o reprezintă Apartheidul în Africa de Sud.

Ritmul acestei evoluții s-a accelerat. Și dacă răspunderea pentru intensificarea luptei interne e o chestiune a înseși popoarelor asuprite, lumea din afară nu poate să nu aibă conștiința datoriei de a participa prin sprijinul său moral și prin afirmarea solemnă a solidarității sale...

Renunșând la rezerva pasivă față de această enclavă rasistă, oamenii de teatru sînt chemați să-și dedice o parte din activitatea lor creatoare pentru a stimula conștiința morală a popoarelor și a autorităților lor publice, construind o punte permanentă de empatie cu majoritatea violentată din această regiune a comunității umane.

Cerem cu insistență instituțiilor, tuturor celor care dețin o autoritate morală în lume, să sprijine fără rezerve această acțiune de solidaritate, recunoscînd că atît securitatea cît și pacea lumii nu pot fi separate de eliberarea tuturor oamenilor, sub toate aspectele existenței lor cotidiene, — să garanteze fiecăruia liberă folosire a capacității sale creatoare, în cadrul demersului comun al întregii omeniri.

Wole SOYINKA

președintele Institutului Internațional de Teatru
(I.T.I.)

Premiile A.T.M.

pe anul 1985

În domeniul teatrului dramatic

◆ acordate de conducerea Asociației

PREMII EXCEPȚIONALE, pentru întreaga activitate de creație desfășurată în domeniul artei dramatice și valoroasă contribuție la afirmarea teatrului românesc contemporan :

ILEANA PREDESCU, artistă emerită.
TAMARA BUCIUCEANU.

PREMIUL PENTRU CRITICĂ ȘI TEATROLOGIE :

ION TOBOȘARU, pentru volumul „Consemnări” — II (editat de A.T.M).
VICTOR PARHON, pentru articolele și cronicile publicate în revistele „România literară”, „Teatrul”, „Contemporanul”, „Ramuri”.

◆ acordate de biroul Secției de critică teatrală

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL :

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ de Ecaterina Oproiu, Teatrul Mic.

LIVADA CU VIȘINI de A. P. Cehov, Teatrul Național din Tîrgu Mureș.

PREMIUL PENTRU REGIE :

ANCA OVANEZ-DOROȘENCO, pentru regia spectacolelor **Despot-Vodă** de Vasile Alecsandri și **Arheologia dragostei** de Ion Brad, Teatrul Național din București.

MIHAI MANOLESCU, pentru regia spectacolului **Paznicul de la depozitul de nisip** de D. R. Popescu, Teatrul Național din Craiova.

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE :

ROMULUS FENEȘ, pentru decorurile și costumele spectacolului **Livada cu vișini**.

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ :

VALERIA SECIU, pentru rolul **Ea** din spectacolul **Cerul instelat deasupra noastră**.

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN :

ION CARAMITRU, pentru rolul Hamlet din spectacolul omonim al Teatrului „Bulandra“.

MIRCEA ALBULESCU, pentru rolul Ciubăr-Vodă din spectacolul Despot-Vodă.

În domeniul teatrului de păpuși:

◆ acordate de Centrul național UNIMA

Spectacolului **Sperietoarea de pițigoi** de Al. T. Popescu, Teatrul de păpuși din Constanța.

Atriiței CRISTINA CIUBOTARU, pentru rolurile interpretate în spectacolele **Prinț și cerșetor** și **Aventură în codru**, la Teatrul pentru copii și tineret din Iași.



Ileana Predescu



Tamara Buciuceanu

Luni 10 februarie 1986. Zi geroasă. La elegantul și ospitalierul sediu din Ienăchișă Văcărescu, atmosfera e caldă, entuziastă. În vecinătatea florilor, premiile așteaptă să fie înmânate laureaților. Artistă emerită Dina Cocea, președinta asociației, salută numeroasa asistență venită la această tradițională sărbătoare prin care este omagiată întreaga mișcare teatrală românească, premiile reprezentând o judicioasă selecție ce implică și o apreciere globală. Evocând prin imagini su-

gestive memorabile creații, pledînd pentru valorile autentice, pentru continuitate și perenitate artistică, Natalia Stancu, Margareta Bărbuță, Valentin Silvestru, Victor Parhon, Dinu Kivu argumentează opțiunile membrilor secției de critică de teatru. Palmaresul anului 1985 vădește o ponderată exigență, o echilibrată evidențiere a reușitelor, din care se alcătuieste, stagiune de stagiune, curba ascendentă a devenirii artei teatrale românești. Astfel sînt validate ca exemplare carierele a două emi-



Valeria Seciu și Ștefan Iordache în „Cerulea noastră” de Ecaterina Oproiu, Teatrul Mic



Scenă din „Livada cu vișini” de A. P. Cehov, Teatrul Național din Tîrgu Mureș

nente actrițe, Ileana Predescu și Tamara Buciuccanu, cariere pe cit de diferite ca registru interpretativ, pe atît de semnificative prin amplitudine creatoare. O montare insolită, de mare anvergură, pe un text din literatura universală — *Livada cu vișini* de A. P. Cehov — splendid cîntec de lebedă al regizorului Gheorghe Harag, montare ce a beneficiat și de un minunat cadru scenografic, realizat de Romulus Feneș, de asemenea premiat, este în mod semnificativ însoțită de o pre-

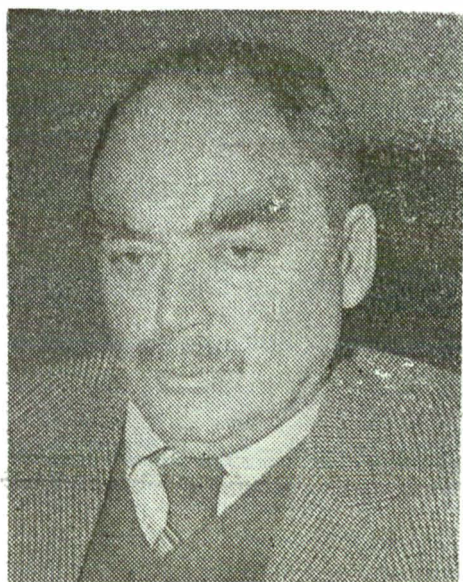
mieră absolută a dramaturgiei originale, un spectacol de finețe deosebită, pe măsura textului, o subtilă și dureroasă analiză a psihologiei insului contemporan: *Cerulea noastră* de Ecaterina Oproiu. Pe același principiu al echității profesionale au fost distinși și directorii de scenă. Regizoarea Anca Ovánez-Doroșenco este răsplătită atît pentru revitalizarea în parametrii actualității a unei drame clasice autohtone, Despot-



Valeria Seciu



Ion Caramitru



Mircea Albulescu



Cristina Ciubotaru

Vodă de Vasile Alecsandri, cit și pentru validarea virtuților dramatice ale unei piese inedite, de factură poetică, — Arheologia dragostei de Ion Brad. Convingând pe deplin într-un interesant demers susținut tot pe un text din dramaturgia originală, Paznicul de la depozitul de nisip de D. R. Popescu, un regizor din generația tânără, Mihail Manolescu, își vede, la rîndul său, încununare eforturile de împlinire. Reușită la cota de efervescentă a rolului, incandescenta interpretare a

Valeriei Seciu este remarcată încă o dată și individual. Actorul performanței excepționale, Ion Caramitru, printr-un frumos gest, dedică premiul său trupei întregi, fără de care elevata montare shakespeariană nu ar fi putut exista. Propulsat prin talentul și forța lui Mircea Albulescu, un personaj episodic a fost adus în prim-planul atenției generale. Un stimulent deopotrivă pentru creații de amploare, dar și pentru ambițioase bijuterii miniaturale. Ca de obicei, și teatrul de păpuși își are



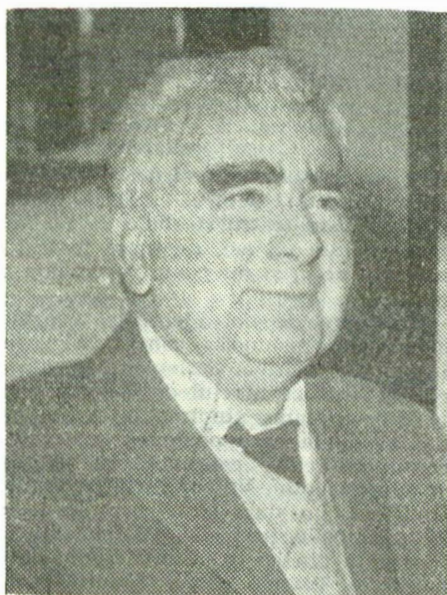
Anca Ovanez-Doroșenco



Mihai Manolescu



Romulus Feneș



Ion Toboșaru



Victor Parhon

premiații săi: o actriță complexă, dăruită cu pasiune acestui gen, Cristina Ciubotaru, și un spectacol ce a întrunit în diferite competiții aprecieri unanime — Sperietoarea de pițigoi de Al. T. Popescu. Dintre condelerii care se străduiesc să învingă efemeritatea actului teatral, tezaurizând în file de cronică, în pagini de ziar, revistă sau carte inestimabilele mostre de cultură umanistă ale artei teatrale românești, sînt evidențiați de astă dată profesorul universitar Ion Toboșaru, a că-

rui activitate teatrală multilaterală este binecunoscută, și Victor Parhon — un gazetar deosebit de activ în domeniul publicisticii de specialitate, unul mentor și la catedră, celălalt animator și în mișcarea de amatori... Manifestarea s-a însușit pe măsură ce locul aplauzelor și al fotografiilor a fost luat de felicitări și urări colegiale. Bucuria generoasă reprezintă, chiar dacă indirect, cheazăția unor succese viitoare.

Rep.

■ HENRI
WALD

Actualitatea teatrului

„Desigur, nu din pricina actualității lor supraviețuiesc operele, ci actualitatea le face să trăiască“.

Léon Moussinac

„O piesă, acest joc de o seară, este o conversație între autor și public, un fel de propunere spirituală oferită și primită sau refuzată“.

Louis Jouvet

Actualitatea face parte din însăși definiția teatrului. Spectacolul teatral este un act dramatic. Spre deosebire de literatură, care se scrie în absența cititorului și se citește în absența scriitorului, teatrul se desfășoară atât în prezența actorilor cit și în prezența spectatorilor. Fie că se referă la trecut, fie că se referă la viitor, reprezentația teatrală este totdeauna prezentă și interesează prezentul. Teatru inactual este, în sens strict, o contradicție în termeni, iar teatru actual este un pleonasm. Teatrul este totdeauna contemporan. Altfel este literatură sau cinematograf. „Drama citită este așadar într-o mare măsură povestirea unor acțiuni sau evenimente suflatești proiectate în trecut sau viitor. Prin aceasta, drama tinde la citire să elimineze factorul propriu-zis dramatic, care este al acțiunii prezent nemijlocite. Marea problemă pe care o pune drama constă astfel în mijloacele care trebuie găsite pentru a transforma acțiunile trecute sau viitoare în acțiuni prezente, pentru a menține drama într-un prezent neîntrerupt“¹. Actualitatea teatrului constă, în primul rând, în faptul că principalul „semnificant“ este un om viu,

în carne și oase, care vorbește și se mișcă aici și acum: actorul. „Dacă vrem să știm ce este teatrul trebuie să ne întrebăm ce este un act, deoarece teatrul reprezintă actul și nu poate reprezenta altceva“².

Creatoare de noi idei este vorbirea, care, sub presiunea convorbirii, neagă, întreabă și afirmă. Scrierea nu poate decât să păstreze nivelul de conceptualitate la care a ajuns gândirea la un moment dat și de la care poate să se înalțe în continuare către concepte mai abstracte și mai generale. Numai vorbirea poate să transforme o stare sufletească în idee și să urce ideile, prin energia ei metaforică, pe trepte din ce în ce mai înalte de cunoaștere. Textele devin rodnice pentru gândire numai prin convertirea lor în vorbire: lectură, dialog, discuție, dezbatere. „Emisiunea vocală, fruct al unei elaborări motrice foarte fine, termină o schiță de mișcare a întregului corp căruia îi concentrează energia motrice în punctul cel mai favorabil acela în care se situează aparatul fonatoriu, între corp, locul pulsionilor și instrumentul gândirii noas-

¹ Tudor Vianu, *Arta actorului*, Ed. Vremea, București, 1932, p. 42.

² Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 119.

tre" ¹. Deși dialogul teatral este vertical, adică orientat în direcția scenă-sală, spre deosebire de cel real, care angajează orizontal persoanele care discută, totuși dialogul teatral își păstrează o bună parte din forța educativă a convorbirii, datorită prezenței active a spectatorilor: atenție, gândire, râsete, plîsete, aplauze etc.

Teatrul este arta menită să recupereze suprasegmentalele și paralingualele vorbirii — ton, debit, ritm, accent, mimică, gest — pierdute de textul dramatic. Teatrul ridică în cele patru dimensiuni ale spectacolului sensurile culcate în opera dramatică, explicitează ceea ce este implicit în text. De aceea unii dramaturgi însoțesc textul sortit să fie rostit pe scenă cu un text secund despre felul în care vrea autorul să fie rostite replicile; textul secund este un monolog al autorului despre dialogul actorilor. Uneori, monologul autorului mai vorbește și despre împrejurările în care se desfășoară acțiunea, despre starea sufletească a personajelor, despre ce au pățit înainte de intrarea în scenă, despre cum trebuie să fie îmbrăcați actorii etc. La noi, Camil Petrescu a excelat în asemenea texte auxiliare. Se realizează astfel echilibrul dintre intelect și sensibilitate, care așază teatrul între literatură și plastică. Forța specifică a teatrului se întemeiază tocmai pe unitatea pe care o realizează spectacolul între intelectualitatea lecturii și emoționalitatea imaginii. Spectacolul de teatru trebuie să se situeze la egală distanță atât față de discursul cit și față de pantomimă, dacă vrea să rămână fidel esenței sale.

Clasicitatea esențială a teatrului, adică echilibrul dintre gândire și simțire realizat în spectacol prin echilibrarea textului dramatic cu rostirea, mimica, gesturile, mișcarea, costumele, decorul, decurge cu necesitate din actualitatea lui. Nu orice spectacol este teatru; diferența specifică dintre teatru și spectacol constă în faptul că teatrul este un spectacol care actualizează un text dramatic. Orice dezechilibru „romantic” — impresionismul, expresionismul, simbolismul, suprarrealismul — prin folosirea marionetelor, măștilor, coregrafiei, tinde să reducă teatrul la spectacol. Actul teatral implică neapărat unitatea dintre cuvînt și mijloacele audio-vizuale prin care poate fi sporită expresivitatea cuvîntului. În teatru, realismul nu se reduce nici la fidelitatea semnificativului față de aparența lucrurilor și nici la fidelitatea semnificației față de esența lucrurilor, ci la unitatea intimă dintre spectacolul perceptibil și textul in-

teligibil. De aceea, arta actorului este o unitate între trăirea spontană a rolului și autocontrolul critic al jocului. Altfel, ar reprezenta un gelos oarecare și nu Othello al lui Shakespeare. Tomaso Salvini spunea că „actorul trăiește, plînge și rîde pe scenă, dar plîngînd și rîzînd își urmărește risul și propriile sale lacrimi. Și tocmai în această viață dublă, în acest echilibru între viață și joc, constă arta” ². Autocontrolul stărilor sale sufletești a intrat într-o asemenea măsură în comportamentul actorului încît nu mai poate scăpa de el nici în viața sa personală. „Talma, conducînd corpul fiului său la cimitir, și-a dat seama, în fața mormîntului deschis, că a controlat tot timpul parcursului starea unui tată care suferă din pricina morții copilului său” ³.

De altfel, toate abaterile romantice de la clasicitatea esențială a teatrului nu fac decît să contribuie la depășirea limitelor istorice ale unui anumit stadiu de dezvoltare a clasicului și la pregătirea unui clasicism contemporan. Un teatru fără actori care dialoghează este altceva decît teatru. Hipertrofierea spectacolului în dauna cuvîntului a fost stîrmită de inflația verbală care a cuprins o bună parte din teatrul european în primele decenii ale veacului nostru. Platitudinea melodramelor bulevardiere a împins și pe unii regizori să încerce un teatru fără vorbe și chiar fără actori, cu obiecte, sunete și lumini. Planchon spunea că „acțiunea noastră n-are nimic literar” și că „a devenit necesar a abolii literatura pentru a regăsi mai bine teatrul”, iar Grotowski susținea că „domeniul teatrului este percepția și nu comprehensiunea”. Peter Brook afirma și el că „teatrul este o posibilitate dată omului de a-și crește pentru un anumit timp intensitatea percepțiilor; asta-i tot și e imens”. Nici Jean Louis Barrault nu e prea departe de această concepție asupra teatrului cînd scrie că „noi trebuie să ne adresăm mai degrabă pieptului publicului decît capului său. Respirația primește totul, capul nu percepe decît 15%” ⁴.

Numai că, prin însăși esența sa, spectacolul teatral izbește simțurile spectatorilor nu pentru a-i excita, ci pentru a-i pune pe gînduri, pentru a le trezi cugețarea critică asupra epocii în care trăiesc. „Problema nu este de a im-proviza pentru a scăpa de imperialismul textului și

² Citat de K. S. Stanislavski, Munca actorului cu sine însuși, București, 1955, p. 500.

³ Jean Vilar, De la tradition théâtrale, Paris, L'Arche, 1955, p. 134.

⁴ Jean Louis Barrault, Souvenirs pour demain, Paris, Seuil, 1972, p. 193.

¹ Marie Elisabeth Dienesch, Jeu dramatique, éducation et thérapie, Revue d'Esthétique, 1977, no 1—2, p. 370.

pentru a da simulacru libertății personale și creatoare, ci, dimpotrivă, a reda acestuia adevărata lui greutate fonică, materialitatea lui articulatoare, rezonanța lui libidinală, puterea lui de inducție gestuală și totodată reala lui dimensiune socială”¹. Într-un spectacol de teatru, cuvântul și imaginea trebuie să-și sporească reciproc valoarea artistică: cuvântul să se simtă și imaginea să se înțeleagă. „Rolul celui care pune în scenă, datoria și privilegiul său, este de a fi prezent peste tot și totuși invizibil, fără să oprească personalitatea actorului și nici să strivească gândirea poetului, necheltuindu-și geniul decât pentru a servi și pe unul și pe celălalt”². În teatru, înțietatea regiei față de text este o aberație. Talentul regizorului constă în a scoate la iveală **actualitatea** ideilor consemnate în opera dramatică. Ca artist, regizorul își exprimă propria sa atitudine față de lumea în care trăiește prin reliefarea anumitor idei ale textului și nicicum prin abaterea extravagantă de la ele. Așa cum actorul își controlează jocul pentru a nu ieși din rol, tot așa regizorul trebuie să-și controleze punerea în scenă pentru a nu ieși din text. Teatrul este joc, nu joacă. „Orice revoluție teatrală întemeiată numai pe elementele vizuale ale teatrului va fi neapărat o revoluție parțială (și probabil va avorta), deoarece teatrul este mult mai mult decât un spațiu de umplut”³. Înainte de toate, teatrul este menit să citească spectatoriilor textul dramaturgului.

Pornind, neapărat, de la un anumit text, teatrul nu poate să nu fie influențat și de modalitatea grafică în care e scris: iconografic sau alfabetic. Există o anume deosebire între teatrul culturilor alfabetice și cel al culturilor iconografice; în primul, precumpănesc dialogul, tensiunea replicilor, logica demonstrației, în celălalt, elementele audio-vizuale, cântecul și dansul: Shakespeare și Kabuki. Verbul „kabuki” înseamnă „a se răsuși” și „a se strimba”. Teatrul japonez este preocupat mai mult de plasticitatea emoționantă a unor fapte de eroism decât de claritatea conceptuală a unor idei. În vreme ce europeanul este înclinat să privească un spectacol așa cum citește — de la stînga la dreapta — japonezul nu are această înclinație. Teatrul european are, înдобște, o introducere, un cuprins și o

încheiere, asemenea discursurilor noastre, în timp ce teatrul japonez este deschis oricărei improvizații. Oamenii fac teatru și chiar mîncîcă așa cum scriu. Pentru japonez, spre deosebire de european, „a minca nu înseamnă a respecta un meniu (un itinerar de farfurii), ci a desprinde, printr-o ușoară atingere de baghetă, ba o culoare, ba alta, grație unui soi de inspirație”⁴.

Probabil că tot iconografiei și mini-meii generalități a conceptelor pe care ea le formează i se datorează și tendința artei orientale de a privi lumea ca pe o suprafață de înfrumusețat și nu ca pe o adîncime de cercetat. În viața orientală, lucrurile sînt mai mult fenomene sensibile de trăit decât esențe inteligibile de gândit. De aici, pasiunea pentru grădini, ritualul ceaiului, rafinamentul stampelor și mătăsurilor. Paul Valéry spunea că, în opoziție cu grecii, care s-au preocupat mai mult de logica ideilor decât de calitatea materiei, orientalii au rafinat materia sensibilă. „Datorăm — spunea el — Imperiului Cerului delicata invenție a mătăsii, a porțelanului, a smălțurilor, a hîrtiei și a multor altora...”⁵. Pe de altă parte, deși au inventat busola, praful de pușcă și imprimeria, chinezii „nu și-au dat seama că dețin mijloacele de a tulbura liniștea pămîntului”⁶. Cine crede că dincolo de fenomene nu se mai află nimic, nu mai are decât două atitudini de luat: retragerea din această lume iluzorie prin ascetism, sau agrementarea aparențelor ei, prin artă. „Ornamentul răspunde vidului”⁷. Influența teatrului oriental asupra celui european se explică, în bună măsură, și prin „vidul moral” lăsat în urma lor de măcelurile mondiale din prima jumătate a veacului nostru.

Criza limbajului și a rațiunii a orientat opinia intelectuală spre culturi mai mult afective și pragmatice decât conceptuale și teoretice, mai preocupate de stăpînirea de sine decât de stăpînirea naturii. Cel mai activ propagandist european al teatrului oriental a fost Antonin Artaud. Mulțumit că balinezii „demonstrează blîruitor preponderența absolută a regizorului, a cărei putere de creație **elimină cuvintele**”⁸, el exclamă: „Se simte în teatrul balinez o stare de dinainte de limbaj și care poate să aleagă propriul său lim-

¹ Michel Bernard, *Le mythe de l'improvisation théâtrale*, *Revue d'Esthétique*, 1977, nr. 1—2, p. 32.

² Jean Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, Paris, 1955, p. 43.

³ Léonard C. Pronko, *Théâtre d'avantgarde*, Paris, Denoël, 1963, p. 173.

⁴ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 35.

⁵ Paul Valéry, *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960 p. 1033.

⁶ Ibidem, p. 1029.

⁷ Ibidem, I, p. 1184.

⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 80.

baj muzică, gesturi, mișcări, cuvinte”¹. Antonin Artaud se întreabă dacă „dată fiind supunerea teatrului față de vorbire, teatrul n-ar avea totuși propriul său limbaj, dacă ar fi absolut himeric să fie considerat o artă independentă și autonomă, la fel ca muzica, pictura, dansul etc...”².

Autonom, da, dar independent, nu, deoarece autonomia nici unei arte nu poate să ajungă la independență față de limbaj „Limbajul teatral” este, ca și celelalte limbafe, un „para-limbaj”, adică un limbaj secund, care nu poate să aibă un înțeles decît dacă îl primește de la vorbire. Punerea în scenă nu trebuie să scape de vorbire, ci să verbalizeze tot ce se află pe scenă. Dezlegată de vorbire, scenografia încetează să mai fie **grăitoare** și nu

mai poate să provoace decît reacții empirice, nicidecum emoții estetice. De altfel, lupta împotriva vorbirii nu poate să fie altceva decît o luptă a vorbirii cu sine însăși.

Prin ziare, reviste, radio, televiziune unii **comunică celorlalți**, în vreme ce prin dialog, unii **comunică** cu ceilalți. Numai dialogul îngăduie ascultătorului să devină la rîndul lui vorbitor. Teatrul dialoghează în locul spectatorilor, dar și în prezența lor, izbutind, astfel, să contracareze, într-o anumită măsură, unilateralitatea pauperizantă a monologului.

Cinematograful și televiziunea nu **concurează** teatrul, ci îl **eliberează** de toate elementele străine esenței lui, permițîndu-i să devină el însuși: înscenarea mereu actuală a unui text dramatic. Reprezentație înseamnă a fi din nou prezent.

¹ Ibid., p. 93.

² Ibid., p. 104.

„Rampa”, acum 50 de ani, martie 1936

Abia s-au ofilit ghiociei, și Tănase închide stagiunea bucureșteană a „Cărăbușului”. La peronul Gării de Nord trag vagoanele turneului. Itinerariul numără zeci de... gări, unde nea Costică împarte, cu larghețe, bilete de favoare. ● Alături de Dinu Bădescu și Șerban Tassian, Florica Cristoforeanu cîntă în **Carmen**. Dirijează Ionel Perlea. Apoi, diva va porni din nou spre alte zări. Dar va reveni mereu. ● Leny Oaler și V. Maximilian au tras Lozul cel mare în sala de la Majestic. Comedia de bulevard își trăiește a-

pogeul. ● La Naționalul clujean, Ion Tilvan se încumetă să-l joace pe Hamlet. ● Pe ecrane, o primă versiune antologică a **Mizerabililor**, cu Frederic March și Charles Laughton. O vedem la cinema Aro (Patria de azi). ● În librării, un fin eseu de Alice Voinescu, **Montaigne. Omul și opera**. ● După **Năpasta**, directorul Conservatorului din Timișoara, compozitorul Sabin Drăgoi, lucrează la opera **Kir Ianulea**, inspirată tot din literatura marelui Caragiale. Ce s-o fi înțîmplat cu partitura? ● Ion Manu e de părere că „tracul e minunat pentru actorul de dramă și e dezastruos pentru cel de comedie”. ● În + 1936, o vioară Stradivarius era asigurată pentru trei sute de mii de dolari. ● Moare Garabet Ibrăileanu, mentorul revistei „Viața românească”, o autoritate a criticii noastre literare. ● La „Alhambra” lui Nicu-

șor Constantinescu și N. Vlădoianu, premiera întîii reviste românești cu muzică exclusiv românească. Cele mai multe melodii sînt semnate de Ion Vasilescu și Elly Roman. Pretutindeni, se fredonează **șlagărul** lui Vasilescu **Bucureștiul meu iubit**. Și ultimii sceptici sînt cucerii de originalitatea cîntecelor, care nu mai vin de la Paris... ● Se construiește la Moscova „Teatrul Armatei Roșii”. Datele „Rampei”: 2.000 de locuri; lungimea sălii 65 m. ● George Enescu triumfă pe scena Operei din Paris. Premiera mondială a operei **Oedip** s-a transmis direct prin postul de radio Paris — Tour Eiffel și s-a retransmis la postul de radio român. Melomanii fără „aparatură” au trebuit să stea rîteva ore bune cu căștile la urechi. E încă vremea „galenelor”, vremea eroică a radiofoniei...

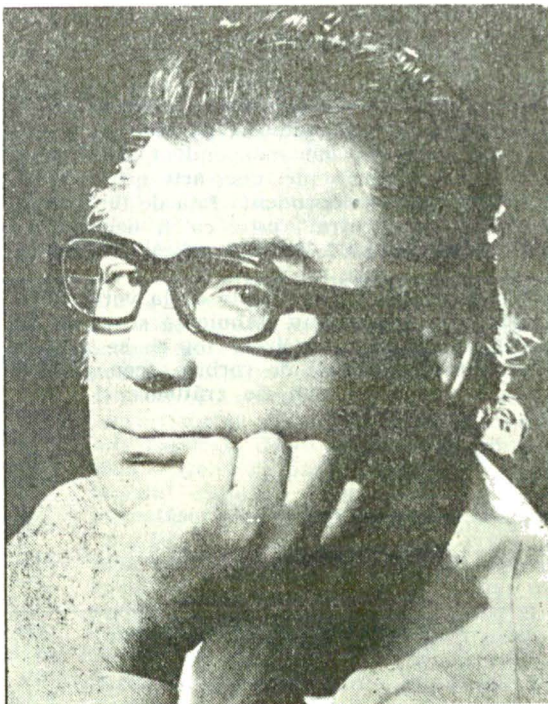
I.N.

Ionești

piesă în patru
tablouri

Personajele:

IOAN
ANA
NICOLAE
VERA



1

Salonul vast al unei vile. Mobilă bine aleasă, cam obosită. Oricum, opulență. Două intrări: dreapta — dinspre exterior; stînga, dinspre interiorul apartamentului. În colțul din stînga, o sugestie de fereastră — ușă largă, către o grădină. După-amiază tirzie de vară. La ridicarea cortinei, un telefon sună violent și îndelung. Cu pași repezi, intră Nicolae: 30 de ani, îmbrăcat ușor, de lucru. Ține în mînă un stilou sau flow-master, semn că tocmai s-a ridicat de la masa de lucru. Este un tînăr cu înfățișare plăcută, energică, tuns scurt, fără barbă sau mustață.

NICOLAE (*ridică receptorul*): ...Casa Ionescu... Nu directorul... Da, sînt fiul. Nicolae Ionescu... Ce fac? Lucrez... iar dumneata mă întrerupi... Ce dorești? Cum adică să-ți spun ce lucrez? Ce te... interesează pe dumneata?! Cine ești? (*Iritare*). Ori ai de gînd să spui cine ești și ce dorești, ori închid telefonul. (*Brusc.*) Ce sîntem?! Cum îți permiți...? Indrăznești să ne judeci...?! (*FuriOS.*) Spune-ți numele, domnule! Nu ți-e rușine? (*Rămîne cu telefonul la ureche, apoi îl coboară, oprindu-se la jumătatea distanței. Îl aruncă în furcă.*) Idiotul! (*Pe replică intră Ana: 50 de ani, zvultă, încă fru-*

moasă; trăsăturile ei se regăsesc la Nicolae. Are în mînă un dosar voluminos. Și ea a fost întreruptă de la lucru.)

ANA Cine era?

NICOLAE: Un idiot.

ANA: Ce voia?

NICOLAE (*nervos*): Ne-a înjurat!!

ANA: Nu ridică tonul la mine, Nicolae! (*Schimbă.*) Cum ne-a înjurat?

NICOLAE (*uimire indignată*): Că sîntem o gașcă, c-am pus mîna pe uzină, c-am ajuns mari mahări în orașul ăsta... Îți place?

ANA (calmă): Asta cam așa e...
NICOLAE (furios): Îi dăm lui socoteală! Idiotul!

ANA (calmă): De ce te infurii? Faptul că ne înjură e o dovadă că simțim ceva în orașul ăsta.

NICOLAE (strigă): Nu suport. S-a atins de mine, nu-i rămân dator.

ANA (calmă): Întotdeauna ai fost scandalagiu și bătaș. De câte ori nu m-au chemat la școală din pricina încăierărilor tale...

NICOLAE (aprin): Cu cine mă bateam? Cu putorile clasei! Mă ironizau că alerg după note, că vreau anul și cumna! Le stăteau în ochi laurii mei. (Alt ton.) Dacă le stăteau în ochi, n-aveau decît să umble cu ochii umflați!

ANA (povestind): A trebuit să plătim daune... Să procurăm o pereche de ochelari speciali, să umblăm pe la clinica oftalmologică... Eh, Nicolae, Nicolae... Putea să se sfîrșească rău...

NICOLAE (aprin): Mamă, tu nu înțelegi că eu, pocnindu-l pe ăla, îmi apăram dreptul de a nu fi banal și prost?! Inteligenți din naștere, campioni la datul cu gura, meșteri în a trece dintr-un an în altul pentru că erau suporteri...

ANA (mirare): Ce erau?

NICOLAE: Su-porteri! Suporteri la fotbal, la handbal, la acțiunea de..., la inițiativa pentru..., la manifestația în vederea... Viață de suporteri! Inși care nu pun piciorul în arenă... Pentru că în arenă trebuie să alergi, să-ți dai sufletul, mai poți să-ți rupi și picioarele... (Adînc.) Voiau să mă scoată din competiție. (Simplu.) M-am apărat.

ANA: Nu-i vorba cumva și de orgoliu?

NICOLAE: Eu cred despre mine că am ceva în capul ăsta...! E datoria mea să mi-l apăr sau nu? Tot ce mă împiedică să gîndesc și să muncesc într-un conflict cu mine!

ANA: Deci orgoliu... Fii mai tolerant, Nicolae. (Arată spre telefon.) Lasă-l să ne injure. E plăcerea lui. Cîte plăceri are omul în viață? Două, mari și late. Plăcerea de a triumfa și plăcerea de a-i învidia pe cei ce triumfă.

NICOLAE (uitîndu-se spre telefon): Dacă se mai repetă, cer să pună telefonul sub observație.

ANA (rîzînd): Ai să faci o cerere la telefoane, cum că persoane necunoscute proferează cuvinte jignitoare la adresa tovarășului Ioan Ionescu, director general adjuncț al uzinei „Oțelul”, a soției sale, Ana Ionescu, juristă la Centrul de expoziții, a fiului lor, Nicolae, inginer în uzină la taică-su, a norei lor, Veronica, fiziciană la laboratoarele...? E caraghios...

NICOLAE (insistență, furie): Mamă, ăla nu numai că ne bătăcărește, dar are un scop mult mai perfid...

ANA: Evident...

NICOLAE (exploziv): Să nu mă lase să lucrez! (Apasă.) El știe că particip la concurs. Știe că aici, la ora asta, în timp ce alții se distrează și puțin le pasă de ziua care vine, eu mă bat cu capul de toți pereții pentru o formulă! Trebuie să fie ceva care știe că sînt pe ultima sută de metri, că e o chestie de timp afectiv, de liniște. Și tocmai aici lovește! Mă ridică de la masa de lucru! Măgarul!

ANA: Hai, băiete... Și pe mine m-a ridicat de la masa de lucru... Mîine începe procesul. Trebuie să studiez dosarul, să mă pregătesc, să fiu dură și omenoasă. (Schimbă.) Bag din nou capul în dosar, închid toate ferestrele, trag storurile și gata.

NICOLAE: Nu-i același lucru. Pentru tine e un dosar ca oricare altul...

ANA (cu o durere abia stăpînită): Da? ! Un dosar ca oricare altul...

NICOLAE: Unul dintre sutele de procese... Ai legi, ai instrucțiuni... Pe cînd eu trebuie s-o iau mereu de la capăt. (Pe gînduri.) Trebuie să-mi fac singur instrucțiunile. Și chiar legile. (Alt ton.) Cine poate să fie? Cine are interesul să mă bîzîie...? (Preocupat de ideea lui.) Vocea mi-e absolut necunoscută... Vreunul care a ratat prima oară? La cealaltă ediție am fost 30 de concurenți din toată țara. Dar din uzina noastră am participat numai eu. Să fi telefonînd din alt oraș? Nu cred. (Brusc, violent, sună telefonul.) Ana ridică rapid. Nicolae ascultă fierbînd.)

ANA (calm): Noi sîntem... Familia Ionescu... Dă-i drumul... Te ascult... Deci bărbatul meu a obținut postul de director cu pile și proptele... Dacă așa îți place dumitale... Eu sînt democrată... Iau în considerație orice părere... Aha... Ești de părere că invenția lui Nicolae e copiată după o revistă străină... (Către Nicolae.) Ai copiat după o revistă străină?

NICOLAE (nu reușește să-i ia receptorul): Mamă! Nu te compromite!

ANA: E de părere că stînd de vorbă cu dumneata...

NICOLAE (excedat): Îi spune „dumneata“!

ANA: ...Că stînd de vorbă cu dumneata, mă compromit... Nu cred că mă compromit... Aha! Vera... Am primit în casă o din aia... (Către Nicolae.) Auzi ce crede despre Vera noastră... (Nicolae scoate o țigară și o aprinde febril.) Dumneata ești un suflet amărît, lipsit de orice bucurie... Te înțeleg... Ești singur, undeva într-o cușcă de beton din orașul acesta tot mai mare și mai

- stăpin pe noi! Trebuie să vorbești cu cineva. Să ne ajutăm unii pe alții... Hai, spune, spune... De ce taci? Bărbatul meu l-a tot împins pe fecioru-su în față...? Ce voiai să faci? E feciorul lui... Il unge șef de secție peste oțelărie...? Asta cam așa va fi... Ne transmitem uzina din tată în fiu? O jumulină ca pe o găină? Nu-i frumoasă comparația, dar dacă dumitale îți place... Spune ceva și despre mine... Mai tirziu? Bine. Dar nu foarte tirziu. Noaptea mai scoatem telefonul din priză... *(Lasă receptorul în furcă.)*
- NICOLAE *(hotărât)*: E de aici! Cineva care ne cunoaște. Pe tata, pe tine, pe Vera, pe mine...
- ANA: Vezi, nu ești centrul universului... *(Cald.)*: De ce nu vrei să fie un necunoscut...? Un necunoscut oarecare. Un Ionescu...
- NICOLAE: Ce plăcere bizară! Să vorbești cu un necunoscut care ne urăște!
- ANA: La atîția cunoscuți care ne urăsc, și le vorbim, de ce să nu adăugăm și un necunoscut care ne urăște? E chiar mai uman; e ca și cum ai face un bine cuiva și cineva ți-ar face un bine.
- NICOLAE *(minic)*: Umplindu-te cu noroi!
- ANA: Spunîndu-ți ce gîndește despre tine. Nu ai nici o satisfacție la ideea că omul își descarcă sufletul în fața ta? Cîți din cei printre care trăim aici, în cartier, sau la slujbă, spun cu adevărat ce gîndesc despre taică-tu, despre mine, despre tine...?
- NICOLAE: Mamă, nu mă interesează ce gîndesc ei! Trăiesc în locul meu? Muncesc în locul meu? Tremură, în locul meu, așteptînd verdictul comisiei de omologări? *(Rău.)* Un singur lucru l-ar vrea în locul meu: succesul! *(Obsesiv.)* Cine să fie? Mai participă cineva din uzină la concursul de acum? Nu. Aș fi aflat... Sint singurul.
- ANA: Nu te mai frămînta, Nicolae... *(Cu o amară luciditate.)* Să presupunem că ai afla cine e... Ce-ai face? I-ai da în judecată?
- NICOLAE: I-aș arăta eu!
- ANA: Uneori e mai bine să nîu afli. *(Meditativ.)* Să nu afli... Să nu vrei să afli... Dar, din păcate, aproape întotdeauna, pînă la urmă, afli.
- (Intră Vera; 28 de ani, vag împlinită din cauză că e gravidă pe la începutul sarcinii. Altfel, o păpușică, tip de star de altădată.)*
- VERA: Am auzit telefonul, dar nu m-am putut trezi complet. Știam că sună, că trebuie să mă dau jos din pat și să răspund eu, însă picioarele, minile nu m-au ascultat. Eram, în același timp, trează și adormită. *(Către Ana)*. Sarcina dă stări din astea?
- ANA: Nu-i nimic, Vera. Ai dormit mai greu. Din pricină că te-ai culcat imediat după masă.
- VERA: Ce să fac dacă mereu mi-e foame?
- ANA: Măninci pentru doi.
- VERA: Sau trei. *(Către Nicolae.)* Ce stai bosumflat? Nu ți-ar plăcea să mănînc pentru trei?
- NICOLAE: Ieși în grădină. Stai în balansoar. Nu-i bine să te agiți, să alergi la telefon...
- VERA: Răspund eu. Îmi place să răspund la telefon. Acasă numai eu răspundeam. Nu-l lăsăm pe frate-meu... Nici tatei nu-i plăcea să răspundă Valeriu. Spunea că vorbește mai mult decît trebuie. Ori de cîte ori suna, tata se oprea din numărare...
- ANA: Ce număra?
- VERA: Banii. De două-trei ori pe săptămînă. După moartea mamei prinsese obiceiul ăsta. Îi făcea teancuri de o mie și-i lega cu banderole. După aceea îi băga în dulap, în sertarul secret cu arc. Credea că eu nu știu. Profita de telefon ca să prindă momentul să bage banii înapoi în ascunzătoare. Zicea: „Veronica, răspunde tu”. Ca să fiu cu spatele la el. Dar cunoșteam ascunzătura.
- NICOLAE *(rău, către Ana)*: Frate-su a pus o oglinjoară retrovizoare deasupra telefonului, orientată spre dulap. L-a prins în obiectiv și i-a șparlit banii.
- VERA: Sunau fel de fel de pungași, prinși de tata la controale, gestionari care cereau iertare și intîlniri în doi. Era o plăcere.
- NICOLAE *(ironic)*: Și-acum, cine răspunde la telefon? Valeriu?
- VERA: Tata a desființat telefonul.
- NICOLAE: L-ai lipsit pe frate-tu de plăcerea de a divulga secretele familiei. Pe unde mai e?
- (Ana tresare foarte vizibil.)*
- VERA: Nu știu. Ultima dată lucra în port.
- NICOLAE *(ironic)*: Avem și noi marina-rul nostru.
- VERA: Nu toată lumea e obligată să ajungă inginer siderurgist.
- NICOLAE: Mai ales cînd nu reușește.
- VERA *(brusc agresivă)*: Da, sint unii care nu reușesc. Ce facem cu ei? Le tăiem capul?
- NICOLAE *(ironic)*: Se poate...?
- VERA *(dulce)*: Ești foarte generos.
- NICOLAE *(scurt)*: Nu se poate tăia ceva ce nu există. Ha! Ha!
- VERA *(dulce)*: După părerea ta, eu...? *(Face gest de tăiere a propriului cap.)* Se poate reteza ori nu se...?
- NICOLAE *(afectuos)*: Se.

ANA (*rapid, către Vera*): Și ce le spuneai la telefon?

VERA: Le băgam un text despre cinst și avutul obștesc de nu mai aveau curajul să sune la tov. inspector financiar. (*Alt ton.*) Cine a sunat?

ANA: Un prieten.

NICOLAE: Un prieten din cei care te fac albie de porci și crapă de invidie că nu ești la nivelul troacei lor.

VERA: Ce păcat! De ce nu m-am trezit?! Altă dată nu se mai întâmplă.

ANA: Hai, la muncă! (*Vrea să plece; Nicolae la fel. Sună puternic telefonul. Nicolae ridică receptorul și i-l oferă Veret.*)

NICOLAE (*către Vera*): Hai, dă drumul la text... Nu-l nevoie să-l faci bou... Spune-i că ar trebui să se ducă la păscut, dar păcat de iarbă și nu ești sigură că doamnele vaci, domnii boi și domnișoarele mioare n-o să-l dea afară de pe izlazul comun. Explică-i că cine are de reușit reușește, și cine nu — nu. Zi-i.

VERA (*refuză*): N-am chef.

ANA: Mulțumesc, Vera.

VERA: Pentru ce îmi mulțumești?

ANA: Pentru că n-ai chef...

NICOLAE: Casa Ionescu, organizație filantropică profilată pe recepționarea de injurături. (*Enervat, duce receptorul la ureche.*) Ascultă, bă! (*Cu nemulțumire.*) A închis.

ANA (*către Nicolae, deodată*): De ce întirzie taică-tu? Unde l-ai lăsat?

NICOLAE (*cu indiferență*): Am vrut să-l iau cu mine acasă, dar nu era în birou. L-am căutat pe șantier. Nu era. S-o fi îngropat în vreo ședință.

ANA: Trebuie să pun masa de zece ori! (*Comandă.*) La lucru! Vera, fă cum a zis Nicolae. Coboară în grădină. Iasomla miroase tare, aerul e curat, o să-ți dispară moleșeala. (*Intră, din dreapta, Ioan Ionescu: 55 de ani, corpulent, cu mișcări încete. Costumul descheiat, cravata lăsată, servietă „diplomat” atârând în mîna dreaptă trădează abulia și oboseala. Nu salută, înaintează în scenă, parcă fără să-l vadă. El îl privește în tăcere.*)

ANA: Bună seara.

IOAN (*căzînd pe canapea*): E seară?

ANA: Nu, e dimineață. (*Ioan începe să-și scoată pantofii.*)

VERA: E șase seara. (*Arată pendulul din perete, care chiar începe să bată: de șase ori. Ascultare.*)

IOAN (*se miră*): A bătut de șase ori. Șase seara. Uite așa: șase dimineața, șase seara, șase dimineața, șase seara... (*Se joacă, se prefacă, amestecă gravitatea cu comicul. Va fi mereu imprevizibil.*)

ANA: Unde ai umblat pînă la ora asta?

IOAN (*terminînd de scos pantofii pe care-i pune pe o mîsuță; suspicios, către toți*): De ce credeți că am umblat? Se vede?

VERA: Arăți ca învingătorul de la Maraton care și-a petrecut noaptea într-o valiză.

IOAN (*către Ana*): Ana, pe unde o fi fiind valiza cea veche?

ANA (*nu aude întrebarea*): Unde ai umblat?

IOAN: N-am umblat. Am stat. (*Sieși.*) Adică, întîi am umblat, după aceea am stat, iar am umblat...

ANA (*calmă*): Unde ai fost?

IOAN: În pădure...

NICOLAE (*mirat*): În pădure?

IOAN (*către Nicolae*): Ce te surprinde? Că vezi un om care vine din pădure? Află, băiete, că în toată copilăria mea, eu am văzut numai oameni care plecau la pădure și veneau de la pădure... Tata pleca la pădure luna și cobora simbăta.

NICOLAE: Pentru că lucra la pădure. Tu nu lucrezi la pădure. Observ că azi e ziua amintirilor. Toți vorbiți din trecut. Ce-ai căutat în pădure?

IOAN (*către Ana*): Nu-mi dă voie să merg în pădure! Foarte ciudat. Am fost în pădurea Adîncata, m-am culcat într-o poiană și am tras un somn zdravăn. Cunoști poiana. Cea cu mii și mii de păpădii...

VERA: Putea să te muște vreun șarpe. Tatei i s-a întîmplat...

NICOLAE (*urlînd*): Lasă amintirile! (*Pauză.*) Nu suport! Mie îmi crapă capul din cauza prezentului și viitorului.

VERA (*domoală*): Nu-ți ies calculele...! O să-ți iasă. Și data trecută, întîi nu ți-au ieșit, după aceea ți-au ieșit... O să reușești. Pînă la urmă o să reușești...

NICOLAE (*o strîmbă pe Vera*): Pînă la urmă... (*Grav.*) Acum e la urmă...! Fiecare clipă e cea din urmă. (*Cu un fel de spaimă.*) E ca și cum aș ști că mîine nu voi mai exista. Că seara asta e ultima...

VERA (*tandră, lîptindu-se de el*): Sînt sigură că și de data asta vei fi primul. Nu te lua după tipul de la telefon...

IOAN: Care tip?

ANA (*repede*): Noi te așteptăm cu masa și tu umbli prin păduri! Poate ai mîncat la vreo cîrciumă...

IOAN: Unde mîncam cînd mergeam noi în pădure, că pe atunci popasul tuistic „Căprioara” nu exista? Luam în sacoaș?

NICOLAE Tată, nu ai de gând să spui odată ce ți s-a întâmplat? (Pauză).

IOAN (rotind ochii, de la unul la altul): De ce trebuia să mi se întâmple ceva? Ce vă uitați așa la mine? Am un corn în frunte?! Ce s-a întâmplat?

VERA (păpușică): A fost foarte nostim... (Începe să povestească.) Un tip, la telefon...

ANA (întrerupe): Pot să iau pantofii de pe masă? Sau aștept și ciorapii...?

IOAN (mirat): Extraordinar! Sînt chiar pantofii mei! E pentru prima oară cînd mi se întâmplă să pun pantofii pe masă. Iartă-mă, Ana. Mă duc să mă dezbrac în hol. (Se uită iar la el.) Puteam să jur că sînt în hol și chiar mă pregăteam să întreb ce căutați voi în hol, la ora asta, cînd ar trebui să dormiți sau să munciți, fiecare pentru gloria lui personală.

NICOLAE (fierbînd): Tată, termină cu pălăvrăgeala! De unde vii și ce ți s-a întâmplat?

(Pauză. Ioan s-a ridicat; în ciorapi și cu pantofii în mînă, pare neajutorat.)

IOAN (derizoriu): Vin de la Vasilescu și mi-am dat demisia. (Pauză. Stupoare la cel trel.)

ANA: Vasilescu ți-a cerut să-ți dai demisia?

IOAN (simplu): Mi-am dat-o singur. La ora trei fix. De trei ore și (se uită la ceas) zece minute nu mă mai consider director general adjunct al uzinei „Oțelul”. (Pauză.) Dar poate voi aveți treabă și eu vă rețin. Munciți! Munciți! Zi și noapte. Și la slujbă și acasă. (Nicolae se răsucesce și o pornește spre ușa din stînga. Ioan strigă la el.) Stai! (Tonul e al unei somații; Nicolae se oprește parcă temîndu-se de glonț.) Vorbește un om. Vorbește șeful familiei! Puțin respect, ce dracu’?!

ANA (calmă): Dă-mi pantofii... (Ioan se supune docil.) Stai pe scaun. (Se așază în mijlocul scenei; familia se adună pe lîngă el, ca într-un portret blind și împăcat. Ana continuă prudentă.) Deci ți-ai dat demisia. Te-ai dus la Vasilescu și i-ai pus demisia pe masă...

IOAN (lîniștit): N-am țipat, nu m-am enervat. Simplu și clar: Tov. Vasilescu, de cîți ani ne cunoaștem noi? Din copilărie, a zis el. De cîți ani te lupți cu mine? Fiindcă n-a răspuns, am continuat eu: din politehnică. Eu eram primul pe an, tu mă bombardai în ședințe. Eu am fost repartizat aici cînd se construia uzina, pe bază de medie, tu ai venit șef peste capul meu, nu știu pe ce bază, și-ai început să mă întrebi cu ce se ocupau rudele mele

înainte de 23 August. Eu am vrut să fac oțel și-am cerut să mi se dea o secție în primire, tu mi-ai dat secția cea mai amărită. Eu am pus-o pe roate, tu m-ai propus la o specializare de doi ani, să mă iubești de la distanță. Eu am bătut la uși, am ajuns adjunctul tău, dar tu m-ai repartizat să supraveghez construcția etapei a doua a uzinei, și tot nu mă lași să fac oțel... Tov. Vasilescu, ai cîștigat. Plec. Și-am plecat. (Pauză. Nicolae, furios, iar vrea să plece.)

IOAN (strigă): Stai că trag! (Moale.) Nu plăca, Nicolae. (Patetic, jucat.) În acest moment greu, stai lîngă tatăl care te-a făcut și te-a crescut. (Nicolae se oprește, țepăn.)

ANA: Și Vasilescu? Ce-a zis?

IOAN: I-a căzut falca. (Imită.) Uite-așa... Îmi părea rău de el. Avea o mutră de puști căruia i s-a tras un pumn în nas și nu știe dacă să urle, sau să tacă de frică să nu mai încaseze unul. A băgat hirtia în sertar.

NICOLAE: Acum pot să mă întorc în camera mea?

IOAN (același joc): Îți mulțumesc, băiete. Rătăcind prin oraș, umblînd prin pădure — fiindcă am fost în pădure, Vera, nu mint — mă întrebam „Oare ce-o să spună Nicolae? Cum o să interpreteze? Nu-i dau o lovitură, abandonînd?” Alt gînd răspundea: „Nicolae e un băiat inteligent. Va înțelege că un om se luptă cît se luptă pentru un țel... Dar dacă vede că nu-i reușește și nu-i reușește, începe să intre la idei: Nu cumva trebuie să schimb metoda? S-o iau pe altă cărare? El e cercetător, inventator, știe cum devine...!” Este, Nicolae? Tu ești cel mai în măsură să-ți dai seama că uneori trebuie să ștergi totul și s-o iei de la zero.

VERA (se stăpînește): Nu mă simt prea bine. Am să cobor în grădină, cum m-ai sfătuit tu.

IOAN Du-te, Vera. Și eu, cînd nu mă simt bine — mai ales noaptea nu mă simt bine, am așa o apăsare pe inimă, aerul parcă se împuținează — cobor în grădină. Din cauza grădinii am cumpărat casa... Am băgat tot ce-am cîștigat o viață în acești cinci pe patru metri de verdeață. (Cîntă.) Deocamdată cinci pe patru. Mai tîrziu unu optzeci pe șizeci și... (Către Vera.) Cobor în grădină și imediat mă simt bine. Du-te. Du-te...

(Vera iese spre avanscenă stînga. Nicolae intră în apartament. Rămin, tăcuți, Ana și Ioan.)

ANA (după o pauză, cu pantofii lui Ioan în mîină): Și-acum ce-ai de gînd să faci?

IOAN Ce-ai spus?

ANA Ți-ai făcut, desigur, vreun plan...

IOAN (ca trezită din vis): Plan? Ai spus „plan”. Tocmai asta cred că e gre-

șeala... Acum treizeci de ani, cînd am venit în orașul ăsta... Stam amîndoi în poiană la Adîncata, priveam orașul și făceam planuri... Cîte planuri...! (Scurt). Ana, vrei ca de acum încolo să trăim fără nici un plan?

(Ana strînge pleoapele și își îndreaptă fața spre public. Nu știm dacă plînge sau ascunde o bucurie. Intunecare.)

2

A mai inserat. În salon e aprinsă doar o veioză, ca un semn luminos, de veghe, o inimă care pîlpîie. Scena, însă, e înconjurată de o luminiscentă stranie, un fel de auroră boreală, se simte și orașul undeva în apropiere. Trec mașini; în depărtare zgomot pierdut de trenuri, în care se amestecă foșnetul frunzișului grădinii. Violent, peste toată inserarea, sunetul telefonului. Cu pași mari, rapizi, intră Nicolae. Ridică. Ascultă. Nu i se răspunde. Luminat în plină față, Nicolae are o expresie de mare concentrare. Luptă de voință între el și omul de la celălalt capăt al firului.

NICOLAE (cedînd): Vorbește! (Nu i se răspunde.) Ți-e teamă să nu te înregistrezi? (Cu scribă.) N-am cuplat telefonul la casetofon, fii fără grijă. Înjură! (Ascultă.) Taci... (Brusc.) Lașule! (Închide. Intră Ioan. E în ginși și cămașă. Pare mai tînăr. Sub braț duce o valiză veche.)

IOAN (aprinzînd lumina mare — un candelabru de cristal): De ce stai pe întuneric?

NICOLAE (mînt): Mă gîndesc. În întuneric mă concentrez mai ușor.

IOAN: Vrei să sting?

NICOLAE: Nu.

IOAN: Te-am deranjat. S-a rupt. Chiar dacă refacem atmosfera, ideea a șters-o. Am trecut și eu prin asta... (Schimbă.) Dar, fără amintiri! (Pune valiza pe masa unde așezase pantofii.) Cine era la telefon?

NICOLAE (mînt): Nu știam că în oraș e cunoscut faptul că dintre toate proiectele, al meu a fost brevetat și se va aplica.

IOAN (deschizînd valiza): S-a publicat în ziarul local.

NICOLAE (mînt): Nu știam că atîta lume citește ziarul.

IOAN: Mult mai multă lume decît ne închipuim și din mult mai multe motive decît credeam.

NICOLAE (se prefăce destul de bine): Un necunoscut care-și manifestă bucuria și satisfacția că și în orașul nostru, loc unde altădată nu se întîmpla nimic...

IOAN (întreține): Nu există loc în care nu se întîmplă nimic. Există numai oameni care nu știu să vadă ce se întîmplă.

NICOLAE: Perfect... (Ideea lui.) Zicea că își exprimă satisfacția pentru faptul...

IOAN: Nimeni nu-și exprimă satisfacția pentru un fapt care nu-l atinge direct și personal...

NICOLAE (însistă): Îi place că se vorbește despre un tînăr din orașul nostru...

IOAN (manevrînd valiza): Ce se vorbește despre un tînăr din orașul nostru?

NICOLAE: C-am continuat tradiția familiei, că-mi urmez tatăl, al cărui prestigiu e binecunoscut...

IOAN: Un naiv... Cum îl cheamă?

NICOLAE: N-a vrut să spună.

IOAN: Atîta naivitate merita să aibă un tîmbe.

NICOLAE (ultima încercare): N-am vrut să fiu indiscret...

IOAN: Ți-a plăcut minciuna lui. Altfel i-ai fi spus că n-am nici o legătură cu brevetul tău, că nu eu te-am adus în uzină, ci ai fost repartizat aici, că trăim în aceeași casă, dar ne vedem din an în paști, și că, în general, fiecare ară pe parcela proprie. (Nicolae tăce încurcat. Ioan încearcă valiza: mînerul, încuietorile.)

NICOLAE (o vagă speranță): Tată, la telefon era un necunoscut, ai cuvîntul meu de onoare.

IOAN (indiferent): Păstrează-ți cuvîntul de onoare. O să mai ai nevoie de el. O să-l mai dai, o să-l mai retragi. Cît despre necunoscutul de la telefon, mai curînd cred c-a spus că ești impostor, nu-i nimic de capul tău, brevetul îl datorezi faptului că ești fiul directorului, postul așijderea, și ar fi satisfăcut dacă am crăpa cu toții și într-un timp cit mai scurt... Este?

NICOLAE (*furie copilărească*): Nu-i adevărat! M-a lăudat! Te-a lăudat și pe tine. A vorbit frumos despre mania. (*Imbrățișind spațiul.*) Oamenii țin la noi!

IOAN: De nu mai pot...

NICOLAE: Se mândresc cu succesele noastre!

IOAN: De nu mai pot...

NICOLAE: Ne iubesc!

IOAN: De nu mai pot...

NICOLAE: Te rog să mă ascuți!

IOAN (*mirare blândă*): Te ascult. De ce crezi că nu te ascult? (*Ioan contempți valiza. Nicolae se înfurie și mai mult.*)

NICOLAE: Tată, tu nu te gindești decît la tine?!

IOAN (*se uită la valiză*): Zdravene lucruri mai făceau! Uite ce încuitori are... (*O ciocănește cu degetul.*) Toval clasa întâi.

NICOLAE (*se repede la el*): Să se surpe totul. Puțin îți pasă! Întotdeauna ai fost un egoist!

IOAN (*despre valiză*): Într-un anume fel a fost valiza tuturor speranțelor.

NICOLAE (*smulgîndu-i valiza*): Lasă dracului gioarsa asta și stai de vorbă cu mine! (*Aruncă valiza pe jos, îi trage un șut care o trimite sub o canapea. Îi trage încă un șut.*)

IOAN (*privindu-l pe Nicolae cu plăcere*): Oare ce va zice lumea de mine despre noi? Am fost niște valize purtate de colo-colo, inghesuite, aruncate prin poduri, uitate, scoase la iveală, iar uitate, tratate (*apasă*) cu șuturi...

NICOLAE: La naiba cu lumea de mine! Ce zice lumea de azi, tată?!

IOAN (*vesel*): Că mi-am dat demisia...?

NICOLAE: Cum mai poți să rzi?!

IOAN: Că am umblat prin pădure...?

NICOLAE: Nu-ți bate joc!

IOAN: Gata. Sînt serios. Lumea de azi, ai auzit-o. (*Arată spre telefon.*) Asta e o lume. Cealaltă, marea majoritate și pe care nu trebuie s-o condamnăm, nu va zice nimic. (*Șoptit*). Nici nu va ști că nu mai sînt acolo. Pentru că ea n-a știut niciodată că am fost acolo.

NICOLAE (*printre dinți*): Cînd îmi era lumea mai dragă, vîl tu și pac! Mi-ai dat lovitura! (*Face gestul unui pumn zdravăn care dărimă totul.*)

IOAN (*vesel*): Mi-am dat lovitura. (*Cu interes către Nicolae.*) Mergînd spre biroul lui Vasilescu, cu demisia în servietă, mă gîndeam: „Oare toate loviturile pe care le-am primit, mi le-a dat cu adevărat Vasilescu? Nu cumva adversarul meu cel mai puternic am fost eu însumi? Ioan Ionescu, inginer siderurgist, care, în loc să facă oțel,

se apucă de supravegheat cum se toarnă fundațiile, cum se montează grinzele, cum se încheie acoperișurile...?! Ce-a fost cu Ionescu ăsta? de ce n-a spus «Stop! Eu am venit să fac oțel. Vreau să fac oțel?» Și uite așa dăm vina ba pe unii, ba pe alții, în loc să ne ducem în fața oglinzii și să întrebăm: Ce-ai făcut cu tine, Ionescule?»

NICOLAE (*în ofensivă amară*): Pălăvrăgeală! Ce tot ascunzi? Acum, cînd sînt pe punctul de a fi numit șef de secție!

IOAN (*sec*): Nu vei fi șef de secție.

NICOLAE: Evident! Tatăl fuge! Cîne-l mai ajută pe fiu?!

IOAN (*tolănit pe canapea*): O clipă. Nu vei fi șef de secție, pentru că eu am oprit numirea. (*Pază.*)

NICOLAE (*spumegînd*): Ești nebun?!

IOAN (*calm*): Azi am retras propunerea... Dosarul a ajuns la mine, așa, greu, gros, de-ți cade pe picior rupe laba: referate, recomandări de la amici, inamici... (*Scurt.*) Am scris „nu”.

NICOLAE (*în culmea uimirii*): Ai făcut tu asta, tată?!

IOAN: Am dreptul de decizie. (*Meditativ*). Adică, aveam dreptul de decizie... Nu-l mai am... (*Către Nicolae.*) A fost ultima mea decizie...

NICOLAE (*paroxistic*): Nu se poate! Minți!

IOAN (*schimbat*): Mă faci mincinos? Te plesnesc de nu te vezi! Am hotărît ce-am hotărît. Nu mă plictisi și nu o fă pe cocoșul înfuriat. Ai de lucru, du-te la lucru...

NICOLAE (*aproape să sară la bătaie*): Tată, eu vreau postul acela! Te duci și-ți retragi hotărîrea!

IOAN (*se uită lung la el*): Așaaa...? Îl vrei...? Ții cu tot dinadinsul... Crăpi dacă nu te pune șef.

NICOLAE: Crăp!

IOAN (*ride*): Ha, ha, ha! Hă! hă! hă! Nu se mai poate... Nu mai sînt director... Nu-mi mai pot retrage hotărîrea... Eu am plecat, hotărîrea însă a rămas... Nu-i comic?

(*Intră Vera.*)

VERA: Mă plictisesc singură în grădina...

NICOLAE: Vino aici, că-i distracție mare... Carnaval!

IOAN (*jocul lui complicat, evadări, întoarceri*): Cum să te plictisești în grădină? Vera, nimic nu-l mai minunat într-o seară ca asta decît să stai în grădină, să auzi departe orașul și, pe lîngă tine, de jur împrejur, să vezi cum umblă gizele, cum crește iarba, cum strălucește coaja copacilor...

NICOLAE: Doamne! Cum își bate joc! (*Către Vera.*) Poetul ăsta de tata mi-a blocat numirea! Nu și-a dat avizul.

- VERA (*candidă către Ioan*) E atât de grav?
- IOAN Stai cât poți de mult în aer liber. Învață să prețuiești libertatea, cerul deasupra capului, soarele, stelele... (*Întrebare iute.*) Au ieșit stelele?
- VERA Nu m-am uitat.
- IOAN Păi să mergem să ne uităm, Vera.
- NICOLAE: Cine știe ce analfabet va ajunge în fruntea secției! Poate colegul Bumbescu! Tot l-ai lăudat (*ironic*) că are spirit organizatoric, vizuina perspectivei, privește sarcinile în mod dinamic! Precis Bumbescu!
- IOAN: De când n-am mai văzut stelele? Ho-ho-ho... Se construia uzina... A venit în documentare un academician... Îl însoțeam, îi povesteam cum stam noi zi și noapte pe șantier, cum pe aici, pe unde creștea numai grîul și porumbul... (*Către Vera, ironic.*) Parcă e puțin lucru să crească grîul și porumbul! În sfîrșit... Cum a fost bătut primul țărșuș al unei mari construcții socialiste. (*Grav, convins.*) A fost bătut. E adevărat. (*Nostalgic.*) Mii de oameni, unii mai bine, alții mai puțin bine, unii dintr-un motiv, alții din altul, au bătut țărșușul acela de atunci, care-i uzina „Oțelul” de azi... (*Veret, vesel.*) Academicianul lung de vreo doi metri și cu ochii ca telescoapele mă întreabă: „Ținere, cum sînt stelele pe aici?”
- NICOLAE (*excedat*): L-ai aprobat pe Bumbescu? (*Își duce mîinile la cap, parcă să-și dea pumnii.*)
- VERA (*blîndă*): Spune! Cum erau stelele?
- IOAN (*continuînd*): „Nu știu, tovarășe academician. Noi n-avem timp să ne uităm la stele. (*Steși, sentimental, nostalgic.*) Noi edificăm! Noi construim viitorul”. (*Către Nicolae.*) Sună a șablon? Lozincă?
- NICOLAE (*rău*): Trucuri!
- VERA: Sună frumos...
- IOAN Lunganul îndreaptă spre mine telescoapele lui: „Ținere, dumeata cunoști stelele?” Eu mă înfurii ca... (*Îl arată pe Nicolae.*) Ca Nicolae... „Le cunosc, tovarășe academician...” „la spune-mi-le pe nume”, zice el.
- NICOLAE (*cu ură și dispreț*): L-ai aprobat pe Bumbescu! Bravo, pentru Bumbescu! (*Pornește spre ușa din stînga.*)
- IOAN (*urîd*): Stai! (*Blin.*) Nu spun ceva interesant?
- NICOLAE: Ce ai nevoie de mine? Tu nu ești tatăl meu! Ești tatăl lui Bumbescu.
- IOAN (*strigă*): Stai că te dezmoștenesc! (*Amestec de glumă cu adevăr.*) Ai
- ceva de pierdut. (*Se uită în jur*) Sînt ceva bunuri mobile și imobile pe aici. (*Arată în jur.*) Casa... Mai sînt și niște instrumente audio-video-stereo... Totul pe banii lui babacu... (*Nicolae se oprește.*)
- VERA (*către Ioan*): Ce-ai răspuns academicianului?
- IOAN: Vax, N-am putut răspunde. Nu le știam. (*Se înfurie.*) Eu, fiu de țărșan de la munte, nu știam numele stelelor. (*Sare în picioare și începe să se învîrtă prin salon.*) A fost o rușine! Ce va fi crezut despre mine? Trîst. Un inginer ignorant! Cred că mă de-testă și azi.
- VERA Nu te amări, tată...
- NICOLAE (*abia se stăpînește*): Permiteți să plec?
- IOAN: Pleacă! Plecați cu toții și lăsați-mă pradă acestei rușini...
- NICOLAE (*către Vera*): Cabotinul... Ca să acopere murdăria!
- VERA (*cald, interesată de Ioan*): Fără îndoială că a uitat pe loc. La noi la laborator vin vizitatori, încep cu povești, cu anecdote, dar cînd îi ducem la testări electronice îi vîd ditamai computerul unde se intră pînă-n burta oțelului, le pierd piuitul. (*Încurajatoare.*) Sînt sigur că i-a pierit și lui piuitul numai cînd a văzut macaralele! Și mia aceea de oameni săpînd... nu vezi așa cava pe tot? drumurile. Să n-o facă pe zădărnul.
- IOAN (*ideea lui*): Mă tuc să caut un atlas al bolții cerești... Trebuie să fie pe undeva prin casa asta... Nu se poate să nu fie...
- NICOLAE (*rău, către Ioan*): Acum caută un atlas al bolții cerești! Caută! Caută!
- (*Ioan țese orb, prin stînga, pe lîngă Nicolae.*)
- VERA (*după o pauză*): Nu-l necăji, Nicolae... E destul de amărit... Și-a dat demisia... Cine știe ce-i în sufletul lui...
- NICOLAE (*furios pe Vera*): Tu nu înțelegi sau te prefaci că nu înțelegi?!
- VERA: Mă prefac. (*Cald.*) Nu te-au numit acum, te vor numi altă dată...
- NICOLAE: După moartea lui Bumbescu? E sănătos ca un bivoli. Trăiește o sută de ani! Vrei să aștept o sută de ani?!
- VERA (*deloc afectată*): Și dacă n-ai să conduci tu oțelăria?
- NICOLAE: Vera, sînt inginerul cel mai capabil! E dreptul meu! Decîz'a lui tîmpită mă face să mă simt frustrat de ceva ce îmi aparține!
- VERA (*conciliantă*): Așteaptă pînă o să se ivească altă ocazie.
- NICOLAE: Ocaziile nu se așteaptă. Se creează! Tu faci ca ăla care-i răspun-

de nevestei... „Și ce dacă se duce copilul în prăpastie? Facem altui!”

VERA : Nu fi grosolan !

NICOLAE : Iar tu nu fii...

VERA (dulce): ...împăciunătoristă...

NICOLAE : Ești, pur și simplu...

VERA (miere): ...lipsită de coloană vertebrală...

NICOLAE : În loc să fii aliata mea...

VERA (candidă): Nerecunoscătoare... Ingrată... Culeasă de la Tuzla dintr-o stație de autobuz, adusă în casă, spălată, parfumată, înnobită cu un nume...

NICOLAE : Da ! Numele nostru reprezintă ceva în orașul ăsta !

VERA (dulce): Ionescu cel Mare și Ionescu Cel Pe Cale de a deveni Mare... (Sună telefonul. Vera ridică rapid. I-l oferă lui Nicolae. Caldă.) Trebuie să fie iarăși tipul. Hai, dăscărește-te nervii... Spune-i că ești mare și ai să-ți și mai mare... Bagă-i un text despre unii indivizi care, din umbră, din anonim, vor să-ți împiedice pe alții să-și facă un nume. Dar că numele e ca steaua de pe cer. Il ai sau nu-l ai... (Nicolae vrea să plece spre stînga.) Nicolae, nu pleca. Stai cu mine. Spune-i că Ioneștii sînt tari pentru că sînt uniți și au un ideal. Chiar dacă idealurile lor sînt uneori discutabile, sînt preferabili Ioneștii, celor care nu au nici un fel de idealuri. Spune-i ! (Nicolae a ajuns la ușă.) Nu merită nici să-ți sărute tălpile sandalelor. (Nicolae iese. Vera rămîne cu receptorul în mînă, apoi îl așază încet în furcă. Intră Ana.)

ANA (cu dosarul în mînă): De ce nu stai în grădină? Aici e o căldură de te sufoci. Nici eu nu mai rezist. Nu mă pot aduna pe-o filă.

VERA : Mi-i urît în grădină. (Conspira-tiv.) Am impresia că e cineva. Dă tir-coale casei.

ANA : Aici nu poate intra nimeni. Gră-dina are ziduri înalte. Numai cu sca-ra...

VERA : Dacă vine cu o scară ?

ANA : La ora asta, un individ cu o scară în spate... De jur împrejur sînt oa-meni, case... Vera, n-ai văzut pe ni-meni. (Meditativ.) Ce să caute un hoț în casa Ionescu ? N-ar îndrăzni. Toată lumea ne cunoaște. Chiar ei hoții.

VERA (revine la idee): Dar dacă e un hoț străin de oraș ? A văzut vila noas-tră, și... (Imită.) „Aici dau lovitură !” Mi-ar plăcea să văd cum arăta un hoț. (Ana are o retragere, se cris-pează.)

ANA : Nu-i un spectacol agreabil.

VERA : Tu vezi mulți hoți ?

ANA (cu durere): Desuși.

VERA : Cum sînt ?

ANA : Sînt și ei niște bieți oameni.

VERA : Bieți oameni dar hoți.

ANA : Hoți dar bieți oameni. Hai în grădină. Să ne răcorim puțin... Să nu ne gîndim la nimic...

VERA (brusc) : Cum a fost primul tău proces ?

ANA (evită) : Nu-mi amintesc. Ceva cu... Hai, că mă sufoc...

VERA (insistă): Era ceva atît de oribil ?

ANA (amar) : Am încercat să apăr un țaran care a fost condamnat la zece ani pentru că i se inscenase o acțiune de sabotaj... Era complet nevinovat. Hai, hai, fără probleme din astea... Vreau liniște.

VERA : Tata controla gestiuni... fără in-ventare... Venea acasă și zicea „Să vezi tu, Veronica dragă, cum îl bag la pîrnaie pe cutare pentru doi poli”. „Doi poli, tată ?” „Păi, da, zicea. Că dacă fura mai puțin cu doi poli, intra în alt articol : depune paralele, e dat afară și a scăpat...” „Ei, tată, și dum-neata ! Pentru doi poli ? Închide ochii; dau eu banii”. „Nu se poate închide ochii, Veronica”, zicea el.

ANA : Poate vrei să mîncăm ceva ? Un ceai și sanvișuri cu suncă... E proas-pătă... Pipărată, dar foarte bună...

VERA : Cine știe cîți oameni și-au pier-dut libertatea din cauza tatălui. (Spe-riată.) Doamne... ! Doamne !

ANA : Vera, gîndește-te la altceva... Gîn-dește-te cum erai fetiță, cum mergeai în excursii, gîndește-te la vacanțe...

VERA (cu ochii strînși) : Nu-mi aduce a-minte de vacanțe ! Vacanțele au fost cele mai urîte luni ale anului ! (Cu ochii închiși.) „Învată să-ți ciștiști plî-ne !” striga tata. „Adună și tu un-ban pentru facultate !” Picoliță, chel-neriță, bețivii care te...

ANA : N-am vrut, Vera... Gîndește-te la copilul vostru... La cel ce va veni... ! (Ana se apropie și o îmbrățișează. Vera i se strînge la piept cu ochii închiși. Întorcîndu-se, dă cu ochii de valiză.) Cum a ajuns aici ? Era în pod ! Ce caută aici valiza asta ? !

VERA : Acum o văd pentru întîia oară... A cui e ?

ANA (enervată, tulburată) : Doamne, de peste treizeci de ani... (Pentru ea.) Îți faci valiza... Într-o jumătate de oră îți faci valiza... El beau cafea și lichior și el își făcea valiza... !

VERA (în creștere) : Cine ?

ANA : Valiza s-a întors prin poștă...

VERA : S-a întors numai valiza ?

ANA (brutală) Da. Tata a murit acolo !

(Energică, ia valiza și pleacă prin stînga. Vera privește lung în urma ei. Apoi, Vera descoperă că Ana a uitat dosarul pe masă. Se apropie nesigură și-l atinge. Nu știe dacă să-l deschidă sau nu. În sfîrșit, se așază în fotoliul de lângă telefon și-l deschide. Înainte de a citi, sună

telefonul. Ridică, absentă, receptorul și-l așază imediat în furcă spre a întrerupe apelul. Se cufundă în lectură. Telefonul mai sună de două-trei ori, dar ea nu răspunde, concentrată să citească ce cuprinde dosarul. Fața ei exprimă uimire, durere, gravitate. E un mic spectacol de mimică. Intunecare.)

3

Puțin mai tirziu. Din nou aprinsă numai veioza, o pată de lumină în imensitatea spațiului. Pentru că s-a innoptat mai mult, iar luminile orașului se disting cu un plus de claritate care estompează cununa fosforescentă a casei. În stînga, afară, în întunericul subțire, o legănare : e Vera în balanșoar. Mișcarea ei egală are un fel de torpoare și face pandant cu pendulul din salon. Intră din stînga Ana. Pendulul izbucnește, parcă la vederea ei, în bătăi solemne, al căror număr nu-l putem afla, fiindcă scad, se pierd pe la cinci, pe la șase, pe la șapte... Scad din atenția Anei care e concentrată în căutarea a ceva. Pipăie pe masă, pe canapea. Aprinde candelaburul. În sfîrșit, pe un fotoliu, găsește : dosarul. Îl ia și se pregătește să se întoarcă în apartament, prin stînga. Se oprește față în față cu Ioan care tocmai intră. Are în brațe un maldăr de cărți grele.

IOAN (aruncă pe masă carte după carte) : Oțeluri aliate, Tehnologia metalelor... Organigrama... Optimizări... hm, hm... Nici urmă de un atlas al bolții cerești. Unde s-o fi pierdut ? Precis, cînd ne-am mutat de la bloc !

ANA : Nu s-a pierdut.

IOAN (bucuros) : Știi tu unde e ? O, memoria mea... Nu mai departe azi, la Vasilescu. Scriu demisia tovarășe... așa și pe dincolo, iscălesc, pun data, și cînd să menționez cui o adresez, în josul paginii, descopăr că am uitat cum îl mai cheamă pe Vasilescu... Am copilărit împreună. Băteam coclaurile, mîncam cite o bătaie zdravănă pentru că dispăream ziua întreagă... Și pac !, gol : Vasilescu și mai cum ? El s-a transformat în Vasilescu, eu în Ionescu...

ANA : N-am avut niciodată un atlas al bolții cerești.

IOAN : Nu se poate... ! Nici cînd eram dincolo, la bloc ?

ANA : Nici la bloc, nici la barăci, nici la comun.

IOAN (prefăcut circumspect) : Ana, ce urmărești tu, spunîndu-mi că n-am avut niciodată un atlas al bolții cerești ?

ANA (răbdătoare) : Să te scutesc de căutat.

IOAN (nimează suspiciunea) : E o aluzie ! Să vorbim deschis, Ana. Eu nu suport aluziile. Vrei să spui că eu nici-odată n-am deschis un atlas al bolții cerești ?

ANA (minte) : Bine. A existat un atlas al cerului.

IOAN : Să nu ne fi interesat pe noi niciodată astronomia ? Copernic, Galileo, Kepler ? Străvechii savanți arabi cu turnurile de observare la marginea deșertului, acolo unde cerul e veșnic senin ? (Se avîntă.) Îți dai seama ce relație importantă am ignorat ?

ANA : Îmi dau seama.

IOAN : Cei vechi aveau dreptate cînd puneau toată știința de jos în legătură cu stelele de sus ! Cum să vezi ceva, cum să nu te împiedici de propriile picioare pe pămînt, dacă nu știi să citești în ceruri ? ! Dar Ionescu tot cu ochii pe jos, pe jos, pe jos... !

ANA : Lui Ionescu îi pare rău de ceva sau după ceva ?

IOAN (decis) : Lui Ionescu nu-i pare rău de nimic. (Pauză. Schimbă tonul. Se apropie de Ana și o cuprinde tinerește de mijloc.) Hai, stai puțin cu Ionescu.

ANA : Trebuie să mă pregătesc pentru miine.

- IOAN : Mai amînă-și tu... (O conduce la canapea și se așază unul lângă celălalt ca și cum ar sta pe o bancă în parc. Ioan o mîngieie tandru pe creștet și-i reazemă capul de umărul lui.) Ce mai faci tu, Ană ?
- ANA : Ce să fac, Ioane ? Trăiesc.
- IOAN : Cum mai trăiești, Ană ?
- ANA : Foarte bine.
- IOAN : Și eu trăiesc foarte bine.
- ANA : Atunci e bine.
- IOAN : E foarte bine.
- ANA : Numai că e cam cald.
- IOAN : Mie îmi place cînd e cald.
- ANA : Și mie îmi place să fie cald.
- IOAN : Și la toamnă ți-ar plăcea să fie cald ?
- ANA : Și la toamnă.
- ANA : Și la iarnă...
- ANA : Mai ales la ia-nă .
- IOAN (*schimbă, joacă*) : Mie, nu ! Mie, la iarnă, mi-ar plăcea să fie zăpezi cît munții, ninsori albe care să nu se mai oprească, viscole, vijelii, așa cum era în copilărie... Ieșai din casă prin tunel. Sau ajungeai în curte direct din podul casei. (*Schimbă*) Dar de ce mi-ar plăcea nebunia asta ? Fiindcă ar fi o nebunie ! Tu ce crezi, Ană ?
- ANA : Nu știu ce să cred...
- IOAN : Nu știi ? ! Inseamnă că trebuie să discutăm.
- ANA : Va trebui să discutăm.
- IOAN : E foarte bine să mai vorbim și noi. De acum încolo vom vorbi foarte mult.
- ANA : Cît de mult vei vrea tu.
- IOAN : Sînt enorm de multe lucruri despre care n-am discutat. Mă înspăimînt cînd mă gîndesc cît n-am vorbit noi. (*Schimbare*.) Oare vom reuși să vorbim tot ce n-am vorbit ? Ne-a mai rămas destul timp ? Pentru că ne va trebui foarte mult timp.
- ANA (*îi face jocul în continuare*) : Da... S-ar putea să nu ne ajungă timpul... IOAN (*alarmat*) : Asta ar fi îngrozitor ! (*Sare de pe canapea*.) Să nu-ți ajungă timpul ! ! ! Să descoperi, cu siguranță, că nu vei mai avea timp pentru ceea ce îți propui să faci ! *!E în prada unei mari agitații.* Unde s-a dus tot timpul ăsta, Ană ? Pe unde s-a scurs ? (*Umblă prin salon*.) Cînd s-a dus ?
- ANA : Nu știu... S-a dus...
- IOAN (*schimbă*) : Tu nu știi nimic. Niciodată nu vrei să mă ajuți.
- ANA : Spune-mi cum să te ajut și te ajut.
- IOAN (*ceea ce pregătea de mult*) : Fă-mi scandal pentru că mi-am dat demisia...
- ANA (*viclenia ei*) : De ce să-ți fac scandal ? E demisia ta. Făci cu ea ce vrei.
- IOAN (*mereu imprevizibil*) : Dar vă afectează pe toți ! Eu sînt catargul ! Cade catargul, se prăbușește pinza. Nu mai înaintează corabia, pasagerii rămîn în voia valurilor și vînturilor... (*Mereu se*
- invirte prin odaie cu pași mari*.) Nu poți fi indiferentă.
- ANA : Nu sînt indiferentă...
- IOAN (*aprig*) : Ba ești ! Altfel m-ai pune la zid pentru că am făcut-o !
- ANA (*joacă subtil*) : Nu mai poți să te bați cu Vasilescu... Să te oblig să te bați cu Vasilescu ?
- IOAN (*strigă*) : Nu-i adevărat ! Sînt în stare să mă bat cu zece Vasilești, cu o sută, cu o mie !
- ANA (*mascind interesul*) : Atunci spune tu adevăratul motiv.
- IOAN (*se oprește în fața ei*) : Ana, adevăratul motiv... Adevăratul motiv... (*Se uită la ea atent*.) Ești încă frumoasă... Surprinzător, cît de puțin te-ai schimbat... ! N-ai nici un fir de păr cărunt... (*O îmbrățișează*.) Ana mea cea dragă... Dacă ar fi să aleg din nou, tot pe tine te-aș alege, cu toate „problemele” tale, cu fosta brutărie a lui taică-tu.
- ANA : Îți mulțumesc.
- IOAN (*vitează*) : Atunci eram în necunoștință de cauză, și te-am luat. Acum, în cunoștință de cauză, și tot te-aș lua !
- ANA : Mulțumesc.
- IOAN : Cu toate autobiografiile și completările la autobiografii, și completările la completări, și răscompletările ! Cu orice risc !
- ANA : Mulțumesc.
- IOAN (*iritare*) : Nu-mi mai mulțumi atîta... De altfel, astea nu se pot răsplăti cu un mulțumesc... La fiecare urcare în funcție o luam de la început. Ce-i soția ? Ce-a fost taică-su ? Frații ? Cumnații ?
- ANA : Bine. Nu-ți mulțumesc.
- IOAN (*aprig*) : Sigur ! Nu-mi mulțumești ! Ați crescut ! Acum zburați fără mine ! Fiecare cu aripile lui ! Nu mai aveți nevoie de bătrînul palavrăciu... Da, exact așa a spus Nicolae ! (*Imită*.) Să termin cu pălăvrăgia ! (*Către cer. Disperat, amarnic*.) Nici măcar nu vor să știe de ce mi-am dat demisia. (*Intră Nicolae*.)
- NICOLAE (*enervat*) : Mi-ai răscolit biblioteca ! Am nevoie de tratatul de oțeluri aliate cu crom... Unde l-ai pus ?
- IOAN (*stilul lui, karamazovian*) : Ai intrat la țanc. Acum se rostește adevărul. Fii de față.
- (*Pauză. Ioan cercetează efectul vorbelor sale*.)
- NICOLAE : Dă-mi tratatul.
- IOAN (*către Ana*) : Observi ? Să-i dau tratatul ! (*Ana ia cartea și i-o oferă lui Nicolae*.)
- ANA (*către Nicolae*) : ăsta e ?
- IOAN (*sare și-i ia cartea*) : Stai puțin ! Să ne spună domnul pentru ce-i trebuie tratatul.
- NICOLAE : Nu te interesează.

IOAN (căt-re Ana): Observi? Pe n-oi nu ne interesează.

NICOLAE: Tată, am de lucru!

IOAN (căt-re Ana): Observi? Are de lucru. Nouă nu ne spune ce are de lucru.

ANA: Ce lucrezi, Nicolae?

NICOLAE: Mamă, îmi dă cartea sau sun după ea la vreun coleg?

IOAN (același joc) Observi? (Se dez-lănțuie.) Eu, taică-su, inginer ca și el..., nici măcar nu sînt pus în temă cu preocupările (ironic) lui fecioru-meu. (Derizoriu.) Așa, ca chestie... De protocol... (Imită.) Uite, mă tată, ce trece prin capul meu genial... N-ai să prea înțelegi tu despre ce e vorba, dar ca să nu mori prost... Să nu aflu din ședințe... (Căt-re Ana.) Nuuu... Ce nevoie are el de-o deșcă bătrînă ca mine?! Ce să învețe de la mine? Cînd a obținut brevetul am aflat de la Vasilescu... Mi-a telefonat Vasilescu. (Imită.) „Mă, Ionescule! Fecioru-tu are cap, mă! E inventator.”

NICOLAE: Acum o să-ți telefoneze Bumbescu! Sau o să te bată pe umăr. (Imită.) „Colega, bravo!” (Se.) Dă-îmi cartea.

ANA: Cine-i Bumbescu?

NICOLAE: Dați-mi cartea și lăsați-mă să mă duc dracului!

ANA: Cine-i Bumbescu?

NICOLAE: Un coleg de secție pe care (arată cu dispreț spre Ioan) el l-a preferat în locul meu. (Cinic, amarnic, disperat.) Mamă, nu voi mai fi șeful oțelăriei. Tata s-a opus. L-a preferat pe Bumbescu. Înainte de a demisiona, a scris pe propunerea de numire a mea: „Nu”.

(Ana urmărește, calm, discuția.)

IOAN (căt-re Ana): Exact așa. Am scris „nu”. Am comis această nedreptate.

NICOLAE: Știu și de ce... Dar să nu mai vorbim...

IOAN: Ba să vorbim. Sîntem aici ca să vorbim. Tocmai îi spuneam malcă-ti că sînt milioane de lucruri despre care n-am vorbit... Munți! Himalai! De fapt, dacă ar fi să ne la cîneva la bani mărunți, defectuinea pe care ar descoperi-o n-ar fi nici lăna, nici egoismul, nici carierismul, nici călcarea pe cadavrele altora..., ci... Ei, ce crezi?

(Pauză.)

NICOLAE (furios): Tată, tu ai timp! Dar eu nu am de pierdut nici o secundă! Sînt, poate, la cea mai bună oră a vieții mele! Nu mă brui! Nu mă devia! Nu mă îneca în vorbe!

IOAN (ideea lui): Principala noastră lipsă, fiule, e că nu mai stăm și noi de vorbă. (Imită.) De unde vii, bre Nicolae? Încotro ai pornit-o, bre Nicolae? Ce gînduri te frămîntă, Ană drăgă? Dar

tu, Vera noastră scumpă, cum e situația...? (Alt ton.) În loc de asta, umblăm ca mușii. Sau ne aruncăm acuzații. (Vesel.) Spune-mi că te-am blocat din invidie.

NICOLAE: De asta ai și făcut-o.

IOAN: Pentru că, la treizeci de ani, tu ești un nume despre care se vorbește în simpozioane, la Galați, la Hunedoara, la Tirgoviște... (Se prefăce lăcrimos.) Pe cînd eu, la 55, de fapt sînt un nimeni...

NICOLAE: Tu ai spus-o.

IOAN (se vaită): Tu, dr. p. acum. ești autorul unei metode care se aplică: metoda Ionescu... Nu a lui Ionescu, eu, ci a lui Ionescu, tu.

NICOLAE: Ești invidios. Știu. De mult.

IOAN (vesel, căt-re Ana): Culmea e că are dreptate. Sînt invidios pe el. (Îi arată cartea. Nicolae o prinde dînzor.) Alé! Hap! În loc să fiu mîndru, sînt gelos, mă calcă pe nervi cu studiul lui, cu invențiile lui, cu îmbunătățirile și raționalizările...

NICOLAE (cinic): Ai o compensație. Ți l-ai luat pe Bumbescu. Bumbescu, fiul tău! (Vrea să iasă.)

IOAN (urlă ca patrula): Stai! (Schimbă. Nicolae s-a oprit.) Cu ce ești tu mai bun ca Bumbescu?

NICOLAE (atîns): Mă compari cu acest..., acest...! (Nu-și găsește cuvintele, gesticulează.) Ce-a făcut Bumbescu de cînd a terminat facultatea?! Arată-mi o probă de oțel care să poarte numele lui, și o mîncînc!

IOAN (vesel): O, la, la, la, la, la, la! Îi măsurăm pe toți cu metrul nostru! Îi băgăm în tiparul nostru!

NICOLAE: Elogiază-l! Apologia lui Bumbescu!

IOAN (grav): Nicolae... Sînt oameni care fac oțel și oameni care-i fac pe oameni să facă oțel. Și pentru asta e bun Bumbescu în fruntea secției și nu tu. Fiecare cu creația lui.

NICOLAE (grav): Sînt numai oameni care fac oțel. În rest, vorbe.

IOAN: Mai gîndește-te...

NICOLAE: M-am gîndit destul.

IOAN (întrebare decisivă): La oțel sau la oameni?

NICOLAE (rău): La Bumbescu în fruntea oțelăriei.

IOAN (rău): E mai bun decît tine.

NICOLAE (încîndu-se): Ce spui? Decît mine? (Înaintează spre el cu pumnii strînși.) Argumente! Un singur argument. Unul singur!

IOAN (calm, experimentat): Simplul fapt că Bumbescu n-a cerut să fie numit în fruntea oțelăriei. Un asemenea post nu-l ceri. Ți se propune... Ți se dă.

Ți se ia. (Nicolae cască gura să răspundă. Nu are aer. Pauză. Ioan, derizoriu.) Mai ai timp de gîndire. Nici o grabă. Marile adevăruri se constituie prin acumulări cantitative care determină saltul calitativ! (Bantul.) Trece în odaie la tine. La muncă! Deviza este: Ora et labora. (Îl împinge pe Nicolae, derutat de întrebare. Pauză. Ioan se întoarce la Ana care a asistat la scenă. Melancolic.) Unde rămăsesem, draga mea? A, la hotărîrea ca în cazul în care ar trebui să mă arunc din nou în valurile valsului de la Clubul „Lemn și mine”, tot în fața fetei cu rochie roșie cu buline albe m-aș înclina. (Se înclină.) „Dansați, tovarășă?” (O invită la dans. Ea acceptă cu o reverență. O muzică se înfiripă. Încep să danseze vals.) Un-doi-trei, un-doi-trei. Mirosea a bere și călcam pe chiștoace, în poadele erau noduri cit pumnul și acordeonistul n-avea un ochi...

ANA (în planul prezent): N-ai avizat numirea lui Nicolae...

IOAN (în trecut) Vioristul fusese înzestrat de mama natură cu cel mai fabulos nas din cîte am văzut vreodată! Alb-roz-negru-violaceu-albastru-indigo: fiecare culoare reprezenta amprenta unei vîrste de trăsău: vin, țuică, secărică, anason, basamac, rachiou de cîrșe, rachiou de scorușe, rachiou de galoși de pe vremea împăratului Franz Iosef I, Kaiser und König...

ANA De ce îl faci să sufere? Știi cît e de orgolios...

IOAN Balul inimilor... „Inimă, cine ești. Ce număr avei, inimă?” Ea răspunse „13”. El zise „Nu vă e frică să porniți în viață cu o inimă numărul 13?” Ea spuse: „E cel mai norocos număr”.

ANA Nu era posibil să se opună altcineva? Să-l fi respins Vasilescu. (Ioan se oprește scurt. Cumva înainte de a face un pas; rămîne cu piciorul în aer.)

IOAN (grav) Să decidă altcineva soarta fiului meu?! Niciodată! Am dreptul la această decizie! Poate e cea mai importantă decizie din viața mea! Ea dă un sens tuturor zvîrcolirilor inginerului Ioan Ionescu, cel care, într-o primăvară noroioasă, clisoasă, ploioasă, pîcloasă, a ajuns la marginea acestui oraș, unde urma să se facă oțel. Și s-a făcut oțel...? Fiat...? Fiat...? (Hotărît.) S-a făcut! (Se uită la Ana.) Fiat... (Cade în genunchi.) Sfîntă natură! Mulțumesc că mi-ai dat tăria să iau astăzi această măreață hotărîre... (Sună telefonul. Ioan se trezește din ruga patetică Privește spre Ana, fără să se ridice. Ana răspunde la telefon.)

ANA ...Tot dumnea...? Ai aflat... Pină la urmă totul se află... Ce? (Către Ioan.) Întreabă dacă n-ai făcut înfăcet după ce ți-ai dat demisia.

IOAN (strigă) Închide telefonul!

ANA (în receptor): Îl auzi și dumnea. După cum strigă, îți dai seama că e perfect sănătos.

IOAN De unde a aflat de demisie?!

ANA (în receptor): Întreabă de unde ai aflat de demisie... (Ioan ascultă interesat foarte. Către Ioan.) Spune că nimic nu poate fi ascuns. (Către Ioan.) Mai ai întrebări?

IOAN (nu înțelege): Ce?

ANA (calm): Întreabă dacă mai ai întrebări. (Așteptare. În receptor.) Nu mai are întrebări. Te ascult... Ai început să-mi devii simpatic... Ești bucuros că și-a dat demisia Ioan Ionescu... Te felicitzi pentru faptul de a fi trăit ziua asta... Bucură-te. E dreptul dumitale să te bucuri.

IOAN (furios, smulge receptorul din mîna Anei. În aparat.) Mai sînt Ionești, bă! Și încă ce Ionești! Abia acum începem! (Aruncă receptorul în furcă. Spre public.) Își închipuie că lumea noastră putea să existe fără Ionești!!! Eroare! Iluzie! Imbecilitate! (Deodată, răcnind către Ana): Ana! (Ana tresare.) Valiza noastră... Vezi? Să împachetăm. Sîntem așteptați. Mîine dimineață... Începem. Mi-a ieșit numirea... Toată uzina asta care se construiește... Îți dai seama? Pe umerii mei... Eu, inginerul Ioan Ionescu, în vîrstă de nici treizeci de ani, numit diriginte de șantier din partea beneficiarului... Să vezi ce mutră va face Vasilescu! Eu, și nu el, Eu, și nu el. (Crescendo.) Eu, și nu el! Eu! Eu! Eu! O să stăm la baracă. La comun. Cu lighean și mașină de gătit cu petrol. (Strigă.) Înainte! Pa cai! (Aleargă prin încăperea de parcă ar călări.) Înainte! Cu toată viteza! Înainte! (Fuge din nou prin odaie.) Nu te lăsa! Aleargă! Fii primul... Mereu primul! Nici o șovăială... Nici un pas greșit! (Fugind, gîfite din ce în ce mai tare. Deodată, se prăbușește în mijlocul scenei. Ana se repede să-l ridice. Înainte ca ea să pună mîna pe el, Ioan a și sărit agil în picioare.) Ce-i, tovarășă, credeți că am căzut? Ionescu nu cade! Ionescu niciodată! Jamais!

ANA (aplaudă) Bravo. Ești tînăr... Succesul e numele tău!

IOAN (schimbare de registru): Tînăr, pe dracu! Gîfii ca o focă. Nu mai merg pe jos de-o sută de ani... Am făcut burtă. Am prins osînză... Dar, de acum, gata! Începem o viață nouă, Ionescule. Întinerire pe toate fronturile.

ANA (*rar și cald*): Totuși, va trebui să te întreb de ce ți-ai dat demisia...

IOAN Primul lucru cu care începem este cumpărarea a două biciclete. În fiecare seară, o ora de bicicletă.

ANA Avem biciclete.

IOAN (*se preface*) De cînd?

ANA (*calmă*): Avem două biciclete marca „Pegas” noi-nouțe.

IOAN (*se preface*) Unde sînt?

ANA: Le-ai cumpărat acum cinci ani, cînd... (*Se uită la el; ezită.*)

IOAN (*se preface*): Ce biciclete, Ana?!

ANA (*cu candoare*): Sînt două biciclete în pod. Nedespachetate. (*În treacăt.*) Acum cinci ani, cînd...

IOAN (*se preface*): Să avem noi biciclete și să nu știu de ele? (*Joacă.*) Imposibil. Le-am fi folosit. Seară de seară! Am fi pedalat... (*Face din picioare ca și cum ar pedala.*) Spre sănătate și energie! (*Plîngîndu-se.*) În casa asta se întîmplă atîtea lucruri de care eu, pur și simplu, habar n-am...

(*Intră dinspre grădina Vera. E transfigurată: palidă, spectrală în rochia ei albă. O suferință îngrozitoare îi e întipărită pe față. Oarbă, se pregătește să*

traverseze scena. Pornește. Ajunge la ușa dinspre stînga.)

ANA (*lucidă*) Vera! Co-i cu tine? Ți-e rău? (*Vera mai face cîțiva pași. Ana o ajunge și o oprește. O întoarce spre ea. Vera rămîne în aceeași stare de somnambulism tragic. Ana, speriată.*) Să chem doctorul?

VERA (*incet*): Mamă... Dosarul... (*Arată spre dosarul din mîna Anei, care a fost cu ea și cînd a dansat. Vera îl privește îngrozită.*)

ANA (*încearcă să se stăpînească*) Nu fi și tu atît de impresionabilă...! Un proces...

VERA (*slab*): Valeriu...

ANA (*voit confuză*): Care Valeriu...?

VERA: Fratele meu, Valeriu... E unul dintre cei doi... hoți... (*Se prăbușește în brațele Anei. Aceasta rămîne în cruntată.*)

IOAN (*vesel, către Ana*): Deci avem biciclete...

ANA (*gravă*) Bicicletele pe care le-ai cumpărat acum cinci ani cînd ți-ai dat prima oară demisia!

(*Pauză. Toți nemișcați. Întunecare lentă. Cortina.*)

4

Puțin mai tîrziu. Salonul puternic luminat. Aureola dată de prezența orașului mare în apropiere a dispărut. Zona de lumină a salonului pe un intens fond de întuneric. La ridicarea cortinei, ceasul începe să bată puternic orele. Intră Nicolae, care, fără să șovăie, oprește pendulul. Timpul a stat. Liniște. Vagă, răsufierea orașului: mașini în depărtare, zgomot de tren trecînd peste macaze, ceea ce parcă înlocuiește ritmul ceasului. Nicolae pune palmele la urechi să nu audă. Le depărtează, le apropie... Cu el, auzim cum țîcănitul trenului se pierde, re apare, se pierde, re apare. În oaze din urmă rămîne ca fundal ușor sesizabil: o prezență. Sună telefonul. Nicolae se îndreaptă spre aparat. Vrea să ridice receptorul. Renunță. Telefonul sună repetat. Nicolae se încordează să nu răspundă. Intră Ioan. Iarăși aduce vechea valiză. Senin, Ioan ridică receptorul.

IOAN (*cu valiza în mînă, în receptor*) M-ai nimerit pe mine. Ești foarte bine informat... Nu mă credeai capabil... Începi să-ți schimbi părerea despre mine... Pe ce părere nouă ai de gînd să schimbi vechea părere?

NICOLAE: Tată, eu în locul tău...

IOAN (*către Nicolae, acoperînd cu palma receptorul*): Tu nu ești în locul meu, eu nu sînt în locul tău... (*Ridică palma de pe receptor.*) Evident că am făcut-o din calcul! Un tată care blochează

ascensiunea fiului său apare în ochii tuturor foarte principal... Ce?... Parez o veche primejdie care a devenit nouă?... Cum le ghicești tu pe toate...! (*Brusc.*) Du-te-n mă-ta! *Trîntește receptorul. Telefonul sună, dar nici unul din cei doi nu răspunde. Ioan pune valiza pe masă. Către Nicolae.*) Ai priceput despre ce era vorba.

NICOLAE: Nu puteai să mai amîni o săptămînă, două, o lună...? (*Excedat.*) Tocmai azi!

IOAN (viclean) : Să fi așteptat până ce Vasilescu îți iscălea numirea? Ho-ho-ho! Asta mai trebuia!

NICOLAE (plictisit de explicații false) : Dușmanul tău de-o viață, altceva mai bun n-avea de făcut decât să-ți iscălească numirea.

IOAN (serios) : O iscălea!

NICOLAE (enervat) : Vasilescu! Omul care ți s-a pus mereu de-a curmezișul...? Tată, tu ai știut că n-o s-o iscălească. De aceea ai retras formele.

Ca s-o faci pe principialul! Să nu-i dai ocazia să spună el „Nu”. Ai spus tu „Nu”... (Arată spre telefon.) Calculul vostru propagandistic. Sforăriile voastre, pumnii pe care, de-o viață, vi-i dați tu și cu Vasilescu. V-ați învățat să vă „radeți”, să vă „fentați”, „să vă trageți preșul de sub picioare”...! De ce atita prefăcătorie?! Iată un mecanism pe care eu nu-l pricep. Ajută-mă măcar să înțeleg.

IOAN (riguros) : Vasilescu ar fi iscălit numirea. Asta era marele pericol! (Pauză.)

NICOLAE (ironic) : Ca să-ți faciție în ciudă?

IOAN Vasilescu te prețuiește.

NICOLAE : Ca să-și bată joc de tine?

IOAN (crescendo) : Vasilescu n-ar fi avut nimic împotriva ca tu să iei conducerea oțelăriei. (Pauză. Nicolae nu mai înțelege. Ioan imită.) „Bă, Inescule, harnic e, cap are, de ce nu i-am da oțelăria? Vezi pe altul mai bun? Îmi iau eu răspunderea celorlalte angarale, cum că-i fui-tu și așa mai departe”.

NICOLAE : Dar tu ți-ai dat seama că-i o capcană!

IOAN Exact.

NICOLAE : Și ai driblat, ai făcut un salt mortal...

IOAN N-am vrut să cad în capcană...

NICOLAE : Ai înțeles că-i o manevră. O lovitură!

IOAN : O lovitură cu bătaie lungă.

NICOLAE (crescendo) : N-ai vrut să-ți asumi riscul.

IOAN În nici un caz...

NICOLAE (desfășurare) : Dar eu am dreptul la risc! Ce fac eu altceva decât să risc?! (Arată spre odaia lui.) Acolo! La uzină! La comisiile de testare și aprobare și omologare!

IOAN : Bine. Să zicem că ai fost numit șeful oțelăriei. O mie de oameni sub mîna ta. Cu ce-ai începe?

NICOLAE : Lasă tilcurile, tată. Știi că sînt cel mai bun.

IOAN Dar cum îi convingi pe ei, mia asta de oameni, că ești cel mai bun? (Nicolae e în ușoară derută.)

NICOLAE (încearcă) : Cu un brevet care mi se aplică...

IOAN Ai un brevet, vei mai avea unul, îți doresc cît mai multe brevete. (Pauză.) Ție însă, îți trebuie nu un brevet al tău, ci un brevet al lor.

NICOLAE (mirare apocaliptică) : Dar eu pentru cine îmi bat capul????!!

IOAN Mă băiete, tu nu-ntelegi că n-ar fi fost numai riscul tău...

NICOLAE (disprețuitor) : Unde-i riscul tău? (Imită.) „Mai la dreapta, mai la stînga! Nu căska gura la soare! Nu depăși termenele!” Ce mare risc e asta, tată?

IOAN (atent) : Sper că vulgarizezi intenționat... Altfel...

NICOLAE : Altfel, ce?

IOAN : Altfel mi-aș imagina că ești cam prost...

NICOLAE (rău) : E dreptul tău să mă consideri prost.

IOAN (vesel) : E datoria ta să fii deștept. Ce naiba! Am băgat atîția bani în tine. Tata zicea despre un vecin de pe deal, singurul, de altfel, care-și încercase norocul la școli : „A plecat bou și-a venit vacă”. Aici nu e cazul Minimum trebuie să fii nîi deștept ca mine. Asta-i dreptul tău fundamental.

NICOLAE (acid) : Un singur drept îl cunoașteți: dreptul tău și al lui Vasilescu să ocupați toate locurile bune. Să vă țineți de scaune. Nu cumva să pătrundă vreun tînăr cu idei noi, unul care să știe că producția nu se face numai cu „hei rup”, mai trebuie și altceva... (Schimbă tonul.) Într-o zi, eu și Vera o să plecăm din casa asta, din orașul ăsta plin de drepturile voastre...

IOAN Vă rog, vă rog... Aici domnește libertatea. Nimeni nu constrînge pe nimeni nici la dragoste, nici la ură. Atît doar că, pînă-atunci, mîncînd la aceeași masă, trebuie să contribuim cu toții la coșniță. Tu mai stai la lapte, malcă-ta aduce zarzavaturile, Vera prăjiturile, eu carnea... Organizare științifică. În rest, munca și libertatea sînt idolul și idealul nostru.

NICOLAE : Munca mea și libertatea ta de a-mi bloca ascensiunea...

IOAN (stilul lui) : ...Așa că se întîlnește un tînăr savant de-al nostru cu Dumnezeu. „Ce faci, Doamne?” „Îl întrebă savantul nostru, care, deși bine educat în spiritul ateismului științific, nu l-a venit să-l ia pe moșneag cu „Tovarășe”. „Scări”, zice Al cu barbă albă. „Scări! de suit și scări de coborît”. „După ce sistem?” întrebă tînărul științific. „Păi, două sisteme. La urcat, o mie de trepte. La coborît, trei: una sus, una la mijloc, a treia buf!” (Direct.)

Le-ai vrea inversate ? Cea cu trei pen-
tru în sus, cea cu o mie pentru în jos ?

NICOLAE Tot timpul te-ai tirit...

IOAN (*schimbare, piruetă, popește, iar
greu de prins într-o formulă*): Adevă-
rat, Nicolae... Mă bucur că, în sfârșit,
ai înțeles de ce mi-am dat de-
misia. Mulțumesc. Îți sărut min-
tea, iubitul meu fiu, că te-ai
frământat atîta, te-ai dat de ceasul mor-
ții ca să afli de ce tatăl tău se întoarce
acasă îngenuncheat și înfrînt ! (*Înain-
tează spre Nicolae cu brațele deschise.*)

NICOLAE (*se retrage*): Nu-i vorba despre
asta.

IOAN (*schimbare de 180 de grade, de la
supușenie la atac*): A... ! Recunoști !
De două ore știi că am hotărît să nu
mai fiu ce-am fost, că am întors spa-
tele, că... rămîne în urmă un întreg
trecut... (*Se înecă.*) ...O viață de luptă...
de muncă grea... (*Strigă.*) De peste două
ore știi... Două ore... Și în acest timp,
o secundă, una singură, n-ai avut cu-
rizitatea să întreb... (*În șoptă.*) Și
acum tu, tată, ce-o să faci ? Ce-o să se
întîmple cu tine ? (*Răcnet grotesc de
durere.*) Crăpi să fii șef ! Nimic nu are
importanță ! Numai tu ! Tu ! Tu !
(*Scurt.*) Să-ți fie rușine !

NICOLAE (*alb de minie, rece*): Știu de
ce ți-ai dat demisia. Nu te întreb,
fiindcă te menajezi.

IOAN Mă menajezi ?

NICOLAE (*brutal*): Nu din cauza lui Va-
silescu renunți... Ți-e frică ! Vai de
capul vostru... Și-al tău și-al lui Vasi-
lescu... Vine cineva, într-o zi, și vă
suflă... (*Umflă obraji și-i golește de
aer.*) O brigadă de control... O comi-
sie... Dă cu voi de pămînt... (*Cu plicti-
seală.*) E și asta un drept al vostru :
de a fi dați de pămînt... Procedezi ca
și în cazul numirii mele... Tragi plasa
înaintea peștelui...

IOAN (*joacă*): Aici nu prea înțeleg...

NICOLAE : O retragere e mai demnă
decît un șut ! (*Pauză.*) Acum ai în-
țeles ? Decît un șut ! Ai șansa de a fi
erou. (*Lăcrimos.*)... Tovarășul Ionescu,
cel care de bună-voie și nesilit de
nimeni și-a dat demisia... Cel care de
bună-voie și nesilit de nimeni a barat
ascensiunea propriului său băiat... Pen-
tru că vrea să fie șef la oțelă-
rie... Vrea puterea. Or, cum se știe,
sînt oameni pe care puterea îi defăi-
mează : îi schilodește sufletește, îi
sclerozează... Vai, vai, vai... Dar, ce om
minunat era tovarășul Ionescu... ! Ce
suflet... ! Ce inimă... ! (*Brusc.*) Pe dra-
cu' ! În realitate totul e din calcul !
Mi-e scîrbă...

IOAN (*uimit, dur, pentru că nu se aștepta
la această interpretare*) Mă însuși !

NICOLAE Pentru ca spectacolul să
fie și mai convingător, se coboară din
pod vechea valiză. (*Ironi.*) Valiza
amintirilor și speranțelor... ! (*Imită.*)
Tovarăși ! O vom lua de la început...
Vom porni pe noi drumuri, vom în-
frunta pieptiș greutățile ! Noi ne-am
călit luptînd cu lipsurile și neajunsu-
rile ! Nu ! inerteii. Nu ! moleșelii !
Înainte ! (*Sec.*) Înainte care de fapt
înseamnă înapoi. (*Scurt.*) Te privește.
(*Înseamnă că Ioan să a-
puce a da replica. Cîteva clipe Ioan
umbă absent cu valiza. Pe neaștep-
tate, o mătură de pe masă. Într-o
descărcare de nervi de mare tensiune,
începe să lovească valiza cu picioa-
rele. Cînd cu stîngul ! Cînd cu drep-
tul ! O plimbă prin toată scena, lo-
vind și icnînd, strigînd la fiecare iz-
bitură, vîrsîndu-și năduful. În cele
din urmă — geamantanul ajunge sub
canapea, prîmeste ultimele șuturi, din
ce în ce mai slabe, pînă ce Ioan ră-
mîne inert, absent, cu spatele la ușa
dinspre apartament...).*)

IOAN : Și acum ce să fac ? Să mă spîn-
zur ? (*Vesel.*) Bine. O să mă spîn-
zur... (*Fără grabă, deschide ușa unui
dulap, scoate o sticlă de vin și un
pahar. Sticla e cu tirbușonul în ea.
Destupă. Își toarnă. Bea. Toarnă încă
o porție și o bea cu mare sete. Toarnă
din nou. Cînd să ducă paharul la gură
între Ana. Îi ta paharul, sticla și le
pune în dulap. Abulic.*) De obicei la
al treilea pahar sosește soția... (*Către
Ana, jucînd un sincer interes.*) Ană
scumpă, poți să-mi răspunzi la o în-
trebare ?

ANA : Sînt obosită, Ioane.

IOAN : Nu-ți propun să ieșim la restau-
rant sau să mergem la teatru. Nuuu...

ANA N-am prea mers noi la teatru. Nu
ți-e în fire... Cît despre restaurante...
La 1 Mai și la 23 August. Noi nu
ne-am distrat. Am sărbătorit. Mereu
am sărbătorit.

IOAN : ...O întrebare. Una mică. Miti-
tică. (*Ana așteaptă.*) De ce, după pă-
rerea mamei-tă, eu trebuia să ajung
un bețiv ordinar care te-aș fi trimis
la cîrciumă, să-mi cumperi o optiță
de rachiu ?

ANA : Ioane, las-o pe mama să doarmă
somnia ei... Destul s-a chinuit cît a
trăit...

IOAN : Să-ți povestesc cum își imagina
mama-ta evoluția noastră în seara în
care... (*rare*) mi-a refuzat mîna ta. Eu,
culcat pe țeale murdare — nici măcar
un cearșaf ! —, buhăit, neras, cu ba-
lele prelingîndu-se pe la colțurile guri

— bale de beiv. *naturlich*, tu, într-o rochie neagră, roasă, cu batic sur strîngindu-ți fruntea palidă, tristă. (*Vesel.*) Și sticla învelită într-o veche gazetă, ultimul semn al rușinii pentru dezas-trul decăderii... Ziarul, eterna mîngîiere a dezmoșteniților... Pentru că după ziar trăiesc, după ziar vorbesc, cu zia-rul se învelesc...

ANA (*energică*): Ce seară afurisită! Ați înnebunit cu toții!

IOAN Cînd mi-ai luat sticla... (*iute*)... și paharul..., nu cumva m-ai văzut, o secundă, beat într-un șanț...? (*Se uită la pendul. Mirat.*) A stat ceasul! Cea-sul de la maică-ta! Zestrea ta. Un pendul și o valiză. (*Alarmat.*) Ana! Ceasul ăsta nu s-a oprit niciodată în treizeci de ani... De cînd ne-am mutat aici... De ce stă? (*Se duce și-l pornește. îl ascultă. Se convinge că merge*).

ANA (*se așază pe un fotoliu*): Destul, Ioane! Lăsați-mă să respir puțin.

IOAN Tu știi ce mi-a spus Nicolae? Ce-a îndrăznit să-mi spună Nicolae? (*Se învîrte pe lingă ea, moment pe-reche cu scena cînd el stătea în fo-toliu, iar familia îl înconjură*).

ANA Știu.

IOAN (*mirat*): Știi?

ANA A spus că ți-ai dat demisia de frică să nu fii schimbat.

IOAN (*uimit*): Auzi prin ziduri?

ANA (*obosită*): Duceți-vă și vă culcați! Lăsați-mă să mă adun... Dumnezeu! Casa asta atît de liniștită, în care fie-care muncește, unde domnește armo-nia, de cîteva ore a devenit un in-fern. Una bocește în dormitor, altul înjură în birou, al treilea e neliniștit... Eu ce trebuie să fac? Să-mi dau și eu demisia? Eu nu pot să-mi dau de-misia... Deși, uneori...

IOAN (*ideea lui*): Ce îndrăzneală! (*Îl imită pe Nicolae.*) Totul e o combi-nație. O strategie... O tactică...

ANA (*plăcută*): Țasta-i drumul pe care te-ai angajat.

IOAN (*se enervează*): Mă acuzi? Din pricina cui m-am angajat pe drumul ăsta?

ANA (*ironie*): Eu te-am împins: „Intră în față, înhață oțelăria, bate la ușă pînă ajungi inginer-șef...! Luptă-te să te faci director adjunct! Dă-l jos pe Vasilescu!”

IOAN (*veselia lui echivocă*): Sigur că tu!

ANA (*uluire*): Eu?

IOAN (*vesel*): Tu! Maică-ta n-a vrut să mi te dea de teamă că vei ajunge nevasta unui bețivan din societatea cea nouă și înaintată. Eu n-am uitat!

Îmi căzuseră ochii pe goblenul de pe șemineu: Napoleon din profil, obraz roșu, bicorn verde. (*Ritos.*) „Doam-nă, știți ce-a zis Napoleon? În ranița fiecărui soldat se află un baston de mareșal! Îl voi obține. doamnă.” (*Sec.*) Și l-am obținut.

ANA: Iată-mă mareșăleasă. Merți...

IOAN: Cît dispreț...! Tu pe o parte, fi-tu pe cealaltă. Împlețiți cununa de spini a disprețului și-o puneți pe fruntea lui Ionescu... (*Șoptit.*) Întotdeauna m-ați disprețuit. Și tu, și fiul tău.

ANA: Ioane, eu cobor în grădina. (*Se ridică și vrea să plece spre grădina.*)

IOAN (*i se pune în cale*): Ce-am fost eu? După părerea voastră am fost un vătăf. Un martor al construirii socia-lismului... Alții construiau, eu eram cu ochiul...

ANA Gata! Nu mai ești martor ai construirii socialismului. Ți-ai dat de-misia. Ce mai vrei?

IOAN: Ce fel de erou ești tu, Ionescu-le? Atîția umblă după funcții, șefii, vor să fie mari și tari, și tu demisio-nezi...! (*Pe jumătate în glumă.*) Oare nu cumva sînt pe cale să devin un personaj negativ? (*Pauză.*)

ANA: Spune... Te ascult. (*Pauză.*)

IOAN (*derutat*): Ana, nu s-ar putea să luăm totul de la capăt...? (*Pauză.*) Uită-te cu atenție... O vezi? Ne aș-teaptă. (*Brusc, Ana vede valiza.*)

ANA (*ridicînd mîinile în văzduh*): Iar ai adus-o aici?!!!

IOAN (*șoptit*): Ne așteaptă... Valiza noastră... Valiza tuturor speranțelor... Îți promit... Am să devin... (*Patetic.*) Ce vrei să devin? Un vagabond al șantierelor, mereu de la o uzină la alta...? Mereu de la început! Tînc-rețe fără bătrînețe și viață fără moarte...!

ANA (*sec*): Nici o șansă...

IOAN: Ana! Am o mie și una de idei. Capul îmi bubuie! Să începem din nou.

ANA (*sec*): Nici o șansă.

IOAN (*schimbă, plat*): Nici măcar șansa să mor beat într-un șanț...?

ANA: Nici.

IOAN: Înceamnă că sînt pierdut... (*Cade în fotoliu. Sună telefonul. Ana răs-punde.*)

ANA (*în receptor*): Ce să facem? Anali-zăm cauzele demisiei.

IOAN (*cu voce bolnavă*): Ana, nu su-port...

ANA (*în receptor*): Nu suportă să anali-zăm... Dar nu-i după ce suportă sau nu suportă el...

IOAN (*slab*): Ana, ai milă...

ANA (*în receptor*): Se întrebă dacă nu a devenit un personaj negativ... (*Ca*

un tigru, Ioan sare să-i ia receptorul.
Ana se apără. Rezistă.)

IOAN Nu mă obliga să fiu brutal!

ANA (în receptor): După părerea dumitale, de ce și-a dat demisia? Mai ești la telefon? (Pune receptorul în furcă.)

IOAN Mă faci de ris. Ce va spune orașul?

ANA: De-o viață trăim între ce a spus și ce va spune orașul... Nu ne mai interesează. Ai demisionat.

IOAN (montindu-se): Nu pot rămâne indiferent... Toțiăștia care mă mușcă de fund...

ANA Îți dai prea mare importanță...

IOAN: Sint important.

ANA (începe un joc abil): Un inginer... La cincizeci de mii de oameni..., dintre care cel puțin o sută sint ingineri!

IOAN: Nu sint un inginer oarecare. Fac parte dintre cei care au pus bazele...

ANA Eroare. Pe cine interesează că tu ai pus bazele...?

IOAN (continuă ideea): ...Dintre cei care s-au jertfit...

ANA (joc): Ohio-ho! Mare jertfă!

IOAN (serios): Am tras zi și noapte. N-am crîcnit. „Stai pe șantier, Ionescule!” Am stat. „Aleargă prin țară după materiale, Ionescule!” Am alergat. „Milogeste-te de parteneri, Ionescule!” M-am milogit. „Învăț-i pe ăia care veneau de la sapă să facă oțel, Ionescule!” I-am învățat. „Luptă-te cu Vasilescu, Ionescule!” M-am luptat. „Ia șuturi, Ionescule!” Am luat.

ANA (față în față cu el, realistă): Lasă că au fost și decorații, și prezidii, și leafo, și onoarea...

IOAN: Aș fi putut ajunge savant! Aca-demician!

ANA (adevăr mortal): Mai încet.

IOAN (trăsnit de vorbele ei, mai încearcă): În facultate... lucrările mele despre oțeluri speciale erau bine cotate... Profesorul îmi prevestea un strălucit viitor în știință.

ANA: Mai încet... (Pauză).

IOAN Dacă n-ar fi fost împrejurările...

ANA (blîndă): Ioane, eu nu cred în împrejurări. Celui care îmi spune că există o subiectivitate a împrejurărilor, îi răspund că există o obiectivitate a destinului. Cîte piedici n-au fost ca eu să ajung juristă? Tata mort în bordeiul obligatoriu...

IOAN (se trezește): Eu te-am făcut juristă.

ANA: Eram deja în barou.

IOAN: Eu te-am scos din barou.

ANA: Pentru că nu-ți pica bine, ție, proaspăt cadru de conducere, să ai o soție cu profesie considerată ca mirosînd a burghezle. (Ironie.) Parcă drep-

tatea are miros. (Ca o poveste.) M-ai mutat la „Construcții”...

IOAN ...Unde ai făcut-o pe Saint-Just! Voi ai neapărat să-l dai în gît pe director că fură! Să mi-i ridici în cap pe el et compania!

ANA (calmă): Fura. (Alt ton). Dar m-ai mutat la „Cooperație”...

IOAN: Voi ai într-o jumătate de an să lichidezi datornicii de un deceniu...

ANA Dar m-ai mutat la „Poligrafie”.

IOAN Vedea! peste tot hoți.

ANA Dar m-ai mutat la Centrul de expoziții...

IOAN: Și nu-i mai bine? Ce-mi reproșezi?

ANA Nimic. Îți explic.

IOAN Ce-mi explici?

ANA (împede): De ce n-ai ajuns aca-demician...

(Ioan rămîne fără replică. Intră Vera. E în mare frîmîntare. Nu mai poartă rochia albă, ci o fustă din material de gîșl. Are o sacoșă; pare gata de drum. Traversează salonul spre dreapta. Ioan și Ana o privesc ulmiți.)

IOAN Ce-i cu tine, fetiço? Încotro, cu arme și bagaje?

ANA (alarmată): Vera! Era vorba că te culci...

VERA: Nu pot. Am încercat să dorm, să mă calmez... Nu pot! (Se îndreaptă spre leștre. Ioan i se pune în cale.)

IOAN Fetico! În casa asta Nicolae te-a adus și-a zis: „Tată, mamă, asta e fata căreia i-am pătat rochia trecînd în trombă prin stația de la Tuzla! Mă-nsor cu ea să-mi ispășesc păcatul”. (Voios.) Ai intrat fără să ne întrebi, dar cînd pleci trebuie să spui: Unde pleci, bre tovarășă?

VERA Acasă.

IOAN: Aici ești acasă.

ANA (cître Ioan): Nu știi despre ce e vorba... (Se apropie de Vera.) Nu se poate face nimic, Vera. Frate-tu își urmează drumul lui. Tu, drumul tău.

VERA (cître Ana): De ce nu mi-ai spus? IOAN (franceză ad-hoc): Quel secret avez-vous?

VERA: De la început ai știut că e el!

ANA Nu-i adevărat.

VERA (furie): Minți!

ANA (durere): De ce aș minți?

VERA (dură, rea, arată spre pîntec) Din cauza lui! Sau a ei! Să nu mi se întîmple ceva! Să nu fie prejudiciată perpetuarea familiei Ionescu! Nu sint altceva decît un animal de reproducție! O matcă prin care să vă asigurați puterea și continuitatea asupra uzinei, cartierului, orașului...!

ANA De ce trebuie să suferim atîta...? De ce nu putem fi fericiți? (Ca pen-tru ea.) Sint unii care zic: „Funcții,

lefură, casă, mașină... grozav de fericită trebuie să fie... !" Dar noi, în viața noastră, în funcțiile noastre, în lefurile noastre, în mașinile noastre, nu simțim fericirea. Oare ce ne trebuie ca să fim fericiți ?

VERA : Să fiți sinceri ! (*Face un pas spre ușă. Ioan îi stă în cale.*)

IOAN : Fetițo, pe mine nu m-a jucat pe degete nici Vasilescu. Și nici alții. Nu pleci nicăieri ! Întâi spui tot. Ca la spovedanie. Chiar dacă frate-tu e inculpat în furtul de la expoziție. Vreau să știu : de ce și unde pleci ?

VERA : Plec pentru că simțeteți vicleni. Vă cunosc eu. (*Către Ioan.*) Tu îți dai demisia, ca să lovești în Vasilescu, Nicolae moare dacă nu ajunge o celebritate. (*Arată spre Ana.*) Tu, cu înfățișarea ta de martiră, tragi toate sforile. Împarți și stăpânești !

IOAN : Fetița asta rostește niște acuzații foarte grave !

ANA : Ioane, du-te în grădină...

IOAN : Vrea să-l scoți pe frate-su de la pușcărie ? (*Către Vera.*) Fetițo ! Nu mai ai nici frate, nici părinți. Familia ta simțete noi ! Trebuie să-ți intre în cap ! (*Strigă.*) Nicolae ! Nicolae !

VERA : De ce mi-ascundeți adevărul ? Credeți că eu nu știu că simțete o familie ? (*Lui Ioan.*) Că eu nu știu ce merite ai dumneata ? Că eu nu știu ce valoare are Nicolae ? Că eu nu știu că tu ești pentru mine o adevărată mamă ? (*Între Nicolae.*) Dar tata e singur. Singur cu nenorocirea pe cap.

ANA : Vera, vino-ți în fire !

NICOLAE (*înțelegând*) : Din nou Valeriu ? Ce-a mai făcut ?

ANA (*cu tristețe*) : E unul dintre hoții de la expoziție...

NICOLAE (*dur*) : Deci nu mai e marină, e pușcăriaș.

VERA (*violentă*) : Triumfă, genialule ! Ce-ți pasă ? ! (*Urlă.*) E fratele meu ! Eu nu simț genial ! Simț sora unui delincent... ! Plec !

NICOLAE (*decis*) : Nu pleci nicăieri ! (*Se duce la ea și o întoarce spre dormitor.*) Te-a apucat devoțiunea de soră... (*Moment de adevăr.*) Vera, frate-tu a fost dintotdeauna hoț ! De când pînă unde-și ascunde banii taică-tu ! (*Mai dur.*) Da, unii se nasc hoți, alții genii !

ANA (*deodată aspră*) : Nicolae ! Spui prostii... ! Termină !

NICOLAE (*răzbușare pe întreaga lume*) : Nu termin ! Chiar dacă-i vorba de cumnatu-meu. Face parte din tagma celor ce profită de creierul meu. Toți hoții și leneșii și demagogii și (*arată spre telefon*) informații aștia care dau

telefoane anonime dar cu venin bine definit, mă atacă personal ! (*Către Vera.*) Valeriu nu-i la prima experiență ! Înaintea furtului de la expoziție a fost o poveste cu niște cărți cu ferecături de argint. (*Brutal.*) Tata l-a scos. Cît crezi că putea fi scos, iertat, tolerat ?

VERA (*uluită*) : Nu mi-ați spus nimic pînă azi...

NICOLAE (*cald*) : N-am vrut să te amărim, Vera.

VERA (*stăgroată*) : Nu-i a-de-vă-rat ! Nu mi-ai spus că-ți era frică. Dacă mă plîng vreunei colege ? Dacă povestea ajunge în oraș ?

NICOLAE (*rece*) : Hoțiile lui Valeriu dăunează succesului meu.

VERA (*dură*) : Eu dăuneez succesului tău !

ANA : Nu vă certați ! Cu un avocat bun... Să ne interesăm...

IOAN (*strîmătorat*) : Să mă bag în povestea asta... (*Ridică din umert.*) Nu-l cunosc, dragă. Nu l-am văzut în viața mea.

ANA : Exact așa ai spus și cînd... și-a făcut valiza tata... Că nu-l cunoști și nu întreții nici un fel de legătură cu părinții soției...

IOAN (*atins*) : Ana, să nu dezgropăm morții... Eram la început. Habar n-aveam ce se putea întîmpla cu taică-tu, cu maică-ta. Nu știam cum stau lucrurile în realitate.

ANA (*cu duritate*) : În realitate, el și mama frămîntau pînă ziua, o coceau noaptea ca să fie proaspătă și caldă în zori. În realitate, ei nu dormeau niciodată. În realitate, de la șase-sapte ani am lucrat lîngă ei. În realitate n-ai vrut să afli realitatea.

IOAN (*își descheie cămașa, își oferă ceața*) : Taie-mi capul ! Am reușit să mi-l păstrez atîția ani, taie-mi-l tu acum !

VERA : Eu plec.

NICOLAE : Nu pleci nicăieri. Stai lîngă mine. Am nevoie de tine...

VERA : Să mă jertfesc pe altarul succesului tău !

NICOLAE : Vera ! Am de lucru ! Îmbracă capul ! Nu-mi crea probleme și tu !

VERA : Pune-mă în cui ! Leagă-mă ! (*Vrea să plece. Nicolae o oprește. La ușă are loc o adevărată luptă între ei.*)

ANA (*privindu-i, către Ioan*) : Ce bine semănați ! Singura deosebire e că pe mine n-a trebuit să mă ții cu forța... N-aveam unde pleca... (*Brusc, sună telefonul. Toți sar să răspundă, însă Vera e mai aproape și ridică receptorul. Nicolae ar vrea să i-l ia.*)

VERA (*către Nicolae, dar cît să se audă în receptor*) : Vrei să mă bați ? (*Nicolae se retrage. Vera, în receptor, cu voce*

ci făcută.) Ce bine că ai sunat! (Toți cred că urmează o altă punere la punct a necunoscutului de la telefon.) Nu vorbi! Ascultă! Dumneata, care știi totul despre familia Ionescu... Nu știi absolut totul. (Surpriză la cei trei.) Cumnatul celebrului și talentatului inginer Nicolae Ionescu e hoț. Va fi judecat și condamnat. Spune la toată lumea. Să afle toată urbea...! (Închide calm, și se uită la cei trei rămași stână de piatră. Pauză. Apoi se ridică încet și pleacă spre grădina. Coboară și se așază în balanșoar. Începe să se le-gene, parcă în ritm cu pendulul.)

NICOLAE (primul care se dezmeticește): De ce a făcut-o?

ANA De ce ți-a blocat taică-tu nu-mirea?

IOAN (se duce lent și se așază în fotoliul în care stătuse Vera. Meditativ): De ce trebuie să ne amestecăm unii în viața altora? Noi în viața lor, ei în viața noastră, noi în viața lor, ei în viața noastră... Și uite așa! Nicăieri nu reușești să fii singur... (Pentru el.) Se vede că nu merge altfel... Nu se învîrte osia. (Rar.) Ana, Nicolae, îmi retrag demisia...

ANA (ușurată): În sfîrșit... Ziua s-a terminat, noaptea a venit, sintem din nou fericiți...

NICOLAE (strigăt): Eu nu sînt fericit! Tată, nu vezi că totul e un bluff? Fiecare ajunge ceea ce trebuie să ajungă! Nimeni nu-l poate opri pe nimeni! Nici ăla cu telefonul, nici Vasilescu. Pe tine te-a putut opri cineva? Ai ajuns ce-a trebuit să ajungi. (Imită.) „Mai la stînga... Mai la dreapta“.

IOAN (decisiv) Și tu ce vrei să ajungi? Tot „mai la stînga!“, mai la dreapta!“? (Energic.) În fond, ce ești tu, Nicolae? Ești cercetător și creator sau un oarecare, folosind succesul de-o clipă, ca să pună mîna pe-o funcție de conducere?

NICOLAE: Tu așa ai făcut? Așa ai ajuns unde ești? Folosind succesul de-o clipă?

(Pauză, Ioan se frămîntă. Vrea și nu vrea să spună marea lui durere.)

IOAN (rupe din el adevărul): Eu n-am „olosit“ succesul de o clipă, Nicolae...

(Pauză). Pentru că n-am cunoscut niciodată clipa aceea care se numește succes. Cît am visat-o! Să fac ceva cu mîinile mele...! Dar m-a luat valul... Sau acesta a fost firul pe care trebuia să-l toarcă Ioan Ionescu... În inima mea, pe cînd strigam „mai la dreapta! mai la stînga!“, a tot strălucit scînteia că, odată și odată, clipa aceea a succesului lucrului făcut de mine, cu mîna mea, va veni... Azi, însă, acolo, pe șantier, deodată am descoperit că scînteia aceea s-a stins...

NICOLAE (amar, înțelegînd): Și-ai vrut s-o aprinzi, dîndu-ți demisia, încercînd să iei totul de la capăt... O, Doamne, tată... Ce prostie...

IOAN: Ai dreptate. E o prostie... Cum s-o iau de la capăt? (Pauză.) Mă întorc sub macarale...

(Pauză. Toți sînt emoționați. Ana plînge în tăcere.)

NICOLAE (cu durere): Tu te întorci sub macarale... Dar eu? Am sperat... M-am făcut iluzii...

IOAN (cald, apropiindu-se de Nicolae): Nicolae, eu cred că în tine există scînteia care n-a vrut să se aprindă în mine. Cred cu toată convingerea. Poate la oțel nu mă pricep... Dar la oameni da... Nu lăsa să se stingă scînteia, Nicolae. Ca mine, sînt mulți... Ca tine nu apar în fiecare zi... Mergi înainte pe calea ta. Și eu am să merg alături de tine, pe calea mea. Pînă la capăt... Ca atunci cînd va veni momentul să stai în fața oglinzii și să te întrebi „Ce-ai făcut cu tine, Ionescule?“, să poți răspunde: „Am mers pînă la capăt. Ionescu a mers pînă la capăt!“ (De cei doi se apropie Ana.)

ANA (cître Ioan): Și tu ai să mergi pînă la capăt...

IOAN (meditativ): Da. Pînă la glezne, pînă la genunchi, pînă la piept, pînă la grumaz...

(Sună telefonul. Ana răspunde.)

ANA (tristă): În sfîrșit... Credeam că nu mai revii... Nu știi de ce și-a dat demisia...? Despre mine n-ai aflat nimic? Nimeni nu-și mai aduce aminte? Nici de mama...? Nici de tata...? Nici de călătoria... cu valiza... Nimic... Nimic... Totul a fost uitat? Totul să fie uitare...? (Cu fața spre public.) Nimic. Ni-mic. (Scurt.) Nimic. (Întunecare lentă.)

CORTINA

(Versiune prezentată în premieră de Teatrul Național din București. Regia: Grigore Gontă. În distribuție: Ioan — Gheorghe Dinică; Ana — Silvia Popovici; Nicolae — Claudiu Bleonț; Vera — Eugenia Maci.)

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

JOCUL IELELOR

de Camil Petrescu

Data premierei: 15 ianuarie 1986.
Regia: SANDA MANU. Scenografia: MIHAI TOFAN.

Distribuția: OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Gelu Ruscănu); MIRCEA ALBULESCU (Șerban Saru Sinești); GEORGE MOTOI (Praidă); CONSTANTIN DINULESCU (Penciulescu); MARIAN NEGRESCU, student I.A.T.C. (Vasilie); ANDREI FINȚI (Petre Boruga); ALEXANDRU HASNAȘ (Sache Dumitrescu); VICTOR MOLDOVAN (Dașcu Mitică); LIVIU CRĂCIUN (Responsabilul — Kiriace); GHEORGHE CRISTESCU (Nacianu); MATTEI GHEORGHIU (Primul procuror); CRISTIAN ȘTEFĂNESCU (Agentul secret); GRIGORE NAGACEVSKI (Primul gardian); ADRIAN DRĂGUȘIN (Al doilea gardian); PUIU MIREA (Moș Dumitrache); GEORGE DOBRESCU (Mihai, copil); MARIAN GHENEA (Toma); TAMARA CREȚULESCU (Maria Sinești); CATIȚA ISPAS BERCEANU (Irena Romescu); RODICA MUREȘAN (Elena Boruga); SILVIA NĂSTASE (Nora).

Începută într-o seară de mai a anului 1916, după ce tînărul student, de numai douăzeci și doi de ani, „solicitat de toate contradicțiile și mirajele”, asistasese dezgustat la o „bătăie de flori”, la „Șosea”, în vreme ce titlurile ziarelor continuau să anunțe „gigantica măcinare de la Verdun”, obligîndu-l să înțeleagă că lumea asta nu e „cea mai bună cu puțință”, **Jocul ielelor** e scrisă într-o primă variantă — „lucrînd însetat, zi și noapte” — în numai o săptămînă. Va deveni însă obsesia de o viață a uneia dintre cele mai profunde și mai torturate conștiințe scriitoricești ale literaturii române, căci, începînd cu a doua variantă, scrisă pînă pe la jumătatea lui iunie — după cum mărturisește Camil Petrescu în **Addenda** la falsul tratat —, „m-am încilcit în jocul inextricabil al antinomilor în așa măsură, că întocmai ca și eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de la «jocul ideilor», întrevăzute în sferele albastre ale conștiinței pure, care mi-a apărut încă de atunci ca «jocul ielelor»”.

Alte două versiuni sînt scrise în cursul lunii iulie, pentru ca, după mobilizarea de la 1 august, întorcîndu-se rînit, în septembrie, în două săptămîni să scrie piesa din nou, reluînd apoi lucrul la ea după întoarcerea din Moldova, în iulie 1918; structurată pînă acum pe tablouri, va fi restructurată din nou, de data aceasta pe acte, varianta în trei acte, care e gata la începutul lui octombrie, fiind citită în repetate rînduri, o dată și acasă la Tudor Arghezi.

Autorul obține apoi o lectură la Teatrul Comedia, la care asistă Tony Bulandra. Ion Manolescu și Storin, hotărîndu-se „jucarea neîntîrziată a piesei”, ce intră

efectiv în repetiții în ianuarie 1919, cu o distribuție cuprinzându-i pe Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin, Al. Mihailescu, Ion Iancovescu, I. Constantiniu, direcția de scenă revenindu-i lui Tony Bulandra. Nu vom ști niciodată cum ar fi putut arăta acest spectacol, beneficiind de interpretarea unor actori de primă mărime, dar e neîndoielnic că, prin chiar distribuția pe care o avea, șansele lui de succes erau considerabile. Camil Petrescu notează laconic: „Refuzînd să modific, la cererea autoritară a d-nei Bulandra, unele replici (trei, patru) după ce scrisesem atîtea versiuni, am preferat să retrag piesa cu vreo zece zile înainte de premieră”. În aceeași *Addenda la falsul tratat*, apărută în 1947, din care am citat pînă acum, autorul precizează în continuare: „Intransigența mea, care azi mi se pare deplasată, era atîțată și de tonul imperios, și intransigent el însuși, al interpretei principale”. Sigur că nici nu ni l-am mai putea imagina astăzi, așa cum ni-l imaginăm, pe Camil Petrescu, dacă atunci, în 1919, ar fi „modificat” acele „trei, patru” replici. Dar nimeni nu ne oprește să ne imaginăm, măcar o clipă, ce ar fi reprezentat un mare succes al autorului dramatic Camil Petrescu, încă de la prima sa piesă, în 1919, cînd nu-și începuse activitatea de cronicar dramatic, ce avea să-l atragă atîtea animozități, și care ar fi fost consecințele unui astfel de succes nu numai pentru productivitatea și fizionomia dramaturgiei camilpetresciene, ci și pentru evoluția generală a dramaturgiei românești pînă la finele acestui veac și chiar în cel următor. Am fi avut, poate, alături de școala comediei satirice a lui Caragiale, și o înaltă școală de dramă, cultivînd elevația spirituală a absolutului idealurilor morale, opuse tuturor compromisurilor ce alimentează și azi pana satiricilor noștri.

Reluată iarăși în 1945, și refăcută sub forma unei succesiuni de tablouri, piesa va fi redactată din nou, în 1946, la trei-zeci de ani după prima versiune, autorul „păstrînd mereu în titlu și în intenție apropierea «Jocul ideilor, jocul ielelor», acțiunea dinții și structura personajelor, dar îmbogățînd aspectele cadrului (redacției socialiste inițiale)”. Va rămîne în schimb nejucată pînă la sfîrșitul vieții autorului (1957), abia exegeza literară a ultimelor trei decenii revendicîndu-i — și aceasta încă destul de timid — locul ce i se cuvine, alături de Danton (rămasă și ea nejucată în timpul vieții autorului), în seria valorilor de prim rang ale dramaturgiei și ale teatrului românesc.



Tamara Crețulescu și Ovidiu Iuliu Moldovan

Tipărită în 1947, *Jocul ielelor* va fi jucată pentru prima oară în 1965, pe scena Teatrului Mic, în regia lui Crin Teodorescu, cu o distribuție din care făceau parte Gh. Ionescu Gion, George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Constantin Codrescu și Ion Marinescu. Spectacolul e, în sfîrșit, un mare succes, distingîndu-se deopotrivă prin strălucirea și forța creațiilor sale actricești, conturînd memorabile efigii tipologice, ca și prin siguranța și limpiditatea viziunii regizorale, capabilă să releve pregnant altitudinea fascinantei dezbateri ideatice a unui univers dramaturgic, pentru cei mai mulți încă surprinzător, prin ambitus filozofic și cutezanță compozițională. (Relevînd, la rîndul său, cu o impresionantă profunzime, tocmai aceste caracteristici de primă însemnătate ale dramaturgiei camilpetresciene, monumentului spectacol *Danton* al regizorului Horea Popescu, din 1974, realizat pe scena mare a Teatrului Național din București, avîndu-l în rolul titular pe Mircea Albulescu, înscrie o dată

importanță în istoria teatrului românesc, cu consecințe benefice de lungă durată atât pentru evoluția artei spectacolului cât și a dramaturgiei originale, căreia i se descoperă astfel, cu elocvența proprie scenicității, un „model” de scriitură dramatică, de la care se poate revendica.)

Avind în vedere intenția Naționalului bucurestean de a relua spectacolul *Danton* din 1974, „poate chiar în această stagiune” (declarația aparține lui Horea Popescu), stagiune în care figurează în repertoriul său și *Act venețian* (varianta în trei acte a piesei, într-o regie semnată de Mihai Berechet), putem înțelege mai bine anvergura culturală a unor dintre proiectele primei noastre scene, care-și onorează, o dată în plus, menirea, prin recenta premieră a piesei *Jocul ielelor*, în regia Sandei Manu. (Reamintindu-ne că prima variantă a piesei a fost scrisă în 1916 și că ne aflăm în 1986, fie-ne îngăduit să observăm totuși că două montări în timp de 70 de ani, pentru o capodoperă a dramaturgiei originale, reprezintă cam puțin, dacă vrem să avem, pe lângă o școală satirică, și una de dramă!)

Potrivit mărturiilor lui Camil Petrescu, în prima versiune, *Jocul ielelor* „trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al „dreptății sociale”. Impulsului inițial, care a declanșat scrierea piesei, i-au urmat însă, după cum am văzut, o serie de reluări ale „temei”, într-o dezvoltare simfonică, edificiul dramaturgic dezvoltându-se, după credința noastră, nu numai pe orizontala „acțiunii” scenice, căreia trebuie să-i remarcăm finalmente simetrii de construcție denotând rafinamentul elaborării, ci și pe verticala „semnificațiilor”, acolo unde putem desluși o continuă înaintare a ideii — alimentându-se din refracția conflictului în personajele care-l argumentează — în sfere concentrice, care parcă se strâng și se înalță, în același timp, tinzând să dea abstracțiunii inefabila ei întrupare.

Spațiul cronicii teatrale neîngăduindu-ne o analiză amănunțită a piesei, chiar dacă aceasta nu și-ar fi propus, evident, să repete observațiile pertinente ale exegezei literare, ne vom mărgini să semnalăm numai câteva ipoteze de lucru, care ar putea adânci descifrarea textului atât din punctul de vedere al intenționalității auctoriale (conștiente sau subconștiente), cât și din acela al intenționalității imanente a operei.

Astfel, dacă ar fi să găsim un „model” literar lui Gelu Ruscanu, altul decât acela al autorului însuși, nu credem deloc hazardată încercarea de a-l vedea în *Hamlet*. De la detalii aproape explicite, precum acea prezență comună a „umbrei” tatălui, pînă la probleme de fond apropierea poate fi făcută: numai descoper-

rindu-se ca fiul regelui *Hamlet*, prințul *Hamlet* are de dus la îndeplinire nu doar un legat moral, dictat și de vocea singelui, ci și o continuitate de destin, după cum în năruirea lăuntrică a lui Gelu Ruscanu principalul factor îl va constitui tot descoperirea faptului că e fiul tatălui său și că, în virtutea acestui dat, nu se poate sustrage destinului său, setei sale de absolut, care e o „moștenire” spirituală, ce trebuie asumată, chiar dacă duce la moarte.

Cu o pătrunzătoare observație, criticul și teoreticianul teatral Camil Petrescu vedea, de altfel, în *Hamlet*, „o cauzalitate dramatică absolută, adică imanența conștiinței”, pe care nu va fi greu s-o regăsim structurînd propria-i operă dramaturgică.

Să pară oare surprinzătoare o altă apropiere pe care sîntem tentați s-o facem (poate și la sugestia spectacolului) între starea de aproape impersonală detașare în fața morții, pe care o are Gelu Ruscanu (în absența posibilității de a atinge absolutul în iubire, ca și în condiționarea social-istorică a ideii), și acea mioritică împăcare în fața sorții și a morții, definitorie într-o mare măsură pentru spiritualitatea poporului nostru, apropiere ce ne-ar îngădui să apreciem, și din acest punct de vedere, valoarea spirituală exponențială a personajului camilpetrescian?

E de văzut și dacă replica pe care Camil Petrescu a dorit s-o dea „miticismului” prin Mitică Popescu nu îmbrățișează și alte aspecte ale creației caragialeene și ale problemelor lăsate de ea. În ce ne privește, nu ezităm să vedem în *Jocul ielelor* o replică de substanță spirituală la *O scrisoare pierdută*.

În ambele piese, „scrisoarea de amor” este cea care declanșează conflictul. Oare schimbul de replici dintre Gelu și Sinești nu ne trezește nici o asociație de idei? „Sinești (ca un clește): Ei da... ce fel de scrisoare?... Gelu (obosit, enervat): O scrisoare... în sfîrșit... o scrisoare de dragoste... Sinești (...): Către cine este adresată?”

Nu stă, apoi, toată tensiunea celor două piese pe publicarea scrisorii, anunțată ca iminentă? Și, în ambele, scrisoarea nu se mai publică, deținătorii ei avînd în „antecedentele” lor o culpă morală, care e exploatată! Ba, ni se pare că, și în cazul „stimabilului” Nae Cațavencu, și în cazul „onorabilului” Grigore Ruscanu, e vorba tot de delapidarea unei sume de bani, de la societățile care beneficiază de serviciile celor doi „avocați”! Numai că „rezolvarea” chestiunii, chiar dacă se produce în aceeași lume balcanică (pînă și intendentul de cîmîtitir Rîpol, care nu apare ca atare în piesă, e cumnat cu simpaticul tipograf Sache), nu mai poate fi comică, așa cum era la Caragiale, ci

tragică, aceeași privire lucidă asupra faptelor determinând atitudini diametral opuse, întrucât pentru Gelu Ruscanu, ca și pentru Camil Petrescu, e definitivă pozițiunea „Cită luciditate atita existență și deci atita dramă”.

Care e concluzia la care ajunge Camil Petrescu, prin personajul său Gelu Ruscanu? Pentru a nu simplifica excesiv lucrurile, să spunem că una dintre aceste concluzii e formulată astfel: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră...” (s.n.). Bine, dar același lucru, numai cu semn schimbat, l-ar fi putut spune și Caragiale: Toată comedia este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră... (De-abia la Mazilu, morala proclamată va fi pe măsura personajelor sale! Unde poate că nu e vorba atit de o altă morală, cit de o altă măsură!)

Revenind la Caragiale și Camil Petrescu, să mai observăm o clipă cit de diferite — diametral opuse chiar — pot fi, în cele două piese, motivele publicării unei scrisori de dragoste. Cum la fel de diferite — conturând alte zone, alte altitudini spirituale — sînt și motivele păstrării unei scrisori, dacă cel care o păstrează se numește Agamiță Dandanache sau Șerban Saru Sinești, scrisoarea fiind cea primită de la Grigore Ruscanu. A pune doar pe seama întâmplării toate aceste paralelisme și similitudini ar însemna să nu vedem în Jocul lelelor tocmai forța spirituală polemică a acestei piese, care argumentează — printr-un vizibil contrast cu universul comic caragialean — capacitatea eroilor de a accede la un imperativ moral absolut.

Astăzi, la o sută de ani după reprezentarea capodoperelor dramaturgiei caragialeene, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea și a dramei Năpasta, cunoașterea aprofundată a universului caragialean e un bun cîștigat, frecvența repertorială a operei reprezentînd doar o stare firească, de normalitate. Reprezentarea scenică a dramaturgiei camilpetresciene se află într-un cu totul alt stadiu, fiind abia la începuturile ei. Nu avem însă nici o îndoielă că la o sută de ani după reprezentarea capodoperelor Danton, Jocul lelelor, Suflete tari, Act venețian (varianta într-un act) și a comediei Mitică Popescu, cel de după noi vor fi în măsură să vorbească și de cunoașterea aprofundată a universului camilpetrescian, ca de un bun cîștigat, frecvența repertorială a operei dînd, încă de pe acum, îmbucurătoare semne de intrare în normalitate.

Spectacolul Sandei Manu de la Teatrul Național servește cum nu se poate mai bine acestei cunoașteri, demersul regizo-

ral preocupîndu-se de reliefaarea diversității fațetelor operei, dar și a felului în care acestea își „răspund”, ca într-un concert, aici, pentru două viori și orchestră, dirijorul lucrînd atent cu fiecare interpret, pînă cînd fiecare personaj a ajuns să „cînte” la „instrumentul” său, lucrare fără de care n-ar fi de conceput muzica întregului și a semnificațiilor lui reverberante.

Spre deosebire de spectacolul lui Crin Teodorescu, din 1965, care operase (dacă memoria nu ne înșală) o și mai severă reducere în text (înregistrarea reprezentației credem că se mai păstrează în filMOTECA televiziunii), și ajungea (și în acest fel) la o mai „tranșantă” delimitare alb-negru a personajelor, spectacolul Sandei Manu, din 1986, își află unul dintre principalele sale merite în **infățîșarea obiectivă** a personajelor piesei, parcă mai bogate în nuanțe contradictorii și ca atare mai omenesti și mai vii (contrazicînd în parte aserțiunea lui George Călinescu despre „incapacitatea de viață a eroilor” camilpetrescieni).

Cu siguranță, regizoarei i se va fi părut acum prea simplu — și simplificator! — să-i dea „dreptate” lui Gelu Ruscanu, cită vreme „dreptate” au toate personajele sau nu are nici unul. Or, tocmai în această consecvență logică interioară a fiecărui personaj, intrînd inerent într-un raport de conflictualitate cu celelalte personaje, atît pe planul acțiunii concrete cît și pe acela al dezbaterii ideatice, regizoarea reușește o fină analiză psihologică, propunîndu-ne imaginea convingătoare, nu a personajelor-idei, ci a personajelor-oameni, care-și află „justificarea” în ei înșiși. Se cuvine să remarcăm totodată, pe lîngă solidul profesionalism al acestui „director de scenă” (termen pe care Camil Petrescu îl prefera celui de regizor), traducîndu-se în pregnantă „concretă” a personajelor, o intuiție sigură, ce le restituie dimensiunea puternică lor pasionalități, și, nu în ultimul rînd, o inteligență artistică pătrunzătoare, dozînd atent „accentele de semnificație” ale planurilor, astfel încît reprezentația să fie pe cît posibil ferită de riscul situării anecdoticii ei într-o poziție privilegiată. (Bineînțeles, în măsura în care și actorii reușesc să dea trecerii lor prin scenă o valoare de semnificare.)

Pentru Mircea Albulescu, unul dintre marii actori ai teatrului românesc de azi și din toate timpurile, de o copleșitoare forță dramatică, dar și de o rară sobrietate a expresivității scenice, înțîlnirea cu personajele camilpetresciene se soldează din nou cu o mare biruință artistică. După antologica sa creație în Danton, Mircea Albulescu are acum, în Șerban Saru Sinești, surprinzătoarea dar

perfect justificată răcăală și impenetrantă a unui aisberg, care nu lasă decît să se bănuiască, la suprafață, tulburătoarele-i adîncimi la care se află baza reală a aparenței vizibile. E neîndoiește că, în această nouă și memorabilă creație a sa, actorul a ținut cont de acea profundă cunoaștere psihologică a rolului, pe care autorul dramatic o cerea insistent interpretului săi. Refuzul rețetelor teatrale, al poncifelor, al jocului „în forță”, (care i-ar fi fost de altfel foarte la îndemînă acestui actor), îl conduce acum pe Mircea Albulescu la o extraordinară concentrare a gândului, corespunzîndu-i o expresie scenică pe cît de austeră pe atît de intens semnificativă. Nu vom ști cu siguranță dacă Saru Sinești a asasinat-o sau nu pe bătrîna Manitti, dar vom înțelege că atîta vreme cît mai este capabil să păstreze un adevărat cult memoriei lui Grigore Ruscanu (e regretabil că reducățiile în text au eliminat și acea „boierie a minții” care îl caracteriza pe acest personaj), nici chiar Saru Sinești nu poate atinge absolutul, fie și în rău.

Sarcina intruchipării celui mai exponențial personaj al autorului Camil Petrescu, Gelu Ruscanu, i-a revenit actorului de aleasă simțire și rafinată inteligență artistică Ovidiu Iuliu Moldovan. Însingurat și înstrăinat prin trăirea ideii la o nelumească intensitate, făcîndu-și din această trăire unica modalitate existențială capabilă să-l diferențieze ca specie și să-l justifice deci ca individ, Gelu Ruscanu poartă acum mai mult o aură decît un stigmat al damnării și convinge mai mult în hieratismul pozei de arhanghel al absolutului, decît în pragmatismul posturii de luptător pe frontul „Dreptății sociale”. Rolul e lucrat cu minuție, în oizelări fine, dar interpretarea e pîdită totuși de un soi de calofilie, ce nu poate fi decît străină de esența personajului camilpetrescian. Incontestabil valoroasă, incontestabil de înaltă ținută artistică, interpretarea lui Ovidiu Iuliu Moldovan e aceea a unui Gelu Ruscanu posibil, dar nedecurgînd cu necesitate din acest spectacol. Ar fi inutil să-i reproșăm actorului doar unele tendințe de exteriorizare manierizantă a jocului, cîla vreme prețuirea sinceră ce i-o purtăm și valoarea reală pe care o reprezintă în teatrul românesc ne îndeamnă să căutăm motivele acestor neîmpliniri de nuanță ale rolului în însuși felul în care și-a gândit Ovidiu Iuliu Moldovan personajul, lipsindu-l, din pă-

cate, de temperamentul luptătorului, înainte de dispariția scopului și a cauzei pentru care luptă. Dar, cum nu e cituși de puțin obligatoriu ca imaginea noastră asupra personajului să coincidă cu aceea pe care ne-o oferă actorul, să acceptăm că Gelu Ruscanu poate fi interpretat „și așa”, de vreme ce personajul creat de actor se dovedește, iată, nu mai puțin incitant și invită la reflecție.

Relevant la lectură, pentru sistemul de argumentări ideatice al piesei, personajul Mariei Sinești capătă o neașteptată coloratură în reprezentație, prin interpretarea Tamarei Crețulescu. Răpindu-i poate ceva din inteligență, dar conferindu-i în schimb o pasionalitate mai accentuată, actrița îl conduce spre un statut categorial poate mai puțin ieșit din comun, dar cu o valoare probantă de nedezmințit. Un desen mai nervos al temperamentului, fie și în cheia unor capricioase volute, ar putea să-l apropie acea strălucire artistică de nedisprețuit în realizarea oricărui rol.

Printre personajele importante ale piesei, mai puțin generoase ca partituri actoricești, se află și destul de enigmaticul Praidă, cel ce hotărăște totul, deși nu de unul singur. E interpretat acum de George Motoi, cu o salutară renunțare la tonul enfatic, chiar dacă nu încă și la gestul studiat, actorul avînd meritul de a-i descoperi personajului resursele unei calde înțelegeri umane, capabile să însuflețească și replici care sună oricum mai declarativ, deși sînt la urma urmei firești și explicabile tocmai la Praidă. Mai generoasă e în schimb partitura actricească a secretarului de redacție Penculescu, tratat din păcate de Constantin Dinulescu într-o cheie minoră, valorificînd pitorescul și efectul replicii, nu și filozofia de viață caracteristică personajului. Cînd un actor are talentul lui Constantin Dinulescu e păcat să se mulțumească doar cu o pată de culoare, neglijînd crearea unui tip.

Vii și convingătoare sînt portretele schițate de Victor Moldovan (Dașcu Mitică) și Gheorghe Cristescu (Nădălanu). Au în plus și șarm, și dezinvoltură personajele conturate de Matei Gheorghiu (Primul procuror) și de Silvia Năstase (Nora). Nu lipsită de interes, dar cam săracă din punct de vedere compozițional, e schița de portret a Responsabilului (Kiriac), făcută de Liviu Crăciun. Sînt din spectacol, dar nu-i sporesc strălucirea, aparițiile datorate lui Alexandru Hasnaș (Sache Dumitrescu) și Rodicăi Mureșan (Elena Boruga). Se reține în schimb, prin sentimentul participării la dramă, interpretarea Căței Ispas-Berceanu (Irina Romanescu), actrița reușind totodată sensibilă translație a unui profil moral în plan tipologic.

Scenografia lui Mihai Tofan nu are aici personalitatea cu care ne-a obișnuit semnătura sa, dar nici nu e, în general, disonantă. Ar fi însă de-a dreptul exagerat să vorbim de funcționalitatea decorurilor sale, cită vreme ele sînt strict neutrale, unele tablouri, precum cel de la închisoare, rămînînd chiar nerezolvate.

Regia a trecut și ea cam repede peste scenele de la închisoare, excesiva comprimare a partiturii lui Petre Boruga reducînd un rol la o apariție schematică, neconvingătoare (interpret, Andrei Finți). Sînt neplăcut surprinzătoare și inserțiunile gen „teatru radiofonic” de la începutul spectacolului, pe care cu greu le putem asocia semnăturii regizorale a Sandei Manu. Cît despre reducția textului — chiar dacă îl înțelegem necesitatea din punct de vedere al duratei reprezentației — ea nu poate fi decît una aleatorie, ca oricare alta, și, de ce să n-o spunem, s-a exercitat și asupra cîtorva dintre cele mai frumoase replici ale piesei.

Ne-am îngăduit să ne exprimăm toate aceste rezerve nu pentru a ne contrazice judecata de valoare care privește întregul reprezentației, ci pentru că „numai față de creațiile artistice adevărate se pot face rezerve”. Cel puțin așa credea criticarul teatrului Camil Petrescu. Și avea, și de această dată, dreptate.

Victor PARHON

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de **D.R. Popescu**

Ceea ce surprinde, înalte de toate, la **Acești îngeri triști** — piesă aproape clasică nu numai în contextul creației autorului, ci și în acela al dramaturgiei originale contemporane — este actualitatea ei. Această actualitate depășește (înglobîndu-le, desigur) datele conflictului ori detaliile „istorice” ale biografiei personajelor, atingînd zone structurale profunde — psihosociologice și etice — ale

Data premierei: 21 decembrie 1985.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: ANCA PĂSLARU.

Distribuția: AVRAM BIRAU (Ion); OANA PELEA (Silvia); ROMEO TUDOR, CLAUDIU ISTODOR (Marcu); MAIA MORGENSTERN, VIORICA HODEL (Ioana); NONI SCHWARTZ (Petru); CORNEL NICOARĂ, TRAIAN PĂRLOG (Tații lui Ion); PAUL CHIRILĂ (Cristescu).

realității. O actualitate care transcende fenomenalul ajungînd la esențial are, cred, toate șansele de a pătrunde, la un moment dat, și în universal. Ar fi nu o răsplătă complezentă, ci o recunoaștere onestă.

Tocmai intuiția dimensiunii generalizatoare a piesei stă la temelia demersului regizoral al lui Nicolae Scarlat, conferindu-i caracter de exegeză spectacolologică. Nu ni se propune (eventual, spre discuție) o „lectură” a textului, ci o vizionare critică asupra lumii (nu numai a) acestuia, o lume trăind sub semnul tragicomicului, lesne convertibil în derizoriu. Lumea shakespeareană era „o scenă”, aceasta e un bilci (bilciul din scena inițială a *Îngerilor...*); acolo, oamenii erau „actori”, aici sînt păpuși mecanice punîndu-se prompt în mișcare — o mișcare precis calculată, dar dezarticulată — la pocnetul unui cartuș orb, acompaniate cu antren de o muzică săltăreț-aurzitoare (prologul și epilogul — pantomime — ale spectacolului). Soarta acestor oameni nu mai „atîrnă” — idealist și metafizic — de mersul astrilor sau de voința divinității (reprezentată, sarcastic, prin catapeteasma-fundal fix din ale cărei casetoane nu privesc spre noi sîmți — și nici măcar îngeri! —, ci figurinele, pictate stil „gang”, ale oricărei barăci de „tîr sportiv”), ci ea este rezultatul acțiunilor sau activităților foarte pămîntene și și nu neapărat rău-intenționate ale altor oameni, (auto)investiți cu dreptul și răspunderea de a veghea asupra fericirii ori, cel puțin, a bunei-conduite a celorlalți („prefetele” scenelor principale, în care, în semiîntineric, personajele roiesc, repetînd obsedant cite o replică, în jurul protagonistului respectivei secvențe — procedeu ce, s-ar părea, devine o marcă a stilului regizoral al lui Nicolae Scarlat; vezi și *Pescărușul*). Remarcabil e faptul

că toate argumentele folosite în demonstrația ipotezei formulate sînt găsite în sau deduse din text, din substanța reală sau metaforică a acestuia, și că ele se îmbină fără violentări ale tramei „în sine”. Trebuie menționată, de asemenea, rezolvarea interesantă a unor momente-cheie, precum acela al cunoștinței dintre Silvia și Ion, ori acela al pregătirii ședinței de „muștrare” a lui Marcu. La fel, colaborarea efectivă a regizorului cu scenografa Anca Păslaru (am pomenit mai sus despre expresivitatea intens semnificativă a decorului) și cu echipa actricească, alcătuită din personalități distincte din punct de vedere profesional. În majoritate foarte tineri, interpreții au înțeles, în general, că, în spectacol, condiția reușitei este armonizarea individualităților, ceea ce nu presupune, în nici un caz, uniformizarea lor. Protagonștii (Ion și Silvia) sînt Avram Birău și Oana Pelea. Primul, deși avînd o relativ lungă experiență scenică, se află, după știința mea, la primul său rol „mare”. Felul în care i-a făcut față este o garanție că astfel de partituri l se pot încredința, de-acum încolo, fără ezitare: perfect stăpîn pe mijloacele meseriei, mișcîndu-se dezinvolt, atent la nuanțe, Avram Birău încarnează un Ion chinuit și dirz, lucid și deloc resemnat. Oana Pelea se confruntă, la rîndul ei, cu întiul rol de întindere și dificultate din carieră. Tînăra actriță are un temperament scenic dezlîntuit, principalele sale atîuri fiind spontaneitatea și fantezia; dominîndu-și eroina cu autoritate, ea are însă cîteodată tendința de a-și domina cu orice preț și partenerii; dacă va face același lucru cu propriul talent (strălucitor, de altfel, deci oricum vizibil), va reuși fără îndoială să-și îmbogățească gama interpretativă cu *dégradé*-uri la fel de necesare ca și culorile tari. Spectaculul prilejuiește și două debuturi ale unor proaspeți absolvenți. Maia Morgenstern (Ioana) se detașează printr-un joc concentrat și riguros, vîdînd o maturitate artistică puțin obișnuită, și printr-o dicțiune foarte bună, iar Noni Schwartz (Petru) nu întîmpină nici o greutate în a da viață unui personaj mai puțin solicitant pe planul resurselor interpretative. Claudiu Istodor (Marcu), intrat, e drept, mai tîrziu în rol, a avut, în reprezentăția la care am asistat, o evoluție față de care o judecată critică intransigentă ar pronunța un verdict deloc blînd — personal, prefer să amîn pronunțarea pînă după ce îl voi mai fi văzut jucînd.

Un portret pregnant și care rămîne în memorie realizează, cu dăruire evidentă, Paul Chirilă (Cristescu). Traian Pârlog (Tatăl lui Ion) construiește cu sobrietate o figură enigmatică prin ambiguitate și fascinantă prin abjecție.

Alice GEORGESCU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția maghiară —

DULAPUL

de Paul Everac

Data premierei: 29 ianuarie 1986.
Regia: VARGA VILMOS. Decoriile și costumele: **VIOARA BARA.**
Traducerea: NAGY BELA.
Distribuția: KÖRÖSI CSABA (Gherman Mișu); **KISS TÖRÉK ILDIKO** (Paula); **MELEG VILMOS** (Hanga Rudolf); **F. BATHÓ IDA** (Zsófia); **MOLNÁR JULIA** (Kriszta); **BALLA MIKLÓS** (Filotti); **LÁSZLÓ ATTILA** (Ștefi).

Pornind, fără îndoială, de la sugestivul titlu *Parabole dramatice* dat de Paul Everac volumului de piese apărut în 1983, în care se găsește și *Dulapul*, Varga Vilmos, regizorul spectacolului orădean, a căutat să extindă semnificațiile piesei, exploatînd toate ramificațiile și trimiterile, nu numai către zonele ușor de dibuit, ci și către cele ascunse, și a adus în prim-plan eroziunea sufletească, distrugerea spirituală provocate de goana după bunuri materiale.

Moralist necrutător, preocupat de tot ceea ce privește valoarea etică, urmîrind atent impasurile acestuia și mai ales echilibrul instabil dintre bine și rău, Paul Everac a creat o serie de parabole ale dezumanizării provocate de pasiunea pentru obiecte, descriînd modul cum materia poate copleși spiritul, reificînd universul. *Dulapul* reprezintă un simbol al reificării, al mîrginirii idealului, al coborîrii omului la nivelul obiectului transformat în scop al adorației, piesa urmîrind cu rigoare nu numai deteriorarea rela-

țiilor unui cuplu normal, ci și procesul pe parcursul căruia omul devine o primădie publică, neom față de semenii săi.

Preocupat să pună în lumină dialectica acestui proces, Varga Vilmos a apelat la cele mai diverse mijloace teatrale pentru a comunica mesajul. Distribuind în rolul principal (Nelu Ghimică — în textul original, Mișu Gherman — în traducerea lui Nagy Béla) pe Körösi Csaba, un actor ce intruchipează parcă tinerețea și naivitatea, spontan, proaspăt, cu mari disponibilități pentru joc, plin de farmec, Varga Vilmos a accentuat mai mult decât convingător această transformare, distanța de la puritatea inițială a eroului până la uscăciunea din final. Cu alte date, Kiss Törék Ildiko a subliniat denaturarea morală a Paulei, împătimită de îmbogățire, punind în lumină către sfârșit și răvășirea ei psihică, tragismul însingurării, drumul către moarte, ca un pelerinaj al ispășirii acceptate conștient.

Pe scena la început goală, ocupată doar de un pat sărăcăcios și singuratic (decoruri și costume, Vioara Bara), cei doi eroi sînt fericiți, cu suflutele înaripate de dans și muzică. În curînd apare însă îngrădirea, dulapul fatidic; un întreg perete ce închide fundalul cu uși, ușițe, sculpturi, statueti. Nici nu este de fapt un dulap, ci un fel de zid copleșitor, și tocmai în această sugestie stă forța simbolului, un zid cu uși ce-i cheamă parcă pe eroi să vadă ce e dincolo, un zid ce capătă în cele din urmă semnificația drumului spre moarte. Tot ca semn al dezumanizării și al mecanizării, al pierderii viului, eroii poartă măști pe care ei înșiși și le fac. Dacă îmbătrînirea este marcată la Körösi Csaba de o treptată rigidizare a mișcării și de încăruntare, la Kiss Törék Ildiko, toaletele sugerează imaginea unui manechin din ce în ce mai automatizat. Tabloul unei nopți valpurilor lipsite însă de măreție, înecate în ridicol și grotesc, evocă decăderea eroinei, pînă ce ajunge în brațele bătrînului Filotti, un Mefisto jalnic, sugestiv interpretat de Balázs Miklós.

O păpușă goală, tristă și totodată caraghioasă, aruncată de colo pînă colo, o păpușă ce va fi pusă în final de eroină într-una din firidele dulapului, rămînînd în plină lumină, simbolizează copilul pe care cuplul distrus de egoism nu l-a avut niciodată. Un moment de dureros omenesc marchează apariția Sofiei, jucată cu emoționantă simplitate de F. Bathó Ida, și cea a lui Hanga Rudolf (Meleg Vilmos); dar suferința lor nu-i mișcă și



Kiss Törék Ildikó și Körösi Csaba

nu-i schimbă pe eroii ahtiați să parvină.

Utilizarea a numeroase mijloace scenice, vizuale și auditive — măști, lumini, zgomote, costume frapante (îndeosebi cele ale Paulei, precum și toaleta stridentă, de asiduă frecventatoare a localurilor „disco“, a Cristei) — ar fi putut duce la rezultate pleonastice, dar ele au fost integrate cu măiestrie de regizor în elucidarea sensurilor parabolei; trăînd-o ca pe o metaforă teatrală, el i-a accentuat valorile generalizatoare și mai ales mesajul demascator și de avertisment.

Dulapul este unul dintre spectacolele bune ale colectivului orădean, un spectacol serios, lucrat cu răspundere, în care sînt puse în lumină cu finețe dominantele etice ale dramaturgiei lui Paul Evrarc, spiritul ei caustic și necruțător față de tarele morale.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL „NOTTARA“

RÎS ȘI PLÎNS

de Ivan Radoev

Data premierei: 19 ianuarie 1986.
Regia: PETRE GHEORGHIU.
Scenografia: TUDOR GHIMES.
Traducerea: PAULINA CORBU.
Distribuția: PETRE GHEORGHIU (Profesorul); MIRCEA DIACONU (Băiatul); DIANA LUPESCU (Fata); RUXANDRA SIRETEANU (Slabina); ANDA CAROPOL (Condora); CRISTINA TACOL, RODICA SANDA TUTUIANU, LILI NICA DUMITRESCU (Mama).

Un exercițiu pedagogic de acum cîțiva ani (1983) la I.A.T.C. se transformă într-un spectacol pe o scenă profesionistă. Motivul este, mai întîi, de ordin subiectiv: actorul care, atunci, a jucat alături de studenții aflați în pragul absolvirii rolul principal al piesei, nu s-a putut despărți cu ușurință de un personaj pe care-l crease cu plăcere și pe care publicul îl primise cu simpatie. Motivul

obiectiv este piesa însăși: **Ris și plîns** (titlul original — **Bivolul**) este o comedie cu accente dramatice care, sub pretextul unui fapt divers cu alură senzațională, atinge, mai în glumă, mai în serios, câteva teme fundamentale ale contemporaneității. Profesorul răpit de cei doi tineri se interoghează asupra propriei valori, în momentul cînd, ascultînd banda înregistrată în cancelaria Institutului, află păreri prea puțin măgulitoare ale colegilor profesori despre el; „răpitorii“ se dovedesc a fi niște tineri foarte cumsecade, ușor dezorientați, vișînd la Saint-Exupéry și la zborurile interplanetare și răfuîndu-se cu generația vîrstnică pentru tot ce consideră ei că e rău alcătuit; cele două vecine de bloc, întîlnindu-se lingă lăzile cu gunoi, trec de la invective reciproce la simpatie și alianță în favoarea pasiunii comune pentru birfă și zvonuri senzaționale. Satul și orașul în plină transformare socialistă, reziduuri de mentalități ce se cer extirpate, raporturile între generații și între categorii sociale în evoluție, întrebări mai mult sau mai puțin directe despre adevăratul preț al omului — se conturează ca propuneri ale dramaturgului-poet Ivan Radoev, într-o acțiune nu prea bogată în peripeții, dar construită pe câteva situații revelatoare și, mai ales, pe un dialog viu, cu replici substanțiale, pline de sevă.

Îndrăgostit de personajul Profesorului, Petre Gheorghiu și-a asumat și regia spectacolului de la Teatrul „Nottara“.

Diana Lupescu, Mircea Diaconu și Petre Gheorghiu



Iată însă că un actor, oricât de înzestrat, de bun profesionist al scenei, cu o bogată experiență — așa cum este Petre Gheorghiu, creatorul apreciat al atîtor roluri de anvergură și de substanță dramatică — nu este în mod automat și un bun regizor, mai ales atunci cînd el însuși interpretează rolul principal. Spectacolul are, desigur, tot ce-i trebuie. O scenografie solid construită de Tudor Ghimes, cam încărcată, totuși, în direcție realistă, ținînd privirea asupra detaliilor materiale, concrete, fără a lăsa destul loc și pentru zborul fanteziei. O distribuție de valoare, care cuprinde, alături de protagonist, nume ca Mircea Diaconu, Diana Lupescu, Anda Caropol, Ruxandra Sireteanu, Cristina Tacoi. Începutul e chiar promițător, cu jocul lanternelor spre public, intrarea precipitată, misterioasă, primelle replici întrelăuate, micile gesturi violente, definind actul răpirii Profesorului. Ceea ce urmează reprezintă situațiile piesei, într-o succesiune corectă, cu momente bune de umor de replică și într-un tempo destul de alert. Ceea ce lipsește este planul al doilea, acela al semnificațiilor mai adînci, al meditației. Nu prea știm ce gîndește Profesorul despre tot ceea ce se întîmplă. Petre Gheorghiu se mișcă firesc, dezinvolt, rostește replicile cu un ușor umor, pare puțin amuzat de toate, dar încheie aventura, destul de amară, în fond, pentru Profesor, fără a marca suficient urmele acesteia în conștiința eroului. Mircea Diaconu se străduiește să amuze, să placă, are ceva din candoarea tînarului fochist, dar pe alocuri se lasă furat de ispita unor gaguri. Diana Lupescu e o prezentă plăcută, dar atît. Cristina Tacoi aduce energia și simțul practic al tîrîncii, dar pierde din vedere sensul mai substanțial al intervenției Mamei, reprezentînd lumea de autentică salvare și poezie a satului, în acel sub-sol de bloc, de viață, de societate.

Rămîne, așadar, impresia unui spectacol agreabil, cam subțirel, care nu lasă urme adînci în amintire.

Margareta BĂRBUȚA

TEATRUL FOARTE MIC

LEWIS ȘI ALICE

de Michel Suffran

și Martine Berteuil

Data premierei : 18 februarie 1986.

Regia : NICOLAE CARANFIL.

Scenografia : DAN MANOLIU. Traducerea : OANA POPESCU.

Distribuția : MONICA MIHĂESCU (Alice Hargreaves, Doamna Liddell); MARIA PLOAE (Marjorie Morningstar, Alice Liddell); MIHAI DINVALE (Charles-fotograf, Lewis Carroll).

A fost odată ca niciodată... Nu doar o faimoasă carte intitulată *Alice's Adventures in Wonderland* — Alice în Țara Minunilor, continuată de *Through the Looking Glass* — Prin ogîndă, ci și o poveste adevărată despre eroină, o oarecare Alice Pleasance Liddell, una dintre cele trei fiice ale decanului colegiului Christ Church din Oxford, unde timp de patruzeci și șapte de ani, a profesat Charles Lutwidge Dodgson, merituos profesor de matematică și, sub numele de Lewis Carroll, celebru autor de scrieri pentru copii... În deceniul opt al secolului XX un tandem scriitoricesc, medicul Michel Suffran și actrița Martine Berteuil, dramatizează *Viața secretă a lui Lewis Carroll*, inspirîndu-se din *Alice's Recollection of Carrollian Days* — retrospectiva zilelor carrolliene. Acțiunea piesei este plasată în anii '30 (cînd aceste memorii au văzut lumina tiparului), folosîndu-se pretextul unui reportaj de senzație pe care doi tineri, o ziaristă debutantă și un fotograf, încearcă să-l realizeze la domiciliul bătrînei acum Alice Hargreaves, cîndva inspiratoare și a unei idile sfîrșite înainte de a fi început. Provoacă și acceptînd fiecare pe rînd convențiile rememorării, cele trei personaje alunecă în trecut. Astfel, Alice, bătrîna doamnă Hargreaves, devine propria ei mamă, doamna Liddell. Cu voluptatea detaliului (riduri și ticuri, intonații lente sau precipitate priviri piezișe sau pierdute în gol), Monica Mihăescu compune portretul decrepitudinii fizice, nu și sufletești, ca apoi, degajată, să părăsească fotoliul pe roțile și, zveltă, rece și inflexibilă, elegantă, ușor afectată și înfinit obtuză, să se transforme într-o grijulie și totuși emancipată mamă de pe la mijlocul secolului XIX. Ma-

ria Ploae își face intrarea mimind traciul reporterei ce se recomandă cu numele ziarului pe care-l reprezintă, Morningstar, prin gingășie și delicatețe dovedindu-se virtuala ingenuă potrivită să se substituie micuței Alice, și desfășoară jucăușe arpegii pe tema inocenței primelor întrebări despre lumea înconjurătoare, a adolescenței ce descoperă secretele feminității. Timid, aiurit și îndrăgostit, fotograficul Charles se identifică aproape perfect cu „logicianul absurdului”, „geometrul visului”, acel pastor și pedagog în vîrstă de 30 de ani, prea modest și prea bătrîn pentru a fi acceptat ca soț. Îngemănînd blindețea cu tristețea, Mihai Dinvale împarte caidul său atașament celor două personaje, fiind și generosul ce alege pînă la urmă anonimatul, și fermecătorul mentor intr-ale fanteziei neîngrădite, izbutind să se copilărească și să pară că e capabil să insufle „gustul pentru imposibil. Dorința inaccesibilului și frumuseții, grația, fantezia, visul”... Un aer vag desuet, o intenționată pedanterie planează asupra montării pe care realizatorii, conduși de Nicolae Caranfil, debutant în regia de teatru, și cu aportul discret, dar exact al scenografului Dan Manoliu, au conceput-o învăluită parcă în pînza fină a nostalgiei idealului de puritate... Inițial născute ca reacții la rigidul obiectivism al literaturii victoriene, scrierile lui Lewis Carroll aveau să se încarce de potențiale semnificații ce au sporit prin acumulări ingenioase puse în evidență de textul pieșei. Spectacolul marchează în bună parte unghiul de incidență al motivelor interfe-rate — oglinda, dublul, visul — centrate asupra unei dileme existențiale: acceptarea sau refuzul de a trăi plat, banal : „ce-

nușiul, de fiecare zi. Monotonia. Visul. Trivialitatea...” „Visezi, deci exist”, declară eroul pledînd nu pentru evaziune, ci pentru păstrarea neîntinată a candorii vîrstei — o deschidere spre reverie — ca răgaz necesar spiritului pentru a se regenera. Pozitivismului abuziv i se răspunde cu verva satirică a nonsensului (prea palid sugerată în spectacol), ironizîndu-se ambiția deșartă de a ordona totul, oricum : „Lumea e plină de nebuni lucizi și raționali care știu că trandafirii au culoarea lor definitivă, că pălărierii fac pălării și nimic mai mult, că iepurașii sînt vinat și nimic altceva...” Așa cum capacitatea de fantazare poate conferi echilibru imaginii universului, proiectîndu-l pe de o parte în sfera supranaturalului, pe de alta, iluminîndu-i aspectele obscure, insolite, tot așa desprinderea de contingent, introspecția, depășirea limitelor propriului eu pot tînde spre sensibilizare și catharsis. Multiplele reflectări reverberază dincolo de parametrii timpului concret. Și dacă ființele unui anume prezent sînt într-o oarecare măsură și fantome ale amintirii, „amintirea vie fiind adevăratul supraviețuitor”, memoria generică a spiritualității umane, cu atît mai mult arta ca oglindă a realității are menirea să focalizeze și apoi să restituie spectatorilor o sumă de idei care constituie rațiunea de a fi a oricărei reprezentări teatrale... Pentru potențarea fiorului tragic al acestei frumoase invitații la reflecție s-ar cere un plus de nerv dramatic. Tinerii interpreți nu sînt încă pe deplin cuprinși de frenezia jocului.

Irina COROIU

CONEXIUNI

TEATRUL „NOTTARA“

Maria Tănase

și alte portrete

„Dacă nu ne vrăjește, baletul nici nu există”, afirma criticul Jules Lemaître. Referindu-se, firește, la baletul clasic, domeniu al inefabilului, în care grația și gingășia își exercită seducția. Paradoxal, aserțiunea își păstrează valoarea și pentru mlădița rebelă care este dansul de

expresie modern, tinzînd spre idei pînă la a nega, uneori, estetica frumosului — căci, iată, un asemenea halou de vrajă înconjoară parcă și evoluția scenică a dansatoarei Miriam Răducanu, deși argumentele ei artistice sînt altele.

Spectacolul pe care-l susține la Studioul Teatrului „Nottara” este o nouă escală (urmînd celor de la T.E.S., „Tăndărică”, „Național”, „Bulandra”) în itinerariul acestei originale personalități care se descoperă pe sine înnoind arta dansului și-și înnoiește propriile resurse dăruindu-se eternei bucurii de a trăi mișcarea. Genul pe care-l practică Miriam Răducanu nu este ușor de definit: ea pare să se abandoneze sentimentului, pe

care i-l trezește muzica — și în acest sens expresia plastică este confesiune; împărtaşind spectatorului din preaplina emoției ei, îi îngăduie să participe la revelație, dar și să descopere un nou mod, vizual, de a accede la esența muzicii — și în acest sens arta ei este inițiere; iar, în măsura în care, întorcându-se la originile artelor scenice, reface punțile între muzică, dans și teatru, convertind abstractele sonorități în imagini teatrale îmbinate de materialitate, inventând un limbaj care transcende granițele dintre compartimentele spectacolului, arta ei este creație.

Geniile inspiratoare ale acestui recital de „portrete” sînt Bach, Vivaldi, Minkus, și în primul rînd Maria Tănase. Singură în scenă, cu un minimum de recuzită simplă și sobră, urmărită doar de ochiul atent al regizorului George Teodorescu, dansatoarea străbate, într-o deplină libertate a fanteziei, tărîmul ce și l-a ales spre explorare. Cu un gest delicat, cu lege de pe marginea unui panou sau de pe spătarul unui scaun cîte un element de costum cu funcție simbolică — o năframă, o ie, o broboadă; schițează cîțiva pași; din fugă rostește o frîntură de gînd, un vers; apoi se retrage în culise și pornește magnetofonul. Cînd revine, înveșmîntată cu rafinată eleganță în alb și negru, purtată parcă de valul vibrațiilor sonore, începe să deseneze cu propriul ei trup, suplu ca un lujer, dar animat de o nestăvilită energie lăuntrică, ceea ce-i sugerează interpretarea profundă și viguroasă dată de Maria Tănase unor nemuritoare cîntece populare: **Lume, lume, Cine iubește și lasă... Zis-a mama cătră mine, Trei focuri ard pe lume, doine din Dolj sau Maramureș...** Pași mărunți de bătuță, chipul ascuns sub triunghiul țepăn al broboadei, un gest, o zvîcnire, și prinde viață, schițată cu umor, chiar cu exuberanță parodică, făptura unei neveste tîmpe și neisprăvite, ce chinuie aprig sufletul curat al bărbatului. Un spiritual dans-pantomimă. O secvență dramatică: suferința „de dor”. Fiorul tragic al blestemului de dragoste. În aceste croquis-uri teatral-coregrafice, înțelesul adînc al cuvintelor înregistrate pe bandă se regăsește sugestiv în gestică aspră a trăirii elementare: pumni care lovesc dezlănțuit în podea, zvîrcolirile patimii, unduiri de o senzualitate frustă. Cîteodată mișcarea și nemișcarea se contopesc într-o imagine hieratică semnificînd însoțirea vieții cu moartea, a speranțelor cu deznădejdea.

Poate pentru că incursiunea în straturile adînci ale ethosului popular cristallizat în cîntecele Mariei Tănase implică o



Miriam Răducanu: întoarcere la originile artelor scenice

concentrare istovitoare, un teribil consum nervos, artista întregește și colorează universul acestei serii de poetică a dansului poposind și pe alte meridiane spirituale: un stenic contrapunct îi este prilejuit de dinamizantul song brechtian; o ritmică descărcare de impulsuri, trepidăție și frenezie, neliniști tulburi și irepresibilă poftă de viață țînesc din sunurile jazz-ului; senzația de zbor, starea de înseninare și reculegerea emană din armoniile vivaldiene...

Stăpînindu-și cu rară siguranță resursele, distilîndu-și senzațiile și impresiile și trecîndu-și inspirația prin filtrul culturii, Miriam Răducanu aprofundează aici mai vechile sale încercări de a apropia dansul contemporan de bogățiile străvechiului melos popular românesc, atît în ce privește limpezimea arhetipurilor cît și în ce privește modernitatea unor structuri ritmice. Motivul care dă configurație acestui recital — portretul — izbuște să devină liantul unei construcții artistice destul de ambițioase, în aparenta ei modestie, întrucît confluența sugerată în planul expresiei plastice este proiecția unei superioare consonanțe, în planul spiritualității.

În ultimii ani, și alți artiști își croiesc drum în zone de interferență a artelor: actori, muzicieni, balerini, mimi și păpușari își împrumută reciproc „diapazonul”, abordînd cu o receptivitate proaspătă ceea ce părea de mult cunoscut și descoperindu-se pe ei înșiși ca instrumente în stare să emită un sunet nou. Cercetarea întreprinsă de Miriam Răducanu în beneficiul dansului se întoarce, generoasă, și către teatru, îmbogățindu-l.

Valeria DUCEA

OPERA ROMÂNĂ DIN BUCUREȘTI

PEER GYNT

după H. Ibsen

Data premierei : 19 ianuarie 1986.
Libretul, regia și coregrafia : MIHAELA ATANASIU. **Scenografia :** VIORICA PETROVICI. **Colaaj muzical :** LUCIAN IONESCU, din lucrări de EDVARD GRIEG, JOHN WILLIAMS, ISAO TOMITA și KARLHEINZ STOCKHAUSEN.

Distribuția : ȘTEFAN BĂNICA (Peer Gynt); BEATRICE MATEI (Mama Ase); MIHAELA ȚIGĂNUȘ (Solveig); CARMEN ANGHELUȘ (Femea în verde); DANIELA CONSTANTINOIU (Anitra); CRISTINA OSICEANU (Ingrid); CRISTINA NIȚĂ, MIHAELA BĂTĂILĂ, MIRELA SIMNICEANU (Trei ciobănițe); FLORIN BRÂNDUȘĂ (Bătrînul din Dovre, Moartea); ADRIAN GHEORGHIU (Directorul ospiciului); GABRIEL OPINCARU (Logodnicul); DOINA BUNOIU (Micul priculi); NICOLAE DENEȘ, MIHAI SPIRIDONESCU, TEODOR TONESCU, MIHAI FOTESCU (Patru domni).

Dacă, în general, transpunerea unei opere literare în alt gen de artă este un lucru dificil și riscant, dramatizările, de pildă, fiind de cele mai multe ori considerate — și pe bună dreptate — inferioare operei epice originare, crearea unui spectacol de balet pe baza unui poem dramatic de anvergură monumentalului *Peer Gynt* este un act de veritabilă temeritate. Chiar în teatrul dramatic, transpunerea scenică a acestei capodopere ridică piedici în calea îndrăzneților; de aci, și numărul mic al tentativelor. Un prim merit al Mihaelei Atanasu, în crearea baletului *Peer Gynt*, este deci acela al

îndrăzneții. Din fericire, nu este și singurul.

Meritele realizării încep cu libretul. Urmărind cu fidelitate aproape absolută acțiunea poemului, libretul, scris, evident, în perspectiva convertirii în imagini coregrafice, izbuteste să fie nu o simplă rezumare, ci o esențializare și o interpretare a operei ibseniene, peripețiile reprezentând tot atâtea etape ale unei evoluții existențiale pe cele două coordonate fundamentale, divergente, contradictorii, definitorii însă pentru semnificația general-umană a eroului nevoia continuă de schimbare, de acumulare, de ridicare spre culmi de avere și de putere și, în același timp, aspirația spre autenticitate și adevăr, spre cunoașterea și definirea propriei identități. Cea mai norvegiană dintre piesele lui Ibsen, *Peer Gynt*, este, totodată, cea mai universală prin poezie, prin esența umană, plurivalentă, a eroului său. Și tocmai această esență umană, poetică și dramatică, a fost decantată în libretul baletului, operație cu atât mai dificilă cu cât avea în vedere limbajul fără cuvinte al dansului, o artă laconică, ale cărei legi impun structuri epic-dramatice proprii, capabile a se constitui într-un mesaj original. Prin redimensionarea unor relații și sensuri, rolul mamei Ase a dobândit o mai mare pondere, ea apărând ca un sprijin moral al lui Peer atât în planul real cât și în cel imaginar, în conștiința lui, în momente de grea cumpănă, în timp ce finalul concentrează într-un singur personaj toate simbolurile literare ale apropierei de Moarte, eroul găsindu-și salvarea în iubire, unicul sentiment în măsura să dea valoare și adevăr experiențelor sale, și care conferă o aură de omenie acestui chip chinuit.

Coregraf și regizor al propriului libret, Mihaela Atanasu a folosit o muzică ce răspunde în modul cel mai adecvat concepției sale asupra spectacolului. Chiar dacă alăturarea unor lucrări de Edvard Grieg (în mod firesc predominante — nu numai suita *Peer Gynt*, ci și concertul pentru pian), John Williams, Isao Tomita și Karlheinz Stockhausen poate surprinde la prima vedere, spectacolul justifică în desfășurarea sa colajul muzical realizat de Lucian Ionescu, prin unitatea organică între muzică și dans, între sunet și mișcare, imaginea sonoră și cea vizuală participând la o sinteză artistică de mare expresivitate. La această sinteză contribuie admirabil și scenografia creată de Viorica Petrovici, laconică și sugestivă, cu trimiteri picturale spre fantastic, iradiind dinspre motivul central — enigmatică rozetă uriașă de metal, ce ar putea fi un soare, dar și un simbolic nasture — și cu costume ce definesc personaje, spațiu și timp.

Intențiile libretului s-au materializat într-un spectacol de amploare, în care scenele de ansamblu, lucrate cu deosebită energie, în ritmuri variate și cu o remarcabilă putere de construcție, alternează cu solo-uri și duete lirice sugestive, interferența realului cu fantasticul petrecându-se sub cupola integratoare a poeziei.

Baza stilistică a coregrafiei este baletul clasic, îmbogățit însă cu multă inventivitate, îndeosebi în partea întâi, cu numeroase elemente de limbaj corporal ce sporesc expresivitatea și forța de comunicare, eliberând în bună măsură dansul de stereotipia canoanelor academice.

Deosebit de reușit, din acest punct de vedere, este primul tablou, în care Mama Ase (Beatrice Matei) și Peer (Ștefan Bănică) desfășoară o fantezie inepuizabilă, într-o succesiune de jocuri, de glume, de povești mimate cu energie, cu îndrăzneală, cu duioșie și farmec ghidus. Beatrice Matei a fost, de altfel, o adevărată revelație în acest spectacol, atingând în tabloul morții lui Ase neașteptate culmi de expresivitate și sensibilitate. A dansa boala, a dansa moartea, a sugera, prin dans, nesfârșita dragoste maternă și efortul de a reinnoi vechile jocuri, a demonstra prin delicate tresăriri ale umerilor, prin tîrșitul picioarelor în ritmul dansului, pierderea treptată a puterii, apropierea sfîrșitului, rămînînd în cîmpul de expresivitate al artei, este o performanță ce se cere subliniată.

Se cer, de asemenea, evidențiate cîteva tablouri de ansamblu extrem de izbutite, prin precizia compoziției și bogăția ritmurilor: lumea fantastică a priculicilor, imaginată cu vervă și fantezie grotescă, lumea reală a sătenilor ce petrec la nuntă, în ritmuri de inspirație folclorică, universul stilizat cu rafinament al oșpiciului, asupra căruia plutește un abur de irealitate și de absurd, fără a se căuta un pitoresc de suprafață. Toate aceste momente și multe altele — unele dintre ele desfășurîndu-se în absența muzicii, impunîndu-se doar prin elocvența mișcării și a ritmului — înscriu spectacolul în perimetrul modern al teatrului dansat sau al teatrului de dans, direcție majoră a mișcării coregrafice mondiale.

Sînt, desigur, și tablouri mai puțin percutante, mai ales în partea a doua, în care fantezia creatoare pare să fi fost mai puțin stimulată de suportul literar

(vezi tabloul 7, al întîlnirii lui Peer cu cei patru preținși prieteni ce-l jefuiesc, sau tabloul 8, al experienței cu lumea amăgitoare a orientului și a prefăcutei Anitra). Dar nu acestea dau tonul întregului spectacol.

Se remarcă, între creațiile individuale, pe lîngă aceea a Beatricei Matei, de care am vorbit, performanța lui Ștefan Bănică, interpretul rolului titular, care rezolvă cu o tehnică admirabilă, cu vigoare și sensibilitate, dificila sarcină a prezenței permanente în scenă; biografia zbuciumată a eroului este parcursă cu autoritate profesională, cu capacitate expresivă, poate cu un limbaj compozițional nu destul de divers pentru a marca pregnant „jocul identităților” lui Peer, dar cu resurse dramatice evidente.

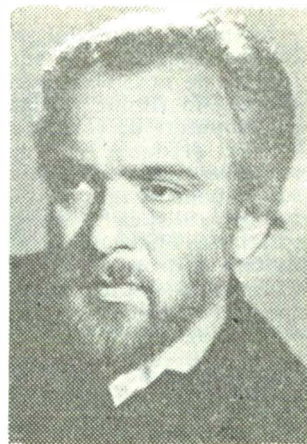
O notă de lirism și puritate aduce în scenă, cu grație și ținută clasică, Mihaela Țigănuș în rolul Solveig, emoționantă îndeosebi în scena finală. Carmen Anghelescu creionează cu fantezie și malițiozitate chipul fascinant al Femeii în verde, Florin Brîndușă impune cu precizie și gesturi ample, elocvente, pe grotescul Bătrîn din Dove (regele trollilor) și solemnă, atotputernica Moarte. Adrian Gheorghiu compune cu umor și vivacitate strania figură a Directorului oșpiciului, Gabriel Opincaru schițează cu aplomb rolul Logodnicului, Daniela Constantinoiu dansează cu bună tehnică dar nu cu destulă fantezie rolul de bravură al Anitrei. Cristina Osiceanu are grație juvenilă în rolul Logodnicei.

Este de apreciat efortul întregului corp de balet al Operei Române de a răspunde solicitărilor unui coregraf și regizor de talent și formație modernă, chiar dacă nivelul realizării nu este același pe toată durata spectacolului. Prin tot ceea ce aduce nou și în perspectiva desăvîrșirii sale printr-o programare mai frecventă, baletul *Peer Gynt* reprezintă un succes al artei coregrafice românești.

Margareta BĂRBUȚĂ

Notă. Dintr-o regretabilă eroare redacțională, în caseta documentară a cronicii la spectacolul Hamlet de la Teatrul „Bulandra”, publicată în nr. 2/1986, au fost omise numele autorilor costumelor: LIANA MAN-TOC și NICOLAE ULARU.

La Teatrul „Ion Vasilescu”:
Toamna roșie, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache, după romanul Dragostea și revoluția de Dinu Săraru. Text apărut în revista „Teatrul” nr. 10—11/1984. Regia: Constantin Codrescu. Scenografia: Rodica Roiban-Dulhan.



**CONSTANTIN
CODRESCU :**

Deși, în mod firesc, nu poate cuprinde romanul în toată amploarea sa, dramatizarea izbuteste să transmită mesajul opereii originare, să rețină, în mod sintetizator, valorile tipologice, să propună caractere ferm structurate, din a căror confruntare se încheiează pe scenă o lume în efervescență, evoluind sub presiunea ritmului lăuntric al unor dense situații dramatice. Încercăm cu toții să descoperim echivalentul teatral al vibrației sentimentelor, stărilor, relațiilor, pe care — citite prin transparența dramatizării — romanul le propune. Este imaginea în mișcare a unei secvențe de istorie, așa cum a fost, este, și fără îndoială va fi. În miezul ei stă timpul nostru, timpul socialist, în care ne înscriem, certificându-i dinăuntru sensul și împlinirea. Nu e deloc ușor să dai chip gândului; dar efortul merită să fie făcut, căci — și aici este marele merit al lui Dinu Săraru — caracterele, psihologiile au consistență și adevăr.

Nu pot să nu trăiesc o stare de febră creatoare (aparținînd deopotrivă regizorului și actorului) la întîlnirea cu Dumitru Dumitru erou dramatic viu, om în sensul cel mai profund al cuvîntului, prin a căru privire se filtrează tot ceea ce se petrece, aflat întotdeauna în miezul situațiilor celor mai complicate și martor, în instanța istoriei, pentru durele necesități ale revoluției și pentru felul cum acestea s-au răsfrînt în mentalitatea oamenilor epocii, trecîndu-i prin temperaturi înalte și prin filtre purificatoare. Stirnește sentimente contradictorii: e iubit pentru felul lui de a fi omenos, e temut pentru neclintita lui dragoste de adevăr și disprețuit de ariviști pentru lipsa de mîrgă cu care-și exercită funcția. Existența lui, suferința, bucuria, risul, tăcerea, îmi devin încetul cu încetul familiare. Retrăiesc alături de el, prin el, un timp ce mie, generației mele, ne-a aparținut. Experiența artistică prin care refac în propria-mi memorie etapele unei existente ce o numesc cu toată răspunderea

adevărată rămîne o sarcină, profesional judecînd, mai mult decît ademenitoare, iar omeneste, binefăcătoare.

CARMEN PETRESCU:

Alexandra Terenția Rudeanu este un rol de maturitate. O maturitate a gândului, o maturitate a mijloacelor. În același timp, este purtătoarea unei stări de ciudată și, cred eu, perpetuă tinerețe. Ciu dată, pentru că nu este doar expresia temperamentalului ei, ci a însăși istoriei, pe care o reprezintă. Istoria ei și a revoluției socialiste, la care aderă trup și suflet, cu vitalitatea de demuț și de totdeauna a neamului românesc, cu care familia Rudeanu a fost una. Desigur, Alexandra Terenția are și farmec. Nu e nici acesta un farmec obișnuit. Este farmecul francheții în relații — ea refuză „de plano” orice minciună sau fals —, farmecul unei inteligențe vii, farmecul acțiunii și, de ce nu, farmecul și îneditul numelui ei, în conjunctura politică a revoluției socialiste. Alexandra Terenția Rudeanu nu este întâmplător de profesie istoric, și nici conacul familiei sale — monument de civilizație și cultură națională — nu este întâmplător reconstruit în anii noștri... Există o strînsă legătură, o necesară relație între epoca noastră revoluționară și istoria veche a poporului. Alexandra este un simbol.

Norocul meu, ca actriță, este că acest simbol nu e sec, demonstrativ, ci plin de viață. Alexandra are și pune probleme celorlalți, mai ales celor care încearcă să încorseteze viața. Dinu Săraru a intuit o subtilă psihologie feminină și a redat cu talent o puternică personalitate. Vol in-



cerca s-o aduc pe scenă cu ajutorul reputatului actor-pedagog și regizor Constantin Codrescu și al partenerilor mei.

FLORIN CRĂCIUNESCU :

Anghel Tocsobie. Mai degrabă investit cu o funcție simbolică, decât activ ca personaj, înaltul demnitar Anghel Tocsobie se distinge, în economia dramatizării, printr-o vizibilă antinomie cu Dumitru Dumitru, căruia îi și impută, de altfel, că ar fi rămas ancorat în faza inițială a revoluției socialiste, tributar unui fel de a fi desuet. Tocsobie are toate aparențele distincției, poate impune prin elocință, prin eleganța cu care expune înalte principii, dar se dovedește, de fapt, sufletește steril. Chiar și dragostea lui pentru Alexandra pare a fi condiționată. E un om sec, calculat ; drama lui este aceea a unei inteligențe incapabile să spargă tiparul propriei naturi psihice, nu are acces la sentimente adevărate, fibra sa morală e uscată, seacă. Deocamdată, mi se pare greu de pătruns în universul său lăuntric. O mare atenție la toate implicațiile posibile în aria ideatică a piesei, respectiv a romanului lui Dinu Săraru, e cât se poate de fructuoasă în pătrunderea resorturilor rolului. Ce voi izbuti în final ? Vă invit la spectacolul nostru.

ANCA ALECSANDRA :

Ani de zile am fost obișnuită să-mi desenez personajele cu multe culori, cu multe nuanțe, pe care trebuia să le variez pe întreg parcursul spectacolului. De la Irina din *Matca* până la Jossie Hogan din *Luna dezmorșeniților*, de la Rosalind din *Cum vă place* până la Olivia din *Cuiul sau lepurii* de D.R. Popescu (superb rol !), totul avea timp să prindă contur,

încet dar sigur, de-a lungul mai multor acte petrecute în scenă. Iată însă că astăzi, în dramatizarea după romanul *Dragostea și revoluția*, mi se cere să dau viață unui personaj trasat din numai câteva linii. Abiectă și impulsivă, farsoare și lipsită de scrupule, Carmia trebuie prezentată fără „introducere“. Să greșesc oare sperînd că un crochiu poate avea uneori valoarea unui tablou ?

MIHAI DOBRE :

Tudor Cernat, inginer, director general al unui grup industrial. Un personaj cit se poate de realist ; el poate fi întâlnit și în alte împrejurări, dar cu același fond cinstit, cu aceeași tărie sufletească de a nu abdica de la lupta pentru adevăr și dreptate, cu aceeași putere mobilizatoare, din același aluat din care sînt plămădiți cei meniți să conducă. Situația în care este pus Tudor Cernat în piesa lui Dinu Săraru este oarecum inedită pentru un comunist de condiția lui : divorțează ! Paradoxal, doar astfel își poate păstra integritatea morală, poate rămîne credincios unui mod de a trăi curat. În plină putere, om cinstit, capabil, muncitor, devotat cauzei socialismului, războindu-se cu prejudecățile — iată datele esențiale ce vor ghida munca mea amănunțită la rol. Ceea ce mi se pare mai greu este faptul că, în lupta lui, Tudor Cernat nu stă față în față cu un dușman, ci cu tovarășii săi de muncă ; împotriva lor trebuie să-și susțină punctul de vedere, să-și apere dreptatea și să demonstreze, dacă e nevoie chiar „bătînd cu pumnul în masă“, adevărul. Mijloacele de interpretare vor fi simple, firești, convingătoare ; sper ca felul cum Tudor Cernat își apără cauza să cîștige adevărată publicului.

Maria MARIN



VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Mircea Marin:

*„Tensiunea
născută din efortul
spre desăvîrșire...”*

„Teatrul m-a atras din copilărie. Îmi amintesc că într-o cutie de zahăr improvizam cu păpuși spectacole pentru copiii din cartier. Mai târziu, în adolescență, George Calboreanu în *Apus de soare* și Dina Cocea în *Maria Stuart* au produs o puternică impresie asupra mea. I-am urmărit seri la rînd; stilul de joc tensionat, în forță, al acestor maeștri ai scenei m-a cucerit, m-a impresionat profund. În liceu scriam poezie și iubeam mult filmul”.

Împărțit între aceste trei pasiuni, Mircea Marin urmează doi ani la filologie, apoi dă examen la I.A.T.C., dorind să devină regizor de film. Comisia de admitere îl îndrumă însă spre prima sa chemare, teatrul. Este perioada atelierelor. La dezbaterile teoretice și discuțiile asupra spectacolelor realizate la clasă, participau studenții din toți anii de studiu, noii-veniți avînd posibilitatea să se familiarizeze de timpuriu cu diverse modalități și stiluri teatrale. În școală Mircea Marin era animat de un spirit de independență, de o nerăbdare de a trece mai repede peste această etapă de inițiere în profesie și de a se confrunta singur, fără tutela profesorului, cu publicul. Primul contact cu spectatorii are loc în condiții nefavorabile, soldîndu-se, la teatrul din Tîrgu Mureș, cu un parțial eșec. Regizorul pleacă la Satu Mare împreună cu un grup de actori, proaspăt absolvenți.

Proiectele sale, foarte ambițioase în comparație cu resursele artistice ale trupei, se concretizează totuși în două reușite care atrag atenția criticii de specialitate: premiera pe țară *Martin Luther* și *Thomas Münzer* de Dieter Forte și *Trei*

surori de Cehov. Paralel, Mircea Marin începe colaborarea cu Naționalul clujean. Aici găsește un colectiv puternic, cu cîteva virfuri actoricești ce îi permit să opteze pentru dramaturgia lui Georg Büchner și a lui Marin Sorescu. Comunicarea cu interpreții, în repetiții, atmosfera spirituală a Olujului, interesul pentru teatrul al intelectualității din oraș, prezența printre spectatori a lui D.R. Popescu, Nicolae Prelipceanu, Al. Căprariu, îi stimulează aspirația către unicat. În 1976, Mircea Marin se stabilește la Teatrul Dramatic din Brașov. Întîlnește o trupă mai puțin pregătită pentru abordarea marelui repertoriu, dar cu o mare receptivitate și dorință de a-și perfecționa mijloacele de expresie, de a se afirma în eșalonul de frunte al teatrului românesc. Inaugurarea Festivalului de teatru contemporan constituie un nou imbold pentru regizor în realizarea unui program teatral propriu.

Brașovul înseamnă pentru Mircea Marin maturitatea. Împreună cu experimentatul director și regizor Eugen Mercus, cu Florin Fătulescu, colegul său mai tînăr, contribuie la consolidarea personalității acestei instituții teatrale. Se impune prin activitatea sa ca un gînditor de spectacole reprezentativ pentru generația căreia îi aparține, alături de Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Aureliu Manea, Dan Micu, Alex. Tocilescu, Mircea Cornișteanu, Nicolae Scarlat, Kincses Elemér etc. Montează pe scena brașoveană în premieră europeană *Maria și copiii* ei de Osvaldo Dragún. De asemenea, regizează în premieră pe țară *Edward al II-lea* de Mar-

lowe, Serată neprevăzută (Aniversarea) de Harold Pinter. Propune câteva reprezentări de valoare pentru dramaturgia românească actuală, care au fost încununate cu premii: **Mormintul călărețului avar** de D. R. Popescu în premieră absolută, **Nu sint Turnul Eiffel și Cerul instelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu. Semnează la Botoșani un marcant spectacol Mazilu cu **Acești nebuni fățarnici**.

În biografia artistică a lui Mircea Marin, de aproape 12 ani, întâlnim, alături de montări importante, și altele mai puțin semnificative, cu texte minore ca literatură. Relevabil mi se pare însă faptul că cele mai reușite întreprinderi scenice conturează un univers ideatic și definesc un profil aparte în regia românească de azi.

În studenție, regizorul simțea o atracție specială pentru teatrul elisabethan. Structura deschisă a acestuia îi oferea o mare libertate în alegerea semnelor teatrale; spectacolul ființei umane, profund dramatic și universal, îl fascina. Studiul acestui capitol din istoria teatrului, ca și montarea unei piese de scriitor engleză Ann Jellicoe, îi marchează evoluția regizorală. În piesă, eroul este un adolescent aflat în conflict cu lumea înconjurătoare, opacă în nevoia sa de comunicare și manifestare. Începând cu aceste experiențe teatrale, Mircea Marin este preocupat de surprinderea în actul scenic a ceea ce el numește „starea de devenire dramatică a viului”. El precizează: „Există o armonie a contrariilor ce activează energiile latente ale spiritului, dirijându-le pe calea înțelegerii, spre nădăjduita poartă

a înțelepciunii. Teatrul este tensiunea de contrarii a multiplului ce se constituie ca unitate, și el poate exista numai în măsura în care antinomiile categoriale — trecutul și prezentul, mărginitul și nemărginitul, golul și plinul, repausul și mișcarea, lumina și întunericul, tăcerea și strigătul, binele și răul, frumosul și uritul se interferează, dând omului dimensiunea sa cosmică.



„**Punerea în scenă a piesei** (Martin Luther și Thomas Münzer de Dieter Forte — n.n.) reprezintă un act de îndrăzneală profesională din partea Teatrului de Nord din Satu Mare și din partea tînărului regizor Mircea Marin. Teatrul și-a asumat răspunderea unei dificile premiere pe tard. Regizorul a avut de luptat cu un text complex, pe care a trebuit să-l reducă în dimensiuni (altminteri n-ar fi fost reprezentabil), păstrîndu-i intacte semnificațiile. ...Mai ales în final, Mircea Marin a realizat admirabile situații de teatru, precum exodul victimelor și lenta, tragică acumulare de capete ori ironica apoteoză a profitorilor înfrățiți cu ucigașii, reprezentînd chiar morala fabulei”.

(Marius Robescu, din „**Autori și spectacole**” Editura „Eminescu”, 1980)

„**Martin Luther și Thomas Münzer**” de Dieter Forte, Teatrul de Nord din Satu Mare

Spectacolul de teatru se naște din imaginari și trăiește și moare în imaginar. el «arată» și «ascunde», în măsura în care răspunde nevoii de cunoaștere a omului.

Funcția sa euristică rezidă în forța integrității și a intransigenței sale tranșante, căci el cere o sinceritate totală a omului față de sine însuși, față de idealurile sale, curajul de a privi în față realitatea, de a se elibera de orice iluzie. Numai prin menținerea vie a acestei puteri spirituale actul teatral se poate constitui ca realitate organică, genuină, îmbogățind umanitatea.

În devenirea individului aflat în căutarea miracolului vieții autentice, Mircea Marin dezvăluie capcanele eului, dar și ale lumii ce îl înconjoară. Radiografiază ceea ce este nocturn în natura umană și pune sub lupă evenimentele care falsifică și degradează omul, îi pervertesc sufletul și îi ingenuchează demnitatea. În spectacolul cu **Serată nepre-**

văzută de Pinter am întâlnit o scenă emblematică pentru lăciditatea vindictivă a regizorului. Înfășurat într-o față de masă albă, ca într-o cămașă de forță, Stanley se afla prins în propria sa capcană nepuțința de a riposta cu vigoare față de agresivitate. Interogatoriul impus de cei doi emisari ai unei forțe malefice, Goldenberg și McCann, agresa victima pînă cînd conștiința acesteia se pulveriza. Trupul se contorsiona spasmodic, pentru ca, la sfîrșit, să-și găsească o iluzorie liniște salvatoare în poziția foetusului. Tensiunea momentului era tulburătoare. Asistam la procesul de depersonalizare a omului.

Remarcăm în cele mai bune spectacole ale lui Mircea Marin asemenea imagini cu valoare de simbol, care îl califică drept „un regizor de invenție” în accepția pe care o dădea Ion Sava termenului. Forțele care pot aneantiza umanitatea din om sînt investigate de re-

FIȘĂ PROVIZORIE

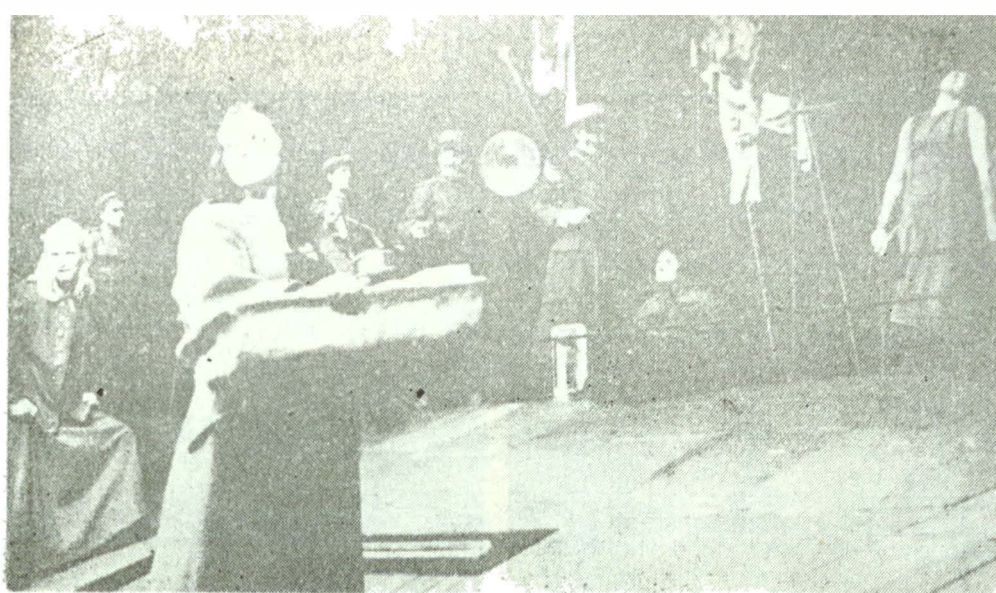
Data și locul nașterii : 28 septembrie 1944, București. Absolvent I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, promoția 1973. Examen de diplomă : **Strigoi** de Henrik Ibsen (Teatrul de Stat din Tirgu Mureș). **Spectacole** : **Bună seara, domnule Wilde** de Eugen Mirea — 1974, **Rugul** de O. Măgureanu, **Trei surori** de A.P. Cehov — 1975, **Capul de rățoi** de George Ciprian, **Martin Luther și Thomas Münzer** de Dieter Forte — 1976 (Teatrul de Nord din Satu Mare) ; **Despot-Vodă** de Vasile Alecsandri, **Woyzeck** de Georg Büchner — 1976, **A treia țeapă** de Marin Sorescu — 1979, **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu — 1980, **Omul de cenușă** de D.R. Popescu — 1981 (Teatrul Național din Cluj-Napoca) ; **Între patru ochi** de Al. Ghelmaș, **Haina cu două fețe** de S. Stratiev — 1982 (Teatrul de Stat din Sibiu) ; **Trei surori** de A. P. Cehov — 1977, **Nepoții** lui Plautus de I. D. Sirbu — 1984, **Bătrîna și hoțul** de V. Savin — 1984, **Jocuri crude** de A. Arbuzov — 1985 (Teatrul Bacovia din Bacău) ; **Acești nebuni făcîrnic** de Teodor Mazilu — 1982 (Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani) ; **Maria și copiii ei** de Osvaldo Dragún, **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale — 1977, **Eduard al II-lea** de Christopher Marlowe, **Păsările tinereții noastre** de Ion Druță — 1978, **Citadela sfărîmată** de Horia Lovinescu, **Ultima minune a lumii** de D. Roman și A. Pop, **Jocul de-a vacanța** de Mihail Sebastian — 1979, **Mormintul că-**

lărețului avar de D.R. Popescu, **Can-guri din import** de G. Cerchez — 1981, **Între etaje** de Dumitru Solomon — 1982, **Trollus și Cressida** de William Shakespeare, **Serată neprevăzută** (Aniversarea) de Harold Pinter, **Titanic-vals** de Tudor Mușatescu — 1983, **Nu sînt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu, **Nunta lui Krecinski** de A. V. Suhovokoblin — 1984, **Cerul instelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu, **Scrisoare de departe** de Eugenia Busuioceanu — 1985, **Arheologia dragostei** de Ion Brad — 1986 (Teatrul Dramatic din Brașov) ; **Întîmplări mai mult sau mai puțin ridicole** de A. P. Cehov — 1975 (Teatrul Giulești) ; **Mormintul călărețului avar** de D. R. Popescu — 1981 (Teatrul „Bulandra”).

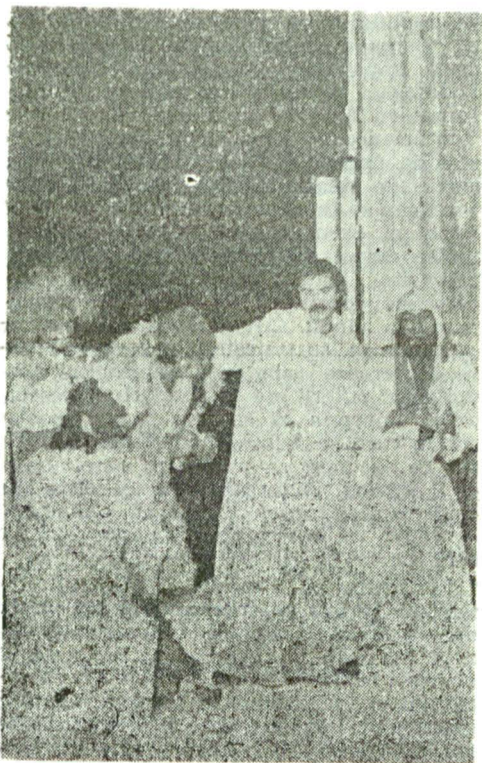
Distincții : Premiul revistei „Tribuna” — 1979 ; Premiul A.T.M. pentru cel mai bun spectacol — 1980 ; Premiul pentru regie și pentru cel mai bun spectacol la Festivalul de teatru contemporan, Brașov — 1981 (**Mormintul călărețului avar** — Teatrul Dramatic din Brașov) ; Premiul A.T.M. pentru regie — 1984 (**Nu sînt Turnul Eiffel și Serată neprevăzută**).

Turnee în străinătate : Teatrul Dramatic din Brașov în R.D.G. — 1979 (**Maria și copiii ei**) ; Teatrul Național din Cluj-Napoca în R.F.G. — 1981 (**Woyzeck**).

Călătorii în schimb cultural : R.D.G. — 1978, R. S. Cehoslovacă — 1982.



Teatrul Național din Cluj-Napoca :
„Woyzeck“ de Georg Büchner (sus)
și „A treia țeapă“ de Marin So-
rescu (Jos)



Turneul Teatrului Național din Cluj-Napoca în R.F.G. — Hamburg, Bremen, Köln, Karlsruhe, Nürnberg, Regensburg. Ecouri din presa din R.F.G. — În revista „Tribuna“ nr. 28 din 9 iulie 1981.

„Întregul spectacol a fost joc în joc. Marin lucrează cu o simbolistică deosebit de variată și cu o gestică mută, lucru care pretinde o mare concentrare din partea spectatorilor. [...] Woyzeck a fost conceput — în contrast cu alte regii — de data aceasta ca o ființă blindă. În atitudinea lui Woyzeck față de durere s-a pus un accent specific românesc. [...] Mircea Marin a creat alter ego-ul lui Woyzeck (Nebunul) care se mișcă neputincios împreună cu Woyzeck la marginile vieții. ...Scenele de masă, concepute admirabil din punct de vedere regizoral, au dat spectacolului consistența necesară“.

„Mittelbayerische Zeitung“

„Woyzeck este interpretat cu o distanțare față de propria sa istorie și poate tocmai de aceea se prezintă atât de actual. Regia de lumini a lui Mircea Marin construiește secvențe ca niște pietre de mozaic, lăsând logic ca scenele finale să curgă una într-alta. [...] O seară de teatru plină de încordare și cu o atmosferă stranie“.

„Lüneburger Landeszeitung“



„Serată neprevăzută” de Pinter,
Teatrul Dramatic din Braşov

gizor din diverse unghiuri. Spectacolul condiţiei umane se desfăşoară pe marea scenă a Istoriei. Istoria este forţa misterioasă şi teribilă care dă unicitate trăirilor, gesturilor, acţiunilor, evenimentelor, judecător şi martor la care eroii îşi raportează permanent existenţa.

În acest periplu de meditaţie asupra Omului şi a Istoriei, Mircea Marin declară că trei întâlniri au fost determinante pentru el: Caragiale, Shakespeare, Cehov. „Universurile spirituale ale acestor trei mari artiştii, care sînt atît de diferite, şi care, aşa cum le-am înţeles eu, par a se completa uluitor, se constituie într-o unitate estetică-filozofică”.

O scrisoare pierdută (la Teatrul din Braşov), Marin o vede „ca pe o comedie a terorii şi a complotului împotriva Istoriei-Adevăr”. Într-un decor cu multe uşi, după care stau la pîndă poliţişti, eroii trăiesc stări de suspiciune. Regizorul construieşte o lume de *panopticum*, cu personaje-saltimbanci, campioni ai dezghizamentului care, sub masca respectabilităţii, îşi urmăresc cu violenţă interesele veritabile. Spectacolul se înscrie printre cele mai bune montări Caragiale din ultimele două decenii din teatrul românesc, regizorul reliefînd aspecte inedite din operă:

„Cetăţeanul turmentat se cunoaşte cu Trahanache «de la 11 februarie» (1866), data complotului împotriva lui A.I. Cuza, complot ce a avut repercusiuni majore asupra istoriei Moldovei şi Ţării Române-



„Troilus şi Cresida” de Shakespeare,
Teatrul Dramatic din Braşov

neşti, şi par a întreţine relaţii oculte şi în prezent. Farfuridi şi Brînzovenescu complotază împotriva lui Trahanache, Caţavencu şi ai lui complotază împotriva partidului de guvernămînt, între Zoe şi Pristanda se stabileşte o înţelegere secretă împotriva voinţei lui Tipătescu. Fenomenul apare şi în celelalte piese. Ipingescu îl apără cu pieptul său pe Rică Venturiano, pe care îl cunoaşte «nu se ştie de unde», şi pare a nu fi cu totul străin de relaţia dintre Veta şi Chiriac. Iordache se înţelege în taină cu cele două femei şi exemplele ar putea continua, multe dintre schiţe conţinînd relaţii de acest tip. Convinşi de versatilitatea caracterelor omenestii, ei stau în permanenţă la pîndă. Cuvîntul de ordine fiind suspiciunea, se trăieşte o neconţinută stare de tensiune, fapt ce a determinat dezvoltarea puterii de disimulare. Adeseori avem impresia că asistăm la un spectacol în care se foloseşte un limbaj codificat ce ascunde un mister pe care numai ei îl înţeleg. Automatismele verbale (de tipul «curat mişel», «curat murdar», «rezon») au o funcţie contrapunctică cu sens tainic în euritmia cuvintelor”.

În *Troilus şi Cresida* la teatrul din Braşov, Istoria era prezentă la tot pasul, dar eroii par a trăi un vid metafizic pe care încearcă să-l umple cu aroganţă şi cinism. Shakespeare îi prilejuieşte regizorului o incursiune în lumea forţelor obscure şi demonice care îl torturează pe om. Montarea este o farsă grotescă a por-

„Mormintul călărețului avar“ de D. R. Popescu, Teatrul Dramatic din Brașov. Premiul A.T.M. pentru cel mai bun spectacol, 1980, premiul pentru regie și pentru cel mai bun spectacol, Festivalul de teatru contemporan, 1981



Nu te prea gindești că va veni o vreme cînd la telefon un cronicar sau un reporter te va întreba: „ce părere ai despre regizorul?...“ Nu te prea gindești — din comoditate? Sau nu-ți pasă de nici un regizor, cum unor regizori români contemporani adulați pentru mercenariatul lor mai mult financiar nu le pasă de dramaturgii noștri de azi și nici măcar de cei de ieri prin punctele cardinale pe unde sînt tocmiți cu bucata?... Să stăm o clipă strîmb! Ne pasă! Cum să nu ne pese? Mircea Marin? Acel îns scund la stat și brav în fapte regizorale, blajin în discuțiile cotidiene și al dracului de virtos în suflul ce-l imprimă oamenilor scenei? O, nu l-am auzit scoțind jerbe scînteietoare prin adunări profesionale, nici vorbă! E chiar la coada unora superbi în datul în bobi și în datul de interviuri! Dar că nu-i pasă de dramaturgii români — asta nu! L-am văzut citind original Scrisoarea pierdută la Brașov — într-un decor sec, parcă din uși, mese și paturi (sugerate în spatele unei uși!). Așa-mi aduc aminte, sau așa mă obligă aducerea-aminte să reconstitui acel spectacol: o lume gălăgioasă, o gălăgie balcanică într-o polivalentă magazie-soțietate socială și socială, dulgherită suficient ca să pară cu ștaif. Un pat, totuși, pîndea prin spatele ușilor, asta mă obsedează: sugestia unei tihne, a unor matrapazlicuri puse la cale în patul acoperit cu o rogojină patriotică. Scînduri, uși din scînduri — și între ele un vid aproximativ, desigur, așa cum îl stă bine vidului balcanic, aproximativ și avid de aer prin găurile broaștelor, prin crăpături, pe la țîțini și pe la țîțnele. Mircea Marin n-a pus, domnule, nici o piesă peste hhotare! Ei, și?! Sau chiar de-o fi pus, ce contează — s-o fi gîsit și pe-acolo vreun recenzent, cum se mai întîmplă... Dar tot ce să însemne? Păi, valoarea tot p-acilea, bre, pe la Brașov și primprefur o putem cîntări mai bine! Da, Mircea Marin este! Dacă este — este! Tras de urechi (chiar de actori, am mai auzit!

el fiind, cum ziceam, mai blajin!), a-pare cu piese în premieră... mondială! Cine a pus Tepeșul lui Soreescu la Cluj? A, nu e mult? Că nu montează la un cămin de alienați din Astromburcoverg? Vom trăi și vom vedea. Istoriografia teatrală consemnează și adună. Sigur. Da — este! Eu cred că Mircea Marin există! Așa cum sînt sigur că din alții mai există două blazoanele lor mîncate de molii.

Cătălin Buzoianu, Scarlat, Alexa Visarion, Stoica, Manolescu, Dembinschi, Micu, Kincses, Cornîșteanu, Hadji-Culea (luați într-o ordine ce nu vrea să fie un clasament, neputînd să fie!) și, nu în ultimul rînd, se-nfelege, Marin. Iată o superbă generație de regizori! Ave! La ei mă gîndesc! La alții, ba! (Ei, dar ca să dăm acestor rînduri un oarecare aplomb, vom spune că n-a fost în intenția noastră să ne oprim la „toate“ generațiunile de regizori. Așa că de data aceasta n-am suflat o vorbă lăză despre bunii mei prieteni Horrea Popescu, Mercus... Dar să revenim la Mircea Marin! Filosoful Camus a scris și piese de teatru, deci și el este... dramaturg. Dramaturgul Camus, fiind preocupat de filosofia absurdului, este deci și un filosof. Nu continuăm jocul. Ne oprim la acea lege capitală a absurdului formulată de Camus: „Nimic nu are sens“. Păi de-î așa, cum s-a mai scris, e greu de făcut deosebirea dintre laie și bălaie, dintre bine și rău. Dar chiar domnul Camus, cum bine se știe, era preocupat de aspectele etice ale teoriei absurdului. De ce l-am citat? Pentru a spune că Mircea este un artist? Da. Un îns preocupat de etică. Un regizor care nu este indiferent în fața fenomenului teatral românesc. Fără să-l opun (vai de cei fără umor!), se-nfelege, marelui franțuz-nefranțuz, pot spune, totuși, că pentru blajinul scund de stat Mircea Marin teatrul are un sens! Deci, în teatru, ca și în viață, nimic nu este fără sens. Decît pentru orbi. Urbi et orbi!

Dumitru Radu POPESCU

nirilor beligerante, a vanităților belicoase. Cele două civilizații care își dau mina la banchetul războiului agonizează. În stilul rafinat și devitalizat, în sofistica ridicolă a troienilor, în glumele proaste și agora de caricatură a grecilor dintr-o tabără care arată ca un maidan vedem semnele decăderii. Peste acest univers se ridică moul mit, o Elenă vulgară, în brațe cu un buchet de flori de plastic, machiată cu ostentație pentru a-și ascunde bătrînețea și urmele viciului. În spectacolele lui Mircea Marin finalurile se constituie ca o trezire brutală, în fața prăpastiei. Regizorul nu sentimentalizează, în spasmele unei lumi ce moare ireversibil, regizorul caută să vadă cauzele care o macină. În montările cehoviene, Mircea Marin evidențiază modul cum personajele — pendulînd între trecut și viitor, închipuindu-și prezentul ca o situație trecătoare în așteptarea unui viitor luminos — își pierd capacitatea de a participa la Istorie. În spectacolul *Trei surori*, sublinia prin sugestii de decor și prin jocul actoricesc refuzul eroilor de a privi realitatea nepuținței lor de a trăi. Cele două stări opuse care le consumau existențele amorfe erau așteptarea și dorința de a pleca. Decorul se compunea din scaune; în scenă se aflau numeroase valize, iar personajele erau îmbrăcate în haine de drum. În

goana lor irațională spre un iluzoriu viitor, chinuți de vise neîmplinite, eroii își găseau eliberarea în divertisment, acesta devenind pentru ei însăși esența vieții. Pe o scenă de teatru improvizată se expuneau crezurile filozofice, gîndurile profunde, motiv de amuzament pentru asistență. Spectacolul vieții pe scena Istoriei este uneori trist, ridicol sau grotesc și de neînțeles. Sînt însă chiar în momentele de criză, și valori ce redau omului demnitatea. În acest sens, Mircea Marin afirmă că vede în *A treia țeară* de Marin Sorescu o tragedie solară. La Naționalul clujean, scenograful T. Th. Ciupe sintetiza viziunea regizorală, imaginînd un fundal ce sugera un cuplor alchimic. Tepeș, încercînd să armonizeze haosul vremii sale, cauteriza răni, dar ardea și ceea ce era bun. Gestul său, deși crud, deschidea perspectiva unui catharsis, căci oferea unei lumi bolnave noi repere. O frumoasă seconță teatrală propunea Mircea Marin în finalul reprezentației cu *Mormîntul călărețului avar* la teatrul din Brașov. După ce tumultul evenimentelor s-a stins, Maria și nebunul Ulă, cei ce au însemnat revoltă și înțelepciune, durere și speranță, blîndețe și asprime, înțelegere, dar și judecată neiertătoare, privesc liniștiți spre pragul veșniciei. Ei sînt ființe și vor deveni simboluri. Anonimi

„Încă de la primele întâlniri am rămas cu acel sentiment de stimă pentru artistul și de afecțiune pentru omul Mircea Marin. Am lucrat împreună trei spectacole la Teatrul Național din Cluj-Napoca (*Despot-Vodă*, *Woyzeck* și *Mobilă și durere*), trei experiențe artistice extraordinare, pentru mine, ca actor — unul fiind cea dintîi încercare a mea într-un rol de dramă, și care mi-a dat certitudinea că regizorul de teatru Mircea Marin nu face parte dintre acei «directori de scenă» care după două săptămîni de citire la masă trec la... «mișcare», și a căror grijă principală este aceea ca actorii să nu se ciocnească între ei... Om de teatru cultivat, el se inspiră de la adevăratele izvoare teatrale, de acolo de unde fișnesc expresiile libere de orice convenții și convenționalități. Preocupat de căutarea adevărului și a sensurilor, prieten de suflet și idei, Mircea Marin e un artist curajos și un răzvrătit împotriva suficienței”.

(Dorel Vișan, actor la Teatrul Național din Cluj-Napoca)

„Pentru el nu există un actor croit pentru un anumit gen de roluri. Mircea Marin scormonește, descoperă, pune în valoare. Nu-i place actorul-robot căruia să-i inoculeze gîndirea sa regizorală. Cel puțin în ultima vreme, este adeptul actorului-colaborator, în stare să-și facă rolul, lăsînd în grija regizorului să facă spectacolul. Dacă are defecte — are destule — are și un fel al lui de a rezista la influențe și insistențe, un fel al lui de a urmări spectacolele ascuns în umbra sălii, un fel al lui de a-și mîngîia barba cînd e mulțumit, și altul cînd e furios. Dacă unii îl apreciază pentru calități, eu îl apreciez și pentru defecte. Și sînt bucuros cînd numele meu figurează pe o distribuție făcută și semnată de Mircea Marin”.

(Costache Babii, actor la Teatrul Dramatic din Brașov)



„Maria și copiii ei“ de Osvaldo Dragun, Teatrul Dramatic din Brașov



Eduard al II-lea de Marlowe, Teatrul Dramatic din Brașov

Turneul Teatrului Dramatic din Brașov în R.D.G. — Karl-Marx-stadt, Zwickau, Plauen — cu *Maria și copiii ei* de O. Dragun

„Au impresionat unitatea stilistică a transpunerii semnificațiilor piesei (inclusiv scenografia și muzica) și intensitatea și atmosfera montării, care se înscrie în tradiția teatrului absurdului“.

„Neueste Nachrichten“

„Montarea lui Mircea Marin — care se numără printre cei mai importanți regizori din tînăra generație — a imprimat spectacolului o interesantă semnificație a gestului actoricesc“.

„Die Union“



„O scrisoare pierdută” de
I. L. Caragiale, Teatrul Dra-
matic din Braşov

„Arta sa se susţine pe o viziune coerentă, de o concentrată şi tensionată re-structurare a conflictului şi relaţiilor, evidenţiază un limbaj scenic personal, sigur stăpinit, pe cît de insolit pe atît de la obiect, de percutant. Chiar şi cînd e inegal, un spectacol al său are stil, îşi urmăreşte riguros demonstraţia, conţine metafore vizuale memorabile, totdeauna cu bătaie la un fond ideatic profund. Mircea Marin nu acceptă niciodată aparenţele. El forează în adînc. Ultimele lui spectacole nu sînt altceva decît nişte imagini multiplicat ale unui portret de artist la maturitate”.

(Ion Cocora, „Privitor ca la teatru”
(III), Editura „Dacia”, Cluj-Napoca,
1982)

născuţi din lutul generaţiilor, vor căpăta duritatea stîncii. Îi vor înconjura cele şapte mirese ce s-au sacrificat pentru a-şi păstra neîntinate sufletul şi fiinţa, împreună intrupînd o superbă constelaţie a puterii şi voinţei omului de a fi şi de a rămîne OM.

Mircea Marin este un moralist. În ca-

ietul de regie al spectacolului cu **Mormîntul călăreţului avar** întâlnim această pledoarie patetică, programatică pentru devenirea sa artistică :

„**Omul** este întruparea acelei energii iscoditoare ce a aflat drumul de la spicul de griu la pîine, descoperire covîrşitoare care i-a dat dreptul la nemurire.

Omul este încarnarea acelei voinţe ce stabileşte o punte de legătură între trecutul păstrat viu în memoria colectivităţii şi viitorul năzuit; şi care îşi zideşte o istorie pe care şi-o trăieşte în mod conştient, ştiînd că prezentul se consfinţeşte şi se sfinţeşte prin filiaţie, iar viitorul poate fi garantat numai în măsura în care se sprijină pe o profundă conştiinţă a acumulărilor.

Dar tot **omul** a croit şi drumul de la săgeată la bomba atomică, sau, prin vîdarea memoriei, dînd frîu liber poftelor orgolios-demente de expansiune, şi-a îndreptat voinţa către însingurarea istoriei sale; şi tot **El**, din orbire şi obtuzitate, şi-a schilodit conştiinţa cu credinţe străine datelor sale fireşti, credinţe ce l-au ţinut în loc multe veacuri.

Dar mai mult decît orice, **omul** este întruparea acelei tensiuni născute din efortul spre desăvîrşire, şi care, prin verticalitatea raţiunii sale, expresie a unei conştiinţe ce veghează necontenit, uneşte cerul cu pămîntul. Cu tălpile adînc înfipite în pămîntul răscolit de evenimente contradictorii, conştiinţa colectivităţii îşi lipeşte fruntea arzîndă de bolta răcoros-alinătoare a cerului, pe care strălucesc stelele idealului moral”.

Ludmila PATLANJOGLU



■ DAN JITIANU

Impresii scenografice din China (II)

Învățământul superior de teatru, scenografie și arte plastice

Primul institut de învățământ superior cu care am luat contact în China, la câteva zile după sosirea în capitala chineză, a fost Academia centrală de teatru — A.C.T. din Beijing. Oficiul de gazdă l-a îndeplinit cu amabilitate lectorul Yuansheng Liu, de la Facultatea de scenografie.

Înființată în 1950, Academia are acum patru facultăți: dramaturgie, regie, actorie și scenografie. În primul an, A.C.T. a fost un institut de pregătire generală pentru artele teatrale, în care cursurile erau paralele cu activitatea practică. În afara educației artistice propriu-zise (secții de teatru, operă și scenografie), pe lângă Academie funcționau un teatru, o operă, o orchestră, un studio muzical și un atelier de dramaturgie. Din 1953, când a fost reorganizată ca institut specializat pentru artele teatrale, A.C.T. s-a despărțit de trupele adiacente (teatru, operă etc.) și a dezvoltat învățământul de specialitate pe patru direcții principale: actorie, regie, scenografie și literatură dramatică, cu opt cursuri de bază: actorie, regie, dramaturgie, teoria teatrului, scenografie, iluminat scenic, pictură de decor și machiaj.

O statistică din 1983 ne arată că, de la înființarea ei în 1950, A.C.T. a pregătit 1.241 de absolvenți, dintre care 639 actori (inclusiv 92 din clasele rezervate minorităților uigură și mongolă), 121 regizori, 339 scenografi și 143 secretari literari (specialiști în dramaturgie). Tot în această perioadă, marea majoritate a absolvenților (1.005 din 1.241) au absolvit cursurile suplimentare de pregătire sau specializare (postuniversitare).

Academia are acum un număr de 180 de cadre didactice, dintre care 45 sînt profesori sau profesori asociați. În ce privește sistemul educației artistice a studenților, A.C.T. a dezvoltat tradițiile va-

loroase ale învățământului chinez, fiind receptivă în același timp la experiența altor țări, cu sisteme de învățământ modernizat.

Principalele cursuri de specialitate care se predau astăzi sînt: actoria, regia, scenografia, iluminatul scenic, dramaturgia, canto, vorbirea scenică, mișcarea scenică, literatură-dramaturgie, machiajul, pictura decorului, costume, teoria artelor, teoria teatrului, istoria teatrului modern chinez, istoria operei tradiționale chineze, literatura chineză modernă, literatura chineză clasică, istoria scenografiei, istoria teatrului universal, istoria artei chineze, istoria artelor universale. Suplimentar, studenții mai pot frecventa cursuri de muzică, pictură, film, TV și altele. A.C.T. publică o revistă, „Studii de teatru”, are o bibliotecă cu 220.000 de volume și cu abonamente la peste 400 de publicații. Despre noua sală de spectacole a Academiei am scris în articolul precedent.

Facultatea de scenografie este organizată, conform necesităților teatrului contemporan, în patru secții costume, iluminat scenic, pictură de decor (cite patru ani de studiu) și scenografie (cinci ani de studiu). Cei 50 de studenți ai facultății frecventează, în afara cursurilor de specialitate amintite, și cursuri de proiectare scenografică, tehnologie, limbi străine și economie politică.

Institutul de teatru din Shanghai, tot atît de reputat ca și A.C.T. în pregătirea artiștilor de diverse specialități pentru instituțiile de spectacole, este organizat asemănător cu Academia din Beijing, are tot patru facultăți: regie, actorie, scenografie și dramaturgie, și un număr de cadre didactice comparabil cu cel al Academiei din capitală. Sala experimentală de teatru a Institutului, inaugurată anul trecut, are spații cu dublă funcțiune: cabinele actorilor sînt și clase de studiu

pentru machiaj, atelierul de pictură a decorurilor este și sală de studiu pentru scenografie etc. Decanul Facultății de scenografie, scenograful Zhou Benyi, o gazdă desăvârșită, m-a condus prin sălile de clasă și atelierul institutului, la expoziția permanentă cu lucrări ale cadrelor didactice și, evident, în noua sală de spectacole. Atît la Shanghai cît și la Beijing am remarcat efortul făcut cu inteligență pentru modernizarea învățămîntului artistic fără a se pierde însă rafinamentul spiritual al tradiției chineze. Această modernizare are loc în cadrul condițiilor favorabile ale multiplicării schimburilor culturale cu institute similare din străinătate. De altfel, la Beijing am vizitat o expoziție itinerantă cu lucrările absolvenților scenografi de la două institute din China (din capitală și din Shanghai) și de la trei institute cu același profil din Japonia.

La Guangzhou (Canton) am avut ocazia să vizitez Institutul de arte plastice, înființat în 1959. Prorectorul Institutului, profesorul Guo Shaogang, a fost ghidul nostru în fermecătoarea incintă care adăpostește pavilioanele sălilor de cursuri, grădinile cu vegetație tropicală, terenuri de sport, bazine cu lotuși și spații de expunere în aer liber.

Institutul are șase facultăți: pictură tradițională chineză, pictură în ulei, gravură, sculptură, arte decorative și pedagogie. Facultatea de arte decorative este împărțită acum în cinci secții: grafică, textile, ceramică, pictură pe lac, design, și urmează să se completeze în curînd cu o secție de costume și modă. Institutul patronează și o școală medie de arte plastice. M-a impresionat îndemnarea studenților și nivelul ridicat de măiestrie al lucrărilor expuse. Preocupat de creșterea nivelului educației estetice a tineretului în general, profesorul Guo Shaogang regreta absența orelor de desen din școlile generale și medii din China. Judecînd după abilitatea și rafinamentul investite în lucrările pe care le-am văzut acolo, am replicat că această absență a orelor de desen este probabil

compensată de orele de calligrafie, materie de studiu cu care elevii iau contact încă din clasa I elementară.

Fără pretenția de a emite concluzii definitive asupra acestui subiect, voi încerca în continuare să expun cîteva considerații generale în legătură cu învățămîntul artistic superior din China.

1. În organizarea procesului de învățămînt se constată o îmbinare armonioasă a spiritului artei chineze tradiționale cu cele mai avansate modele educaționale din lume. Acest lucru este evident cînd consultăm lista cursurilor de specialitate, dar poate fi realizat și practic dacă avem în vedere noile săli de teatru echipate adecvat.

2. Construcția celor două săli noi de teatru ale institutelor din Beijing și Shanghai demonstrează atenția deosebită de care se bucură învățămîntul superior artistic și teatrul în China, și pe de altă parte creează baza materială necesară integrării practice a învățămîntului de teatru cu producția de spectacole.

3. Faptul că scenografia este facultate în cadrul institutelor de teatru reprezintă efectul unei concepții moderne asupra sintezei teatrale; oricum, o concepție mai evoluată decît cea potrivit căreia se învăța scenografia la Institutul de arte plastice din București, reminiscență din teatrul baroc, în care pictura fundalurilor era apanajul „pictorului scenograf”.

4. Atît expoziția internațională și itinerantă a absolvenților scenografi cît și schimburile frecvente de cadre didactice cu străinătatea creează, cred, o deschidere benefică dialogului cultural, fără de care educația și dezvoltarea artistică a studenților ar avea de suferit. În acest spirit se încheie și „Scurta istorie a Academiei de teatru - Beijing”, din care citez: „A.C.T. a acumulat deja o experiență bogată în învățămîntul teatral și și-a stabilit un sistem educațional cu caracteristici proprii. Totuși, de la institutele teatrale și de la specialiștii din străinătate, academia dorește să învețe ceea ce este util pentru învățămîntul teatral chinez, astfel încît să se dezvolte continuu și să progreseze în mod constant”.



de presă teatrală românească

1904

REVISTA MUZICALĂ ȘI TEATRALĂ.

București, 1 oct. 1904 — mai 1908. Lunar. Format 22 × 15. Sub îngrijirea unui comitet. Redacția și administrația: Calea Victoriei 54. Tipografia: „Minerva”, Strada Regală 6. 42 de numere (unele duble). Cota B.A.R. P.I. 1860.

Un bun sumar eclectic se adresează tuturor categoriilor de cititori. Revista publică: „Studii muzicale și dramatice pentru care și-a asigurat concursul mai multor specialiști bine apreciați de publicul nostru; cronică muzicală și dramatică a lunei; amintiri istorice; anecdote, piese de teatru, traduceri din autori străini; biografii; știri diverse etc.”. Îndemnuri avîntate cheamă la desăvîșirea unui program precis: „să ne scuturăm de apatie ce ne copleșește, să ne ocupăm mai mult de producțiile rarilor „aleși” ai artei românești!”. Astfel, sînt reliefate meritele animatorilor George Stephănescu și Eduard Caudella. Este redescoperit *Un critic muzical român la 1852*, Nicolae Filimon. D. Ollănescu caută răspuns la *Originea teatrului*, iar T. T. Burada schițează, într-un lung serial, *Începutul teatrului în Moldova*, o istorie în nuce. Turneul coralei „Carmen” în Transilvania și Bucovina este înfățișat sub aspect politic — contribuție la lupta pentru unire. În miezul realităților, bine scrisă, revista atinge tirajul record de 3.000 de exemplare.

1905

TEATRUL. Revistă artistică. București.

8 sept. 1905 — 16 oct. 1905. Bilunară. Format 48 × 33. Redacția și administrația: Str. Mihai Vodă 21. Tipografia: „Viitorul” Nicolae N. Voicu. 5 numere. Cota B.A.R. P. IV. 2600.

Sub titluri greu de calificat azi, se urmărește asasinarea morală a unui mare reformator, A. Davila, aflat la primul

său directorat (1905—1908) la Teatrul Național. Furia dezlănțuită a „demascatorilor” n-are limită, mai ales că în front se află și... Caion, netulburat că în 1901—1902 se compromisese în „afacerea” dramei *Năpasta*. Era un profesionist al calomniei!

AURORA. Ploiești? 1905. Redactor: Mihail Sorbul (apud *Publicațiile periodice românești*, II, ed. cit., pag. 772). Într-un interviu acordat lui Petru Vintilă în *Luceafărul*, nr. 15, 1962, Mihail Sorbul afirmă că și-a publicat întîile producții dramatice în această revistă juvenilă, care nu se conservă în fondurile publice.

ARISTIZZA ROMANESCU. Număr festiv unic. Iași. 17—19 martie 1905. Format 42 × 27. Tipografia: „Dacia” Iliescu, Grossu și comp. Cota B.A.R. P. III. 41349.

Retrăgîndu-se din teatru (asemenea „spectacole de retragere” s-au repetat la intervale dese, din triste nevoi materiale), marea actriță apare și pe scena Naționalului ieșean, „în orașul ei”, cum numește locul unde a reputat „cele mai mari succese” ale carierei artistice. Un comitet (nenumit) scoate acest „număr unic” în care, printre rînduri ocazionale și subiectele pieselor reprezentate, se comunică date despre cariera Aristizzei. Se re-publică versurile din 1885 ale Veronicăi Micle, dedicate sărbătoritei de azi: „Te-aud, te văd și nu pot spune: / Ești interpretul (sic!), sau anume / Ființa care a trăit / În mintea genului, care / Visat-a fără-de-asemănare / Un tip ce-n lume n-a găsit?”

1906

ANUARUL CONSERVATORULUI DE MUZICĂ ȘI DECLAMAȚIE DIN IAȘI.

De la înființarea lui pînă la 1905. De Al. Aurescu, profesor la Conservatorul de Muzică și Declamație. Iași, 1906. Format

— în 8^o. Tipografia H. Goldner, str. Primăriei 17. Apare sub egida Ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice. Un volum, 618 p. Cota B.A.R. P.I. 1979.

Intocmit la cererea ministerului de resort pentru a figura în „expozițiunea generală română din 1906”. Dintre profesorii care prezentau, la finele anului școlar 1860—1861, întâia producție a elevilor de conservator, mai trăiesc doar T.T. Burada, marele istoric al teatrului, și compozitorul Eduard Caudella. În deschiderea anuarului, se publică studiul lui T. T. Burada **Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-Dramatic din Iași (1836—1838)**. Din arhiva autorului **Istoriei teatrului în Moldova**, precum și din arhiva Conservatorului, se dau listele anuale cu elevi, repertoriul, corpul profesoral, acte administrative, statistici.

Din primul **Regulament al Școlii de Muzică și Declamație din Iași** redactat în 4 sept. 1860 : „Paragraful I. Primirea elevilor. Vor fi primiți în școală : a) Toti elevii și elevele școalelor publice și private. b) Orice tânăr sau tinăra, în etate de 12—20 ani știind cete și scrie. c) Militari, uvrieri și orice indivizi adulți, în clasa specială de coruri practice. d) Artiștii teatrului național”.

MESAGERUL TEATRELOR. Galați. 1 nov. 1906. Format 23 × 32. Redacția și administrația : Strada Mare 73, la Tipografia „Moldova”. Se conservă doar un număr, probabil singurul. Cota B.A.R. P. II. 40483.

O sprintară foaie a agenției teatrale locale, unde se primesc și „insertii, reclame și anuniuri după învoială”. Este așteptată trupa de operetă a lui C. Grigoriu, drept care se rezumă libretul „**Văduvioarei vesele**” și „se dau” portretele cîntăreșilor N. Leonard, V. Toneanu, Niculescu-Buzeu, Margareta Dan etc.

ECOLUL TEATRAL. Revistă pentru spectacole, artă și muzică. Galați. 17 nov. 1906. Format 23 × 30. Redacția și administrația : Tipografia „Moldova”. Se conservă doar întiiul număr (unicul ?). Cota B.A.R. P. II. 40422.

Cum „anul acesta nu vom duce lipsă de distracții”, proprietarul teatrului : Papadopol din urbe scoate această involuntar comică gazetă, unde „nu facem politică, nu vom înjura pe nimeni ; nu ne vom ocupa de birfitori, nu vom vorbi decît de teatru, arte și muzică”. Nobilul program este amînat pînă cînd spectatoriilor se vor pătrunde mai întii de **Regulamentul teatrului**. Ce trebuie să știm mai întii ? „Cu fumatul, răul este îndoit. Fumul din antret dă buzna — fără bilei de intrare în sală ; supără cucuanele, artiștii, și transformă teatrul într-un hal fără de hal...”.

GAZETA TEATRELOR, BALURILOR ȘI SPECTACOLELOR. Jurnal artistic ilustrat săptămînal. București. 5 febr. 1907 — 14 mart. 1907. Format 27 × 38. Redactat de un comitet. Redacția și administrația : str. Berzei 84. Tipografia : Dor. P. Ducu, Str. Academiei 15. Se conservă patru numere. Cota B.A.R. P. III. 41414.

Atmosfera este încărcată. C. Nottara reintră la Teatrul Național (după o răsunătoare și păgubitoare polemică cu direcția), dar directorul, A. Davila, plictisit de cite acuzații nedrepte i se aduceau, demisionează. Palidă compensație — G. Panu trece printre capodoperele dramei istorice, alături de **Răzvan și Vidra** și **Despot-Vodă**, și **Vlaicu-Vodă**.

G. Bacovia, la începuturile sale lirice. Poezia **Singur**. (În excelenta ediție critică a **Operele** lui G. Bacovia, „Minerva”, 1978, regretatul Mihai Petroveanu nu indică ediția princeps a poeziei) : „Potop, cad stele albe de cristal / Și ninge-n noaptea plină de păcate ; / La vatră-n para ce abia mai bate. / Azi, a murit chiar visul meu final // Și ninge-n miezul nopții glacial... / Și tu iar tremuri, suflet singuratic, — / Pe vatră-n para slabă, în jărat, — / Încet, cad lacrimi roze, de cristal”.

L'ENTRE ACTE. București. 1907—1908. Format 24 × 16. Editată de Agenția de publicitate Isidor A. Stern. Tipografia : F. Göbl Fiii. Au apărut 61 de fascicule nenumerotate și nedatate, cuprinzînd diverse reclame. Cota B.A.R. P. I. 2292.

Conține și distribuțiile operetelor jucate în sala Teatrului „Lyric”, precum și programul „beneficiilor” unor actori ai Teatrului Național.

TEATRU — MUZICĂ. Gazetă săptămînală. București. 6 nov. 1907 — 1 ian. 1908. Format variabil. Redacția și administrația : str. Cazărmei 89. 6 numere, ultimul — dublu. Cota B.A.R. P. IV 2497.

Caracter de magazin ilustrat. Pe alocuri se pledează, în formulări îngrijite, pentru proiecte interesante — de exemplu, „teatre populare”, în locul înjghebărilor efemere. Sînt popularizați slujitorii primei noastre scene : Maria Giurgea, A. Demetriade, Marioara Voiculescu, C. Nottara, A. Davila.

Ionuț NICULESCU

3 actori englezi

● TIMOTHY DAVIES
● ROGER GARTLAND
● DEREK HOLLIS

în jurul mesei rotunde

**Cu prilejul vizitei lor la București, unde au prezentat
cîteva spectacole*, membrii Companiei actorilor londonezi au
fost oaspeții redacției. Iată „filmul” acestei întîlniri :**

THEODOR MĂNESCU Permiteți-mi să vă doresc bun-venit la revista „Teatrul” și să vă mulțumesc că ați acceptat invitația noastră. Revista se preocupă constant de reflectarea fenomenului teatral european și mondial ; în numărul din februarie 1985 a apărut stenograma a două asemenea reuniuni — una, cu trei actori sovietici, și cealaltă, cu șapte actori din Statele Unite ale Americii. De asemenea, publicăm cu intermitențe o rubrică ilustrată, intitulată „Atlas teatral”, dînd cuvîntul unor oameni de teatru români care au văzut la fața locului spectacole din țara respectivă. Am tipărit un astfel de „Atlas teatral” dedicat teatrului englez.

PAUL TUTUNGIU Știu că, pentru dumneavoastră, ziua de azi este foarte încărcată mai urmează o întîlnire cu oameni de teatru români la Teatrul Național, iar după-amiază și seara prezentați spectacole. Să intrăm, deci, de-a dreptul în subiect. Am aflat că trupa dumneavoastră, un miniteatru itinerant, a fost creată la începutul anului 1984. Cu excepția domnului Peter Needham, actor și dînsul, care și-a asumat și îndatoririle de regizor, și care n-a însoțit turneul, **Compania actorilor londonezi** este de față în întregime în redacția noastră. Vă propunem, pentru început, să oferim cititorilor cîteva pagini dintr-o ediție „la zi” a unui dicționar ad-hoc al actorilor englezi contemporani ; să ne oprim, mai întîi la litera D, respectiv la articolul Timothy Davies. Ce putem afla din acest articol de dicționar, domnule Davies ?

TIMOTHY DAVIES : Nu știu de unde să încep. Cu „cariera” mea de actor, de pe cînd mai mergeam la școală ? Dată fiind seriozitatea și credința cu care îmi

abordam personajele, n-aș comite tocmai o eroare. Am urmat apoi Facultatea de limbi moderne de la Universitatea din Cambridge, unde, deși oficial nu există un curs de dramă, se desfășura o activitate teatrală foarte intensă.

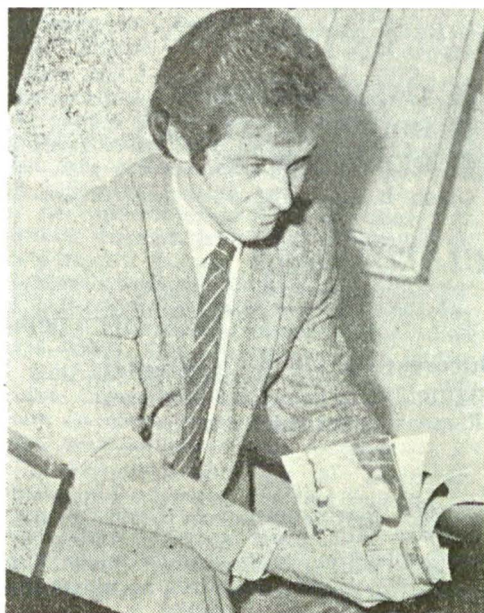
În cadrul teatrului studentesc, am participat la o mulțime de spectacole, neglijîndu-mi chiar, într-o anumită măsură, studiile universitare. La absolvire am hotărît să devin actor profesionist ; nu pentru că îmi închipuiam că sînt un talent nemaipomenit, ci pentru că descoperisem acest domeniu, despre care vroiam să învăț mai mult.

Într-un fel, am avut noroc, deoarece, pe atunci, era mai lesne pentru actori să-și înceapă cariera : companiile de teatru acceptau în corpul de ansamblu mulți tineri purtători de sulite și halebarde, care să fie scară de scară soldați...

Drumul de la simplu membru în corpul de ansamblu la actor rostitor de replici se dovedește uneori a nu fi chiar așa de lung. Curînd după aceea, am făcut un turneu de șase luni în America, unde Compania Old Vic din Bristol, al cărei angajat eram, prezenta trei piese de Shakespeare : **Hamlet, Romeo și Julieta și Măsură pentru măsură**. După aceea am lucrat, așa cum se întîmplă cu toți actorii aflați pe drumul afirmării, într-un teatru de repertoriu care făcea turnee în toată Anglia.

Prin 1968—1970 a început să se dezvolte așa-numitul **teatru marginal** : scriitori necunoscuți, dramaturgi noi și actori tineri dădeau spectacole, adeseori în case vechi, transformate în mici spații teatrale. Mulți actori care azi joacă în companii teatrale importante și-au început cariera în aceste teatre minuscule. Același lucru mi s-a întîmplat și mie. În urmă cu zece ani, cu Compania Prospect Theater, am făcut turnee de care îmi amintesc bucurosi, și pentru că îmi place

* „Teatrul”, nr. 11—12/1985.



Derek Hollis



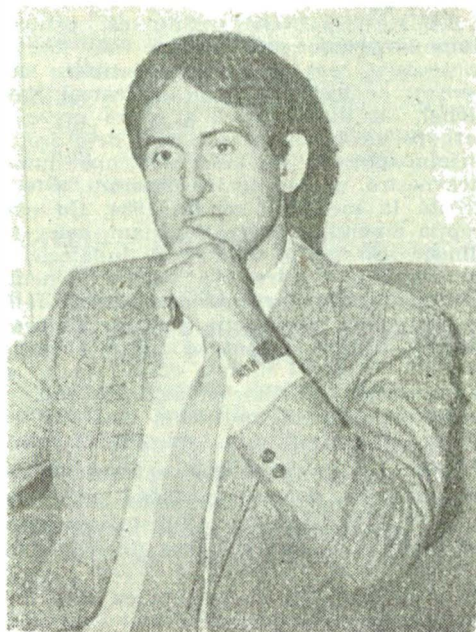
Roger Gartland

să călătoresc ; așa am vizitat Orientul Mijlociu, U.R.S.S., Africa, Egiptul.

După aceea viața mea a devenit ceva mai stabilă. Am fost angajat la Teatrul Național din Londra, unde am jucat în trei stagioni ; prima dată în noua clădire, timp de 18 luni, pe urmă în West End, unde sînt toate teatrele mari comerciale. (Într-un spectacol pe care Teatrul Național l-a mutat într-o sală din West End, o comedie populară de Alan Ayckbourn, am jucat timp de nouă luni, seară de seară, cu excepția duminicilor.) Apoi m-am întors la Teatrul Național (noua clădire), și am jucat împreună cu Roger Gartland, între altele, în *Orestia*, în regia lui Peter Hall, cu o distribuție exclusiv masculină, cu măști. Am repetat în *Orestia* șase luni ; asta, pentru teatrul englez, înseamnă foarte mult. Dar a fost nevoie, fiindcă urma ca vorbirea să fie grefată pe muzică și aveam de învățat un text a cărui rostire se păstrează rigidă. A fost foarte greu, însă pînă la urmă a meritat osteneala ; seria reprezentațiilor a ținut peste un an, și apoi ne-am dus în Grecia, unde am jucat într-un amfiteatru cu 20.000 de locuri, vechi de 2500 de ani.. A fost absolut extraordinar, o experiență minunată. La un moment dat am plecat de la Teatrul Național ca să lucrez pentru televiziune.

PAUL TUTUNGIU : Critica a remarcat în mod deosebit felul în care ați evoluat în rolul diaconului Kilvert, din serialul în 18 episoade *Jurnalul lui Kilvert*.

TIMOTHY DAVIES : Cam peste un an, Roger mi-a telefonat, spunîndu-mi că și



Timothy Davies

el ar vrea să părească Teatrul Național și, împreună cu alt coleg, au de gând să întemeieze o minicompanie. Ideea m-a interesat enorm, deoarece îmi plăcea faptul că nouă, actorilor, ni se dădea foarte rar posibilitatea să luăm decizii; perspectiva de a fi integral responsabili pentru administrare, pentru politica de spectacol și pentru regie era foarte ispititoare — și în felul acesta ajungem la prezent.

PAUL TUTUNGIU : Adică la actuala **Companie a actorilor londonezi**. Și totuși n-ați epuizat respectivul articol de dicționar...

TIMOTHY DAVIES : Vreți să știți și ce hobby am? Îmi place să ascult muzică clasică și fac jogging ca să mă mențin în formă.

DEREK HOLLIS : A luat parte la maratonul londonez și a ocupat unul dintre primele locuri.

PAUL TUTUNGIU : Să deschidem acum acest **Who's who?** al teatrului la litera **G**. Așadar, **Roger Gartland**.

ROGER GARTLAND : Ca foarte mulți alții, am început să joc în piese încă din copilărie. Îmi amintesc o secvență: tata, cu un dop ars, îmi desena mustați; aveam cinci ani, și astfel machiat apăream în fața unei săli pline. Din întâmplare am urmat o școală al cărei director iubea teatrul. Lui îi datorează **Roger Gartland** cariera; de fapt, nu numai lui, ci și celorlalți membri ai corpului didactic. Prezentăm foarte des spectacole: fie că citeam textul, fără să ne învățăm rolurile, fie că le învățam pe de rost... Ne preocupa realmente teatrul.

La Cambridge am făcut studii care mă pasionau, în domeniul literaturii engleze. De altfel, alesesem Universitatea din Cambridge atît pentru că era locul în care se putea cel mai strălucit studia literatura, cît și fiindcă aici exista tradiția legăturii cu teatrul. S-a mai și întîmplat că m-am aflat la colegiu împreună cu fiul lui **Michael Redgrave**, care a devenit regizor și actor profesionist.

Ca să aveți o idee mai concretă a legăturii dintre Cambridge și teatrul profesionist, reamintesc că și directorul Teatrului Național din Londra, **Peter Hall**, a fost student la Cambridge. Colegiul avea un fond special pentru a angaja un regizor care, o dată pe an, să monteze un spectacol cu mari ambiții. M-aș opri aici, fiindcă știu că în dicționarul englez nu ai prea mult spațiu la dispoziție...

PAUL TUTUNGIU : Sintem într-un dicționar mai ospitalier.

ROGER GARTLAND : Restul „articulului” este destul de senin. După ce am terminat universitatea, am lucrat în teatrul de repertoriu; am început ca regizor tehnic și ca actor; ajutoram la aranjarea scenei și totodată jucam mici roluri. Pe urmă, timp de zece ani, am jucat în trupe din toate colțurile țării.

TIMOTHY DAVIES : Acum nu mai ești tînăr...

ROGER GARTLAND : Da, acum aranjez scena, mut recuzita și joc roluri importante.

PAUL TUTUNGIU : Aveți în vedere perioada în care ați lucrat în trupele companiilor de teatru Repertory sau Old Vic din Bristol...

ROGER GARTLAND : În 1977, am fost invitat să intru în compania Teatrului Național și am fost membru al acesteia timp de șapte ani. A fost o perioadă foarte interesantă.

PAUL TUTUNGIU : Se mai vorbește și acum despre interpretarea dumneavoastră în **Brand de Ibsen**, **Othello** și **Richard al II-lea de Shakespeare**, precum și în **Orestia**, pomenită de domnul **Davies**.

ROGER GARTLAND : Cînd a venit timpul să mă desprind de Teatrul Național, m-am gândit că ar fi foarte plăcut să-mi continui activitatea teatrală alături de persoane cu care mai jucasem; trupa cu care am venit acum în București are acest liant — faptul că toți am lucrat mult timp împreună.

PAUL TUTUNGIU : Îl rugăm acum pe **Derek Hollis** să ne „citească” pagina care vorbește despre domnia-sa.

DEREK HOLLIS : Cred că vîrsta de cinci ani este o vîrstă obișnuită pentru a-ți începe cariera de actor. Probabil și din cauză că atunci copiii noștri încep școala. Cînd, în cursul aceluiași an, s-a pus problema să se monteze o piesă, a sosit prilejul să se constate că am cea mai puternică voce din clasă. (Eram un gălăgios!) Așa se face că mi-au dat rolul principal, piesa fiind, desigur, un basm.

La 15 ani am jucat un rol într-o piesă într-un singur act, după **Tolstoi**, tradusă de un actor — era povestea arhanghelului **Mihail** și sarcina mea ca personaj era să vin pe pămînt ca să învăț din ce trăiesc oamenii. Întregul act, arhanghelul **Mihail** nu rostea nici un cuvînt; după ce e găsit gol în zăpadă de un țaran rus, e luat de acesta în casă, i se dă îmbrăcămintă, hrană, și bineînțeles rămîne să lucreze împreună cu țaranul la toate treburile din jurul casei. Abia la sfîrșit deschide gura: într-un lung monolog, povestește ce i s-a întîmplat și vorbește despre bunătatea oamenilor care l-au ajutat și care au avut grijă de el. Lecția pe care o învață arhanghelul este că lucrul cel mai de seamă prin care trăiesc oamenii este iubirea.

La mijlocul spectacolului, am constatat că spectatorii aveau lacrimi în ochi, iar, spre sfîrșit, cîțiva plîngeau de-a binelea. Mi-am închipuit că am jucat îngrozitor de prost și am început și eu să plîng...

Din momentul în care am descoperit această putere de a-l mișca pe spectator, am hotărît să devin actor; îmi petreceam

foarte mult timp în teatru. Cum pe vremea aceea eram foarte îndrăzneț, m-am dus la teatrul din orașul în care locuiam și le-am cerut să mă angajeze pentru orice fel de muncă. Teatrul își schimba piesa în fiecare săptămână; în fiecare duminică dimineața, la ora 8, trebuiau scoase din scenă vechile decoruri și montate cele noi; împreună cu alți patru tineri, făceam treaba aceasta, și eram și plătit! Am ținut-o așa doi ani. Când a venit vremea să merg la colegiu, și așa fi vrut să mă înscriu la un colegiu de dramă din Londra, municipalitatea nu avea destui bani să-mi dea o bursă, iar părinții mei erau prea săraci. Așa că m-am dus să studiez arta dramatică și limba engleză la Universitatea din Warwick. Cât am fost student, mi-am petrecut cea mai mare parte a timpului în teatrele de amatori; eram și președintele unei societăți de dramă.

După absolvire, am obținut un angajament la un teatru din West End; trupa era specializată în montări pentru copii și făcea turnee în școli. De acolo m-am mutat la un teatru de repertoriu, unde jucam roluri mici, dar lucram cu Michael Bogdanoff. Bogdanoff ținea foarte mult ca actorii să știe de toate; de pildă, într-un spectacol apărea un bilci unde se juca **Petruska**, și regizorul vroia ca actorii care nu jucau în **Petruska** să intre în scenă ca saltimbanci. Ca atare, a trebuit să învăț de la un circar să inghit flăcări, lucru pe care până la urmă l-am și făcut. Am lucrat mulți ani în teatrul de repertoriu, ca și colegii mei, până când maestrul Bogdanoff, care se angajase la Teatrul Național, m-a invitat să lucrez acolo. Aici, în prima distribuție, l-am întâlnit pe Roger Needham.

PAUL TUTUNGIU: Și tot aici, începând din 1974, ați deținut roluri de seamă în **Macbeth**, **Tragedia spaniolă**, **Lorenzaccio**...

DEREK HOLLIS: Când s-a încheiat această **Companie a actorilor londonezi**, eram în turneu în Statele Unite, așa că n-am putut fi cu ei de la început. Am fost liber abia când noua companie a hotărât să joace **Ingrijitorul**. Și, iată, acum mă vedeți aici.

PAUL TUTUNGIU: N-ați spus nimic despre rolurile din serialele de televiziune, din filme...

DEREK HOLLIS: Ce să mai adaug? Am doi copii mici, ascult muzică clasică; un alt hobby ar fi restaurarea: am o casă din epoca victoriană și încerc să-o fac să arate așa cum era atunci. E nevoie nu numai de îndeminare, ci trebuie să și studiezi desene de epocă.

PAUL TUTUNGIU: Foarte interesante, cele trei articole din dicționar **vorbesc** indirect despre felul în care în climatul unui veritabil **lăcaș** de cultură — în **speșă**, Teatrul Național — se dezvoltă cultul



Antony Richardson în Richard al III-lea

prieteniei creatoare. În această ordine de idei, aș vrea să vă rog să ne spuneți care este relația actorului englez cu regizorul.

ROGER GARTLAND: Relația este cea dintre patron și angajați. A avea conflicte înseamnă a risca să-ți pierzi slujba.

THEODOR MĂNESCU: Să publicăm asta?

ROGER GARTLAND: Da. În jurnalismul american există expresia „înregistrat” sau „neînregistrat”. Sînt de acord ca opinia mea să fie înregistrată, asta este realitatea.

TIMOTHY DAVIES: Nu înseamnă neapărat că un director de scenă te persecută pentru că nu-i plăci... Însă are la dispoziție așa de mulți actori dintre care să-și aleagă, înfapt e normal să-i solicite pe cei cu care poate lucra mai ușor. Mulți directori de scenă au propria lor viziune, pe care vor să-o impună. De aici, dorința lor ca actorii să fie maleabili. Sînt actori cărora le convine situația, le place să simtă că sînt pe o mină bună, au încredere în regizor, acesta le spune ce să facă și ei fac; sînt însă și regizori cărora le place să-i facă pe actori „să umele în miini”. Cîteodată, rezultatul este bun. Se poate ca regizorul să fi observat un anumit dat al actorului, acel ceva pe care acesta preferă să-l ascundă, dar care, adus la lumină într-un anumit rol, poate face ca spectacolul să fie foarte interesant. Actorul însuși va fi surprins de ceea ce poate. Însă cred că regizorii care au acest talent, această putere de a

intui „fața nevăzută” a actorului, sint rari; majoritatea își inchipuie că important e să se vadă regia; adaug însă că sint și mulți actori care vor în primul rînd să se vadă jocul lor. După părerea mea, relația actor-regizor este o relație dificilă. Ca orice altă relație, trebuie ca în cele din urmă să se bazeze pe încredere și pe un anumit fel de iubire.

ROGER GARTLAND: În teatrul englez, regizorul este obligat să care pe umeri responsabilitatea pentru succesul sau insuccesul spectacolului. Din această cauză, lui îi revine și dreptul de decizie. Pe de altă parte, știm că pe vremea lui Shakespeare, în compania din care făcea parte, relația dintre el și ceilalți era de înțelegere colegială, cam aceeași ca între Eschil și actorii lui, și probabil între Molière și trupa sa. Shakespeare, Molière și Eschil sint pur și simplu exemple de dramaturgi care regizează. Am trăit și eu o astfel de experiență cu dramaturgul Brentan, care, în paranteză fie spus, mi-a fost și coleg la Cambridge. A lucra cu un asemenea autor în sala de repetiție, asupra piesei scrise de el, este o experiență cu totul deosebită. Actorii privesc cu mai multă încredere la autorul piesei decît la regizor, știind că ideea spectacolului a pornit de la el, că el a creat situațiile.

DEREK HOLLIS: Sint într-un totu de acord cu ceea ce a spus Roger. La începutul carierei, ambiția și idealul meu erau să fac parte dintr-o companie care pune accentul pe spiritul de echipă. În teatrele englezești acest lucru nu este posibil întotdeauna; se circula mult, se fac transferuri de la un teatru la altul. Or, ca actorii să ajungă să se cunoască mai bine, ei trebuie să fi avut prilejul să lucreze mai mult împreună.

Din ceea ce am putut să înțeleg despre teatrul din România rezultă că, odăla angajat la un teatru, actorul rămîne acolo mulți ani; astfel, arta sa poate progresa într-un ritm susținut.

THEODOR MĂNESCU Rămîne, dacă e angajat într-un teatru important, într-un oraș mare...

DEREK HOLLIS: Același lucru se întîmplă și în Marea Britanie. Ceea ce m-a atras la această Companie a actorilor londonezi este tocmai munca de echipă. În afară de faptul că poți juca roluri pe care dorești să le joci, mai e ceva: după felul cum activăm, sîntem încurajați să ne perfecționăm, lucru dificil în teatrele ai căror actori sint tot timpul în migrație, abia sosiți ori gata să plece.

TIMOTHY DAVIES: Firește, cînd intri într-o companie unde nu prea ești cunoscut, tendința regizorului este să nu-și asume riscul de a te distribui.

PAUL TUTUNGIU: Tot ceea ce spuneți este foarte interesant. Cititorul re-

vistei noastre, răsfoind numărul în care va apărea această întîlnire, va fi desigur tentat să se întrebze și ce e nou în viața teatrală londoneză...

ROGER GARTLAND În prima zi petrecută la București, un actor român ne-a spus că unul dintre sacrificiile pe care el și colegii săi trebuie să le facă este să-și refuze multe spectacole: pentru că sint alți de prinși de propriile lor reprezentații încît nu au cînd să-i vadă și pe colegii lor jucînd. Deși situația este aceeași și la noi, vom încerca să descriem cîte puțin din ceea ce se întîmplă la Londra.

TIMOTHY DAVIES: În ce privește companiile mari, ca Royal Shakespeare sau Teatrul Național, deși rolul regizorului este foarte important, cred că tendința este ca în centrul spectacolului să se situeze actorul. Un exemplu recent: **Richard al III-lea** de Shakespeare, cu foarte interesant actor tînăr Antony Richardson. Cred că nu e o realizare ieșită din comun din punctul de vedere al viziunii regizorale, însă interpretarea protagonistului a făcut ca spectacolul să dobîndească o valoare excepțională. Faptul că această producție teatrală a avut un asemenea succes este de natură să-i pună pe gînduri pe mulți regizori, îndemnîndu-i să pună mai mult accentul pe interpretare. Situația începe să semene cu aceea din anii '40—'50, perioada de apogeu a lui Laurence Olivier și a generației sale. Cred că se întoarce vremea marilor actori...

ROGER GARTLAND: După părerea mea, teatrul londonez se poate împărți în trei arii: teatrul subvenționat, în frunte cu Teatrul Național și cu Royal Shakespeare Company, teatrele comerciale și, în cele din urmă, teatrele marginale, pe care le-a menționat, la începutul conversației noastre, Timothy Davies, și care există de vreo 30 de ani. Aceste mici teatre marginale sint astăzi foarte numeroase și oferă cadrul în care pot debuta alți actorii cît și dramaturgii. Piesa **Ascensorul de bucătărie** a lui H. Pinter, cu care am venit în turneu, și-a început viața publică în urmă cu 25 de ani, în 1960, într-un club teatral; apoi textul a fost transferat la Royal Hilton, și de acolo în istorie.

PAUL TUTUNGIU: Ce veți face în 1986?

ROGER GARTLAND: Aceasta este întrebarea. Ne-am gîndit să pregătim în așteptarea lui Godot de Beckett. Coincidența face — am în vedere din nou cercul absolvenților de la Cambridge — ca această piesă să fi fost montată pentru prima dată în Anglia de către regizorul Teatrului Național, Peter Hall. Repertoriul nostru va căpăta astfel un accent

interesant, deoarece Beckett a avut o puternică influență asupra lui Harold Pinter.

TIMOTHY DAVIES Încă nu ne-am hotărât sută la sută pentru acest text de Beckett. Nu vrem să rămânem o echipă exclusiv masculină; am dori să avem în companie și actrițe, ceea ce ar lărgi sfera pieselor pentru care am putea să optăm. Multe depind de bani. Am avut o mică subvenție de la ceea ce se numește Asociația regională a teatrelor, însă avem nevoie de sume mult mai mari dacă sporim numărul actorilor. Pentru moment se face simțită o criză de fonduri. Banii pe care i-am putea primi pentru turnee de mică anvergură revin, pe bună dreptate, acelor companii care joacă piese de dramaturgi noi; avem de făcut față unor dificultăți economice, dacă vrem să punem în scenă dramaturgi mai reputați.

PAUL TUTUNGIU Ce impresie v-a făcut publicul românesc?

ROGER GARTLAND: Mi s-a părut foarte cald...

TIMOTHY DAVIES: Și foarte „ascuțit”, în felul cum receptează spectacolul.

THEODOR MĂNESCU: Vă mulțumim foarte mult pentru participarea la această „masă rotundă”. În România am desființat exploatarea omului de către om, dar azi, făcând o excepție de la regulă, pe dumneavoastră v-am exploatat.

PAUL TUTUNGIU Bineînțeles că de plusvaloarea respectivă vor beneficia cititorii revistei noastre.

THEODOR MĂNESCU Spectacolele dumneavoastră au avut și vor avea în continuare ecou în publicul românesc, în publicul bucureștean. Ne-a făcut mare plăcere că ne-am întâlnit nu numai cu niște actori importanți, dar și cu niște oameni spirituali...

**Masă rotundă realizată de
Paul TUTUNGIU**



În memoriam

Irina Borovschi

Această întârziată primăvară ne-a adus o tristă veste: s-a săvârșit din viață, în plină putere creatoare, scenografa Irina Borovschi.

Și-a dedicat întreaga și prea scurtă ei viață celor mai mici și mai entuziaști spectatori, copiii, oferindu-le personaje hazlii și fermecătoare decoruri de basm pentru teatrul de păpuși. După un scurt popas la Alba Iulia, s-a stabilit la Teatrul de păpuși din Ploiești, pe care l-a slujit, cu talent și credință, timp de 22 de ani. A creat aici sute de eroi într-o mirifică lume de povești. Rămân în memoria noastră Omulețul de puf și Drum de stele de Al. T. Popescu, Pui de om de Victor Eftimiu, Secretul pădurii bătrâne de Dino Buzatti în dramatizarea lui Paul Silvestru și încă multe altele. A colaborat cu teatrele din Bacău, Galați, Constanța, Botoșani, Pitești și, în câteva rânduri, cu Teatrul „Ion Creangă” din București, unde a cunoscut veritabile succese semnind scenografia spectacolelor Cenușăreasa de Frații Grimm, Alice în țara minunilor de Lewis Carroll, Snoave cu măști de Ion Lucian și Virgil Puicea. A lucrat în Polonia, a însoțit turneul de răsunător succes al Teatrului din Ploiești în Japonia. A murit în preziua plecării într-un nou turneu spre Țara Soarelui-Răsare.

Prin dispariția Irinei Borovschi, teatrul românesc pierde o autentică artistă, iar cei care au cunoscut-o se despart de un prieten desăvârșit.

Se joacă la Ploiești recitalul cu păpuși Unde fugim de-acasă? pe versuri de Marin Sorescu, pe care l-a gândit, l-a creat și l-a regizat de curind, iar spectacolul cu piesa Elefântelul curios de Nina Cassian după Rudyard Kipling, căruia i-a realizat scenografia, își așteaptă premiera...

Irina Borovschi și-a prelungit prezența printre noi — și după moarte — prin arta sa.

Mihai CRIȘAN

Eternitatea lui Al. Giugaru



A plecat dintre noi, lăsându-ne moștenire un capitol de istorie a teatrului și a filmului, Alexandru Giugaru. A fost, prin excelență, un creator de tipuri caragialeene și poate că, într-o măsură, caracteristici ale lui Trahanache sau Dumitrache Titircă sînt decelabile și în alte roluri de-ale sale, goldoniene, gogolien, molieresti, sau în piese românești ce îi ofereau naturi fruste: Tache, Ianke și Cadîr, Vis de secătură, În Valea Cucului. Dar admirîndu-i modul de a făuri o medalie din bronz autohtonist, ar fi nedrept să-l limităm, chiar și în rame superlative, la un tip unic. Căci a fost un artist multilateral, care a știut să valorizeze și subtila poezie mussetiană din Fortunio, lirismul cehovian amărui al Livezii cu vișini, sau tragismul din Furtuna lui Ostrovski. S-a impus ca interpret robust și comunicativ al unor roluri de oameni simpli, mici burghezi, negustori, mahalagii, cheflii, cholericici suburbani, dar a jucat cu distincție și personaje care aparțineau altor medii și categorii sociale, în Discipolul diavolului de Shaw, unde se remarcă prin finețea măștii, în Zile vesele după război de Sadoveanu (după Labiche), relevabil prin eleganță comportamentală, în Apus de soare de Delavrancea avînd eroismul temperat cerut de rol, în Jedermann de Hugo von Hoffmansthal, sau în Doctorul Knock de Jules Romains, fiind stilizat și... stilat. Printre sintezele scenice în care s-au reliefat mai multe laturi ale personalității artistului au fost rolul lui Ion Creangă din Eminescu de M. Ștefănescu, Argan din Bolnavul închipuit, Falstaff (Nevestele vesele din Windsor). În rolul shakespearian își vădea capaci-

tatea de a aureola figura cu un anume mister. Aici, zimbetul final scotea din străfundurile ființei scenice o îngîndurare intristată, ce dădea, brusc, personajului o surprinzătoare omenie.

Și în film a fost mai ales interpret comic, dar pe o scală largă, care, în lentila studiului aplicat, arată a avea numeroase trepte, de la Telegrama la Directorul nostru, de la Corigența domnului profesor la Tudor, sau de la O noapte furtunoasă la Post-restaurant. Cu prilejurile turneelor Teatrului Național peste hotare, presa pariziană, cea venețiană sau cea moscovită au semnalat cu încântare proteismul artistului și forța sa de întruchipare.

Și le-a format și sîfleit în nenumărate experiențe săvîrșite pe marile scene ale teatrelor bucureștene, alături de actori reputați și împreună cu regizori însemnați — Victor Ion Popa, Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, Sică Alexandrescu — precum și pe mici scene de cartier, în grădini de vară, ori la „Cărăbuș”, alături de Tănase, sau la Operetă, apoi în sălile obscure ale cinematografelelor de cartier — unde își avea un public al său, ce-l idolatriza — și, în aproape patru decenii de muncă substanțială, la Teatrul Național. Avea o știință uriașă de a grava portrete de imbecili candidi, mitocani cu parapon, vicleni interlopi, autoritari mărginiți, încornorați stupizi, palavragii cu ifos, bătauși sanguinari, retrograzi cu principii. E autentic în tot ce joacă — spunea Sică Alexandrescu în 1972, la Televiziune —, întreaga lui ființă are rădăcini puternice în solul românesc, dar el intuiește și aspectele universale ale eternului uman. E unul din acei artiști rari — scriam, în 1959, în revista „Teatrul” — care se dăruie într-un asemenea mod categoric personajului și și-l însușesc din text cu atîta apropiere, încît îi dau o identitate scenică definitivă.

În lungile și atît de plăcutele convorbiri pe care le-am avut cu artistul (consemnate parțial într-un amplu interviu, în paginile revistei de față, și apoi în „Jurnalul” meu, tot aici) l-am întrebat, la un moment dat, de unde socoate că-i vine calificarea de artist „popular”. „Asta — mi-a răspuns — s-ar putea să provină și din aceea că, pentru mine, realismul înseamnă totul în artă. Eu trebuie să fiu, din toate punctele de vedere, acela pe care-l joc și nimic altceva. Nu-mi place să șarjez, să afectez, să impoțonez rolul cu farafasticuri; așa joc de cînd m-am urcat prima oară pe scenă și așa voi juca totdeauna. Timpul nostru și concepțiile noastre despre teatru îmi dau dreptate și mă încurajează să merg pe acest drum. Dacă de aici vine calificativul de popular, foarte bine”.

Alexandru Giugaru rămîne, prin tot ceea ce a fost, o figură fabuloasă a teatrului românesc, unul din acei artiști geniali care i-au sporit mereu faima și i-o conservă în veac.

Valentin SILVESTRU

NOTE

Surse istoriografice

Una dintre sursele de bază ale istoriografiei teatrului nostru sînt memoriile actricești. De la Costache Caragiale (**Teatrul Național în Țara Românească**, 1867) la Ion Finteșteanu (**De la clovnul citire**, 1982), nume ilustre ale scenei, vorbind despre sine, au vorbit despre epoca în care au creat. Se poate afirma că un secol și jumătate de artă teatrală profesionistă se ogîndește, fără sincope calendaristice,

în pagini de aduceri-amînte.

S-au reeditat în anii noștri numeroase volume de amintiri din teatru seminate de Aristizza Romanescu, C. Nottara, Ion Livescu, Petre Sturdza etc. Două cărți așteaptă însă cu îndreptățire lumina tiparului în a doua ediție, chiar dacă ele au inspirat temeinice monografii (Ileana Berlogea, **Agatha Bărescu**, 1972; N. Barbu, **Aglae Pruteanu** 1965).

Așadar, marile actrițe și-au scris la senectute amintirile, amîndouă în Iașii biruințelor scenice. Aglae Pruteanu a încredințat după primul război mondial **Amintiri din teatru** editurii „Viața ro-

mânească”, iar Agatha Bărescu, la jumătatea deceniului patru, încuviințează ca ziaristul C. Săteanu să-i traducă din germană manuscrisul cu titlul **Memorii** și să-l încredințeze editurii bucureștene „Adevărul”.

În volumul Agathe Bărescu citim mai ales viața glorioasă a unei actrițe române, societară a Burgtheater-ului vienez, iar în cartea Aglaei Pruteanu, mărturii, chipuri și lapte transmise posterității de artista în care contemporanii au văzut-o pe a doua Aristizza Romanescu.

I.N.

Mari actori români ai secolului 20 despre ei înșiși

Birlic

Prezentare și selecție
de VALENTIN SILVESTRU



S-a născut la Fălticeni, la 24 ianuarie 1904, în familia unui mic negustor și a murit la București, la 14 februarie 1970 ca unul dintre cei mai glorioși actori comici români.

A făcut studiile elementare și liceale la Fălticeni. A absolvit Facultatea de Drept și Conservatorul de artă dramatică (urmind cursurile lui Petre Sturdza). A început prin a fi figurant la Teatrul Național din Cernăuți, unde s-a ocurat de preluarea regizorilor Aurel Ion Maican și Victor Ion Popa. Perioada cernăuțeană (1930—1932) a fost fertilă, în sensul că i-a dat posibilitatea să joace mult, într-un repertoriu divers, să-și șlefuiască uneltele. **Taifun** de Melchior Lengyel, **Prostul** de L. Fulda, **Pottasch** și **Perlmutter** de Dick Glanway, **Stiloul** de Fodor László erau piese de larg consum, dar **Mușcata din fereastră** de Victor Ion Popa, **Panțarola**, prima lucrare dramatică a lui Tudor Mușatescu, sau **Pădurea spin-zuraților**, adaptare de Atanasie Mitric după Liviu Rebreanu, îi impuneau sarcini creatoare mai reliefate.

Cu sprijinul lui Ion Iancovescu și al lui Sică Alexandrescu a venit la București unde s-a angajat în felurite întreprinderi teatrale, unele discutabile, cunoscind însă un rapid și extraordinar succes de public datorită fațies-ului și manierei personale de a comica. Prima întâlnire cu spectatorii Capitalei a fost relativ fericită. Era distribuit într-o piesă anodină, **Ingeborg** de Karl Goetz, titlul adaptării fiind **Alunița de sub fustă**. În vara lui

1933, Sică Alexandrescu i-a propus (la grădina „Marconi”) câteva farse ceva mai acătării, în felul lor : **Micul Weber** de Arnold și Bach, **Satirul** de Salabert Jacques, **Pantalonii lui Maricel** după G. Feydeau, care, dacă nu însemnau mare lucru ca literatură, îi serveau în schimb ca rampă de lansare. În toamna aceluiași an, Iancovescu l-a poftit să i se alăture în **Împăratul** de Luigi Bonnelly ; acesta a fost biruitor.

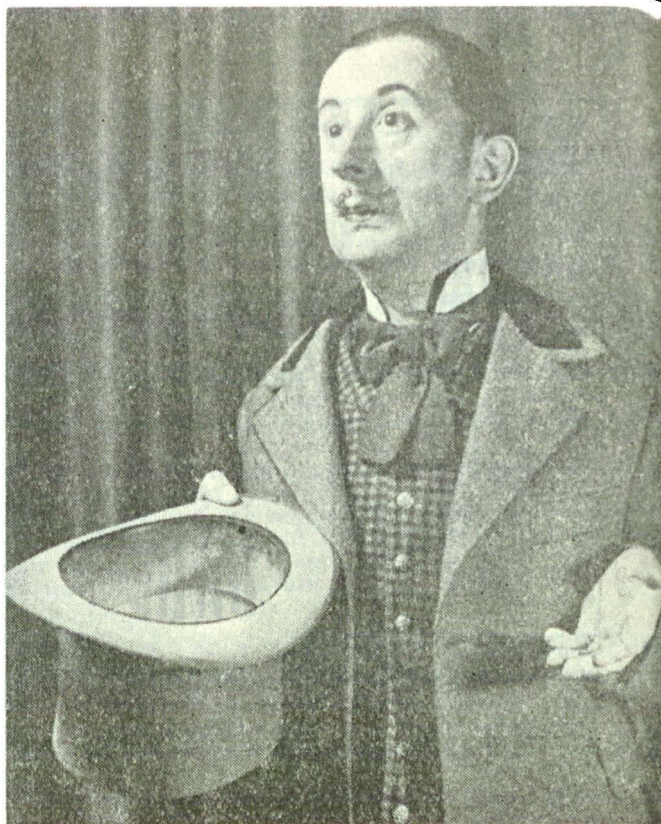
De aici încolo, timp de aproape cinci-sprezece ani, Grigore Vasiliu, devenit Birlic — după triumful său personal și seria lungă de reprezentatii cu piesa purtind acest nume (adaptate după Arnold și Bach) — a intrat în linia întâi a teatrului comic. Când reconstitui (după Ioan Massoff — și alte surse, mai ales revistele vremii) drumul său, vezi că acesta are pante mari, reliefuri plate și hirtzoape multe. Numeroase titluri sînt, evident, ale unor piesuțe frivole sau pur și simplu neînsemnate **Trei femei pentru un bărbat** de Grenet și Dancourt, **Otto Elefantul** de Camerlohr și Ebermayer, **Asternutul de mătase** de A. Birabeau și G. Dolley, **Fustele de la Minister** de Hennequin și Weber, **Moritz al II-lea** de Imperkorn și Mathern, **Părintele cățelilor** de Glinger și Taussig, **Tipul din baie** de Ernst Fieser și Karl Fellmann, **Arde nevastă-mea** de A. Vercourt și Jean Bever și multe altele la fel, de obicei farse de alcoh, scrise, după cum se observă, tot de câte-c pereche de autori bulevardieri, și în care



Ichim din „Steaua fără nume” de Mihail Sebastian

Brinzovenescu în „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale

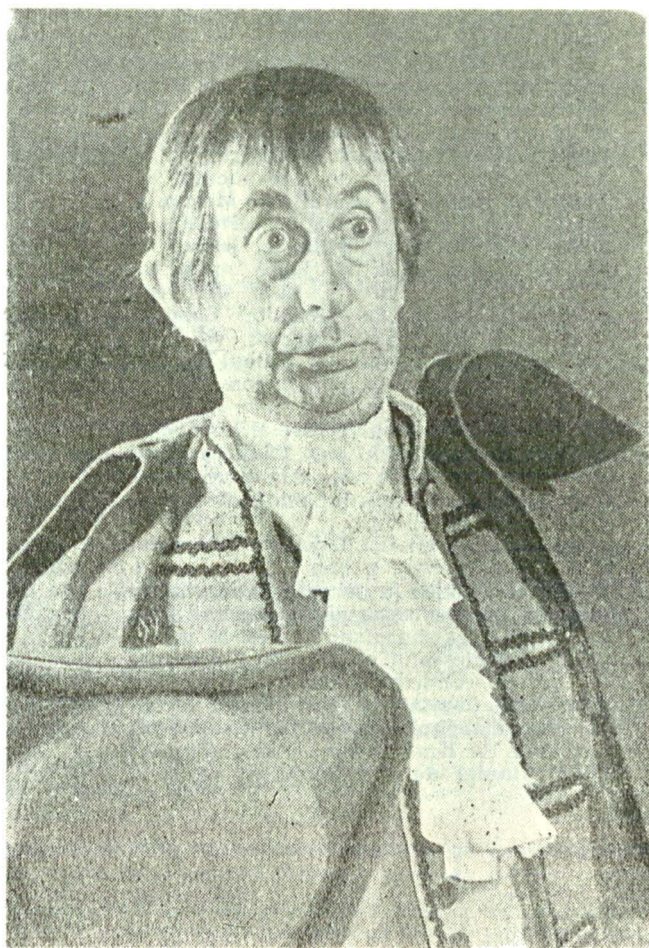
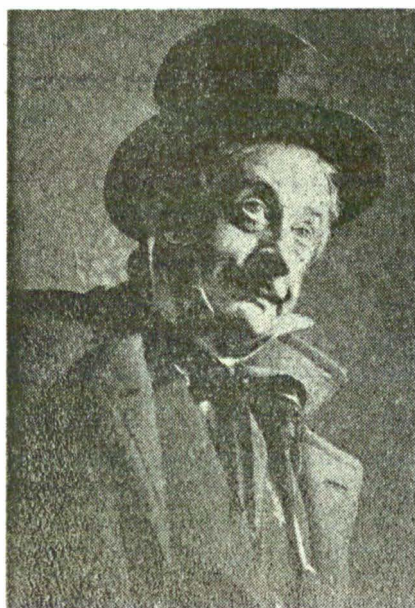
→



Unul dintre bădăranii lui Goldoni, Canciano

→

Rasoluev din „Nunta lui Krecinski” de Suhovo Kobilin





În Harpagon din „Avarul” de Molière

singurii reazem al teatrului, trupei, comanditarilor, traducătorilor, adaptatorilor, era Birlic. Ritmul uneori incredibil al premierelor, facilitatea scrierilor, lipsa regizorului profesionist, trupa de strinsură au dus, nu o dată, la degradări ale artei actorului prin alunecări spre cabotinism, repetări obsesive de măști și procedee.

Totuși, când i se oferea prilejul nimerit, ieșea la iveală artistul adevărat. În comedii mai puțin pretențioase dar semnate de un autor veritabil, A. De Herz, adică **Unchiul lui Noață și Mărgeluș**, în comedia lirică **Topaze** de Marcel Pagnol, în **Omul cu mirtoaga** de G. Ciprian (rolul Chirică), în **Accident-Palace** de Constantin Colonaș (regia Soare Z. Soare), în **Răzbunarea lui Demostene** de Ugc Folea (într-o scurtă trecere pe la compania Bulandra), în improvizările spumoase de la Operetă sau de la Revistă (alături de Stroe, Vasilache și Maria Tănase) s-au relevat însușiri proaspete, remarcabile, ale artei actorului.

Acestui actor i-au fost consacrate (deși arareori) articole serioase (de către Victor Ion Popa, de către criticul Gheorghe Nenișor, în „Adevărul literar și artistic”). Pentru el s-au scris piese (Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu). S-a înființat o scenă: Teatrul Vesel. S-au adaptat zeci de scrieri. S-au creat spectacole al căror pivot era. Și a beneficiat și de atacuri imunde, întâi din partea unor inveterați apași de presă, apoi într-o carte mizerabilă (din 1940), în care e numit „caricatură hazoasă”, „strimbătură”, colporteur de „măscări calapodate pe un fizic diform” (în aceleași pagini Lucia Sturdza Bulandra fiind numită „cucuvaie”, Maria Filotti „dromaderă” etc.), apoi de delatori profesioniști, în timpul războiului. Era un om „la ordinea zilei”, deși n-a scris nici un articol și a acordat surprinzător de puține interviuri.

În anul 1940 și-a întemeiat o companie proprie — la Volta-Buzești. Ulterior, compania a devenit Birlic-Timică. În 1941—1946 îl găsim director al Teatrului „Colorado”, unde, la început, prim-regizor era Sică Alexandrescu, iar administrator, Mișu Fotino.

Chemat la Teatrul Național de către Zaharia Stancu, Birlic a intrat pe făgașul marii arte dramatice și a obținut aici, de-a lungul anilor, reușite excepționale în roluri de prim rang, făcându-se cunoscut și în străinătate, prin turneele instituției.

În 1946 a apărut în **Bal la Făgădău**, debutul scenic al lui Aurel Baranga, și în **Titanic-Vals**, în rolul lui Spirache Necșulescu. A dat o strălucire deosebită personajelor Dandanache și Brinzovenescu în **O scrisoare pierdută** (1948), Efinuța, în **Conul Leonida față cu reacțiunea**. A izbutit interpretări pregnante, într-un stil

personal, de comedie volubilă, lirică, amărâ, tragică — făcând să vibreze numeroase corzi ale lirei comice —, în **Mielul turbat** de Baranga, **Bădăranii** de Goldoni, **Revizorul** de Gogol, **Căsătoria silită** de Molière, **Nunta lui Krecinski** de A. Suhovo-Koblin, **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, **Egor Buliciov** și alții de Maxim Gorki, **Anii negri** de A. Baranga și N. Moraru, **Oameni care tac** de Al. Voitin. Uneori izbutirea a fost mai mică (**Burghelul gentilom** la Teatrul de Comedie, **Nepotul domnului prefect** de Maria și Mircea Ștefănescu, **În Valea Cucului** de Mihai Beniuc). Dar a creat un tip, un tip consacrat — cum scria Ecaterina Oproiu (în 1957), descoperindu-l, printre altele, ca „personaj care deschide brațele în semn de nepuință, țuguie buzele, ridică ochii spre cer, merge ca pe arcuiri cu pași giganti, stîrnind hohotele sălii prin simpla apariție, de după ușă, a unui nas lung”. Tipul a fost analizat, în mod remarcabil, într-un articol al unui foarte tânăr critic (Eduard Covali, „Teatrul”, martie 1958), deosebindu-i-se caracteristicile expresivității, modul de exploatare a gafei pe scenă, candoarea, timiditatea, participarea afectivă, furia comică, bonomia, descriindu-se astfel „un actor minunat, în care găsim un prieten de neprețuit”. Există, desigur, în ziarele și revistele postbelice foarte numeroase referințe critice despre acest geniu comic. Dar nu are nici o monografie. Nici un studiu amplu, de întindere.

Pentru cel ce se va încumeta să-l facă, vor fi de examinat și creațiile cinematografice — de valori oscilante, dar nu totdeauna din vina actorului: înainte de 1944, în **Bing-Bang** (1934), **Doamna de la**

etajul II (1937). Iar după război, în **Vizita** (Jean Georgescu, 1952), **O scrisoare pierdută** (Victor Iliu, Sică Alexandrescu, 1953), **Directorul nostru** (Jean Georgescu, 1953), filmele după Caragiale **Două lozuri**, **D-ale carnavalului**, **Telegrama**, **Mofturi 1900**, după Argezi (Doi vecini), după Goldoni (**Bădăranii**), după Tudor Mușatescu (**Titanic-Vals**), după Miha'il Sebastian (**Steaua fără nume**). De asemenea, **Băleții noștri** (1959), **Post restant** (1961), **Pași spre lună** (1963), **Corigența domnului profesor** (1966), poate încă vreo două-trei, mai famelice. O filmografie destul de bogată în care însă actorului a apărut relativ rar în plinătatea puterii sale de creație.

Pentru că vorbea puțin, și aproape deloc despre sine, unii l-au apreciat greșit. Avea însă inteligența ascuțită a observatorului-artist și putere de pătrundere. Citea foarte mult. Își forma opinii proprii despre piese, personaje, autori, despre fenomene ale mișcării teatrale. Am avut ocazia să-l cunosc și să discut adesea cu el. Era un om bun, spiritual și vesel — e drept, susceptibil, chiar supărăcios, dar lipsit de ranchiună, răutăți și vindicții coclite —, emotiv și afectuos, conservînd amiciții durabile, interesat de ceea ce apărea nou în arta pe care o slujea, extrem de muncitor și conștiincios, niciodată pe deplin convins de laude, foarte sensibil la critici (le primea greu, le mistuia așijderea, dar le accepta pînă la urmă dacă erau drepte), săritor pentru prieteni, chiar și pentru necunoscuți, precaut ironic cu poltronii, iubindu-și fără preget publicul. Un om și un artist de neuitat.

INTERVIU

— Ce-mi puteți spune despre Birluc? V-a plăcut?

— Enorm. Dacă nu mi-ar fi plăcut, crede-mă, n-aș fi jucat-o cu atîta plăcere, nu mai puțin de 100 de ori, seară de seară. E unul din puținele roluri care m-au pasionat. Și asta pentru că sub masca comică a lui Costache Perjoiu se ascunde o umanitate tristă, un ins pe care pot spune că l-am cunoscut, l-am înțeles. Și l-am adîncit.

— Vrasăzică un personaj complet?

— Da. În plus, d-nii Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, adaptorii farsei, l-au încetățenit pe Costache Perjoiu la Fălticeni, adică în orașul meu natal.

— Asta te impresionează?

— Nespus de mult. De aceea am căutat ca în marginea poantelor hilariante ale

acestui bătrîn și naiv conștopist, să prsar și cîteva note nostalgice. E, dacă vrei, în linia acestui rol cîte ceva din existența noastră, a tuturor. Un fel de „rîzi paiață”, care mă doare...

(„Rampa”, 4 februarie 1935)

DE VORBĂ CU...

— De cîți ani faci teatru?

— De șapte ani. Propriu zis, de 5 ani, fiindcă vreme de 2 ani am făcut exclusiv figurație.

— În ce împrejurări ți-ai început cariera?

— Trebuie să-ți spun că nici prin gînd nu mi-a trecut vreodată să devin actor. N-am spus niciodată versuri, n-am jucat niciodată în piese de teatru pe la serbările școlare, înșfîrșit, nu m-am manifestat niciodată ca un viitor actor... Visam să mă fac clown!

Îți inchipui că a trebuit să renunț la acest ideal și să-mi văd de drum. Terminând liceul — liceul din Fălticeni — părinții m-au trimis să urmez Dreptul la Cernăuți.

M-au trimis; însă, oameni săraci, n-au putut să-mi dea și mijloacele necesare. Din care cauză o duceam greu de tot. N-aveam bani de un pantof. De o țigară. De multe ori, nici de masă.

A intervenit atunci Jules Cazaban, cu care eram coleg de Facultate și care totodată era angajat la Teatrul Național, indemnându-mă să fac figurație cu 50 lei pe seară.

L-am ascultat și am început să fac figurație la Teatrul Național.

Director era Dragoș Protopopescu. Tot asistând la spectacole, într-o bună zi m-a remarcat și i-a spus lui Aurel Maican, care era director de scenă, să caute o piesă pentru mine.

Am fost distribuit în *Musca spaniolă*, o comedie de Arnold și Bach. Rolul principal. Un gaga. Un timpit.

De emoție — socotește și dumneata, nici Conservator, nici alte roluri jucate — la premieră m-am incurcat teribil și am fost mai... gaga decât ar fi cerut textul. Publicul s-a amuzat împărătește și m-am pomenit eroul unui răsunător succes.

Am fost angajat cu 6000 lei pe lună. Materialicește, mă aranjaseam...

Hai acum să urmez Conservatorul.

Eram peltic și scuipam când vorbeam. Mă prezint la examenul de admitere și, firește, sînt respins: „Mai sînt și alte meserii. băiatule!“

Nu m-am dat bătut. Am venit să dau examenul de admitere la Conservatorul din București.

Ghinion. 120 de candidați și eu, cu V^o, ultimul dintre ei.

Comisia, plictisită.

M-am suit pe estradă și n-am apucat să recit decât titlul fabulei lui Grigore Alexandrescu *Ciulele și cățelul*, cînd m-am văzut singur în sală.

Comisia plecase! Ea plictisită, eu peltic — îți inchipui

M-am înapoiat la Cernăuți. Am mai scăpat de pelticeală și am reușit să fiu primit la Conservator.

Plecase Dragoș Protopopescu de la direcțiunea Teatrului Național și în locul lui venise Victor Ion Popa, care m-a distribuit în *Să nu te miri de nimic* de Perlinsky și în *Amantul* de Holberg.

A urmat directoratul lui Mișu Fotino. Sub direcțiunea lui am jucat în *O scri-soare pierdută* pe Agamiță Dandanache și, în cadrul schimbului de actori, l-am făcut pe Weidenbaum din *Institutorii* pe scena Teatrului Național din București.

Propunerea, cîteva luni mai tîrziu, de a juca o stagiune la București a fost a lui Sică Alexandrescu. Poate că n-aș fi acceptat-o, cu gîndul la publicul cernăuțean, care mă simpatiza foarte mult, dar o decepție sentimentală a contribuit să mă facă să primesc această schimbare de aer.

Prima piesă a fost *Alunița de sub fustă*. Am jucat un rol de servitor, alături de Agatha Bărescu, Didy Theodorescu și Iancovescu.

Cronica dramatică m-a ridicat în slăvă. Ce elogi! Îmi pare rău că n-am păstrat criticile.

— Și de ce nu le-ai păstrat?

— Nu — că nu e vorba de o excepție. N-am păstrat nici un rînd din tot ce s-a scris despre mine. Absolut nici un rînd. Și nici fotografiile din rolurile pe care le-am jucat, n-am.

...După *Alunița de sub fustă* a urmat *Vircolacul*, piesă special aleasă de Iancovescu pentru a-mi face „vînt“. Jucam rolul principal, iar Iancovescu pe un servitor...

Piesa a căzut.

(...) De succesul lui Birlic se leagă nu numai reputația pe care mi-am cîștigat-o, ci și actuala mea stare civilă — căsătoria cu Angela Mateescu.

(„Rampa“, 17 iunie 1935)

LA ÎNCEPUT DE STAGIUNE

Nu mai țin minte care actor francez (mi se pare că Sacha Guitry) a spus odată, la începutul unei stagiuni: „Le printemps, c'est le commencement de la vie; l'automne, c'est plus que ça: c'est le commencement du Théâtre...“¹. Pe vremea cînd am citit această butadă, eram încă foarte tînr (țin foarte mult la acest „foarte“), atît de tînr, încît n-am înțeles aproape nimic din paradoxul umoristului francez. Trăiam în afară de anotimpuri, puțin îmi păsa cînd începe viața și cînd sfîrșește teatrul. Stabilisem de mult cîteva ecuații — să-i zicem existențiale — între viața mea (țin mult la acest posesiv) și teatru; între teatrul meu și viață. Că era primăvară, copaci în floare, dragoste peste tot, ce conta; eu jucam. Că era toamnă, plecau coșorii, începeau vînturile să bată și frunzele să cadă, puțin îmi păsa; eu începeam să joc. Și în felul acesta s-au perindat multe și splendide anotimpuri. Am simțit cum mi se topesc superlativele (nu mai eram „foarte“), cum tot mai rar și mai prudenț spun „eu“ sau „al meu“.

¹ Primăvara e începutul vieții; toamna e mai mult decât atît; e începutul Teatrului.

Și, intr-o zi, într-o zi, am înțeles că nu fără rost „mon vieux Sacha” insinua că atunci când viața, care a început primăvara, se pregătește pentru odihnă sub pământ, teatrul îi ia flacăra din mină și, proaspăt ca un efeb antic, o trece peste frigul iernii, peste criza ploilor de primăvară și o duce până când ecloziunea vieții în vară o face să merite o clipă de odihnă. De aceea, la această frumoasă oră a începuturilor autumnale, eu, actorul și „bătrînul” din mine (n-am spus „actorul bătrîn”!), mă închin în fața acestui splendid eveniment — începutul unei stagiuni de teatru — prin care esența nobilă a vieții, vibrația și curajul tinereții, înțelepciunea florii trecute în fruct, a frunzei smulse de vânt își trec prerogativele și esențele în minile fine și expresive ale artei. Semințele au coborât sub pământ și așteaptă; subpământul scenei noastre (atelieri, croitorii, săli obscure în care se repetă luminoasele replici) va răzbate curînd în aplauzele de aur ale premierelor. Va începe primăvara artei, în toamna roadelor obosite. Eterna primăvară, în care cu toții întinerim, în care cu toții iubim, din care nici unul din noi n-are voie să lipsească. Tragă-se cortinele, aprindă-se lămpile reflectoarelor; să sune cuvîntul, să tremure inima! Răsucească-se-n vraja scenei floarea talențelor; crească în soarele entuziasmului fructul nemuritor al adevărului! Cei trei pereți între care ne mișcăm sînt din carton vopsit, dar simbolizează adevărul, binele și frumosul. Iar voi — onorați și iubiți public — considerați-vă invitați la cel mai nobil banchet: totul s-a făcut pentru voi, prin voi. E banchetul victoriilor voastre, banchetul secerișului, banchetul succeselor în muncă, banchetul prin care arta vă pune la picioare roadele sublime ale vieții.

Nu-mi plac rapoartele de activitate și salutarile convenționale; sînt actor, deci liber de a fi oricînd adolescent. De aceea, declar că nu pot decît sentimental să inaugurez o stagiune teatrală. Altfel, mă intimidiez, așa cum mă intimidiez de fiecare dată cînd trebuie să vorbesc în altă parte decît pe scenă. Acum însă, mie inima plină și gîndul luminos ca mersul unei vestale. Un vînt de pace adie în lume și viața devine din ce în ce mai frumoasă.

De aceea, permiteți-mi, iubiți colegi de breaslă, autori, actori și regizori, mecanicieni, cortinieri și peruchieri, toți cei care serviți răsfațata (deși tinăra) noastră Thalie, să vă urez an bun și recolte bogate. Ogoarele au fost mînoase, cerul milos; semnele vremii sînt bune și noi harnici. Nu aveți nici un motiv să vă

îndoiiți că toamna pentru noi înseamnă a doua primăvară. Iată, eu, spre exemplu, de cîțiva ani încoace am obiceiul să schimb ultimul cuvînt dintr-un vers pe care-l cunoaștem cu toții, vers care, pe vremea cînd eram „foarte”, mă emoționa pînă la lacrimi. Cu toate tîmplele mele aproape cărunte și foile din calendar smulse de mîna necruțătoare a vieții, eu, alături de voi, îl spun astăzi în felul următor:

Sosesc cocoarele, sosesc

De după deal de țîntirim

Și anii trec, copiii cresc

Și noi... INTINERIM.

(„Teatrul”, octombrie 1957.

Pregătirea unui rol, fie el cît de mic, implică din partea noastră — a interpretilor — un complex proces de creație. Vremea actorului intuitiv, care juca instinctiv sau, cum se spunea, „după ureche” a trecut de mult (...) Pentru a fi cu adevărat veridic în interpretare, pentru a contribui la realizarea spiritului contemporan în teatru, actorului de azi nu îi este suficient numai talentul. Dacă aceasta este o condiție sine qua non pentru personalitatea unui actor, apoi, în plus, el mai are nevoie de o cunoaștere cît mai profundă a realităților în mijlocul cărora trăiește. „Documentarea actorului” trebuie făcută în fiecare clipă. Să privim cu mare atenție trecătorii din jur, să încercăm să le descifrăm trăsăturile, profesiile chiar. Să vizităm uzinele, șantierele, gospodăriile colective, ca să-i cunoaștem cu adevărat pe constructorii socialismului din patria noastră. Și, mai ales, să nu fugim de eforturi.

Mai sînt încă unii actori, nu numai dintre cei vîrstnici, care joacă și astăzi retoric, fără viață, care — alături de regizorii respectivi — duc la acele „spectacole-muzeu” pe drept cuvînt criticate. Voi rămîne totdeauna adeptul acelor spectacole cu piese clasice în care realitățile trecute sînt prezentate cu ochii prezentului. Numai astfel vom izbuti să înfățișăm publicului nostru piese care să-l intereseze și să-l emoționeze.

Am ajuns astfel, indirect, la marele și definitivul nostru judecător — publicul. Nici el nu mai este cel de altădată, o mîină de snobi, care veneau numai la spectacolele de „bon-ton”, de obicei date de trupele străine. Publicul nou, maturizat pe zi ce trece, își sporește mereu exigențele față de noi, actorii. Pentru a-l satisface trebuie să muncim susținut, cot la cot, tineri și vîrstnici. Noi, generația de actori care n-am beneficiat odinioară de condițiile create azi prin grija partidului și statului nostru democrat-popular pentru oamenii de artă, care ne mai amîn-

tim încă de tristețe vremi cînd goneam după un rol și implicit după o existență materială cit de cit stabilă, trebuie, pentru a răspunde atenției și dragostei cu care simțem înconjuțați, să depunem tot efortul nostru a interpreta rolurile încredințate la o înaltă ținută artistică. (...) În rolul lui Spiridon Biserică din piesa **Mielul turbat** de A. Baranga, în cel al lui Toma Căbulea din **În Valea Cucului** de M. Beniuc, roluri interpretate în ultimii ani, sau în cel al lui Zigu Șapira din **Oameni care tac** de Al. Voștin, rol pe care-l joc și în prezent pe scena Naționalului, am simțit în fiecare reprezentare că între mine și spectatori se stabilește o comuniune de idei și sentimente, că le sînt un prieten apropiat. Astfel de roluri și astfel de spectatori îmi doresc mereu... („Contemporanul“, 14 aprilie 1961)

13 PERSONAJE

Particip la comemorarea ilustrului nostru dramaturg cu afectuoasă recunoștință pentru marile satisfacții actoricești pe care generoasa lui operă mi le-a oferit și continuă să mi le prilejuiască.

Sînt dintre actorii români, interpretul celor mai multe personaje caragialești: 13 la număr.

Parol! Șapte roluri în cele patru comedii ale sale: Spiridon și Rică Venturiano din **O noapte furtunoasă**, Catindatul și Crăcănel din **D-ale carnavalului**, Agamiță Dandanache și Brinzovenescu din **O scrisoare pierdută** — și acum, recent, Coana Efimița din **Conu' Leonida față cu reacțiunea**. Alte roluri în „momentele“ **Amiel**, **Căldură**, **Petițiune**, precum și în filmele **Două lozuri**, **Vizită**, **Telegrame**, **D-ale carnavalului** și **O scrisoare pierdută**.

Se pare că în toate aceste 13 roluri am avut, și am, ca actor, ceea ce se cheamă succes.

Am convingerea că prilejurile de a interpreta repertoriul caragialesc au constituit pentru mine — în special în recentii 10-15 ani din cei peste 35 de ani ai mei de teatru — o adevărată școală a măiestriei actoricești, o desăvîșire, dacă mi se iartă lipsa de modestie, a acestei măiestrii.

Pentru că personajele caragialești nu sînt niște simple personaje de teatru, ca oricare altele, ale oricărui dramaturg. Ele sînt ale unui geniu al scenei și sînt chintesență de teatru. Fiecare rol, fiecare rolșor din vasta galerie de personaje a maestrului măiestrilor dramaturgiei românești e un adevărat curs de teatru (actorie și regie), iar întreaga sa operă — o înaltă academie de realism în artă.

Firește, de la rolurile Spiridon și Catindatul, jucate la începutul carierei, cînd

aveam 20 de anișori (și de la Agamiță Dandanache care, jucat la 22 de ani, mi-a adus titlul de societar al unui teatru național), roluri jucate „la inspirație“, cu ce însușiri aveam „de la Dumnezeu“, — și pînă la cele mai recente interpretări caragadiene, realizate după studiu laborios și cu orientare ideologică justă —, e o mare distanță.

Datorez, desigur, în mare măsură, acest salt calitativ ajutorului prețios în munca mea actoricească pe care mi l-a dat, nu o dată, omul nostru de teatru cel mai doct în materie de Caragiale — regizorul, artist al poporului, Sică Alexandrescu.

Acum, la semicentenarul morții marelui nostru Caragiale — și este modestul omagiu personal ce-l aduc memoriei sale — joc un nou personaj caragialesc: rolul Coanei Efimița din **Conu' Leonida față cu reacțiunea**.

Jucînd acest rol de „travesti“, aduc totodată un omagiu primului său interpret, știindu-se că — în însăși premiera acestei piese, pe la anul 1880 — rolul Coanei Efimița a fost jucat tot de un bărbat, și anume de un mare comic al epocii, Mihai Mateescu, alături de care, în rolul Conului Leonida, apărea alt faimos comic al vremii, Niculae Hagiescu.

„UN ARTICOL INTERESANT ȘI CU HAZ“

Cînd am primit măgulitoare invitație de a scrie un articol cu prilejul comemorării lui I. L. Caragiale, am răspuns ușor (vreau să spun cu... ușurință) că... s-a făcut! În ziua... la ora... voi preda redacției articolul, un articol, am spus eu, „interesant și cu haz“.

Și iată-mă instalat comod la birou... și iată-mă că stau de două ceasuri cu creionul în mînă, în fața hîrtiei albe, fără a putea așterne un cuvînt. Hîrtia albă, înspăimîntător de albă, din fața mea, mă privește cînd cu ironie, cînd cu amenințare. Ba ia proporțiile unei întreg abis în care simt că acum-acum mă scufund, ba ia chipul marelui Nenea Iancu, care mă scrutează sarcastic.

— Ei, stimabile, nu scrii?... Hai, onorabile, scrie!...

— Aveți puținică răbdare, maestre... aș vrea, știos, să răspund... Dar, pînă să rostesc o vorbuliță, chipul maestrului se topește în neant, și mă trezesc iarăși în fața hîrtiei albe...

Mă trec o mie de sudori. Cum am putut oare promite cu atîta ușurință — auzi! „un articol interesant și cu haz“! Nici în-suși marelui moș Virgulă nu s-ar fi încumetat să promită așa ceva — cu-una-cu-două — el, care, cînd își scria teatrul sau

cind scria sau cind scria despre teatru, simțea arzându-i condeiul între degete.

Așa că... nu pot scrie ce mi-am propus, cu privire la teatru și la I.L. Caragiale, „un articol interesant”. L-a scris, în 1899, Caragiale însuși.

Și dau să string hirtia albă din fața mea. Dar cind s-o ating, răsare iar pe laciul ei chipul sarcasticului Nenea Iancu

— Păi, stai, bibicul! (zice). Cum rămîne cu promisiunea?

— Să vedeți, maestre... (zic)

— Lasă, ipochimene, tertipurile!... Spune-i neichii, coala! cu Năpasta, acum 30 și ceva de ani, cum a fost?

— Va să zică, știți... Adică da, dumneavoastră care sinteți Caragiale, știți tot... Păi, cum să fie... A fost așa, o copilărie, o mică farsă nevinovată...

— Farsă nevinovată! Cu care mi-ai transformat, măi proclețele, drama Năpasta în comedie!...

— N-am vrut, zău, maestre, să vă supăr... Mărturisesc că la dumneavoastră nici nu m-am gândit. Pozna s-a întâmplat, cum bine știți, la un teatru din provincie, cind eram la începutul actoriei și nu prea pătruns de respectul pentru clasici...

— Lasă, pramatie, lingușirile!... Zi!

— Păi mă enerva, un tînăr elev de conservator, îngîmfat și fără pic de talent, în schimb foarte grăbit să parvină. Și-ntr-o seară, tineretul ahtiat de glorie rapidă făcea figurație la Năpasta. Era unul din jandarmii ăia, știți — simpli figuranți — pe care i-ați prevăzut să vină la final să-l aresteze pe Dragomir. Eu mă aflam, întâmplător, în culise. Și vine junele la mine, mă salută pînă la pămînt și mă roagă mîeros să-l învăț să facă ceva ca să se remarcă, că „e și directorul teatrului” (profesorul Bădărașu) „în lojă” (știți: savantul, azi academician) și dacă îl vede remarcîndu-se, poate îl angajează ca actor. Am găsit nimerit prilejul să-i pedepsesc junelui îngîmfarea:

— Bună idee! — i-am spus. Să faci așa: cum intri în scenă, te duci glonț la Dragomir și-i zici: „ce-ai avut, mă nenorocitul, cu alde Dumitru, de-l omo-

riși?” — și-i dai două perechi de palme. Atît. Altceva nu mai trebuie. Și să vezi succes!... Și chiar așa a făcut. Dar atît de tare l-a pocnit pe bietul interpret al lui Dragomir, încît l-a culcat la pămînt. Ba, făcînd exces de zel, a mai pus și ceva de la el l-a scuipat în față pe cel lungit la pămînt, zicînd și din gură „Ptîu! Rușine să-ți fie!...” În scenă, stupoare. În sală, ilaritate. Iar cind interpreta Ancăi, uluită de neprevăzuta întîmplare, l-a întrebă în șoaptă, pe zurbagiu, ce i-a venit, el a răspuns cu glas tunător, mîndru de isprava făcută și în hohote de rîs ale întregii săli: „Domnu’ artist Vasiliu m-a învățat!...” Apoi, maestre, ce s-a ales de finalul dramei, știți...

— Și junele ce-a devenit?

— Junele a renunțat repede după aceea de-a mai deveni actor. S-a făcut comerciant.

— Iar tu?

— Eu, cum știți, joc și azi. Din opera dumneavoastră am jucat pînă acum 13 personaje...

LA EXAMEN

„La examenul de absolvire a Conservatorului (profesoară, Gina Sandri) am jucat rolul principal dintr-o piesă cu un singur act, necunoscută de nimeni și intitulată *Scaunul particular*. Un act scris special pentru mine de dramaturgul Mircea Ștefănescu, care, vorba aceea, «m-a văzut și m-a plăcut». Cu această piesă am făcut și primul meu turneu în țară”.

În întreaga sa carieră, turneele au avut un rol foarte important. Între altele, memorabil a fost acela pe care l-a efectuat în 1957, în orașul său natal Fălticeni, împreună cu neuitata cîntăreață Maria Tănase, pe care el o aprecia în mod deosebit. În spectacol Binlic susținea momente comice: „Mi-e drag să joc în orașele țării. Niciodată n-am făcut diferență între publicul bucureștean și cel din provincie”.

(Din „Profilul teatral” radiofonic postum, realizat de Sandu Naumescu: prezentarea Radu Beligan — 1972).



AMINTIRI DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

Mihai Sebastian

Înainte de a-l cunoaște personal pe Mihai Sebastian, am fost atrasă, fascinată de scrisul său. Căutam articolele lui prin gazete, chiar și articolele politice pentru care, până la acelea scrise de el, nu aveam nici prea mare interes, nici înțelegere. Inteligența, verva polemică, talentul puțin obișnuit cu care erau scrise aceste articole mă făceau să aștept apariția lor, să le sorb cu interes, cu atenție, cu o rară bucurie intelectuală. În entuziasmul și graba tineretii mele, n-aveam dorință mai vie decât să-l cunosc cât mai curând pe autorul al cărui scris mă fermeca, mă tulbura chiar. Și, într-o bună zi, mi-a fost prezentat. Am fost surprinsă, și de ce să nu mărturisesc, chiar puțin dezamăgită când l-am văzut. Nu-mi venea să cred că tinărul din fața mea, timid, stângaci, cu o înfățișare insignifiantă, este autorul, talentatul autor al articolelor din ziare, al navelor care mă încântaseră. N-aveam atunci de unde să știu că Sebastian, timid din fire, era și mai intimidat de prezența mea. Mă văzuse pe scenă și aveam pentru el — ca pentru orice tinăr spectator — mirajul actriței de succes pe care o admirase.

Ne-am văzut, de la prima noastră întâlnire, foarte des, mereu. Eram amândoi cam de aceeași vîrstă și ne-am legat cu o tandră prietenie, în care intra în mare măsură admirație și apreciere reciprocă. Eu îi citeam cu fervoare articolele, navelor, romanele, tot ce scria, eram îndrăgostită de scrisul lui, iar el venea la toate piesele în care jucam. Cum scria și cronică dramatică, vedea toate spectacolele bucurăstene, iar când ne întâlneam, ceea ce se întâmpla aproape zilnic, comentam cu pasiune activitatea noastră, ne laudam dar ne și criticam pe toate

tonurile. De multe ori seara se termina printr-o violență recartă, în care juram că n-o să ne mai vedem niciodată! Dar a doua seară mă aștepta la ieșirea din teatru și ne împăcam, bineînțeles, pînă la viitoarea controversă.

Sebastian vorbea cu aprindere despre teatru, era de altfel subiectul nostru preferat, pe care eu, ca orice actor, îl puteam discuta ore întregi. Dar tonul, modul în care Mihai vorbea despre teatru mă irita, mă scotea din sîrile și prikejuia una din frecvențele noastre certuri. Eu îmi adoram meseria, trăiam pentru și prin teatru, iar Sebastian avea un fel batjocoritor, ironic de a vorbi despre genul teatral, despre literatura dramatică, numind teatrul un „gen minor al artei“.

Într-o seară — cît de bine îmi amintesc de acea seară! — ne-am întîlnit, ca de obicei, după spectacul, la bodega „Mircea“, bodega frecventată mai ales de actori, pentru că era una dintre puținele deschise pînă noaptea tîrziu. În acea seară, remarcile lui, ironia ușor disprețuitoare cu care vorbea despre piese, despre teatru, m-au infuriat mai mult decît ori cînd și, neputîndu-mă stăpîni, l-am înfruntat, l-am provocat:

— Dacă este chiar atît de simplu să scrii piese, dacă a scrie teatru este, după părerea ta, treaba cea mai ușoară, apucă-te și scrie și tu una; să vedem dacă reușești, dacă ești în stare!

La care el mi-a răspuns prompt:

— Pariezi cu mine că în mai puțin de o lună îți aduc o piesă? O piesă în trei acte gata?

— Să te văd, i-am răspuns, dar nu cred!

— Pariezi cu mine?

— Sigur că pariez!

Ne-am despărțit. Eu, multumită și convinsă că Sebastian va pierde pariul. El, zîmbind ironic — cît mă înfuria acest zîmbet al lui! —, mi-a repetat la plecare: „Într-o lună îți aduc piesa!”

O bucată de vreme n-am mai auzit nimic despre el. Preocupată cum eram cu teatrul, cu repetițiile, cu viața mea plină, bogată, de-atunci, am și uitat de pariul făcut cu Sebastian. De altfel, luașem toată povestea cu piesa, cu pariul, drept o glumă copilărească. După o lună de zile, mă cheamă Mihai la telefon și-mi spune: „Ai pierdut pariul! Piesa mea este gata, cînd vin să ți-o citească?”

Continuam să cred că glumește, că vrea să mă necăjească. Mă întrebam: cum putea cineva care n-a scris niciodată piese de teatru să scrie într-o lună o piesă? A doua zi însă, spre uimirea mea, îl văd venind cu manuscrisul la subțioară. Eu tot credeam într-o farsă. Mihai a pus manuscrisul pe masă, privindu-mă cu un ușor zîmbet, și a început să citească. Lectura piesei m-a entuziasmat, m-a cucerit, începînd chiar de la titlu: **Jocul de-a vacanța**. Era în titlul acesta și fericire, și nostalgie. Desigur, piesa nu avea o perfectă construcție dramatică, ultimul act mi se părea atunci că-nu e încă realizat, dar piesa era scrisă cu o delicată sensibilitate, personajele desenate cu precizie. Ideea nouă și fermecătoare, iar dialogul plin de poezie și umor era încîntător. Sebastian dovedea de la început că are un real, autentic talent de autor dramatic, pe care l-a dăruit din plin în piesele pe care le-a scris mai tîrziu.

Exaltată de frumusețea piesei, de rolul scris pentru mine, ardeam de dorință, de nerăbdare s-o joc cît mai repede, pentru că simțeam, intuîm în ea o calitate deosebită, o delicatețe, o finețe cuceritoare...

Eram atunci angajată la Teatrul Comediei, pe care-l conducea Sică Alexandrescu. Acest pasionat animator de teatru, de o rară sensibilitate artistică, a fost și el, ca și mine, încîntat, înflăcărat la citirea piesei lui Sebastian și, fără să stea mult pe gînduri, a primit-o și a pus-o imediat în repetiție. A fost un gest curajos din partea unui director de teatru particular de a pune în scenă, de a înscrie în repertoriul teatrului piesa unui tînăr necunoscut ca dramaturg, într-o vreme în care literatura dramatică originală era foarte puțin apreciată. Teatrul își asuma riscul unui insucces. Sică Alexandrescu însă, cu entuziasmul lui tineresc de totdeauna, a îmbrățișat piesa cu căldură, i-a dat tot concursul. A distribuit actorii frumăși ai teatrului pe care-l conducea, pe Vraca, Maximilian, Mișu Fotino. Sandina Stan, Marcel Anghelescu, pe mine și alți tineri actori talentați în cele mai mici roluri. A făcut regia piesei cu grijă, cu atenție, reliefînd cu talent și înțelegere toate nu-



Mihail Sebastian

anțele textului... Decorurile sugestive, care redau atmosfera acelei pensiuni de munte unde se petrece acțiunea, crearea delicatului moment de apropiere, de dragoste dintre cei doi eroi, profilat pe un fond muzical în care se cînta „eine kleine Nachtmusik” a lui Mozart, apoi melancolia despărțirii din actul trei, în regia fin nuanțată a lui Sică Alexandrescu, și plăcerea cu care me jucam fiecare rolurile, au contribuit la succesul spectacolului.

În timpul repetițiilor, am avut mult de furcă cu Sebastian care, dintre toți interpreții, tocmai de mine era nemulțumit. După fiecare repetiție, în timp ce mă conducea acasă, îmi făcea critici aspre, pe care, după nesfîrșite discuții, le primeam cu greutate. Rolul era scris pentru mine, pe calitățile și temperamentul meu, iar el pretindea că în scenele de dragoste pe care le aveam cu Vraca nu eram destul de caldă, de feminină. Îmi păreau cu atât mai nedrepte observațiile lui, cu cît în acea vreme eram cu adevărat îndrăgostită de Vraca, așa că sentimentele eroinei din piesă erau redată cu o reală sinceritate. Această mărturisire a mea l-a scos din fire pe Mihai — era poate gelozie? —, care mi-a replicat că acest argument e fals și neartistic. De data asta nu m-am supărat pe el, era piesa lui și deci el avea dreptate, așa că am urmat toate indicațiile pe care mi le-a dat. Venea la repetiții regulat, urmărind cu atenție din fundul sălii tot ce se petrecea pe scenă și cred că, pînă la urmă, a fost mulțumit atît de regia lui Sică, cît

și de jocul actorilor. Eu repetam cu o reală plăcere și bucurie. Iubeam piesa, iubeam rolul meu și doream fierbinte ca această piesă, care era debutul lui Sebastian în teatru, să aibă succes...

Prietenia mea cu Mihail Sebastian avea acum legături mai adânci, nu mai existau între noi motive de ceartă, nu mai eram interpreta unui „gen minor de artă”, deoarece scrisese și el o piesă și deci făcea acum parte din acel așa-zis „gen minor”. Adevărul era că Sebastian avea o mare pasiune pentru teatru, pasiune pe care nici acum, ca autor dramatic, n-o mărturisise în gura mare, nevrind să contradică total vechile lui păreri. El se voia romancier, eseist, dorea teatrul numai ca pe un „Violon d'Ingres”. Faptul că scria teatru mai ușor decât orice altceva era o dovadă în plus că se simțea atras de „genul minor al artei”, că poseda realmente însușirile unui adevărat autor dramatic, că deținea măiestria dialogului, o siguranță în conturarea, în crearea tipurilor și a unor interesante ciocniri între eroii piesei.

Cînd, după mulți ani, mi-a citit **Ultima oră**, am fost sigură de cariera strălucită pe care o va face ca autor dramatic. Piesa era excelent scrisă, fără cusur, avea personaje puternic conturate, un conflict dramatic încheiat și același dialog strălucitor. Am fost nefericită cînd, din motive independente de voința mea și a lui, n-am putut juca rolul fetei din piesă, care convenea temperamentului meu. Eram însă convinsă de succesul pe care-l va avea și am aplaudat la premieră, împreună cu publicul entuziast din sală, spectacolul izbutit care a avut loc la Teatrul Național. După aceste trei piese: **Jocul de-a vacanța**, **Steaua fără nume** și **Ultima oră**, Sebastian fusese consacrat ca unul dintre cei mai valoroși autori dramatici români dintre cele două războaie. Eram mîndră de el și nu-mi ascundeam satisfacția de a-i fi fost alături la începutul frumoasei lui cariere.

Mihail Sebastian nu era numai un talentat autor dramatic, era și un excelent

povestitor și conferențiar. Îl ascultam cu încintare cînd îmi povestea întâmplări din viața lui, după cum urmăream cu interes, cu nesat, conferințele lui despre Shakespeare sau ascultam fermecată traducerea sonetelor făcute admirabil de el. Cunoștea opera shakespeariană în profunzime și o analiza cu intensă sensibilitate artistică. Urmăream cu satisfacție crescîndă activitatea lui, nu numai din prietenie pentru el, ci dintr-o adîncă apreciere a talentului multilateral, a culturii, a delicatetei lui sufletești. Era un mare cunoscător și iubitor de muzică clasică. Datorită lui am început și eu să cunosc și să mă familiarizez cu marii compozitori ai omenirii. Ne duceam împreună la concerte și m-a făcut să cunosc, să înțeleg și să iubesc divina muzică a lui Mozart, compozitorul lui preferat, care a devenit și al meu pentru totdeauna.

În timp ce jucam în **Jocul de-a vacanța**, mi-amintesc că am participat, fără să vreau, la drama unei fete tinere. La toate spectacolele cu această piesă, mă intriga prezența acelei fete de școală, care rămînea în urma tuturor spectatorilor, continuînd să aplaude. Într-o zi, după un matineu, fata s-a prezentat în cabina mea. Intimidată, cu obraji roșii ca macul, mi-a cerut să-i acord cîteva minute, deoarece vrea să mă roage ceva foarte important. Eram obișnuită cu astfel de vizite, aveam printre școlărițe multe admiratoare. Jucam în acea epocă multe roluri de școlărițe și ele mă considerau „una de-a lor”. Mă așteptam deci ca fata să-mi ceară o fotografie sau un autograf și, zîmbind măgulită, mă pregăteam să-i împlinesc dorința. A fost una din bucuriile mele — și, cred, ale tuturor actorilor cînd se află în aceeași împrejurare — să știu că sint apreciată și simpatizată de public, și mai ales de tineret. Fata însă, și mai intimidată, mai roșie, mai transpirată, îmi vorbea cu emoție despre piesă, despre replicile care i-au plăcut mai mult și pe care le știa pe dinafară, mărturisindu-mi că cea mai mare dorință a ei, visul ei este

să-l cunoască pe Mihail Sebastian, autorul acelei splendide piese. Abia șoptit, mi-a spus că îl iubește fără să-l cunoască și că mă roagă mult, fierbinte, să-i dăruiesc fericirea de a-l prezenta, deoarece, a spus ea „am auzit că dumneavoastră sunteți o foarte bună prietenă a lui“. Am rămas perplexă, surprinsă dar și amuzată de cererea fetei și, abordând o falsă seriozitate, i-am promis vă voi face totul pentru a-i îndeplini dorința. De atîta fericire, fata, uitîndu-și timiditatea, m-a luat în brațe într-un elan copilăresc, m-a sărutat pe amîndoi obraji, apoi a zbughit-o pe ușă ca o săgeată !

I-am povestit lui Mihai această nostimă întîmplare, poveste care l-a amuzat și pe el, l-a flatat desigur, dar a trebuit să insist mult pînă să-l hotărască s-o întîlnească. I se părea ridicol, absurd, să se preteze el, om serios — avea vreo 28 de ani — la dorința copilărească a unei fete de școală. Pînă la urmă s-a lăsat convins.

La următorul mabineu, după spectacol, în cabina mea, împreună cu Mihai, puțin emoționat, am așteptat fata, care a apărut cu un buchetel în mînă, emoționată foc și ea, așa cum poate fi o fată la 18 ani, în fața unui tînră autor al unei piese pe care o admirase, și care devenise idoul visurilor ei ! Ochii, fața îi străluceau de fericire, dar buzele de abia putură să șoptească : „Sînt fericită că vă cunosc !“. Mihai, tulburat și el, a început să glumească, apoi a întrebato despre școală și fata și-a revenit încet, bucuroasă că poate vorbi despre un subiect neutru.

Diana, așa o chema pe fată, l-a iubit cu pasiune pe Sebastian. Purta fotografia lui într-un medalion la gît și nu aștepta decît să termine studiile ca să poată fi o tovarășă de viață demnă de un om mare ca el... Fără să se întrebe dacă Mihai vrea sau nu, ea hotărîse că se va mărita cu Mihai și cu nimeni altul. Dar destinul a hotărît altfel...

Mulți ani mai tîrziu, am avut prilejul de a mai colabora cu Mihail Sebastian. L-am rugat să traducă pentru mine, pentru noi, o piesă, **Femeia îndărătnică** de Shakespeare. Doream, visam de mult să interpretez rolul Katarinei. Înfîințasem împreună cu Vraca teatrul Victoriei și doream ca piesa de deschidere să fie **Femeia îndărătnică**. Mihai s-a oferit numai decît, cu bucurie, să facă traducerea piesei. Din păcate, din lipsă de mijloace financiare, n-am avut posibilitatea de a înscena un spectacol care cerea o montare fastuoasă, costume și distribuție numeroasă. Sebastian a fost decepționat, tradusese primul act, iar eu am fost extrem de nefericită că nu pot juca piesa și rolul visat de mine. Știam, presimțeam că nu-l voi mai putea juca niciodată. Am rămas

doar cu primul act tradus admirabil de Sebastian, într-o versiune originală, care purta amprenta talentului și a cunoștințelor lui Mihai despre opera lui Shakespeare. Țineam mult să păstrez acest prim act, care era mai mult decît o traducere, era o creație artistică, dar în bombardamentul Bucureștilui de la 4 aprilie casa mea a fost distrusă cu tot ce aveam mai de preț.

Nu-l mai văzusem pe Sebastian de o bucată de vreme, fiecare preocupat de viața, de meseria, de iubirile noastre. Cînd într-o zi mi-a telefonat un prieten comun vestea accidentului, a morții lui.

Am rămas ca trîsnită, cutremurată în toată ființa mea. Refuzam cu încăpăținare să cred, să înțeleg gîndul absurd că Mihai nu mai este, că s-o să-l mai văd, că nu voi mai vorbi cu el. Că Mihail Sebastian nu va mai scrie ! Că acea unică vivacitate, că acea minte scîpărătoare au încetat brusc, asemeni unei flăcări care s-a stins, și că prietenul meu nu va mai fi niciodată nicăieri. Nu, așa ceva nu putea fi crezut.

La înmormîntarea lui, cimitirul era plin de oameni de toate vîrstele. Sebastian a fost atît de iubit, de apreciat ca om, ca literat, ca ziarist, ca profesor, încît toți acești admiratori au ținut să-l întovărească pînă la urmă. Era o splendidă zi de mai, una din acele zile de primăvară pe care le iubea Mihai.

În liniștea acelei după-amieze însoțite, sub maldărul de flori multicolore, dormea Sebastian. Nu se auzeau decît suspine înăbușite, întrerupte de strigătul sălbatic, de fîiară rănită, al mamei lui Sebastian...

Multă vreme am fost obsedată de dispariția lui, ființa mea refuza această realitate. Multă vreme am recapitulat conversațiile noastre. Multă vreme am fost urmărită de gînduri, de sentimente contradictorii, în care se amestecau regrete, remușcări, mustrări față de mine însămi și mai presus de toate eram cuprinsă de o furie oarbă împotriva destinului, de data asta atît de nedrept, a nefericitului lui sfîrșit.

Citesc de multe ori cărțile lui, piesele lui, și Mihai este dintr-o dată lîngă mine, alături de mine.

Nu mi-am recitat niciodată scrisorile pe care le trimiteam prietenilor sau celor pe care-i iubeam. Scriam, și scriu și astăzi, spontan, aștern pe hîrtie gîndurile, ideile care-mi vin, necîntărite, necontrolate, așa cum îmi vin în minte.

Mi-a fost dat ca, după 36 de ani, să recitesc scrisorile trimise de mine lui Mihail Sebastian în vara anului 1938. Un drag camarad și prieten bun al lui Mi-

hai a preluat și păstrat corespondența lui Sebastian, rămasă după moartea lui. Acest camarad a avut delicata atenție să mi le aducă, bănuind, intuind că mă vor emoționa. Într-adevăr, am privit îndelung, în tăcere, plicurile îngălbenite de vreme pe care era scrisă adresa lui cu un scris care parcă era și parcă nu era al meu. Cu anii care trec, schimbarea care se petrece în noi se reflectă nu numai fizic, nu numai în gândire, ci, cum am constatat privindu-mi scrisul, și în forma literelor, a scrisului, fără să mai vorbesc de compoziție. Pe o foaie mare, albastră, literele erau așternute în grabă, în rinduri și fraze neregulate, scrise larg, umplând spațiul. Mă uitam la acel scris, la ceea ce scrisesem și cu greu recunoșteam, în acea ființă, omul care fusesem la acea vîrstă.

Rețin din ceea ce-i scriam la acea dată, în acea vară, lui Sebastian, doar interesul viu pe care-l manifestam pentru Jo-

cul de-a vacanță, prima lui piesă, a cărei premieră era stabilită pentru toamna celui an, 1938. În restul scrisorii, din textul pe care l-am citit, descopăr o ființă răsăfătată, o femeie care se știe iubită, care cochetează cu sentimentul dragostei sub care se ascunde, se simte, timiditate sau nesiguranță. Această ființă, al cărei scris l-am citit, îmi este astăzi o străină. Ar fi fost mult mai interesant, mai revelator pentru relațiile dintre mine și Sebastian, dacă aș fi putut păstra admirabilele scrisori pe care mi le-a scris el, din păcate, scrisori distruse în bombardament.

Tot în acel bombardament am pierdut și scrisorile Dianei, fata care l-a iubit cu pasiune pe Sebastian, scrisori pe care le-am primit după moartea lui, în care fata își striga deznădejdea și nefericirea de a fi pierdut bărbatul iubit. Au trecut anii, și Diana nu s-a mai măritat

Centenar Maria Ventura

În rotunda Muzeului Literaturii Române, oameni de teatru s-au întrunit, joi 13 februarie, pentru a aduce un omagiu celeia care a fost Maria Ventura. Prilejul — un veac de la naștere.

Primul cuvînt l-a rostit Dina Cocea. Pornind de la datele consemnate de istoricul Ioan Masoff, vorbitoarea a stabilit, în linii mari, traiectoria activității strălucitei înaintașe. În continuare, actrița Marieta Rareș a adus mărturie inedite, evocînd prietenia și ajutorul pe care i le-a acordat „Marioara”, pentru a putea face cariera artistică pe care a făcut-o. N. Carandino, autointitulîndu-se „ultimul cronicar al Venturei”, a dat prețioase amănunte despre jocul scenic, despre arta interpretativă a strălucitei dispărute. Mărturisind că n-a avut prilejul s-o cunoască — dată fiind distanța, în timp, dintre respectivele generații —, prof. Ileana Berlogea a completat cu unele informații portretul artistei omagiate. „Ultimul îndrăgostit” de Marioara Ventura — cum i-a plăcut să se prezinte —, prof. Ion Zamfirescu a stabilit un „calendar” al propriei sale existențe, ale cărui puncte de reper sînt spectacolele artistei.

Momentul cel mai emoționant a fost cel în care în sală s-a revărsat glasul vibrant, invăluitor al Venturei. În Fedra și recitînd versuri de Lucian Blaga.

Așa s-au întregit pentru participanții la adunare chipul și personalitatea celei care, la 13 ani, era admisă, cu dispensă, la Conservatorul din capitala țării. Și care, un an mai tîrziu, debuta pe scena Nationalului bucureștean cu Zanette din Trecătorul lui Fr. Coppée. La 15 ani, ob-

ținea o bursă la Paris, unde avea să-și termine liceul și să urmeze cursurile Conservatorului, fiind încununată cu premiul I pentru interpretarea rolului Roxana din Baiazid de Racine. A strălucit imediat în teatrul Sarei Bernhardt, pe scena condusă de Réjane, la „Odéon” sub „domnia” lui Antoine... Și a ajuns, de timpuriu, să pătrundă în prestigioasa Comedie Franceză. A cucerit publicul din mai toate capitalele europene, prin creații originale și trăite la incandescență: Armande Béjart, Julieta, Fedra... A făcut senzație în Neron și Borgia, jucate în travesti. Publicul românesc, în fața caruia apărea foarte des, făcînd mereu „naveta” între Paris și București, a răcut din Ventura un mit.

În anii grei ai primului război mondial și ai refugiului la Iași, ca societară a Comediei Franceze, a revenit pentru o lungă perioadă în patria al cărei cetățean a rămas o viață întreagă, depunînd o susținută activitate artistică, obștească, vizitînd spitalele de răniți... Așa cum, în timpul celui de-al doilea război mondial și al ocupației naziste în Franța, s-a înrolat în Rezistență... Țara de adopțiune a răsplătit-o, de altfel, și cu Legiunea de Onoare, în grad de Cavalier...

Deși teatrul a fost pentru ea marea, unica pasiune. Maria Ventura a avut puterea să se despartă de scenă în plină forță creatoare. Ultimul rol, scris anume pentru ea de Jean Anouilh, a fost Colombe... Cu care s-a retras din activitatea teatrală în 1948.

Sanda DIACONESCU

Misiunea „Jurnalului“

Pe la începutul anului 1983, revista „Teatrul“ începuse să difuzeze niște notații asupra vieții teatrale românești, semnate de Valentin Silvestru și intitulate „Jurnal de critic“. Întîile culegeri (căci autorul răscolea arhivele și colecțiile de ziare fără o logică aparentă, invocînd momente uneori foarte îndepărtate cronologic) apar în ianuarie 1983 și continuă fără întreruperi pînă de curînd. În octombrie 1985 („Teatrul“, nr. 10), autorul se hotără să se oprească, explicînd această decizie astfel: „Opresc, deocamdată, aici publicarea jurnalului meu de critic, care a fost găzduit, atîta amar de vreme, cu deosebită bunăvoință colegială și remarcabilă ospitalitate redacțională, de revista «Teatrul». Le mulțumesc pentru acestea confrăților și redactorului-șef Theodor Mănescu — din inițiativa căruia am și încredințat tiparului atîtea pagini ale «Jurnalului». Îl vom relua cînd (și dacă) va fi cazul...”

Avem, așadar, un „Jurnal de critic“, utilizat de autorul lui „cînd și dacă e cazul“ (ceea ce pune întrebări insolubile) și care poate fi examinat ca un document literar oareșicare, supus unei critici dezlegate de natura instrumentală atribuită de acela care îl semnează. E probabil că „jurnalul“ originar e destul de voluminos, întrucît conține notații întinse pe mai bine de patruzeci de ani. Așa cum se înfățișează, acest „jurnal“ făcut public pare să fie destul de puțin autentic și, chiar dacă a folosit notații grifonate pe loc, el conține o perspectivă care este introdusă *a posteriori*. De unde să știe, de pildă, în 1967, Valentin Silvestru, ce reprezentații vor fi la televiziunea română de atunci și pînă în ziua de azi? Și, totuși, jurnalul cuprinde, în ideea repertoriului, următoarea premoniție: „unele (din acele piese n.n.) s-au reprezentat în 1967—1968, altele mult mai tirziu iar altele niciodată“. O astfel de notație e cu neputință de imaginat

într-un fragment de jurnal scris atunci și nu, așa cum se pare, acum.

Condiția „jurnalului“, sub raport teoretic, stă, dimpotrivă, în spiritul lui de dibuire a viitorului, atunci cînd nu e catagrafie pură și simplă, fără orizont; sînt jurnale de fel reparatoriu, adunînd frustrații, spaime ori contribuind, prin conștiințe secrete, la echilibrul psihologiei. Un „jurnal“ adevărat e un infern al spiritului dacă nu, la antipozi — un recensămînt de notar neînțelegător de evenimente, însă conștiincios. Proprie „jurnalului“ este, iată un paradox, eroarea, spre deosebire de „memorii“ care nu conțin erori, căci optica memorialistului e aceea a istoriei definitivată prin deznodămînt.

„Jurnalul“ lui Valentin Silvestru nu conține nici o șovăire și nici erori; este perspectiva memorialistului, care scrie acum despre evenimente revolute, adaptîndu-și biografia după conformația epilogului de-acum cunoscut. Este de presupus că lipsesc de acolo (dacă jurnalul totuși există și nu e conceput acum, asemenea „jurnalului“ pe care îl scria, ajutîndu-se de ziarele vremii, M. R. Parascchivescu) multe episoade inoportune, care ar fi stricat imaginea supusă, prin această producție, demonstrării.

Orișicum ar fi denumită de autor, această producție este impunătoare prin sistemă și tenacitate. E, mai întîi de toate, nu un jurnal de critic ci de prezicător. Astfel, în 1946, la „un bufet“ organizat după o premieră, observatorul cu simț al premoniției notează apariția inginerului Ciulley, însoțit de fiu-său (Liviu). În 1954, el se opune, probabil în secret (ca un Procopius din Caesarea), opiniei comune și credea că în teatrul lui Eugen Ionescu „e ceva cu totul nou“, e un „sens adînc“. Înainte de aceasta, în 1951, recomandase publicarea unor articole (apreciate călduros) aparținînd lui Florin Mugur și Al. Andrițoiu. Cînd au drept obiect persoanele, astfel de premoniții par să-și

asume întotdeauna un substrat. În 1962, de pildă, criticul de azi și de atunci semnalează că un tânăr profesor din Oltenia îi scrie cu respect și V. Silvestru îi publică pe loc niște reportaje despre câte un spectacol din tirgul unde locuia acel profesor (era Nicolae Dragoș). În 1966, criticul susține începuturile de dramaturg ale unui tânăr pe care lumea îl cunoștea doar ca prozator (era D. R. Popescu). Și așa mai departe.

Aceste înclinații către premoniție nu sînt totuși foarte numeroase, însă nici puține, ele fiind vehiculate tocmai atît cît trebuie spre a pigmenta biografia și cu oareșicare mister. Astfel, ea iese foarte limpezită prin această compunere și pare să fi fost animată de o prezență socială puțin comună. E pretutindeni în acest „Jurnal de critic” o agitație de om întreprinzător care, atunci cînd nu face vizite, interviuează pe cineva, propune felurite reforme, dă indicații. Pe această pînză vastă și totuși cu mișcare, de la o vreme, monotonă și previzibilă (căci există o monotonie a activismului cu idei precise), s-a răsturnat o întreagă epocă post-belică în a cărei clarificare putea să contribuie și acest „jurnal”. Este însă o contribuție la o cercetare despre Valentin Silvestru și „epoca lui”.

Din acest punct de vedere contribuția documentară are interesul ei și să recunoaștem că a reamintit cîte un episod (precum e acela al înființării unui Sindicat Unit al Ziariștilor, condus, în 1944, de G. Macovescu, N. Moraru și E. Jebeleanu) nu e de natură să lase indiferent pe cercetător.

Privită dincolo de mărunțișuri (cum sînt acestea), înșiruirea de evenimente e captivantă și nu rămîne fără ecou pentru cine compară imaginea de aici cu aceea a momentului asupra căruia „Jurnalul” se aplică; aceasta este și o foaie de temperatură afectivă, rezultată din raporturile criticului cu lumea imediată. El vede și înțelege într-adevăr după regulile unei memorialistici fără inocență. Sînt aci, de pildă, numeroase momente, ale anilor '45—'46, pline de culoare și de o viață mondenă care îi șade bine criticului amestecat în lumea „bufetului” de după premieră, între directori de ministere, ingineri, regizori și actrițe împovărate de blănuri. Criticul de azi, aspirant la jurnalistică pe atunci, e prezent și atent, știind cînd e cazul să-l întrebe, de exemplu, pe N. Moraru, asupra accesului într-un sindicat de ziariști, unde voia să pătrundă.

Înaintarea se produce repede și bine, și mulțimea de notații de prin anii '50 foiește de o viață gazetărească trepidantă, unde V. Silvestru nu părea să fie printre secundanți. El trimite, de pildă, pe „tinerii colaboratori”

să ia articole de la unul și de la altul; face observații asupra contribuțiilor altora și le îndreaptă; face vizite protocolare (C. Ressu, Z. Stancu) pe care nu putea să le facă oricine; are dialoguri bătoase cu rectorii de universități; frecventează pe Al. Giurgaru (dar însoțit de un stenograf); primește „adrese”. În 1955, de la „cabinetul ministrului adjunct al culturii” (Paul Cornea); ține cursuri la Institutul de teatru. Într-un rînd, Zaharia Stancu îi citește cîteva pagini dintr-un roman viitor, ca să-l întrebe dacă e bine.

Oricît ar fi de hipertrofiate prin natura „jurnalelor” (unde un singur individ, care e și autorul, e cultivat mai cu seamă) aceste episoade denotă responsabilități ne-comune și care se transmit, nu fără îmbunătățiri, și mai apoi. Îndată după 1960, autorul „Jurnalului” ține conferințe la Universitatea Populară (primind mulțumiri), însoțește, în străinătate, un teatru sau altul, e prezent în felurite jurii, asupra cărora reflectează în acest mod curios: „Privesc fermecat năvala de talente proaspete. Cum și cui se vor acorda premii? Cine va trebui nedreptățit?” Este momentul exercitării unei autorități (cîștigate, precum s-a văzut, în vremea de mai înainte) și nu e de mirare că acum criticul se simte îndreptățit să pună felurite întrebări (asupra repertoriului) și să fie ascultat cu religiozitate, la o vizionare, de actorii care promit, într-un fel cam didactic, să se îndrepte. Pretutindeni, ideea pe care o vehiculează el este aceea a unei însărcinări istorice și a continua să aibă opinie i se pare criticului (și pe bună dreptate) rațiunea de a trăi. De acum, adică de prin 1970, începe să se strecoare în „Jurnal” un ton mai puțin obișnuit, față de feeria care îl stăpînise mai înainte. A emite opinii nu i se mai pare destul și impresia lăsată de aceste pagini, citite la un loc (deși Jurnalul le împrăstie, bineînțeles) este a unei voci infailibile, însă predicatorie în deșert și care dă vina pe o birocrație împiedicată și poate neînțelegătoare. Pe măsură ce unii îl ascultă ca pe un oracol (precum F. Giacomini, „recrutorul Teatrului Naționalilor” de la Paris, care se sfătuiește numai cu V. Silvestru în chestiunea teatrului românesc), alții lasă deoparte ceea ce sfătuitorul civil susține dintr-o îndemnare poate gratuită. Într-un rînd, el propune televiziunii un șir de spectacole dar, zice cu un oftat, „nu s-a făcut nimic”. Multe fragmente datate prin anii '70 conțin ample descrieri de propuneri, predici, expuneri de motive și încheieri de unde ar rezulta că sfătuitorul ar avea dreptate (precum avusese și cu vreo cinci-sprezece-douăzeci de ani înainte de aceste dificultăți). Cu vremea, aceste observații

se adună și notațiile mai recente, de prin 1980 și mai încoace, sînt pline de cugătări sumbre și în general sibilnice, de bruioane pentru polemici (care sînt, în fapt, polemici în toată regula și cu adversari de identitate ușor recognoscibilă, publicate prin intermediul acestui „jurnal”), de fel și fel de amănunte polarizate în jurul unui soi de stupefacție cu origine în ireverențiozitatea funcționarească față de meritele criticului. Un fel de manicheism orb ar fi pătruns peste tot și în vreme ce V. Silvestru e prezent, cu succes, în Mexic, la un congres internațional, e invitat la Cenaclul Tei (ca să-l susțină pe dramaturgul Vișniec) și are sentimentul că, pe canalul vieții teatrale, nu se face nimic fără el, — un soi de complot diabolic îi tulbură raporturile instituționale. Din punctul de vedere al autorului de „jurnal”, viața teatrelor pare a fi primejduită și culorile pinzei zugrăvite de el sînt acum din cele mai întunecate : o piesă e impusă de Minister ; un șir de conferințe e întrerupt de cineva de la „direcția de resort” care dă explicații caraghioase ; niște inși care nu au legătură cu artel se amestecă în polemici gazetărești și îi atrag atenția (desigur, fără dreptate !) asupra unor erori pe care le săvîrșește ; critica e fără onestitate ; instituțiile merg cum nu se poate mai rău. Aceste vituperări prelungite conțin o nemulțumire irezolvabilă. Sînt paginile cele mai elocvente din întreg „jurnalul”, împinzite acum de o psihologie prezumțioasă și care îl împiedică pe autor să vadă clar. Pretutindeni sînt comploturi care îl pîndesc, miini necurate care se amestecă și atmosfera generală pare a fi irespirabilă : „Am suportat — zice el — cu resemnare, nu o dată, insolențe colegiale, fiind ele un produs de climat”. Cînd e vorba de o replică a cuiva, bănuiala e că s-au unit mai multe minți rău-voitoare ; orice notă care nu conține elogii în ceea ce îl privește, e nu acră ci criminală ; viața e un șir de nenorociri provocate de invidioși. Notiunea de cultură i se pare, de aceea, degradată de împrejurări și nu altfel trebuie înțeleasă o

frază precum aceasta „apreciez că e redactată după toate regulile polemicii din presa noastră mai ales culturală” (urmează o înșiruire de unde ar rezulta că în presa noastră polemiciile sînt făcute de idioți și mahalagii). E, de altfel, partea cea mai spectaculoasă sub raportul iritabilității, destul de greu înfrînate printr-un soi de argumentație sofistică proprie celui care a scris „Arta îmbrobodirii”.

Acestea sînt elementele care au în vedere documentația „Jurnalului” care e, cel mult, documentul unei psihologii. Nu e totuși și opera unui stilist căci destule expresii sînt nepotrivite și este excenetrică o formulă pe care o întîlnim în acest fragment „Am avut și am parte și de multă și veninoasă hulă, (de n.n.) *in-gratitudine verde*”. „Ingratitudinea verde” nu spune, sub raport logic, nimic. Mai sînt și alte curiozități de exprimare, unele cu origine într-un soi de intemperanță de ins exasperat că nu îl ascultă, precum crede că ar merita, toată lumea.

Acest „jurnal” e poate și al unui critic, însă al unui interesat destul de puțin de cărți și ceea ce uimește în aceste fragmente e torentul de mondenități care ucide cu totul reflecția asupra literaturii. În două-trei locuri, V. Silvestru documentează momentul unei lecturi și atunci în vederea extragerii unei pilde care nu e literară. Ce ar fi, de pildă, această cugtare : „Citesc în Malraux : «Ce forță derizorie pe care o reprezintă ranchiuna ome-nească». Derizorie forță, da, dar dacă e a unui om puternic și abuziv...”

Altădată, obiectul e (totuși, foarte rar) teatrul și părerea lui Valentin Silvestru ar fi că „multe din ideile lui Eschil vin din Homer, ceea ce nu-l face mai puțin original ca dramaturg”. Sub aspectul culturii, este o notație extravagantă și destul de puțin înțeleghătoare a civilizației grecești, ceea ce denotă că istoria dramaturgiei prezintă, pentru Valentin Silvestru, încă destule mistere. Însă nu literatura este materia acestui jurnal modern, însuflețit de certitudinea unei misiuni.

Artur SILVESTRI

de Adriana Popescu

Lucia Demetrius (III)

1959, 14 august — **VLAICU ȘI FECIORII LUI**, piesă în trei acte.

Teatrul Municipal. Regia Horea Popescu. Decorurile: N. Savin. Costumele Elena Forțu. Cu Ștefan Ciubotărașu, Marietta Rareș, Chiriță Misail, Benedict Dabija, Mihai Mereuță, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Dan Damian, Lucia Mara Dabija, Maria Marsellos, Mircea Bașta, Mimi Enăceanu, Aurora Șotropa. Piesa s-a mai jucat la teatrele din Pitești, Baia Mare, Craiova etc.

„Cu noua sa lucrare dramatică *Lucia Demetrius* abordează de astă dată nu atât problemele satului în dezvoltarea lui socialistă, ci mai degrabă un alt aspect, acela al transformării conștiinței (în cazul de față a unui țăran mijlocas), al reacțiilor lui psihice față de problemele noi și adânci ce-l confruntă. Această schimbare a unghiului de observație, de la conflictul social la cel psihic, autoarea a făcut-o cu intenția evidentă de a demonstra, prin însăși evoluția personajelor noii sale lucrări, profunzimea înrîurii pe care marile prefaceri sociale o au asupra structurii sufletești, asupra fondului etico-moral al omului...” (Mircea Alexandrescu — „Gazeta literară”, 17 august 1959)

„*Lucia Demetrius* nu merge pe drumuri neumblate (...) dar adâncește în chip creator căile de acces către înțelegerea acestei mentalități specifice și dă dramei mijlocasului finalitatea ei logică”. (Angela Ioan — „Teatrul”, 9/1959)

„Dincolo însă de finalul tendențios, Vlaicu și feciorii lui rezistă prin autenticitatea personajelor și a limbajului. Este o autenticitate obținută paradoxal nu prin observație directă ci de una mediată prin cultură. Țăranii *Luciei Demetrius* descind parcă din romanele lui Liviu Rebreanu; conflictele de familie păstrează ceva din

Soacra cu trei nurori a lui Creangă, iar perspectiva pitorească asupra mediului investigat (personajul Tonia, de exemplu) este a cărturarului citadin ce se relaxează printre bizarerii rurale”. (Mircea Ghițulescu — „O panoramă a literaturii dramatice contemporane”, vol. cit. p. 29)

Alte opinii: *Eugen Atanasiu* — „România liberă”, 18 august 1959; *Vicu Min-dra* — „Scinteia”, 16 august 1959; *Florin Tornea* — „Steagul Roșu”, 27 august 1959; *Margareta Bărbuță* — „Contemporanul”, 22 ianuarie 1960; *Al. Firescu* — „Înainte” (Craiova), 6 aprilie 1960; *Margareta Bărbuță*, prefața la vol. II „Teatrul românesc contemporan”, Ed. Tineretului, 1962.

1961, 17 iunie — **CIND CINTĂ PRIVIGHETORILE**, glumă în trei acte.

Grădina Teatrului „C. I. Nottara”. Regia Gh. Chetă. Muzica Aurel Giroveanu. Cu Sandu Sticlaru, Sandina Stan, Elena Nica, Sanda Băncilă, Dorin Moga, Sabin Făgărășanu, Toni Zaharian, Victoria Dobrescu, Obreja, Napoleon Crețu.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Reșița și Timișoara.

„...este un marivodaj, o piesă în stilul autorului francez care acum două secole se amuza combinând cu două-trei perechi de îndrăgostiți toate situațiile vesele posibile. *Lucia Demetrius* și-a intitulat această lucrare «glumă în trei acte», ancorind astfel într-un golf mai liniștit, după ce timp de patru spre zece ani a înfruntat piep-tiș, cu curaj și pricepere, valurile oceanului dramaturgiei, pe drumurile de larg, mai neumblate și mai furtunoase. (...) În *Cintă privighetorile*, forma e prea veche, iar conținutul nu e încă nou (...). În ansamblu, e o imagine decolorată a realității” (Valentin Silvestru — „Contemporanul”, iulie 1961)

„Această urmărire în lanț și în zig-zag, complicată cu un foarte nevinovat *qui pro quo* și planificată pe două generații, vine direct din *Shakespeare*, *Molière* și *Goldoni* și tocmai candorile convenționale ale viselor din

noptile de vară constituie singura temelie posibilă a unei povești care dacă nu s-ar bucura de transluciditate poetică, ar fi din cele mai banale. Lucia Demetrius (...) a atacat comedia pe linia fondului poetic și-a reușit pe aceeași linie, adică pe aceea a tandreții, nu a hazului, a sentimentului și imaginii generale, nu a criticii comice". (Radu Popescu — „România liberă”, 30 ianuarie 1961)

1963, 15 martie — **INTOARCEREA DIN VIS**, piesă în cinci tablouri.

Teatrul de Stat din Sibiu — secția germană. Regia: Margot Göttlinger. Scenografia: Olga Mușiu. Cu: Margot Göttlinger, Emil Kurt Conradt și alții.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Oradea — secția maghiară (regia Szömbati Gille Otto).

„De un didacticism destul de naiv în care, prin confruntarea dintre realitatea noastră (palid reflectată) și aceea a lumii occidentale (așa cum apare în coșmarurile eroinei), se încearcă validarea artistică a adevărului că fericirea personală nu «trebuie să fie ruptă de fericirea tuturor»”. (D. Micu — N. Manolescu — „Literatura română de azi, 1944—1964” — Editura Tineretului, 1955, p. 311)

1964, 27 decembrie — **DOI PRIETENI**, piesă în zece tablouri.

Teatrul de Stat din Constanța. Regia: Constantin Dinischiotu. Scenografia: Aurel Florea. Cu: Costel Rădulescu, Valentina Bucur-Gânțoiu, Aurora Simionică, Sandu Simionică, Cristian Müller, Radu Șambra, Gheorghe Enache, George Stancu, Ioana Florescu, Dimitrie Dumitru, Emil Iencec, Al. Mereuță.

Piesa va fi adaptată pentru Televiziune.

De la Vadul nou la Oameni de azi, de la Vlaicu și feciorii lui la Prietenii, autoarea schițează (...) o adevărată istorie — socială și morală — a satului românesc în nestăvilită dezvoltare socialistă. [În Prietenii — n.n.] ...Lucia Demetrius întinde mult mai sus, la o poveste dramatică despre legăturile dintre oameni, despre ceea ce le întărește și ceea ce le desface, despre viața nouă de azi care apropie pe oameni, făcându-i mai tari și clarvăzători împreună”. (Ion Cazaban, „Teatrul”, 3/1965)

1967, **ÎNȚILNIRE PESTE ANI**, piesă în șapte tablouri.

Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe. Regia: Czómpok Mihály. Cu:

Kovács Kato, Bokor Ilona, Fekete Gyula, Botka Laszlo, Kovács Dezső, Völgyesi János.

O adaptare pentru teatrul TV se realizează în 1972 (în regia Arianei Kunner Stoica, cu Dina Cocea, Kovács György și alții).

„E drept, Întilnirea peste ani nu se ridică la înălțimea dramatică a altor piese purtând semnătura Luciei Demetrius, să zicem Trei generații sau Arborele genealogic, dar problematica ei este de un real interes contemporan, personajele ei sînt angajate într-o dezbatere revelatoare pentru ceea ce numim, în general, atitudinea etică a omului de azi. Nespectaculoasă, piesa desfășoară o dispută de conștiință, pledînd pentru păstrarea nealterată a purității și cinstei «peste ani» și împotriva anilor, ca o măsură a fidelității față de propria conștiință și față de încrederea oamenilor. Cinci prieteni se întilnesc, după douăzeci de ani, într-o împrejurare dramatică, viața unuia dintre ei se află în pericol, ei trebuie să o salveze, dar încrederea la care sînt supuși este nu numai a priceperii profesionale (eroii sînt medici), ci și a coeziunii sufletești și, mai cu seamă, a credinței față de idealurile din tinerețe, a consecvenței morale”. (Dumitru Solomon — „Teatrul”, 6/1966, p. 98)

Alte opinii: Valeria Ducea — „Teatrul” 8/1967; Ioana Mălin — „România literară”, 21 decembrie 1972; Ecaterina Oproiu — „Contemporanul”, 22 decembrie 1972.

1975, 4 august — **O FEMEIE CA MULTE ALTELE**, piesă într-un act.

Teatrul TV. Regia: Nicolae Motric. Scenografia: Vasile Rotaru. Cu: Silvia Popovici, Emanoil Petruț și alții.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

- **Cumpăna**, piesă în trei acte. București, Editura de Stat, 1949
- **Teatru**. Cuprinde: **Cumpăna**, **Vadul nou**, **Oameni de azi**. București, ESPLA, 1952
- **O noapte grea**, trei tablouri, București, ESPLA, 1954
- **Cei de mîine (Atențiune, copii !)**, piesă în trei acte. București, ESPLA, 1956
- **Trei generații**, piesă în trei acte. București, ESPLA, 1956

- *Primăvară în noiembrie*, piesă într-un act. Casa centrală a creației populare, 1956
- *Arborele genealogic*, piesă în trei acte. București, Fondul literar al scriitorilor din R.P.R., 1957
- *TEATRU*. Cuprinde: *Cei de miine, Trei generații, Arborele genealogic*. București, ESPLA, 1958
- *Cei care rămân singuri*, piesă într-un act. București, Casa centrală a creației populare, 1959
- *O să fie nuntă mare*, piesă într-un act. București, Casa centrală a creației populare, 1959.
- *Vlaicu și feciorii lui*, piesă în trei acte. București, ESPLA, 1960
- *Intimplarea de la tirg*, un act. București, Casa centrală a creației populare, 1962
- *Pădurea cu sălci*, un act. București, Casa centrală a creației populare, 1963
- *Întoarcerea din vis*, piesă în cinci tablouri. „Teatrul“, 9/1962
- *Într-o singură noapte*, un act. București, Casa centrală a creației populare, 1963
- *Prietenii*, piesă în zece tablouri. „Teatrul“, 11/1963
- *Întîlnire peste ani*, piesă în șapte tablouri. „Teatrul“, 8/1964
- *TEATRU*. Cuprinde: *Cumpăna, Arborele genealogic, Vlaicu și feciorii lui, Trei generații, Întoarcerea din vis*. București, EPL, 1964
- *Drumul izvoarelor* (1965), *Spectacolul* (1965), *Colocviu sentimental* (1968), *După prăpăd* (1958), *O femeie ca multe altele* (1972), *O poveste adevărată* (1973), *O duminică neobișnuită* (1973) — piese într-un act. București, Casa centrală a creației populare.
- *TEATRU. Răscrucea fără fîntină*. București, Editura „Eminescu“, 1972. Cuprinde o serie de piese inedite, jucate pînă în prezent: *Grădina lui Dumnezeu*, piesă în cinci tablouri (1966); *Perpetuum mobile*, opt tablouri (1967); *Răscrucea fără fîntină*, piesă în trei acte; *După prăpăd*, piesă în două tablouri (1967); *Colocviu sentimental* — un act (1966).

„O atît de îndelungată tăcere nu putea să nu anunțe o schimbare, adică o nouă etapă în creația sa dramatică: într-adevăr, vechile tipare au fost sparte pentru a îmbrățișa zări cit mai largi, modalități primenite, iar traiectoriile s-au abătut de pe făgașele curente (...) descriind cuprinzătoare și semnificative parabole pe teritoriul fantasticului. Un fantastic «care nu e evadare, nici ignorarea realității», ci o supradimensionare pe

coordonate virtuale, deschizînd o perspectivă asupra sensurilor ei“. (Ovidiu Constantinescu — „*Lucașfăru*“, 1 septembrie 1973)

- *Trei generații*. București, Editura „Eminescu“, colecția „Rampa“, 1977.

În antologii

- *Vlaicu și feciorii lui* — în „*Teatrul românesc contemporan*“, București, Editura Tineretului, 1962, vol. II
- *Trei generații* — în „*Dramaturgia română contemporană*“, culegere, București, Editura „Minerva“, colecția Biblioteca pentru toți, 1964, vol. I — în „*O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977*“, București, Editura „Eminescu“, 1978.

IV. OPINII CRITICE GENERALE (selectiv)

H. Zalis — „*Teatrul Luciei Demetrius*“, „*Teatrul*“, 6/1958; Vicu Mindra — „*Însemnări despre literatură și teatru*“, ESPLA, 1958; Radu Popescu — „*România liberă*“, 19 februarie 1958

„Nu incapa îndoială că prin calitățile sale Lucia Demetrius este dotată pentru a se afirma din ce în ce mai mult ca o autoare, nu știu cum să spun, de interior, ostilă marilor violențe, tumulturilor colective: ea se pricepe să lucreze îndelung un caracter, să observe oamenii mai ales între ziduri, trăind într-un ritm lent, făcînd gesturi mărunte și grăind în tonul cu sonoritate redusă al vieții intime, tonul de cameră“.

D. Micu — N. Manolescu — „*Literatura română de azi*“, Editura Tineretului, 1965, p. 310—311:

„*Problematica de mare actualitate. patos în dezbaterile de situații interesante, replici vii — iată cîteva din calitățile certe ale pieselor Luciei Demetrius. Riscul modalității dramatice adoptate de scriitoare e alunecarea în didacticism. și evitarea lui se dovedește deseori dificilă*“.

Marian Popa — „*Dicționar de literatură română contemporană*“, Editura Albatros, 1971, p. 213; Mihai Vasiliu — „*Istoria teatrului românesc*“, Editura Albatros, colecția „Lyceum“, 1972, p. 163—164; Virgil Brădățeanu — „*Viziune și*

univers în noua dramaturgie românească", Editura „Cartea Românească”, 1977, p. 102—117

„...scrierile de până acum, și printre ele câteva lucrări de însemnătate pe planul general al literaturii de azi, reprezintă certitudini și atestă valori, înscriind-o pe autoarea pieselor Cum-păna, Vlaicu și feciorii lui, Arborele genealogic în circuitul literar național.

Creatoare de caractere dramatice autentice, sensibilă la dramele oamenilor, cu multă finețe în capacitatea de a le recepta, surprinde lumi și procese, sugerează universuri și poartă către adâncurile sufletului omenesc”

Valeriu Răpeanu — Introducere la capitolul consacrat Luciei Demetrius în „O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977”, Ed. „Eminescu”, 1978, p. 150—153

„Lucia Demetrius urmărește în special modul în care concupiscenta, e-

goismul, lășitatea (această din urmă trăsătură caracterizează bărbații) sau slăbiciunea, dificultatea de a adopta o decizie conduc în mod ineluctabil la nefericirea unei femei. Dintre dramaturgii noștri, Lucia Demetrius este cea mai sensibilă la acest fenomen, i-a dat expresia artistică elocventă cântându-i sursele nu într-un instinct refulat, ci în mediul care îi este ostil, care îi relevă mizerii morale, răutate. Acesta este nucleul generator al operei sale într-adevăr majore și care va rămâne”.

Mircea Ghițulescu — „O panoramă... vol. cit., p. 31

„Om de teatru complet (actriță, regizoare, autoare dramatică), Lucia Demetrius are calitatea și rutina de a ști să trezească totdeauna interesul dramatic. Pe linie feminină vocația dramatică a Luciei Demetrius n-a mai putut fi egalată”.

CARTEA DE TEATRU

NATALIA STANCU:

„Horia Lovinescu —
o dramaturgie
sub zodia lucidității”

Natalia Stancu — nume afirmat în critica românească de teatru — este prezentă în librării cu o monografie intitulată „Horia Lovinescu — o dramaturgie sub zodia lucidității”. Acest tirziu debut editorial ne surprinde de două ori. Mai întâi, deoarece autoarea este un om de teatru nu numai cunoscut, dar și foarte activ în planul publicisticii, ceea ce ne poate conduce la concluzia că întreprinderea a fost deliberată. Presupunerea aceasta e întărită de faptul că volumul este un studiu monografic și nu o culegere curentă de cronici. Ar merita să fie notată această lecție de exigență, în beneficiul prea grăbiților cronicari de ocazie, care, odată ce au la activ primele cincisprezece-douăzeci de semnături în

presă, simt nevoia de a-și antologa puțină operă. Din fericire, luciditatea, zodie sub care e așezată dramaturgia lui Horia Lovinescu, tutelează și actele publice ale autoarei acestei monografii.

Apreciind în Horia Lovinescu pe unul dintre cei mai importanți dramaturgi români ai ultimelor decenii, Natalia Stancu expune în prefață miza acestui studiu: „...să reconstituie universul cuprinzător și variat al creației teatrale lovinesciene, așa cum se definește aceasta, asumându-și drept obiectiv mai original nu „re-inventarea” operei lui Horia Lovinescu, ci caracterizarea ei sintetică. În acord cu autoarea în privința metodei de a aborda un autor cu opera încheiată, exprim rezerva asupra termenului „lovinescian” — el a fost consacrat pentru Eugen Lovinescu și nu cred că poate fi folosit cu îndreptățire și în cazul dramaturgului postbelic.

De altfel, extrem de puține date biografice aflăm despre cel care „s-a născut la Fălăceni ca nepot de frate al prestigiosului critic E. Lovinescu”. Aceasta, nu întâmplător, ci pentru că autoarea consideră importantă nu atât biografia, ci biografia intelectuală oglindită în scris. Totuși, rămâne discutabilă lipsa datelor biografice în această primă monografie dedicată scriitorului. Pe

parcursul cărții, chiar Natalia Stancu se va îndoi asupra acestei opțiuni și se va întreba: „Ce fel de oglindă a omului e opera? Care din luminile ei, uneori piezișe, care din apele ei, uneori contradictorii, sint cele adevărate?”

Într-un anume fel, monografia este o continuă raportare a teatrului scris de Horia Lovinescu la ideile sale privind arta, morala, istoria, lumea în general, exprimate în eseu despre Rimbaud, susținut ca teză de doctorat. Aceasta concurează la realizarea scopului cărții: determinarea filiațiilor, definirea dramaturgului, stabilirea locului și rolului acestuia în teatrul contemporan. Să vedem, totuși, în ce măsură intențiile, exprimate limpede, sint onorate. Se observă peste tot o preocupare insistentă pentru clasificări, împărțiri, catalogări, autoarea ordonează cu meticulozitate materia în foarte multe capitole, cu grija permanentă ca titlurile să numească exact esența demonstrației care urmează. Preocuparea metodologică nu mi se pare de repudiat. Deși conduce la fărâmițarea, fie și aparentă, a discursului critic, ea are avantajul de a evidenția cu claritate și metoda și organizarea intrinsecă a operei. Prima parte a cărții studiază titlul cu titlu, dramaturgia lui Horia Lovinescu. Am spus special „titlul cu titlu”, deoarece o anume inconsecvență face ca în unele dintre acestea să existe referiri și la text și la spectacol, iar la altele doar la text sau doar la spectacol.

Apoi, scrupulozitatea uneori barocă a documentației. Atentă să nu ignore nici o opinie critică în legătură cu tema, Natalia Stancu ajunge la exces. Ce contează că, de pildă, Alex Ștefănescu îl căsese pe autor „camusian”? Natalia Stancu duce scrupulul atât de departe încât se oprește să-i probeze că e vorba de

un „ibsenian prin definiție”. Tot la capitolul exceselor se înscriu referințele. J. Rivière, Lampedusa, Cehov, Gorki, N. Manolescu și J. Swift, Fănuș Neagu, Strindberg și Matei Vișniec, Romain Rolland, A. Huxley și Ov. S. Crohmălniceanu, Valeriu Râpeanu și Karel Čapek, C. Culeșan și Jean Anouilh, John Osborne, Peter Weiss, Marguerite Yourcenar, Mircea Eliade și Mircea Iorgulescu, Ion Vițner și N. Berdiaev, Max Stirner, Giovanni Papini, Radu Popescu, Jakob Wasserman, Marguerite Duras, Nietzsche stau aici într-o armonie absolută, însă de neînțeles. Sigur, unele referințe sint esențiale pentru fixarea rădăcinilor, a locului, a rolului acestui teatru; atrag atenția doar că într-un asemenea ocean trimiterile esențiale se pierd.

În partea a doua, monografia are o alură mai pronunțată teoretică, mai precis, conceptuală. Ea tratează despre „structuri și aluzii mitice și folclorice”, „teatrul de idei și situații”, „tensiunea dialogului și virtuțile replicii”, „teatralitatea și chiar „indicațiile scenice”. Apare și un concept mai puțin la modă acum, „mesajul operei”, ceea ce înseamnă o opțiune.

Important e că Natalia Stancu formulează un punct de vedere ferm asupra tuturor temelor puse în discuție, apreciind că „Horia Lovinescu ne-a lăsat o creație dramatică îmbinând în chip original literatura existenței (...) și capacitatea ficțională, observația și trăirea social-istorică (...), implicarea pasională cu detasarea analitică”. Este o încheiere lăudabilă, căci în Natalia Stancu, Horia Lovinescu și-a găsit un exeget echilibrat, necesar.

Mariana BRĂESCU





George Uscătescu

teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Beckett și limbajul

Problema ne duce din nou la creația de teatru cea mai importantă a timpului nostru: opera lui Samuel Beckett. Pe lângă ceea ce reprezintă opera lui, aproape toate celelalte opere (Ionescu, Adamov, chiar Genêt, a cărui experiență literară este notabilă, Dürrenmatt, Peter Weiss) sînt manifestări, într-un anumit fel, epigonice, deoarece, la toți, procesul unei noi disocieri a limbajului și experiențele concrete implică, dificil, o reînnoită întoarcere la limbaj sau „din limbaj”, cum îi place să spună lui Michel Foucault.

O întoarcere care înseamnă recuperarea unității pierdute, integritatea, plenitudinea epistemologică și metafizică. Beckett este un scriitor care, prin înalta sa intelectualitate, era destinat să realizeze această dificilă sarcină. Nu trebuie uitat faptul că, la începuturile sale literare, Beckett s-a preocupat a determina esențialul în opera literară a doi precursori: Proust și Joyce. Aceste prime preocupări critice implică explorarea problematicii de tip metafizic.

În acest sens, Beckett analizează timpul, efortul inutil și absurd al omului și, înainte de toate, limbajul identificat ca experiență metafizică. Toate acestea îl vor conduce, într-o zi, pe Beckett la propria sa experiență a tragicului, în care limbajul deține un rol fundamental. Nu fără motiv, s-a spus că Beckett, scriindu-și opera cînd în limba franceză, cînd în cea engleză, era în căutarea acestei fundamentări: plenitudinea limbajului. Conștiință critică și conștiință de expresie, ce vor să fie, în același timp, libertatea și adevărul limbajului, dîncolo de semnificații și simboluri. Aceste dorințe de plenitudine îi corespunde, în spiritul său, ca și la Proust, propensiunea pentru numele simbolice ale personajelor și locurilor din opera sa. Tot ei îi corespunde procesul de concentrare maximă și de densitate, de pătrundere în profunzimea

tainelor umane, care merg dîncolo de circumstanțele psihologice și se inserează într-un efort fără egal, de explorare ontologică. „Toată opera lui Beckett — ne spune Martin Esslin — este o căutare a relațiilor care se ascund după raționamentele care nu-s altceva decît pure concepte. Poate că el a devalorizat limbajul ca instrument de comunicare a adevărurilor ultime, dar s-a arătat a fi un mare maestru al artei limbajului”. „Ce vreți dumneavoastră, domnule? Există numai cuvinte. Nu mai există altceva. În lipsa unui material mai bun, el a format, din cuvinte, un instrument notabil, care-i servește scopurile. Teatrul i-a dat posibilitatea să adauge o nouă dimensiune limbajului: contrapunctul unei acțiuni concrete, cu multiple fațete, care nu poate fi elucidată prin vreo explicație, dar are efect direct asupra publicului.

În teatru, sau cel puțin în teatrul lui Beckett, este posibil să se depășească, complet, stadiul gîndirii conceptuale, tot așa cum pictura abstractă depășește stadiul obiectelor identificabile.

În *Așteptîndu-l pe Godot* și *Fin de partie*, opere lipsite de personaje, de intrigă și dialog explicativ, Beckett a demonstrat că acest *tour de force*, în aparență imposibil, poate fi realizat” (*Théâtre de l'absurde*, Buchet Chastel, Paris 1963, pag. 81).

Observăm că, într-o astfel de operă care atinge frontierele tăcerii, limbajul ajunge să fie totul. O artă ale cărei profiluri, perfecțiune și forță expresivă constituie, în același timp, expresia tragică și plenitudinea metafizică. Poate că nici un alt curent creator, oricît de mult și-a proclamat libertatea, nici chiar suprarealismul, nu s-a menținut mai departe de dogme și formalisme ca opera lui Beckett. Supus unui proces lucid constant, de control și reducere mentale ultime, limbajul își propune, astfel, să comunice in-

comunicabilul. Foucault ar fi putut să vadă, în aceasta, o nouă integrare a limbajului în reprezentare, după o lungă perioadă de fragmentări și rupturi. Dar n-ar fi exagerat să vedem în aceasta o posibilă recuperare a plenitudinii metafizice, într-o comuniune autentică între metafizică și limbaj. Adevărul este că, fără nici o îndoială, opera lui Beckett se situează din plin în ceea ce este mai actual, mai **contemporan** din orice posibilă speculație intelectuală.

În câmpul înțelegerii critice aceasta este egalată numai de ideile și concluziile lui Antonin Artaud.

Beckett și Artaud vin, într-un anumit mod, să faciliteze exemplar explicații greu de descifrat în formulări enigmatice.

De la Husserl și Saussure, până la Merleau-Ponty, Abellio, Foucault și Roland Barthes, cuvântul, semnul, tăcerea și gândirea sînt destinate a se contopi într-o unitate al cărei conținut duce precis la acea plenitudine metafizică pe care opera, tristă și poetică, a lui Beckett pretinde s-o reprezinte, actualizînd constant filosofia husserliană a limbajului anticipativ-recuperare.

În românește de
Dorel Lucian FILIPESCU

INSEMNĂRI CONTRADICTORII

Valeriu Moisescu

Sfătuindu-l pe Celadon să se pri-
vească în Fîntina Adevărului Iubirii,
marele druid Adamas știa că acesta
nu-și vedea niciodată chipul reflectat
în oglinzile apei, ci străfundurile ne-
bănuite ale sufletului. Asemănător fin-
tinii din poveste, teatrul nu ne arată
adevărată față a prezentului sau tre-
cutului, pe care le vom reconstitui
poate ulterior, descoperind în primul
rînd neliniștile, ezitățile, încercările,
durerile și speranțele noastre.

11 noiembrie 1982

Arta și realitatea

Uneori, pornind de la realitate, ar-
tistul recrează în imagini, cu mij-
loacele proprii, o realitate proprie.

Această nouă realitate o eclipsează
în timp pe cea care i-a dat naștere,
devenind mai puternică în conștiința
oamenilor decît realitatea însăși.

Cînd, la 28 aprilie 1937, bombardarea
orașului Guernica a stîrnit indignarea
lui Picasso, făcîndu-l să picteze una
dintre cele mai celebre pinze ale sale,
el a găsit modalitatea de a-și exprima
indignarea, imortalizînd evenimentul
într-un mod atît de pregnant și de
surprinzător, încît mulți sînt astăzi cei
ce datorită tabloului lui Picasso
„Guernica” trăiesc cutremurarea u-
nui eveniment tragic care, altminteri,
ar fi putut reprezenta pentru noile
generații o oarecare filă de istorie.

5 aprilie 1983

Realitatea, irealitatea, suprarealitatea

Realitatea este desigur o noțiune o-
biectivă. Imaginea despre realități es-
te însă profund subiectivă. Ea diferă
de la individ la individ, de la un po-
por la altul, de la o epocă la alta.

Fiecare om trăiește o realitate pro-
prie, cîteodată incompatibilă cu reali-
tatea celuilalt. Această realitate se
constituie din tot ceea ce încetează să
ne uimească, să ne șocheze.

Tot ceea ce nu cunoaștem pare de
neconceput și îmbracă în mintea noas-
tră forme ale irealității. Este edifica-
toare, în acest sens, gluma individului
care, văzînd prima oară o girafă la
grădina zoologică, a exclamat cuprins
de consternare: „Așa ceva nu există!”

★

A conferi realitate irealului, ca și a
sesiza „irealitatea” realului (pe care
uneori o întîlnești la tot pasul, sîră
a o mai putea percepe ca atare), a fa-
ce ca fantasticul să devină real și re-
alitatea fantastică, iată un drum pe
care teatrul zilelor noastre își poate
redobîndi forța magică, jînduită și că-
uțată cu înfrigurare de unii artiști
contemporani.

20 octombrie 1984

Cum pină la spectacol mai sînt cîteva ceasuri, sau chiar o zi-două, mai ascultîi un actor, un secretar literar, un director de teatru, uneori chiar un critic dramatic „local”, care, cu toții — deși n-au văzut spectacolul (acesta producîndu-se, după cum se știe, în prezența publicului, nu în absența lui) — țin să te prevină (nici nu s-ar gîndi, Doamne ferește, să te influențeze!) că ei își dau totuși seama cînd e vorba de un eșec, chiar dacă e al teatrului lor. E regretabil doar că te-au invitat la așa ceva și te-au pus pe drumuri pe țerul ăsta (pe arșița asta), făcîndu-te să te deplasezi degeaba la 700 de km (în București — numai pină-n centru). Pentru că, ai să vezi, de data asta chiar n-ai ce să vezi!

Unde sînt modesta invdie și geloasa birfă de altădată? Cînd le-a luat locul această pseudocronică de dinaintea premierei, care îmbrățișează cu cinică voluptate toate compartimentele spectacolului, fără a uita să ia în țărăcă și persoana dramaturgului, și opțiunea teatrului pentru o piesă sau alta, în funcție, evident, doar de interesele directorului, care ar explica nu numai repertoriul actualiei stagiuni, ci și repertoriul de perspectivă? Mai poate fi vorba de vreo legătură între onestitatea informației din avanscronică — neutră din punctul de vedere al valorii viitoare a reprezentației — și această pseudocronică, vădit denigratoare, care are în vedere tocmai valoarea actului scenic?

Că această „obiectivă” și atît de evident „dezinteresată” pseudocronică orălă (dar, atenție, în toată puterea cuvîntului!), mizînd psihologic pe faptul că nu pot fi suspecțai cei „neimplicați direct” în spectacol, ajunge sau nu la urechea criticului, ori că el își pleacă sau nu urechea la tot ce aude, este,

pină la urmă, mai puțin important, criticii nefiînd totuși printre ființele cele mai ușor influențabile! Cum nu sînt, în general, atît de ușor influențabili nici factorii de decizie, căroră declanșatorii struțocămilei speră să le poată oferi un argument în plus, chiar prin viitoarea cronică „obiectivă”, a unui om „din afară”!

Mult mai grav este faptul că și atunci cînd nu reușește să-și realizeze scopul ei principal — acela de a determina o redistribuire a „funcțiilor” și a „puterii” într-un teatru — pseudocronica de dinaintea spectacolului poate face adevărate ravagii printre actori,

CRONICA CRONICII TEATRALE

Struțocămila sau cronica de dinaintea premierei (II)

dăunînd profund evoluției firești a artei lor interpretative. Căci, pregătită din timp și declanșată uneori chiar înaintea primei lecturi la masă, struțocămila ajunge întotdeauna la urechile actorilor din distribuție. Derutați de atîta dezinteresată bunăvoință colegială, repetată pe diverse tonuri și din diverse părți, unii dintre ei chiar nu mai știu ce să creadă, revin la ceea ce au făcut mai de mult și s-a „verificat” la public, fără să mai țină cont de indicațiile regizorului, de stilul montării și de întregul spectacolului! Pină și cei care de bine-de rău rezistă atacurilor struțocămilei, nu mai au totuși deplină încredere în ceea ce fac, ajungînd să fie apoi sincher (mirați dacă spectacolul are un „neașteptat” succes,

chiar în „cheia” regizorală propusă, iar ei sînt felicități nu numai de rude, ci și de critici, după premieră!

Acțiunea struțocămilei poate fi însă atît de puternică și de nocivă pentru soarta viitoarei reprezentații, incît — sub ochii nedumeriți ai regizorului, care asistă la degradarea vertiginoasă a muncii sale — însăși premiera să se transforme într-o paradoxală demonstrație a faptului că, pină la urmă, tot struțocămila a fost „sincheră” și a avut „dreptate”!

Puține spectacole au șansa ca publicul să priceapă din prima clipă ceea ce vrut regizorul, să fie cucerit de noutatea și forța concepției regizorale, astfel incît inșiși spectatorii să fie cei care, prin reacțiile lor, să-i oblige, aproape, pe actori să revină pe făgașul stabilit al reprezentației, recăpătîndu-și încrederea în regizorul lor și în ei înșiși! De cele mai multe ori însă nu se întîmplă așa, publicul fiind tentat să reacționeze mai ușor la lucrurile știute, cu care l-au „obișnuit” actorii lui preferați, chiar dacă pină la sfîrșitul reprezentației și, mai ales, după aceea, va constata că e totuși cam dezamăgit. O dezamăgire care va fi și a actorilor, fiecare explicîndu-și-o în fel și chip (cel mai adesea punînd-o pe seama regizorului și a autorului dramatic), dar uitînd cu toții de struțocămilă, care, nu-i așa, acum nici nu li se mai pare struțocămilă, de vreme ce... a avut dreptate!

Armă predilectă a decurajării morale, invenînd climatul căutărilor creatoare ale artiștilor autentici, această struțocămila sau pseudocronică de dinaintea premierei poate afecta, la un moment dat, deosebit de grav un om, un spectacol și un teatru. Să sperăm însă că un om prevenit face cît doi!

MYOSOTIS

Redactor responsabil de
număr : PAUL TUTUNGIU

REDACTIA ȘI ADMINISTRATIONA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel. 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173



I. P. Informația c. 2138

DOCUMENTAR

IONUȚ NICULESCU 1835—1985 — 150 de ani de
presă teatrală românească p. 63

★

Trei actori englezi în jurul mesei rotunde TIMOTHIY
DAVIES, ROGER GARTLAND, DEREK
HOLLIS, din „Compania actorilor londonezi”.
Convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU p. 65

IN MEMORIAM

MIHAI CRIȘAN: Irina Borovschi p. 70
VALENTIN SILVESTRU Eternitatea lui Al. Giugaru p. 71

MARI ACTORI ROMÂNI AI SECOLULUI 20 DESPRE EI ÎNȘIȘI

BIRLIC. Prezentare și selecție de VALENTIN SIL-
VESTRU p. 73

★

LENY CALER *Amintiri despre teatrul românesc.*
MIHAI SEBASTIAN p. 81
SANDA DIACONESCU: Centenar Maria Ventura p. 85
ARTUR SILVESTRI: Misiunea jurnalului p. 86
ADRIANA POPESCU *Dramaturgi români contemporani de la A la Z.* Lucia Demetrius (III) p.89

CARTEA DE TEATRU

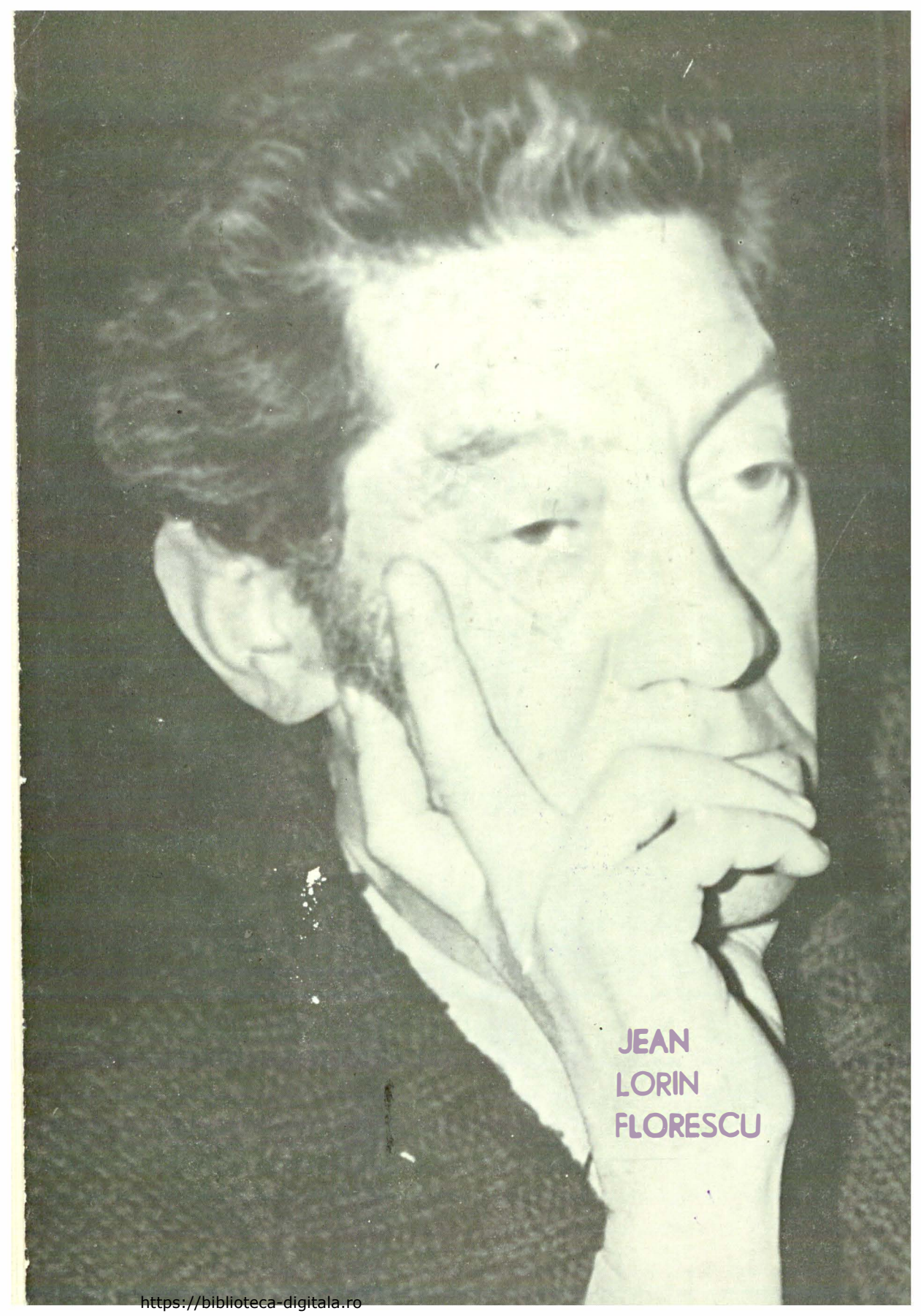
MARIANA BRĂESCU „Horia Lovinescu — o drama-
turgie sub zodia lucidității” de Natalia Stancu p. 92

★

GEORGE USCĂTESCU *Teatrul occidental contemporan* (fragmente). Beckett și limbajul p. 94
VALERIU MOISESCU Însemnări contradictorii p. 95

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS Struțo-cămila sau cronica de dinaintea
premierei (II) p. 96



JEAN
LORIN
FLORESCU