

de neîncercarea în ei înșiși, speriați de aberațiile și lungimile regiei, pe care abia acum le bagă de seamă, beți de bucuria succesului, seduși de fervearea unui gest sau de seva unei intonații pe care nici interpretul n-o găsisese pînă atunci.

L-am văzut acum un an — și nu-l vom uita niciodată — pe Miron-Radu Paraschivescu sus, la galeria teatrului din Brăila, unde i se rejuca *Asta-i ciudat !...*, cum vibra fascinat de candoarea cu care juca Rodica Mandache pe „Mangelica” lui. Dă data aceasta, la premiera protocolară a „Prăvăliei”, l-am zărit pe Eugen Barbu, anonim autor, distribuit de el însuși undeva prin stal, printre privitori, indiferent la aplauzele ce întretăiau prea des reprezentația, insensibil la fuzeele de risete care le salutau pe Eugenia Popovici și pe Raluca Zamfirescu. I-am admirat reținerea sobră. Era — ne-am spus noi — un spectator, obiectiv, detașat. Ași! Cînd regizoarea Sanda Manu, apărută la rampă dintr-o excelentă proprie inițiativă, l-a poftit și pe dumnealui pe scenă, Barbu s-a comportat ca cel din urmă debutant. Era praf de emoție. Rătăcit de plăcere. Nu s-a urcat pe „scara prăvăliei”, — ostentativ și dezinvolt pusă spre sală de regizoare, — ci a luat-o pe departe, prin niște culoare de culise, spre a-și disimula emoția. Pentru asta, l-am iubit.

Nu vom pune punct acestei cronici fără a sublinia, cu bucurie, că întregul ansamblu distribuit în „prăvălie” s-a angrenat bine în atmosfera spectacolului. Ba mai mult, credem că nota dramatică justă, veritabilă, a fost înțeleasă și exprimată perfect de Ileana Stana Ionescu. De asemenea, Petre Gheorghiu ni s-a părut foarte sincer și a contribuit simțitor la echilibrarea tonului. George Paul Avram, Constantin Stănescu au apărut în momente mai scurte, dar cu efect bun.

Scenografia? De ce nu „decorul”? L-a construit, cu amănunte, Mihai Tofan. Idem, regia, tot „construită” de Sanda Manu. Această talentată profesionistă a punerii în scenă ar trebui să se teamă de manierism, de „lungimi” în ritm și de zadarnice reminiscențe. Calea Griviței — 1943 n-are nimic de-a face cu Dostoievski, nici montajul complex din *Crimă și pedeapsă* cu verva satirică și cinismul franc, spontan din „Prăvălia cu scară”. Restul, inclusiv naturalismul, a mers.

Mircea Grigorescu



PISICA ÎN NOAPTEA ANULUI NOU

de D. R. Popescu
pe trei scene :

- Brașov
- Cluj
- Tîrgu Mureș

Pisica în noaptea Anului Nou poartă drept dată a încheierii sale anul 1965, an al unui tulburător moment de revizuirei și reparații etice în societatea noastră : momentul reabilitării și reintegrării în viața civică a unor foști deținuți politici. O așezăm însă, în rîndul lucrărilor dramatice noi ale lui Dumitru Radu Popescu. Nu fiindcă abia acum — după un îndătinat sistem de pritocire — a văzut lumina tiparului* și a rampei, ci pentru ecoul proaspăt și pătrunzător ce-l răspîndește și din perspectiva de acum, a apelor așezate și limpezite. Am citit de altfel din această perspectivă și am urmărit pe scenă cu un spor de emoție (pe trei scene, deocamdată : la Brașov, în premieră pe țară, la Cluj și, în focul retușurilor finale, la Tg. Mureș) această nouă „piesă” a lui Dumitru Radu Popescu.

Dramă (sau comedie amară) a conștiințelor puse în situația unor revelatoare confruntări reciproce, *Pisica în noaptea Anului Nou* își poate revendica din zarea zilei de azi, dreptul la o judecată liberă de impactul climatului fierbinte al circumstanțelor ce au inspirat-o și în care a fost concepută, liberă și de eventualele aprehensiuni sau rebitări pe care, prea aproape de acele circumstanțe, acțiunea și problematica textului le-ar fi putut provoca. Ceea ce s-a vrut poate, atunci,

* „Teatrul”, nr. 1/1971.

o simplă încețoșare aluzivă în titlu (și în zăcămintele parabolice ale dramei), se deschide, astfel, spre orizonturi pur metaforice. Ceea ce a fost cumva atunci un rînd (și un caz familial posibil) dintr-o pagină a istoriei structurării noastre civice și umane, crește acum, ca motiv și ca motor dramatic, spre un iritant dar revelator act de sondaj și disecție psiho-socială. În adevăr, „pisica” de care se face ades pomenire și în piesă (odată în postură de „mîță în sac”, altă dată de „pisică neagră” aducătoare de nenoroc; ici vorbindu-se de jocul ei cu soarecele sau de „fericirea” ei în voluptățile biologice de peste an, colo evocîndu-se obiceiul ei de a-și acoperi scîrna, ori de a zgîria sau de a se zgîria singură ca să poată ieși dintr-o capcană) este — în aceste multiple ipostaze — mai mult decît o simplă trimitere la un complex de atitudini ce au putut configura la un moment dat — la momentul istoric al dramei — „imperfecțiunile unei societăți” în proces de înnoire și însănătoșire spirituală, un avertisment. Unii au crezut că pot — ba că sînt chiar îndreptățiți — să profite de acele imperfecțiuni, să le speculeze (cum este învinovătit unul din eroii piesei) pentru a se afirma, pentru a dobîndi putere și a-și edifica o personalitate și un rost în lume. Alții, dimpotrivă, covîrșiți sau rușinați de propria lor slăbiciune, și-au văzut destrămate visurile și elanurile spre realizare, și s-au lăsat pradă renunțărilor și resemnării în decădere ori în mediocritate. Alții au descoperit în ratare voluptatea compensatorie a unei sterile lucidități agresive — în stare să recunoască și să denunțe, acolo unde se manifestă, inechitatea și neadevărul, dar neputincioasă și prea neîncrezătoare pentru a deveni acțiune de restaurare a cîstei și a adevărului. Firește, nici unul din aceste cazuri nu e marcat de sentimentul unei reale satisfacții a vieții. „Pisica” doarme, însă, drogată în sac... E nevoie doar de un declic — „Anul Nou”, cu cerința de a-i călca purificați pragul, deci cu o întoarcere bilanțieră în experiența de viață a fiecăruia — pentru ca nerezolvatele probleme, adînci și dureroase, ale vieții, să iasă dramatic la vedere, cu tot ce a fost în ele trecut cu vederea, căleat în picioare, umilit, otrăvit, înăbușit. Trecutul invadează așadar, și anchetează prezentul; înlesnind și diriguind asprul proces al auto-examenului. Dar el se plantează ca o jenă, apoi ca o teamă în inima celor ce-au știut folosi împrejurările tulburi de altă dată, pentru a-și rostui o justificare și o poziție dacă nu demnă, cel puțin fermă în societate. Aceștia își interzic memoria, socotesc scandaloasă, și primejdioasă pentru ei, confruntarea cu trecutul. Vor fugi de el: fie pe calea lașă a sinuciderii, fie pe calea nu mai puțin lașă a îndepărtării lui silnice. Nu poți însă, ucide trecutul. Oricît te-ai strădui să-l ignori, oricît crezi că-l poți sgruma. Trecutul trăiește în fiecare ca însăși rădăcina carierei noastre umane. Și nu putem



„Pisica în noaptea Anului Nou” de D. R. Popescu, pe scena Teatrului Dramatic din Brașov. Sus: Mircea Andreescu, Virginia Marcu, Dan Săndulescu, Costache Babii și Ion Jugureanu. Jos: Mada Florian și George Gritănușu





„Pisica în noaptea Anului Nou“ de D. R. Popescu, la Teatrul Național din Cluj

smulge această rădăcină, chiar dacă o simțim sau o știm putredă, fără a atinge fondul însuși al ființei noastre. Fiecare își strigă așadar, acum în ajun de Anul Nou, confruntându-se cu trecutul său, nefericirea ce dospește în el : fiecare aruncă asupra celuilalt vina nefericirii ce-l macină ; fiecare descoperă în celălalt minciună, poltronerie, lășitate, egoism : fiecare rostește în această mereu mai nestăpinită dispută megarică, dacă nu adevărul, adevărul său personal, despre viață — despre viața pe care a fost împiedicat s-o trăiască ; despre om — despre omul din el pe care a fost silit să-l muteze ; despre idealuri — despre idealurile pe care a fost nevoit să le abandoneze sau să le terfelească.

E un joc dur al adevărului. Declanșat în piesă de eliberarea din închisoare și de revenirea în sinul familiei a unui părinte : de actul care pe plan istoric, a însemnat începutul perioadei de eliberare a cetății însăși, de „imperfecțiunile“ și erorile trecutului. Drama ține însă să dezlege nu atât problema reintegrării, cât problema în genere a conviețuirii, a afirmării și realizării individului în societate și prin societate, nu în afara nici deasupra sau împotriva ei. Ea se desfășoară parcă străină de rigorile teatrale convenționale. Își șerpuieste și își ramifică acțiunea într-o aparent totală nepăsare față de ceea ce s-ar numi o edificare silogistică, de clară sesizare a argumentelor ce produce. Ne aflăm însă în fața unui eșafodaj dramatic care se reclamă în substanța lui revelatoare de la ipoteza și de la atmosfera

coșmar care pune sub semnul întrebării natura noastră umană și în care culorile ea și datele intime ale realităților trăite își pot îngădui luxul nedisimulărilor, al rostirilor răspicate și al unei dezordini specifice a planurilor, a accentelor, a problemelor atacate. Este ceea ce îngăduie și montărilor scenice o diversitate nedefinită de soluții în configurarea și sublinierea adevărilor — și a adevărului — pe care personajele — și piesa — lui D. R. Popescu le emit cu „mînia“ *Ingerilor triști* — în cheie tragică sau grotesc comică, tăios ori pe strună lirică, stăpînit ori dezlănțuit, ori duios — totdeauna străbătut de un aspru și îndurerat (cînd nu retezat) elan spre puritate, spre sinceritate, spre omenie.



Primul regizor al *Ingerilor triști*, — Eugen Mercus — a fost și *Pisicii în noaptea Anului Nou* autorul celei dintîi puneri în scenă. Poate e o întîmplare, poate nu, dar și de astă dată Eugen Mercus s-a arătat a fi avut „mînă bună“. Textul lucrării poartă virtuțile unei priviri dintr-odată cuprinzătoare și neerarlizate asupra unui univers de psihologii, experiențe de viață și veleități. Drama se zbate și se dezbate *închisă* în acest univers, foarte diferențiat în tipuri, tonuri și atitudini, dar greu de urmărit în dialectica ei, cum arătam, eristică. Temperament cumpănit, Eugen Mercus a căutat și urmărit în aparenta încălecare de planuri și sensuri ale textului, filonul logic fundamental, ascuns, al jocului înfierbîntat pe care dramaturgul îl propune. A compartimentat spațiul am-

prim plan nodurile de semnificație majoră ale filonului principal al acțiunii. A izbutit astfel, să marcheze cu aceeași virtute demonstrativă și notele particulare (tipologice) ale dezbaterii și notele ei de aparentă (dar necesară) relaxare. E de reținut că nota de ipotetic coșmar se realizează în cel mai realist chip, fidel, în fond, textului, care cere ca trecerea de la convențiile și disimulările realității, la realitatea fără convenții și fără disimulări a coșmarului, să se facă doar printr-o abia perceptibilă schimbare de lumină — din crudă în ușor fantomatică. Lumina aceasta coboară, încălcată de ornamente fastuos onirice, pentru a reveni însă pe parcursul „visului” — pînă în final — la lumina familiară a vieții de trezie: căci visul din piesă e în esență totuși viață. El nu poate fi însă același, al tuturor, în același timp. Aici, în spectacolul lui Eugen Mercur, este viziunea cutremurată a mamei (care se descoperă victimă a îndelung răbdătoare sale huncredințe) și care din conul ei de lumină (citește: din umbră) realizează eșecul vieții sale de mamă, de soție și de membru al societății, privind lumea de erori (și orori) ce-o întîmpină și o include, la acest început de „An Nou”... Mada Florian este, în acest rol (așa văzut) pusă la grea încercare — obligată să centreze în juru-î (prezență reținută, cu revolte și dureri mocnite, niciodată mărturisite) atenția spectatorului. Acesta este însă solicitat cu insistență zgomotoasă și neliniștită de trepidăția mereu de prim plan a celorlalți protagoniști. Totuși, două momente-cheie (cel al „romanțelor” și cel al deciziei de a sluji adevărul, în pofida prăbușirii sale) puteau scoate din rezervă figura mamei (compusă, vizibil, în contrast cu a celorlalte personaje, din linii abia schițate și din estompare culatori minore). A fost însă, în numita scenă a romanțelor (altminteri, ca atmosferă, înțelept ferită de ispitele melodramei), împiedicată de un partener care și-a construit rolul sub datele la care aspiră semnificația pe care i-o conferă textul. E vorba de Gheorghe Gridănușu a cărui acțiune scenică se lasă dominată de masca pe care a împrumutat-o tatălui — amestec de desuet și descumpănire. Iar în scena marii decizii, accentele ei, deși o scot din matca unei prezențe pînă atunci șterse, nu pot egala și mai puțin pot covîrși ascendentul obținut pe parcursul spectacolului, de Ion Jugureanu — cu o bine dozată și, prin firese, convingătoare energie scenică, în „stăpînul de clan” Aurel; de Virginia Marcu — maseind în rolul Gildei cu inteligent și versatil construită felinitate, obida unei purități decăzute, dar nu și trădate: de savurosul tandem Angela Costache și Geta Grapă care, în interludii gras comice, au pigmentat acest coșmar al nerealizării sau al falselor realizări umane cu falsa fericire a unor existențe plătind indiferente și deasupra asperităților timpului și realităților: de Mircea Andreescu (în fratele Victor) și de Costache Babii (în cumnatul Ion), a căror



Gh. Ionescu-Gion și Anca Neculce

personalitate s-ar fi dorit totuși mai decis și mai rotunjit afirmată, pentru ca acțiunea lor contrapunctică, în raport cu aceea a lui Jugureanu (Aurel) să depășească valoarea efortului lăudabil. Aceași remarcă pentru Dan Săndulescu în rolul medicului psihiatru — în fond rezonour al dramei — și pentru Victor Ionescu — în rolul sinucigașului Elizeu, onctuos și cu o frumoasă degajare aparentă, dar uitînd să pedaleze și pe latura subterană a rolului, de trădător al amicitiei și de parvenit pe ușa din dos a istoriei.

Spectacolul e construit cu o echipă ale cărei forțe s-au mulțumit indeobște cu meritul modestiei profesionale. De data aceasta, efortul ei ne-a reținut atenția, mai cu seamă și pentru valoroasele indicii (și performanțe) de preocupare stilistică pe care le marchează.



Sub îndrumarea lui Vlad Mugur, la Naționalul clujean, *Pisica în noaptea Anului Nou* a fost prezentată dintr-o perspectivă diferită. Vlad Mugur pare a fi citit în drama lui D. R. Popescu, înaintea sensurilor ei generalizabile, o dramă caracteristică intelectualității. Problemele care se pun și își caută, convulsionat, dezlegarea aici, se pun în adevăr unei lumi populate în principal de profesori, critici literari, medici, ingineri... Așa fiind și „culoarea locală” și tonul discuțiilor și manierele și limbajul protagoniștilor s-au mulat, după o corespunzătoare, prealabilă, epurare a textului, de ceea ce

este frust în el, ori dispoziție pitorescă, sau reminiscență a obîrșilor joase sociale. „Coșmarul” dramei trece din registrul ipotezelor oriñice în registrul euforiilor divagante ale stărilor de beție. Problemele de conștiință ale familiei nu se mai întrupează și nu mai prind viață, oarecum din afară, în ochii îngrijorați și neajutorați ai mamei, (care, aici, la Cluj, își rarefiază la maximum prezența: Rodica Daminescu), ci în mintea, aburită de șampania revelionului, a „șefului” familiei, Aurel; în gestul plin de sine, condescendent ori poruncitor, cu care domină lumea din jur, el ascunde în fond conștiința cea mai tragic obsedată de propria ei șubrezenie, cea mai temătoare de tîrcoalele inchizitoriale ale trecutului.

Drama lui D. R. Popescu se centrează așadar, în viziunea lui Vlad Mugur, în jurul acestui trecut, personificată în persoana lui Tudor-tatăl, și al modului în care intempativă lui intrare în scenă dislocă dulcele climat sărbătorec al serii. O vagă aducere aminte a *Inspectorului de poliție*, prin apariția misterioasă a căruia, Priestley pusese sub semnul întrebării onorabilitatea și morală lumii burgheze, pare să fi stăruit în Vlad Mugur la închipuirea spectacolului său. Păreră aceasta ni se impune cu atît mai mult cu cît l-a invitat pe G. Ionescu-Gion să interpreteze rolul. Ceea ce înseamnă că a știut nu numai că distincția fără fisură a artei lui Ionescu-Gion se va repercuta asupra întregii distribuții, dar mai ales a știut în ce măsură instrumentele discreției cu care actorul bucureștean operează cu predilecție, se potrivesc personajului. Tregerii lui calme, aparent neutre și retractile, dar de o neăbănuită încărcătură explozivă, prin lumea scenei. În adevăr, Tudor (Ionescu-Gion) pătrunde de demult și de departe în ambianța de confort, de bună dispoziție și parcă de bună înțelegere a casei în care, cîndva, fusese tată. Pătrunderea lui, nudă de orice retorică și fals patetism, totuși cald încercătoare, e întîmpinată — dincolo de surprindere, de efortul bucuriei sau de ascunsă jenă — ca un reproș, ca o continuă și grea întrebare. Glasul lui este teșit de modulații, gestul sterp de afectație, mișcarea fermă, dar interzisă ostentației. Jocul lui Gion, mai mult joc de pauze și de priviri, neliniștește, însă, și incită neabănuit de puternic jocul partenerilor. Incită în Anca Neculce-Maximilian (Gilda), jocul unei false exaltări a cărnii, cu o tristă și obosită nonșalanță, în care mai poți bănuși totuși, disponibilități la candoare; incită în George Motoi descoperirea unui febril depozit de luciditate sceptică, potrivite rolului lui Victor; alături de el Viorel Comănici (Ion) — acesta, mai reținut și mai liniar dar nu lipsit de adresă — dă cu autoritate replica lui Valentino Dain. Care, la rîndu-i, trăiește cu crescîndă violență a negării, a spaimii și a gestului criminal ratarea ca om a lui Aurel. Singurele asupra cărora „trecutul” nu operează, sînt „ratele” liniștite, Octavia și Veturia, al căror

pasaj interludic prin dramă e destinat odihnitelor risului, dar cărora Maria Blănaru (Veturia) și îndeosebi Melania Ursu (Octavia) le împrumută o aură de neștiută dar semnificativă și de loc distonantă tristețe.



În sfîrșit — dar nu ultima, nici ultima posibilă — viziunea lui Gh. Harag, la Tg. Mureș. Cum spuneam, am văzut doar un „șnur” — încă crud, încă nelegat, neritmat, cu rolurile încă nu definitiv distribuite, încă nestrinite, nereliefate. (Excepție: Ion Fiscuteanu care promite să domine spectacolul cu o neprevăzută și elocventă îmbinare de grotesc și tragic a rolului central, Aurel, pe care-l secundează tăcută, servilă, umbrită în personalitatea sa, Livia (Maya Indrieș, inteligent fără pretenții scenice în acest rol). Nu voi putea de aceea, să dau seamă decît despre intenția regizorului de a pirandelliza cumva, drama, într-un joc „de-a ce-ar fi dacă” al actorilor înșiși. Atmosfera ajunului de An Nou se desenează și ea, — luminos, puternic colorată de intervenții folclorice etc., toate într-un contrast adecuat cu ipoteza de joc a coșmarului. Rezultatele nu sînt lipsite de interes și de eficiență. Ele depind totuși, în ultimă instanță, de ceea ce și de cum vor face actorii.

Florin Tornea

D U E T

de Andi Andrieș
pe două scene:

- Iași
- Botoșani

Noua piesă a scriitorului ieșean Andi Andrieș, *Duet*, se alătură prin premisele ei unor lucrări cu tendințe caracteristice, comune multora dintre tinerii noștri autori de teatru. Andi Andrieș optează pentru tema de actualitate și folosește ca armă umorul bonom. În această nouă „comedie în 13 capitole” se descifrează limpede influența Ecaterinei Oproiu, a lui D. R. Popescu, a lui Mircea Radu Iacoban, cu tot cortegiul lor de atitudini și mijloace expresive întîlnite în piesele contemporane cu tineret, cu „dramele integrării” acestuia în viața socială. Și în *Duet* ca și în *Grădina cu trandafiri* (piesa de debut a autorului), se observă un anume interes pentru dezbaterea de idei, un spirit polemic față de înțelegerea unor noțiuni fundamentale: muncă, dragoste, angajare. Caracterul publicistic (decuparea unor