

Teatrul

noiembrie 1962 (anul VII)

II

P^{II}

0584

În acest număr:

SUB CLAR DE LUNĂ

Tragédie
cu un prolog și 3 acte
(sau fableuri)

de TEODOR MAZILU

teatrul

Nr. 11 (anul VII) noiembrie 1962
REVISTA LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURA ȘI ARTA
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P.R.

S U M A R

| | Pag. |
|--|------|
| Florin Tornea VICTORIOSUL DRUM AL MARII REVOLUȚII . . . | 1 |
| ȘASE ÎNTREBĂRI Răspund : George Vraca, D. D. Neleanu, Lazăr Vrabie, Victoria Dinu, Elena Deleanu | 5 |
| Ana Maria Narti A GINDI CONTEMPORAN TEATRUL | 14 |
| B. Elvin REȚETE sau CALITATE ORI REȚETE și CALITATE ? . | 20 |
| SUB CLAR DE LUNĂ | |
| Falsă tragedie într-un prolog și trei acte (șase tablouri) de Teodor Mazilu | 23 |
| Paul Everac SĂ NU FETIȘIZĂM | 59 |
| * | |
| Mira Iosif RAIKIN DESPRE... RAIKIN | 67 |
| Gh. Popovici-Poenaru CUM SE DEZVOLTĂ TINERII ACTORI | 70 |
| G. Tovstonogov DESPRE ACTORUL CONTEMPORAN (II) | 73 |
| Dorel Dorian „IUBIREA ȘI VIAȚA TREBUIE MEREU CREATE“ . . . | 77 |
| <u>TEATRE DIN ȚARĂ LA BUCUREȘTI</u> | |
| IN CĂUTAREA STILULUI | |
| („Căsătoriile se leagă pe pământ“ de Huszár Sándor ; „Dans pe sîrmă“ de Kallay István ; „Celebru 702“ de Al. Miro- dan ; „Război și pace“, după L. N. Tolstoi, pe scena Tea- trului Maghiar de Stat din Cluj) | 79 |
| Valeria Ducea TREI SPECTACOLE ARĂDENE | |
| („A treia, patetica“ de N. Pogodin ; „Răzvan și Vidra“ de B. P. Hajdeu ; „Nu se știe niciodată“ de G. B. Shaw) . . . | 85 |
| Ileana Berlogea GERHART HAUPTMANN | 88 |
| Al. Popovici D-ALE TEATRULUI | 91 |

Coperta I : Gh. Ionescu-Gion (Platonov) și Stamate Popescu (Cea-
sovnikov-fiul) în „Oceanul“ de Al. Stein — Teatrul Tineretului

Fotografia : ION MICLEA

Coperta IV : Scenă din „Electra“ de Sofocle — Piraikon Theatron
(Grecia)

Desene de SILVAN ȘI CAMILLO OSOROVITZ

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București - Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară,

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

VICTORIOSUL DRUM AL MARII REVOLUȚII

S

Înt 45 de ani de cînd „forța insurecției proletare a zdrobit pe exploatatorii” din fostul imperiu țarist. Pe ruinele lui se înalță azi, în neabătută și măreață dezvoltare, statul celor ce construiesc comunismul, Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste. În istoria și prezența acestui stat și a constructorilor lui, omenirea vede concentrîndu-se și fructificîndu-se supremele valori ale secolului nostru, secol prin excelență revoluționar — în relațiile dintre oameni și popoare, în domeniile științei și tehnicii, ale moralei și faptei creatoare. Calitatea revoluționară a contemporaneității noastre nu poate fi gîndită în afara partidului și poporului Marelui Octombrie.

De la Stahanov la Maresiev și apoi la primii cuceritori de azi ai spațiului cosmic, omul sovietic e identificat cu cele mai înalte virtuți spirituale, culturale, etice. Forța lui exemplară este, pretutindeni în lume, din ce în ce mai din plin verificată. Ceea ce este esențial pozitiv în acest om se revelează în înțelegerea necesității și sensului înnoirii sale, în victoria sa continuă asupra forțelor potrivnice. Căci omul nou nu e o creație spontană a revoluției, nici o trăsătură cristalizată o dată pentru totdeauna. Cum nici revoluția socialistă însăși nu e un simplu act istoric, care a început și s-a încheiat cu înlocuirea unei așezări sociale vechi, putrede, printr-una nouă, sănătoasă, ci un proces necurmat de înnoiri. („Nici o formă nu va fi definitivă, atîta timp cît nu va fi realizat comunismul deplin” — îi învăța Lenin, un an după marea izbîndă a lui Noiembrie șapte, pe activiștii de partid din Moscova.)

Acum 45 de ani — „a doua zi” după zdrobirea exploatatrilor, cînd poporul sovietic se afla în fața crucialei și covîrșitoare sarcini de a trece imediat la construcția socialistă — calitatea fermității eroice și a entuziasmului ostășesc al muncitorimii și al fărînimii era doar o primă treaptă a conștiinței noi, revoluționare.

Oamenii muncii moșteniseră de la moșieri și capitaliști mizerie, vîlăgure fizică, incultură. Privim azi, de pe cele mai înaintate posturi ale culturii, la acele clipe încărcate de aprig tragism. În acele condiții, aparent de nerezolvat, Lenin idea că de un joc de păpuși, ca de o distracție de domnișoară de pension în ale socialismului, de vechii socialiști utopiști, care „își închipuiau că socialismul poate

PJA 947/11



fi construit numai cu alți oameni... imaculată, perfect instruită...". Înfrățind înenelate greutăți ce stăteau în fața Puterii Sovietice (pindite cu rințete de satisfacție, și dinafară și dinăuntru, de dușmanul prin excelență „cult”), Lenin avea tăria genială de a spune și de a hotări: „Nu sintem utopiști ca să ne închipuim că opera de construire a Rusiei socialiste poate fi înfăptuită de nu știu ce oameni noi; noi folosim materialul pe care ni l-a lăsat moștenire vechea lume capitalistă”; „noi vrem să construim socialismul cu oameni pe care i-a format capitalismul, pe care i-a stricat, i-a pervertit, dar în schimb i-a călit pentru luptă... Noi trebuie să construim socialismul cu ajutorul acestei culturi” (a capitalismului)... „alt material nu avem. Noi vrem să construim socialismul imediat, cu materialul pe care l-am moștenit peste noapte de la capitalism, să-l construim chiar acum, iar nu cu oameni care vor fi crescuți în sere...”

Cu aceeași tărie, Lenin nu obosea, în acele momente cînd socialismul începea a se construi, fără experiență, fără model, cu piedici și împotriviri dușmane, să denunțe, printre dușmanii cei mai vătămători ai eforturilor constructive, deprinderile, mentalitatea, orizonturile înguste lăsate moștenire de trecut, chiar omului prin alcătuirea lui cinstit, merituos, devotat cauzei comuniste. „Oblomovismul”, birocrațismul, comoditatea, rutina cea mai mușcărită, tărgăneala, neștiința de a lupta împotriva lor, cocoloșirea lor — iată o seamă de tare vechi, asupra cărora atenția lui Lenin s-a oprit repetat, cu nestinsă severitate, în clipele grelelor sarcini în care partidul și poporul sovietic se apropiau de socialism, „nu ca de o icoană solemn zugrăvită”, ci practic. El observa și condamna toate acestea, în raport cu revoluționarismul teoretic — sincer și din plin exprimat de comuniști —, pe planul larg al relațiilor sociale, economice și politice.

A lupta împotriva lor cu eficacitate cerea așadar o pătrundere lucidă în cauzele care le-au determinat. Și Lenin arăta aceste cauze, vorbind despre caracterul contradictoriu al oricărei „revoluții cu adevărat mari”, care „se naște din contradicțiile dintre vechi, dintre ceea ce tinde la îmbunătățirea vechiului, și tendința cea mai abstractă spre nou, care trebuie să fie atât de nou, încît să nu conțină nici un grăunte din ceea ce a existat înainte”. Astfel de contradicții, arăta Lenin, vor persista cu atât mai multă vreme „cu cît această revoluție este mai vertiginoasă”.

Nu putem să nu confruntăm învățătura leninistă despre relațiile dintre vechi și nou cu anii noștri, cînd tendința spre noul care „să nu conțină nici un grăunte din ceea ce a existat înainte” a prins să capete, în uriașă măsură, pe toate țărîmurile de viață și de muncă, în Uniunea Sovietică și în țările lagărului socialist, forme concrete. Omul socialist s-a regăsit pe sine în relațiile sale de viață și de producție, golite de conținutul înapoiat al individualismului meschin, al eticii de junglă, al inculturii. Cultura, în înțelesul leninist al cuvîntului, a ajuns o stare a deprinderilor lui cotidiene; știința, așa cum o indica tot Lenin cîndva, un element component al vieții de toate zilele. Conștiința că ești om — că ai dreptul să te afirmi ca atare, deplin, cu capacitățile și aptitudinile tale, că în raport cu societatea nu mai apari ca victimă a ei, ci ca constructor și conducător al ei, că în relațiile cu lumea înconjurătoare te simți trăind într-un climat de întraajutorare frățească, de reciprocă stimulare — este unul din marile rezultate ale revoluției. El apare omului țărilor socialiste ca o realitate stimulatoare a vieții. Ca și nivelul lui de intelectualitate, crescîndă, mereu mai exigent răzbătătoare și mai larg cuprinzătoare, care tinde să anuleze vechile deosebiri umilitoare dintre munca fizică și munca spirituală, dintre execuția rutinieră și creație.

Metaforele devin realități. Chiar cele iscate de viziuni fantastice. „Mașina timpului” era în viziunea „fosforescentă” a lui Maiakovski o simplă metaforă. Ea era menită să exalte „mașina ritmului construcției socialiste”. Tot metaforă a fost și anul 1979 — anul cînd viața omului e proclamată „inviolabilă” și cînd „ploșnița normalis” e trecută, împreună cu parazitul social de tipul lui Prisipkin, în rîndul fiarelor (firește, vechi), vrednice de curiozitatea cercetătorilor științifici ai faunelor dispărute...

Conținutul realist al metaforei lui Maiakovski e evident. Ea e desigur surprinzătoare, înainte de toate, pentru precizia termenului. Căci „mașina timpului” mai are, în adevăr, de străbătut — în țara Marelui Octombrie — doar 17-18 ani-muncă revoluționară ca să ajungă în comunism. Urmașii de azi ai lui Ciudakov și Velosipetkin se află în plin zbor spre împlinirea înainte de termen a planului de 20 de ani, a sarcinilor trasate de Congresul al XXII-lea al P.C.U.S., spre așezarea temeliiilor tehnico-materiale ale comunismului.

Civilizația comunistă este o necesitate istorică implacabilă. Nașterea și existența acestei civilizații înseamnă, dincolo de orice realizări pe multiplele planuri ale activității umane, eliberarea omului de trăsăturile ce-l înstrăinează de sine însuși și îi mutilează fața și structura spirituală.

Drumul spre civilizația comunistă nu este însă neted, scutit de greutate. A-l străbate cere o continuă și activă vigilență.

Cu tot ce e în el imund, trivial, primejdios, Prisipkin nu a fost mistuit, cum se credea, „complet în flăcările” incendiului, alimentat de „alcool și păienjenis”, care a cuprins frizeria familiei Renaissance. El a rămas doar amorțit — congelat — în beciul frizeriei înecate sub apă înghețată a pompierilor. Moartea lui Prisipkin e așadar aparentă. El mai e așadar în măsură să se dezmoștească, să fie readus „la viață” și, cu „mimetismul lui monstruos”, cu „răsuflarea lui otrăvitoare”, să contamineze lumea. Substratul acesta al metaforei lui Maiakovski e, mai cu seamă în zilele noastre, vrednic de a fi relevant. El este deopotrivă chemarea la luptă și vigilență împotriva vechiului — a prezenței și influenței lui concrete, a rămășițelor sau eventualelor lui recrudescențe — și o adâncă, dialectică, înțelegere a complexității luptei dintre vechi și nou, a dificultăților pe care omul e dator să le înfrunte și să le înfrângă în procesul înnoirii lui.

„Educarea omului nou este un proces complicat și îndelungat. Oamenii nu pot fi transplantați în mod mecanic, din împărăția capitalismului în împărăția comunismului... Rămășițele trecutului reprezintă o forță teribilă care apasă ca un coșmar mințile oamenilor. Ele sînt înrădăcinate în viața și conștiința a milioane de oameni, încă mult timp după ce au dispărut condițiile economice care le-au generat”, sublinia, acum un an, Nikita Hrușciov, la Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. Lupta aceasta subtilă — cu atît mai dificilă, mai complexă, cu cît se petrece cu deosebire în lumea conștiinței — nu poate duce la izbînda noului dacă se limitează la o simplă opoziție pasivă, la recunoașterea doar teoretică a superiorității ideilor (ideologiei) noi, socialiste, față de ideile (ideologia) vechi, capitaliste. „În prezent, activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîuririlor educației burgheze din conștiința oamenilor este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei între vechi și nou”, ne spune tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej. Ea presupune, în bună parte, și conștiința caracterului contradictoriu al propriei noastre construcții spirituale, și deci necesitatea de a ști să realizăm ceea ce Lenin numea „dedublarea unicului în contrarii care se exclud reciproc” (dedublare care „ne dă cheia distrugerii vechiului și apariției noului”).

„Revoluția n-a sunat încă demobilizarea...” Este o replică a lui Platonov, eroul-marinar din Oceanul, de tulburătoare ecouri, al lui Al. Stein. Ea mi se pare că dă sens nu numai lucrării dramatice, ci că mărturisește, deschis și lapidar, o realitate a contemporaneității noastre, în plină desfășurare revoluționară a forțelor umane din toată lumea, deșteptate la elanul cunoașterii, al rușerii lanțurilor necesității, al pătrunderii în imperiul libertății. Marele Octombrie străjuiește iureșul acesta năvalnic spre înnoire.

Revoluția n-a sunat încă demobilizarea. Lupta cu vechiul continuă. În toate domeniile. Raportul de forțe este astăzi, pe planul economic, al științei și al politicii mondiale, în favoarea socialismului. Ceea ce nu micșorează cu nimic intensitatea luptei. Ceea ce sporește complexitatea ei.

Pentru mînuitorul uneltelor artistice ale ideologiei — și îndeosebi pentru omul și scriitorul de teatru — a fi în primele rînduri ale bătăliei pentru victoria noului rămîne supremul său titlu de onoare.

Florin Tornea

PREMIERE

Două momente din

„STEUA POLARĂ” DE SERGIU FĂRCAȘAN

pe scena Teatrului „C. I. Nottara”

În fotografii : Marga Butuc-Barbu (Maria Proca) ; George Constantin (Pavel Proca) ; Constantin Brezeanu (Bogdan Athanasescu), Jules Caraban (Iacub Balăceanu) ; Ion Dichiseanu (Gheorghe Mocanu) ; Mihai Herovianu (Virgil Rucăr) ; Lia Pop (Brîndușă)



www.cimec.ro

MARIA : Pe ăsta vrei să-l strivești ? ăsta-i nebun, e fachim, ăsta, dacă arunci o piatră de moară în căpățina lui, zice că nu știe ce are, că-l cam doare capul, și mă roagă să-i mai fac o cafea !



BALĂCEANU : Să binecuvîntați frămîntarea ăsta, copii ! Se naște o lume ! Se naște un om ! Și lasă ceva în urmă,

Sase întrebări

1. Care este programul artistic al teatrului dv. ? Care sînt, în cadrul acestui program, obiectivele concrete ale acestei stagiuni ?
2. Cum se încadrează în programul artistic al teatrului prima parte a stagiunii 1962/1963 ?
3. Ce rol considerați că revine dramaturgilor cu care lucrați, secretariatului literar și regizorilor teatrului în ansamblul de probleme ale stagiunii ?
4. Cum vă pregătiți pentru concursul tinerilor actori ?
5. Ce probleme de constituire și valorificare armonioasă a ansamblului de actori există în teatrul dv. ?
6. Vă sînt cunoscute, desigur, opiniile critice exprimate recent în presă asupra mișcării noastre teatrale ; în ce mod răspunde teatrul dv. acestor opinii ?



GEORGE VRACA

Artist al poporului
Directorul Teatrului „C. I. Nottara”

Programul artistic al unui teatru este o noțiune complexă, care tinde să se realizeze atît prin structura repertoriului, cît și prin ținuta spectacolelor. În stagiunea 1962/1963, dorim să realizăm fuziunea, pe un plan superior, dintre aceste două aspecte fundamentale ale activității noastre, lucrînd într-un spirit nou, caracteristic, de altfel, celor mai bune realizări din teatrele noastre.

Fluctuațiile de stil și de calitate de care ne-am resimțit în stagiunea trecută au fost determinate de unele particularități negative ale colectivului nostru, pe care nu înțelegem să le mai tolerăm. Dispunem de un nucleu de actori valoroși și de o echipă bună de regie, căreia trebuie să-i solicităm ceva mai insistent gustul, îndrăzneala și imaginația creatoare, pentru a realiza, pe baza unor exi-

gențe artistice mai evaluate și mai moderne, unitatea de stil a spectacolelor noastre într-un inedit complex de artă teatrală.

Deschiderea stagiunii la sala Magheru cu piesa *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan, în regia lui Radu Penciulescu, și la sala Studio cu piesa *Bucătăreasa* de A. Sofronov, în regia lui Mircea Avram, exprimă linia directoare a programului acestei stagiuni.

Am împărtășit în stagiunea trecută experiența amară a unor texte anemice, cu veleități literare puerile, mirosind a clei și confecție. Experiența a costat scump, dar are și un revers pozitiv. Consiliul artistic și secretariatul literar au devenit mai exigente în alegerea pieselor originale. *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan și *Este vinovată Maria Serafim?* de Laurențiu Fulga anunță cotitura energetică spre un repertoriu original, pe care-l dorim alcătuit la nivelul cerințelor actuale. Sarcina principală a secretariatului literar este să lărgască „breșa” care s-a produs în seria de texte mediocre, prezente înainte în repertoriul nostru original, să dezvolte succesele de la începutul stagiunii, asigurând pentru întreaga ei desfășurare texte originale de factură artistică valoroasă.

Desigur, în ansamblul problematicei stagiunii 1962/1963, sarcina cea mai grea revine regizorilor. Cotitura artistică pe care dorim s-o realizăm este nemijlocit condiționată de un salt calitativ în munca regizorală a teatrului.

Unele spectacole de la noi se resimt din pricina rutinei, a lipsei de prosepție și spontaneitate în concepția regizorală, ceea ce le dă un aer empiric și un relief lipsit de finețe și de strălucire artistică. Regizorii noștri au obținut în ultimele stagiuni câteva succese, unele recunoscute, altele ignorate sau minimalizate, în orice caz reale, care constituie tot atâtea puncte de sprijin pentru a ridica viitoarea stagiune, în ansamblul ei, la nivelul unor exigențe sporite.

În teatrul nostru, concursul tinerilor actori are o rezonanță cu totul particulară. Nu toată lumea știe că Teatrul „C. I. Nottara” este un teatru al actorilor tineri. Caracteristica stagiunii care a trecut, elementul ei inedit, constă în faptul că piese clasice de respirație universală — *Antoniu și Cleopatra*, *Frații Karamazov*, *Ciocirlia* — au fost interpretate de actori talentați, dar excepțional de tineri, de unde și unele incertitudini și inconsecvențe în joc. Ne-a surprins pe alocuri tonul sceptic și uscat academic al unor recenzenți lipsiți de gândire, de înțelegere și de dragoste față de aceste mlădițe viguroase ale viitorului teatrului românesc. De aceea, concursul tinerilor actori este pentru noi un prilej de a demonstra aceste prețioase virtualități actoricești și a confirma justetea orientării noastre, cu precădere, spre ceea ce este nou și se dezvoltă în teatrul românesc contemporan. Tinerii noștri actori vor intra în concurs cu piesa *Prima zi de libertate* — a cunoscutului autor polonez Kruczkowski.

Datorită unui proces specific de cristalizare a colectivului nostru de-a lungul anilor, valorificarea ansamblului de actori din teatru a urmat un drum mai greu și mai sinuos decît în alte teatre. Lipsite de o ierarhie de valori bine fixată, distribuțiile noastre au avut mult timp un caracter experimental care a produs daune calității artistice a spectacolelor noastre. În stagiunea 1962/63, acest proces de selecție s-a încheiat în liniile lui generale și acum dispunem de o imagine clară asupra vocației și locului fiecărui actor. În consecință, valorificarea ansamblului va fi de aici înainte mai realistă, mai rațională și mai armonioasă.

Calitatea interpretării se va ameliora în măsura în care vom izbuti să convingem pe unii actori să-și racordeze stilul de joc la spiritul și la stilul teatrului modern și să-și ridice substanțial exigențele față de repetiții și spectacole.

Opiniile critice, exprimate în ziare și reviste, sesizează cu luciditate și realism că, în procesul complex al dezvoltării noastre teatrale, există o tendință artistică înnoitoare, alături de tendințe de oboseală și clișeu de care ne-am făcut și noi în parte vinovați. Considerăm articolele respective ca un seismograf fin și atent al dezvoltării gustului public, căruia procesul vast de culturalizare a maselor îi conferă o excepțională putere de selecție.

Teatrul nostru răspunde acestor opinii printr-o energetică mobilizare a conștiințelor și responsabilităților, în vederea lichidării rămîinerii în urmă, din punct de vedere artistic, a unor spectacole de la noi și a ridicării realizărilor noastre la nivelul celor mai înalte exigențe ale spectatorilor.



D. D. NELEANU

Directorul Teatrului Tineretului

Teatrul Tineretului, prin menirea lui, trebuie să fie un teatru al tinereții, al gândurilor înflăcărâte, care să dezbată în mod partinic, cu îndrăzneală și curaj creator, problemele majore ale actualității. Așa cum tînăra generație a țării, însușindu-și cunoștințele cele mai înaintate, depune eforturi intense pentru desăvîrșirea construcției socialiste, făcînd să înflorească talentul creator al poporului nostru, Teatrul Tineretului este obligat de publicul căruia i se adresează să ducă mai departe arta noastră teatrală, să-și spună cuvîntul propriu în peisajul artei romînești. Aspru ne-ar judeca tînăra generație dacă n-am răspunde prin spectacolele noastre gândurilor sale înaripate, pasiunii sale pentru tot ce e nou și generos, setei sale de cultură. Dramolette siropoase, conflicte convenționale, o manieră greoaie, grandilocventă, nu pot fi pe placul unui tineret activ, entuziast, animat de o concepție nouă, înaintată, asupra vieții.

De aceea, întreaga activitate a Teatrului Tineretului se desfășoară sub semnul dezbaterii celor mai actuale, celor mai arzătoare probleme ale contemporaneității și în spiritul lor.

Ne-am străduit să includem în repertoriul teatrului, prin căutări neobosite, tocmai acele lucrări care răspund acestui important deziderat, actualitatea.

Regizorii teatrului, deosebiți ca personalitate, oferă spectacole variate stilistic; cu toate acestea, jaloanele muncii lor converg spre același țel, în aceeași direcție. Pe toți ne preocupă să reliefăm ceea ce este esențial în lucrarea dramatică căreia urmează să-i dăm viață pe scenă, înlăturînd tot ce poate constitui balast în sublinierea ideilor, punînd accentul pe forța ideilor majore, mobilizatoare. Există o viziune regizorală comună, într-un fel cinematografică, asupra jocului actoresc (pe care îl dorim întotdeauna sobru, de o simplitate încărcată de sensuri), ca și în ceea ce privește montajul pe care ne străduim să-l aplicăm în spectacolele teatrului (de pildă, schimbarea rapidă a planurilor, ori ilustrarea muzicală distinctă a fiecărui moment).

Desigur, încercările noastre, căutările noastre în acest domeniu, nu-și propun să „copieze” arta filmului; respectînd convenția specifică teatrului, ne străduim să lărgim, prin această colaborare cu filmul, mijloacele de expresie ale artei noastre milenare, străduindu-ne să obținem o cît mai pregnantă și emoționantă sinteză artistică.

În această direcție sînt îndrumate și eforturile pictorilor noștri scenografi. Într-un spectacol ce-și propune să reliefeze cît mai sintetic textul dramatic, care subliniază cu precădere gândurile și simțămintele personajelor, ale oamenilor, detaliile scenografice ar fi inutile, ar fi un corp străin în viziunea de ansamblu a spectacolului. Doar un decor simplu, sugestiv, care să servească deopotrivă textul și concepția regizorală, poate să-și aducă contribuția în economia spectacolului, în concepția de ansamblu a Teatrului Tineretului.

Pe aceeași linie, a unui teatru modern cu adînci rădăcini în actualitate, ne desfășurăm activitatea și pe scena rezervată copiilor. Basmul, feeria își au de bună seamă valoarea lor estetică, stimulînd fantezia copilului. În acest scop,

editurile, televiziunea, radioul își fac dinplin datoria. Totuși, în epoca zborurilor cosmice, când copiii se visează — asemenea cosmonauților sovietici — străbătînd întinderile necuprinse ale cerului, cînd interesul pentru știință și tehnică înflăcărează imaginația celor nevîrstnici, prezența pe scena noastră a basmelor cu Căpcăunul cel rău ori cu blînda și supusa Ileana Cosînzeana n-ar putea satisface cerințele micilor spectatori. Educația morală a copiilor în spiritul ideilor comunismului trebuie să se îndeplinească, socotim, cu cea estetică. De aceea, ne declarăm net împotriva cultivării unei arte tradiționale prăfuite în spectacolul pentru copii. Dorim să dăm viață pe scena teatrului nostru — și în această direcție ne concentrăm toate eforturile — basmului erei cosmice, feeriei vieții cotidiene. Prin genul de spectacole pe care le oferim micilor spectatori, îi pregătăm să înțeleagă și să guste spectacolele pe care le realizăm pentru tineret, le formăm o concepție estetică nouă, modernă, asupra spectacolelor de teatru în general.

Noua stagiune teatrală trebuie să consemneze un pas înainte în cristalizarea principiilor repertoriului nostru și o etapă de aprofundare în căutările pentru definirea stilului propriu spectacolelor pe care le realizăm. În privința repertoriului, punem accentul, în continuare, pe tematica de actualitate, jucînd și autori clasici. (Astfel, în sala pentru tineret, vom pune în scenă *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, iar în sala pentru copii, *Micuța Dorrit* după Charles Dickens și *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri.)

Repertoriul stagiunii 1962/1963, continuînd și desăvîrșind preferințele care au început din stagiunile trecute să ne configureze un program propriu, este mai încheiat și mai unitar, fapt ce ne îndreptățește să sperăm că teatrul nostru se află în preajma maturității. (E vorba de *Oceanul*, *Mutter Courage*, *Generalul și nebunul*, *Logodnicul de profesie se însoară*, *Copiii au crescut*).

Continuăm să lărgim sfera colaborărilor cu dramaturgii. Dintre scriitorii atașați mai de mult de teatru, Dorel Dorian ne pregătește o piesă nouă și Alecu Popovici scrie o nouă lucrare adresată copiilor, piesă în care nădăjduim să se concretizeze mai pregnant concepțiile noastre despre teatrul pentru copii. Este meritul secretariatului literar că acum, în jurul teatrului nostru, s-a constituit un grup de scriitori care încearcă să lucreze pentru noi: Ion Hobană, Petre Vintilă, Nicolae și Sorin Holban, Cella Serghi, Luiza Vlădescu, Mihai Stoian, Alexandru Adrian, Eduard Jurist și Ion Mustață.

Pentru concursul tinerilor actori pregătăm piesa lui Aksionov și Stabovoi, *Colegii*, în regia lui I. Cojar.

În ce privește întrebarea referitoare la preocuparea pentru calitatea interpretării și valorificarea întregului colectiv, nu pot da un răspuns deosebit de cele de pînă acum. Noi încercăm să transformăm întregul teatru într-un șantier experimental, în care actorii și actrițele pot aborda curajos roluri cît mai variate, tinzînd să-și dezvolte cu îndrăzneală gama posibilităților de interpretare.

Discuțiile care se poartă actualmente în jurul vieții teatrale sînt cît se poate de utile, și faptul că ele s-au intensificat nu poate decît să ne bucure. Cred că și noi, oamenii de teatru, putem formula unele cerințe față de cronică. Aș fi fericit, de pildă, dacă criticii ar putea fi văzuți în teatre și înainte de premieră, dacă ei ar împrumuta un text aflat în repetiție, dacă ar asista la pregătirea spectacolului, discutînd cu regizorii, scenografii, actorii — într-un cuvînt, dacă ar face totul pentru a cunoaște într-o astfel de măsură concepția regizorală și specificul muncii teatrale încît să poată confrunța cu deplină competență realizările și intențiile.

De asemenea, trebuie să spun că uneori ne miră foarte mult enunțarea de puncte de vedere absolut opuse asupra unuia și aceluiași spectacol. Înțelegem că atîta vreme cît există oameni diferiți, diferite grade de cultură, sensibilități diferite, pot exista puncte de vedere foarte variate. Credem însă că atunci cînd albul i se pare unuia negru, și negrul este pentru altul alb, e greu să se găsească un limbaj comun criticii și creației și că, în astfel de cazuri, critica rămîne ineficientă pentru că nu poate fi înțeleasă.



LAZĂR VRABIE

Directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”

Programul artistic al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” se încadrează în coordonatele întregii mișcări teatrale din țara noastră. De aceea, obiectivele noastre artistice nu pot fi diferite de ale celorlalte teatre, după cum ele nu pot diferi — în linii mari — nici de la o stagiune la alta.

Ca și în celelalte stagiuni, preocuparea noastră fundamentală va fi promovarea dramaturgiei originale, cu o atenție sporită însă pentru calitatea pieselor pe care urmează să le reprezentăm, ca o reflectare directă a exigenței din ce în ce mai înalte pe care o manifestă spectatorii noștri. Nădăjduim să răspundem cel puțin onorabil acestei exigențe, reprezentând — printre altele — în stagiunea 1962/1963 piese ca : *O singură viață* de Ionel Hristea, *Sub clar de lună* de Teodor Mazilu, *Întimplări dintr-o vacanță* de Lia Marmeliuc. În afară de asta, teatrul lucrează cu un număr de autori, dintre care cităm pe Horia Aramă.

Dar manifestarea personalității fiecărui teatru constă în felul în care reușește să-și realizeze obiectivele. De aceea, ne vom strădui să accentuăm cât mai mult unitatea de stil a spectacolelor noastre, ceea ce nu contrazice întru nimic varietatea concepțiilor regizorale.

Considerăm că prin mesajul politic și artistic al unor spectacole cu piese ca *Fotbal de Pol* Quentin și Georges Bellak, *Cezar și Cleopatra* de Bernard Shaw, *Război și pace*, dramatizare de A. Neumann, E. Piscator și G. Prüffer, după romanul lui Tolstoi, *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht și altele, stagiunea 1962/1963 se încadrează satisfăcător în programul artistic al teatrului.

În legătură cu concursul tinerilor actori, în teatrul nostru se desfășoară o muncă intensă. S-a instituit o comisie însărcinată cu organizarea participării noastre la această importantă manifestare, dar frământarea creatoare în legătură cu problemele concursului a depășit nu numai limitele acestei comisii, ci și limita de vîrstă, în sensul că „mai vîrstnicii” colectivului sînt și ei activ preocupați de felul în care se va prezenta teatrul, sprijinind munca tinerilor artiști. Intenționăm să ne prezentăm la concurs cu două piese românești : *O singură viață* și *Sub clar de lună*.

Alegerea unor piese originale pentru concurs nu este nici ea întîmplătoare, ci reprezintă dorința expresă de a oferi tinerilor noștri prilejul de a demonstra, concomitent cu posibilitățile lor, posibilitățile dramaturgiei noastre. Aceasta, pentru că tineretul teatrului nostru a arătat de mult și în numeroase rînduri ce poate : actori ca Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Anca Verești, Lucia Mara, Mircea Albulescu, Nastasia Șova, Gh. Oancea, Rodica Suciu și alții au fost dis-

tribuiți cu consecvență în roluri de mare răspundere. De aceea, trebuie să le oferim ceva în plus, și credem că în cele două piese alese vor putea dobîndi o nouă experiență.

Calitatea interpretării depinde evident, în primul rînd, de posibilitățile proprii fiecărui actor, dar o serie de factori exteriori pot influența asupra dezvoltării acestor posibilități, și colectivul are un rol activ în această dezvoltare. În teatrul nostru există o omogenitate în interpretare, care se afirmă tot mai puternic, cu prilejul fiecărui spectacol nou. Această omogenitate presupune o puternică emulație creatoare între actori. Dar, la rîndul ei, această emulație nu este întîmplătoare, ci îndrumată de către organizația de partid a teatrului, prin diferite metode de educație comunistă practicate în sinul colectivului.

Am dori ca în paginile presei de specialitate să existe un schimb mai viu de opinii. Se simte nevoia ca problemele de teatru să fie dezbătute cu mai multă pasiune, fie pornindu-se de la cazuri concrete și mergînd spre teoretizarea de înțută superioară, fie prin demonstrarea, cu exemple concrete, a unor teorii artistice. Dar, de cele mai multe ori, concluziile meselor rotunde, sau ale anchetelor, din ziare sînt hibride, neatingînd planul teoretic și nedemonstrînd nimic practic. Consultarea prealabilă cu oameni de specialitate, legătura mai strînsă cu teatrele, evitarea unor informări expediate, de multe ori telefonice, neverificate, ar remedia, cred, multe din aceste carențe, situînd cu timpul articolele de specialitate la acea înălțime de la care pot deveni mai eficiente.



VICTORIA DINU

Directoarea Teatrului Regional București

Profilul teatrului nostru — înțelegînd prin acesta atît orientarea repertoriului, cît și factura spectacolelor — e hotărît în primă și ultimă instanță de public. Toți lucrătorii din cîmpul artei teatrale, contemporani ai glorioasei epoci a socialismului, au importanta menire de a educa în spirit socialist masele largi de spectatori, iar noi, Teatrul Regional București, avem o îndatorire în plus: aceea de a ne duce și la ei acasă. Merită să fie subliniat faptul că această „mișcare“, această „întîlnire“ a noastră spre public sporește, pentru tot colectivul și pentru fiecare actor în parte, simțul răspunderii, conștiința propriei misiuni de factor educativ și culturalizator. De aici, dorința noastră permanentă de a „cointeresa“ artistic pe spectatori, de a veni în mijlocul lor cu idei vii, actuale, cu probleme și chipuri de eroi care să răspundă preocupărilor și aspirațiilor publicului, prin care acest public să se recunoască, sau prin care să-și simtă lărgit orizontul cultural. În spectacolele cu *Îndrăzneala*, bunăoară, nu rare au fost momentele cînd oameni din sală își dădeau numele celor de pe scenă sau se recunoșteau în diferite scene de viață. („Tu ești ca Păun Ceocîlteu, mă !“, sau „Așa

pășiți și tu !", sau „Ai văzut cum se poate face o treabă ?" etc.) Cu spectacolul Alecsandri (*Iași 'n carnaval și Millo director*) am avut satisfacția de a fi contribuit substanțial la popularizarea clasicului nostru : mulți învățători și profesori au venit la noi după spectacol, mărturisindu-ne că acum l-au înțeles mai bine pe Alecsandri, ideile lui, arta lui ; mulți elevi au aflat pe această cale cine e Millo, marele actor al teatrului românesc.

În general, am încercat mulțumirea de a constata că, în mare măsură, ce am gândit și am realizat pe scenă are răsunet, interesează și înfrumusețe pe spectatori. Acolo unde publicul era mai puțin pregătit, am căutat să-i venim în ajutor, însoțind spectacolele noastre de scurte „introduceri lămuritoare", ca, de pildă, la spectacolele *Trenul blindat* și Alecsandri. Pe linia aceasta, de apropiere și cointeresare artistică, intenționăm să mergem și în viitor, organizând în plus în stațiunea aceasta spectacole urmate de discuții, în diferite puncte ale regiunii ; în felul acesta, legătura și verificarea noastră cu publicul vor câștiga elemente în plus, dînd curs unei critici orale de masă cit se poate de utile pentru ambele părți.

O componentă a profilului nostru este entuziasmul, elanul. Acest elan a fost și este determinat, pe de o parte, de conștiința clară a misiunii specifice teatrului, iar, pe de altă parte, de legătura noastră trainică cu publicul — acest nou și minunat public, care se integrează organic în spectacolele noastre și le dă strălucire. Dorim ca nimic să nu se facă întîmplător în teatrul nostru.

Deschiderea stagiunii 1962/63 se încadrează în programul artistic al teatrului nostru ca un adevărat... program : *Șapte inși într-o căruță* este o comedie cu eroi țărani din zilele noastre ; ea se adresează colectivităților, înfățișîndu-le probleme care sînt ale lor, respectînd în același timp, ca redactare dramatică, cele mai proaspete soluții de scenă. E o piesă elaborată în sensuri și ritmuri maiakovskiene, care scrutează în adîncime zone de conștiință ale țaranului nostru contemporan.

Dramaturgilor cu care lucrăm le revine rolul — bineînțeles, în afară de cel primordial de a scrie — de a ne cunoaște mai bine teatrul, sarcinile lui, publicul specific, componența colectivului, stilul de muncă artistică. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că-i așteptăm doar : nu, îi căutăm și noi, și acesta e rolul secretariatului literar. Cît despre regizori, încă de pe acum fac o asiduă „navetă" între secretariatul literar și autori, inserîndu-se, prin viziunea lor familiarizată cu scena și prin fantezie, în însuși procesul de elaborare a pieselor.

La concursul republican al tinerilor actori vom participa cu unul din cele două spectacole : *Șapte inși într-o căruță* sau *Femeia deputat*, prezentate pînă atunci în premieră. Întrucît amîndouă corespund ca tematică și ca vîrstă a creatorilor (regizori, scenografi și actori), vom prezenta în concurs pe cel mai reușit. De fapt, concursul tinerilor nu constituie în teatrul nostru o „problemă" aparte, ci se integrează în procesul general al producției teatrului : tînărul nostru colectiv se consideră în concurs cu fiecare premieră și cu fiecare spectacol în parte.

Concursurile — deschise celor mai talentați actori din țară — inițiate de noi pentru completarea pe genuri și pentru îmbogățirea colectivului ; grija permanentă de a distribui și a folosi toate cadrele artistice, îmbinată cu studiul atent și munca concretă pe scenă într-un stil modern și actual ; inițierea unor dezbateri teoretice în jurul unor probleme de artă curente, toate acestea constituie pentru noi garanția unei dezvoltări susținute și armonioase. Vom continua și anul acesta experiența deosebit de fructuoasă, făcută cu *Mielul turbat*, de valorificare a unor actori mai puțin folosiți și, pe de altă parte, de distribuire a unor actori frunzași în roluri cu totul diferite de „genul" lor.

Părerile susținute în presă despre activitatea Teatrului Regional București, în prima lui stagiune, au fost bune. Ne vom strădui să nu le dezmințim, mai mult chiar, vom căuta să oferim ocazii de a ni le face și mai favorabile.



ELENA DELEANU

Directoarea Teatrului Muncitoresc C.F.R.

Obiectivul principal al teatrului nostru a fost și este să prezinte unui public cât mai larg spectacole agitatorice, populare, pornite de la texte cu cele mai imediate și adânci ecouri în contemporaneitate. Teatrul Muncitoresc C.F.R. a luat naștere odată cu viața nouă din țara noastră și lui i-a revenit nobila misiune de a contribui la creșterea nivelului cultural și ideologic al vechii și noi generații de spectatori din acest cartier al Capitalei, care are un trecut eroic și revoluționar.

Căutînd să-și îndeplinească misiunea, teatrul nostru a inclus în repertoriul stagiunilor trecute piese originale ca *Domnișoara Nastasia*, *Zile de februarie*, *Răzeșii lui Bogdan*, *Ochiul albastru*, *Oameni și umbre* etc., precum și piese din repertoriul universal: *Baia* de Maiakovski, *Aristocrații* și *Flori vii* de N. Pogodin, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Brecht, *Mariana Pineda* de G. Lorca, *Romagnola* de L. Squarzina. În componența repertoriului au existat opere de valoare universală ale clasicilor Shakespeare, Marivaux, Ben Jonson, Tolstoi. Din păcate, nu întotdeauna realizările scenice au fost la nivelul exigențelor publicului nou, iar tematica și calitatea literară a unor lucrări originale nu corespundeau ritmului impetuos al zilelor noastre, problemelor majore actuale.

În stagiunea 1962/1963, dorim să eliminăm lipsurile menționate, care s-au datorat fie unei slabe exigențe, fie unor cauze obiective, ca fluctuația cadrelor artistice după alcătuirea repertoriului (actori, regizori plecați în alte teatre sau la diferite filmări), ceea ce a dus la un oarecare dezechilibru, reflectat în rezolvarea artistică a spectacolelor noastre. Conducerea teatrului și consiliul artistic, conștiente de bilanțul artistic, nu tocmai mulțumitor, din ultimii doi ani, s-au străduit să învingă greutățile obiective și să înlăture pe cele subiective.

Am început cu două premiere pe țară din dramaturgia originală, cu probleme din actualitatea imediată, comedia *Băiat bun, dar ... cu lipsuri* de Nicuță Tănase, a cărei acțiune se desfășoară între muncitorii din Hunedoara, și *Corabia cu un singur pasager* de Dan Tărchilă, a cărei tematică e legată de formarea profilului moral al intelectualității noastre.

Autorii dramatici cu care am lucrat și cu care lucrăm au fost primiți de noi cu căldură. Adesea, ca debutanți în dramaturgie, ei au apărut în lumina rampei pe scena noastră (Ludovic Bruckstein, Liviu Bratoloveanu, Ernest Maftei, Ștefan Iureș și Beno Dumitrescu). Dorim să ne formăm un colectiv stabil de autori care să scrie pentru teatrul nostru. Ne bucurăm că putem reprezenta piesele de debut ale unor tineri atrași de scenă, dar am vrea să găsim mijloacele cele mai convingătoare, pentru ca nici autorii consacrați să nu ne

ocolească, sau să ne ofere lucrări ce nu și-au găsit loc în teatrele din centrul Capitalei.

Pentru concurs pregătim *Antigona și ceilalți* de Peter Karvas. Regia, scenografia și marea majoritate a rolurilor vor fi acoperite de tineri. Intenționăm ca repetițiile să se desfășoare într-o formă nouă, de îmbinare a muncii practice cu un fel de seminarii săptămânale, în care tot colectivul să discute opere aparținând altor genuri artistice — proză, poezie, plastică — legate de tematica repetițiilor. Urmărim ca munca de concepție, de pregătire a spectacolului să se facă în cele mai bune condiții și cât mai temeinic.

Probleme există, dar unele posibilități sînt limitate, întrucît, de cîțiva ani, n-am putut organiza un concurs cu care să acoperim plecarea unor regizori și actori și n-am putut primi de la Institutul de teatru decît un singur absolvent.

Ne vom îndrepta atenția în continuare asupra creșterii colectivului artistic de care dispunem. Cu toate că în ultimele două stagiuni actori ca Ion Vilcu, Dana Comnea, Cornel Vulpe, Athena Demetriad, Ștefan Bănică și alții au crescut simțitor, din punct de vedere artistic, în rolurile interesante în care au fost distribuiți, iar altor actori li s-a oferit prilejul să se valorifice — de exemplu, Corado Negreanu, în interpretări foarte variate din piesele *Flori vii* (Lenin), *Oameni și umbre* (Florin Papadopol), *Romagnola* (Guelfo), roluri pe care le-a rezolvat la un nivel artistic superior —, totuși nu putem afirma că sîntem mulțumiți în ceea ce privește valorificarea ansamblului. Avem actori talentați care, în ultimele stagiuni, nu au fost distribuiți pe măsura posibilităților lor: Marga Anghelescu, Șt. Mihăilescu-Brăila și alții.

În noua stagiune, toate piesele sînt contemporane, axate pe probleme de interes actual. Regizorii, interpreții, scenografii, tehnicienii scenei sînt animați de dorința de a prezenta spectacole vii, convingătoare, emoționante, cu un conținut de viață bogat, și nu spectacole cenușii, cumiți, care n-au nimic interesant. Fiecare premieră va fi pregătită cu entuziasm, sub semnul căutărilor artistice (așa cum teatrul nostru a arătat în multe din spectacolele sale).



A gindi contemporan teatrul

„Profil.“ Cuvîntul, supărător de mult folosit în urmă cu cîțiva ani, reappare în discuții. I se alătură chiar un termen nou: „programul artistic al teatrului“. Să fie oare o revenire la una dintre acele discuții pseudoteoretice, amorfe, care, neizbutind să-și găsească rădăcini în viața practică, se prelungesc fără noimă, pînă ce se sting de la sine, „faute de combattants“? Nu: astăzi, dezbateră se angajează pe tărîmul cercetării faptelor concrete. Citim, de pildă, articolele semnate în ultimul nostru număr de regizorii Lucian Giurchescu și David Esrig. Giurchescu scrie: „Nu un spectacol, două, așa-zis mari, pe stagiune, ci fiecare premieră — un eveniment“. Și dezvoltă ideea că atașamentul față de anumiți dramaturgi poate să caracterizeze pozitiv un teatru. Esrig susține: „«Profilul» se realizează pe baza unui repertoriu original profilat“ și arată că „momentul actual cere forme organizatorice, mai bine zis un sistem complex de măsuri de organizare care, fără să favorizeze fluctuația lipsită de sens a actorilor dintr-un teatru în altul, fără să alimenteze proasta tradiție a boemiei nomade, să dea totuși posibilitatea și actorilor și conducătorilor teatrelor să se întâlnească pe drumuri de creație comune, în funcție de afinitățile lor firești“. Cuvîntul „profil“, pomenit, în urmă cu cîteva stagiuni, ca un ce dorit, dar nu tocmai limpede prefigurat, capătă contur, se concretizează.

Faptul se explică prin unele împrejurări noi. Înainte, ideea care abia începea să pătrundă în conștiințe era afirmată ca principiu teoretic; astăzi, ea revine ca obiect al unor discuții practice, direct legate de viața de fiecare zi din teatre (a devenit chiar un obicei să se citeze trei teatre în drum evident de profilare: Teatrul de Comedie, Teatrul Regional București, Teatrul Tineretului). Reluarea discuțiilor corespunde unei noi etape a vieții teatrale. În fața oamenilor de teatru, se înalță ca o necesitate curentă, cotidiană, problema consolidării și dezvoltării armonioase a fiecărui colectiv teatral, a extinderii experienței pozitive cucerite. Asta înseamnă stil, unitate, coeziune lăuntrică, adică tocmai ceea ce înțelegem prin cuvîntul „profil“. Iată cum a revenit tema în actualitate.

* * *

De fapt, cuvintele nu prea au importanță și fetișizarea lor dogmatică nu duce la nimic. Spunem: „profil“, „program artistic“, fiindcă aceste expresii sînt concise, ușor de minuit, dar tot atît de bine am putea vorbi despre gîndire teatrală, despre concepții directoare în activitatea scenică, despre omogenitate. Importantă este ideea, și asupra ei nu trebuie să alunecăm cu ușurință.

Este vorba de o caracterizare esențială în teatrul de azi: nu simpla coexistență a unor oameni de teatru și a unor spectacole realizate de ei în aceeași clădire și sub aceeași administrație definește artistic teatrul contemporan, ci spiritul comun, concepțiile armonios contopite, unitatea vederilor și a afinităților.

Această unitate este un rezultat, un moment final al organizării conștiente. Ca stilul în literatură și ca sentimentul în munca actorului, „profilul“ nu poate fi obținut dintr-o dată. Mai simplu spus, el apare cînd cei ce conduc un teatru vor ceva — bineînțeles, deosebit de ceea ce își doresc în general oamenii

de teatru, știu ce vor și își urmăresc perseverent și lucid scopul. Se vorbește, de pildă, mult despre „profilul” Teatrului de Comedie, condus de Radu Beligan. Acest ansamblu a izbutit să se impună atât de repede datorită limpezimii programului de lucru care există aici și care a fost afirmat, nu o dată, în scris și oral. Obiectivul artistic principal al teatrului este atât de clar încât poate fi exprimat în câteva cuvinte: dramaturgie originală de calitate. Practic, nici un alt teatru nu acordă atâtea locuri, în proiectele sale, lucrărilor românești și nici un alt teatru nu a izbutit performanța — extrem de dificilă — de a-și întemeia munca, în cea mai mare măsură, pe repertoriul original, alcătuit la cel mai înalt nivel de exigență. Rezultatele acestor strădanii sînt cunoscute.

Victoria Dinu explică „profilul” spre care tinde Teatrul Regional prin cointeresarea maximă a spectatorilor, prin năzuința de a stabili un dialog agitatoric direct între scenă și sală, prin dorința de a ieși, cu toate mijloacele artei teatrale, în întâmpinarea publicului. Într-adevăr, dacă ne referim la ultimele succese, trebuie să recunoaștem că originalitatea noii versiuni a *Mielului turbat*, de exemplu, se definește tocmai prin construcția de colocvii deschis cu omul din stal. Descoperirile dramaturgice ale acestui teatru — *Îndrăzneala* de Gheorghe Vlad, de pildă — se caracterizează prin aceeași tendință de a dezbate nemijlocit cu publicul temele contemporane.

Teatrul Tineretului — scrie D. D. Neleanu în declarația despre proiectele stagiunii, pe care o publicăm în acest număr — se consideră obligat de însuși publicul său „să ducă mai departe arta noastră teatrală, să-și spună cuvîntul propriu în peisajul artei românești. Aspru ne-ar judeca tînăra generație — afirmă directorul — dacă n-am răspunde prin spectacolele noastre gîndurilor sale înăripate, pasiunii sale pentru tot ce e nou și generos, setei sale de cultură. Dramolette siropoase, conflicte convenționale, o manieră greoaie, grandilocventă, nu pot fi pe placul unui tineret activ, entuziast, animat de o concepție nouă, înaintată, asupra vieții”. D. D. Neleanu găsește chiar o formulă directă pentru maniera spectaculară pe care o preferă: teatru „cinematografic”, în sensul autenticității de joc și purificării de orice balast naturalist în punerea în scenă (de remarcat, asemenea devize apar numai cînd obiectivele sînt clare). Poziția poate fi discutată. Ea poate să dea uneori rezultate, alteleori nu, după cum regizorii teatrului înțeleg să aplice aceste idei. Respectată numai formal, deviza poate să decadă și stilul căutat poate deveni manieră. Oricum însă, la Teatrul Tineretului năzuința de a lucra într-un mod personal există.

* * *

Ne îngăduim să aducem un corectiv celor afirmate de Lazăr Vrabie, directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, în aceeași rubrică a numărului de față: „Programul artistic al teatrului nostru se încadrează în coordonatele întregii mișcări teatrale din țara noastră. De aceea, obiectivele noastre artistice nu pot fi diferite de ale celorlalte teatre, după cum ele nu pot diferi — în linii mari — nici de la o stagiune la alta”, cu atât mai mult cu cît însăși activitatea teatrului înfirmă, într-o anumită măsură, aceste afirmații. Unele spectacole de aici (din păcate, nu majoritatea, de aceea nu îndrăznim încă a spune că teatrul „are profil”) nu pot fi confundate cu montările din nici un alt ansamblu; nu putem imagina un *Cum vă place* identic, la Național, chiar regizat de Ciulei, sau un *Al patrulea* asemănător, la „Nottara”, chiar pus în scenă de Dinu Negreanu. Formația trupei, tradițiile scenografice din teatru au dat acestor spectacole o amprentă particulară, condiționînd și munca regizorilor. În același timp, realizările de aici urmăresc anume direcții evolutive, în care se pot discerne chiar preferințe continue de repertoriu (de pildă, la Ciulei, în studiul dramaturgiei gorkiene).

Deci, nu putem considera platforma ideologică comună a artei realist-socialiste, în întregul ei, ca o dispensă pentru inspirația individuală; asta ar însemna să reducem creația la un act impersonal, să o anihilăm și să facem exact ceea ce adversarii realismului socialist pretind — să limităm arta la reprezentarea mecanică a unor teze fixe, prestabilite. Desigur, programul artistic al oricărui teatru de la noi se încadrează firesc în mișcarea generală a teatrelor din țară, dar tot atât de firesc el trebuie să se deosebească de programele celorlalte

instituții teatrale, ca orice gândire, gândirea despre teatru este dinamică și programul artistic al unui teatru evoluează, dacă este autentic.

* * *

Dar teatrele care nu au „profil”? Cum pot dobîndi aceste colective stilul original atît de jînduit, personalitatea visată? Rețete nu se pot da, desigur. Dar premisele profilării pornesc de la exigența neostenită față de calitate și de la strădanie de a găsi coordonate concrete, constante, de lungă durată, în muncă.

La Teatrul „C. I. Nottara”, începutul stagiunii este de bun augur: *Steaua polară* în regia lui Radu Penciușescu ne face să credem că, într-adevăr, aici se încearcă o „cotitură” în muncă. Tocmai de aceea, acum, cînd dorința de a lucra mai bine se manifestă activ, ar fi nimerit să se încerce în teatru o analiză a muncii pe toate coordonatele ei, analiză care să permită combaterea lucidă, programatică a manierei rutiniere de joc și a spectacolelor regizate la întîmplare, fără idee artistică. Nu numai prin cîteva spectacole de ținută, ci prin reprofilarea întregii activități, Teatrul „C. I. Nottara” poate să depășească slăbiciunile adeseori semnalate de critică. Problema principală este aici problema unei regii cu autoritate, repertoriul incluzînd și pînă acum piese bune și mulți din actorii teatrului fiind înzeestrați, dar deprinși cu o modalitate de joc comodă, lipsită de gîndire, șablonardă.

Slăbirea exigențelor este aproape matematic urmată de depersonalizare. Acum cîteva stagiuni, Teatrul Muncitoresc C.F.R. începuse să cîștige, printre primele din București și din țară, elemente de „profil”: se contura aici un stil agitoric, cu preferințe particulare de repertoriu și cu caracteristici regizorale proprii. Dar *Baia, Aristocrații, Domnișoara Nastasia, Doi tineri din Verona, Domnul Puntila și sluga sa Matti, Răzeșii lui Bogdan* au ieșit de pe afiș și locul lor a fost luat de *Vecini de apartament, Fata cu pistrui, Hoții și vardiștii, Măria sa bărbatul, Băiat bun, dar... cu lipsuri*. Piesuțele distractive au dizolvat „profilul”, și acest fapt nu poate fi pus exclusiv pe seama preferințelor publicului: aceiași spectatori ai aceluiași teatru umpluseră entuziaști sălile în care se jucau *Doi tineri din Verona* și *Domnișoara Nastasia*. O strădanie de echilibrare a repertoriului se observă în alegerea pieselor *Ascensiunea lui Arturo Ui* și *Antigona și ceilalți* pentru această stagiune, dar clasicii continuă să lipsească din lista spectacolelor pe care teatrul le are în vedere, iar piesele originale nu promit noutate.

Un amplu articol de introducere în stagiune, publicat de academicianul Zaharia Stancu în „Contemporanul”, în ajunul primei premiere (nr. 38, din 21 septembrie 1962), ca și informațiile ulterioare, demonstrează că și la Teatrul Național „I. L. Caragiale” se încearcă efectiv o ameliorare a muncii. Prezența unor piese valoroase din repertoriul universal contemporan în proiectele stagiunii, precum și participarea unor tineri regizori de talent la montarea spectacolelor sînt dovezi certe ale unei dorințe active de înnoire. Totuși, deschiderea stagiunii a rămas la Național sub nivelul exigențelor despre care scria directorul teatrului în „Contemporanul”. *Febre* este o piesă cu calități relevate, la vreme, de croniciari, dar ea nu se înscrie, nici ca problematică, nici ca expresivitate, în seria pieselor inovatoare. Pe vremuri, Naționalul a fost teatrul care i-a făcut cunoștință publicului pe Horia Lovinescu și pe Mirodan, cu remarcabilele piese *Citadela sfărîmată* și *Ziariștii*. Nici una dintre piesele care încearcă să împrășteze tematic și în formă dramaturgia noastră nu a figurat, în ultimul timp, pe afișele teatrului (ne referim la lucrările lui Titus Popovici, Gh. Vlad, Dorel Dorian, Paul Everac, Sergiu Fărcășan), iar cele trei piese de prim interes ale stagiunii — noile lucrări ale lui Mirodan și Titus Popovici și comedia de debut a lui Teodor Mazilu — vor vedea lumina premierei pe alte scene. Care sînt, astăzi, tinerii dramaturgi ai Teatrului Național?

Însemnătatea Teatrului Național în peisajul vieții noastre teatrale impune obiective mari, permanente: dramaturgie originală de calitate (în această privință, Naționalul n-ar trebui să cedeze cu nimic pasul Teatrului de Comedie); reevaluarea vechii dramaturgii românești prin prisma viziunii contemporane (la Național, orice spectator ar trebui să-și poată forma o imagine de ansamblu asupra evoluției teatrului românesc; cuprinderea marelui repertoriu universal

actual (și stagiunea care a început tînde să satisfacă acest deziderat); în sfîrșit, spectacole de valoare cu piese clasice (repetăm, spectacole de valoare, nu monumtări atît de triste ca cele în care am văzut tragediile shakespeareene). Un asemenea repertoriu ar permite valorificarea acelor actori mari din echipa Naționalului pe care i-am văzut prea rar în ultima vreme și formarea tinerilor interpreți, care, de cînd au venit în acest teatru, joacă prea puțin sau apar în roluri sub posibilitățile lor. Desigur, cerințele sînt mari, dar nu este vorba de un teatru oarecare, ci de *prima scenă a țării*, teatru care se bucură, prin tradiție, de cel mai mare prestigiu în fața spectatorilor și posedă cea mai puternică trupă de actori din țară.

* * *

Se uită, de multe ori, că Teatrul de Artă a început să existe nu odată cu ridicarea cortinei, la primul spectacol, ci în acea noapte în care Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au trecut în revistă pe toți actorii înzestrați pe care îi cunoșteau, alegînd pe cei ce păreau apropiați de concepțiile lor — după ce, înainte, se analizaseră intransigent reciproc, pentru a vedea dacă gîndesc în chip înrudit. Berliner Ensemble nu s-a născut spontan, odată cu alcătuirea trupei; germenii viitorului teatru se iviseră încă înainte, în gîndirea lui Brecht. Este drumul pe care s-a format, în mod firesc, orice teatru modern de seamă. Și, așa cum arătăm înainte, experiența noastră pozitivă confirmă justetea acestui drum.

Exigența artistică înaltă însoțește întotdeauna talentele profunde: talentul adevărat are nevoie de ordine, se autodisciplinează și disciplinează pe cei din jur, pentru a da randament artistic maxim. Un psiholog francez, analizînd procesul muncii intelectuale, folosește o comparație pregnantă pentru a defini rolul ideii și al stării de spirit concentrate, prielnice dezvoltării ideii, în creație. El reamintește acea experiență-joc din chimia elementară care constă în introducerea unui cristal într-o soluție suprasaturată cu aceeași substanță. În recipientul lăsat de-o parte, soluția se precipită treptat și, cu timpul, în jurul micului cristal se formează acele cristale uriașe, admirabile, care fac fala oricărui laborator școlar.

Comparația mi se pare nimerită nu numai pentru munca individuală a artistului, ci, în aceeași măsură, și pentru creația comună din teatru. Pentru ca profilul să se poată cristaliza, trebuie să existe concepția, ideea centrală, micul cristal spre care toate forțele colectivului să poată converge (și istoria teatrului modern arată că, de obicei, astfel de idei au fost aduse în teatru de regizorii animatori). Apoi, concepției trebuie să i se asigure condițiile optime de dezvoltare, climatul prielnic creșterii și unificării trupei, atmosfera în care să predominie respectul și exigența față de talent.

Firește, în această privință, directorului de teatru îi revine o răspundere coplesitoare. El trebuie să fie catalizatorul (ca să folosim tot un termen din chimie) energiilor creatoare, dacă nu este el însuși actor sau regizor. Esențială este capacitatea lui de a gîndi artistic, priceperea lui de a se înconjura de talente și de a le stimula inițiativa.

Teatrul modern a început să existe atunci cînd un Stanislavski, un Antoine, un Dullin sau un Meyerhold au adunat în jurul lor oameni pe care îi știau gîndind și simțind artistic la fel cu ei, și, împreună cu aceștia, au început să lupte în numele unor idei artistice comune — adică atunci cînd teatrul a început să fie gîndit unitar, pe toate coordonatele sale. Teatrul ca alcătuire hibridă, în care coexistă întîmplător actori, posibil talentați, dar de formații cu totul deosebite, regizori care nu au nimic de împărțit pe planul concepțiilor, pictori scenografi care lucrează fiecare altfel, ignorînd integral ce fac ceilalți, este o instituție primată. Nu contractul de muncă, ci ideile, gîndirea cristalizează și unifică un colectiv teatral cu adevărat contemporan.

Ana Maria Nartî



Teatrul Muncitoresc C.F.R.

„CORABIA
CU UN SINGUR PASAGER”
DE DAN TĂRCHILĂ

Maria Georgescu-Pătrașcu (Gi-
na) și Paul Ioachim (Anton
Jora)

PREMIERE

Teatrul Regional București

„SAPTĂ INȘI ÎNTR-O CĂRUȚĂ”
DE PAUL ANGHEL

Moment din spectacol





George Măruș (Stefan Mihalcea), Nastasia Șova (Mariana),
Nelly Sterian (Alexandra Mihalcea)

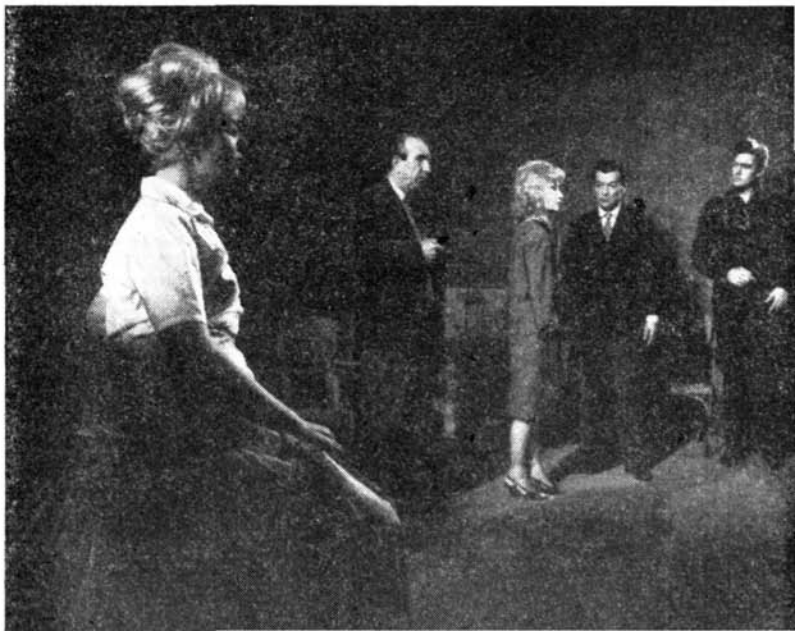
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

„O SINGURĂ VIAȚĂ” DE IONEL HRISTEA

Teatrul Național „I. L. Caragiale”

„MAȘINA DE SCRIS” DE JEAN COCTEAU

De la stînga la dreapta : Silvia Popovici (Margot), Marcel
Enescu (Didier), Marietta Deculescu (Solange), Geo Barton
(Fred), Florin Piersic (în rolurile Pascal și Maxim)



Rețete sau calitate ori rețete și calitate ?



Un mare actor, Louis Jouvet, spunea: „Problema teatrului este problema succesului“, și adevărul acestei propozițiuni nu se mai cere demonstrat, pentru că dacă ne putem ușor imagina un poet ignorat cu desăvîrșire de cititori, este imposibil să ne închipuim o echipă de artiști jucînd seară de seară în fața unei săli

absolut goale. Teatrul, mai mult decît oricare altă artă, cere și impune existența publicului. Iată și de ce a capta bunăvoința spectatorilor este, în arta dramatică, o lege veche, trainică și despotică. Istoria literaturii cunoaște nenumărați dramaturgi care i s-au împotrivit, au suferit crîncen de pe urma ei și, în cele din urmă, au fost siliți să-i recunoască autoritatea. De altfel, bătălia pentru public — bătălia contra publicului — constituie unul din cele mai dramatice și mai pasionante capitole din viața teatrului de totdeauna.

Cine citește cronicile dramatice ale lui Camil Petrescu sau ale lui Mihail Sebastian va constata îndată că problema publicului i-a preocupat adesea, și nu numai în raport cu operele lor, dar mai ales ca o chestiune vitală a teatrului. Urmărind reacțiile celor ce frecventau sălile de spectacole și „dădeau tonul“, Camil Petrescu a recunoscut în publicul burghez un inamic îndărătnic, refractar, prin vocație, teatrului de idei și care nu era dispus să aplaude decît piesele calpe, submediocre, care-l reprezentau. „Este un public pervertit — scrie el —, de mici intelectuali, îmbicsit de prejudecăți artistice, păcălit de industriași abili, meșteri în confecțiune, victima celor interesați, dar fericit cînd sub masca artei își satisface liber în săli comune nevoile biologice...”

...Bazele rețetei sînt: a. femei, mai mult sau mai puțin frumoase, goale; b. lux și montare fastuoasă (toaletele costă 30 milioane etc.); c. scene de călătorii cosmopolite la domiciliu; d. text ușor, «deștept» și batjocoritor pentru unele categorii, pentru ca astfel mic-burghezul să aibă sentimentul superiorității sale; e. romanțe (minte-mă și spune-mi vorbe dulci de amor); f. un vîrf de cuțit de idealism conformist (cu vorbe mari și drapele). Pînă nu va dispărea acest public, care-și are actorii lui, criticii lui de teatru, autorii lui și cetățenii lui indignați,

tot restul e pâlăvrăgeală, căci îndreptare nu poate fi. Aici e răul, aici e putreziciunea.”

Un punct de vedere asemănător, cu privire la obstacolele pe care le ridică un astfel de public în fața unui teatru superior, a formulat și Mihail Sebastian. Autorul *Ultimei ore* pornea de la convingerea deplin îndreptătită că literatura, și cu osebire teatrul, este un dialog, scriitorul adresându-se totdeauna cuiva anume, ca să răspundă semenului său, stabilind cu el un pact de înțelegere și de luptă. Or, o piesă de teatru realmente valoroasă, care depășește nivelul de înțelegere și mai cu seamă e ostilă programului de viață al celor ce cumpără biletele de spectacol într-o societate burgheză, va întâlni întotdeauna adversitatea acestui public. Apelul ei va rămîne, în cel mai bun caz, fără ecou. Iată și de ce: „Pentru un asemenea public, alt teatru decît cel de azi nu e posibil. Un teatru care să vorbească despre viață, despre marile ei drame și comedii, despre muncă, despre pline, despre frumusețea maiestuoasă a lucrurilor mari și simple, un asemenea teatru nu ar avea ce spune unui parter de oameni obosiți și leneși. Un asemenea teatru nu poate crește decît sub presiunea unei mari mulțimi însetate de cunoaștere.”

Ca și Camil Petrescu, Mihail Sebastian știe însă că „această mulțime există”, că oameni a căror față și al căror nume teatrul nu-l cunoștea vor umple într-o zi sălile de spectacol. Astăzi, ei sînt aceia care, seară de seară, constituie publicul nostru.

E un fapt care onorează nespus teatrul, dar îl și obligă, întocmai oricărui legămint de prietenie, de devotament și de prețuire reciprocă.

Nu ne-am fi propus să reluăm, fie chiar și pentru o discuție sumară, problema publicului, dacă nu am fi auzit în ultima vreme o seamă de oameni de teatru invocînd opinia spectatorului în sprijinul unor spectacole criticabile și criticate. „Degeaba ne înjură cronicarii, jucăm cu casa închisă”, sau „n-o fi grozavă piesa, dar ne facem planul”, sau „hai să punem în scenă «un clasic», că oricum vine lumea” — iată o colecție de judecăți greșite care circula printre unii oameni de teatru și care se cer combătute.

Este adevărat că piese slabe (*Scrisori de dragoste*, spre exemplu) s-au bucurat de săli pline; este adevărat că spectacole nerealizate (*Macbeth*, bunăoară) pot face serie lungă; este adevărat că punînd în scenă opera unui mare scriitor îți asiguri, indiferent de calitatea reprezentăției (*Frații Karamazov*, de pildă), o largă categorie de spectatori. Dar toate acestea nu constituie deloc argumente în favoarea unui repertoriu sau a unor spectacole de mîna a doua.

Larga audiență a unor piese și spectacole care, în mod obișnuit, nu ar merita o atenție atît de susținută se datorește, după părerea noastră, faptului că cei care frecventează teatrele primesc totul cu o neobosită curiozitate. E un public tînăr și entuziast, însetat de frumos, fermecat de prestigiul artei. (Cînd i se oferă, bunăoară, prilejul să asiste la o piesă de Shakespeare, o face din toată inima și, prins de spectacol, trece, poate, cu vederea caznele la care-l supune o traducere neinspirată și infidelă; captivat de acțiune, tolerează, poate, carențele unei regii care, în loc să urmărească zbuciumul atroce ale conștiințelor, lasă să cadă cel mai greu accent asupra momentelor spectaculoase și insistă asupra emoției pe care o pot deștepta pe scenă prevestirile unor vrăjitoare sau apariția unei stafii.) Să nu uităm nici o clipă că teatrul a intrat relativ de curînd în cîmpul preocupărilor, perspectivelor și valorilor celor mai largi mase și, în asemenea condiții, procesul de selecție se face mai greu. Dar acest proces are totuși loc și nimeni nu are dreptul să nesocotească puterea de alegere și de triere a noului nostru public. Pentru că tot ceea ce este bun în teatrul de azi lui i se datorează în cele din urmă, exigențelor de principiu pe care și le-a exprimat energic, pasiunii pentru frumos și adevăr. Dacă teatrul înseamnă astăzi altceva decît o firmă comercială făcută să delecteze cu producția ei capriciile, apetiturile și nostalgiiile unei clase sociale condamnate istoric, dacă teatrul înseamnă astăzi un cadru de activitate artistică superior — sub raportul cunoașterii lumii — dramei burgheze, ca și un organism spiritual prezent și necesar în viața noastră, meritul revine acestui public, care l-a cerut, l-a creat, l-a impus.

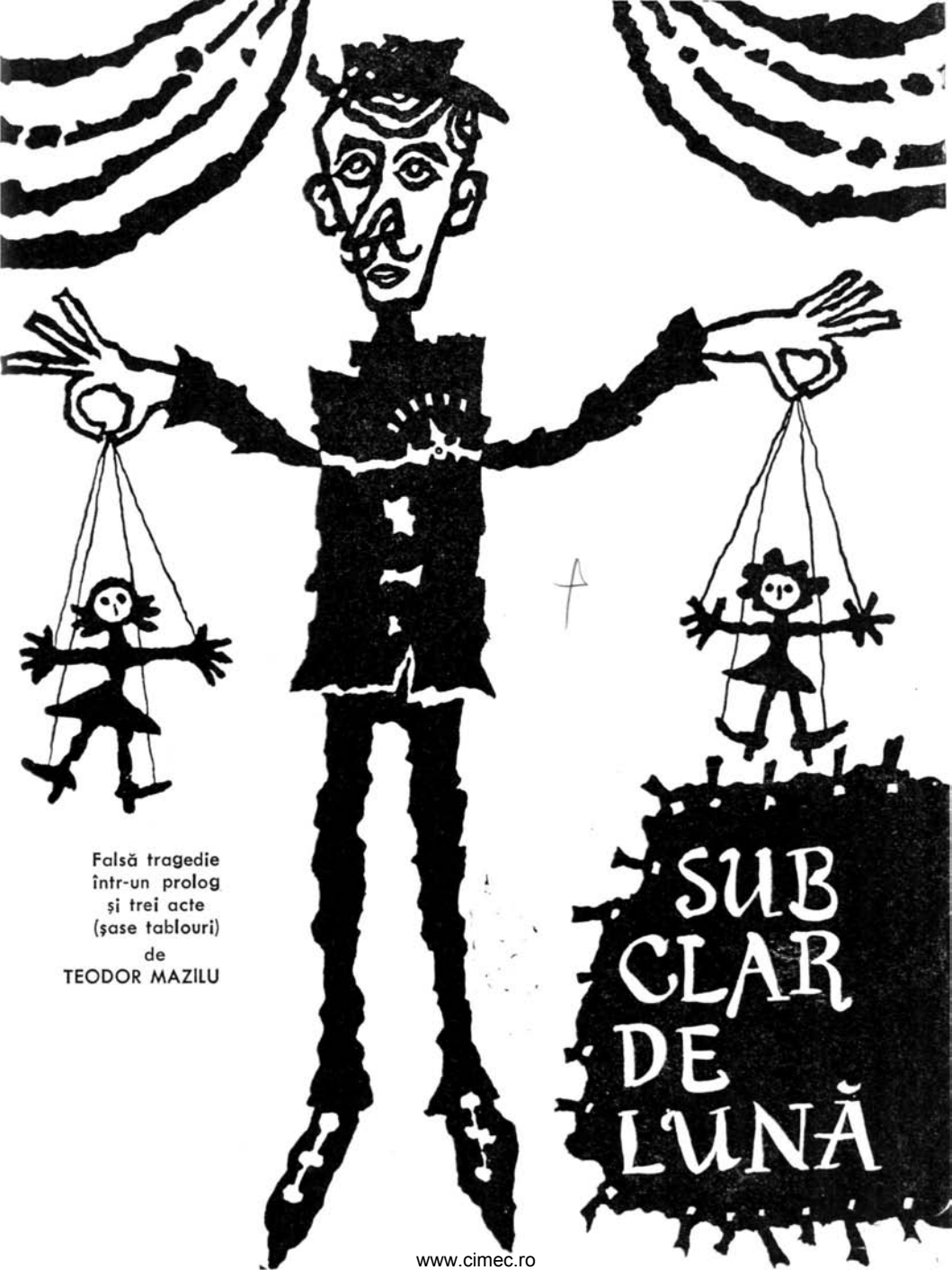
Acțiunea de maturizare artistică a noilor spectatori — iată însă o răspundere care revine oamenilor de teatru, fiindcă e foarte important ce rețin și ce subliniază ei într-o piesă, la ce sentimente și la ce idei ale publicului fac apel, ce gust stimulează. (Depinde de ei, spre exemplu, ca în *Frații Karamazov* publicul să aplaude o piesă în care triumfă geniul unui mare scriitor preocupat de lupta

dintre categoriile de bine și de rău în zonele cele mai ascunse ale sufletului omenesc, cerînd o reexaminare a valorilor etice, sau să se emoționeze ca la un spectacol cu o intrigă melodramatică.) Un lucru e sigur: în clipa în care spectatorilor li se prezintă piese sau spectacole de o ținută superioară, ei aleg fără greș. Că publicul nostru nu preferă în nici un caz o operă de artă inferioară uneia autentice o dovedesc atîtea din piesele românești (*Celebrul 702, Passacaglia, Prietena mea Pix*) care au grupat în jurul lor mii de spectatori, sau atîtea spectacole reușite cu piese ale marilor scriitori ai trecutului (*Cum vă place, Tartuffe, Bădăranii*) care țin afișul de ani de zile.

Nu vrem, firește, să spunem că orice spectacol superior încheie în mod automat un acord cu publicul, fie el chiar unul foarte receptiv. O piesă bună, un spectacol original, ca și o idee nouă, răzbat și se impun foarte adesea printr-o progresivă spargere de obstacole și de rezistențe. Este însă aceasta un motiv pentru a bate drumuri umblate și a „merge la sigur”? Mărturisim că prețuim în mod deosebit pe acei regizori (cum e Radu Penciulescu, de pildă) care nu și-au propus, în nici unul din spectacolele lor, să cucerească spectatorii cu mijloace încercate, cu texte practic absente din debaterile epocii, dar care „nu puneau probleme” și au acceptat riscul de a se întîlni cu publicul prin intermediul unor lucrări dramatice, fără îndoială imperfecte, dar în care se poate găsi o mărturie, un indiciu, un semn al epocii noastre. Că efortul lor nu a rămas în obscuritate, neobservat, sau în indiferența generală, iar ei au reușit să cîștige publicul împotriva celor mai sceptice pronosticuri, iată o lecție de optimism la care ar trebui să medităm mai mult. Succesul de public și reușita artistică a unor spectacole (cum ar fi *Prietena mea Pix, Secunda 58*) constituie o probă certă, incontestabilă, a interesului pe care-l trezește în rîndurile spectatorilor o lucrare nouă despre actualitate (chiar deficitară sub raportul construcției dramatice) și ne instruiesc, o dată mai mult, asupra marilor posibilități pe care ea le oferă regizorilor și artiștilor.

Realitatea este că acei ce invocă gustul publicului pentru a justifica un anume repertoriu sau un anume fel de spectacole (în care regăsim gusturile desuete ale unor spectatori prea puțin cultivați, sau care sînt înrobiți vechilor prejudecăți artistice, oameni ce vin la teatru pentru a rîde cu orice chip sau a plînge torrențial) au ales un drum de mediocritate la capătul căruia nu se află nici o satisfacție durabilă, dar presărat cu succese rapide și ușoare. Teatrul dispune de un arsenal destul de bogat de seducții, și cine știe a-l folosi dobindește aplauze în cel mai lesnicios chip, chiar în absența unei idei sau a unei emoții reale și profunde. Există anumite „cîrlige”, anumite „efecte”, care ținesc fără greș, aducînd favoarea publicului. Asemenea victorii sînt însă cum nu se poate mai primejdioase, căci facilitatea este o ispită irezistibilă din care, dacă ai gustat o dată, ai rămas pentru multă vreme cu apetitul. Că de sub lespedea acestui gen de succese un artist se ridică din ce în ce mai greu, o demonstrează cariera unor talentați autori, regizori și actori.

Cine vede însă în teatru un instrument de cultură și de educație nu poate accepta ca lege supremă ideea că o piesă are succes, iar cutare spectacol aduce public. Nici un artist demn de numele său nu are dreptul să flateze ceea ce este înapoiat în gustul spectatorilor, oferindu-le posibilitatea de a-și împlini nevoile de artă și de comuniune umană prin degradări și complezențe mutuale. Noi socotim că repertoriul unui teatru, spectacolele sale, reprezintă un act de credință și un fapt de artă care se refuză concesiilor și tranzacțiilor. Plăsmuim viața pe scenă pentru a lumina adevăruri care să lege publicul cu și mai multă putere de concepțiile și practicile de viață ale socialismului. Este misiunea teatrului nostru, și pe nimeni nu-l poate bucura ideea că o piesă sau un spectacol negîndit în raport cu aceste scopuri face totuși rețetă. Nu există pentru un autor dramatic și pentru un colectiv artistic bucurie mai deplină decît a vedea cum între scenă și sală se stabilește, seară de seară, o fuziune perfectă, dar această solidarizare trebuie să fie o reunire într-un gînd și o emoție superioare.



Falsă tragedie
într-un prolog
și trei acte
(șase tablouri)

de
TEODOR MAZILU

SUB CLAR DE LUNĂ

ORTANSA
CLEMENTINA
EMILIAN
GOGU
VASILICA

(femeie satanică) 23—25 de ani
(femeie plîngăreață) 32 de ani
(controlor financiar) 30 de ani
(șmecher) 40 de ani
(desenatoare tehnică) 23 de ani

MAMA ORTANSEI
TATĂL ORTANSEI

(care sînt, de fapt, un singur personaj, format din doi indivizi suspecti, care se ajută, se completează reciproc. Ei trebuie interpretați în majoritatea scenelor ca un singur personaj, dînd spectatorului o senzație de mișcare unitară, asemănătoare cu mișcarea unui piston)

UN OSPĂTAR
COMENTATORUL

(rolul Comentatorului poate să revină aceluiași actor care-l interpretează pe Emilian)

Ilustrații de BENEDICT GĂNESCU

Acțiunea se petrece în zilele noastre.

Titlul piesei este provizoriu.

P R O L O G

Decorul trebuie să reprezinte o aglomerare de locuri și împrejurări foarte adecvate suferințelor, cuvintelor de adio, despărțirilor etc.: un peron de gară pustiu — sau mai multe chiar —, un colț de natură desfrunzită, o stîncă dezgolită de bătaia vîntului și a ploilor, o bancă singuratică într-un parc, uși deschise violente, geamantane răvășite etc. Peroanele de gară, colțurile de pădure desfrunzită trebuie executate în dimensiuni mici, eventual ca niște machete, în așa fel încît femeile să le poată lua sub braț la sfîrșitul prologului. În orice caz, decorul trebuie să sugereze o suferință împinsă pînă la saturație.

În mijlocul scenei tronează un telefon cu receptorul deschis, care împrăștie în toate direcțiile strigăte de jale, cuvinte de despărțire, implorări disperate și, în cele din urmă, argumente cu totul noi. „Alo, alo, de ce taci, Gogule? Te-am iubit și psihic, nu numai fizic“... „Cum poți să uiți, Gogule,

după-amiezile de la Poiana Țapului?“
... „Mamă... e un escroc, dar îl ador...“

Pe acest fundal dezolant, două femei — Ortansa și Clementina — sînt aruncate simultan, din direcții diferite, în mijlocul scenei. E limpede că amîndouă sînt izgonite cu atîta cruzime de bărbatul în care-și puseseră cîndva

toată încrederea. Cele două femei sînt îmbrăcate în rochii de culoare închisă, au ochii plîși și părul răvășit.

Clementina se adresează cu înțelegeri Ortansei, descoperind repede o suferință comună. Curiozitatea face ca drama propriu-zisă să treacă pe planul al doilea.

CLEMENTINA : Ai iubit și ai fost înșelată ?

ORTANSA (răspunde prompt și amabil) : Da, Și eu sînt decepționată.

CLEMENTINA :

Suferința noastră e comună ;
N-ar fi deloc indicat
Să ne vîităm separat,
Normal ar fi să plîngem împreună...

ORTANSA :

Cu cea mai mare plăcere,
Cu cea mai mare plăcere.

(Cele două femei îndurerate fac, în sfîrșit, joncțiunea. O secundă, fiecare dintre ele rămîne singură cu suferința ei, dar în acea secundă amîndouă au reacții asemănătoare. În ciuda copleșitoarei suferințe, femeile se dovedesc foarte disciplinate în această grea împrejurare. Amîndouă își pun mîna streășină la ochi, se vîită, se iau cu mîinile de cap, tresar o clipă fericite, apoi cad iarăși într-o stare de apatie, privesc o fotografie, izbucnesc în plîns etc., etc., cu mișcări ritmice, perfect coordonate, foarte asemănătoare cu exercițiile de gimnastică.)

După ce se aliniază perfect, cele două femei își prezintă publicului suferința.)

CLEMENTINA și

ORTANSA :

Sîntem, poate, o excepție,
Dar am suferit o grea decepție.
Delapida, delapida...
Dar, doamne, ce frumos era...
Ce limbi străine și ce tandrețe,
Ce contradicții, ce tinerețe...
În afaceri necurate se băgase,
Dar gingășia sufletească
Intactă încă și-o păstrase.
Cu fiece potlogărie
El cîștiga în gingășie.
Spre deosebire de mulți alții,
Păcatul nu îl murdărea,
Mai pur de-acolo se întorcea
Și-un farmec straniu căpăta.
O, cît de delicat era...
Tot ce fura, el regreta.
Din tot ce-a delapidat
Nimic n-a rămas neregretat.

(Cu pasiune nebună, sfidînd parcă publicul.)

Pasiunea nu cunoaște legi.
Așa mînjit din cap pînă-n picioare,
El, fermecătorul, delapidatorul,
A fost iubirea noastră cea mare...

(Zimbînd printre lacrimi.)

Cînd suferim și cînd oftăm
Noi toată lumea informăm...

(Clementina și Ortansa se îndreaptă spre masa unde se află telefonul. Cîntă, în tempo de marș.)

Să se ia cunoștință
De marea noastră suferință...

(Pe rînd, Clementina și Ortansa ridică receptorul.)

— Alo, mămico, unde-i pistolu' lui tăticu' ?

— Doamne, doamne !... Ce-am să fac eu zilele următoare ?!

— La toate principiile am renunțat pentru el... Nu mai am principii, mămico... La ce să mai renunț, mămico ?

— Am să-l aștept pînă ce-i dă drumul din închisoare. Ce-i dacă a furat de-a stîns ? Iubirea n-are rațiune...

— Eu... nu mai stau aicea, în casa lui.

— O, parcă-l aud vorbind în limbi străine...

— Înțelege-mă, tușă, mi-a intrat în sînge.

— Era un om foarte bun. El nu fura pentru el...

— Nu era poate viril... dar era bogat sufletește.

(Se întorc abătute spre public.)

Durerea noastră nu-i apreciată...
La justa ei valoare...

(În acest timp își face apariția Comentatorul, care flutură prin fața femeilor o batistă. În momentul apariției Comentatorului, Clementina și Ortansa se aliniază din nou. Plîng perfect simetric. Femeile vor să-i smulgă batista, dar Comentatorul le îndepărtează.)

COMENTATORUL :

O singură batistă ?!
Și atîtea drame și neplăceri !
Tot ce-a fost ieri
Nu mai e azi...
Primul amor
A fost, și nu din întîmplare,
Un delapidator.
Afaceri grase și bacșișuri.

Delapidări și combinații,
Mici învârteli și filodorme,
Matrapazlîcuri și mici servicii,
Femeia le dăduse cu grijă
la o parte,
Ea nu voia să vadă ce-a furat.
Ea voia să vadă fondul lui curat.
Dacă în calea pasiunii
Un „mic serviciu“ se-așeza...
O filodormă sau o coțcărie,
Ea, cuprinsă de iubire,
Că nu le observa, se prefăcea.
Pentru o biată coțcărie,
Să renunțe dumnezei
La o noapte de iubire ?

(Clementina și Ortansa smulg Comentatorului batista și își șterg lacrimile. Ortansa înapoiază Comentatorului batista.)

ORTANSA și
CLEMENTINA :
O singură batistă nu ne-ajunge.
E cu totul insuficientă.
Pînă la sfîrșitul vieții
vrem să suferim.
De-atîta jale
Noi amîndouă vrem să ne topim.

COMENTATORUL :
Lîngă bașisul iubitului, adăugați
Acești ochi înlacrimați.
Cu jalea voastră nebunească,
Potlogăria o să crească.

CLEMENTINA și
ORTANSA :
Spui încontinuu că fura

(Fac un pas înainte spre Comentator.)

Dar ce frumos ne mîngîia.

(Se întorc la loc.)

Delapida, delapida.

(Fac iarăși un pas înainte spre Comentator.)

Dar de ce nu spui
Ce mustată avea ?

(Se întorc la loc.)

COMENTATORUL (pierzîndu-și răbdarea) :

Poftiți batiste — una de fiecare —
Să tot plîngeți cît poftiți,
Potlogăria cea nemuritoare.

(Femeile sînt fericite că au batiste în cantitate suficientă. Flutură batis-tele a despărțire, își șterg lacrimile etc.)

Avem fiecare o batistă,
Putem să plîngem de jale și de dor.

(Își pun amîndouă mîinile streășină.)

— Cine e în depărtare ?
Un tînar delapidator ?

(Se ridică amîndouă în virful picioarelor.)

— Doamne, n-o fi pungașul ?

(Dezamăgite, cele două femei se întorc abătute.)

— Nu, nu este delapidatorul
— Fermecătorul...
Cel care fură din banii statului...
Nu, nu e el.
Nici ochii... nici statura nu-s ale lui.
COMENTATORUL (pierzîndu-și răbdarea, le alungă) :

Plecați cu aceste suferințe netreb-
nice,
Cu aceste lacrimi care seamănă cu
niște bașisuri,
Cu această dramă care miroase a
filodormă.
Plecați... Să nu vă vad...
Duceți-vă de-aici cu acest
ridicol prăpăd.
Hai, hai, frumoaselor, plecați,
Luați-vă totul.

(Arată spre obiectele care alcătuiesc decorul.)

Luați-vă insomniile, peroanele, la-
crimile, stîncile golașe...

(Fiecare femeie ia mai multe obiecte, una un peron de gară pustiu, un geamantan desfăcut etc., alta o bancă, un colț de natură desfrunzită etc., în așa fel încît decorul să dispară cu plecare lor.)

COMENTATORUL (grăbindu-le plecare) :

Duceți-vă jalea, peroanele și tot
calabalicul

Acolo unde-i și matrapazlîcul.

COMENTATORUL (se așază în genunchi în fața publicului. Încearcă să-l implore, să-l atragă de partea lui) :

Iertați-mă că am gonit
Aceste filodorme decepționate.
Aceste umbre ale lumii vechi.
Dar credeți-mă, eu am dreptate,
Nu toate lacrimile sînt judicioase.
Există și lacrimi ticăloase.

Nu plîngeți, deci, de veți vedea în
piesa noastră
Femei părăsite de escroci
Sau escroci trădați în amor.
Nu trebuie să vă miște lacrimile
nejustificate,

Să vă gîndiți,
Cum doarme o femeie îndrăgostită
de un bacșiș ?
De altfel, veți vedea în piesa
noastră
Că însăși viața ne va da dreptate.

A C T U L I

O locuință luxuoasă, pe care însă perspectiva unei tragedii iminente o face foarte tristă. În mijlocul camerei, un geamantan desfăcut.

T A B L O U L

Scena 1

Gogu, Clementina

(Gogu, în fața oglinzii, își aranjează cravata.)

CLEMENTINA (pe un scaun din apropiere, îi urmărește deznădăjduită mișcările): Gogule, tu pleci. Îțiiei geamantanul și te duci. Eu rămîn și tu te duci. Eu rămîn singură, Gogule...

GOGU (scuturîndu-și gîtul, pentru ca nodul de la cravată să-i iasă cît mai bine): Da, Clementina, o să rămîi singură cuc...

CLEMENTINA (descoperîndu-l încontinuu în altă lumină decît cea știută): Tu ești cinic, Gogule. Tu mai ai putere să faci glume?!

GOGU: Da. Mai am. (Aruncă o privire prin cameră.) Unde mi-e costumul bleumarin?

CLEMENTINA (printre sughituri de plîns): În sifonier... (Cu un efort supraomenesc.) În raftul al doilea...

GOGU (unește duioșia cu rezonabilitatea): După cum observ, plîngi... Nu plînge, Clementino... Ne aude vecinul de la parter și o să spună că ne certăm. (Ridică hainele, examinîndu-le cu atenție.) Nu ne potrivim, Clementino... Asta e...

(Nemulțumit de starea costumului, Gogu trece în cealaltă parte a camerei, cu intenția de a-l curăța.)

CLEMENTINA: Gogule, de ce nu vrei să înțelegi că m-am sacrificat pentru tine?! De dragul tău m-am retras din cîmpul muncii. Te credeam un golan cu sufletul curat... Ca să-mi dau seama, pe urmă, cu cine am de-a face, un om fără principii.

GOGU (frecîndu-și costumul cu peria): Fără principii. Așa este. Eu mi-am făcut datoria. Mi-am dat arama pe față. Fă-ți și tu datoria și disprețuiește-mă, uite-te la mine ca la un străin. Te împiedică cineva să te uiți la mine ca la un străin?

CLEMENTINA (se închide în suferința ei): Am avut încredere în tine, Gogule. Credeam că, în cele din urmă, o să te schimbi.

GOGU (se oprește cu peria în mînă în mijlocul camerei. Cele spuse de Clementina îl nedumeresc în cel mai înalt grad): Foarte rău ai făcut, Clementina. Cine te-a pus să ai încredere în mine? N-aveai decît să observi că nu eram sincer în sentimentele mele. (Puțin familiar.) Cam bătea la ochi, draga mea...

CLEMENTINA (pironită în punctul ei de vedere): Respirai atîta siguranță. Erai atît de tandru...

GOGU (vădit contrariat): Eu, siguranță?! Eu ți-am dat ție un sentiment de siguranță?! Siguranță, Clementino?! Eu m-am purtat tandru cu tine?! (Nu mai înțelege nimic.) Tu ești puțin cam tralala...

CLEMENTINA: Gogule, eu îți spun ce simt eu... Eram absolut sigură că voi muri în brațele tale.

GOGU (cerîndu-i parcă socoteală): Ce motive ai avut să ai încredere în mine? Ți-am dat eu vreun motiv? A fost atitudinea mea de așa natură? Nimeni n-are încredere în mine. Nici mama, care m-a născut și m-a alăptat... Taică-meu se uită chiorîș la mine. Frații mei se sperie numai cînd mă văd. Nimeni n-are încredere în mine, și pe bună dreptate. Absolut nimeni. Nici măcar la serviciu. Tuturor le par nesperios, aproape suspect. (Cu dispreț.) Te-ai găsit tocmai tu să ai încredere în mine.

- CLEMENTINA : Gogule, tu ești un om inteligent. Tu știi că dragostea e oarbă.
- GOGU (*neînduplecat*) : Să nu fie. Când o femeie iubește, trebuie să deschidă ochii, Clementino. Căsătoria e un lucru important. Femeia trebuie să se întrebe : cu cine-mi leg viața ? Ce caracter are omul ? (*Logică inevitabilă.*) Ai luat-o așa... superficial. Ai fost ușuratică...
- CLEMENTINA (*roaba amintirilor*) : Vrei să spui, sinceră ?...
- GOGU : M-ai văzut o dată, ai schimbat câteva cuvinte cu mine, și gata, ți-am și căzut cu tronc. Iubirea cea mare... (*Rezonabil.*) Clementina, recunoaște că te-ai luat după aparențe.
- CLEMENTINA (*respinge acuzația*) : Nu, Gogule. Eu am citit în sufletul tău... Eu am judecat ca o femeie. Mi-a plăcut felul tău de a fi.
- GOGU (*ascultă foarte descumpănit spovedania femeii*) : Felul meu de a fi ?... Care „felul meu de a fi” ? N-am nici un fel de a fi. Ce motive ai avut tu să te arunci ca o nebună în brațele mele ? Nu pot să-mi explic nici pînă în ziua de astăzi. Totdeauna m-am întrebat : ce a găsit femeia asta la mine ? Frumusețe, nu se poate spune... Delicatețe, nici atîta. Sînt destul de grosolan. Te-am și bruscat de câteva ori. (*Cu impunitate.*) De ce te-ai îndrăgostit de mine ? De ce ?
- CLEMENTINA (*din ce în ce mai sinceră*) : Cum de ce ?
- GOGU : Ți-am cerut eu așa ceva ? Ți-am pretins eu ? (*Omenește.*) Fii sinceră ! Dacă te-am dezamăgit din punct de vedere moral, disprețuiește-mă din adîncul sufletului și lasă-mă dracului în pace...
- CLEMENTINA : Nu-i așa de simplu, Gogule. Sentimentul se naște fără să vrei. Sentimentele nu vin la comandă, Gogule. Acuma rizi, Gogule... O să te lovească odată și pe tine, atunci o să vezi tu, Gogule, ce-i durerea. Ce pot să fac dacă mi-ai intrat în sînge ?
- GOGU : Patimă oarbă ? Bine, dar rațiunea ? ! (*Mai energic.*) Rațiunea, Clementino ! Tu n-ai rațiune ? N-ai cap ? Nu-ți dai seama că sînt un tip jalnic, cu puține trăsături omenești ? Tu nu judeci ?
- CLEMENTINA (*dă din cap în semn că nu, ea nu judecă*) : Eu nu judec, Gogule, eu iubesc.
- GOGU : Ești puțin cam tralala... (*Schimbă tonul.*) Ție îți las totul : casa, studioul, televizorul, fotoliile,
- frigiderul, covorele, eu îmi iau numai discurile și îmbrăcămintea.
- CLEMENTINA (*exaltată*) : Eu nu vreau mobilă. Eu pe tine te vreau.
- GOGU : Fii cuminte, dragă, că n-aud vecinii. (*Cinism premeditat.*) Îți dau tot ce am eu mai bun...
- CLEMENTINA (*pătimașă*) : Nu vreau mobilă, Gogule. Vreau sufletul tău, Gogule.
- GOGU (*sincer mirat. Aude parcă pentru prima oară în viața lui asemenea cuvinte*) : Ce vrei, dragă ?
- CLEMENTINA : Gogule, n-am nevoie de mobilă. Am nevoie de căldură sufletească.
- GOGU (*o liniștește*) : Vine și căldura sufletească după aceea. Nu te uiți ce trusou ai ? Ce frigider ! Ce covoare ! Ce fotolii !... Crezi că n-o să găsești un om cu sufletul curat care să vrea să se odihnească în asemenea fotolii ? N-o să găsești un om dintr-o bucată care să vrea să facă un duș într-o baie ca a ta ? Orice bărbat care o să se odihnească în fotoliile astea o să ajungă la concluzia că ești o femeie superioară. Ascultă, Clementino, ce-ți spun eu... Ești o femeie superioară. O să te recăsătorești ușor...
- CLEMENTINA : Ești cinic...
- GOGU : Vezi ? Vezi că sînt și cinic ?
- CLEMENTINA (*printre lacrimi*) : Văd, Gogule, îți văd cu precizie toate defectele. Și totuși... Și totuși, te iubesc.
- GOGU (*se dă la o parte*) : N-am caracter.
- CLEMENTINA (*vine spre el*) : Te ador...
- GOGU (*încercînd să scape de ea*) : Sînt un netrebnic.
- CLEMENTINA (*copleșită de pasiune*) : Te iubesc !
- GOGU (*fuge din fața ei*) : Sînt un om gol pe dinăuntru.
- CLEMENTINA (*aleargă spre el*) : Te iubesc, cu tot vidul tău suflesc.
- GOGU (*din ce în ce mai disperat*) : Sînt imoral.
- CLEMENTINA : Te ador...
- GOGU : Te detest...
- CLEMENTINA : Te iubesc...
- GOGU (*schimbă tonul*) : Minți ! Nu mă iubești. În realitate, mă urăști. Mereu îmi reproșezi că n-am principii, că din cauza mea te-ai retras din cîmpul muncii... N-ai vrut să porți pantofii ăia... Ai spus că tu nu porți pantofi din bani furați. O, parcă te văd și acuma cu cîtă indignare mi-ai vorbit. Erai în bucătărie, spălai vasele...

CLEMENTINA : Eu nu sint ca tine, Gogule. Vreau să mai păstrez ceva omenesc. Puțin, Gogule ! Foarte puțin. Ce te deranjează ? Poate e un capriciu.

GOGU (*ridicînd geamantanul*) : Nu ești ca mine ?... Dar poate simt și eu nevoia unui om care să mă înțeleagă, care să nu-mi reproșeze mereu că n-am principii ? ! Poate am nevoie și eu de căldură sufletească... La asta nu te-ai gîndit niciodată ? Bine, eu plec. Rămii cu fondul tău cinstit ! (*Clementina încearcă să-i smulgă geamantanul, nu reușește. Gogu pleacă.*) Adio, incoruptibil !

CLEMENTINA (*fuge pe scări după el*) : Gogule !

Scena 2

Clementina, Ortansa

ORTANSA (*o găsește pe Clementina plîngînd. Îi șterge obrazul cu o mișcare maternă*) : Ce e, mă, cu tine ? Iar plînge ? (*Foarte îngrijorată.*) Pari foarte schimbată.

CLEMENTINA : Nici eu nu știu cum mai arăt. (*Se duce în fața oglinzii să se examineze.*) Arăt groaznic. Dragă Ortansa, nu știu ce să mă fac, sint momente cînd aș prefera să mor.

ORTANSA (*cu dușmănie*) : Gogu...

CLEMENTINA : Vrea să divorțeze. Zice că eu sint o femeie superioară și o să mă recăsătorească ușor. „Tu, Clementino, o să-ți refaci repede viața...” Așa-mi spune sistematic.

ORTANSA (*zîmbește cu amărăciune, înțelege suferința prietenei. O îmbrățișează cu afecțiune*) : Ei, Clementino, viața nu-i așa de simplă cum ne-o închipuiau noi... Doamne, cît de naive eram, îmi vine să rîd cînd îmi amintesc... Nu știu, poate sint eu o nebună, poate cer eu prea mult de la viață. Noi n-am avut noroc. Nici în dragoste, în nici un domeniu. Ai auzit ce noroc a dat peste sclifosita aia de Beatrice ? A cîștigat o sută de mii de lei la loto...

CLEMENTINA (*încercînd să-și explice evenimentul*) : Da. Dar a fost o întîmplare.

ORTANSA (*se plimbă îngîndurată prin cameră*) : Și eu sufăr mult, foarte mult, Clementino. Stau și mă întreb : ce-o să se aleagă din viața mea ?

CLEMENTINA (*cu puțină tristețe și oarecare invidie*) : Tu ești iubită, Ortansa...

ORTANSA (*zîmbește amar. O mîngîie pe Clementina ca pe o copilă bună și naivă*) : Da, dar nu iubesc eu...

CLEMENTINA (*care bănuiește o dramă asemănătoare*) : Nu te lasă să te încadrezi în cîmpul muncii ?

ORTANSA : Nu, invers, draga mea... Mă bate la cap să lucrez undeva. „Du-te și muncește, Ortanso, dacă vrei să te mai strîng cu patimă în brațe...” De-atîtea ori mi-a spus să lucrez, a insistat atîta încît simt că nu-l mai iubesc. Sentimentul dragostei nu-i ca celelalte sentimente, e mult mai complex. Pot să-ți și spun de ce nu-l mai iubesc. Cînd a venit cu pretențiile alea absurde, am simțit că mă înseală sufletește...

CLEMENTINA : Gogu s-a purtat dur cu mine. Mi-a spus că dacă nu mă retrag din cîmpul muncii, eu nu mai însemn nimic pentru el...

ORTANSA (*îl descoperă pe Gogu*) : Te-a rugat Gogu să nu fii încădrată ? A insistat să nu mai lucrezi ?

CLEMENTINA : Da, Ortansa. A insistat...

ORTANSA (*încîntată de Gogu*) : A procedat ca un adevărat bărbat. Atunci ar trebui să fii fericită.

CLEMENTINA : M-am retras din cîmpul muncii, dar pe Gogu îl simt tot departe de mine. Degeaba m-am retras, Gogu tot nu mă iubește. Nu sint nici salariată, nici fericită...

ORTANSA : E vina ta, Clementino. Tu nu știi să-l apreciezi pe Gogu. Gogu e foarte delicat. Trebuia să te retragi imediat, să nu tărăgănezi atîta. Emilian nu are delicatețea lui Gogu. Eu, Clementino, îl credeam altfel de om...

CLEMENTINA (*cu un ușor avînt romantic*) : Mai drept ? Mai bun ?

ORTANSA (*preia avîntul Clementinei și-l ridică pe cele mai înalte culmi*) : Mai descurecăr, nu știu cum să-ți explic, Clementino, mai modern... mai francez... să-mi fi satisfăcut toate capriciile. Cînd l-am cunoscut prima oară, îmi vorbea de munca lui, de sedințe, activitatea obștească, situația internațională, revoluția culturală, păstrarea avutului obștesc... adevărul... Giordano Bruno. Eu îl ascultam cu sufletul la gură, deși toate astea mă plictiseau de moarte. Voiam să-l cuceresc și, din cauza asta, ascultam cu atenție problema reducerii prețului de cost, problema păstrării avutului obștesc... Mă prefăceam că mă interesează. Eu sint o biată femeie fără apărare... Trebuia să mă prefac, dar numai la

Giordano Bruno nu-mi era mie capul. Dar n-avem ce face, Clementino, trebuie să răbdăm. O femeie din zilele noastre, dacă vrea să sucească capul bărbaților, trebuie să țină seamă de schimbările survenite. Dragă Clementina, au intervenit prea multe schimbări... E mai greu ca pe timpul burgheziei... Nu-i suficient să ai un trup frumos, îți trebuie și un suflet ca atare. Și puțină căldură sufletească... Și puțină dragoste de oameni... Și puțin respect pentru realizările regimului... Din când în când, adeziunea la un ideal superior. Trebuie să te preocupe munca bărbatului, să-i împărtășești aspirațiile. Dacă nu-i împărtășești aspirațiile, nu te invită nici la un local. Dacă el crede în socialism, trebuie să crezi și tu; oricum, e soțul tău... E foarte greu, Clementino. A trebuit să mă lupt ca să-l cuceresc pe Emilian, deși nu-mi prea plăcea felul lui de a fi. Când l-am luat de soț, aveam o singură speranță...

CLEMENTINA : O speranță ?

ORTANSA : Da. O mare speranță. Speram că nu e sincer în ce-mi spune... Lucra și atunci la controlul financiar și-mi tot spunea că el urăște pungașii. Credeam că vorbește și el așa, fiindcă așa se cere acum... Eram convinsă că, de fapt, mințea... ca să-mi facă mie plăcere. Și convingerea asta m-a atras spre el.

CLEMENTINA : Și ?

ORTANSA : M-a indus în eroare. (Of-tind.) E sincer, dragă, foarte sincer... Mi-e și lehamite cât de sincer e. (Cu puțin dispreț.) Crede în ceea ce face. Am încercat să-l îndrept, să-i deschid capul. A încercat și biata măică-mea, și bietul tăică-meu, care tu știi ce logică de fier are : „Măi Emilian, fii și tu mai culant, mai servibil... Emilian, ai trecut de treizeci de ani, nu mai ești un copil, mai închide și tu ochii.” Nu. Zice să mă schimb eu. (Uimită de absurdul situației.) Zice că el nu mai stă cu mama și cu tăticul. Auzi, dragă, ce aberații.

CLEMENTINA (putere de analiză critică) : Nu seamănă deloc cu Gogu.

ORTANSA : Cum o să semene cu Gogu ?! Sînt diferiți, Clementina, foarte diferiți. Aia de la serviciu l-au stricat pe Emilian. El avea un fond bun. Când l-am rugat să-mi facă un mic serviciu... nu era cine știe ce... știi ce mi-a răspuns ? „Dragă Ortansa, pur și simplu nu știu să fac intervenții.” „Cum nu știi, dragă —

m-am furat și eu —, că doar ești bărbat în toată firea.” „Nu știu — mi-a răspuns textual — nu știu ce mutră să fac, nu știu să discut pentru o intervenție, să dau un telefon pentru o intervenție, să aștept un om pentru o intervenție, să aștept răspuns la o intervenție.” E nebun de legat. (Cu disperare.) Om cu studii superioare și să nu știe să facă o intervenție ?!...

CLEMENTINA : Trebuie să-ți fie foarte greu...

ORTANSA : Ție pot să-ți spun... Nici mamei nu i-am spus totul. Ea, biata de ea, crede că sînt fericită. Ea nici nu bănuiește catastrofa... (Izbucnește în plîns.)

CLEMENTINA (îi desface palmele) : Nu plînge. Dacă Emilian te roagă să te schimbi, schimbă-te. O femeie trebuie să-și asculte bărbatul.

ORTANSA : Viața mea e un iad.

CLEMENTINA : Dacă Emilian îți cere să lucrezi, lucrează. Gogu mi-a cerut să nu mai lucrez. N-am mai lucrat.

ORTANSA (revenindu-și parcă) : Eu să mă schimb ?! Eu nu-s ca tine, Clementino, eu am un caracter voluntar... Eu am pretenții mari de la viață... Ceasuri întregi mă gîndesc ce-aș fi ajuns eu, cu trupul meu, în Occident ! Ce situație aș fi avut... Mulți bărbați inteligenți și bine făcuți și-ar fi risipit averile numai să-mi sărute picioarele... (Își examinează trupul cu seriozitate.) Spune și tu, Clementino, fii obiectivă. (Își mîngieie sîni încet, protector. Tresare speriată, izbită de sentimentul nedreptății.) Am sîni mici și duc o viață monotonă. Cu asemenea sîni, la Nisa, pe Coasta de Azur... (Își despletește părul.) Cu părul ăsta, pe Coasta de Azur, dacă l-aș fi fluturat în stațiunile balneare de-acolo...

CLEMENTINA (obiectivă) : Tu ai un bust foarte frumos...

ORTANSA (bătîndu-se peste șolduri) : Aș fi înnebunit Europa... (Cu fiecare mișcare a mîinilor, care alunecă de-a lungul trupului, descoperă o altă calitate balneară în care ar fi avut succes.) Veneția, Taormina... Monte Carlo, Baden-Baden... În fiecare zi aș fi auzit : „Ortansa, mi-ai intrat în sînge. Sînt conte, dar nu pot să trăiesc fără tine.” Aici, la noi, degeaba am eu un bust frumos. (Înlăturînd o posibilă remarcă a Clementinei.) Nu, n-aș fi devenit curvă, Clementino... Aș fi păstrat întotdeauna în adîncul sufletului un ideal spre care aș fi tinjit...

CLEMENTINA : Tu, Ortansa, ești o cerebrală, eu am alte trăsături caracteristice. Sînt mult mai sentimentală în raport cu tine. La Emilian nu te gîndești ? Ce-o să se întîmple cu el ?

ORTANSA : Eu mi-am făcut datoria. L-am rugat să se schimbe, să devină mai realist. Să lucreze la controlul financiar și să fie așa de puțin realist... Nu vrea să facă nimănui nici un serviciu, să pună o vorbă bună măcar. Ține la principiile lui mai mult decît la mine, care sînt un om viu, cu idei și sentimente. E o prostie ceea ce face el. A fost destulă vreme cîstit. Ei, pînă cînd o s-o ducă tot așa ? El și-a făcut stagiul de om cîstit, acum a rîndul altora să fie oameni detreabă... Nu vrea. Spune că el nu știe să fie decît om cîstit. Altceva nu știe. Auzi, ce nebun, Clementino. Zice că eu am concepții burgheze, că încă nu m-am debarasat. Auzi... debarasat... Divină expresie...

CLEMENTINA : N-a zis că te lasă ?

ORTANSA (*superioară*) : Exclus ! I-am intrat în sînge... Omul ăsta nu poate să trăiască fără mine. Cred că s-ar sinucide dacă l-aș părăsi.

CLEMENTINA (*simplitatea abuzivă*) : Și eu mă sinucid dacă Gogu nu se întoarce la căminul conjugal.

ORTANSA : Emilian e un tip slab, deși face pe grozavu' ! Seamănă cu tine în privința asta. Mi-e și teamă să discut cu el. N-aș vrea să am pe conștiința viața unui salariat disciplinat... Dar n-am ce face. Trebuie să-mi trăiesc și eu viața... Chiar astăzi am să-i spun : „Stimate tovarășe Emilian, soția dumneavoastră, plină de influențe ale moralei burgheze, nu vă mai iubește...” Asta și este realitatea. Nu-l iubesc. Nu știe să facă mici servicii. Nu știe să spună anecdote. A încercat o dată — fiasco total. Nu știe să fie cinic. Asta e bărbat ?

CLEMENTINA (*fericire tragică*) : Gogu e foarte cinic. (*Ortansa se plimbă prin cameră ; aducîndu-și aminte de ceva, izbucnește în rîs.*) De ce rîzi, dragă ?

ORTANSA : O, n-are nici o importanță. Mă gîndeam la o prostie, ceva complet absurd... O să te crucești cînd o să auzi. Știi cu cine m-aș fi potrivit eu ? (*După o scurtă pauză.*) Cu Gogu al tău...

CLEMENTINA (*rîde și ea, amuzată de absurditatea acestei idei*) : Zău că ești foarte comică... Ce-ți mai trece și ție prin cap ? ! Ai și tu niște idei...

(*Rîde cu gura pînă la urechi.*) Tu și cu Gogu... Păi, toată ziua v-ați certa. Se ceartă el cu mine, care sînt mai domoală decît tine...

ORTANSA (*e de aceeași părere*) : Ne-am fi luat de pîr în fiecare zi. Ar fi fost o nenorocire. Zic și eu așa, ca să mă amuz.

CLEMENTINA (*amuzîndu-se din toată inima*) : Ești o nebună, Ortanso. M-ai făcut să-mi uit necazul. Și zi așa, tu și Gogu...

ORTANSA (*bine dispusă*) : Am fi ajuns de rîsul lumii. Cred că-mi dădea cu ceva în cap. Pa, iubito. Ne-am mai înveselit și noi puțin... (*Pleacă.*)

CLEMENTINA (*singură, izbucnește în rîs*) : Ce idei are Ortansa ! Ea și Gogu... Păi toată ziua s-ar fi certat ! Ce hazlie mai e și femeia asta. (*Din ce în ce mai amuzată de absurdul situației.*) Gogu și Ortansa... (*Străluminată de o înțelegere sigură și dureroasă.*) Chiar așa o să fie. (*Disperată.*) Gogu și Ortansa !

CORTINA

T A B L O U L 2

Scena 1

Acasă la Emilian. Interior fără nimic deosebit.

Emilian, Ortansa

(*Ortansa intră tristă și obosită în cameră. Îl găsește pe Emilian citind ziarul.*)

EMILIAN (*se ridică în picioare*) : S-a întîmplat ceva ?

ORTANSA : Te rog să mă ierți. (*Îl mîngîie matern.*) Ai să mă ierți ? Să nu mă judeci prea aspru.

EMILIAN (*rezonabil*) : Nu știu despre ce e vorba. Te rog să-mi spui despre ce este vorba și după aceea am să plîng sau am să rîd, după cum o să fie situația. Dacă o să fie de rîs, am să rîd, dacă o să fie de plîns, am să plîng...

ORTANSA (*îl părăsește pe Emilian, se retrage spre ușă, înfricoșată de ceea ce va urma. Emilian vrea să se apropie de ea, Ortansa îi face semn să nu se miște*) : Eu n-am nici o vină. Mă simt extrem de curată. Sînt altfel construită, Emilian. N-are rost să ne mințim. Încă de cînd eram mică detestam minciuna. Nu te iubesc. Trebuie să ne despărțim. Tu ți-ai găsit fericirea în muncă, dar eu... eu sînt femeie...

EMILIAN (*tace o secundă, apoi capătă o expresie calmă*): Sint perfect de acord. Înaintăm formele de divorț.

ORTANSA (*indignată de calmul bărbatului*): Ai și ajuns la latura administrativă? Ai și ajuns la latura strict administrativă? Nu-ți pare rău că totul s-a sfârșit? N-o să-ți fie greu fără mine? De ce nu te gîndești puțin la situația grea în care te afli?

EMILIAN (*nu știe despre ce e vorba*): Care-i situația aia grea în care mă aflu? Te rog să-mi explici.

ORTANSA (*jignită și indignată, se apropie de Emilian*): Cum, nu înțelegi situația? Mă despart de tine în mod definitiv... N-o să mai fiu soția ta. „La revedere!” — asta găsești tu să-mi spui într-o asemenea împrejurare? Nu te gîndești la fericirea noastră distrusă? Ce-o să spună lumea? Colegii tăi de birou? Ce-o să spună biata maică-ta, femeie bătrînă și suferindă?! Vezi în ce situație nenorocită te găsești?

EMILIAN: Care situație nenorocită, dragă Ortansa? Mi-ai spus că nu mă iubești, că ești altfel construită. De ce ar trebui eu să iubesc un om care nu mă iubește? Nu e nici o nenorocire, Ortanso. Absolut nici o nenorocire. E numai liniște și ordine... Adio... și dacă e adio... atunci adio pentru totdeauna.

ORTANSA: Acuma ți-ai găsit tu să reciți din poezii englezi? Într-o asemenea clipă?

EMILIAN: Ce vrei, dragă, de la mine?! Așa sint eu făcut... Dacă n-am de ce să sufăr, nu sufăr. Nu-mi curg lacrimile pe obraz. Sint o fiară! Altceva decît adio nu știu să-ți spun. Ce vrei să-ți spun? (*Omenește.*) Dă-mi tu o idee.

ORTANSA: După ce că ești rigid, mai ești și cinic? Să-ți dau eu o idee? Poate nu te mai iubesc din cauza ta... Poate tu m-ai adus în pragul divorțului. Nu mi-ai îndeplinit rugămintele mele, și rugămintele acelea nu veneau de la o străină, ci exact de la femeia pe care o strîngeai cu patimă în brațe. Înțeleg să nu intervii pentru străini, dar nici pentru propriul tău cumnat n-ai vrut să intervii.

EMILIAN: Nu știu ce e aia o intervenție, eu n-am nici o vină.

ORTANSA: Faci pe prostu'? Cum să nu știi?

EMILIAN: Nu știu. Mi-ai explicat tu ceva, dar n-am înțeles.

ORTANSA: Îți mai explic o dată...

EMILIAN: Sint greu de cap. N-o să pricep niciodată.

ORTANSA: Nu mă mai iubești, Emilian, dacă te exprimi așa. (*Sforțare dureroasă.*) Eu sint Ortansa, soția ta...

EMILIAN (*cade pe gînduri*): Ortansa ai spus? Am avut eu o nevastă cu numele ăsta? Te-am și uitat. De mult te-am uitat. Trebuie să-mi fac nod la batistă ca să-mi aduc aminte de tine.

ORTANSA (*îngrozită*): Nod la batistă? Ce glumă vulgară! Astea erau sentimentele tale? Nod la batistă! Și-ai tăcut?!

EMILIAN: Am avut treabă pînă peste cap. Am fost silit să amîn rezolvarea problemelor personale. (*Amenințare ușoară.*) Acum sint ceva mai liber...

ORTANSA: Noi ne-am iubit. Nu-ți amintești cînd colindam străzile ținîndu-ne strîns de mînă?

EMILIAN: Am colindat noi doi străzile ținîndu-ne strîns de mînă? Eu cu tine? Străzile? Parcurile?

ORTANSA (*îzbucnire pătimașă*): Grădina Icoanei, Emilian. Parcul Ioanid, dragul meu... Mai fac o ultimă încercare. Intervino pentru propriul tău cumnat și am să cad iarăși în brațele tale...

EMILIAN: Nu pot să intervin pentru o lichea. Nu e vina mea în chestia asta. Dacă era un om cînstit, mă duceam pînă la ministru. Există însă o soluție: să se facă om detreabă, atunci am să intervin. Ce zici de soluția asta?

ORTANSA (*din nou izbucnire pătimașă*): Ești cinic, Emilian. Cum poți să pretinzi asta unui om cu părul alb? Degeaba faci pe nebunul, Emilian. Despărțirea de mine te îngrozește, eu știu ce e în sufletul tău... Te supraestimezi în mod curent.

(*Începe să-și facă bagajele. Așteaptă ca Emilian s-o împiedice. După fiecare mișcare se uită la Emilian.*)

EMILIAN (*în loc s-o împiedice, o ajută să-și facă bagajele*): Dragă, rochiile se pun deasupra, să nu se șifoneze...

ORTANSA (*il împinge ușor la o parte, cu o anume blîndețe*): Ești pur și simplu inconștient. (*Emilian vine cu un braț de rufe în mînă. Ortansa le ia, cu un sentiment de uimire și de tristețe, și tot cu același sentiment le înfundă în geamantan. Emilian vine cu un alt braț de rufe. Întinde rufele Ortansei. Ortansa nu vrea să le ia.*) Ce faci, Emilian? Nu vrei să te gîndești la fericirea ta individuală?

EMILIAN : Nu mă ține cu rufe! În brațe.

ORTANSA (*ia rufele și le aruncă în geamantan*) : O să-ți fie dor de mine. O să regreti tu purtarea asta inumană. O să regreti tu principialitatea ta... O să-ți aduci aminte ce înseamnă o intervenție... O să mă rogi în genunchi să-ți redevin soție. (*Emilian se duce la birou și se apucă să citească un ziar. Ortansa îi smulge ziarul.*) Lasă presa cotidiană! Te părăsesc pentru totdeauna, frunțașule pe ramură. Te las singur, evidențiatule la gazeta de perete!

EMILIAN (*tare*) : În clipa grea a despărțirii citesc presa. (*Rezonabil.*) Dă-mi, dragă, ziarul că e o știre care mă interesează.

ORTANSA : Faci pe nebunul cu mine? Nu-ți dai seama că asta e un nonsens? (*Tare.*) Sint foarte frumoasă. Am un trup foarte frumos. Te rog să te uiți atent.

EMILIAN (*o examinează atent*) : Ești foarte frumoasă.

ORTANSA : Trupul ăsta n-o să mai fie al tău.

EMILIAN (*n-are nici o pretenție*) : Sint foarte fericit, Ortansa. Nici nu știi cât de fericit sint, Ortansa, o să crezi că glumesc sau știu eu ce... Ai spus un lucru inteligent. Trupul tău o să fie al altuia. Alt bărbat, cu totul și cu totul alt bărbat și nu eu, o să te strângă în brațe. Nu eu, Ortansa. Alți bărbați se vor desfăta cu goliciunea trupului tău. Dar e normal...

ORTANSA : Normal, suflet de gheață?! Normal, canalie?! Uite-te bine... Uite părul meu. (*Și-l flutură.*) Uite bustul meu. Șoldurile, picioarele. Uite-te bine, evidențiatule!

EMILIAN (*calm*) : Și în luna asta am fost evidențiat.

ORTANSA : Sint foarte sensibilă. Sint plină de feminitate. Am simțul umorului. Sint plină de viață. Știu să dansez perfect. (*Pune muzica. Dansează.*) Știu să vorbesc la telefon ca o adevărată femeie. (*Culcată pe divan, vorbește la telefon.*) „Tu ești, Beatrice? Îți trimit un pupic.” Știu să primesc oaspeți : „Poftiți, poftiți înăuntru! Ce surpriză... Vai, ce mare s-a făcut Titel...” Ce-i mai trebuie unui bărbat?

EMILIAN : O femeie...

ORTANSA (*cu geamantanul în mână*) : Eu nu sint femeie? Uiți că ți-am intrat în sînge?

EMILIAN : Am crezut că ești totuși o femeie cinstită. Cam burgheză, dar

cinstită. Și dacă ărai o femeie cinstită și mă părăseai, sufeream. Acuma, după ce ai arătat atât de limpede cine ești, de ce să sufăr? Pentru ce să sufăr?

ORTANSA : N-ai de ce să suferi?

EMILIAN : N-am nici un motiv. Pe cuvîntul meu de onoare.

ORTANSA : O să regreti tu expresiile astea! (*Plecă.*)

Scena 2

Emilian, Ortansa, Mama Ortansei, Tatăl Ortansei

(*La început, părinții Ortansei par a fi un singur personaj, apoi se despart, potrivit sarcinilor fiecăruia.*)

MAMA ORTANSEI } : Ce s-a întim-
TATĂL ORTANSEI } plat?

EMILIAN : Nimic... Ortansa mă părăsește.

ORTANSA (*suferință demnă*) : Ne despărțim. O să rezolvăm mai tirziu cu locuința.

MAMA ORTANSEI : Fiți copii inteligenți, Ortanso. Ascultă sfatul unei mame și pune geamantanul jos. Emilian, tu ești un om cult, nu lăsa fata să plece...

EMILIAN : Nu mă iubește. Ortansa a fost foarte sinceră...

TATĂL ORTANSEI (*cinic și autoritar*) : Ortansa! Ai fost sinceră cu Emilian fără să-ți întrebi părinții?! Mai fii o dată sinceră și spune-i că-l iubești...

ORTANSA (*demnă*) : Papa, eu nu pot trăi fără tandrețe. (*O sărută pe mamică-sa. În dreptul tatălui întirzie puțin.*) Papa, iartă-mă dacă poți... (*Plecă.*)

Scena 3

Emilian, Tatăl Ortansei, Mama Ortansei

(*Cîteva secunde de tăcere apăsătoare.*)

MAMA ORTANSEI : Deși ai vederi de stînga, te iubesc ca pe copilul meu. Ți-e foarte greu, nu? (*Își aduce și ea aminte.*) Dragostea aduce enorm de multă suferință... Ortansa se va întoarce dacă o să-i ceri iertare. E pripită, dar e sensibilă.

TATĂL ORTANSEI : Știu cît ți-e de greu... Nu-i ușor să fii părăsit de o femeie atât de frumoasă cum e fîca mea. E o bijuterie. (*Își aduce și el aminte de ceva similar.*) Am cunos-

cut și eu chinurile pasiunii. Am stat și eu ceasuri întregi cu pistolul la tâmplă. (Îl bate pe umăr.) Să nu faci vreo prostie... Să nu te apuci să bei.

MAMA ORTANSEI: Ortansa e frumoasă, nu mi-e teamă de ea, ea găsește oricând un bărbat. La tine mă gândesc, de parcă ai fi copilul meu. Doamne, dumnezeule!...

TATĂL ORTANSEI: Gîndește-te și la Ortansa, ești în primul rînd mama Ortansei.

EMILIAN (nu vede drama): Divorțăm!

TATĂL ORTANSEI (zîmbind amar): Cum o să te despați tu de Ortansa? Fără Ortansa, viața o să ți se pară pustie... Vorbești prostii, iartă-mă că ți-o spun deschis.

MAMA ORTANSEI: Ești un ginere bun, dar fata își are sentimentele ei. Fii tare! S-ar putea să te părăsească definitiv. Trebuie să fii gata pentru orice lovitură.

TATĂL ORTANSEI: Nu mai cobi și tu atîta. Cum vezi o nenorocire, cum te îngrăși ca o prepelită.

MAMA ORTANSEI (încearcă să restabilească armonia): Eu nu cobesc, eu sînt optimistă. Ortansa îl iubește pe Emilian. O să revină ea acasă. Eu, ca mamă, am o presimțire.

TATĂL ORTANSEI: Iluziile sînt primejdioase, dragă. De unde să știm noi ce-i în sufletul Ortansei? (Îl bate protector pe umăr pe Emilian.) Lasă, măi băiete, nu te mai perpeli atîta, ia viața așa cum e...

EMILIAN: Chiar așa e? Oare ce-o fi în sufletul Ortansei?

MAMA ORTANSEI: Ortansa e o ființă stranie.

TATĂL ORTANSEI: Ortansa judecă viața ca o fetiță neștiutoare...

EMILIAN: A plecat Ortansa... Cine o să mai spună: „Eu seara nu beau decît un ceai“?

TATĂL ORTANSEI: Emilian, băiatule, să nu cazi în patima beției. Alcoolul e o soluție temporară.

EMILIAN (nu vede nici o dramă, dar, enervat de grija părinților Ortansei, începe să se comporte așa cum și-l închipuie aceștia. Capătă o expresie de om distrus): Ortansa? Oare ce-o fi în sufletul Ortansei? N-o să-mi mai dea telefon la serviciu între unsprezece și unsprezece și jumătate. Simt că mă înăbuș. Mamă-soacră, dă-mi te rog un pahar de apă.

(Mama Ortansei, plictisită și disprețuitoare, îi aduce un pahar de apă. Tatăl Ortansei îi smulge paharul și-l întinde lui Emilian, cu o privire plină de dragoste.)

EMILIAN (bea puțină apă. Se plimbă disperat prin cameră): Ortanso, Ortanso, ce-ai făcut din mine? (Din cînd în cînd trage cu ochiul la părinții Ortansei.)

MAMA ORTANSEI: Emilian! Fii bărbat! Ce dumnezeu... O să fim iarăși fericiți toți patru laolaltă.

TATĂL ORTANSEI (după ce observă că sarcina „decisivă“ a trecut pe seama soției): Vezi, dacă te-ai purtat dur cu ea! Te-a părăsit, mititica...

EMILIAN (pătimaș, puternic, sfîșietor): Mamă-soacră, dacă Ortansa nu se întoarce, mă sinucid. Chiar în această locuință... chiar în locuința asta, mamă-soacră. Ce spuneți, o să se întoarcă Ortansa? (Părinții Ortansei și-au îndeplinit misiunea, nu mai simt nevoia să fie două ființe chiar numai aparent deosebite. În această clipă, părinții Ortansei stau strîns uniți, devin parcă o singură ființă. Părinții Ortansei tac.) Tăceți? (Părinții Ortansei tac în continuare.) Tăceți? Nu-mi spuneți nimic? Mă lăsați singur cu această suferință îngrozitoare?

(Se îndreaptă dramatic spre mama Ortansei, dar, cînd ajunge în dreptul acesteia, se răzgîndește și se prăbușește în brațele tatălui.)

CORTINA

A C T U L II

O străduță. Un stilp de telegraf. Pe undeva prin apropiere, grădina de vară a unui restaurant.

T A B L O U 3

Scena 1

Vasilica, Emilian

(Emilian, cu o expresie de om distrat, șade rezemat de un stilp.)

VASILICA (manifestă în tot timpul acțiunii o modestie subtilă și vicleană. Din cochetărie feminină, ea se preface mică și neajutorată, și din această postură emite, prin contrast, idei foarte lucide și mature): Ce-î

cu tine ? Arăți rău de tot... Cel puțin asta-i părerea mea...

EMILIAN (*își ia o mutră și mai tragică*) : Rău e puțin spus. Arăt într-un hal fără de hal. Am o figură de om care nu mai așteaptă nimic de la viață. Am mutra caracteristică omului aflat în pragul sinuciderii...

VASILICA (*mirare dureroasă*) : La serviciu arătați foarte bine. Chiar mă întrebam în sinea mea : „Ce-i cu tovarășu' Emilian, așa de vesel ? I-a născut nevasta ?” Așa credeam eu, cu mintea mea de femeie. Poate greșesc.

EMILIAN (*disperat*) : Greșești, tovarășă Vasilica. (*Ris nervos.*) Taci, te rog, iubita mea colegă de birou. Taci, te rog.

VASILICA : Da, greșesc ? Se poate. Cei care critică știu mai bine decât mine.

EMILIAN : Nici nu știi ce rană ai deschis fără să vrei. Dumneata, tovarășă Vasilica, nu te întrebi ce m-a adus în situația asta, în definitiv disperată ? De ce mă zbucium eu ?

VASILICA : Eu știu ce să zic ? ! Poate că ai făcut o prostie mai mare decât tine, dar nu sînt foarte sigură.

EMILIAN (*o privește drept în ochi*) : De ce fug eu de societatea oamenilor ? De ce caut eu singurătatea ? Pătrunde în sufletul meu, tovarășă Vasilica. Întreabă-mă cu cele mai bune intenții : „Ce e cu tine, tovarășe Emilian ? De ce stai rezemat de un stîlp ?”

VASILICA (*începe să-și dea seama de situație*) : Chiar așa e. De ce stai pironit de stîlpul ăsta ?

EMILIAN (*bucuros că se poate destăina*) : Nici nu mă mișc de lângă stîlpul ăsta. Nevastă-mea a părăsit domiciliul conjugal. Acuma înțelegi privirea mea pierdută ?..

VASILICA (*pleacă de lângă Emilian*) : Să înțeleg ? Ce-ai zice dacă n-aș înțelege ?

EMILIAN (*o cheamă înapoi*) : Tu-mi ești colegă de birou. Trebuie să mă înțelegi.

VASILICA (*întorcîndu-se puțin*) : Ce vrei ?

EMILIAN : Să mă înțelegi, Vasilico ! Cea care m-a părăsit are concepții burgheze, dar mi-a intrat în singe. Efectiv, o ador. M-am obișnuit cu ea. Încerc s-o uit, dar nu reușesc. Am încercat s-o uit, cite n-am făcut pentru asta. Uitarea nu dă rezultate. Totul e zadarnic ! Ce lucru tainic mai e și iubirea... O văd pretutindeni... (*Transfigurat.*) Frumoasă și

plină de prejudecăți burgheze. Zveltă și fără principii...

VASILICA : Să înțeleg ? (*Cade pe gînduri.*) Eu știu ce să spun, Emilian ? ! Presimt că suferința ta o să mă lase rece. Nu e vina mea. Parcă o forță venită dinafară...

EMILIAN (*abătut*) : O văd pretutindeni...

VASILICA (*observă că Emilian se prefăce. Bate din palme*) : Tovarășe Emilian, minți de îngheață apele. Asta-i cel puțin părerea mea.

EMILIAN (*se dezlipește de lângă stîlp*) : Se observă ? (*Foarte dezamăgit.*) Ei, pe dracu ! Nu se vede că fără Ortansa zilele mele vor fi serbede și cenușii ? Nici măcar că sînt dispus la orice concesi, numai s-o mai string o dată la pieptul meu ?

VASILICA (*simplu*) : Nu prea.

EMILIAN (*dezamăgit de lipsa lui de abilitate*) : N-am făcut nimic, atunci. Nu merge, nu merge... Nu știu să sufăr pentru o femeie lipsită de caracter. Nu știu să oftez, să-mi duc mina la frunte, să trîntesc ușile, să capăt o privire pierdută... Și unii se înfurie, mă socotesc un infirm. „De ce nu suferi pentru ea ?” „Are concepții burgheze !” răspund eu. „Pentru atîta lucru se renunță la o femeie sprintenă ca o căprioară ? Și ce dacă are concepții burgheze ? Frumoasă să fie ! De concepții înaintate se mai lipsește omul, dar fără un trup zvelt e mai greu...” (*Durere nesfîrșită.*) Zic că nu sînt complex, Vasilico.

VASILICA : Ce-ar trebui să faci dacă ai fi complex ?

EMILIAN : Ei, dac-aș fi complex, s-ar găsi o soluție. Aș ruga-o cu lacrimi în ochi să mă ierte, m-aș sinucide, m-aș arunca înaintea trenului, mă rog, aș găsi eu o soluție...

VASILICA : Eu sînt o salariată oarecare, dar știu că mulți se laudă cu marea lor complexitate ca negustorii cu marfa proaspătă. (*Vasilica își desfăce larg brațele, imaginînd că duce o tavă cu plăcinte.*) „Venii la noi să vedeți ce încilciți sîntem... Contradicții, ca la noi la nimenea. Contradicții, confuzii, spleen-uri, obsesii, oricîte poftiți, oricîte doriți... Contradicții... Contradicții...” (*Schimbă tonul.*) Cineva l-a întrebat pe un poet complex : „Ai confuzii ?” „Da, a răspuns poetul. Am, dar nu sînt sprijinit.” Poetul cu pricina reușe o mare performanță, confunda talentul cu confuzia. Din cauza asta nu-ți face tu probleme. Îți spun eu pentru

ce să-ți faci probleme... De ce ai luat-o de nevestă, tovarășe Emilian? Cînd eu ți-am spus să nu te bagi în familia aia, mi-ai spus că sînt... îndrăgostită de tine! Te-ai băgat în familia aia scîrboasă. Asta a fost o mare prostie din partea ta. Așa cred eu, Emilian. Nu te supăra pe mine. E prea tîrziu să mă mai schimb.

EMILIAN: Ce m-a atras spre ea ca un magnet? Ce fel de explicație vrei? Simplă? Complexă?

VASILICA (*vicleană*): Nu mi-o lua în nume de rău. Vreau o explicație simplă. Atîta tot.

EMILIAN: Rea mai ești și tu, Vasilico.

De ce n-ai spus și tu că vrei o explicație complexă? O explicație simplă e mai greu de dat. Am să spun adevărul. Din prostie... Numai din prostie. Prostie grasă, zdravănă. M-a dus. Îmi vorbea de revoluția culturală, și eu o credeam. (*Se răzgîndește.*) Nu. Nu numai din prostie...

VASILICA: Mă scoate din sărite ticăloșia mic-burgheză, n-o să te superi pe mine pentru atîta luru. Așa sînt eu făcută, Emilian, detest suflul mic-burghez. Fiecare om cu caracterul său. Ai spus că a fost prostie. În afară de prostie, ce-a mai fost?

EMILIAN: Nu fi așa metodică, Vasilico. Revoluția culturală i se părea drumul cel mai scurt spre salariul meu. Îndrăgind salariul meu, îndrăgise totodată și revoluția culturală. Dar n-am putut să cred că m-a mințit chiar în halul ăsta... Eu am o particularitate, Vasilico, te rog să nu mi-o iei în nume de rău. Mă conving greu, chiar foarte greu, că un om nu este om, mai sper totdeauna... Dar cînd îmi dau seama, îmi dau seama pentru totdeauna.

VASILICA: Încă din tinerețe, suferințele protesti mă lăsau indiferentă. Pe mine, de altele nu vorbesc.

EMILIAN (*sincer indignat*): Nu sufăr, zău că nu sufăr. Jur că nu sufăr. Jur că n-o visez noaptea. Jur că nu voi face anumite concesii, numai ca s-o mai strîng o dată în brațe.

VASILICA (*îi face semn să tacă*): Te cred, te cred. Nu mai ți-a atîta.

EMILIAN: Chiar dacă aș vrea să sufăr pentru Ortansa, n-aș ști să sufăr... Chiar dacă aș vrea s-o mai iubesc, n-aș ști cum s-o iubesc! Nu mă înțeleg decît cu femeile cinstite sau cu cele pe care le cred cinstite. Cum se deschide ușa casei unei femei goale pe dinăuntru? Cum se mîngîie o femeie lipsită de caracter?

Cum trebuie să spui bună seara unei femei fără principii? Nu știu. Tot ceea ce este neomenesc îmi e străin. Nu știu să fac intervenții. Nu știu să nu-mi iubesc munca. Nu știu să tac în fața unei nedreptăți. Nu știu să nu ajut un tovarăș. Nu știu să nu iubesc adevărul...

VASILICA: Cu toate lipsurile tale, ești un băiat admirabil. Eu am ajuns la această concluzie. E o concluzie pripită?

EMILIAN (*o ia de mîină pe Vasilica*): Am să sufăr în bătaie de joc... Părinții Ortansei îmi cer să cad în genunchi în fața Ortansei, să renunț la principii. Alții au făcut cu adevărat așa ceva. Îl știi pe Tomecu? De dragul unei femei flusturate s-a sinucis cu adevărat. În ziua înmormîntării lui, femeia cu pricina s-a dus la cinema...

VASILICA: Poate că-și cumpărase biuletul cu trei zile înainte. Asta e o nemaipomenită neomenie! Cel puțin așa judec eu... Dar tu? Tu cum o să suferi?

EMILIAN: Eu îmi voi îneca amarul în vin. Dar în bătaie de joc. Și voi cădea în genunchi în fața Ortansei, dar în bătaie de joc. Și voi face concesii, dar în bătaie de joc. Și mă voi sinucide pentru o femeie fără caracter, dar în bătaie de joc.

VASILICA: În bătaie de joc! În bătaie de joc! (*După o secundă de gîndire.*) Eu cred că atitudinea ta e justă. Dacă spun ceva greșit, corectează-mă.

EMILIAN (*solemn*): Ai perfectă dreptate... Dar de-acum înainte, în fața unei femei fără caracter, bărbatul nu va cădea în genunchi decît în bătaie de joc. (*Glorios.*) Numai în bătaie de joc.

VASILICA: Și acum ce faci?

EMILIAN: Cum ce fac? (*Vesel.*) Mă duc să-mi trăiesc suferința... Mă duc să-mi înec amarul în vin.

Scena 2

Același decor, văzut mai de aproape. Acțiunea se petrece în grădina restaurantului, care la începutul tabloului 3 se zărea în depărtare

Gogu, Ospătarul, apoi Emilian

GOGU (*către ospătar*): Domnu' arhi-tect, dă-mi un coniac mic. (*După o pauză.*) Ai fost atent? Ai văzut cită căldură omenească degajă vocea

mea? Cită pasiune reală... Am un suflet de copil.

OSPĂTARUL (*îi aduce coniacul*): Sinteți un mare șmecher... Iertați-mă, s-ar putea să fie o simplă presupunere.

GOGU (*cu chef de vorbă*): Vezi că sint șmecher? Păi nu vezi ce repede reacționez eu, ce suflet vibrant am? Acu' o secundă te-am jignit și acumă îmi și pare rău. Mi-ai spus că sint șmecher. Gata, m-a și durut.

OSPĂTARUL: Sinteți un mare șmecher, domnule. Dacă vă mai uitați așa la mine, încep să cred că nu e o simplă presupunere.

(*Emilian își face apariția. Se așază la o masă. Ospătarul se îndreaptă spre el.*)

OSPĂTARUL: Ce doriți?

EMILIAN (*disperat și politicoș*): Vreau să-mi înec amarul în vin. Dar spune-mi dumneata cum să-mi înec amarul, ce să spun, cum să bat cu pumnul în masă.

OSPĂTARUL: Durerea aparține clientului. Noi n-avem decît băutura.

GOGU (*îl dă la o parte pe ospătar cu o mișcare leneșă. Apare în fața lui Emilian cu paharul în mînă*): Nu emiteți încă judecăți definitive asupra mea. Așteptați o clipă și devin și eu om... Ambiția mea cea mare e să fiu om. Trebuie să-mi amintesc gesturile caracteristice. Am un mare defect, nu prea am memorie. La un moment dat se pusese problema să mîngii pe cineva, un om foarte apropiat... Ființa aceea apropiată mă privea drept în ochi, aștepta s-o mîngii. Eu știam numai că, în general, se mîngie desigur ființele apropiate, mamele, de pildă. Dar eu nu știam ce să fac, cum s-o mîngii, ce să-i spun... Uitasem...

EMILIAN (*interesat*): Și, nu s-a supărat ființa aceea apropiată?

GOGU: Aici e grozăvia, domnule... A vrut să se supere, să-mi spună ceva tare, dar și ea uitase să se supere. A vrut chiar să plece indignată, dar n-a știut cum. (*După o scurtă pauză, foarte amical.*) Cîrpă, nu?

EMILIAN: Cine?

GOGU (*știe el ce știe*): Cum cine? Dama pentru care suferi! (*Ospătarul aduce o sticlă de vin. Gogu o cercețează cu ochi de expert.*) Am avut dreptate... Vin de Drăgășani. Vin de Drăgășani se bea în caz de neplăceri amoroase. Pentru neplăceri la serviciu se bea Muscat-Otonel. Ia spune, e o cîrpă, nu?

EMILIAN: Nu. Nu e o cîrpă. E o zdreanță...

GOGU (*concesiv*): Și așa e bine... Dacă e zdreanță, trebuie să suferi pentru ea. Merită! Probabil că-i frumoasă, naturală, temperamentală ca o tigroaică, necredincioasă...

EMILIAN: Da, e o tigroaică infidelă. M-a înșelat cu un alt bărbat. Unul care nici măcar nu seamănă cu mine...

GOGU (*se ridică în picioare*): O clipă, te rog, ai puțină răbdare. Stai puțin, că-ți înțeleg durerea... Trebuie numai să-mi aduc aminte. Suferi, nu e așa? Dacă ai răbdare, îți explic eu de unde vine suferința asta. Era cu tine femeia, o strîngeai, cum e și natural, de altfel, la pieptul tău... acum e cu altul; asta-i diferența? Cînd era cu tine, o strîngeai tu în brațe, acumă n-o mai strîngi tu în brațe, ci respectivul.

EMILIAN (*e încîntat că are prilejul să-și trăiască „drama”*): Cade cu capul pe masă! Respectivul, respectivul! Îmi vine să-mi iau lumea în cap...

GOGU (*dezamăgit*): Ar trebui să te sinucizi.

EMILIAN (*se trezește brusc*): Să mă sinucid fiindcă nu mă iubește? Cum se numește așa ceva?

GOGU: Patimă oarbă, domnule!

EMILIAN (*dă din umeri*): Nu știu ce e aia o patimă oarbă. Poate știam, dar am uitat. De-aia beau, vreau să-mi amintesc... (*Trîntește paharul.*) Dar nu reușesc. Vreau să știu ce e aia patimă oarbă.

GOGU (*își amintește foarte bine*): Cum, domnule, nu-ți amintești? E ceva foarte normal. E ceva foarte omenească. O femeie e stricată, te înșală pe toate drumurile, cu cine se nimește, și tu o iubești așa cum e, nu poți să ți-o smulgi din suflet, îi cazi în genunchi.

EMILIAN: Nu-mi amintesc de așa ceva: ea te înșală și tu îi cazi în genunchi? Ea te înșală, tu o iubești... Dar relațiile cu o femeie care nu te înșală?

GOGU: Ar fi absurd. De ce să nu te înșele? Asta nu-mi amintesc eu... Dacă nu ești acasă în timpul ăla, de ce să nu te înșele? Ce vrei să faci? Să croșeteze? Să citească o carte?

EMILIAN: Nu ne înțelegem. Ce-am uitat eu, ții dumneata minte. Și ce-ai uitat dumneata, țin eu minte.

GOGU: Așa este. Dar eu sint fericit!

EMILIAN: Aveți satisfacții în muncă?

GOGU (*se uită îngrozit*): Ce-s alea satisfacții în muncă? E pentru pri-

ma oară cînd aud așa ceva. Munca mă plictisește și mă obosește. Nu, domnule, n-am, cum ai spus dumneata... satisfacții în muncă, dar sînt fericit. Cu alte cuvinte, am sentimentul că n-o să dau de dracu' cel puțin deocamdată. (*Simplu.*) Nu e oare asta fericirea?

EMILIAN (*incordat*): Nu înțeleg ce spuneți...

GOGU: Asta se numește fericirea, cel puțin pentru mine; sînt băiat subțire, nu generalizez. Sentimentul că cel puțin deocamdată n-am să dau de dracu'. După fericirea asta a venit altă fericire. A venit sentimentul ăla sublim... dragostea. Și-a părăsit bărbatul pentru mine. „Poate n-ai principii — mi-a spus copila — dar ai un ce anume.” Trebuie s-o cunoști. O cheamă Ortansa. O cunoaște tot Bucureștiul...

EMILIAN (*ișî încordează memoria*): Ortansa? N-am auzit niciodată de o femeie cu numele ăsta...

GOGU: Înaltă, voinică, splendid exemplar.

EMILIAN (*ișî încordează memoria*): Ortansa ați spus? Ortansa? N-o cunosc...

GOGU: O cunoști, n-o cunoști, eu îți spun că o cheamă Ortansa. Dar totuși, nu sînt pe deplin fericit. Vezi ce repede am trecut de la o stare la alta? Nu mi-e teamă de moarte. Nu mi-e teamă de bătrînețe.

EMILIAN: Bolile?

GOGU: Nu. Bolile vin mai tîrziu. Controlul financiar. De asta nimeni nu scapă... (*Resemnăt.*) Așa e în firea omului.

EMILIAN: Nu tuturor oamenilor le este teamă de controlul financiar.

GOGU (*sare înfricoșat*): Cum, adică? Nu sîntem toți supuși acelorași legi? Nu toți ne naștem, trăim și sîntem urmăriți de controlul financiar? Nu cunosc un sentiment mai omenesc decît frica de controlul financiar. Sînt unii care scapă?

EMILIAN: Sînt. Oamenii cinstiți.

GOGU (*il privește încruntat*): Cum, adică? Cine sînt ăștia? Unde trăiesc? Cu ce se hrănesc? Ce vor?

EMILIAN (*încercare zadarnică*): Cum să vă explic? Cineva care trăiește din munca lui...

GOGU: Din munca lui? De ce să trăiască din munca lui? De ce să nu trăiască din munca altora? Taică-meu a trăit din munca a o mie de muncitori, și a murit cu surîsul pe buze... împăcat și fericit... A jefuit pe alții, dar s-a gîndit și la fericirea

lui... Ajunge cu amintirile. Amintirile sînt niște biciuști care te zoresc spre moarte. Apropo, ce spui de complexitatea vieții? Fostul bărbat al Ortanse lucrează chiar la controlul financiar...

EMILIAN: Grozavă chestie... Tocmai la controlul financiar. Și de ce e asta un mare noroc?

GOGU: Faceți și dumneavoastră legătura. Ce, n-aveți putere de asociație? E nebun după ea, e în stare de orice.

EMILIAN (*amuzat*): De orice? E în stare de orice?

GOGU: Absolut orice. Dacă se ocupă el de cazul meu, scap. Dacă am norocul ăsta, gata, sînt un om făcut. Îi spun doar atîta individului: „Închide ochii și ți-o dau pe Ortansa. Ia-o...”

EMILIAN: Cum, adică, să închidă ochii?

GOGU: Greu mai ești de cap, domnule! Ciudată ființă mai ești! Mușamalizează afacerea...

EMILIAN (*vrea să înțeleagă*): Cum, adică, mușamalizează afacerea?

GOGU: Mușamalizează afacerea, ce dracu', nici atîta lucru nu știi? Se face că nu vede... și apare Ortansa cu obrazul ei catifelat.

EMILIAN: Și i-o dai pe Ortansa?

GOGU (*onestitate profesională, în limitele ticăloșiei*): I-o dau, i-o dau. Eu sînt om de cuvînt. Pînă atunci, mă și plictisesc de femeie. Am eu grijă să mă plictisesc de ea pînă atîta... Totul e foarte bine calculat. Ca să fie o chestie mai omenească, am să și sufăr puțin la despărțire. Așa e și frumos. Am iubit-o, trebuie să și sufăr puțin.

EMILIAN: Și dacă nu ... mușamalizează afacerea?

GOGU (*ride*): Dar ce poți să faci cu o afacere decît s-o mușamalizezi? Unu' face o afacere, altu' îl ajută, altu' intră în combinație pe parcurs, altu' închide ochii... De aici a pornit necesitatea de a fi mai mulți oameni, milioane chiar, altfel era deajuns un singur om pe toată suprafața globului. Crezi că renunță el la Ortansa? Mai ușor renunță la onoare decît la Ortansa...

EMILIAN (*vrea să-i afle numele. Politicos*): Cu cine am avut onoarea?

GOGU: Numele meu? Ce importanță are? Am uitat de mult. Îmi pare foarte rău. Am să mă despart de dumneavoastră ca un om adevărat. Dacă-mi întindeți mîna, vi-o strîng

cu căldură. (*Emilian nu-i întinde mîna. Amestec de fericire și durere din partea lui Gogu.*) Nu vrei să dați mîna cu mine? Asta înseamnă că m-ai jignit... A, vedeți ce ușor îmi dau seama cînd cineva mă jignește? (*Pleacă împleticindu-se.*)

Scena 3

Emilian, Vasilica

(*În pragul circiului apare Vasilica.*)

VASILICA: Ți-ai înecat amarul în vin? Ei, cum a fost?

EMILIAN: Mi-am descoperit rivalul. L-am găsit!

VASILICA: Așa repede? Cine e?

EMILIAN: Un individ care se teme de controlul financiar. Deși nu știe cine sînt, e convins că mă are la mîna... Dacă închid ochii, mi-o dăruiește pe Ortansa. Trebuie să-i aflui numele. (*Îi vine o idee.*) Mă duc la Ortansa, cad în genunchi în fața ei, îi spun că fără ea viața mea n-are sens, și aflui numele individului...

VASILICA: De cîte ori ticăloșii dau de dracu', mă bucur. Să nu te superi, Emilian. Așa m-a făcut pe mine mama.

EMILIAN (*amintindu-și de întîlnirea cu Gogu*): Peste ticăloșia veche a crescut o altă ticăloșie, apoi încă alta, straturi, straturi, groase și grase ca un porc mistreț.

VASILICA (*fericită*): Așa, Emilian, înjură, Emilian!... Cînd e vorba de idioți și ticăloși, și eu înjur ca la ușa cortului. A devenit aproape o obișnuință.

EMILIAN: Auzi, nenorocitul... E convins că pentru Ortansa aș admite ca un individ să fure din banii statului. O să vadă el că nu e așa.

VASILICA: Ai grijă cum cazi în genunchi în fața Ortansei, să nu-ți motolești pantalonii.

EMILIAN (*energic*): La revedere, Vasilico! Mă duc să cad în genunchi înaintea Ortansei și să aflui numele delapidatorului. (*După puțin, Emilian se întoarce.*) Ce dracu' am să fac? Tare mi-e teamă că n-am s-o recunosc pe Ortansa. Cum îmi dau seama că e ea, dacă nu mai știu nici cum arată la față? E blondă, e brunetă, e mică de statură, e înaltă?... Ia spune-mi tu, cum arată?

VASILICA (*dă din umeri*): Ortansa?

EMILIAN: Spune-mi cum arată. Vrei să cad în genunchi în fața alteia?

CORTINA

T A B L O U L 4

Scena 1

Noua locuință a Ortansei

Emilian, Ortansa

EMILIAN (*o recunoaște, în cele din urmă, pe Ortansa. Totuși, nu e foarte sigur. Aleargă după ea*): Dacă nu vă supărați, dumneavoastră ați fost soția mea?

ORTANSA (*stăpînă pe situație*): Te faci că nu mă cunoști? (*Se îndepărtează.*)

EMILIAN (*aleargă după Ortansa*): Ortansa, nu-mi distruge viața pe o perioadă îndelungată!...

(*Ortansa ajunge în fața noii sale locuințe, vrea să închidă poarta. Emilian se împotrivește.*)

ORTANSA: Între noi, totul s-a sfîrșit... N-avem ce să ne mai spunem.

EMILIAN (*suferință dulce*): Vreau cel puțin să te mai văd o dată... Atîta îți cer, Ortansa... E minimum ce-ți cer. Să-ți mai admir o dată chipul tău frumos...

ORTANSA (*stîngerită de pasiunea bărbatului*): Se uită lumea la noi... Stăpînește-ți durerea. (*Mai familiară.*) Spune-mi mai bine ce face mămică, tăticul...

EMILIAN (*durere calmă*): Bine, Ortansa. La toți ne este dor de tine. Te așteptăm...

ORTANSA: Trimite-le complimente din partea mea. Ar fi bine să-ți găsești o altă locuință... (*Vrea să plece.*)

EMILIAN (*n-o lasă să plece*): Nu pleca, Ortansa. (*Pătimaș.*) Mai stai, aproximativ două-trei minute... (*Dureroase aduceri-amînte.*) Pot să-ți mîngîi părul tău mătăsos?

ORTANSA (*credincioasă unei sincere iubiri*): Nu-ți mai aparțin...

EMILIAN (*înțelegere bruscă a unui adevăr dureros*): Da. Ai dreptate, Ortansa.

ORTANSA (*din nevoia de a-și gusta victoria*): De, Emilian... Cine e principalul vinovat? Ai crezut că poți să trăiești fără mine... că dacă sînt o burgheză o să mă uiți ușor. Eu ți-am atras atenția. (*Vagi pînă la rău.*) Dacă nu erai așa rigid, poate eram și acum soția ta...

EMILIAN (*zdrobit*): A fost o copilărie...

ORTANSA: Suportă consecințele.

EMILIAN: Sînt prea mari. Nu pot. (*Tace brusc. Devine apatic. E limpede că nu la Ortansa se gîndește.*)

ORTANSA : De ce taci ?

EMILIAN (*își încordează atenția*): Da, Ortansa... Asta voiam să-ți spun. Te iubesc, în ciuda laturilor tale negative. (*Tace din nou. După o pauză destul de vizibilă.*) Te iubesc așa cum ești.

ORTANSA : N-ai vrut să te schimbi, Emilian... Cite servicii te-am rugat să-mi faci, pe toate mi le-ai refuzat, n-ai vrut să-mi înțelegi sufletul... Cite intervenții te-am rugat, pe toate mi le-ai respins, n-ai vrut să înțelegi că sînt și eu o femeie care vrea să fie fericită...

EMILIAN (*durere insuportabilă*): Nu-mi distruge viața !

ORTANSA : Tu ți-ai distrus-o, Emilian, nu eu. La început am crezut în tine. Am crezut că o să te schimbi, că o să devii alt om, că o să închizi și tu ochii, așa cum fac și alții. Am crezut că ai să mușamalizezi și tu diverse afaceri, dar n-ai mușamalizat nimic, Emilian... Am trăit împreună aproape doi ani de zile, și n-ai mușamalizat nici o afacere. Și doar erai soțul meu...

EMILIAN (*își aduce aminte de ceva*): Vreau să mergem sus !

ORTANSA (*demnă*): Ce să căutăm sus ?

EMILIAN : Cum ce să căutăm sus ? Vreau să cad în genunchi în fața ta...

(*Ortansa, cu o ușoară înclinare a capului, îi admite rugămintea. Emilian merge în urma ei. Tăcere încordată. Ortansa deschide camera.*)

EMILIAN (*inspectează încăperea, în căutarea unui loc mai potrivit. Cade în genunchi. Amestec de pasiune și grijă pentru dunga pantalonilor*): Ortansa ! Cere-mi orice, Ortansa... Sînt dispus la concesii, Ortansa. (*Disperat.*) Concesii, iubito, concesii...

ORTANSA (*demonică*): La plecare m-ai ajutat să fac bagajele... Ridică-te, evidențiatule !

EMILIAN : Nu mă ridic, Ortansa. Aici rămîn pînă cînd ai să mă iubești din nou, cu aceeași dragoste curată.

ORTANSA (*în fața oglinzii*): Prea tirziu ți-ai dat seama ce reprezintă eu în viața ta...

EMILIAN (*presimțire sumbră*): S-a produs ireparabilul ?

ORTANSA (*se întoarce spre Emilian*): Nu te mai iubesc...

EMILIAN (*se tirăște în genunchi în fața Ortansei*): Nu spune cuvîntul

ăsta groznic. (*Ultima implorare.*)

Nu, Ortansa !

ORTANSA : E purul adevăr !

EMILIAN : Adevărul, Ortansa ? Nu vreau adevărul. Minte-mă, Ortansa... Spune-mi că mă iubești, chiar dacă în adîncul sufletului ai cu totul altă părere. E așa de greu, Ortansa ?

ORTANSA : Imposibil. Eu spun numai ce gîndesc. Te detest, Emilian ! (*Pătimăș.*) Lucrezi la controlul financiar de atîta amar de vreme și n-ai făcut nici o afacere... Dar nici una măcar. Ce fel de om ești tu, Emilian ? Ce fel de suflet ai tu ? Ce vrei tu de la viață ? Cu ce drept îmi spui că mă iubești ? Nu mă meriți, Emilian. Iubesc pe altul !

EMILIAN (*interesat*): Cum se numește ?

ORTANSA (*cu demnitate*): Numele lui e Gogu Scarlat. (*Emilian fuge. Ortansa, după el, pe scări.*) Să rămînem prieteni, Emilian...

CORTINA

T A B L O U L 5

Scena 1

Clementina, Gogu

Peronul gării. Un tren de curînd sosit. Obișnuita animație din preajma sosirii trenurilor. Clementina își face cu greu loc prin mulțimea călătorilor. Orice mișcare îi solicită mari eforturi. Trebuie subliniate foarte limpede în această scenă greutatea și inconveniențele de tot felul pe care biata femeie le întîmpină la tot pasul. Clementina vrea să-i comunice iubitului ceva foarte important, dar parcă totul îi stă împotrivă. Disperată, Clementina examinează cu luare-amînte ferestrele vagoanelor, în căutarea lui Gogu, suportînd pentru aceasta priviri enervate, ghionturi și îmbrînceli. Claritatea feței îi ușurează însă soarta. În sfîrșit, l-a descoperit pe Gogu la fereastra unui vagon. E foarte emoționată.

CLEMENTINA (*strigăt de fericire*): Gogule ! (*Fereastra unde se află Gogu e acoperită însă de un grup de călători veseli. Clementina, mai să izbucnească în plîns. E împinsă violent la o parte, dar cu multă bărbăție încearcă să se apropie iarăși de fereastră. Nu reușește. Strigăt de disperare.*) Gogule ! Nu mă observi, Gogule ? (*Gogu se dă jos. Clementina observă asta ceva mai tirziu. Fuge*

spre el.) Gogule! (Un grup de călători o aruncă iarăși înapoi. Clementina pornește iarăși lupta.) Iubitul meu, e ceva foarte urgent. Iartă-mă, Gogule, am fost o proastă... Sînt dispusă să fac concesii, Gogule.

(Tocmai atunci apare un călător grăbit, încărcat cu tot felul de geamantane. Se mărește din nou distanța dintre Clementina și Gogu. Clementina își exprimă cu voce tare punctele de vedere, pentru ca bărbatul să observe schimbările survenite în sufletul ei, în ultimul timp, și să admită astfel să stea de vorbă cu dînsa. Ea știe acum ce așteaptă Gogu de la ea...)

CLEMENTINA (cu o voce puternică, dar mai ales foarte limpede): Gogule, sînt de acord cu felul tău de a fi. N-am să-ți mai pun anumite întrebări. N-am să te mai judec, Gogule. (Un huruit îi acoperă glasul. Destinul i se arată iarăși potrivnic. Clementina vrea ca suferința ei să fie mai puternică decît acel huruit groaznic. O scurtă întrecere între suferința Clementinei și acel huruit.) Gogule, sînt dispusă la concesii, mă auzi, Gogule? (Din nou, huruitul acela groaznic. Din nou, dorința Clementinei de a-l domina prin vocea ei strangulată de suferință.) Gogule, sînt dispusă la concesii, mă auzi, Gogule? (Gogu n-o vede sau se preface că n-o vede. Animația s-a mai domolit. Distanța dintre Clementina și Gogu s-a micșorat. Clementina încearcă să-l oprească pe Gogu. Voce limpede, duioasă, puternică.) Unde te duci, Gogule? Întoarce-te la Clementina, Gogule! Nu mai sînt aia pe care o cunoști tu. Am fost o gîscă cînd te-am contrazis, Gogule. Nu mai am principii, Gogule... Nu-mi mai pare rău că nu-s în cîmpul muncii... (Gogu ajunge în fața unui taxi. Tocmai cînd vrea să se urce, Clementina se apropie.) Nu mă auzi, Gogule? (Gogu vrea să închidă portiera mașinii. Clementina nu-l lasă.) Ascultă-mă, Gogule, și după aceea pleci... Stai puțin de vorbă. Acum sînt pe gustul tău. O să fim fericiți, Gogule!

GOGU: Aparatul taxează...

CLEMENTINA (arată poșeta): Bani n-au importanță. Plătesc eu suma respectivă.

GOGU (cu energie): Arată-mi pantofii, Clementina.

CLEMENTINA (își ascunde picioarele): Nu mă judeca după pantofi, Gogule!

GOGU: Spuneai că te-ai schimbat, că ai alte concepții. (Tiranic.) Arată-mi pantofii dacă vrei să stăm de vorbă.. CLEMENTINA: Nu e ceva concludent. GOGU: Arată-mi pantofii!

CLEMENTINA (îi arată, cu multă durere, implorîndu-l s-o ierte și s-o înțeleagă): Totuși, m-am schimbat, Gogule. Mi-am revizuit viața.

GOGU (îi inspectează încălțămîntea): Mincinoaso! Fătarnico! Tot nu vrei să porți pantofii pe care ți i-am făcut cadou de ziua ta onomastică! Rămii la păreri tale? Ai considerente subiective?

CLEMENTINA (disperată): Din neglijență, Gogule, nu din convingere... Parcă e un făcut, de cite ori vreau să-i iau, nu-i găsesc. (Patetică.) Îți jur că din neglijență, iubitul! (Gogu o îmbrînțește cu putere. Închide furios portiera mașinii. Clementina, disperată, cade în genunchi.) Gogule! Din neglijență, Gogule!

Scena 2

Același decor ca în tabloul 4. Locuința Ortansei. Garsoniera, scările, poarta.

Gogu, singur

GOGU (stă tolănit pe pat, cu mîinile sub cap): Oare ce-o fi făcînd Ortansa? (Zimbește unei amintiri.) De obicei, la ora asta se întoarce de la coafor și traversează bulevardul Magheru... (Admiră fotografia Ortansei.) Ce ochi frumoși, cîtă căldură degajă... (Aude pași pe scări. Gogu tresare.) Sînt pașii Ortansei... (Se dă jos din pat. Deschide larg ușa. Se întoarce abătut. Își afundă capul în pernă.) Ortansa, Ortansa, de ce nu ești punctuală? (Se dă iarăși jos din pat. Se plimbă neliniștit prin cameră. Își aduce aminte de ceva. Se îndreaptă spre telefon.) Ortansa nu-i la tine? Poți să mi-o dai puțin la telefon? (Neliniștit.) Ortansa, ce-i cu tine, iubito? A trebuit să vinzi bluzele la un preț convenabil? E normal, iubito... Ce fac eu? (Zimbește.) M-am întors de la gară. Într-un sens mai profund? Te iubesc ca un nebun! A, nu, nu... N-a venit controlul... Nu, iubita mea... Nu, iubita mea, n-a venit... Dacă aș muri pentru tine? Evident! (Închide telefonul. Într-o clipă de extaz, deschide larg ferestrele.) Anotimpul ăsta e cunoscut sub numele de primăvară... (Întinde mîna spre o creangă de li-

liac, o trage înăuntru și o miroase îndelung. Sincer mirat.) Iată că mai sint totuși om, nu mi-am pierdut chiar toate trăsăturile caracteristice. În cite combinații necurate m-am băgat, și totuși, mirosul liliacului mă tulbură ca pe vremea cînd eram cînstit... (Mirat și încîntat de marea lui descoperire.) Nu sînt o fiară, cum cred unii, sînt și eu om ca toți ceilalți. De fapt, nu-i chiar așa de greu să fii om, pretențiile nu-s prea mari. (Cu creanga de liliac în mînă.) Natura o trăiesc din plin. (Sec, contabilicește.) Venirea primăverii mă tulbură. (Sforțîndu-se să-și aducă a-minte.) Prezența unui copil mă emoționează profund, îi mîngîi creștetul capului și-l întreb: „Mă puștiule, cum te cheamă pe tine?” Iubesc o femeie tînără și frumoasă. S-ar putea s-o pierd și acest lucru m-ar afecta profund. Nu mi-ar părea bine. Mi-ar părea rău. Da, chiar în situația de acum, uite, Ortansa a întîrziat și eu sint neliniștit, tresar la fiecare zgornot... asta e foarte bine, înseamnă că în adîncurile mele mai e ceva frumos și curat. (Și-a adus aminte de ceva care-l bucură foarte mult.) Era să uit... Stai, stai puțin. Vezi, dacă nu mă gîndesc cu luare-aminte? Cînd îți sondezi sufletul, tot mai găsești ceva de doamne-ajută. N-am o mamă? Ba am. N-o iubesc? Ba da. O, cum era să uit tocmai asta... O iubesc foarte mult. (Se învîrtește fericit prin mijlocul camerei, frecîndu-și mîinile de bucurie.) Ura... Am trăsături omenești... Nu sînt o fiară... Am foarte multe sentimente. (Se așază pe un fotoliu.) Nerăbdarea în fața dragostei. Uite, Ortansa întîrzie și eu mă întreb: „Doamne, oare nu i s-a întîmplat ceva?” Altă dovadă că afacerile n-au alterat fondul meu sufletesc: emoția în preajma sosirii iubitei... Asta e o reacție tipic omenească. O voi vedea pe Ortansa și mă voi bucura în mod sincer. Sînt absolut convins. (Coboară scările.)

Scena 3

În fața casei.

Gogu, Ortansa

GOGU (pune mîna streășină la ochi): A vîndut bluzele la un preț convenabil... Atunci de ce întîrzie iubita mea? (O zărește pe Ortansa în col-

țul străzii. Ortansa îi flutură o batistă. Amîndoi aleargă unul spre celălalt. Se îmbrățișează.) Ortansa!

ORTANSA: Gogule!

GOGU (sărutîndu-i amîndouă mîinile): Ce bine-mi pare că te simt iarăși aproape. Am crezut c-a intervenit un inconvenient...

ORTANSA (îi ciufulește părul): Nu, băiatul meu zăpăcit! N-a intervenit nimic pe parcurs.

GOGU (îi aranjează șalul): Dragostea mea, ai vîndut marfa în rate, așa cum mi-ai spus la telefon?

ORTANSA: Tu nu știi că eu am principii?! (Legănîndu-se, ușor amuzată.) Vînd numai cu bani gheață.

GOGU (pare copleșit de această mîrturisire. Devine timid. Cu tandrețe sfioasă): Ai o scamă în păr... (I-o îndepărtează.)

ORTANSA (îi ia mîna și o duce la frunte): Prezența ta mă liniștește. E așa de bine.

GOGU (își caută cuvintele și nu le găsește): Alături de tine, Ortansa, nu mi-e teamă de... (caută cuvintele) controlul financiar...

(Gogu o ridică în brațe. Ortansa se zbate în brațele lui.)

ORTANSA: Gogule, ești nebun, în plină stradă... Dacă se observă?

GOGU: Să se observe! Nu sînt nebun, Ortansa, sînt om. Iubirea m-a copleșit. Sînt capabil de iubire. Pot să iubesc, să sufăr, să mîngîi, să fac gesturi aparent lipsite de logică.

ORTANSA: De n-ar veni controlul...

GOGU: Există un dumnezeu al îndrăgostiților. (Cu melancolie.) I-ai spus lui Beatrice să-și țină gura?

ORTANSA: Dragul meu băiețuș, am luat toate măsurile... (Se desprinde sprintenă din brațele bărbatului și începe să fugă.) Prinde-mă, prinde-mă! (Gogu aleargă după ea. Pusă pe șotii, Ortansa se ferește cu dibăcie.) Prinde-mă, prinde-mă! (Gogu aleargă după Ortansa, care se reazează de zidul casei, învînsă și oboșită.) Mă predau, Gogule...

GOGU (o ia din nou în brațe și o conduce spre casă cu un aer de triumf): Te porți ca o fetiță de școală. Dar și eu reacționez foarte frumos. Și eu mă emoționez cînd te văd așa. Uite, chiar și acum... cînd te port în brațe. Sînt prin toți porii căldura trupului tău...

Scena 4

Din nou garsoniera.

Gogu, Ortansa

ORTANSA (*se prăbușește pe divan*): Dragă Gogule, e așa de greu, neînchipuit de greu să plasezi o marfă la un preț convenabil... trebuie să te zbați enorm. Există și clienți mof-turoși. Dar sînt fericită. Tu mi-ai dat ideea asta.

GOGU (*în genunchi, la picioarele ei*): Dar teama mea de controlul financiar? Numai ideea că poate să vină dintr-un moment într-altul, nu știu cum să-ți explic, Ortansa...

ORTANSA (*îi examinează înfățișarea. Nu pare prea mulțumită*): Băiețașule, arăți foarte slăbit. Și nodul de la cravată iar nu ți l-ai făcut cum trebuie. (*Îi aranjează ea cravata*.) Să ai grijă de tine și de sănătatea ta... Să consumi mai multe produse citrice...

GOGU: Lîngă tine mă simt om. Am toate trăsăturile caracteristice. Ieri am văzut doi copilași jucîndu-se cu un motan și m-a pufnit risul. Am ris foarte firesc, Ortansa. Mă crezi că am fost extrem de natural? (*În altă ordine de idei*.) Nici nu poți să-ți închipui cît de mult m-a bucurat faptul că ai convins-o pe Beatrice să-și țină gura. Poate că niciodată n-o să înțelegi asta... Poate mai tîrziu, cînd vom fi bătrîni...

ORTANSA: Iubitul meu... Nebunul meu... Cu tine mă înțeleg foarte bine. Nu numai fizic, dar și psihic. (*Disperare temperamentală*.) Psihic, Gogule! Dacă te prind și te bagă la închisoare, eu mă arunc înaintea trenului.

GOGU (*se ridică brusc în picioare*): Sînt totuși om. Ai fost atentă, Ortansa? Am reacționat foarte puternic la ceea ce mi-ai spus tu. Am încercat un sentiment de durere, mă crezi, Ortansa? Să nu faci așa ceva, Ortansa. Eu nu admit sacrificiile.

ORTANSA: Nu, Gogule. Moartea ar fi singura soluție. Sînt cazuri cînd moartea e mult mai ușoară decît despărțirea.

GOGU: Nu mi-e teamă de moarte. Mi-e teamă de controlul financiar. Dacă nimeresc tocmai la Emiliaa al tău?

ORTANSA: Ar fi ideal, dragul meu. Chiar azi mi-a spus că fără mine nu concepe viața.

GOGU: Dar dacă n-o să fie Emilian?

Nici n-am curajul să mă gîndesc...

ORTANSA: Am o presimțire, iubitul.

Emilian o să-ți verifice actele.

GOGU: Te iubesc!

(*Gogu și Ortansa se îmbrățișează pătimaș.*)

Scena 5

În fața casei.

Emilian, Vasilica

(*Se zăresc umbrele înlănțuite ale celor doi îndrăgostiți, Gogu și Ortansa.*)

EMILIAN (*uitîndu-se la umbrele înlănțuite. Plictisit*): Nimic interesant. Ortansa se aruncă în brațele altui bărbat.

VASILICA (*dezamăgită*): Așa se reacționează într-o asemenea împrejurare? Păi, nu era vorba să urlu de indignare? Trebuia să strigi: „O ucid cu mîna mea!” (*Și mai dezamăgită*.) Ochii tăi trebuiau să exprime groază și minie oarbă.

EMILIAN (*sincer mirat*): Groază? Păi, dacă mi-am dat seama cu cine am de-a face...

VASILICA (*supărată*): Ce să mă fac cu tine? Nu ești deloc complex, dragă Emilian. Bine, ți-ai dat seama că n-are caracter, dar ce are a face? Pasiunea crește. Imaginea femeii te urmărește. Eu așa văd lucrurile.

EMILIAN: M-a plictisit povestea asta. Dacă nu știu să urlu cum trebuie, mai bine mă las păgubaș. Mai bine să vedem un film de scurt-metraj.

VASILICA: Tu n-ai sînge în vine? Tu nu ești om? Uite-te. (*Îl ia de mînă și-l trage mai aproape de ferăstră*.) Ce patimă nebună! Buzele lor se întîlnesc într-o sărutare pătimașă. Uite-te, Emilian.

EMILIAN: Nu văd nimic deosebit. Absolut nimic deosebit. Fosta mea soție se dăruiește sufletește și fizicește unui alt bărbat. Asta e tot...

VASILICA (*pătimaș*): Asta e tot?... Ucide-ți rivalul cu o lovitură de topor! Dacă vrei, îți fac eu rost de un topor. Cînd un ticălos trebuie pedepsit, eu nu stau pe gînduri. Așa sînt eu, Emilian. Trebuie să te resemnezi.

EMILIAN: Care rival? Care topor? Dacă cineva nu mă iubește, nu-mi aparține. Ce e aia rival? Vorbești

prostii... Nu înțeleg nimic. Sînt greu de cap.

VASILICA : Dar gelozia ? Șarpele geloziei nu te mușcă ?

EMILIAN (rezonabil) : Nu, Vasilico. Zău, nu mă mușcă.

VASILICA (îl împinge înainte) : Du-te și fă-i o scenă de gelozie... în bătaie de joc, și pe urmă mergem la film. Du-te și spune-i că pentru Ortansa renunți la orice. Eu sînt o biată femeie, dar cînd prostia e pedepsită, mă simt fericită. E nejustă fericirea mea ?

EMILIAN (se înfurie) : Fericirea ta e foarte justă, dar eu nu știu cum să fiu gelos. Habar n-am ! Nu știu cum să mă uit la rival, ce anume să-i spun. Trebuie să-i spun omului ceva, măcar cîteva cuvinte... Poate e necesar să-i dau și cu ceva în cap, nu ? Cum, cînd, de ce ? Dă-mi tu o idee. Dacă îmi spune că mi-o dă pe Ortansa dacă închid ochii, cum să reacționez ?

VASILICA (n-are timp să-i răspundă) : Încă o femeie. Se îngroașă gluma. (Se dau amîndoi la o parte.)

Scena 6

Clementina, Gogu, Ortansa

CLEMENTINA (un șal negru și foarte lung îi flutură dramatic pe spate... Aleargă spre noua locuință a lui Gogu. Expresia feței ei degajă durere, dar și o hotărîre neclintită. Urcă în mare grabă scările. Bate nervoasă la ușă) : Deschide, Gogule, e ceva foarte presant. (Gogu nu răspunde.) Nu-ți cer să mă iubești, Gogule. E ceva care te interesează pe tine.

GOGU (crapă ușa) : Nu mă interesează nimic. Du-te acasă.

CLEMENTINA : N-are importanță că țiți la mine. Țipă cît vrei, Gogule. Eu sînt fericită că te văd, că-ți aud glasul.

GOGU (se pleacă în fața ei) : Poți să-mi și mingii părul meu negru ca pana corbului. Mîngîie-l și du-te acasă !

CLEMENTINA (durere și sarcasm) : Acasă, Gogule ? Există casă fără tine ? Acasă mă trimiți tu, Gogule ? Asta e un nonsens, Gogule !

GOGU : Ce vrei, dragă, de la mine ? Am avut o dată o explicație...

CLEMENTINA : N-am nevoie de compătimire, Gogule. Nu-ți cer să mă iubești. Îți cer să ai grijă de tine. Ațîta-ți cer, Gogule. (Gogu deschide ușa. La apariția Clementinei, Ortansa își pune cu demnitate un capot peste umeri. Clementina aruncă rivalei o privire tăioasă) : După ce mi l-ai răpit, degeaba îți mai pui capotul. ORTANSĂ (învîingătoare) : Eu nu răpesc bărbații. Ei mă răpesc pe mine. CLEMENTINA (se repede asupra Ortansei) : Am să te ucid, ordinaro ! Nu scapi tu de minia lui Dumnezeu !

GOGU (intervine în această luptă) : Fără scandal, Clementino, ești doar o femeie superioară. Trebuie s-o respecti pe Ortansa...

ORTANSĂ : Spune-i să-ți dea fotoliile. Noi n-avem pe ce sta...

CLEMENTINA : Auzi la ce se gîndește ea, Gogule ? La mobilă, Gogule, la mobilă... O auzi, Gogule, cum vorbește ? O auzi, Gogule ?

GOGU : O aud, Clementino. Fii obiectivă !

CLEMENTINA : Tocmai fiindcă sînt obiectivă. Sînt obiectivă, dar sînt femeie. De-aia te întreb ce-ai găsit la ea. Nici frumoasă nu mai e. Uite-te, Gogule. A început să se îngreșe. (Cu o anume disperare.) Fii și tu obiectiv, Gogule.

GOGU (cu bunățate) : Eu sînt subiectiv, Clementino. Poate nu e frumoasă, dar eu așa o văd...

ORTANSĂ : Eu l-am înțeles pe Gogu. Eu nu l-am contrazis, nu i-am făcut niciodată morală. (Cu ușor dispreț.) Eu nu-s așa de cinstită ca tine... Și nici așa de delicată !...

CLEMENTINA (implorînd iertarea bărbatului) : Gogule, sînt eu o ființă delicată ?

GOGU (calm) : Ești destul de gingașă, Clementina. Dar ce importanță mai are acum ? Ce-a fost, a fost...

ORTANSĂ : Ai refuzat să porți pantofii pe care Gogu ți i-a făcut cadou chiar de ziua ta onomastică. Ai mers pînă acolo cu cinismul, încît ai spus că tu nu porți pantofi din bani nemuniciți... (Există o limită în toate.) Și asta să i-o spui lui Gogu !...

CLEMENTINA : Eu mai am și anumite criterii morale. Nu multe, dar mai am... Ce-i rău în asta ?

GOGU : Vezi, Clementina, chiar tu recunoști...

CLEMENTINA (pătimaș) : Nu-i ade-vărat, Gogule. Și eu pot să fiu vulgară ca Ortansa. Pot să spun niște cuvinte desuchiate de să roșești de

rușine. Și tocmai cînd te aștepti tu mai puțin... Eu sînt mai pudică din fire, dar am să fac un efort. O, Gogule, numai puțină răbdare să ai. Ai să vezi, Gogule, ce-i în stare Clementina ta. Am să fiu vulgară, Gogule, îți jur!

ORTANSA (cu superioritate): O să-ți lipsească naturalețea, stimată doamnă. Glumele tale vulgare or să semene cu o slujbă bisericească.

GOGU: Vulgaritatea nu e totul... Și n-are rost să te prefaci.

CLEMENTINA: O, nu, Gogule. Detest ipocrizia. Ai să vezi, Gogule, ce naturală am să fiu... Și eu pot să-ți trec cu vederea anumite laturi ale caracterului. De ce crezi tu că numai Ortansa te înțelege? Și eu pot să închid ochii... Și eu pot să stau ceasuri întregi în fața oglinzii... Și eu pot să spun cu mult haz anecdote pornografice... Și eu pot să nu te întreb de unde faci rost de bani.

GOGU: Te prefaci, Clementina... Nu ești sinceră...

ORTANSA: E foarte ipocrită. Se vede de la o poștă că minte.

GOGU: Ești o femeie obișnuită... Morală, normală... chiar puțin cinstită. M-am convins de asta.

CLEMENTINA: Cum, nu sînt sinceră?

GOGU: Ajunge! Du-te acasă.

CLEMENTINA: Pot să am grijă de tine, Gogule? Lovește-mă, umilește-mă, dar lasă-mă să am grijă de tine

ORTANSA: Eu am grijă de Gogu!

CLEMENTINA: Tu, viperă?! Tu-l arunci în prăpastie. Gogule, trebuie să ți-o spun, deși e o veste groaznică. M-am bucurat de această veste groaznică, poți să mă bați, Gogule. Ea m-a adus la tine, și de aceea îi sînt recunoscătoare. Mi-a folosit ca pretext. De-aia te-am căutat și la gară.

GOGU: Spune odată!

ORTANSA: Nu te mai smiorcăi atîta. Nu vezi că Gogu e curios?

CLEMENTINA (arată spre Ortansa): Viperă asta!

GOGU: Ei, ce-i cu ea?

CLEMENTINA: Gogule, soțul ei se ocupă de cazul tău. Am aflat asta în mod cu totul întîmplător.

ORTANSA: Uraaaa! Bravo, Clementina! Ești grozavă, Clémentina! Ești superbă.

GOGU (o sărută pe Clementina): Îți mulțumesc, Clementina!

ORTANSA: Emilian e totuși soțul meu. Numai dacă-l sărut pe frunte, mușamalizează afacerea... Nu ți-ai

atins scopul, doamnă. N-ai adus o veste proastă. Ai adus o veste bună, o veste foarte bună. Vrei o cafea, Clementina? Tu cît zahăr pui? (Bătaia în ușă.)

CLEMENTINA: Emilian! O să te ucidă, Gogule!

GOGU (demn): Plecați... Lăsați-mă singur cu nebunul!

Scena 7

Emilian, Gogu

EMILIAN (bate la ușă, încet, politicos. În garsonieră se aud șoapte speriate. Ortansa și Clementina ies pe altă ușă. Gogu îi deschide. Emilian intră): Bună seara! (Gogu îi urmărește cu încordare toate mișcările. Emilian își pune liniștit haina pe cuier. Politicos și rezonabil.) Dacă nu vă supărați, dumneavoastră sin-teți omul care mi-a furat fericirea? GOGU (se uită înfricoșat la Emilian. Il recunoaște: bărbatul cu care a discutat la circiumă): Parcă am avut onoarea... (Brusc.) Care fericire? EMILIAN (explică politicos): Fericirea conjugală...

GOGU: Ce am eu cu fericirea dumin-tale?

EMILIAN (respectuos): O, nu vă supărați. (Se așază pe un scaun.) La circiumă am discutat mai domol. Îmi dați voie să vă întreb? Dumnea-voastră mi-ați furat mișelește, prin violenții și cuvinte dulci, prin fel de fel de promisiuni, abuzînd de nai-vitatea ei, femeia visurilor mele?

GOGU (demn): Da.

EMILIAN (politicos): Deci, dumnea-voastră mi-ați furat fericirea? Dum-neavoastră m-ați făcut, din om, neom?

GOGU: Eu. Și ce doriți?

EMILIAN (întrebarea rivalului îi des-cumpănește. Începe să dea semne de plictiseală): Chiar așa, ce doresc?

GOGU: Vreți să spuneți odată ce doriți?

EMILIAN (după o clipă de tăcere, ca și cum ar vrea să se scuze): Am ve-nit să vă ucid... Vă rog să nu vă supărați...

GOGU (cu seninătate): Chiar așa: de ce m-aș supăra?

EMILIAN (rezonabil): Vă ucid și p'ec. Dacă lovitura e bine calculată, du-rează foarte puțin. Nu stau mult...

GOGU (tare): Vă poftesc să părăsiți încăperea.

EMILIAN (se scuza): Încăperea? A, mi-e imposibil! Nu pot să plec. (Îl liniștește.) Plec după ce dumneavoastră veți fi o baie de sânge...

GOGU: Vă rog încă o dată să părăsiți încăperea. (Îi aruncă haina în brațe.)

EMILIAN (cam stinjenit): Vă rog să nu mă interpretați greșit. Sint și eu om, ca și dumneavoastră. Nu pot să plec pînă ce nu vă transform într-o baie de sânge. Înțelegeți-mă și pe mine... Am venit tocmai de la mama-dracului. (Își pune haina la loc în cuier.)

GOGU (crede că Emilian e nebun. Îl ia cu binșorul, omenește): Eu și Ortansa ne iubim foarte mult. Ne-am simțit atrași unul spre altul ca de un magnet. Noi n-avem nici o vină...

EMILIAN: Nu vreau să aud de nimic. Fără Ortansa, viața mea e un coșmar.

GOGU: Ortansa nu e pentru mine, pur și simplu, o femeie, ci femeia care mi-a dat un suport moral, m-a făcut să renasc.

EMILIAN: Și pentru mine Ortansa e un suport moral. (Rezonabil.) E mai bine cum spun eu... vă curm firul vieții.

GOGU: Nu mi-e teamă de moarte, vă rog să mă înțelegeți. Dar nu e o soluție. Vă fac o mărturisire. Ortansa nici nu vă merită. Are un caracter josnic.

EMILIAN (dă din umeri, învins și resemnat): Ce, eu nu știu că n-are caracter?! E o zdreanță, dar o ador! O detest, dar nu pot să mi-o smulg din suflet. Are ceva aparte femeia asta.

GOGU: N-are nimic. Nici suflet, nici cultură. V-a înșelat în mod josnic. Acu' circa cinci minute, a plecat din acest pat...

EMILIAN: Din acest pat?... N-are importanță. Mi-a intrat în sânge. Imaginea ei mă urmărește... sistematic. (Se apropie de Gogu.) Dă-mi-o înapoi pe Ortansa! Nu vreau să fac moarte de om. Pentru dumneata e un capriciu, pentru mine e viața...

GOGU (după ce și-a dat seama de pasiunea lui Emilian, își pune planul în aplicare): Am și eu sentimente. Sint și eu om. Mă simt legat sufletește de Ortansa. (Se îngrozește de această perspectivă.) O, nu, fără Ortansa am să colind străzile ca un nebun. M-am obișnuit cu ea.

EMILIAN (rezonabil): Eu fac moarte de om...

GOGU (smulgîndu-și ceva din suflet): Dumneavoastră lucrați la controlul financiar? Verificați actele mele?

EMILIAN: Verific actele dumneavoastră.

GOGU (se frămîntă, se zbugiumă. Se pare că vestea adusă de Emilian mai mult îl întristează decît îl bucură. Îl bate pe umăr, prietenește): Verificați actele mele?! O voce din adîncul sufletului îmi spune că nu fac bine ceea ce fac. Că n-am dreptul s-o fac. Ce viață grea am dus... Dumneavoastră verificați actele, nu vă gîndiți la sufletul omului. Cît de mult m-a influențat mediul burghez în care m-am format... Doresc să mă transform, să duc o viață curată.

EMILIAN (politicos): Nu este curată?

GOGU: Ba da. Dar și mai curată... Vreau să fiu ușor, atît de ușor încît să zbor în înaltul cerului... Vreau să-mi văd liniștit de munca mea. Verificați actele mele?

EMILIAN (neglijent): Verific actele dumneavoastră.

GOGU (cu o ușoară melancolie): Dacă treceți cu vederea anumite contradicții din actele mele..., cu durere, o să mi-o smulg pe Ortansa din suflet. (Sobru.) O să-mi fie foarte greu...

EMILIAN (prefăcîndu-se că vrea să realizeze situația care s-a creat): Aici e lupta dintre datorie și fericirea mea personală. Nu știu, trebuie să mă gîndesc, să văd ce aleg, nu e așa? Asemenea decizii nu se iau fără frămîntări. Datoria obștească îmi spune să nu vă ajut, dar dacă nu vă ajut, o pierd pe Ortansa. Mă gîndesc și vă comunic rezultatul. În sufletul meu se dă o luptă... Nu știu încă ce o să aleg.

GOGU (tare): Cum să nu știți? Fericirea! (Și mai tare.) Bucuria dragostei!

EMILIAN (rezonabil): Mă frămînt și vă răspund.

GOGU (pătimaș): Să nu renunțați la Ortansa. Eu am renunțat la ea și știu cît e de greu... E o femeie admirabilă! V-a înșelat din dragoste... Dacă nu vă iubea, nu vă înșela! Femeile de caracter numai din dragoste înșală. N-o să mă credeți, dar vi-o spun cu toată sinceritatea. A plîns în timp ce se dezbrăca în fața mea... Era numai formal în brațele mele, gîndurile ei cele mai intime zburau ca un stol de păsărele spre

dumneavoastră. Lacrimile îi curgeau şiroaie. Îmi faceţi un mic serviciu şi, cu acest preţ, obţineţi fericirea...
EMILIAN (*Ortansa îi apare într-o lumină neştiută*): A plîns Ortansa în timp ce se dezbrăca? Cîtă putere de caracter! Asta n-o bănuiam... Lacrimile îi curgeau şiroaie? O, mai spuneţi o dată. Lacrimile îi curgeau şiroaie în timp ce se dezbrăca? (*Brusc.*) Nu ştiu. Mă lupt. Mă zbu-
cium. Mă întreb.

GOGU (*se plimbă tulburat prin cameră. Emilian stă liniştit. După cîteva secunde de tăcere apăsătoare, Gogu intervine*): Aţi hotărît?

EMILIAN: În legătură cu ce?

GOGU: Cum în legătură cu ce? Ortansa sau datoria?

EMILIAN: A, la problema asta vă refereaţi? Încă nu. Stau şi mă întreb ce să aleg. Mă frămînt... (*Gogu se plimbă tulburat prin cameră. Emilian, tare.*) Am ales! M-am frămîntat şi am ales...

GOGU (*tresare*): Ce?

(*Emilian, în loc de răspuns, se îmbracă, domol şi grav. Gogu îi urmăreşte îngrozit fiecare mişcare, cum îşi pune pardesiul, fularul, pălăria. Emilian pleacă fără să-l salute.*)

GOGU: Datoria? Aţi ales datoria? (*S: prăbuşeste.*) A ales datoria, iar eu am să dau de dracu'!... Rămîn cu femeia pe care o iubesc... şi controlul financiar. Cu Ortansa şi cu închisoarea. Cu dragostea şi cu puşcăria. Ce poveste înclîcită... Şi cînd te gîndeşti că mă obişnuisem deja cu ideea că n-am s-o mai văd niciodată. Degeaba mi-am smuls-o din toată fiinţa mea... Degeaba mi-am călcat sentimentele în picioare.

(*Se aud bătăi în uşă. Apare Emilian, cu o mutră de om învins.*)

GOGU: Ce mai vrei, fiară?

EMILIAN (*cu o voce stînsă. Pare zdrobit de mari lupte interioare*): Pentru Ortansa, renunţ la orice principii... Nu se poate fără Ortansa... Am încercat, m-am luptat... am crezut... Mă-a intrat în mine. (*Tare.*) E josnică, dar o ador ca un nebun! (*Se prăbuşeste.*) Am să închid ochii.

GOGU (*îl sprijină*): Eşti un om inteligent! Dacă n-ar fi şi oameni ca dumneata, de mult eram eu la închisoare... Iartă-mă! De cîte ori scap basma curată, îmi amintesc — nu

ştiu de ce — de prima zi de şcoală. Asta se numeşte fericirea... (*Deschide larg ferestrele.*) Ce noapte divină! (*Îl ia de braţ pe Emilian şi-l trage mai aproape de fereastră.*) Uite-te acolo... Nu, nu acolo. Acolo unde e mîna mea. Acolo e Calea Laptelui... Dincolo e Ursa Mică...

(*Lumina scade treptat, la rampă apar Emilian şi Vasilica.*)

VASILICA (*vicleană*): N-ai să ghiceşti cine mi-a dat această floare... Mi-a dat-o un birocrat sentimental... În schimb, brăţara e o amintire de la un tip care sărise peste cal.

EMILIAN: Un birocrat atît de delicat?

VASILICA: După ce ucid totul în hirtie, devin nişte copii...

EMILIAN: Orice delapidator... are un suflet cuprinzător... Acolo pune şi pe mămica... acolo pune şi ce-a furat. Şi toate stau... claie peste grămadă, bacşişul lîngă prima zăpadă, facturile plătuite, lîngă amintirea fiinţei iubite.

VASILICA: Şi nu se războiesc între ele

filodormele şi nopţile cu stele?

EMILIAN: Cîtuşi de puţin.

Factura plătuită

şi fiinţa iubită...

se înţeleg de minune...

De ce te miri aşa? Eichmann chiar (*De aici încolo, tonul trebuie să devină sacadat.*)

avea trei copilaşi pe care îi mîngia în fiecare dimineaţă pe părul lor bălai.

Avu şi o nevastă credincioasă care-l iubise, care adormea în fiecare noapte cu imaginea lui în gînd.

(*Vasilica, Emilian, împreună.*)

Doamna Eichmann nu-l înşelase niciodată pe domnul Eichmann. Niciodată nu se gîndise că ar putea exista un bărbat mai ideal ca Eichmann. Cînd domnul Eichmann suferise de o uşoară gripă doamna Eichmann înnebunise de durere.

Mai avea şi un prieten foarte apropiat, probabil, un prieten din copilărie...

Un pom în fața casei,
da, chiar un pom în fața casei.
Un album de familie, legat în
panglicuțe bleu,
în care domnul Eichmann era foto-
grafiât
în pielea goală...

(Cu un sentiment de uimire din ce
în ce mai puternic.)

Chiar și o fotografie
așezată deasupra patului
în care
doamna Eichmann
îl săruta
pe domnul Eichmann.
Au și ticăloșii sentimente...
Cu câtă duiosie se gîndesc la toate
în timp ce încasează dividende.
Cîte dividende,
atîtea sentimente...
Din dividende,
fac sentimente;
din sentimente,
alte dividende.

Negustoria nu stă pe loc.
Crește rentabilitatea...
crește și sensibilitatea.
Sînt extrem de fericîți...
din bani nemunîciți...
Fac tilhării...
Și după aceea, te uiți la ei,
o, parcă ar fi niște copii...
O fabrică avu și el cîndva,
în care, bietul, exploata...
și adesea plînge în amintirea ei...
Cînd plînge, vechiul exploatator
se preschimbă într-un copil neștiutor.
Să ne plecăm în genunchi
să-i ștergem lacrimile
și să-l întrebăm:
— De ce plîngi, copil nevinovat?
— Oameni buni, unde mi-e fabricuța
în care o viață întreagă cîstit am
exploatat?
Noi dăm de-o parte, fără nici o milă,
lacrimile mincinoase,
amintirea primei iubiri,
ca să rămînă clară potlogăria.

CORTINA

A C T U L I I I

Un colț de pădure. Primăvară timpurie.

T A B L O U L 6

Scena 1

Ortansa, Gogu

ORTANSA (se plimbă furioasă pe a-
leile abia înmugurite. Îl zărește pe
Gogu): Ce înseamnă asta, Gogule?
(Gogu nu se grăbește. Îi face semn
să se liniștească. Se apropie domol
de Ortansa.) Ce înseamnă asta, Go-
gule?! Îmi ești dator o explicație.
(Gogu o ia înaintea Ortansei. Or-
tansa în urma lui.) Gogule, tu te-ai
schimbat în ultimul timp. Ai uitat
totul, Gogule? Ai uitat clipele de la
Poiana Țapului? Ploua tot timpul
și noi stăteam în casă... (Gogu se
oprește din plimbare. O privește cu
răceală pe Ortansa, care încearcă
să-l încălzească cu flacăra iubirii ei
pătimașe.) Gogule, eu sînt, Ortansa.
Eu sînt, fetița care nu se teme să
facă dragoste c-un delapidator. Eu
te înțeleg, Gogu'e... Ți-am făcut
multe servicii, Gogule. (Gogu se a-
șază pe bancă. Ortansa vine lîngă el.)

De ce taci, Gogule? Spune ceva!
GOGU: Nu mai avem ce să ne spu-
nem...

ORTANSA (sare în picioare. Vine a-
menințătoare în fața lui): Gogule,
îți dai seama ce spui?

GOGU: Nu te mai iubesc, Ortansa...
(Ortansa își pleacă zdrobită fruntea.
Se îndepărtează de el. Se plimbă
bui măcită prin pădure. Gogu fuge
după ea. Aruncă cite o silabă, în
timp ce o urmărește printre copaci.
Un copac — o silabă.) Or-tan-so,
nu mă in-ter-pre-ta gre-șit...

ORTANSA (plînge): Mă arunc înain-
tea trenului, Gogule! Eu nu concep
viața fără tine.

GOGU: Fii fată inteligentă. Nu sus-
ține calamități. Eu nu ți-am cerut
să mă iubești.

ORTANSA: Ești o fiară! N-ai nimic
omenesc!

GOGU: Nici tu n-ai!

ORTANSA: Nu mă compara pe mine
cu tine... Eu am, Gogule, suficient.
Dragostea mea pentru tine ce este?
Prin cite am trecut eu, Gogule! Cîte
sacrificii am făcut eu, Gogule!

- GOGU (*teatral*): Multe, Ortansa... În adîncul sufletului îţi voi păstra o amintire frumoasă... cu o singură condiţie...
- ORTANSA: Cere-mi orice, Gogule. Eu îţi dau şi viaţa mea şi dragostea mea...
- GOGU: Nu iubire îţi cer, ci un mic serviciu...
- ORTANSA (*dezamăgită*): Aşa puţin, Gogule? La atîta se reduce?...
- GOGU: Da, la atîta se reduce... În-
toarce-te la căminul conjugal şi iubeşte-ţi soţul.
- ORTANSA: Gogule!?
- GOGU (*tăindu-i privirea*): Cu patimă oarbă...
- ORTANSA: Cum poţi tocmai tu să-mi ceri asta?
- GOGU (*şi mai categoric*): Pînă la sfîrşitul vieţii... O să te ierte, e nebun după tine. Pînă la sfîrşitul vieţii, auzi, Ortansa?
- ORTANSA (*indignată*): Dar eu nu exist? Eu ce sînt, Gogule, pentru tine? O păpuşă pe care o arunci de colo pînă colo?
- GOGU: Îngrozeşte-te de ceea ce îţi voi spune acum... Să te miri foarte mult, Ortansa, să nu-ţi vină să-ţi crezi urechilor. Doamne, ce ticăloşie! Ce om lipsit de scrupule! Doamne, la cite principii am renunţat... Am făcut o tranzacţie.
- ORTANSA (*simte ceva*): Cu dragostea mea? Cu visurile mele de fericire?
- GOGU (*preia indignarea Ortansei şi o face şi mai puternică*): Cu visurile tale de fericire... Cu dragostea ta curată... Cu iubirea noastră frumoasă... În mod mişeleş şi neomeneş te-am cedat soţului, numai ca să scap de controlul financiar. Nu, nu, Ortansa, n-am ţinut cont că ai şi tu un suflet.
- ORTANSA: N-ai ţinut cont, Gogule, n-ai ţinut cont!
- GOGU (*scribit de el însuşi*): Ce barbarie! De cite infamii sînt capabil...
- ORTANSA: E un sacrificiu ce-mi preţinzi tu, Gogule.
- GOGU: Sigur că da. Eşti inteligentă, Ortansa. Ai înţeles esenţa: şi încă un sacrificiu imens. Dar e în joc cîntecul meu... Dacă vine controlul, dau de dracu'... nu mai sînt aşa de cîntec. Nu mă simt în siguranţă decît dacă rămîi nevasta lui. Dacă stai cu Emilian pînă la sfîrşitul vieţii...
- ORTANSA: Mi-a fost tot timpul teamă de controlul ăsta financiar. Aveam o presimţire... Ştiam eu că de la el o să vină toate nenorocirile.
- GOGU: Priveşte fenomenul din toate unghiurile. Mare noroc am avut cu pasiunea asta năprasnică a soţului tău legitim. E ceva nemaipomenit! Cîte ţi-a trecut cu vederea... Dragostea lui nebună m-a scos din impas.
- ORTANSA: Mă îngrozeşte numai gîndul, Gogule. Ce viaţă mă aşteaptă... Iar discuţii serioase, situaţia din Congo, ce e omul, ce e binele, ce e răul, ce e fericirea — Giordano Bruno, adevărul şi colectivitatea... respectul faţă de om, doamne, dumnezeule...
- GOGU: Eu nu zic c-o să-ţi fie uşor...
- ORTANSA: Vreau să te mai văd o dată! (*Îi examinează înfăţişarea.*) Tu ai ochi frumoşi, Gogule... Deci, s-a dus iubirea noastră... Încă o iubire care se sfîrşeşte. Şi noi o credeam veşnică...
- GOGU (*stăpînindu-şi plînsul*): Poate că e în firea lucrurilor, Ortansa...
- ORTANSA: Nu plînge, Gogule. Acuma e inutil. Am petrecut clipe splendide... (*Induiosată.*) Tu eşti în fond un copil... De cite ori îmi amintesc cum te dădeai dimineaţa jos din pat, îmi vine să zîmbesc. Niciodată nu-ţi găseai papucii, ce scandal mai făceai. Cînd mîncai dulceaţa, te minţai peste tot. Un copil mare, dar tot un copil.
- GOGU (*sincer mirat*): Vezi că despărţirea de tine îmi zdruncină sufletul? Uite, simt că se petrece ceva cu mine... Realmente, sînt emoţionat. Dă-mi o şuviţă din părul tău.
- ORTANSA (*îşi smulge o şuviţă*): Eşti mult mai sensibil decît credeam.
- GOGU (*sărută şuviţa. O pune în portvizit*): O să-mi amintească de tine. Ce soartă crudă, Ortansa! De ce sînt oamenii atît de răi! Şi gusturile noastre coincideau...
- ORTANSA: Îţi aminteşti, Gogule? Devenisem la un moment dat o singură fiinţă.
- GOGU (*se prăbuşeşte în braţele femeii*): O să mă macine singurătatea... O să-mi fie extrem de greu. Stai puţin, Ortansa. Mi-am adus aminte de o frază mai sugestivă. O să vezi că fraza asta o să-ţi răscolească sufletul. Cînd o să mă trezesc dimineaţa şi o să văd patul gol... Cum ţi se pare?
- ORTANSA (*se desprinde din braţele bărbatului. Îi stringe fularul la gît*): Să-ţi păstrezi sănătatea. Să mînci mai mult. Să nu mai fumezi trei pachete pe zi... (*Se îndepărtează.*)

(Gogu rămine nemișcat ca o stană de piatră. O urmărește cu privirea. De-abia acum își dă seama ce a pierdut. Plînge. Nu-și șterge lacrimile. Le lasă să-i brăzdeze obrazul.)

ORTANSA (își întoarce pentru ultima oară privirea): Adio, Gogule...

Scena 2

Același decor din tabloul 2.

Părinții Ortansei

(Acasă la familia Ortansei. Atmosferă deprimantă. Vîntul suieră sinistru prin ferestrele larg deschise. Părinții Ortansei par una și aceeași ființă.

După ce la început părinții Ortansei par o singură ființă, ei se despart, devin două personaje, se ajută și se completează reciproc.)

MAMA ORTANSEI: Susținea că Ortansa e o burgheză, și uite, a îmbătrînit de atîta suferință. Mă doare inima numai cînd îl văd... (În continuare directă a aceleiași suferințe.) Ar fi foarte penibil să se sinucidă în casa noastră.

TATĂL ORTANSEI: Vorbești și tu prostii! Cum o să se sinucidă în casa noastră? Atîta bun-simț mai are și el...

MAMA ORTANSEI (luînd apărarea lui Emilian): Cînd omul e copleșit de o mare durere, bunul-simț dispăre.

TATĂL ORTANSEI (luînd și el apărarea lui Emilian): Bunul-simț nu trebuie să dispară în nici o împrejurare. Eu în locul lui m-aș sinucide într-un oraș unde nu mă cunoaște nimeni. Așa ar fi corect.

MAMA ORTANSEI (prăbușită de durere, se așază pe un fotoliu. Își duce obosită mîna la frunte): Mă gîndesc, ce-i mai trece unei biete mame prin cap... (Mirată de gîndurile care-i trec prin cap.) Mă gîndesc că dacă Emilian s-ar sinucide discret, Ortansa ar primi o pensie... (După o pauză, dîndu-și seama de naivitatea celor spuse.) Dar sînt o naivă, nu-i așa, Jean?

TATĂL ORTANSEI: Ești o cinică. Nici vorbă de pensie. Numai necazuri și neplăceri. (Mama Ortansei cade pe gînduri.) La ce te gîndești?

MAMA ORTANSEI (naivă): Copilării. Lucruri, în fond, fără importanță.

(Cu duioșie.) Emilian n-avea un salariu tocmai rău...

TATĂL ORTANSEI (sobru, bărbătește, loial): N-am spus asta niciodată.

MAMA ORTANSEI (pradă aducerilor-aminte): Îți amintești cum așeza plicul pe măsută?

TATĂL ORTANSEI (descoperă măsuta cu pricina): Aici, nu-i așa?

(Mama Ortansei vine și ea lângă măsută. Amîndoi inspectează măsuta, cu duioșie, de parcă s-ar uita la o ființă vie. Scena e cufundată în întineric, numai locul în care se află măsuta și cei doi bătrîni e luminat foarte puternic. Tac emoționați. Tatăl Ortansei îi strînge mîna, îmbărbătînd-o parcă.)

MAMA ORTANSEI: Îmi amintesc totul, pînă la cel mai mic amănunt. Nu scotea o vorbă. Punea plicul pe măsută și se retrăgea în dormitor...

Scena 3

Emilian, părinții Ortansei

(Apare Emilian. Părinții Ortansei îl privesc înspăimîntați.)

EMILIAN (cu figura răvășită de durere): Minte-mă, mamă-soacră, dacă adevărul nu mă slujește... (Cu durere.) Mamă-soacră, spune-mi, a venit Ortansa? (Încercînd s-o facă complice.) Nu-i așa că Ortansa s-a întors la domiciliul ei conjugal?

TATĂL ORTANSEI: Nu chinui o femeie în etate.

EMILIAN (o ia de mîna pe mama Ortansei): Dumneata ești femeie, înțelegi suferința mea relativ mai ușor. (Proiect de paradis.) Eu vă întreb: „A venit Ortansa?”, dumneavoastră zîmbiți duios, „Da, scumpe ginere, Ortansa s-a întors”, și eu sar în sus de bucurie...

TATĂL ORTANSEI: Emilian, ești un om cult. Vino-ți în fire!

EMILIAN (îl privește cu dușmănie): Dumneata, tată-socrule, să taci din gură. (Și mai pornit.) Ce, dacă sînt cult, n-am voie să fiu zdrobit de durere? (Se întoarce, plin de o nouă speranță, spre mama Ortansei.) Te rogar, mamă-soacră. Spune-mi că s-a întors Ortansa...

MAMA ORTANSEI: Ortansa nu s-a întors. Nici măcar n-a telefonat.

TATĂL ORTANSEI: S-ar putea să

tefeneză, nu mai fi așa de pesimistă.

EMILIAN (*ii e greu să primească lovitura. Nebun de durere*): Mințiți amîndoi în egală măsură. (*Îi examinează pe fiecare în parte.*) Și tu, mamă-soacră, minți. Și tata-socrul... Ortansa s-a întors la cuibul dragostei... Ortansa e în dormitor și-și curăță unghiile.

TATĂL ORTANSEI: Nu s-a întors nici o Ortansă.

EMILIAN (*cu o credință fanatică*): Ortansa e în dormitor și-și curăță unghiile. (*Deschide ușa dormitorului cu o lovitură de picior. În dormitor nu e nimeni. Părinții Ortansei îl privesc înspăimîntați. Emilian examinează dormitorul. Arată spre un punct al camerei.*) Ortansa s-a întors. Priviți cum își curăță unghiile. Cu ce grație schimbă forfecuțele... Ortansa s-a întors. De ce m-ați mințit?

MAMA ORTANSEI (*frîgîndu-și mîinile de durere*): Emilian, băiatule...

EMILIAN (*cu o expresie de beatitudine întipărită pe față, se îndreaptă spre un punct al camerei*): Bine ai venit, Ortansa. Eram ferm convins că te vei întoarce după o anume perioadă.

MAMA ORTANSEI: Emilian, nu e nici o Ortansă. E o nălucire, băiatule. E ceva ireal, copilule...

EMILIAN (*adresîndu-se unei Ortanse imaginare*): Auzi ce spun părinții tăi? Ei nu văd cum îți cureți unghiile. Ei nu cred în dragostea noastră. (*Îi dă la o parte pe cei doi bătrîni.*) Plecați, plecați! Lăsați-mă singur cu Ortansa.

Scena 4

Tatăl Ortansei, Mama Ortansei

MAMA ORTANSEI: Bietul băiat, în ce situație penibilă ne pune... Nu mă gîndesc la noi, mă gîndesc la rudele lui. Sint o femeie bătrînă și mă gîndesc la orice. Ce-o să spună biata maică-sa cînd o să afle că s-a sinucis chiar în casa noastră? Și noi — mă gîndesc la biata maică-sa — o să avem mari neplăceri. Ar fi foarte penibil... Cîte formalități! Oriunde te duci, formalități. Trebuie să anunțăm în toate părțile, rudele, doctorul, miliția, administratorul de bloc; trebuie să telefonăm, să luăm măsuri. (*Naivă.*) Nici nu știu cui trebuie să te adresezi mai întîi într-o

amestecată situație... miliției, doctorului?

TATĂL ORTANSEI (*surprinzător de dur*): El să moară, că de descurcat, ne descurcăm noi.

MAMA ORTANSEI (*surprinzător de blîndă*): Vai, Jean, de ce ești atît de crud cu bietul băiat, dacă tot nu căpătăm pensie? E lipsit de sens. Ascultă-mă pe mine, nu te mai purta ca un copil. Ai părul alb, dar tot nu știi să te ocupi de interesul tău. Dacă tot nu căpătăm pensie, gîndește-te și tu că bietul om e încă foarte tînăr. (*Încearcă ușa dormitorului.*) Emilian! Emilian! Nu răspunde...

TATĂL ORTANSEI (*înfricoșat*): Doamne, dumnezeule! Să nu fi făcut vreo prostie...

MAMA ORTANSEI (*calmă și crudă*): „Atîta bun-simț mai are și el ca să se gîndească la situația noastră...” Sinucigașii sint oamenii cei mai egoști. Cînd își pun ștreangul la gît, se gîndesc numai cum să moară mai repede. Eu dacă m-aș sinucide, m-aș gîndi ce las în urma mea...

TATĂL ORTANSEI (*forțează ușa*): Ne-a făcut-o, analfabetul!

MAMA ORTANSEI: Nu vorbi așa, Jean. Avea două licențe. O să explicăm autorităților... Spune-i c-a venit Ortansa. Dacă n-a murit pînă acum, să nu moară de-acum înainte... Minciuna înzdrăveneste omul.

TATĂL ORTANSEI (*forțează ușa. Cu duioșie în glas*): A venit Ortansa!

Scena 5

Emilian, părinții Ortansei

(*Emilian doarme liniștit într-un fotoliu.*)

MAMA ORTANSEI (*îl zgîlție cu putere*): Emilian!

EMILIAN (*căscînd*): Ce e? Mă caută cineva la telefon? Lăsați-mă în pace. Dormeam așa de bine. Pic de somn...

TATĂL ORTANSEI (*convins că Emilian e nebun*): A venit Ortansa!

Scena 6

Emilian, părinții Ortansei, Ortansa

(*Uimiți, părinții Ortansei se dau la o parte pentru ca Emilian s-o vadă mai bine.*)

EMILIAN (*se ridică în picioare. Se îndreaptă spre Ortansa. Nu-i vine să-și creadă ochilor*): Tu ești, Ortansa?

ORTANSA (se îndreaptă spre Emilian cu brațele întinse): Eu sint... Ortansa... Iubita ta.

EMILIAN (o ia în brațe și o așază trainic lângă părinți): Jur că Ortansa mă scoate din sărite. Păstrați-o sănătoși.

Scena 7

Acasă la Clementina. Același decor din primul tablou.

Gogu, Clementina

CLEMENTINA: Te-ai întors, Gogule?
GOGU: Nu m-am întors. Unde vezi tu că m-am întors?

CLEMENTINA (trece direct la temă): Ortansa nu-i pentru tine, Gogule. Ea n-o să-ți satisfacă chiar toate capriciile, absolut toate capriciile. Gogule, simpla ta prezență mă tulbură. Când lipsești tu, mobila n-are viață...

GOGU (caută să înțeleagă suferința Clementinei. Toate gesturile îi sint însă greoaie, îi cer un mare efort): Ce spui tu, Clementina, mă zguduie... Realmente, mă zguduie. Nu exagerez cîtuși de puțin. Nu știu dacă tu mă crezi, dar mă zguduie... (Din altă lume.) În orice caz, cred că mă emoționează profund. Uite, chiar mă gîndesc, biata de tine, părăsită la trei-zeci și doi de ani... Trebuie să-ți fie foarte greu.

CLEMENTINA: Nu te dau Ortansei! Vreau să te păstrez, Gogule!

GOGU (înțelegînd suferința femeii): Cred c-am mai văzut eu odată ceva asemănător și tot în legătură cu doi oameni de sexe diferite... Probabil, despărțirea de mine îți provoacă o anume stare de spirit. Te-ai obișnuit cu prezența mea, nu-i așa? Prezența mea îți sugerează o anumită asociație de idei?

CLEMENTINA: Eu ți-am iertat foarte multe, Gogule. Nu poți să spui că n-am închis ochii. Dar tu nu m-ai înțeles, nu te-ai gîndit să te uiți în adîncul sufletului meu, să te întrebi ce o fi cu femeia asta.

GOGU: Nu, Clementina. Nu atinge fondul problemei. Nu atinge fondul problemei, că mă înfurii... Vrei să trec de la gingășie la dispreț?

CLEMENTINA (brusc lirică): Nu, Gogule, nu e ceea ce crezi tu. Altcîva voiam să-ți spun. Ai fost singurul bărbat care a lăsat o urmă în viața mea.

GOGU (cu o mare vigoare, naturală și siguranță): N-ai înțeles nimic, Clementina... Nu te compara tu cu Ortansa. (Cu dușmănie.) N-ai spus că te apucă greața numai cînd te gîndești ce afaceri necurate învîrtesc eu?

CLEMENTINA (îl ascultă nedumerită): Greață? Am spus eu că m-apucă greața? (Cu demnitate.) Poate mă confunzi, Gogule...

GOGU (tiranice): Nu te confund. Ai spus că te apucă greața.

CLEMENTINA (sincer indignată): Pe mine, greața?! Eu, iubita ta?! Gogule, uite-te în ochii mei!

GOGU: Clementina, degeaba negi... Ai spus că nu duc o viață demnă, că ar trebui să muncesc cînstit, ca toți oamenii.

CLEMENTINA (pare zdrobită de acuzațiile bărbatului): Am spus eu că trebuie să muncеști cînstit? Poate a fost o scăpare, Gogule. Cine știe ce era în capul meu în momentul ăla...

GOGU (continuă atacul): Ai spus că ai și tu părerile tale despre viață. Că, în definitiv, nu ești o roabă. De cîte ori nu ne-am certat pe tema asta? Că tu detești minciuna...

CLEMENTINA (profund indignată): Eu detest minciuna? Minciuna, Gogule?

GOGU: Da. Minciuna. Ai spus că și tu ești om.

CLEMENTINA (își pierde răbdarea. Nu-și aduce deloc aminte de așa ceva): Am spus eu că sint și eu om?!?

GOGU: Da. Chiar așa ai spus. Că, în definitiv, și tu ești om...

CLEMENTINA (dramatic): Nu-i ade-vărat.

GOGU: Ba este! Nu minți!

CLEMENTINA (implorînd înțelegere): De unde să am eu părerile mele, Gogule? Eu să te contrazic pe tine, Gogule?! Numai ca să-ți aud vocea ta, cu timbrul ei caracteristic, aș trece și la budism, nu știu ce n-aș face, Gogule... Nu zic, poate cîndva, demult, acum trei mii de ani, am detestat minciuna, dar dacă tu n-o detești, Gogule, cum s-o detest eu? Cum să detest minciuna, eu, o biată femeie lipsită de apărare? Adevărul mă îndepărta de tine, Gogule, și atunci nu mai era adevăr, ci o broască țestoasă...

GOGU: Nu amesteca aici animalele. N-au ce căuta.

CLEMENTINA: Lasă, Gogule, să le amestec, că le amestec cu tilc... Vreau să mă înțelegi exact, Gogule,

chiar dacă mă părașești... Și dacă minciuna mă apropia de tine, dacă cu prețul minciunii îți mîngiam părul, dacă cu prețul minciunii îți simteam răsuflarea, minciuna nu mai era minciună... ci, ce să zic eu, Gogule, Bach...

GOGU : Lasă compozitorii. N-au ce căuta aici.

CLEMENTINA : Lasă să-i amestec, că-i amestec cu țîlc, Gogule, nu înțelegi ?

GOGU : Minți ! Ai personalitatea ta bine precizată.

CLEMENTINA (*ride isteric*) : Ești nebun, Gogule ? Eu, și personalitate bine precizată ! (*Înaintează spre el, privindu-l drept în față.*) Eu, personalitate bine precizată ? !

GOGU : Da, ai felul tău de a fi...

CLEMENTINA (*tandră, lirică*) : Pentru tine am renunțat la orice, Gogule. (*Îi sărută mîinile.*) Dar la absolut orice... Eu nu te judec pe tine, Gogule. Eu n-am nimic, Gogule, numai pe tine te am.

GOGU : Atunci, de ce n-ai vrut să porți pantofii pe care ți i-am făcut cadou de ziua ta onomastică ? Cu cîtă duioșie am purtat cutia pe stradă. Am delapidat ca să-ți fac ție o surpriză. Pantofii n-au costat, desigur, o avere, dar aici conta gestul, nu banii. Și tu ai avut cinismul să-mi spui că tu nu porți pantofi din bani nemuncîți.

CLEMENTINA : Eram o copilă pe vremea aia, Gogule. Ce știam eu despre viață ?

GOGU : Erai o fiară. De fapt, pantofii ăia au ridicat un zid între noi. Dacă știam asta, nu-i mai cumpăram.

CLEMENTINA (*își aruncă pantofii. Deschide șifonierul cu mișcări violente. Scoate pantofii aduși de Gogu de ziua ei onomastică. Îi încalcă într-o stare de febrilitate. Sînt pantofi cu toc foarte înalt. Cu o expresie de beatitudine timpă, se îndreaptă spre Gogu*) : Am o minte de pasăre, Gogule...

GOGU (*tresare, zguduît de mărturisirea femeii*) : Iubita mea ! (*Se gîndește puțin și apoi se hotărăște. O stringe în brațe.*) N-am știut, iubita mea, n-am știut. Am crezut că în adîncul inimii mă detești. O, ce copil prost am fost ! Am crezut că ai personalitatea ta bine precizată...

CLEMENTINA (*printre lacrimi*) : Am o minte de pasăre, Gogule !

GOGU (*vrea să-și manifeste dragostea, dar nu știe cum anume. Își încordează memoria*) : Numai o clipă,

Clementina, o singură clipă... și-mi exteriorizez sentimentele. (*Își aduce aminte de cîte ceva... îi turtește nasul.*) Asta-i un gest omenesc, nu-i așa, Clementina ? Asta se cheamă hirjoană, dacă nu mă înșel... Cel puțin, ești beată de fericire ?

CLEMENTINA : Da, Gogule. Hirjoană se numește. Așa cred cel puțin...

GOGU : Vezi ce memorie am eu, Clementina ? Faptul că prezența ta mă tulbură, asta e tot ceva omenesc, nu-i așa ?

CLEMENTINA : De ce mă întrebi totmai pe mine, Gogule ? Asta voiam să te întreb eu pe tine... Și eu sînt foarte curioasă. (*Extaz.*) A venit fericirea !

Scena 8

Clementina, Gogu, Ortansa

(*Ortansa apare în pragul camerei, distrusă.*)

GOGU (*o părăsește pe Clementina și se îndreaptă spre Ortansa și pleacă fruntea, zdrobită. Gogu îi ridică bărbia și o privește în ochi*) : Niciodată n-ai să știi tu, Ortansa, cît am să sufăr pentru gestul brutal pe care-l voi comite chiar acum... Prin cîte am să trec eu după aceea... (*O palmuiește.*)

ORTANSA (*conștiința vinovăției e mai puternică decît jignirea suferită*) : N-am nici o vină, Gogule. Emilian nu mă iubește. M-a aruncat ca pe o cîrpă.

CLEMENTINA (*de acolo, de la locul ei*) : Du-te la soțul tău legitim. Nu mai sparge casele oamenilor.

GOGU (*îi face semn Clementinei să tacă din gură*) : Cum, adică, nu te iubește ? Ce înseamnă aia că nu te iubește ?

ORTANSA : Cum să-ți explic eu, Gogule ? Nu vrea să mai stea cu mine în aceeași casă. Nu simte nevoia să mă mîngîie. În loc să mă sărute, mă palmuiește, mă dă la o parte. Cînd mă vede, cască.

CLEMENTINA (*vrea să-l ajute pe Gogu*) : Nu vrea să mai trăiască cu Ortansa, ci cu o altă femeie, care nu e Ortansa.

GOGU : Nu înțeleg ce spuneți... Trebuie să te iubească sau, mă rog, ceva asemănător. Dacă nu te iubește, vine controlul financiar.

ORTANSA : Emilian nu mă iubește, mă disprețuiește... ceea ce e cu totul altceva.

GOGU (*tare*) : Trebuie să te iubească ! Mi-a promis că dacă tu, Ortansa, te

întorci la ei, închide ochii, mă lasă în pace. Vrei să ajung la pușcărie? CLEMENTINA (*de acolo de la locul ei*): Gogu e un om cinstit.

GOGU (*se întoarce spre Clementina*): Taci dracului din gură. (*Către Ortansa, implorînd-o.*) Trebuie să te iubească... Schimbă-te, Ortansa! Transformă-te... Privește-o cu dispreț pe Clementina, pe mine, pe părinții tăi infectați de morala burgheză... Iubește reducerea prețului de cost, iubește-l pe Giordano Bruno. Află de ce s-a lăsat ars pe rug... Încadrează-te în cîmpul muncii. Privește viața cu ochii unei fecioare. Devino pudică! Devino mamă! Fii sinceră cu Emilian... Privește-mă cu dispreț!

ORTANSA: Cum o să te privesc cu dispreț, Gogule? Tu ești un sfînt!

CLEMENTINA: Ascultă ce spune, Gogule. (*Ortansei.*) Te laudai că sucești capul bărbaților. Vrei să se nenorocască Gogu?

GOGU (*Clementinei*): Taci din gură, Clementina! (*Ortansei.*) Nu sînt un sfînt, idioato. Sînt o lichea...

ORTANSA: Pentru mine ești un sfînt. Eu așa te văd.

GOGU: Nu, bufnița, nu sînt un sfînt... Nu înțelegi? Trebuie să mă detești... din adîncul sufletului... Trebuie să te apropii de Emilian, el să-și dea seama că te-ai schimbat, să te iubească, să-i faci copii grași și dolofani și eu să scap de închisoare... Nu înțelegi? Curvo!

ORTANSA: Eu, curvă, Gogule?

CLEMENTINA (*de acolo, de la locul ei*): Gogu judecă înainte de a pronunța fiecare cuvînt.

ORTANSA: Te iubesc, Gogule!

GOGU (*alt ton*): Ortansa... fă un efort... pentru tot ce a fost frumos între noi... pentru clipele de la Poiana Țapului...

CLEMENTINA (*indignată*): Ați fost într-o localitate de munte?

GOGU (*către Clementina*): Taci din gură, Clementina, nu mă mai întrepruie... (*Către Ortansa.*) Fă ca Emilian să te iubească, să se tulbure cînd îți aude pașii... Dacă se tulbură cînd îți aude pașii, scap de închisoare. Dacă nu se tulbură cînd îți aude pașii, dau de dracu', Ortansa!

ORTANSA: Am încercat, Gogule. Îmi ceri imposibilul. Mă detestă!

(*Sună telefonul. Gogu se repede să răspundă. Ascultă îngrozit.*)

CLEMENTINA: Vino la mine, Gogule...

ORTANSA: Vino în brațele mele moi, Gogule...

GOGU (*dă femeile la o parte, cu dispreț*): Nu v-am iubit, bufnițelor neputincioase. Nu sînteți nimic... Nu sînteți femei... N-aveți suflet. (*Ca o concluzie logică.*) Vine controlul financiar. (*Se prăbușește totuși în brațele femeilor. După citeva secunde își revine. Se desprinde din îmbrățișarea lor.*) Gogu nu moare! Gogu se transformă! (*Se plimbă degajat prin cameră.*) Uitați-vă la mine cu atenție... (*Clementina îl examinează cu atenție. Ortansa, la fel.*) Adio! Adio Gogu cel fără scrupule și principii! Adio combinații și filodorme! Cînd va veni controlul, nu-l va mai găsi! Unde e Gogu cel odios? Unde e Gogu cel fără principii? A dispărut ca prin farmec. Va fi alt Gogu. Un Gogu care regretă ce-a făcut, un Gogu care se căiește sincer. Un Gogu care vrea să ia viața de la început și capătă circumstanțe atenuante... După ce trece controlul, adio Gogu cinstitul, adio regrete... adio, nu-mi dau seama ce-am făcut... din nou adevăratul Gogu, nemuritorul Gogu...

ORTANSA: Ești un deliciu, Gogule...

CLEMENTINA: Ești superb, Gogule...

GOGU: Controlul începe peste o jumătate de oră. Ortansa, ceasul tău merge bine?

ORTANSA: Da, Gogule. E zece și un sfert.

GOGU: Deci, pînă la unsprezece fără un sfert, într-o jumătate de oră, trebuie să trec prin transformări teribile, prin zguduirii sufletești, prin răscolitoare crize de conștiință, să mă transform dintr-un bărbat cinic...

CLEMENTINA (*violent emancipată*): Renunți tu, Gogule, la cinismul tău?

GOGU (*mîndru*): Da. Renunț, Clementina. Acum nu e nevoie de cinism, ci de reversul cinismului. Cînd omul se află într-o încurcătură, se face frate și cu dracu' pînă o scoate la capăt. Mi-e teamă de un singur lucru. Eu n-am regretat niciodată nimic. Dar absolut niciodată... Nu știu, deci, cum arată un individ care regretă din adîncul inimii, cum se comportă, ce gesturi face, de ce regretă, ce spune, cum spune, cum îi strălucesc ochii. Nu știu absolut nimic.

ORTANSA (*practică*): Atunci cum o să regreti, Gogule?

GOGU (*se plimbă prin cameră*): Da. Asta-i nenorocirea!... Cum am să regret? Cu ajutorul vostru... Voi

trebuie să fi regretat ceva la viața voastră. Îmi povestești tot ce știi în materie de remușcări. Orice sugestie... un cuvânt... o expresie, un gest, caracteristici... sint binevenite...

ORTANSA (*sentimentală*): Întreab-o pe Clementina. Eu, Gogule, semăn prea mult cu tine.

GOGU: Ești nebulă? Acuma nu trebuie să semeni cu mine, acuma trebuie să fii opusul meu... Trebuie să învăț de la tine să fiu om!

ORTANSA: Mai bine mă arunc acuma înaintea trenului decât să fiu opusul tău.

CLEMENTINA: Las-o, Gogule... Nu vezi că ea nu-și dă seama de situație?! Pe tine te paște închinsoarea și ei îi arde de fasoane...

GOGU (*amestec de pasiune și tandrețe*): Fiți unite, fetelor! Fiți unite în această clipă grea. Purtați-vă ca două surori... (*Clementina și Ortansa se sărută.*) Fetelor, iubitelor, nevestelor, amantelor, înțelegeți situația mea! Vreau să capăt o înfățișare omenească... Cu alte cuvinte, vreau să semăn c-un om, cel puțin în linii generale... (*Durere și implorare.*) Dați-mi tot ce aveți voi mai frumos. Tot ce aveți voi mai curat... (*Cu disperare.*) Scormoniți-vă sufletul! Scotociți-l bine... bucătică cu bucătică... Întoarceți-l pe toate fețele. În caz de forță majoră, amintiți-vă de vremea când erați copile și vă jucați în nisip... prima zi de școală, eventual o bunicuță... Amintiți-vă de vremea când erați adolescente, N-ați vrut să înfăptuiți ceva frumos? După cum mi-a povestit mie o mătușă bătrână, în tinerețe oamenii au anumite impulsuri generoase. Ortansa, spune-mi tot ce știi despre Giordano Bruno, de ce s-a lăsat ars pe rug. Trebuie să fi avut el un motiv... Dați-mi tot ce aveți voi mai frumos. Cu titlu de împrumut, nu vă fie teamă. După ce trece controlul, vi le dau înapoi pe toate... și bunicuțele, și obsesia unei singure iubiri, și pe Giordano Bruno. (*Disperare surdă, vrea să le entuziasmeze.*) Hai, fetelor, repede, repede! Fiți serioase! Fiți cinstite! Iubiți adevărul! Detestați minciuna! Aspirați să deveniți mame... (*Poruncitor.*) Duceți-vă la muncă! Legănați-vă pruncii!

ORTANSA (*cu cele mai bune intenții*): Adică, ce e, în definitiv, un gînd frumos? (*Clementina dă din umeri.*)

GOGU (*dă și el din umeri*): Pe mine mă întrebați? Dracu' știe?! Probabil, ceva măreț...

CLEMENTINA (*încearcă marea cu degetul*): Gogule, nevoia de a croșeta e ceva măreț?

GOGU (*dă din umeri*): Nu știu. Poate să fie, poate să nu fie. De ce mă întrebați pe mine? V-am spus să nu vă dezumanizați complet, să mai păstrați o fărîmă, pentru orice eventualitate... (*Disperat.*) De ce n-ați venit mame? Ortansa, leagăna-ți pruncul în brațe...

ORTANSA: Nu știu ce vrei, Gogule!... Ce, femeile leagăna pruncii în brațe? Ai pretenții absurde.

CLEMENTINA: Ortansa are dreptate. Ai pretenții absurde. Noi sintem doar femei. De ce ne întrebi despre copii?

GOGU: Absurde? Vreți să înfund pușcări? Dați-mi tot ce aveți... amintiri... aspirații înalte, idealuri curate... remușcări, repede, repede! Vreți să piară Gogu?

ORTANSA (*se plimbă prin cameră cu un aer concentrat*): Eu știu ce vrei tu, Gogule... Stai să-mi amintesc, să-mi răscolesc sufletul... (*Se plimbă în continuare cu un aer concentrat.*) Tu vrei ceva măreț sau o remușcare. Nu anecdote, în orice caz... Era acum vreo zece ani... Era într-o dimineată și mă plimbam pe Calea Victoriei. (*Își chinuiește memoria.*) Gogu, plin de speranțe, aleargă spre Ortansa.) Nu-mi mai amintesc nimic. Absolut nimic...

CLEMENTINA (*se plimbă și ea cu un aer concentrat*): Adică, dacă am făcut ceva, mă rog, un anume lucru, și pe urmă mi-a părut rău? Ce am simțit eu?

GOGU (*vine spre Clementina*): Da, Clementina, tu ești speranța mea, tu ai fost și încadrată... De pildă, pantofii. Pantofii. Ce frământări ai avut? Spune-mi ce ai simțit, Clementina, ca să simț și eu... (*Clementina cade pe gânduri.*) Hai, fetițo, scormonește-ți sufletul. Asta a fost ceva frumos în viața ta. Amintește-ți totul pînă în cel mai mic amănunt...

CLEMENTINA: Vezi, Gogule, vezi? Nu era mai bine dacă mai păstram ceva omenesc, dacă aveam și eu personalitatea mea? Acuma ne prindea bine...

GOGU (*o împinge cu brutalitate*): Nenorocito, n-ai pic de caracter. Trebuie să fii om, nu cîrpă! Cu riscul de a mă pierde, cu orice risc... Să fi avut un țel în viață... (*Blînd.*) Fii Clementina cea de altădată... Cînd încă nu mă cunoșteai pe mine, cînd încă mai aveai principii. Amintește-ți

acele principii. Fiii Clementina cea de odinioară, care nu suporta afacerile necurate... Indignează-te împotriva necinstei și a nedreptății!

CLEMENTINA (șoaptă): Clementina cea de altădată?

ORTANSA (strigăt): Da, Clementina cea de altădată.

GOGU (strigăt): Clementina cea de altădată!

CLEMENTINA (cade pe gânduri): Nu mai știu nimic despre Clementina cea de altădată. E mult de când nu m-am mai indignat, Gogule... foarte mult. Când te indignezi, trebuie să urli?

ORTANSA (cade și ea pe gânduri): Așa se pare. Precis nu pot să spun. Oamenii fac, în orice caz, gesturi foarte caraghioase... Parcă am văzut odată, în copilărie, un om bătînd cu pumnul în masă. Dar nu pot să știu dacă aia era indignare... Nu vreau să te induc în eroare, Gogule...

CLEMENTINA (neîncrăzătoare): Când o să redevii cinic, o să-mi dai în moalele capului cu fondul meu cinstit. Nu vreau să mai trec prin ce-am trecut.

GOGU (disperat): Nu fiți nebune, vreau să fiu om. Dați-mi sugestii!

ORTANSA: Te înțeleg, Gogule, îmi scotocesc sufletul, dar nu găsesc nimic.

CLEMENTINA: Hai, Ortansa. Uit tot răul pe care mi l-ai făcut... Și mie mi-ai spus odată că tu păstrezi în adîncul sufletului ceva curat.

ORTANSA (sondîndu-și adîncurile sufletului): Dacă găsesc un gînd măreț, ți-l dau, Gogule, cu cea mai mare plăcere.

CLEMENTINA: Mie îmi place să fie curățenie în casă. Asta, Gogule, nu-i ceva sublim?

ORTANSA: Mie-mi place să mănînc la ore fixe. Poate asta, Gogule, să fie ceva măreț...?

GOGU: Am nevoie de remușcări, fetelor... Să luăm cazul tău, Clementina. Tu mă iubești. Eu am delapidat. Când ai descoperit asta, ce-ai simțit? (Tare.) Nu ți-a venit să-ți iei lumea în cap? Ce reacție a declanșat în sufletul tău faptul că nu m-ai denunțat autorităților?

CLEMENTINA: Ce să declanșeze, Gogule! Nimic. Într-un fel, mi s-a părut normal...

ORTANSA: Noi n-avem prejudecăți...

GOGU (îndreptîndu-se amenințător către cele două femei): Să aveți prejudecăți! Acuma v-ați găsit să mă înțelegeți? Vreți să mă nenorociți?

CLEMENTINA (îtipăt de durere): Așa ne-ai învățat tu, Gogule. Noi nu vorbim de capul nostru.

GOGU (îtipăt de disperare): V-am spus prostii! Priviți-mă cu dispreț. Întrebați-mă cum de a putut natura să facă un monstru ca mine... (Proiect de paradis.) Voi mă blestemați și mie îmi crapă obrazul de rușine... Îmi dau seama de grozăvia celor făcute..., mă năpădesc remușcări cumplite, îmi pare rău de ceea ce am făcut, și scap mai ușor...

ORTANSA (tare): Eu nu te b'estem, Gogule. Dacă te blestem, pe urmă ai să spui că sînt femeie cinstită și n-o să-ți mai placă de mine.

CLEMENTINA (la fel de tare): Eu nu te blestem, Gogule! Dacă te blestem, o preferi pe Ortansa...

GOGU (cade în genunchi în fața celor două femei): Nu fiți egoiste! Mai am cîteva minute. În puținul ăsta de timp trebuie să trec prin mari zguduri sufletești, să devin un om cinstit. Trebuie să mă transform... De ce nu înțelegeți? Vreți să mă surprîndă controlul așa cum sînt?

CLEMENTINA: Nu, Gogule...

ORTANSA: Ar fi groaznic.

GOGU (se ridică în picioare): Atunci, hai, fetelor, iubitor, nevestelor, amantelor... Hai să fim oameni. Hai, ajutați-mă. Dați-vă obolul! Dați fiecare ce aveți... Ce, nu mai aveți nimic omenesc? Hai să ne aducem aminte cum se comportă oamenii...

ORTANSA: Dacă vrei tu, Gogule...

GOGU (se simte în tot ce face presiunea timpului): Trebuie să devin om, nu mai am timp de fleacuri. Eu am atîtea pe conștiință și voi vă mișcați ca niște babe... Tu, Clementina, spui Ortansei: „Dacă l-ai iubit cu adevărat, ajută-l să se transforme“. Ai grijă cum o să-ți sune vocea. Amestec de durere și speranță. Ascultați, fetelor, ascultați!

CLEMENTINA: Sînt foarte atentă, Gogule...

GOGU (cătore Ortansa): Tu, Ortansa, te uiți cu durere și dispreț în ochii mei și-mi spui: „Mi-ai înșelat iubirea mea curată, te-am crezut un om cinstit“. Îmi dai două palme. (După o scurtă pauză.) Dar eu, eu cum reacționez? (Tare.) Eu cum reacționez? Ce cuvinte spun, ce gesturi fac? Eu ce trebuie să fac? Tocmai asta nu știu...

CLEMENTINA (după o pauză — încearcă marea cu degetul): De atîta durere te iei cu mîinile de cap,

GOGU (disperat): Bine, bine, mă iau cu mâinile de cap, dar ce spun?

ORTANSA (ca prin vis): Parcă cineva a spus odată, undeva, într-o țară străină: „Doamne, ce ticăloșie am făcut“.

GOGU: Vedeți că se poate, fetelor? Fiți foarte naturale! Cît se poate de naturale! Uitați tot ce vă leagă de mine. Regret ceea ce am făcut, și scap mai ușor. Hai, fetelor, să fim oameni. Ce naiba, doar v-am înșelat speranțele... Fiți gata, fetelor, iubitor. Gata... Începe transformarea lui Gogu.

CLEMENTINA (către Ortansa): Dacă l-ai iubit cu adevărat... (pauză chinuitoare) ajută-l să devină om cinstiț. (Ortansa se îndreaptă spre Gogu. Prima dată, încearcă să-l mîngîie. Își retrage mîna, speriată. Clementina îi vine în ajutor.) Privește-l cu dispreț. Ortanso, nu știi ce-i disprețul?

ORTANSA (dă din umeri. Din nou, tăcere chinuitoare. Își aduce aminte. Îl privește drept în ochi, vorbește fără convingere): Te-am crezut un om cinstiț... Mi-ai înșelat dragostea...

(Mai departe nu știe ce să facă. Clementina îi face semn să-l lovească peste obraz. Ortansa îl lovește peste obraz și, încîntată că și-a îndeplinit misiunea, se retrage lingă Clementina. Gogu rămîne ca o stană de piatră. A uitat ce trebuie să facă sau nu poate s-o facă. Fața îi e schimonosită de atîta zadarnică încordare. Încearcă să se ia cu mîinile de cap, dar nu reușește. Ortansa și Clementina îl privesc îngrozite. Gogu încearcă din nou, fără succes, să se ia cu mîinile de cap.)

ORTANSA și CLEMENTINA (unite în această clipă grea): Gogule, ia-te cu mîinile de cap. Așa procedează un om care regretă ceva...

(Gogu, încă o încercare nereușită.)

ORTANSA și CLEMENTINA (zdrobite de durere): Gogule, Gogule, ia-te cu mîinile de cap... Așa procedează un om care regretă ceva. Regretă, Gogule, că vine controlul... Regretă, Gogule, regretă.

(Gogu, o nouă încercare nereușită.)

ORTANSA și CLEMENTINA (cu lacrimi în ochi): Nu sta nemișcat, Gogule. Ia-te cu mîinile de cap. Regretă, Gogule, regretă.

(Cortina cade peste strigătele disperate ale femeilor și încercările neputincioase ale delapidatorului Gogu.)

În fața cortinei, apare Comentatorul.

COMENTATORUL: După lupte grele, după cumplite încelestări, comuniștii au făurit chipul omului după chipul adevărului. Ochii omului să fie totuna cu ochii adevărului, respirația omului să fie totuna cu respirația adevărului. Un adevăr bun, generos, care să asculte cu luare-aminte fiecare bătaie a inimii omului.

Un adevăr care să îmbrățișeze ca o mamă chipul fericit al omului.

Dar de chipul omului vrea să se agațe,

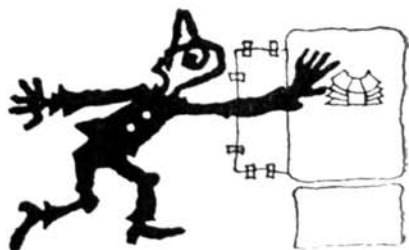
să-l sfișie chiar, haite ale trecutului, care vor să-și ascundă ticăloșia într-un zîmbet de copil, iar netrebnicia morală a bandiților și a jefuitorilor sub o floare de cireș...

Dar noi vom strivi aceste urme ale trecutului, chiar dacă ele se ascund într-o floare de cireș. Nu, nu, nici o grijă...

Nu vom strivi în mînia noastră și floarea de cireș, ticăloșia o vom strivi, dar... floarea de cireș o vom păstra intactă.

C O R T I N A

București, iunie 1961—mai 1962





Teatrul de Stat din Sibiu

IGHEMONICON CU NĂPÎSTOC"

Scenă din piesa „O soară la mahala” de Costache Caragiale.
De la stînga la dreapta : Angela Costache (Cucoana Măndica), Costel Rădulescu (Cuconu Anastase Scărlătescu) și Eugenia Giurgiu-Papaiani (Arghirița)

PREMIERE

Teatrul de Stat din Brașov

„COSTACHE ȘI VIAȚA INTERIOARĂ” DE PAUL EVERAC

Moment din spectacol



Conflictul dramatic la masa rotundă

Recentele discuții din presă în jurul conflictului dramatic sînt urmărite cu viu și justificat interes de către întreaga noastră mișcare scriitoricească și teatrală. Cum din aceste luări de atitudine critică lipsește însă cuvîntul creatorilor lucrărilor discutate, revista noastră a socotit nimerit să întrunească pe critici și pe dramaturgi, invitîndu-i la un schimb de opinii în problemele actuale ale dramaturgiei. Astfel, la sfîrșitul lunii octombrie s-au întîlnit cîțiva dintre dramaturgii noștri — ale căror scrieri au format obiectul actualelor dezbateri — și o seamă de critici.

Publicăm în acest număr punctul de vedere al dramaturgului Paul Everac, urmînd să continuăm a face loc, deopotrivă, celorlalte păreri exprimate în cadrul dezbaterii și unor eventuale noi opinii ce ne vor fi trimise pe parcurs.

Să nu fetișizăm

Am urmărit cu atenție discuția despre conflict iscată în „Gazeta literară” și am socotit că ea are menirea să fie o călăuză, un sprijin constructiv pentru noi, dramaturgii, orientîndu-ne în direcția cea bună. Mi s-a părut în același timp și o invitație la un dialog mai amplu între critici și scriitori, în chiar coloanele

revistei care a inițiat această discuție. Personal, aveam poate un motiv destul de puternic să răspund la invitație, daț fiind că cele mai multe dintre referirile articolelor despre conflict au luat ca punct de plecare sau au atîns pe parcurs ultima mea piesă, Costache și viața interioară, pentru a face pe ea vivisecția defectelor și eventual a însușirilor, tendințelor dramaturgiei actuale. Dacă m-am abținut totuși de la un răspuns scris, este pentru că am avut o pățanie care nu m-a încurajat prea tare. S-ar părea că autorul care se explică în privința piesei lui are totdeauna poziția cea slabă, ca și cînd ar vrea să se dezvinovățească în fața unei judecăți gata formate, nu să discute tocmai pentru formarea acestei judecăți.

A fost un moment în care am crezut că ar fi posibil să explic unele intenții și unele idei legate de o altă piesă a mea, *Ochiul albastru*. Și am făcut-o, la invitația revistei „Teatrul”. Rezultatele au arătat că din nefericire nu avem încă în teatru un climat suficient de favorabil unor asemenea dezbateri. Articolul meu, critic, dar și autocritic, a fost reținut cu neplăcere de către unii oameni de teatru, exclusiv ca o încercare de a mă degaja de răspunderea asupra lipsurilor unei piese căreia nu-i citiseră niciodată textul. Iar teatrul care pusese în scenă *Ochiul albastru* mi-a spus că este atît de convins de argumentele aduse de mine în acest articol încît nu poate decît să tragă concluzia firească de a nu mai reprezenta piesa...

Iată de ce antecedentele nu erau grozav de încurajatoare pentru un astfel de dialog explicativ. Am scăpat și o a doua ocazie de a analiza piesa, și anume seminarul regizorilor, care a avut loc la București într-un moment cînd nu eram aici și care, și el, s-a ocupat destul de larg de *Costache*. Al treilea moment ar fi acesta.

Așadar, voi încerca să mă ocup puțin de *Costache și viața interioară*, din unghiul intențiilor mele inițiale.

O fac nu ca să unilateralizez discuția despre conflict, ci fiindcă mi se pare că, pentru a ajunge la generalizări teoretice, fiecare autor este îndreptățit să plece de la cazul cel mai bine cunoscut, asupra căruia a reflectat cel mai mult, și care este propria lui operă, mai ales cînd i s-a dat ocazia s-o evalueze și s-o reevalueze în funcție de lucrurile ce i s-au spus pe parcurs.

Mărturisesc că am fost surprins de drumul pe care l-a luat critica în evaluarea acestei piese — și nu atît de unele concluzii formulate, cît de însuși fenomenul de alunecare de la o concluzie la alta, ca pe un teren oarecum nesigur. Discuția a început de la un amănunt, cum este chestiunea Măgarului, pe care cineva l-a găsit „monstruos”, „penibil”; s-a născut întrebarea: ce caută el, ce funcție are în piesă, pe cine sau ce reprezintă? După ce lucrul acesta s-a mai lămurit puțin, critica a insistat asupra gradăției unor personaje, considerînd că Romulus are o evoluție firească, dar Remus — nu, sau invers.

Apoi s-a ridicat nivelul generalizării și s-a arătat că, după ce pune în preambul niște probleme grave, tensiunea piesei scade și ea se năclăiește într-un fel de idilism fără iertare, într-un final dulceag și melodramatic. Altcineva a obiectat că problema pe care piesa o atinge nu este centrală, ci periferică (s-a afirmat că noi, la ora actuală, „avem probleme mult mai importante decît aceea de a ne ocupa de lamentațiile unei mic-burgeze”). S-a cîntărit piesa și din punct de vedere al apogeeului — dacă are sau nu are — și i s-a găsit lipsă la cîntar; unul și același critic a considerat-o înțîi sub un unghi realist, apoi, peste cîteva săptămîni, a observat că ea pendulează între o modalitate realistă și una convențională și a declarat că nu înțelege de ce. Un tovarăș a socotit că este momentul să se îngrijoreze de soarta dramaturgiei: „am impresia că dramaturgia noastră au uitat care sînt căile de dezvoltare ale conflictului contemporan”.

Să discutăm puțin pe concret, să vedem ce am intenționat în această piesă. *Costache și viața interioară* încearcă să fie analiza formării unui *colectiv* — și anume a unui spirit colectiv, a unui spirit comunitar, comunist. De ce m-am ocupat de acest lucru și nu de altceva? Pentru că acest lucru mi s-a părut a fi cel mai interesant, cel mai al zilelor noastre. Mi s-a părut că, așa cum o vreme ne-am ocupat de transformările de conștiință decurgînd din împrejurările istorice de răsunet pe care le-am parcurs — reforma agrară, mai tîrziu naționalizarea, apoi industrializarea țării —, ne găsim astăzi în faza construirii desfășurate a socialismului, în faza primelor agregate automate, care pun și ele o sumă de probleme de conștiință, și anume probleme legate de faptul că în unele unități industriale se poate economisi munca brută, aproape în totalitatea ei, pe seama specializării, a calificării înalte; acest lucru face ca, în aceste zone, foste șantiere, activitatea oamenilor să nu mai aibă caracterul spectaculos pe care l-a avut pe șantier, ci să creeze aparența că, de fapt, nu se face nici o muncă fizică. De aici și problemele implicate de această lipsă de activitate spectaculoasă, de lipsa aparentă de activitate, care ascunde totuși o preocupare foarte serioasă, foarte înaltă — aceea de a face să funcționeze un astfel de agregat industrial la cei mai înalți parametri posibili. Cu alte cuvinte, mi-am spus așa: iată, baza materială este socializată, s-au produs în cîteva ani acele mari fenomene revoluționare de care aminteam mai sus. Dar de aci nu decurge

— așa cum s-a arătat în nenumărate împrejurări — că și raporturile dintre oameni au devenit, ipso-facto, raporturi totalmente de tip nou. Nu s-a făcut încă pe de-a-ntregul, s-a făcut într-o insuficientă măsură această *socializare*, ca să spun așa, a *conștiințelor oamenilor*, care este un proces îndelungat și dificil, în favoarea căruia milităm neconștient, pe de o parte reflectându-l, pe de altă parte stimulându-l prin operele noastre. Eu mi-am propus să investigăm, să investighez un front al acestei bătălii, și anume, îmi permit să cred, frontul cel mai înaintat și mai greu — agregatul automat, unde oamenii aproape că nu fac nimic, unde, deci, de la început, viața lor fizică este foarte aproape de a atinge viața lor morală pe parcursul cel mai întins. (Poate formularea nu e suficient de clară, am să găsesc pe parcurs altele.) Așa că, din acest punct de vedere, eu mă îndoiesc că problema este chiar așa de ... periferică pe cât a putut ea să pară unui critic.

Cum am înțeles să rezolv acest lucru? Am plecat de la observația că spiritul de colectiv nu se naște de la sine, ci este — de cele mai multe ori — rezultatul unei strădanii, al unei munci, și anume al unei *munci politice*. Această muncă politică poate fi reflectată în artă în mai multe feluri — fie ca o inter-acțiune a unor factori grupați și unificați de spiritul partinic, fie, cu tot atâta autenticitate, sub forma unei munci de lămurire. Eu am folosit amândouă modalitățile în ultimele două piese. În *Ochiul albastru* mi s-a părut potrivită prima modalitate: spiritul partinic nu se exprimă printr-un personaj central, însă există acolo, în toate situațiile și traiectoriile mai importante, direcționându-le, determinându-le. În piesa ultimă, *Costache și viața interioară*, am socotit, dimpotrivă, utilă demonstrația largă, explicită, munca de lămurire. De ce? Pentru că în *Ochiul albastru* era vorba de un șantier socialist, și acest șantier lucra asupra conștiințelor, adică vibrația activității de acolo avea o influență directă, o incidență, pînă la un punct spontană, asupra personajelor, chiar și asupra celor mai îndărătnice. În *Costache*, acțiunea fiind situată pe un fost șantier, actualmente agregat automat, acesta nu mai avea asupra conștiințelor aceleași foarte mare eficiență spontană; personajele trebuiau lucrate ele însele, sau, dacă îmi permiteți cuvîntul, *prelucrate*. Nu evenimente mari și îndrîjite, cum au cerut unii critici, aveau să influențeze ~~conduita oamenilor~~ într-un loc pe care *l-am ales anume pentru lipsa lui de evenimente*, ci tocmai dezbaterea teoretică asupra moralei, lecția aceasta de politică aplicată la viața și la purtarea membrilor colectivității de fapt, pentru a o transforma în *colectiv socialist*. De unde mi-am luat acest exemplu? Fără îndoială că nu din capul meu. Am văzut o seamă de locuri în care oamenii, după ce ieșeau din producție, după ce terminau procesul de muncă, în comunitatea în care trăiau, aveau între ei o seamă de relații, o seamă de forme de agregare, de manifestări comune care denotau că acolo există un spirit de colectiv care poate fi amplificat, un nucleu de solidaritate socială. Și am văzut și alte locuri — mai puține — unde acest lucru nu exista: oamenii se întorceau de la muncă, intrau în apartamentele lor, foarte bune, dar rămîneau pentru tot restul zilei — și zile întregi — destul de distanțați unul de celălalt. În asemenea locuri existau premisele faptele și morale ale unei apropieri, lipsea însă — după părerea mea — un factor de coagulare a acestor individualități. Acest factor de coagulare l-am găsit totdeauna în prima categorie de locuri. Întotdeauna era acolo cineva care anima oamenii, îi aduna, îi punea împreună. Totdeauna, și nu întîmplător, un comunist făcea lucrul acesta. Acest animator, după părerea mea, făcea o muncă de cel mai mare preț, de primordială importanță. Eu am dorit să portretizez un asemenea personaj, să arăt cum își îndeplinește misiunea politică, cum izbutește să insuflă oamenilor sentimentul unei solidarități care să treacă peste limita orelor de producție și să se manifeste în probleme de viață mai mici sau mai mari. Și l-am creat pe Boțogan. Caracterul oarecum *sistematic* al muncii de lămurire pe care o duce Boțogan, și în general al comportării lui, a condus pe unii la concluzia că personajul este atotștiutor, că eficiența lui este mai mult teoretică, în fine, că e „Ilie vede-tot” etc. După ei, a da aceste deslușiri, a pătrunde în sufletul oamenilor și a valorifica punțile unor legături posibile dintre ei este nedramatic, explicativ. Mie mi se pare că munca de lămurire pe care o duce un activist de partid este un fenomen suficient de pregnant în lumea noastră socialistă, suficient de viu și de caracteristic, și merită să fie dezvoltat în forme artistice. Nu cred că caracterul ei sistematic este un obstacol pentru aceasta, Teatrul are de reflectat fenomene reale, nu drame fabricate de dra-

gul dramei; iar miza lui Boțogan este însăși încrederea celorlalți oameni într-insul, ceea ce nu mi se pare puțin ca premisă dramatică.

Pe cine combate Boțogan? Pe cine are el în față? Care-i sînt dușmanii? Boțogan se luptă cu stihia mic-burgheză a individualismului, în niște forme reziduale, presărate în mai multe chipuri în conștiința celor de acolo. Un chip anume este fenomenul de rapacitate, de chiverniseală în forme atenuate, la personajul Dobrică; altul este o anume infatuare și un oarecare cosmopolitism la atletul Remus; altul, o anume rămînere în urmă, o anumită limitare, o anumită inerție la Totea; și, în fine, cel mai subtil, cel mai greu de depistat dintre toate (și aici s-a vorbit, pe bună dreptate, despre dușmanii mai greu de sesizat, despre acei care nu pot fi prinși imediat) este o anumită izolare mic-burgheză, la soții Mălureanu. Nu cred că trebuie să se tragă de aci concluzia — așa cum a făcut, cu superficialitate, un critic — că personajele piesei mele, sau măcar vreunul dintre ele, sînt mic-burhezi. Și Filica și soțul ei sînt oameni crescuți în vremea noastră, dar în ei s-au infiltrat unele înclinări, unele rămășițe ale unor trăsături care au constituit apanajul mentalității mic-burheze. Criticul a citit repede și a dat repede verdictul.

Ce se întâmplă cu acești oameni? Neexistînd o violență a racilelor pe care ei le pun în evidență, reacția dramatică pe care ei ar trebui s-o trezească în Boțogan nu este aceea îndirjire pasională pe care, în general, criticii o reclamă conflictelor dramatice. Dușmanii sînt acolo în niște forme oarecum subtilizate, ceea ce nu înseamnă, însă, că ei și-au pierdut toxicitatea, ci dimpotrivă; iar dacă Boțogan nu reacționează intens-dramatic, violent, el deplasează în schimb pasionalitatea pornirii lui înspre mai multă finețe, înspre mai multă pătrundere psihologică, ceea ce mi se pare a fi destul de adevărat pe linia evoluției tipului de om nou.

Ce modalitate am ales pentru tratarea temei? Ce înseamnă „dramă și comedie”? De ce nu m-am fixat pentru una dintre ele? Pentru că fiecare dintre personajele piesei mele încearcă să reprezinte această dualitate. Adică, dacă personajul Dobrică este un apucător — și el este un apucător, fiind, ca atare, rizibil, deci se rîde de el, și Boțogan însuși dă tonul să se rîdă —, îndărătul acestui spirit de chiverniseală personajul ascunde un complex de inferioritate socială față de frații lui, lucru care nu mai este comic, ci, după părerea mea, dramatic. Comportamentul lui Remus Mălureanu este un comportament ilar; dar îndărătul acestui comportament există o dramă a personajului, care nu s-a realizat sau care simte că realizarea lui nu este suficientă. Tot așa și Totea. Această pendulare între grav și comic este oarecum generală, ea se referă la aproape fiecare dintre personajele piesei. De ce m-am ocupat însă în mod special de cuplul Romulus și Filica? De ce mi s-a părut mie că aici trebuie să bat mai cu dinadinsul și să las oarecum mai în umbră personajele despre care Dinu Săraru avea impresia că trebuie dezvăluite mai mult? De ce mi-am ales deci izolaționismul acesta ca dușman principal? Pe linia celor pe care le-am spus la început, pe linia progresului în socializare, mi s-a părut că la un moment dat se ajunge la un anumit prag al ființei omenеști, la o anumită zonă mai greu de atins. La această zonă am vrut să ajung, și aici am dorit să izbutesc convertirea în social, socializarea unor forțe, a unor energii care se ascund ori deviază în forme nesociale și ajung uneori în situația de a-i face rău individului izolat. Cu alte cuvinte, am vrut să demonstrez că unele resorturi sufletești înclinate spre acest izolaționism, spre acest — nu știu dacă folosesc bine cuvîntul — intimism, se însănoșesc în contact cu mediul social, în chiar măsura în care se obiectivează, se socializează. De aici nu trebuie trasă concluzia, așa cum a tras-o cineva, că am dorit să obiectivez, să publicitez *absolut toate* procesele de conștiință ale in-sului. Piesa spune, în esență, cam asta: sînt anumiți oameni, sînt anumiți tovarăși cărora, în numele nu știu cărei „vieți interioare” (pusă în ghilimele), le place să dramatizeze, să amplifice lucrurile, să le ia în tragic. Din niște insatisfacții reale și momentane ei fac niște drame, pentru că sînt singuri și sînt neajutorați. Împiedicînd în mod artificial comuniunea gîndurilor lor, complăcîndu-se în dramă, ei devin, pe de o parte, victimele propriei lor izolări și, pe de altă parte, împiedică formarea aceluia colectiv pe care îl vizăm. Atunci, hai să-i luăm pe acești tovarăși mai din scurt nițel și să-i aducem între oameni. Le facem în felul acesta un bine, cu sila. Va să zică, lupta nu este pentru recuperarea unui om angoasat sau deficient, ori a unei cuconițe plictisite, ci, dincolo de această

prea, mult mai departe — după părerea mea —, împotriva unei modalități psihologice și morale, cu urme mic-burgheze, aceea a dramatizării factice. Nu se pune chestiunea cuplului soț-soție, ea neajutorată și el lucrînd de zor și neglijînd-o. Se pune o cu totul altă problemă, și mie mi se pare surprinzător că lucrul acesta nu a fost înțeles de toți tovarășii: se pune problema amplificării, a majorării artificioase a unor drame care, atunci cînd se ivesc, ar trebui suportate în condiții normale și nu duse la niște proporții la care ele n-ar avea dreptul să ajungă. Se pune chestiunea *stilului* moralei noastre. Pentru că drama Feliciei Mălureanu nu este drama de a nu putea munci, așa cum a înțeles-o un tovarăș critic de mare suprafață, ci este drama *de a nu putea comunica*, ceea ce e cu totul altceva. E adevărat că această dramă de a nu putea comunica include pe aceea de a nu putea munci, dar nu se confundă, nu sînt unul și același lucru. Neputința de a munci în profesiune este reală și este dramatică la personaj. Dar cealaltă, de a comunica, este artificială, este o pseudodramă, „liber consimțită“, ca să zic așa. Și ea vine dintr-o concepție greșită de viață, din concepția de viață a inginerului Romulus Mălureanu, soțul, concepție care la el se acordează mai mult sau mai puțin cu temperamentul, dar la Filica nu se acordează, și de aici se iscă o sumă de convulsii care merg pînă la un prag major — sinuciderea —, pentru ea foarte serios și pentru noi foarte ridicol. E ca și cînd ar fi înțepat-o un țînțar, cum spune proverbul, și a făcut din el armăsar. Translația aceasta mi se pare o boală cu etiologie mic-burgheză. Și piesa luptă împotriva ei. E dramatic, dar și comic, să vezi cum Filica nu realizează cît este de aproape de ea soluția: cît de imediată și de simplă este, cît de caraghioasă și de nefirească e drama ei subiectivă. Lucrul acesta comic ar trebui să reiasă clar, dacă nu din spectacol, din jocul actriței, dar cel puțin intenționalitatea ridicolului ar trebui să reiasă din însuși faptul că satirizez aceste porniri spre dramă punînd pe Filica în dialog cu animalul „monstruos“ de care a fost vorba aici.

Rămîne să răspund cum se rezolvă drama. Să răspund unei întrebări pe care mi-au pus-o cu foarte multă seriozitate unii critici, acordînd termenului de dramă o accepțiune la care n-am sperat nici eu. Contrariu celor ce spunea Al. I. Ștefănescu, că la *Camera fierbinte* s-a observat tendința teatrului de a-i comicità piesa, aș putea, dimpotrivă, să mă plîng că lucrarea mea s-a dramatizat prea tare, încît multă lume — derutată — ia povestea Feliciei drept o dramă serioasă și mă întrebă: dar unde este soluția dramei, cum rezolvi drama? Aș putea, exagerînd, să întreb și eu: care dramă? La această întrebare, a unor critici în general încruntați, răspunde personajul principal, adică Boțogan: „Tovarăși, eu am convingerea că, în condițiile noastre de acum, oamenii se pot într-ajuta, se pot reuni, pot comunica unii cu alții nu numai în raporturile de producție, dar și în tramvai, și pe stradă, și în sălile de spectacole, oriunde. Adică există un teren care se generalizează, al raporturilor posibile dintre oameni. Poți foarte bine să înveți pe alții din ceea ce știi tu, chiar dacă nu ești undeva înscris pe o schemă ca învățător sau ca profesor. Poți foarte bine să cînți, chiar dacă nu ești angajat solist la Operă, poți foarte bine să inviți oamenii la tine, chiar dacă trăiești într-o pădure, la 20 km de un sat. Toate lucrurile acestea sînt niște modalități care pot și trebuie să devină firești între oameni. Toate motivele de solidaritate omenească trebuiesc încurajate, de la cele mai mici pînă la cele mai mari.“ Acesta este mesajul simplu al lui Boțogan. Asta este „marea soluție a dramei“. Asta este și ceea ce spunea Boțogan Feliciei, luptînd oarecum pentru ea și complotînd pentru ea o seamă de lucruri care au fost luate în deriziune, deși miza lor nu mi se pare deloc derizorie. Dezarticulîndu-se unele fragmente, s-a ajuns la niște concluzii de-a dreptul ciudate. De pildă, am înregistrat o anumită identitate de formulare la doi critici cu experiență, care spun că piesa mea se termină în mod fericit cu o tortă de alune. Fac o paranteză ca să explic că personajul Paulina vine să destăinuiască un lucru destul de grav Feliciei, din care ea să tragă concluzia că și alții au drame, dar le suportă normal. Paulina se apropie, abordează indirect subiectul, întrebînd ceva despre o tortă de alune, și își face destăinuirea. Doi critici găsesc însă că torta este soluția conflictului dramatic... A refuza raporturilor cuplului Romulus-Filica conținutul specific care le animă și totodată le deosebește de ale altor cupluri, și anume în-

cidență satirică împotriva manifestărilor de exacerbare a dramei, a-1 reduce la povestea unei femei care nu-și găsește de lucru față de un bărbat care e foarte ocupat mi se pare a fi un trist schematism, dar, de data aceasta, un *schematism critic*. Înseamnă a simplifica excesiv, a seca din personaje dimensiunile vieții și a reține numai textura formală, clișeul. Tratatamentul acesta poate demonetiza — nu pe noi, dar pe autorii celor mai mari capodopere.

Mai am ceva de spus în legătură cu finalul și, în general, cu structura piesei. Eu am socotit problema formării colectivului drept obiectivul principal al piesei *Costache și viața interioară* și am încercat o demonstrație a evoluției acestui colectiv. Din capul locului am dat deci piesei un *caracter demonstrativ*, un caracter *representativ*. Nu am scris o dramă. Nu am scris o comedie. Am încercat să reflect un proces obiectiv al zilelor noastre, o anumită dialectică a stilului vieții noastre spre forme tot mai colorate și mai armonioase, așa cum se văd pe străzi, în parcuri, în mărfurile expuse în vitrine, pe fețele oamenilor. Am încercat să subliniez această tendință evidentă, pe care nu o poate nega nimeni dintre cei care au văzut noile hale ale fabricilor, sau litoralul, sau marile spectacole populare. Am exagerat cu bună știință începutul acestei demonstrații, pe care l-am făcut rigid și stihial, și am exagerat cu bună știință și finalul ei, pe care l-am conceput armonic și colorat, ca o prefigurare a unui stadiu către care ne îndreptăm. Deci, nu se pot lua în discuție, după părerea mea, începutul și sfârșitul piesei, de pe poziția unui realism imediat și strict, ele constituind niște hiperbole artistice. (Lucrul acesta s-ar fi convenit poate mai bine explicat în spectacolul pe care l-ați văzut. Din nefericire, sub acest aspect, el a fost cum a fost, și nimeni n-a putut înregistra în final acele transformări pe care autorul le cerea în mod expres.) Cred că nimeni nu-și poate închipui, pe plan real, că oamenii merg cu rigiditatea mecanică cu care au mers personajele mele la început, nici că la o simplă bătaie din palme apar dintr-o dată havuzuri, steaguri, statui și alte lucruri. Ca toate acestea să se întâmple (și pe scenă așa trebuia să se întâmple), se presupune o transmutare, o pășire a terenului decurgerii dramatice propriu-zise către o altă modalitate foarte agi-tatorie. Din acest punct de vedere trebuia înțeles și judecat finalul piesei, dacă el oferă sau nu oferă un pol (hiperbolic) al evoluției pe traiectoria colectivului, și nu dacă oferă sau nu oferă soluțiile unor „drame” pe care n-am avut intenția să le dezvolt și nici să le soluționez dramaturgic prin trimiterea la muncă a Feliciei, divorț sau alte deznodăminte și apogee. La un moment dat, am lăsat unelte dramaturgiei în pace și m-am îndreptat către cele lirice. Am încercat să dau conceptului de armonie prefigurată de mine o expresie literală, o expresie muzicală, realizând armonia stricto sensu. Am vrut să iau o melopee, s-o amplific, să fac din ea un mare coral uman, s-o contemporaneizez, s-o cosmicizez, să o arunc în viitor. (Lucrul acesta nu s-a văzut, firește. Nu s-a văzut, fiindcă nu s-a făcut.) Pentru a face lucrul acesta puteam să aleg un cântec, să zicem, de mase. În mod deliberat — și acum răspund și ultimei critici — am ales o melodie cu un ușor parfum desuet, cu un aer de romanță sau de eglogă; din-adins, pentru că ținea de o cută sufletească mai adâncă, mai tainică, o scoteam de la o mai mare adâncime intimă și o obiectivam, o „socializam” în afară, făceam din ea, transformând-o, un prilej de manifestare armonică, solidară, a acestui grup de oameni. Iar dacă în final se mai aude, ca un ultim răget dogit, stihia mic-burgheză reprezentată de măgar, cred că lucrul acesta mă poate — cel puțin în parte — dispensa de calificativul de idilism, pentru că n-am prea văzut idilism cu răgete de măgar!

Discuția asupra conflictului este — după părerea mea — utilă ca avertisment din partea criticii, și noi vom beneficia de aceste avertismente în măsura în care problemele pe care le vom trata de aci înainte în piesele noastre vor tinde către o mai mare acuitate, către o mai mare încheștare pasională. Socotesc însă că nu se poate face din nevoia acestei declanșări pasionale un canon unic al dramaturgiei, pentru că și disputa de idei, atunci când este, poate angaja, cu același temei, valori temperamentale și pasionale, poate însemna cel puțin tot atît. Au fost destule spectacole al căror fir dramatic lăsa loc la dispute verbale. Or, aceste dispute, duse cu o mare angajare de temperament, făceau ca și fondul ideilor să fie exprimat cu mare claritate, dar și conflictul, pe aceste singure idei, să capete o acuitate deosebită. Deci, problema conflictului trebuie pusă și sub raportul puterii *faptelor* narate, dar nu e de disprețuit nici energia

conflictuală angajată în termenii *teoretici* ai unei dezbateri, în măsura, bine-înțeles, în care acești termeni teoretici devin expresia unor stări de spirit profunde și nuanțate.

Am avut prilejul să urmăresc o discuție care mi s-a părut foarte utilă, pe marginea unei nuvele a lui N. Velea, în „Luceafărul” — discuție în care s-a abordat chestiunea cazului-limită. Aici s-a pus cu multă finețe problema cazului-limită și a măsurii în care el angajează tipicul. Din câte am înțeles din luările de cuvânt ale unor critici (și mă refer îndeosebi la N. Tertulian), s-a dat, într-un fel, câștig de cauză posibilității de a folosi cazul-limită drept obiectiv literar, deci, implicit, drept obiectiv dramatic, în ciuda faptului că el nu reprezintă o mare generalitate statistică de întâmplări umane. Când punem problema conflictului, cred că e bine să ne înfățișăm și sub acest aspect : posibilitatea de a lărgi, de a amplifica zonele pe care le mișcăm în general, ducându-le pînă la acele cazuri care delimitează, prin chiar singularitatea lor, zonele comunului, sau tipizează tendințe latente. Există, cred, posibilitatea să angajăm în conflicte unele situații liminare, care, prin însuși faptul că sînt liminare, circumscriu foarte bine, foarte distinct, aria de care s-au îndepărtat. Într-un fel, *Costache* este acest caz liminar, fiindcă societăți de 14 oameni izolați nu există multe. Dar aspectele pe care le ridică ating, în intenția mea, o anumită generalitate, fie și pentru faptul că automatizarea cucerește tot mai multe sectoare ale industriei noastre, și problemele, în această perspectivă, devin din ce în ce mai mult morale. Nu vreau să-mi obosesc convorbitorii prin referiri la alte vicisitudini în dramaturgie. Aș fi amintit poate că și în piesa *Ochiul albastru* existau cel puțin trei asemenea cazuri-limită, care cereau totuși dreptul să reprezinte un crîmpei al epocii în ceea ce are ea foarte esențial.

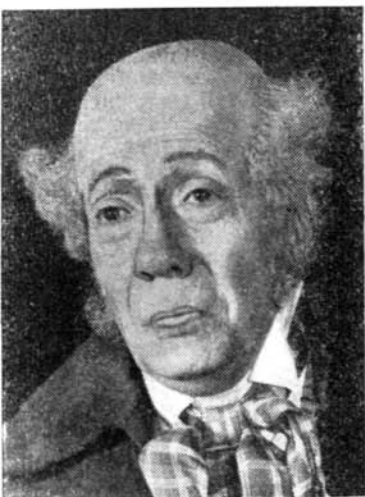
Clopoțelul care a sunat în legătură cu conflictele nu a sunat — după părerea mea — degeaba, dar, în același timp, critica va trebui să recunoască că, în eflorescența literaturii realist-socialiste, există o seamă de modalități de a exprima tendințele actuale ale societății noastre și că nu trebuie fetișizată nici una dintre ele, după cum nu trebuie eliminate cele care răspund, să zicem, unui caracter mai fabulatoriu, mai puțin *dramatic prin excelență*, după accepțiunea clasică a cuvîntului. Dramaturgia noastră — și vorbesc de piesele recente, care au fost obiectul discuțiilor din „Gazeta literară” — n-a plecat, socotesc eu, de la dorința de a *ocoli* conflictele, ci de la dorința manifestă și clară de a cuceri pentru zona dramaturgiei unele investigații mai adînci, poate mai subtile, și de aceea mai greu de perceput, în mentalitatea, în sufletul, în caracterul eroilor, al eroilor zilelor noastre. Probabil că va veni vremea — nu-i departe — cînd aceste tendințe se vor întîlni și cînd ceea ce este cîștigat dintr-un punct de vedere se va împleti cu latura puternic pasională, răscolitoare, a conflictului, și cred că spre această sinteză ne îndreptăm cu toții.

Paul Everac



III VREA SA-I VEDEM

JUCÎND ROLURI PE MĂȘURA LOR



Ion Manu în Luka Lukici Hlopov din „Revizorul” de Gogol



Elvira Godeanu

Niki Atanasiu



Ștefan Mihăilescu-Brăila în Punctila din „Domnul Punctila și sluga sa Matti” de Bertolt Brecht



Marga Anghelescu în rolul titular din „Mariana Pineda” de Federico Garcia Lorca

Eugenia Popovici în Lucietta din „Bădăranii” de Goldoni





Raikin despre... Raikin

„Sînt nedrepti cei care spun că risul ar supăra. Nu supără decit ceea ce-i întunecat. Risul însă este luminos!” Aceste cuvinte ale lui Gogol, exclamate cu amară minie, în renumita „Ieşire din teatru după reprezentarea unei comedii noi”, ne vin în minte v z ndu-l pe Arkadii Raikin. Poate fiindcă Raikin, vorbindu-ne despre existen a şi tradi ia teatralului său de miniaturi, i-a evocat în primul r nd pe Gogol şi pe Saltikov-Scedrin, numindu-i adev ra i predecesori, a căror nobilă şi asanatoare muncă el o continuă cu creațoare fidelitate. Poate fiindcă marele adevăr con inut în aceste cuvinte îl  n elegem fulgerător şi deplin v z ndu-l pe Arkadii Raikin în fascicolul de lumină al reflectorului, singur în scenă; îl  n elegem datorită uimitoarei lui capacităţi de a exprima sintetic şi cu profunzime sentimentele şi atitudinea *luminoasă* a celui mai înaintat contemporan al nostru, fa  de tot ce reprezintă vechiul întunecat.

Tradi ionalul turneu teatral din Luna marii revolu ii ne-a adus anul acesta, de la  n l imea unei tribune de educa ie comunistă, o exemplară atitudine umanistă, o pildă de g ndire cu adevărat eliberată, care, cu demnitate şi minje, luptă în mătură din calea sa neajunsurile, ur ţenia, murdăria a secole de înjosire şi alienare a personalităţii umane: Teatrul de Miniaturi din Leningrad şi renumitul său conducător! Despre teatrul său, Arkadii Raikin ne-a spus: „Nu sînt de părerea unor tovarăşi care socot că, cu c t ne apropiem de comunism, teatrul nostru nu va mai avea ce face şi, prin urmare, va trebui să-şi închidă por ile. C t timp vor exista oameni răi şi nedrepti, ticăloşi şi indiferen i, slugarnici şi meschini, mincinoşi şi geloşi, egoişti şi carieristi, intrigan i şi demagogi, teatrul nostru va avea despre ce să discute cu publicul. Dimpotrivă, acum, teatrul nostru are perspective foarte mari: noi trebuie să ne intensificăm munca şi lupta, fiindcă în comunism trebuie să între oameni buni, cinsti i, conştien i; cred că la formarea lor ajutăm şi noi!” Modalitatea prin care se exprimă acest „ajutor” tovar şesc, dat cu promptitudine şi fidelă prezen   în actualitate, cu conştiin   publicistică şi răspundere agitatorică, este de o  negalabil  şi  nimitabil  expresie artistică, unică în felul ei.

Modest, Arkadii Raikin nu vorbeşte despre sine. El ne-a silit să ne g ndim la Chaplin, evoc ndu-l cu emo ie: „M re ia lui Chaplin — mărturiseşte Raikin — stă în faptul că întregul lui talent, plenitudinea for elor creatoare, el şi le-a închinat umanismului. Să dispună de public după placul lui, silindu-l să ridă în hohote sau să pling , şi numai în numele unei idei înalte — asta poate s-o facă numai marele Chaplin, fenomen  ncomparabil al artei contemporane”.

Dar Arkadii Raikin nu dispune oare de public după placul lui? În numele celui mai înalt ideal moral, el înfierează vechiul din fapte și conștiințe, gravînd, în aqua forte a satirei, un memorabil insectar cu vietăți dăunătoare — îngemănate „ploșniței normalis” — și stîrnește hohote, cascade de ris, care au darul nu numai să ucidă și să nimicească, ci și să dezintoxice, să lecuiască.

„Publicul nu trebuie însă numai să ridă trei ore în șir la spectacolul nostru — ne spune Raikin —, contrastul, contrapunctul, alternarea umbrei și luminii constituie o lege a artei.” Și Raikin te face să devii trist. Foarte trist. Nu numai cînd îți schițează, într-o imagine lapidară și lucidă, condiția tragică prin sterilitatea ei sufletească a omului din egoism lipsit de familie sau a unei existențe cheltuite în acte cotidiene biologice, fără țintă și ideal; ci și — mai cu seamă — atunci cînd îți arată exemplare provenite din preistoria omenirii, care — fie că suferă de cumplita boală a indifferenței față de oameni, fie că au gîndirea inertă și supusă șabloanelor, fie că sînt periculoși prin prostie și incapacitate sau prin mirșăvie și imoralitate — otrăvesc aerul celor din jur, împiedicîndu-i să trăiască.

Care este taina, care este secretul acestei puteri, acestei tulburătoare facultăți de a acționa direct, categoric și impulsiv asupra spectatorului, determinîndu-l la rîndul lui să acționeze, pe care o deține Raikin? Modest, Arkadii Raikin nu vorbește despre sine, ci despre condiția actorului contemporan în general, fie el actor de dramă, de comedie sau de miniaturi: „Actorul din zilele noastre trebuie să privească lumea de pe poziții limpezi, clar formulate, și întotdeauna, în orice împrejurare, în scenă ca și în viață, dar mai ales în scenă, să-și exprime gîndurile despre tot ce-l înconjoară, tot ce te vede, aude și simte. Să te machiezi în așa fel încît să nu te recunoască nici propria-ți mamă, să te deghizezi sub o mască sau alta, nu e o problemă care să țină de categoria artei”. Băgați de seamă, asta ne-o spune Raikin, maestrul metamorfozelor rapide, virtuozul protagonist al turului de forță în transformări dovedit în sceneta „Hotel Inturist”.

„Importantă e redarea procesului gîndirii, determinarea esenței structurale a fiecărui personaj, sesizarea fluxului vieții interioare.” Aceasta ne-o demonstrează practic și exemplar tot Raikin, în același număr „Hotel Inturist”, uimind nu atît prin fantastica rapiditate a schimbărilor „la față”, cît prin instantaneea intrare în „pielea personajului”, în psihologia și comportamentul lui. „Ca și scriitorul autentic contemporan, actorul contemporan — continuă Raikin — trebuie să fie frămîntat, preocupat de problemele pe care le dezbate. Ca și scriitorul, ca și ziaristul, actorul — și mă refer îndeosebi la actorul teatrului nostru — trebuie să studieze temeinic actualitatea, să participe intens la preocupările și frămîntările epocii noastre, în fiecare etapă a construcției noastre; mai mult decît atît, să prevadă aceste preocupări și frămîntări, să le preîntîmpine, să sesizeze neajunsurile, frînele și cauzele lor, să scoată curajos la iveală lipsurile. Vi-l imaginați oare pe Gogol sau pe Cehov mergînd la directorul teatrului și întrebînd: «Vă rog, spuneți-mi: ce vă frămîntă? Ce aspecte și probleme să tratez?» Acutul simț al contemporaneității trebuie să-i fie propriu actorului nostru și să-i aparțină organic, ca orice simț. Ca să poată susține dialogurile cu spectatorul (și aceasta e o condiție fundamentală a teatrului nostru de miniaturi), actorul trebuie să aibă punctul său personal de vedere în orice problemă dezbătută. Cît despre obiectivele acestor dialoguri (și aici Raikin atinge, precum se vede, probleme de conținut ale spectacolelor sale — M. I.), cred că nu există subiecte cu liber acces și altele, dimpotrivă, interzise. Fie că vorbești despre portarul unei instituții, fie că te referi la directorul ei, importantă este platforma ideologică pe care te situezi vorbind. Problema principală a satirei este determinarea poziției în marcarea direcției atacului satiric. Cei care socot că despre nasture pot vorbi, dar despre haină — nu, nu pot fi considerați creatori cu răspundere obștească și artistică. Important este să stabilești în numele cui vorbești și acționezi, în numele căror principii îi faci pe oameni să ridă de ceva. Oricît de aspră ar fi satira, spectatorul trebuie să plece din sala de spectacol cu convingerea fermă că în societatea noastră fenomenele negative, rămășițele unei morale vechi vor fi cu siguranță lichidate. Dacă ceea ce îi face pe oameni să ridă este în folosul poporului, în folosul țării, al progresului omenirii, atunci se realizează acel umor pozitiv, optimist, eficient, cu răsunit puternic și imediat. Dar dacă îți freci mîinile de bucurie că ai găsit un neajuns de care să-ți bați joc și te delectezi savurîndu-l, atunci vei vorbi oamenilor despre, hai să zicem, fumul de țigară; cînd ți se va reproșa satisfacția, bucuria răutăcioasă, vei spune, apărîndu-te: «Doar n-am spus nimic, m-am referit numai la fumul de țigară!» De înșelat nu poți înșela



Arkadii Raikin în trei roluri diferite

însă pe nimeni înlocuind chestiunile fundamentale, arzătoare, care frământă masele, cu aspecte lăaturalnice, nesemnificative ale vieții, care-i preocupă pe prea puțini.

Acest umor pozitiv, optimist, eficient, cu un puternic și imediat răsănet, este iradiat de fiecare moment din „Paginile alese” ale spectacolului Teatrului de Miniaturi din Leningrad. Tonalitatea lui, într-un chip nou emoționantă prin vibrația patosului cetățenesc, de înaltă responsabilitate comunistă, transmite sălii fior și elan combativ.

Frumusețea, noblețea artei lui Raikin, prezidată, precum am văzut, de principiile profund umaniste ale gândirii înaintate, se exprimă prin mijloace artistice specifice, proprii ei. Originalitatea expresiei derivă, printre altele, din atributele de actor total, pe care Raikin le posedă în chip desăvârșit. Actor total, stăpîn al unor instrumente complexe și variate de exprimare artistică, Arkadii Raikin este mim, imitator și „transformist”, cîntăreț și dansator; scinteietor, incisiv în miniatura comică, grotesc în caricatura hiperbolică, liric și cu pudoare sentimental în variațiunile pe teme „eternă”, trist în unele momente, ironic în altele, el meditează filosofic, adică transformînd, însoțindu-și orice gest, cuvînt, intenție și faptă de o gîndire vie și combativ-incandescentă, proprie unui comandant al opiniei publice. Pe drept cuvînt, Raikin consideră genul „miniaturii” ca pe un principiu de teatru, ale cărui legi el le exemplifică și le respectă cu rigoare. Legile acestui gen s-au arătat a fi, deci, precizia revelatoare și rigoarea detaliului — psihologic și tipologic —, selectarea concentrată a amănuntului, laconismul în expresie, lapidarul în descriere, îndrăznețea abordare a zonelor inefabilului și imperceptibilului, totul subordonat ideilor, unei bogății și profuziuni de idei, continuu angajate pe baricada luptei dintre nou și vechi.

Despre acest teatru și principiu de teatru se pot scrie studii ample avînd drept obiect complexa personalitate a lui Raikin, colaborarea lui creatoare cu colectivul și interdependența acestor doi factori — repertoriul și realizarea lui scenică, conținutul inovator și forma corespunzătoare.

Rîndurile de față nu s-au vrut însă o cronică a spectacolului. Prin urmare, nu abordează desfășurarea lui propriu-zisă și nu comentează aportul substanțial și calitățile deosebite ale celorlalți actori din acest colectiv talentat, ca de pildă T. A. Novikov, V. N. Leakovîtki, O. N. Malozemova, R. M. Roma, I. L. Petruschenko, M. I. Maximov, V. V. Merkușev și ceilalți. De asemenea, nu stăruim asupra prezenței deosebit de utile a lui Mircea Crișan, originală și modestă, prezență tălmăcitoare în spectacol. El a adus o merituosă contribuție la dispariția unei bariere însemnate — cea a limbii — într-un spectacol al artei cuvîntului, în care Raikin și trupa lui nu au rămas datorii graiului nostru (și încă cu o savoare specifică ce a suplimentat valoarea creației) și în care fericita colaborare cu actorul român a fost tot inițiativa și realizarea animatorului Teatrului de Miniaturi din Leningrad. Am dorit doar să împărtășim cititorilor noștri cîteva reflecții asupra artei lui Raikin prin mijlocirea faptelor lui de artă și mai ales a gîndurilor lui despre artă.



Inceputul stagiunii e marcat, în acest an, de vii și numeroase luări de poziție ale presei și oamenilor de teatru.

Dat fiind că una din importante teme abordate a fost aceea a modului cum se dezvoltă tînăra generație de actori, redacția a considerat util să se adreseze cîtorva dintre cei mai reprezentativi interpreți din rîndurile tinerețului, solicitîndu-i să-și expună punctul de vedere asupra acestei probleme vitale pentru dezvoltarea artei scenice.

Publicăm mai jos articolul lui Gh. Popovici-Poenaru, de la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București.



întem la începutul unei noi stagiuni — pentru mine a patra — de cînd, cu sfială și respectuoasă emoție, am intrat în colectivul Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București. Îmi amintesc simțămintele mele din acele zile ale toamnei anului 1959: bucuria copleșitoare se amesteca cu teama de încercările care credeam

că mă așteaptă, îngrijorarea se amesteca cu entuziasmul, și eram cu totul sub tainica înfrîurire a celui solemn mit de care este înconjurată, în fața tinerețului actoricesc din întreaga țară, instituția primei noastre scene. M-am gîndit la toate astea, mai cu seamă în această vară, cînd un anunț de concurs al Teatrului Național a adunat pe caldarîmul Pasajului Comedia zeci de actori gata să-și părăsească roluri de răspundere și prestigiu în teatre din regiuni pentru o figurație sau un post în corpul de ansamblu; și dacă unii, lipsiți de demnitate și crez artistic, erau mînați doar de dorința obținerii unei locuințe în București, cei mai mulți veniseră fiindcă năzuința supremă a unui tînăr actor este apariția pe scîndurile scenei de la Național. De ce amintesc aceste lucruri? Fiindcă, în acest început de stagiune, noi, tinerii care am izbutit să jucăm pe scena aceasta, în locul sentimentelor de odioasă și a firescului elan creator, sîntem cuprinși de o tot mai precizată și adîncă nemulțumire. Fiindcă, în ceasul trasării planului de lucru, al organizării proiectelor și disciplinării activității — care este începutul stagiunii —, noi nu știm ce sarcini vom avea, căror răspunderi va trebui să le facem față.

Înainte de a vorbi despre stagiunea care vine, să facem însă un bilanț al celei trecute. A însemnat ea oare pentru noi (înțelegînd prin „noi” pe tinerii actori admiși în urma ultimelor concursuri la Teatrul Național) prilejul unei creșteri profesionale, al demonstrării unei maturizări artistice sau al relevării unor noi laturi ale disponibilităților actoricești?

În loc să vorbesc despre alții, vreau să vorbesc despre mine. Am venit la Teatrul Național cu un calificativ — să zicem — meritoriu, obținut într-un rol de grea și încordată încercare: Lenin, rol în care am fost distribuit cu tînerească cutezanță și avîntată inițiativă de către doi tineri regizori, colegi din Institut. Am avut fericirea să joc acest rol de imensă răspundere și bucurie și

seena Teatrului Național. De atunci au trecut trei ani. Între timp l-am mai interpretat pe Lică chitaristul, fidelul suflet cinstit din *Dezertorul*, și, în două piese de Molière, doi amorezi. Nu intenționez să redactez aici un bilanț al rolurilor mele. Poate, pentru un asemenea bilanț, mulți tineri din teatrul nostru pot completa o listă cu roluri mult mai numeroase; problema nu este dacă jucăm ori nu, sau a frecvenței cu care sîntem distribuiți, ci a *valorificării noastre*. Nu mă fac apărătorul „balastului” actoricesc din schema Teatrului Național. Acest balast există și socot că el trebuie curajos și cu răspundere înlăturat. Vreau să vorbesc însă despre acei tineri considerați așa-zise „speranțe”, promisiuni pentru Teatrul Național al zilei de mîine.

Se plîng regizorii din teatrul nostru de plafonarea tineretului, de căderea în manierism și șablonizare, de inerție și superficialitate. În ceea ce mă privește, eu nu sînt mulțumit de rezolvarea dată lui Clăente în *Bolnavul închipuit*, rol în care am fost distribuit fiindcă jucasem ceva similar în *Tartuffe*: Damis. Socot și eu că unii dintre noi, cei tineri, am alunecat într-un anume manierism — cum s-a vădit, de pildă, în multe spectacole —, că unii se complac în monotonie, după cum alții se repetă în poante, și enumerarea neajunsurilor poate continua pe multe rînduri. Dar oare numai ei sînt vinovați că nu se dezvoltă în justificată proporție cu datele lor recunoscut generoase? Oare actori ca Gh. Cozorici, Eva Pătrășcanu, Mihai Fotino, Simona Bondoc, Damian Crîșmaru, Matei Gheorghiu, Gabriel Dănciulescu, Mircea Cojan, Elisabeta Preda au marcat vreo curbă ascendentă în evoluția lor? Alți tineri, cu prestigiul dobîndit în teatre din provincie, nu și l-au confirmat aici. Mă gîndesc la Eliza Ploeanu, la Cosma Brașoveanu, la Constantin Rautchi. Și au trebuit să treacă zece ani ca Victor Moldovan, care își dovedise talentul la Teatrul Național din Cluj, să poată juca un rol pe măsura lui: Scapin!

Aceste nemulțumiri și păreri de rău, în majoritatea cazurilor pe deplin justificate, s-au adunat și au creat în sînul tineretului din teatrul nostru o atmosferă neprincipială, nesănătoasă, lipsită de combativitate și generatoare de pasivitate față de preocupările profesionale. S-a ajuns să se vînture printre unii tineri actori teorii incompatibile cu etica teatrului nostru — ca teoria „șansei”, a „ploconirii” față de regizori, care altminteri te „întarcă”; au apărut o oboseală blazată, o lipsă de interes față de evoluția profesională și față de răspunderile întregului colectiv. Nu am vrea ca această stare de lucruri să se perpetueze în noua stagiune. Precum spuneam, ea a și început, și noi încă nu am pornit la treabă. La data cînd scriu aceste rînduri, nu știm nici cu ce ne vom prezenta la concursul tinerilor actori. Concursul nostru! Și, așa cum spunea un coleg de-al nostru într-o adunare de U.T.M., faptul că numai doi tineri actori știu precis ce vor juca în stagiunea aceasta îl mîhnește, fiindcă noi am alcătuit și alcătuim o generație care a jucat întotdeauna împreună, ne-am cîștigat aprecierile împreună și am meditat asupra neajunsurilor noastre împreună. Dorim cu toții să dobîndim sentimentul de apartenență la un colectiv organizat, orientat către un program artistic definit, să participăm deopotrivă la fapte de artă și gînduri artistice pentru care am fost chemați. Angajați în urma unor repetate concursuri, noi, actorii tineri, n-am dobîndit sentimentul utilității noastre în teatru, al necesității prezenței în colectiv. De unde, ca o primă formă de reacție, dorința tineretului de a pleca de la Teatrul Național. Soluție ușoară, dar ineficace. Tineretul trebuie să rămînă și să se dezvolte în Teatrul Național. Sentimentul hazardului în rezultatele noastre, al distribuirii întîmplătoare, al reușitelor sau nereușitelor întîmplătoare, și nu ca o urmare a unor proiecte cu rigoare urmărite, în vederea creșterii unei tinere generații capabile să preia mîine ștafeta artei din mîna măștrilor de azi, duce la blazare, cu totul străină profilului și eticii unui tînar actor din teatrul nostru.

Poate că eu nu sînt în măsură să judec diagrama urcării noastre pe treptele măiestriei profesionale, valorificarea înțeleaptă a resurselor actoricești, într-un cuvînt, creșterea profesională, dar aș dori să simțim această preocupare și cîntărire din partea regizorilor noștri. Faptul că un regizor „nu te-a văzut” în distribuție rămîne un argument indiscutabil, ca o sentință fără drept de apel, deși cred că, categoric subiectivă, distribuția poate fi oricînd cu prisosință argumentată. Deșigur, nu putem pretinde unui regizor să ne afișeze pe lista distribuției sale dacă „nu ne-a văzut” în rol. Se întîmplă însă ca miopia regizorului sau chiar orbirea să se exercite și asupra repertoriului, și asta ne doare cel mai tare.

Repetăm adesea în faiere, și privirile ne cad asupra afișelor din vremea lui Nottara, Demetriad etc. ...*Hamlet, Ruy Blas, Don Carlos, Avarul*... Oare aceste titluri n-ar trebui să se mențină pe afișele Teatrului Național, anunțind spectacolele de azi, contemporane, cu aceste texte ilustre, pe care tinăra generație a zilelor noastre trebuie să le cunoască și să și le însușească, ca semn că ele sînt nemuritoare și deci aparțin și momentului nostru? N-am văzut încă niciodată un spectacol românesc cu o piesă a clasicilor antichității. Sînt convins că la Teatrul Național s-ar cuveni să-l vîd. Poate să și joc într-un asemenea spectacol, fiindcă, în bagajul cunoștințelor și deprinderilor noastre, cred că este obligatoriu contactul cu marile valori ale clasicismului.

Ceea ce ne frămîntă însă cel mai mult pe noi, tinerii, este dorința de a juca în piese contemporane, de a da viață scenică unor roluri și gânduri contemporane. M-au bucurat mult succesele înregistrate de colegii mei, tineri actori, în piese originale ca *Prietenia mea Pix, De n-ar fi iubirile...*, *Mi se pare romantic*, — spectacole din repertoriul altor teatre; și am regretat că ele nu s-au născut pe scena noastră. Am citit de curînd *Steaua polară*, prima piesă a lui Sergiu Fărcașan, un scriitor pe care îl citesc și îl urmăresc totdeauna cu deosebit interes. Mărturisesc că m-ar fi pasionat munca asupra unui personaj din această piesă și în general aș dori foarte mult să lucrez un rol cu caracter contemporan, care să mă silească să descopăr în scenă trăsături noi, specifice tipologiei zilelor noastre, să relev date etice noi, cu neputință de sesizat altădată. Din păcate însă, regizorii noștri n-au „văzut” aceste piese, care s-ar fi putut opri și pe mesele secretariatului nostru literar. Desigur, montarea unor piese originale, a unor texte contemporane, care nu și-au dobîndit încă liniștitorul gir al succesului de public și adeviziunea criticii, este însoțită de un risc: riscul eșecului. Îndrăzneala de a comite greșeli, smulgerea din rutină, fantezia sînt atribute inerente tinereții. Iată ce dorim și ce cerem teatrului nostru: tinerețe. O atmosferă febrilă și creatoare, îndreptată spre un înalt scop artistic, inițiativă incandescentă și idei contemporane, luptă cu rutina, cu comoditatea, cu succesul facil și cu prejudecățile de tot felul. Dorim să avem în mijlocul nostru și un animator, pătruns de simțul contemporaneității, cu tot ceea ce semnifică acest cuvînt în esența lui, un factor care să canalizeze energiile, dorința de studiu, entuziasmul, și să înlăture oboselile, lenea, scepticismul. Se află în teatru — și ne bucurăm atunci cînd avem prilejul să-i vedem în scenă — mari maestri, regizori și actori, care ne-au îndrumat pe băncile Institutului. Am dori să simțim mai activ grija și îngrijorarea lor pentru greșelile și scăderile noastre, ca și entuziasmul pentru realizări — atunci cînd ele într-adevăr există.

Pentru a ne menține entuziasmul, credința în noi și în utilitatea noastră, pentru a dobîndi responsabilitatea caracterului obștesc al muncii noastre, dorim să simțim că facem parte dintr-un colectiv unit și cu principii superioare de organizare.

Mi-am permis să scriu aceste rînduri, acum la început de stagiune, cu certitudine că ecoul lor se va răsfrînge pozitiv asupra muncii noastre.

Gh. Popovici-Poenaru

1 octombrie 1962



...Treceți la coadă
vă rog!

despre actorul contemporan*

de G. TOVSTONOGOV

Artist al Poporului

conducătorul artistic al Teatrului Mare
de Dramă „Maxim Gorki” din Leningrad



inematografia contemporană și televiziunea ne dictează legea veridicității. Observăm că acum ne este tot mai greu și mai greu să realizăm ceea ce era firesc pentru vechiul teatru. Înainte gindeam astfel: ce importantă are faptul că interpretul este mai în vîrstă cu 20 de ani decît rolul său! În schimb, cum joacă! Astăzi, spec-

tatorul nu iartă nerespectarea veridicității, și chiar o măiestrie deosebită rareori salvează situația.

Aici apare o cunoscută contradicție între tipaj și procesul întruchipării. Dacă mergem pe linia tipajului, îndepărtăm actorul de la actul cel mai prețios pentru teatru — întruchiparea. Dacă nu luăm în considerație tipajul, încălcăm legea veridicității.

Dar această contradicție este aparentă. În etapa actuală de dezvoltare a teatrului, însăși noțiunea de întruchipare trebuie să se schimbe calitativ. Actorul trebuie să se depărteze tot mai mult de transformarea exterioară și să se apropie tot mai mult de capacitatea de a se transforma lăuntric.

În spectacolul *Oceanul* jucat pe scena teatrului nostru, rolul lui Platonov este interpretat de K. Lavrov. Ca aspect exterior, el seamănă foarte mult cu acei tineri eroi contemporani pe care i-a jucat nu o dată în alte spectacole, și noi n-am încercat să-i schimbăm înfățișarea cu ajutorul unui machiaj complicat. Cu toate acestea, în spectacolul *Oceanul* artistul a apărut calitativ cu totul nou — un om cu o lume interioară deosebită și neașteptată.

Întruchiparea — stadiul cel mai greu de sesizat în munca actorului — este tocmai acea etapă din creație în care se manifestă subconștientul. Și sarcina regizorului este de a-l face pe actor să parcurgă firesc acest proces de la conștient la subconștient.

În educația colectivului, regizorul are nevoie de o uriașă sensibilitate și de un uriaș sentiment al echilibrului, pentru ca, fără să încalce legea veridicității, să conducă actorul spre realizarea întruchipării. Altminteri, veți ucide în actor artistul, îi veți exploata numai calitățile fizice, îl veți lipsi de perspectiva crea-tore, fără să-i dați posibilitatea de a atinge o adevărată măiestrie.

Regizorul este nevoit uneori să dea înapoi, pentru ca mai tîrziu să facă iarăși un pas înainte, să accepte un compromis în fața actorului sau în fața spec-tatorului, dar permanent, în procesul de educare a actorului, el trebuie să se gîndească la perspectivă. Dacă nu se gîndește la această perspectivă și-l preocupă numai ziua de azi a teatrului, sarcinile lui imediate, înseamnă că nu este un edu-cator, că nu-l preocupă soarta actorului și că nimicește esența sensibilității ace-s-tuia, lipsindu-l de dreptul la întruchipare.

În teatrele noastre lucrează actori aparținînd unor școli diferite, cu perso-nalități diferite, cu obișnuințe diferite și cu concepții diferite despre ceea ce este

* Începutul acestui articol a apărut în nr. 10/1962 al revistei noastre.

bine și ceea ce este rău în artă. Uneori, regizorul poate să enunțe la nesfârșit noi principii, dar actorii rămân indiferenți și joacă așa cum au jucat o viață întreagă. Actorul trebuie să se convingă singur că mijloacele lui obișnuite nu mai influențează spectatorii ca altădată, și asta nu pentru că regizorul spune „nu este bine“, ci pentru că în acel spectacol, în acele condiții, cu acei parteneri nu mai poate juca așa cum e obișnuit. El, actorul, trebuie să simtă singur unde și de ce a apărut falsitatea.

Aici apare problema căutării unor mijloace de expresie necesare numai unui anumit spectacol, pentru că adevărul scenic se dezvăluie întotdeauna numai în dependență de un gen anumit; nenorocirea noastră constă însă în faptul că teatrele pun în scenă în mod identic piese de autori diferiți. În interpretarea actorilor s-au elaborat șabloane nu numai pe linia înfățișării oamenilor dintr-o categorie sau alta, ci și pe linia înfățișării vieții în general. Această problemă, despre care am și vorbit în legătură cu rezolvarea regizorală a spectacolului, este o problemă a naturii sensibilității proprii actorului dat.

Diversele manifestări ale vieții pe scenă sînt determinate de piesă, de dramaturg și de spectatorul contemporan. Modul de viață scenic cerut de o anumită lucrare trebuie să fie caracterizat prin anumite legi și reguli ale jocului, cores-punzătoare operei respective. Dacă, de pildă, în spectacolul *Printesa Turandot*, B. Sciukin, jucînd scena cu I. Zavadski, scăpa pe jos cheia și-l ruga pe partener s-o ridice, excluzîndu-se parcă din împrejurările propuse, iar apoi se includea iarăși în ele, în *Egor Buliciov* o acțiune similară jucată în această modalitate ar fi fost un sacrilegiu. Dacă într-un anumit spectacol un personaj se poate adresa direct publicului, anunțîndu-i pauza, din partea lui Astrov, de pildă, o asemenea acțiune ar fi o aberație.

Aceste exemple sînt elementare, dar le-am ales în mod conștient, pentru a lămuri prin asemenea cazuri extreme esența problemei. Diferența de gen a regulilor de joc emise de autor este mult mai subtilă; cu cît lucrarea îi este mai apropiată actorului prin natura sentimentelor exprimate în ea, cu atît este mai greu să descopăr această diferență în interpretarea actoricească.

Legile existenței actorului în diverse spectacole se manifestă în cele mai diferite aspecte ale vieții lui scenice, începînd cu rezolvarea caracterului pe plan artistic și ideologic și terminînd cu corelația lui cu mediul înconjurător convențional și cu fiecare detaliu, chiar aparent neînsemnat, al acestui mediu.

Să luăm, de pildă, cea mai obișnuită recuzită teatrală — un revolver. În funcție de sistemul artistic conform căruia este construit spectacolul, revolverul se transformă calitativ: într-un caz el este obiectul respectiv, iar în altul actorul poate „trage“ ridicînd doar două degete. Dacă soluția se integrează organic în spectacol, reacția actoricească va fi indiscutabilă. Aici se manifestă legătura dintre mediul convențional și neconvenționalitatea existenței actoricești. Revolverul reprezintă o parte din ambianța înconjurătoare, care trebuie să fie inclusă în viața actorului în chip diferit de fiecare dată.

În afară de corelația cu mediul, natura sentimentelor se dezvăluie și se manifestă în capacitatea de selectare a situațiilor propuse. Un rol se deosebește de alt rol și un personaj de altul nu numai prin diferitele împrejurări propuse, ci și prin metoda selecției lor. Pentru a determina viața scenică a unui personaj au importanță, de pildă, starea sănătății lui, caracterul muncii sale, chiar și vremea, după cum pentru construirea logicii vieții altui personaj toate aceste date pot fi inutile și lipsite de importanță, pentru că tonalitatea vieții lui, așa cum a fost concepută de autor, pretinde altceva.

Natura sentimentelor se consolidează, pe de o parte, din procedeele de selectare a situațiilor propuse, iar, pe de altă parte, din gradul și calitatea modului de a include spectatorii în viața scenică a actorului.

Aici pot să apară soluții dintre cele mai opuse, deși sala de spectacol trebuie să fie atrasă în modul cel mai activ la această viață. Dacă în unele spectacole legătura cu spectatorul se realizează într-o comunicare directă, fătîșă, în altele viața scenică a personajului poate fi construită după legea „celej de-a patra dimensiuni“. Aici nu este vorba despre natura textului rolului, care uneori poate fi adresat direct spectatorilor, iar alteori numai partenerului, ci de posibilitatea de a structura precis existența actorului în spectacolul respectiv, de caracterul relațiilor lui reciproce cu spectatorii.

Între aceste două modalități polar opuse — comunicarea nemijlocită a actorului cu spectatorii și legea „celej de-a patra dimensiuni“ — intervin un

număr urias de soluții scenice variate, precum și de combinări ale gradului de calitativ de atragere a spectatorului la viața scenică a actorului. Întreg spectacolul Teatrului Mare de Dramă „M. Gorki” *Amintirea celor două lumi*, de pildă, este construit pe baza amintirilor unui personaj care trăiește după legile comunicării directe cu spectatorul, în timp ce celelalte personaje acționează după legea „celeia de-a patra dimensiuni”.

Stanislavski are o expresie — „încrederea în imaginație”. În realitate, această încredere este de fiecare dată calitativ nouă.

A determina caracterul relațiilor dintre actor și spectator înseamnă tocmai a rezolva a doua latură a problemei naturii sentimentelor. Unul dintre elementele caracteristice care ne ajută să elucidăm această latură este aparteau.

Dacă rolul prevede aparteau, o modalitate de joc este cea în care actorul îl pronunță cu voce tare, așa încât să-l audă întreaga sală de spectacol, în afara partenerului, obligat să nu-l audă. Dacă însă în spectacol nu există aparteau, modul de interpretare se schimbă calitativ.

Cînd pe scenă domnește cea mai pură convenție și actorul comunică în modul cel mai direct cu spectatorii, chiar și atunci trebuie să existe și să se respecte în mod obligatoriu adevărul vieții scenice a actorului, care, de fiecare dată, va fi un adevăr nou, corespunzător structurii artistice a piesei respective.

Vahtangov a făcut un pas înainte cînd a demonstrat în practică și nu în mod teoretic că adevărul scenic nu moare dacă sînt introduse legile convenției, dacă actorul acționează și după alte legi decît cele ale „dimensiunii a patra”.

Asta a reprezentat o mișcare pe linia dezvoltării sistemului lui Stanislavski.

O greșală frecventă în raționamentele noastre constă în aceea că, vorbind despre neconvenționalitatea existenței actoricești, avem în vedere ceva stabil, definitiv fixat de legile obiective ale sistemului. Aceste legi obiective există în realitate, dar noțiunea este istorică, în mișcare. În permanență schimbare, în funcție de nivelul spectatorilor, de nivelul cerințelor estetice, care la rîndul lor se află în permanentă mișcare, ceea ce determină ca alegerea adevărului să reprezinte de fiecare dată o atitudine nouă față de piesa respectivă. Și cînd, în cadrul împrejurărilor propuse, regizorul împreună cu actorii dau frîu liber fan-teziei, ei trebuie să facă asta conform tonalității operei dramatice respective.

Cînd regizorul vine la repetiție cu o stare de spirit corespunzătoare, asta îl ajută să introducă toți interpreții în logica, cursul de gîndire, atmosfera cerută de operă.

Cînd am început să repetăm piesa *Cînd înflorește salcîmul* noi aveam unele atitudini ironice față de situațiile piesei, dar totodată o priveam cu seriozitate. Această îmbinare a determinat, de la bun început, tonalitatea spectacolului; a apărut cursul necesar al spectacolului, s-a definit gradul de convenționalitate, s-au desemnat regulile jocului care deosebesc *Cînd înflorește salcîmul* de — să zicem — *Idiotul*.

Sarcina regizorului este aceea de a-l conduce în mod practic pe actor spre logica justă a vieții, pentru ca în scenă să se ivească acele momente neașteptate pe care nu le prevedem și nu le putem ghici dinainte. De cele mai multe ori însă, stabilind logica evoluției actorului, ne mulțumim cu indicația autorului și mergem din replică în replică, completînd golurile între cuvinte cu acțiuni fizice aproximativ posibile. Împotriva acestei practici trebuie să luptăm, deoarece însăși natura operei determină modalitatea interpretării.

Acum cîțiva ani am lucrat la piesa *Pompadurii și Pompadurele* de Saltikov-Scedrin. Dacă actorii ar fi jucat acest spectacol în aceeași manieră în care joacă, de pildă, *Barbarii*, ei ar fi contrazis în mod absolut legile genului.

Repetînd *Al patrulea* de Simonov, noi am simțit originalitatea piesei. Pe de o parte ne aflam în fața unei drame psihologice obișnuite, pe de altă parte autorul folosea metoda dramaturgică a retrospectivei, fapt care conferea piesei un caracter publicistic și care pretindea o manieră de interpretare deosebită. Și artistul V. Strjelcik (interpretul rolului principal din *Al patrulea*) a căutat să trăiască în acest spectacol cu totul în altă manieră decît, de pildă, în piesa *Barbarii*, în care interpretează rolul lui Țiganov. Diferența constă nu numai în deosebirea dintre caractere, ci și în modul de interpretare.

Chiar dacă lucrarea este scrisă ca un pamflet și nu ca o dramă psihologică, psihologia și veridicitatea nu dispar dacă genul este determinat precis. Important este să nu uităm că lucrarea cea mai convențională cu puțință — basmul

sau bufonada — cere întotdeauna actorului seriozitate și o viață scenică veridică. Dacă însă lucrarea este scrisă ca un pamflet satiric, iar actorii o vor interpreta ca o piesă de gen, ei vor fi în contradicție cu autorul, iar spectacolul va fi lipsit de acel adevăr scenic pe care îl caută.

Stanislavski ne-a lăsat o mare descoperire — legea comportării organice a omului pe scenă. Trebuie să găsim însă modurile de aplicare diferită a acestei legi pentru fiecare caz în parte, și acesta este lucrul cel mai complicat.

Deosebit de importante sînt problemele metodologiei repetițiilor în căutarea naturii sentimentelor.

După părerea mea, una dintre lipsurile serioase ale regiei contemporane în acest domeniu este limbuția. Într-un teatru mare, personalul tehnic a imprimat pe bandă de magnetofon o repetiție : a reieșit că, din patru ore de repetiție, douăzeci de minute s-a repetat în mod concret, iar trei ore și patruzeci de minute a vorbit regizorul. Din păcate, faptul este tipic.

Din punctul meu de vedere, în procesul repetiției, actorul nici nu trebuie să simtă că regizorul vorbește. Au loc căutări colective, regizorului revenindu-i rolul de îndrumător. Iar pentru a-l face pe actor să simtă adevărata natură a sentimentelor, nu este nevoie să i se povestească despre întreaga sumă de elemente din care se compune aceasta. Este important să-i trezim fantezia, să-i dirijăm gândurile în direcția necesară. În locul unui nesfârșit monolog regizoral, este uneori mai util să-i sugerezi actorului o acțiune fizică justă, care-i va permite să găsească trăirea justă într-o scenă sau alta.

Repetam în teatrul nostru ultima scenă din spectacolul *Idiotul*, extrem de complexa scenă tragică a nebuniei lui Mișkin, care are loc imediat după uciderea Nastasiei Filipovna de către Rogojin. Cum să-l aduci pe actor la înfrunghierea acestei scene ? Se poate povesti mult și îndelung despre particularitățile bolii lui Mișkin, despre starea psihologică a omului scos din echilibrul său natural datorită unor împrejurări atât de tragice. Noi am mers însă pe altă cale : ducînd scena pînă la o tensiune maximă a sentimentelor, am propus actorilor să joace așa ca și cum ar fi un caz comun, obișnuit, să se sfătuiască dacă poate intra cineva în cameră ș.a.m.d. În contextul general al operei, această discuție producea o impresie înspăimîntătoare.

Artistul nu trebuie supraîncărcat cu raționamente. Deseori nu luăm asta în considerație, comentăm fiecare fragment prea amănunțit, fapt care-l face pe actor să-și formeze o stare sufletească abstractă și lucidă. Noi sîntem cei care îi stingem pulsul acelei imaginații ce dă viață viitoarei scene, imaginație fără de care niciodată el nu-și va putea rezolva sarcina actoricească.

Nu vreau ca această teză a mea să dea argumente acelor regizori care privesc în general sensul muncii lor asupra spectacolului doar pe linia organizării exterioare a componentelor lui. Cînd susțin că este important să-i sugerăm actorului la timp acțiunea fizică justă, nu vreau să spun că regizorul trebuie să se mărginească să indice actorului un pas la dreapta sau la stînga. Nu vorbesc despre așa-numitele indicații regizorale pe linia acțiunilor fizice, ci mă refer la căutarea soluției adevărate, pentru a cărei realizare este necesar să sugerăm actorului unica expresie plastică posibilă.

Am pus în scenă opera *Semion Kotko*. Scena de cea mai mare tensiune este aceea în care Liubka înnebunește cînd nemții îi împușcă iubitul sub ochii ei. E furtună, plouă, Liubka șade în drum, și compozitorul i-a dat o singură frază muzicală : „Unde e Vasiliok al meu ?”, frază care se repetă monoton de vreo douăzeci și cinci de ori. Ce soluție scenică putea fi găsită ? M-am gîndit mult timp la asta. Trebuia determinată precis expresia vizuală a nebuniei. Cînd a avut loc execuția, eroina se afla în mulțime, înconjurată de soldații nemți care opreau oamenii să se apropie.

Eu am construit această scenă în felul următor : artista coboară de pe practicabilul de sus și merge de-a lungul șirului de soldați, întrebîndu-l pe fiecare : „Unde e Vasiliok al meu ?”. Faptul că ea îl caută pe Vasiliok printre nemții care tocmai l-au ucis face vizibilă nebunia Liubkăi.

Această soluție „ad contrarium” este în același timp justificată de logica lăuntrică.

(Sfîrșitul în numărul viitor)



N. Pogodin

„Gubirea și viața trebuie mereu create” *

S

e reprezenta *A treia, patetica*. Pe scenă — Lenin, așa cum arăta în ultimul an al vieții. La câțiva pași numai, gata să-i cadă în genunchi, o femeie copleșită de durere — Irina Sestrorețki — încearcă să obțină grațierea fratelui ei. Neascunzându-i nimic din gravitatea delictului comis de Valerik și explicându-i totodată de ce el, „ca om de stat, nu poate și nu știe să fie apărătorul cuiva într-un astfel de proces”, Lenin o sfătuiește totuși, „poate există nuanțe”, să se adreseze Comitetului Executiv, singurul, de altfel, în drept să acorde grațieri. Dar Irina refuză: „După tot ce mi-ai spus... Nu! Nu se poate să cer... Dumneavoastră sintetizi Lenin!”

Rămas singur, Lenin continuă să se gândească la cuvintele Irinei.

„LENIN: Nu poate să ceară... pentru că i-a spus Lenin. Nu pentru că acest lucru nu se cere, ci pentru că eu sînt Lenin... Uit cîteodată că acest cuvînt produce, se pare, o impresie adincă... Lenin... și vrei ori nu, dragă tovarășe, dar, pentru fața asta, numele acesta întrunește concepția cea mai înaltă despre putere, și despre încă ceva, foarte important... despre dreptate sau — poate — despre conștiință...”

Pentru Irina Sestrorețki — ceea ce Pogodin intuise exact — întîlnirea cu Lenin însemnase un moment de răscruce; se întîlnise în acea zi — confruntare hotărîtoare pentru întreaga-i viață — cu cea mai înaltă conștiință a timpului său: conștiința comunistă. Dar replica lui Lenin depășește, prin semnificații, limitele situației date, scenice, poate chiar ale întregii piese. Șadrin din *Omul cu arma* se întîlnise și el într-un moment hotărîtor pentru întreaga sa viață, în plin focul revoluției, cu această conștiință comunistă. Și tot în fața acestei conștiințe fusese chemat să răspundă, să aleagă, și inginerul Zabelin, care ajunsese să vîndă în fața porților Iverskie „chibrituri de pucioasă, antebelice, fabricație Lapsin”... Și, asemenea lor, au fost chemați să răspundă și inginerul Ippolit Sestrorețki, capabil „să dea oțel mai bun ca cel din Ruhr”, dar care se întreba dacă-și mai are locul în partid; și bătrînul ceasornicar neapreciat în nu știu care artel, dar chemat să repare într-o bună zi orologiul Kremlinului. Dăinuiau în toți acești oameni influențele unei mentalități mic-burgeze, înrîuririle unei ideologii și ale unor concepții profund dușmănoase omului, omului eliberat, revoluției.

* N. Pogodin: „Flori vii” — actul III, tabloul 10.

Șadrin, care voia să-și cumpere o vacuță și să-și vadă liniștit de ale lui, Zabelin, gata să fugă de sarcinile și răspunderile momentului istoric, Ippolit, în stare să se entuziasmeze în fața tablourilor decadente ale lui Kumakin, Irina, tentată să-i ierte orice fratelui ei, și chiar comunistul Diatlov, care voia să se întoarcă la mângâinare, și comisarul pentru combustibil, speriat de noile sale atribuții, trebuiau, într-un fel sau altul, convinși, recîștigați pe planul conștiinței. Întîlnirile cu Lenin — și nu întîmplător tocmai acești oameni se întîlnesc cu Lenin — au însemnat, pentru fiecare dintre ei, confruntarea directă, emoționantă, cu noua conștiință, comunistă, către care tindeau. Și Pogodin a reușit acest lucru, pentru că reușise să înțeleagă că *omul* al cărui nume întrunea concepția cea mai înaltă despre putere, dreptate, conștiință „poate fi înfățișat în orice moment din viața lui, însă trebuie să fie prezentat *omul* și nu o dare de seamă referitoare la el, nu o amintire inertă în imaginația noastră, nu un monument“. Și tocmai din cauza asta, discuția cu Șadrin începe de la adevăratele dureri ale lui Șadrin, de la cei trei ani de cînd se tot bate întruna, de la copii, de la pămînt, de la vacuța care i-a pierit. În fața comisarului pentru combustibil, Lenin recunoaște că în această „profesie“ nici el nu s-ar pricepe mai bine: „Pe cuvîntul meu că nu știu... N-am fost niciodată comisar, și habar n-am ce fac comisarii“. Important e, însă, „să nu te pierzi cu firea, să te sprijini pe muncitori, și să începi treaba imediat, încă în noaptea asta, și nu abia mîine, în zori“. Cu ceasornicarul discută amuzat despre „contrarevoluționarul Esop“, „agent al Antantei“, cu Ippolit Sestorețki, despre un tablou care înjosește omul, dar care „dacă totuși (...) îți place, tovarășe Ippolit, ține-ți-l!“, iar cu Diatlov, care e un comunist încercat, despre atitudinea plină de grijă pe care o datorăm celor din jurul nostru: „...Firile sensibile și delicate sînt și ele de folos partidului“; iar în finalul actului III, la capătul ultimei întîlniri cu Diatlov, „să-i iubești pe oameni e o sarcină cumplit de grea“.

Scenă de scenă, replică de replică, teatrul lui Pogodin — și trilogia în primul rînd — se afirmă ca o vie și emoționantă confruntare cu cea mai înaltă conștiință a epocii noastre, conștiința leninistă. Eroi pieselor lui Pogodin — urmînd cuvîntul lui Lenin: „Atacați, atacați pînă la sfîrșit...“ — au atacat și au învins. Cauza lor s-a dovedit nemuritoare, iar Proșka (*A treia, patetica*), în care Lenin credea „de o mie de ori mai mult decît credea el în el însuși“, a ajuns într-adevăr constructorul conștient al unei noi societăți, cîrmuitorul propriului său destin.

Confruntarea de fiecare zi însă, confruntarea activă, din mers, cu conștiința leninistă, continuă. Și iată-l din nou pe Pogodin, în noua etapă a construcției desfășurate a comunismului, preocupat de destinele unei noi generații (*Flori vii*).

„Voi, cu «frămîntările» voastre — îi mărturiseste Lenin lui Nikolai — sînteți rodul cel mai proaspăt și mai minunat pe care l-a dat proletariatul uzinelor, după subotnicele comunismului de război.“ Și pentru că Nikolai pare dispus să se plîngă de atitudinea unor tineri ca Alocika, Lantoș, „Don Carlos“, Niușă sau Vaska, în conștiința cărora mai persistă rămășițele unei vechi mentalități: „Să nu te plîngi nimănui. Nici lui Lenin... nici secretarului Comitetului raional de partid. Trebuie să te deprinzi să te aperi singur (...) Și dacă vrei să-i ceri un sfat lui Lenin, află că el nu propune niciodată reguli de comportare strîmte, seci, mic-burgheze. Aveți grijă să nu vă jigniți unii pe alții.“

Confruntarea, însă, nu se oprește aici. Alocika e ironică, persiflantă, în stare să nesocotească eforturile, intențiile, iubirea lui Nikolai. Lantoș e hotărît să-și părăsească colectivul, iar „Don Carlos“ și el... Ce avem de făcut?

„LENIN: Nu știu (...) Nimeni n-a văzut pînă acum comunismul și noi n-avem pe cine să imităm. Să crezi alte relații între oameni, relații cu adevărat noi, cu adevărat înalte... iată ce înseamnă să făurești caractere comuniste. Ironii, mormăieli îmbufnate, și chiar ură, n-au decît să existe. Nu ne-am speriat niciodată și nici, acum n-o să ne temem.“

Și pentru că Nikolai într-adevăr nu se teme — esență, poate, a întregii dramaturgii a lui Pogodin, și omagiu, azi, cînd nu mai e printre noi:

„NIKOLAI: Alocika, frumusețea vieții sîntem noi. Frumusețea vieții e răspunderea față de noi înșine. A trăi frumos înseamnă să aspiři, să cauți, să crezi! Înțelege că fără o zare de lumină, fără o năzuință, fără un țel, viața se rupe de ea însăși, și nu mai e viață... Te iubesc... Iar iubirea și viața trebuie mereu create.“

ÎN CĂUTAREA STILULUI

- CĂSĂTORIILE SE LEAGĂ PE PĂMÎNT de Huszár Sándor
- DANS PE SÎRMĂ de Kallay István
- CELEBRUL 702 de Al. Mirodan
- RĂZBOI ȘI PACE, după L. N. Tolstoi

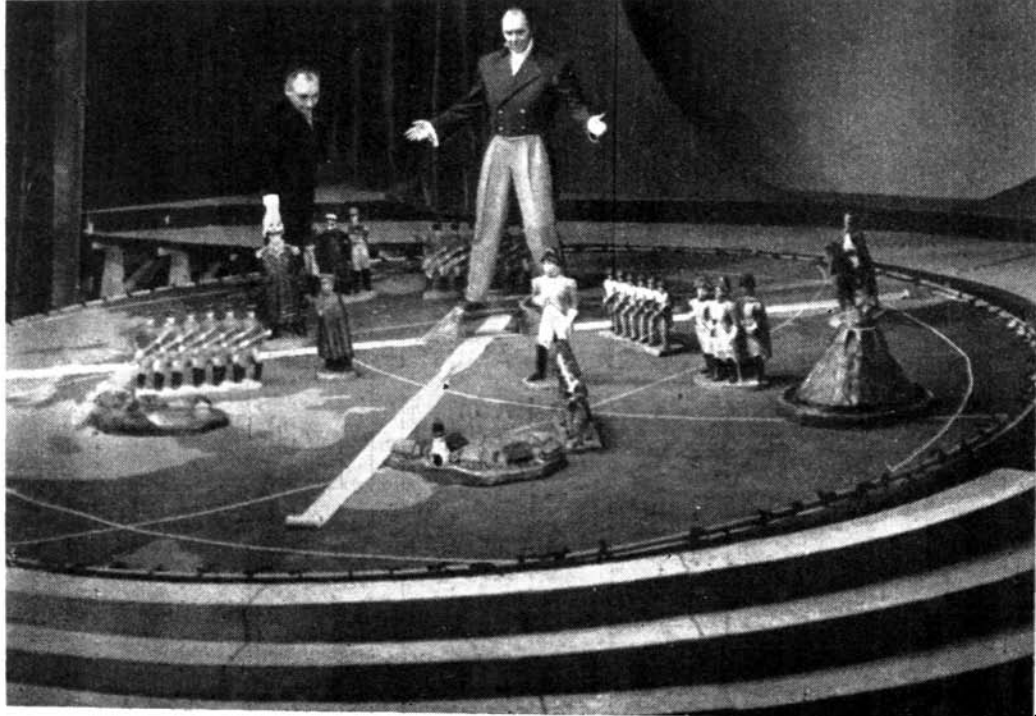
pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj



ouă piese contemporane în limba maghiară: *Căsătoriile se leagă pe pământ*, primă încercare dramatică a directorului teatrului, Huszár Sándor, și *Dans pe sîrmă*, o piesă a dramaturgului Kallay István, din Republica Populară Ungară, comedia lui Mirodan

Celebrul 702 și spectacolul clasic *Război și pace* în dramatizarea lui Alfred Neumann, Erwin Piscator și Guntram Prüffer — iată programul turneului cu care ansamblul clujean s-a prezentat pe scenele bucureștene. Această selecție de spectacole a ilustrat pe deplin și linia repertoriului specifică teatrului, și particularitățile regizorale și interpretative ale activității lui; imaginea globală reconstituită de seria acestor reprezentații este unitară, lipsită de oscilații mari de calitate, dovedind un înalt nivel de conștiințiozitate profesională. Confruntarea cu publicul bucureștean și cu acel plan superior de exigențe creat în ultimele stagioni de către cele mai bune spectacole văzute în București este favorabilă teatrului și constituie pentru noi, cei care am urmărit turneul, încă un prilej de a reflecta asupra complexului de probleme pe care le ridică, în ansamblu, desfășurarea muncii de zi cu zi într-un teatru.

Alegerea pieselor *Căsătoriile se leagă pe pământ* și *Dans pe sîrmă* dovedește preocuparea consecventă pentru un repertoriu de actualitate. Acestor piese nu le lipsesc unele locuri comune în construirea subiectului: în piesa lui Huszár reîntîlmim schema neînțelegerilor dintre bărbatul pasionat de munca sa și soția care nu izbuteste să țină pasul cu el, în lucrarea lui Kallay împrejurările premergătoare conflictului și declanșarea acestuia se realizează cu stîngăcie (unul dintre personaje descoperă un dosar edificator, apoi soției lui îi cade în mină, din întîmplare, o stenogramă). Dincolo de aceste slăbiciuni, textele au însă o anumită sinceritate a tonului, o seriozitate a dezbaterii etice, care fac posibilă legătura spontană și firească între scenă și public. În *Căsătoriile se leagă pe pământ*, autenticitatea atmosferei, a personajelor (mai ales a celor din planul al doilea) și calitatea dialogului ridică semnificațiile acțiunii cu mult deasupra banalității scheletului ei, îi dau originalitate, farmec. În *Dans pe sîrmă*, însuși conflictul este axat pe una dintre acele contradicții caracteristice luptei pentru o înaltă atitudine morală față de muncă: este vorba de reacția împotriva imposturii și a raptului de muncă, de procesul de conștiință trăit de un om de știință cîstit, care se hotărăște să restabilească adevărul cu prețul confortului său și al gloriei, pe care altcineva o merita.



Imrédi Géza (Povestitorul și Flóra Jenő (Pierre) în „Război și pace”

Horváth Béla (Cherry), Benicz Ferenc (Procutul) și Andrassy Marton (Joc) în „Celebru 702”



Ca regie, captivant, ingenios și plin de vervă este spectacolul realizat de Taub János, *Celebrul 702* — și în special primul act. Regizorul nu se mulțumește aici să descopere ideea prin ceea ce spun eroii; el îi obligă să se dezvăluie și să dezvăluie un univers prin tot ceea ce fac pe scenă; nu se mulțumește să dea sens dialogului prin mișcare, ci caută și găsește acele gesturi și atitudini care fac să explodeze în acțiune ideea. Suita amănunțelor întregeste atmosfera — cu atât mai vie și mai cuceritoare cu cât este, evident, atmosfera convențională, imaginară, a unei lumi caricaturizate. Detaliile și acțiunile imaginare de regizor creează ritmul — pulsul comic, nu lipsit de ușoare nuanțe lirice, al acțiunii; desfășurarea întregului act este gradată minuțios: începe cu diseparea violentă a lui Cherryl, crește, culminează cu apariția Editorului și se încheie în suspensie. Se poate spune fără exagerare că în această viziune textul „trăiește” o viață plină, că el a căpătat existență scenică reală, că fiecare fapt, fiecare idee, fiecare erou și-a materializat esența în acțiune.

Virtuozitatea de pungaș a lui Joe se traduce scenic în toate atitudinile interpretului. Joe-Andrássy Márton evoluează posac, veșnic nemulțumit și în neconținută împotrivire față de tot. Întreaga lui comportare este viu colorată de pasiunea hoției: când intră un străin în celulă, Joe se dă pe lângă el, parcă involuntar, parcă dominat de o implacabilă fatalitate; când un furt e pe cale de a fi descoperit, tovarășul lui Cherryl se refugiază în pat și, întorcând spatele tuturor, se prefacă că n-ar ști nimic; tot timpul, în fața posibilelor victime, îi joacă mâinile — independent, parcă, de voința lui. Preotul intră în scenă, deșirat și țepăn, însoțit de o melodie ironic-solemnă, pentru a contrazice imediat, prin giumbușlucuri de potlogar bețiv, sfîntenția rigidă pe care o afișează. Paznicul oscilează vizibil între o brutalitate care se vrea severă, o spaimă reală față de deținut și cea mai desăvîrșită slugărnicie în preajma celor puternici; miss Page acționează și vorbește precis și scurt, cu demnitatea unei secrete perfect stilate, pentru ca, atunci când Joe îi restituie cerceii furați, să scoată un chiot de spaimă deloc elegant, care ne lămurește instantaneu că pentru ea obiectele de preț constituie o divinitate.

Actul culminează, cum am spus, cu apariția Editorului. Caricatura e violentă, dar și subtilă; László Gerő joacă admirabil: un chip înțepenit în auto-respect și dispreț față de ceilalți; o privire care nu se ostenește să privească în jur, pleoape care nu se ridică de obicei decît pe jumătate; mișcările sînt calculate cu zgîrcenie, pîrînd a spune că prea puține lucruri merită efort din partea unei atît de prețioase persoane; glasul este egal, uniform. Pentru a rotunji caracterizarea, regizorul găsește un detaliu de un comic irezistibil: în timpul parlamentărilor, Editorul își aruncă ochii pe ceas și accelerează brusc debitul vorbirii pînă la un fel de frazare automată. Deviza clasică a bussinessman-ului — „timpul înseamnă bani” — a devenit fapt. Se înțelege că, în țesătura unor atitudini și comportări atît de bogat concepute, toți actorii joacă bine, fiindcă au ce juca. Cherryl-Horváth Béla este mai viu și mai nuanțat decît în alte roluri pe care le interpretează, pentru că întreaga ambianță scenică îl ajută.

De altă factură este regia lui Rappaport Ottó în spectacolul *Război și pace*.

Acest regizor pare să incline mai mult spre ceea ce Stanislavski numea „teatrul literar” — o regie a lecturii adînc analizate, în care actorii devin pioni ai dialogului dezvoltat în mișcare, iar cadrul scenic tinde să vizualizeze ideile, subordonînd pe interpreți. Calitățile acestui spectacol dificil, de mari proporții, constau în măsura în echilibrul montării, în ținuta jocului, care evită stridentele și șabloanele, într-o plastică ce izbuteste să armonizeze planurile multiple ale acțiunii, fiind, în același timp, cadrul neutru al evenimentelor, simbol (o hartă a Europei înșingerate se desenează pe planul de emisferă care devine principalul spațiu de joc) și fundal afectiv ce răsfrînge viața eroilor (un ecran circular, în ultimul plan, reflectă cînd siluete proiectate, cînd desene, cînd culori — roșu pentru incendiul Moscovei, albastru de noapte pentru întîlnirea dintre Natașa și Andrei).

Acestui cadru, gîndit și realizat de Mircea Matcaboji și Valer Vasilescu, i se pot aduce unele obiecții, mai ales în ceea ce privește alegerea culorilor. Sîngerul în care e scîldată Europa amintește plușul de pe mesele de ședințe și contrazice adeseori violent culorile costumelor (mai ales cînd Natașa apare îmbrăcată în rochie galben-portocalie și cu mantie de un albastru închis intens). De asemenea, unele efecte regizorale îngreunează montarea. Crucile proiectate pe ecranul fundal sînt un simbol prea direct, lipsit de finețe; draperiile, care

ba caperă, ba descoperă în acest fundal, aduc în scenă o mișcare suplimentară ce distrage atenția spectatorului (de vreme ce ecranul domină decorul, regizorul putea să-l lase dezvelit în tot timpul spectacolului); jocul de lumini care subliniază zbuciumul sufletească al eroilor nu intervine totdeauna la timpul potrivit. Întreaga scenă pare să „delireze“ sub fuga petelor luminoase, cînd prințul Andrei cade răpus pe front; dar același efect nu se sudează cu scena luptei de la Borodino, unde soldații de plumb și planul bătăliei comentat de Pierre reprezintă în mod convențional desfășurarea luptei în ansamblu și de aceea suportă greu asocierea cu emoțiile subiective ale unor eroi.

Obiecțiile de detaliu nu afectează însă valoarea globală a spectacolului. Reprezentația teatrului din Cluj ni se înfățișează ca un spectacol clasic temeinic înțeles și realizat cu expresivitate, bine gradat, lipsit de emfază — spectacol de tinută intelectuală, care, chiar dacă nu răscolește adînc emoțiile, impresionează prin grandioare și echilibru, slujește cu respect un text mare și lansează agita-toric, în întîmpinarea publicului, ideile păcii. Pe linia aceasta se înscriu și cele mai izbutite interpretări: Imrédi Géza, povestitor inspirat, László Gerő, reușind să sugereze prezența pustiitoare a lui Bonaparte, Dórián Ilona, sensibilă Na-tașa Rostova.

* * *

Cu cîteva stagioni în urmă, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj se număra printre cele mai rămase în urmă din țară. Astăzi, el înregistrează 850 de spec-tatori pe reprezentație (aproximativ 3000 de abonați permanenți cu abonamente individuale), și acest rezultat este obținut fără concesiile aduse succesorilor facili. În jurul teatrului s-a format un „cerc de dramaturgie“ alcătuit din scriitori, care au început să lucreze pentru teatru și care discută piesele ce urmează a fi jucate (cîteva dintre piesele elaborate aici vor fi reprezentate la sfîrșitul lunii decem-brie, într-o decadă a dramaturgiei autohtone). Colectivul regizoral s-a întărit cu mai mulți regizori buni, care nu sînt doar invitați ai teatrului, ci fac parte din ansamblu. Trupa de actori a fost îmbogățită cu tineri. Manifestări care altădată lăsaus indiferent publicul au început să atragă numeroși spectatori (recitalul Argezi a fost audiat de aproape 1000 de oameni).

Explicația acestor succese constante ne-a furnizat-o convorbirea cu direc-torul Huszár Sándor și cu regizorul Taub. La Cluj, întreaga activitate a teatrului este *gîndită concret* (adică în imediată dependență de formația publicului și de caracteristicile trupei) și riguros organizată. Fiecare stagione se desfășoară sub o lozincă ce concretizează obiectivele muncii; cea a acestui an se referă la promovarea dramaturgiei autohtone. „Teatrul nostru nu poate deveni un teatru experimental“, susține directorul, argumentînd: publicul maghiar din Cluj este un public cu tradiții de peste 100 de ani, dar, din păcate, aceste tradiții nu coincid totdeauna cu bunul-gust. Preferințele spectatorilor au fost educate aici în primul rînd spre operetă și spre melodramă. A nu ține seamă de aceste preferințe, a se aventura pe tărîmul unor experiențe scenice cu totul inedite pentru spectatori ar putea să însemne o ruptură cu publicul, pierderea acelei puteri de înrîurire pe care teatrul a cîștigat-o în ultimul timp; pe de altă parte, nici forțele trupei nu pot asigura încă reușita deplină a unei astfel de revoluții. De aceea, conducerea teatrului preferă să-și pregătească treptat spectatorii. Sînt evitate spectacolele care ar putea să hrănească proastele deprinderi ale publicului, și, în repertoriu, piesele apropiate ca gen de formele preferate de spectatori, dar scrise de pe pozițiile ideologiei actuale (*Fiicele, Trei generații, Portretul, Dans pe sîrmă*) alternează cu opere din marele repertoriu clasic și contemporan (*Război și pace, Lingă poarta Brandenburg, Oceanul, Sfînta Ioana, Opera de trei parale*). Este un calcul care echilibrează judicios îndrăznelile cu capacitatea de înțele-gere a spectatorilor și cu posibilitățile ansamblului de actori și, am văzut, acest calcul favorizează succese reale.

Care sînt perspectivele teatrului? Răspunsul directorului este din nou foarte ponderat: teatrul a atins un nivel sub care nu coboară aproape nici un spectacol; a progresa față de acest nivel înseamnă a întări într-atît ansamblul și forța lui de atragere a spectatorilor încît abordarea curajoasă a unor expe-riențe cu totul noi să antreneze sigur întregul public. Va fi, fără îndoială, o muncă de lungă durată, desfășurată pe mai multe planuri; cîteva dintre acumu-lările care vor putea îngădui marele salt calitativ pot fi de pe acum desemnate.

Horváth Béla (Benkő Zoltán), Imrédi Géza (Völgyesi István), Dórian Ilona (Eva) și H. Bisztrai Mária (Vera) în „Dans pe sirmă”



H. Bisztrai Mária (Eva) și Pasztor János (Kolozi János) în „Căsătoriile se leagă pe război”

Cum am văzut, sectorul cel mai înaintat al creației este, în acest teatru, regia. Nici jocul actorilor și nici scenografia nu egalează calitativ munca regizorală. Această stare de lucruri este favorabilă mersului înainte, regia fiind, cum bine se știe, veriga hotărâtoare în teatrul modern. Dar regizorii maghiari de la Cluj nu-și vor putea realiza până la capăt ideile fără să ridice actorii și pictorii scenografi pe același plan de efervescentă.

Regizorii Taub și Rappaport au dovedit prin spectacolele lor concepții deosebite, dar nu incompatibile între ele. O anume modalitate teatrală practică însă de amândoi este susceptibilă unei prelucrări mult mai exigente, în special în ceea ce privește îndrumarea actorilor. Este vorba de spectacolele *Căsătoriile se leagă pe pământ* și *Dans pe sîrmă*, spectacole care nu dezvoltă dialogul prin acțiuni scenice (ca în *Celebrul 702*) și nu vizualizează ideile (ca în *Război și pace*). Nu faptul că teatrul cultivă această modalitate spectaculară este reproșabil; pe de o parte, înseși piesele alese solicită asemenea montări, pe de altă parte, publicul este încă foarte receptiv la spectacole de acest tip. Nimic nu-i împiedică însă pe regizori să ducă mai departe actorii și publicul, dezvoltînd în adîncime toate posibilitățile de interpretare din aceste spectacole. Drumul acesta ar duce de la niște reprezentări corecte la un joc de acuitate psihologică, atent la nuanțe, subtil în descrierea relațiilor dintre eroi, analitic în conturarea caracterelor, precis și strict individualizate, viu în evocarea tonalităților de atmosferă. Un astfel de joc se realizează, bineînțeles, mai lesne dacă însuși textul e bogat în implicații psihologice; dar regizorul poate completa și un text mai subred, îl poate împlini împreună cu actorii. În *Căsătoriile se leagă pe pământ*, H. Bisztrai Mária a jucat just, fără accente false, rolul tinerei doctorițe care nu se poate adapta greutăților de pe șantier; interpretarea ei ar căpăta însă valoarea creației numai dacă actrița, împreună cu regizorul, ar căuta și ar găsi eroinei o personalitate mai bine definită, reacții care să-i fie proprii numai ei, un mod caracteristic de a gândi și a acționa. Același lucru se poate spune despre Horváth Béla în *Dans pe sîrmă*. Eroul lui este, deocamdată, un tînăr savant cinstit „în general”, corect și cu acuratețe înfățișat; pentru a deveni un om viu el are însă nevoie și de particularități individuale. În termeni curenți, asta se numește individualizare, și cuvîntul l-am folosit cu puțin înainte; dar expresia este greșită, fiindcă un artist adevărat nu-și concepe personajul întîi în general, pentru a-l defini pe urmă din punctul de vedere individual, ci gîndește de la început o existență particulară, cu caracteristici care-i aparțin numai ei.

La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj se apelează uneori la lozinci concrete de muncă. Ne-am permite și noi să sugerăm cîteva, dintre care prima ar fi „stil contemporan de joc!” adică: adevăr psihologic, nuanțe, caracterizări precise, aprofundarea gîndirii creatoare a actorului.

O altă lozincă de imediată actualitate pentru teatru este „scenografie creatoare!” — aceasta fiind singurul sector în care munca a rămas submediocră. Decorul lui Matcaboji, cu pretenții de simbol, pentru piesa lui Huszár este incoerent și urit pentru public și incomod pentru actori, iar costumele, mai ales rochiile de seară, de un prost-gust supărător. În *Celebrul 702*, fantezia regizorului nu a găsit suport în scenografie; *Dans pe sîrmă* s-a jucat între patru pereți tradiționali, și probabil că o astfel de piesă își poate găsi mai greu alt cadru. dar culorile puteau să fie și aici mai frumos armonizate, mobila, mai de gust (doar gustul spectatorilor se modelează și după ceea ce întîlnesc în teatru), spațiile de joc, mai ingenios repartizate.

* * *

Conducerea Teatrului Maghiar de Stat din Cluj cunoaște calitățile și slăbiciunile activității acestuia; este probabil ca multe dintre observațiile de mai sus să nu însemne pentru ea decît confirmarea unor păreri dinainte formate. De aceea, se potrivesc aici, mai bine decît sfaturile și îndemnurile, urările: dorim ansamblului clujean să lucreze cu tot atîta stăruință ca și pînă acum și să obțină rezultate tot atît de fericite. Și am vrea ca membrii lui să descopere în aceste rînduri toată admirația pe care o avem față de munca lor perseverentă și conștiincioasă.

Trei spectacole arădene

- A TREIA, PATETICA de N. Pogodin
- RĂZVAN ȘI VIDRA de B. P. Hajdeu
- NU SE ȘTIE NICIODATĂ de G. B. Shaw



nainte de a-și începe activitatea în noua stagiune, Teatrul de Stat din Arad a prezentat în Capitală trei spectacole: *A treia, patetica, Răzvan și Vidra, Nu se știe niciodată*. Semnate de același regizor (Dan Alecsandrescu), avînd același pictor scenograf (Traian Nițescu),

cele trei spectacole ne-au oferit, într-o anumită măsură, o imagine de ansamblu a nivelului artistic al teatrului și bune temeiuri pentru a urmări drumul dezvoltării sale.

Actorii au acoperit distribuții variate, într-o vădită tendință de a-și profila creația artistică în opere de seamă din repertoriul clasic și contemporan. Ei au demonstrat, în acest chip, dincolo de însușirile individuale, că sînt convinși de necesitatea omogenității ansamblului artistic în spectacol, ca și de necesitatea existenței unui spirit colectiv în munca lor creatoare.

Această convingere ne apare, cu deosebire, ilustrată în spectacolul *A treia, patetica*.

Efortul regizorului, îndreptat spre valorificarea, printr-un limbaj scenic caracteristic actualității, a filonului eroic-filozofic al piesei, s-a bizuit, în primul rînd, pe străduința actorilor de a înfățișa, într-o ambianță scenică unitară, personajele, pozițiile, concepțiile lor de o mare diversitate. Această ambianță a fost realizată printr-un joc discret, sobru, lipsit de note forțat patetice, precum și printr-un ritm scenic de o tensiune autentică, nu mijlocită printr-o agitație formală — un exces steril de mișcare. Firește, atmosfera de ansamblu astfel realizată nu împletează asupra interpretărilor individuale și a ecoului lor în acțiunea dramatică.

Încrederea în partid, bunăoară, în victoria definitivă și totală a revoluției socialiste, ideea intransigenței revoluționare a comuniștilor, care stăpînesc conținutul operei lui Pogodin, și care în primul rînd sînt comunicate de lumina puternic emoționantă a prezenței lui Lenin, ne-au apărut convingătoare datorită inteligenței, sensibilității și măiestriei cu care actorul Constantin Adamovici a parcurs partitura complexă a acestui rol dificil și plin de răspunderi. Interpretul a fost preocupat să înfățișeze, dincolo de portretul fizic — ale cărui mască și mișcări vii, organice, i-au conferit o mare asemănare cu chipul cunoscut —, profunzimea și amploarea gîndurilor, frumusețea morală a marelui personaj, marcîndu-i, pe toată întinderea spectacolului, vigoarea și dinamica interioară, setea nepotolită de acțiune, care înfrîng pînă și accentele tragice ale bolii. Cu adevărat impresionantă ne-a apărut scena dintre Lenin și Irina, ca și cea dintre Lenin, Diatlov și Ippolit. În aceste scene, interpretul a subliniat, cu multiple nuanțe, înțelepciunea lui Lenin, apropierea lui plină de înțelegere și de adîncă omenie față de oameni, spiritul lui combativ și intransigent, pătruns de o mare răspundere față de partid, de popor. Un mai pregnant accent pe extraordinara forță de mobilizare a lui Lenin, pe care, de pildă, scene ca cea din fabrică sau din final îl solicitau, s-ar fi cerut totuși lui C. Adamovici, pentru ca efortul său interpretativ să ne apară deplin cuprinzător.

Alături de performanța actricească a lui C. Adamovici, s-au relevat în spectacol și alte interpretări, caracterizate prin simplitate, sinceritate, laconism și forță sugestivă. Așa, de pildă, au fost: Ippolit înfățișat de Hanibal Teodorescu, Valerik intruchipat de Sorin Gheorghiu, Diatlov prezentat de Ion Borst (deși pe acesta l-am fi dorit mai înflăcărat, mai pătruns de poezia romantic-revoluționară ce structurează figura eroului). Tocmai de aceea ne-a surprins tributul pe care actorul Dinu Cezar — realizînd rolul pictorului decadent Kumakin într-o manieră

naturalistă — l-a plătit unor deprinderi teatrale de mult învechite ; deruta tragică a personajului, drama îndepărtării de viață au devenit astfel în jocul actorului o simplă demonstrație exterioară, un exercițiu spectaculos și gratuit de exclamații cinice.

De asemenea, climatul agitatoric al spectacolului, generat de încheștarea dramatică dintre revoluție și contrarevoluție, s-ar fi împlinit dacă reprezentanții burgheziei, Gvozdilin și Nastia, ar fi căpătat de la interpreții lor un profil mai viguros, mai plin de forță. Nucu Mihuță a conturat în linii prea moi chipul lui Gvozdilin, capitalistul perfid, dar de o istețime și inteligență care stîrnesc pînă și admirația lui Lenin. Iar înzestrata actriță Viorica Popescu, neocolinind accentele stridente în sublinierea trăsăturilor negative ale Nastiei, a simplificat imaginea acestui caracter complex, odios, dar nu lipsit de un anumit farmec.

Ni s-a părut regretabilă lipsa de patos a scenei întîlnirii lui Lenin cu muncitorii din fabrică ; aci, desenul regizoral inexpressiv al grupajului scenic, prezența amorfă a masei muncitorilor, interpretarea ștearsă a unor roluri episodice (dar importante) au răpit momentului caracterul său monumental, înalta lui semnificație ideologică.

În sfîrșit, pe linia neajunsurilor se așază și lipsa de „viață” a cadrului plastic, cu panourile de prim-plan nesugestive și fără coeziune cu ambianța specifică a acțiunii, sau cu fundalul în care drapele roșii, lipite pe un panou transparent, ar fi vrut să ofere imaginea freamătului luptei revoluționare.



Olimpia Didilescu (Vi-
dra) și Valentino Dain
(Răzvan) în „Răzvan și
Vidra”

Elena Drăgoi (Ulia-
nova) și Constantin A-
damovici (Lenin) în
„A treia, patetica”

Mai exigent față de sine însuși, folosind elementul sugestiv cu mai mult discernămint și cu fantezie, Traian Nițescu a realizat în schimb pentru *Răzvan și Vidra* un decor interesant, cu vădite valori poetice, care a izbutit să evoce epoca frământată înfățișată de drama lui Hajdeu. În realizarea acestui decor, scenograful și regizorul au apărut eliberați de prejudecata fastului strălucitor al montărilor de epocă, dând în primul rând actorului posibilitatea de a-și pune în valoare jocul său în dramă.

Ca și în *A treia, patetica*, spiritul colectiv al actorilor și omogenizarea forțelor lor artistice au contribuit la înfățișarea poemului clasic al lui Hajdeu într-un veșmînt nou, proaspăt. Această prospețime a apărut și ca o consecință a renunțării la declamarea emfatică a tiradelor, a mutării accentului pe conturarea trăsăturilor omeniești ale personajelor, pe trăirea cu multă economie de mijloace a rolurilor, prin rostirea firească a cuvîntului, a versului.

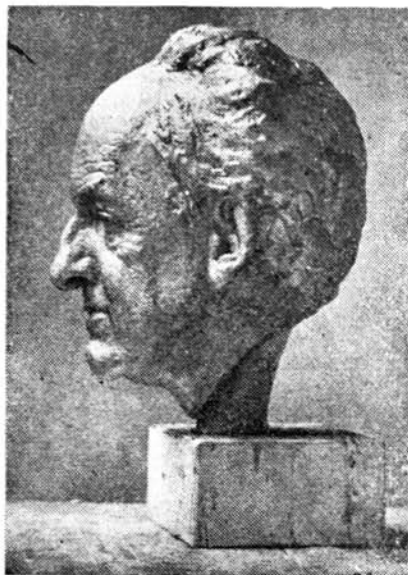
Înțelegînd rolul deosebit pe care îl au în desfășurarea dramei personajele care reprezintă oameni simpli din popor — Răzeșul, Vulpoi, Moș Tănase —, regizorul a permis acestora o desfășurare amplă. Actorii Costel Atanasiu (Răzeșul) și Sorin Gheorghiu (Vulpoi), în rolurile pline de culoare ale acestor doi eroi populari, au marcat, cu mijloace de o mare simplitate, particularitățile de caracter ale fiecăruia, în afirmarea sentimentului comun ce-i animă: dragostea de țară. Cu umor și autentică savoare populară a interpretat Nicu Antoniu pe Moș Tănase; pe alte coordonate ale satirei și tragicomicului, Constantin Adamovici a subliniat trăsăturile de caracter ale boierului Zbierea, cel împătimit orbește, pînă la dezumanizare, de avarie.

O mai mare prețuire a fost dată în acest spectacol mișcării și grupării personajelor. Animarea figurației a permis popularea cadrului scenic cu un real suflu de mase, scenele de mase devenind de data aceasta jaloane importante în ilustrarea forței poporului, care pătrunde în acțiune și o comentează. În această ambianță sugestivă, interpretul lui Răzvan a putut dezvălui trăsăturile de caracter ale eroului. Actor de prestanță, posedînd știința de a utiliza, fără ostentație, gestul larg romantic și mișcarea expresivă, Valentino Dain a reușit să creeze în primele cînturi o imagine convingătoare și puternică. Dacă drama lui Răzvan n-a apărut în toată gama nuanțelor psihologice pe care o implică, vina nu aparține — credem — numai interpretului (căruia îi reproșăm alunecarea, în final, înspre o exprimare prea încărcată, înspre o prezentare exterioră a tragicului său sfîrșit), ci și partenerei sale, Olimpia Didilescu, care nu a reușit să-i dea o replică convingătoare. Jocul monocord, emfatic și de suprafață al actriței a coborît înfățișarea Vidrei sub nivelul ideii pe care trebuia s-o întruchieze. Interpreta nu a reușit să exprime convingător relieful sufletesc al personajului, fermitatea ambițiilor eroinei, îmbrăcate în haina unui farmec cuceritor.

Nu se știe niciodată a fost un spectacol fără pretenții de originalitate. S-a prezentat într-un cadru scenografic îngrijit și spiritual, cu cîteva roluri interpretate cu vervă. Deosebit de izbutit ne-a apărut cuplul tinerilor Dolly-Filip (Viorica Popescu și Sorin Gheorghiu). Romeo Lăzărescu a realizat în bătrînul chelner William o creație originală, o pilduitoare compoziție de om simplu, care știe să rostească, cu multă discreție și umor, adevărurile la adresa „moralei” și a falselor principii din lumea mare. Păcat numai că strălucitorul duel spiritual dintre Valentin (Hanibal Teodorescu) și Gloria (Marilena Ionescu) a fost sacrificat din pricina celor doi interpreți, care au prezentat aceste personaje greoi, șters.

Ne asociem regretului general că, în acest turneu, Teatrul de Stat din Arad nu a prezentat nici o piesă originală contemporană. Reprezentarea unei astfel de piese ne-ar fi edificat și asupra modului în care colectivul se poate achita de una dintre îndatoririle cele mai de seamă ce-i revin, în raport cu educația estetică a publicului și cu formarea gustului spectatorilor pentru teatrul nou. Socotim totuși că cele trei spectacole au fost o demonstrație a frământărilor creatoare ce încep să se manifeste aci, a eforturilor depuse de colectivul artistic pentru înnoirea mijloacelor de expresie, capabile să dea unui text dramatic strălucire și valori cît mai înalte. Cele cîteva creații actricești remarcabile din aceste trei spectacole vădesc roadele bătăliei împotriva indifferenței, a rutinei, a stagnării. Munca profesională susținută și aprofundată a acestui colectiv constituie premisa pozitivă care ne îndreptățește speranța că el va izbuti să elimine consecvențele și asperitățile de felul celor ce au păgubit unul sau altul dintre spectacolele prezentate.

Gerhart Hauptmann, bust de
Carl Ebbinghaus (1922)



Gerhart Hauptmann

G

erhart Hauptmann — de la nașterea căruia se împlinesc anul acesta, la 15 noiembrie, 100 de ani — și-a câștigat un loc important în istoria modernă a teatrului universal. Creația lui dramatică, strâns legată de numele lui Otto Brahm și de începuturile teatrului „Freie Bühne“, se împletește îndeaproape și cu activitatea primelor decenii ale Teatrului de Artă din Moscova. Opera dramatică a lui Gerhart Hauptmann, în special lucrările scrise între anii 1890—1899, dă greutate și valoare literaturii naturaliste germane. Ea a adus, mai ales cu *Țesătorii*, o contribuție semnificativă pentru literatura germană de la sfârșitul veacului trecut în reflectarea artistică a creșterii mișcării muncitorești, a avântului revoluționar al maselor proletare germane de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

În general, creația dramatică a lui Gerhart Hauptmann exprimă o nemulțumire profundă față de lumea burgheză. Victime ale orînduirii capitaliste — fie că se numesc Rose Bernd, Henschel, Dorothea Angermann din piesa ce-i poartă numele, Helene Krause din *Înainte de răsăritul soarelui* sau Mathias Clausen din *Înainte de apusul soarelui* —, toți eroii lui Hauptmann poartă un protest, e drept, adesea surd, uneori neputincios, dar întotdeauna plin de tragism, împotriva nedreptăților sociale. Ei nu știu și nu pot să lupte și să înfrîngă forțele potrivnice, care le zdrobesc fericirea; de aceea, de cele mai multe ori, pier fără să-și poată formula clar protestul. Fiecărui cititor sau spectator îi apare însă limpede mesajul dramaturgului, care cere răspicat condamnarea unei lumi dușmănoase omului.

Nu se poate vorbi, din păcate, despre o linie consecventă în creația artistică a dramaturgului. În perioada de tinerețe, ea exprima prezența efectivă a lui Hauptmann în mijlocul frământărilor artistice și sociale ale epocii. În anii maturității însă, scriitorul s-a izolat oarecum de problemele realității, pentru ca, spre sfârșitul vieții, să aibă față de ele o atitudine depresivă. E, poate, și ceea ce explică faptul că, jucată pe toate scenele lumii la cîntura veacului, opera lui a cunoscut în deceniile următoare un tot mai redus interes.

Trista stare de spirit a poetului este însă în bună măsură legată de faptul că a trăit — chiar dacă izolat și tacit dezaprobator — în mijlocul barbariei fasciste, în care se prăbușise Germania în anii hitlerismului și ai celui de-al doilea război mondial. Testamentul lui este însă plin de optimism. Scris în primele zile după eliberarea Germaniei și înmînat poetului revoluționar Johannes Becher pentru a-l adresa întregului popor german, acest testament mărturisește adeziunea lui Hauptmann la construirea unei vieți noi, a unei vieți cu adevărat libere, într-o Germanie pentru prima dată cu adevărat eliberată.

* * *

Dramaturgul Gerhart Hauptmann, despre care vorbesc cu entuziasm Stanslavski și Lunacearski, a cunoscut de asemenea prețuirea unora dintre ctitorii teatrului nostru contemporan — Al. Davila, Paul Gusti, Victor Ion Popa.

În România dinaintea Eliberării, o dramă socială cu semnificații adînc protestatare cum este *Țesătorii* nu putea ajunge însă pe scena nici unui teatru profesionist. Soarta țășătorilor silezieni din 1844 și lupta lor aprigă împotriva exploataării și exploataților au fost însă cunoscute îndeaproape de muncitorii romîni. Lectura acestei piese făcea parte din educația lor revoluționară, iar interpretarea modestă a unor acte sau chiar a piesei întregi se leagă de începuturile mișcării artistice muncitorești din țară. În Transilvania, *Țesătorii* se joacă la 8 aprilie 1909, la Brașov, în sala „Unicum“. Aplauze entuziaste și un coș cu flori primit de una dintre interprete, după cum mărturisește presa vremii, au răsplătit eforturile lăudabile ale modeștilor artiști amatori, care au adus în fața publicului românesc opera încărcată de sensuri revoluționare a lui Gerhart Hauptmann. Ziarul „Adevărul“, editat la Budapesta între 1903—1919 (nr. 8/1909, pag. 3), a subliniat succesul deplin de care s-au bucurat interpreții și, mai ales, a relevat semnificația profundă a acestui eveniment artistic pentru proletariatul român.

Țesătorii apar apoi și în repertoriul curcilor artistice muncitorești care își duc activitatea la București, între cele două războaie mondiale. Revista „Cultura proletară“, într-un articol închinat teatrului proletar (nr. 2—3 din 1927), vorbind despre necesitatea unui teatru al muncitorilor și despre alcătuirea unui repertoriu cu caracter revoluționar, consideră printre autorii demni să fie prezenți într-un asemenea repertoriu și pe Gerhart Hauptmann. După ce analizează activitatea, incontestabil modestă (pe măsura mijloacelor), dar fructuoasă, a cercului de artiști amatori din Sala Sindicatelor Unitare, apreciază jocul emoționant al artiștilor-muncitori care au interpretat actul al II-lea din *Țesătorii*.

Pe scenele profesioniste, prezența dramaturgiei lui G. Hauptmann e legată mai totdeauna de dorința unor valoroși animatori ai teatrului de a ridica nivelul artistic al creației scenice și gustul artistic al publicului.

În timpul primului său directorat (1905—1908), Alexandru Davila a introdus în repertoriul primei scene a țării numele lui Gerhart Hauptmann, punînd în scenă *Oameni singuratici* (premiera, 12 martie 1907, cu titlul sugestiv *Două lumi*). Piesa nu s-a bucurat însă de înțelegerea deplină a publicului acelor timpuri, cu tot jocul nuanțat, sobru și fin al lui Tony Bulandra (strălucitul interpret al nefericitului intelectual Johannes Vockerat) și al celorlalți actori, toți de mîna întii, distribuiți în piesă: Lucia Sturdza Bulandra, Ion Petrescu, Ion Livescu, G. Achille ș.a.

Public prin excelență „de melodramă“, spectatori acelei vremi nu se puteau împăca cu drama de idei. Din acest motiv, această dramă va rămîne de altfel multă vreme singura din vasta operă a lui Gerhart Hauptmann reprezentată pe scenele bucureștene. Abia în 1936, teatrul companiei Bulandra-Maximilian-Storin va repune scrisul lui Hauptmann pe afiș, înscriind în repertoriul ei, cunoscut pentru ținuta lui serioasă, drama *Înainte de apusul soarelui*. Nu putem trece însă cu vederea — deși între 1907 și 1936 pe scenele capitalei noastre nu se mai înregistrează nici o reprezentație cu piesele lui Gerhart Hauptmann — că numele lui apare frecvent în dezbaterile criticii literare a timpului, că piesele lui sînt

-cu deosebire și amplu comentate cu prilejul vizitei citorva trupe străine și al unor spectacole montate în teatrele din provincie.

În decembrie 1922, cunoscutul actor Paul Wegener a interpretat, în cadrul turneului întreprins în capitală, savuroasa comedie *Colegul Crampton*, iar în februarie 1930, Raoul Aslan, venit din Viena cu trupa „Burgtheater”-ului, repurtează un deosebit succes ca interpret al lui Gabriel Schilling din piesa *Fuga lui Gabriel Schilling*.

Trupa germană din Ardeal face de asemenea, în luna mai 1924, un turneu la București, cu comedia, plină de aluzii incisive la adresa poliției lui Bismarck, *Blana de biber*.

Teatrul Național din Craiova a jucat în stagiunea 1925/1926, pe vremea directoratului lui Drăgoescu, *Înălțarea spre cer a lui Hannele*. Victor Ion Popa montează, tot în provincie, în 1928, *Clopotul scufundat*. El dovedea cu această punere în scenă o veche prețuire pentru dramaturgul german, prețuire pe care avea să și-o manifeste din plin abia în 1932, când, după propria lui mărturisire, avusese norocul de a afla în Gh. Storin pe interpretul ideal și în echipa companiei Bulandra valorile artistice cu adevărat prielnice unei bune montări a piesei *Înainte de apusul soarelui*. Premiera a avut loc în seara zilei de vineri 6 noiembrie 1932, sub titlul *În amurg*. Alături de Storin, au dat viață eroilor lui Hauptmann: Marietta Anca, tulburătoare și originală interpretă a lui Inken Peters, Ion Talianu, remarcabil în rolul omului de afaceri Erick Klamroth, Tony Bulandra, distins și rezervat în rolul prietenului lui Clausen, Geiger. Alături de aceștia, Dina Cocea, Nelly Sterian, Fory Etterle, Marcel Enescu, Mania Antonova ș.a. au completat distribuția care a constituit, împreună cu regia lui Victor Ion Popa, cheia succesului acestei piese în țara noastră.

Ecourile în presa vremii, trezite de spectacol și îndeosebi de creația lui Gh. Storin, oglindesc emoția cu care publicul a întâmpinat montarea acestei drame, aspră demascare a dedesubturilor societății burgheze pe pragul prăbușirii.

Doi ani mai târziu, Paul Gusty pune în scenă, la Teatrul Național, *Clopotul scufundat*. Piesa aceasta a însemnat, în drumul scriitoricesc al lui Hauptmann, o abatere de la realism, pe întortochiatele cărări ale simbolismului. Paul Gusty, după cum foarte bine a sesizat Mihail Sebastian în cronică pe care o face spectacolului, a pus-o în scenă, pe baza unei frumoase tălmăciri datorate lui Adrian Maniu, numai pentru fondul ei profund poetic: „Iar premiera, dacă cumva n-a fost un eveniment teatral, a fost, și nu e puțin lucru, un eveniment de poezie”.

Printre interpreții care au rostit versurile sub supravegherea blind-severă a maestrului au fost: Al. Pop-Marțian în rolul Clopotarului, Niki Atanasiu în Căpriță, N. Brancimir în rolul episodic al Preotului, Gheorghe Ciprian în Răcănel și G. Baldovin în Muma pădurii.

* * *

Cu toate contradicțiile pe care le găsim în opera dramatică, în lucrările în proză sau în versurile lui Gerhart Hauptmann, el rămâne pentru noi autorul *Țesătorilor*, cel pe care l-au jucat muncitorii în anii luptelor grele împotriva asupririi capitaliste, scriitorul pe care l-au prețuit Al. Davila, Paul Gusty, Victor Ion Popa. Și chiar dacă multe pagini ale lui Hauptmann vorbesc despre renunțarea la luptă, sînt mult mai multe cele care vorbesc despre cei ce suferă de pe urma nedreptății sociale și care îi condamnă pe cei răspunzători de acele nedreptăți, stăpînii lumii capitaliste. Acele pagini îi asigură nemurirea.

Ileana Berlogea

CONCURS... CONCURSURI

După *Marele fluviu*, la Teatrul Tineretului a urmat *Oceanul*. Cota apelor e în creștere.



Fotbal: Reprezentativa de tineret a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”. Paradoxal: portarul ar vrea să aibă de lucru și publicul să nu vadă goluri.

— Toate piesele cu copii pe care le-am montat eu, spune un tânăr regizor, au avut succes.

Asta pentru că copiii nu i-au înțeles indicațiile regizorale.



La Teatrul Național „I. L. Caragiale” se repetă, cu o distribuție în care sînt mulți tineri, *Cercul de cretă*...

...Ca să ștergem cu buretele faptul că tinerii nu prea sînt utilizați?

— *De n-ar fi iubirile...* exclama un tânăr, văzînd cită atenție i se dă înainte de concurs. Directorul are *Febre*, regizorul caută *Rețeta fericirii*, iar noi sîntem *Băieții veseli*. Trăiască repertoriul original!

Cîteodată, din păcate, pînă la concursul tineretului, unii tineri trebuie să aibă parte de un concurs... de împrejurări.

Concurs: singura ocazie în care și unii bărbați din teatru ar fi tentați să-și ascundă vîrsta.



— Vîno, îi spune un director de teatru unui tânăr absolut. La noi ai să faci progrese uimitoare. Dintr-o dată vei juca... bătrîni.

— Îmi pare bine că vii la noi, spune același unei tinere. Vom putea juca, în sfîrșit, *Romeo și Julieta*. Popeasca așteaptă de 30 de ani să joace rolul Julietei. Ne lipsea Doica.

Al. Popovici

DALE TEATRULUI...

CE VISEAZĂ...



DIRECTORUL



CONTABILUL ȘEF



SCENOGRAFUL



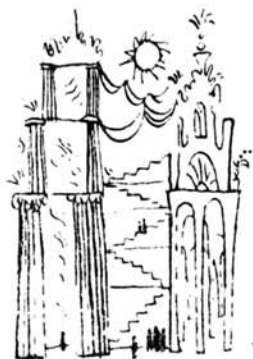
REGIZORUL



ACTRIȚA



ȘI SPECTATORUL



TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

prezintă :

ÎN SALA COMEDIA

- Febre de Horia Lovinescu**
Regia : Miron Niculescu
- Orfeu în infern**
de Tennessee Williams
Regia : Moni Ghelerter
maestru emerit al artei
- Poveste din Irkutsk**
de Alexei Arbuzov
Regia : Radu Beligan
artist al poporului
- Ana Karenina, după romanul**
lui L. N. Tolstoi
Regia : Moni Ghelerter
maestru emerit al artei
- Macbeth de W. Shakespeare**
Regia : Mihai Berechet
- Regele Lear de W. Shakespeare**
Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului
- A pus de soare**
de Barbu Delavrancea
Regia : Mihai Zirra
maestru emerit al artei

ÎN SALA STUDIO

- Siciliana de Aurel Baranga**
Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului
- Fiicele de Sidonia Drăgușanu**
Regia : Alexandru Finți
maestru emerit al artei
- Bolnavul închipuit de Molière**
Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului
- Violeniile lui Scapin de Molière**
Regia : Marcel Anghelescu
artist emerit
- Mașina de scris de Jean Cocteau**
Regia : Alexandru Finți
maestru emerit al artei

Viitoarele premiere :

- **Vizita bătrânei doamne de Friedrich Dürrenmatt**
Regia : Moni Ghelerter, maestru emerit al artei
- **Cercul de cretă caucazian de Bertolt Brecht**
Regia : Lucian Giurchescu
- **Doi prieteni de Lucia Demetrius**
Regia : Moni Ghelerter, maestru emerit al artei
- **Bătălie în marș de Galina Nikolaeva**
Regia : Sică Alexandrescu, artist al poporului
- **Adam și Eva de Aurel Baranga**
Regia : Sică Alexandrescu, artist al poporului

TEATRUL TINERETULUI

Stagiunea 1962/1963

PREZINTĂ

ÎN SALA DIN STR. CONSTANTIN MILLE nr. 16

- Oceanul de Al. Stein
Regia : *D. D. Neleanu*
- De Pretore Vincenzo
de Eduardo de Filippo
Regia : *Dinu Cernescu*
- Pigulete + 5 fete
de Constanța Bratu
Regia : *Ion Lucian*
- Marele fluviu își adună apele
de Dan Tărchilă
Regia : *D. D. Neleanu*
- De n-ar fi iubirile...
de Dorel Dorian
Regia : *Radu Penciulescu*
- Prima întâlnire
de Tatiana Sîtina
Regia : *Ion Cojar*
- În fiecare seară de toamnă
de Vadim Peicev
Regia : *V. Tankov*
- Cine a ucis? de Șt. Berciu
Regia : *Marius Popescu*

ÎN PREGĂTIRE

- Logodnicul de profesie se însoară de O. Danek
Regia : *Radu Penciulescu*
- Colegii de Aksionov și Stabovoi. Regia : *Ion Cojar*
- Generalul și nebunul de Angello Wagenstein
- Mutter Courage de Bertolt Brecht

PREZINTĂ

ÎN SALA DIN STR. DOBROGEANU - GHEREA nr. 2

SPECTACOLE PENTRU COPII

- 2 la aritmetică
de Natalia Klíkova
Regia : *Tudorel Popa*
- Salut voios de Ed. Jurist
și I. Mustață
Regia : *Ion Lucian*
- Cocoșelul neascultător
de Ion Lucian
Regia : *Ion Lucian*
- Băiatul din banca a doua
de Al. Popovici
Regia : *Ion Cojar*
- Emil și detectivii de Tudorel Popa, după romanul lui E. Kästner. Regia : *Tudorel Popa*
- Mușchetarii Măgăriei Sale
de Ion Lucian și V. Puicea
Regia : *Ion Lucian*

SPECTACOLE PENTRU ADULȚI

- O felie de lună de Aurel Storin. Regia : *Tudorel Popa*

ÎN PREGĂTIRE

- Micuța Dorrit de I. Cojar și H. Radian, după romanul lui Dickens. Regia : *Ion Cojar*
- Copiii au crescut de Nina Ivanter



TEATRUL REGIONAL BUCUREȘTI

DESCHIDEREA STAGIUNII 1962/63

PREMIERĂ PE ȚARĂ

ȘAPTE INȘI ÎNTR-O CĂRUȚĂ

comedie în două părți de PAUL ANGHEL

REGIA ARTISTICĂ: Dinu Cerneseu

SCENOGRAFIA: Camillo Osorovitz

ILUSTRAȚIA MUZICALĂ: Timuș Alexandrescu

ÎN DISTRIBUȚIE: Silviu Stănculescu, Mihai Pălădescu, Angela Macri, Eugen Petrescu, Constantin Rășchitor, Petre Dragoman, Maria Burbea, Dorina Lazăr, Voicu Jorj, Marius Gh. Marinescu, Mihai Pruteanu, Dominic Stanca, Stelian Cremenciuc, Aurel Tunsoiu, Dumitru Dunea, Constantin Florescu, Cornel Dumitraș, Niki Rădulescu, Ion Marinescu, Dorel Livianu, Lucreția Racoviță, Stella Moga, Virginia Stîngaciu, Eugenia Ardeleanu, Traian Păruș, Ion Miinea, Fifi Georgescu, Andreia Năstăsescu, Anda Caropol, Mihai Marsellos

ÎN REPERTORIUL STAGIUNII

IAȘII'N CARNAVAL

și

MILLO DIRECTOR

de VASILE ALECSANDRI

REGIA: Dinu Cerneseu

SCENOGRAFIA: Paul Bortnovski

COSTUME: Camillo Osorovitz

MIELUL TURBAT

comedie de A. BARANGA

REGIA: Dinu Cerneseu

SCENOGRAFIA: Camillo Osorovitz

INDRĂZNEALA

piesă în trei acte de GHEORGHE VLAD

REGIA: Mihai Dimiu

SCENOGRAFIA: Erwin Kuttler

MATEIAȘ GÎSCARUL

de MÓRICZ ZSIGMOND

prelucrare de { AL. ANDRIȚOIU
AL. MAROSI

REGIA: Vlad Mugur

SCENOGRAFIA: Camillo Osorovitz

ÎN PREGĂTIRE

FEMEIA DEPUTAT

după scenariul scriitoarei sovietice VINOGRADSKAIA

REGIA: Dinu Cerneseu

SCENOGRAFIA: Camillo Osorovitz

TEATRUL EVREIESC DE STAT — BUCUREȘTI

PREZINTĂ ALTERNATIV URMĂTOARELE SPECTACOLE:

UN PROCES NETERMINAT
O SEARĂ DE FOLCLOR MUZICAL
EVREIESC

VREAU SĂ FIU NEVASTA TA
DE LA A LA Z
SOACRA ȘI NORA
TEVIE LĂPTARUL

JURNALUL ANNEI FRANK
MERCADET
ULTIMUL TREN
UN MILION PENTRU UN SURÎS
LOZUL CEL MARE

de Ludovie Bruckstein

de Csizmarek, Semsei și Nadassi
de I. Berg și M. Bălan
de Carlo Goldoni

de Șalom Alehem, dramatizare
de Benno Pöpliker

de F. Goodrich, A. Hackett și O. Frank
de Honoré de Balzac

de Eugen Mirea și Kovács György

de Anatoli Sofronov

de Șalom Alehem

ÎN PREGĂTIRE:

OPERA DE TREI PARALE
CEI DOI ÎNCĂPĂȚINAȚI
FIRUL DE AUR
POFTA VINE RÎZÎND

de Bertolt Brecht

de Nazim Hikmet și Vera Tuleakova

de Israil Bereoviei

spectacol muzical de satiră și umor

Teatrul de Stat de Estradă din Deva

PREZINTĂ ÎN TURNEU REPUBLICAN
ÎN TRE 4 NOIEMBRIE ȘI 28 DECEMBERIE 1962

„ȘARJELE REVISTEI”

REVISTĂ ÎN DOUĂ ACTE (28 TABLOURI)
DE

BOGDAN CĂUȘ și MIHAI MAXIMILIAN

Muzica: NICOLAE KIRCULESCU, artist emerit, laureat
al Premiului de Stat, și V. VESELOVSKI

În localitățile: Hunedocra, Arad, Timișoara, Reșița, Lugoj, Cătelul
Roșu, Tr. Severin, Tg.-Jiu, Craiova, Caracal, Pitești, Tîrgoviște,
BUCUREȘTI, Constanța, Brăila, Galați, Tecuci, Bîrlad, Iași, Piatra-
Neamț, Roman, Bacău, Focșani, Rm.-Sărat, Buzău, Ploiești, Moreni,
Cîmpina, Sinaia, Sf. Gheorghe



CEA MAI PLĂCUTĂ RECREARE FIZICĂ ȘI INTELECTUALĂ
o realizați în
EXCURSIILE
organizate de
O. N. T. „CARPAȚI“



- Excursii de sfârșit de săptămână la munte, la mare, la diferite obiective turistice.
- Excursii la locurile istorice și la monumentele care evocă trecutul de luptă al poporului nostru.
- Excursii de mai multe zile la cabane și în stațiuni balneo-climaterice.
- Excursii în circuit prin cele mai interesante regiuni și orașe ale țării.
- Excursii cu itinerarii combinate prin regiuni turistice din țară și în orașe apropiate din țări vecine.
- Excursii pentru oamenii muncii aflați la odihnă, cu plecarea din stațiunile balneo-climaterice.
- Excursii cu motonavele „Oltenița” și „Carpați” pe Dunăre și în Deltă.
- Excursii cuprinzând schimburi de experiență pe ramuri de activitate (producție, învățămînt etc.)
- Excursii la cerere, pe orice itinerar, pentru grupuri.

Transportul cu trenuri speciale, cu vagoane și locuri rezervate, cu autobuze I.R.T.A. sau cu autocarele O.N.T. „Carpați”.

Cazare și masă în cele mai bune condiții.

Reduceri 50-67% pe C.F.R. și I.R.T.A.

**Informații și înscrieri la toate agențiile și filialele
O.N.T. „Carpați”.**

