

PTT  
0584

# teatrul

Nr. 12 (Anul VI) Decembrie 1961



În acest număr :

„DE N-AR FI  
IUBIRILE...”

Placă în 3 părți

# teatrul

Nr. 12 (anul VI) Decembrie 1961

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ  
DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII  
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R. P. R.

## S U M A R

	Pag.
„DE N-AR FI IUBIRILE...”	
Piesă în trei părți de DOREL DORIAN	1
Mira Iosif A DOUA CONSFĂȚUIRE A OAMENILOR DE TEATRU DIN REGIUNEA BRAȘOV	37
A. Karaganov DESPRE CONTEMPORANEITATE ÎN MOD CON- TEMPORAN	47
TONI GHEORGHIU ȘI TITI CONSTANTINESCU DESPRE SCENOGRAFIE ȘI LUMINĂ ÎN SPEC- TACOL	54
Dinu Negreanu INTENȚII REGIZORALE PENTRU „AL PA- TRULEA”	58
Mircea Alexandrescu MI SE PARE ROMANTIC de Radu Cosașu PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE	61
Emil Riman FICELE de Sidonia Drăgușanu PE SCENA TEA- TRULUI NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”	67
<u>PUNCTUL DE VEDERE AL REGIZORULUI</u>	
Liviu Ciulei CRITICĂ ÎN SLUJBA TEXTULUI SAU DEMON- STRAȚIE DE CRITICĂ?	72
<u>MERIDIANE</u>	
Sergiu Fărcășan Note de drum din S.U.A.: PE BROADWAY (II)	81
Dana Crivăț STAGIUNEA TEATRALĂ LA PARIS	86
<u>INDICE BIBLIOGRAFIC</u>	90

Coperta I : Septimiu Sever și Beate Fredanov în „Al patrulea” de  
Konstantin Simonov (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”)

Coperta IV : Scenă din „Băiatul din banca a doua” de Al. Popovici  
(Teatrul Tineretului)

### 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

PF0584

DOREL  
DORIAN

DE  
„N-AR FI  
IUBIRIE“

PIESĂ  
ÎN TREI  
PĂRȚI

PSA 635/12



*Nenumăraților Petre Teiu, Ene Cristea, Pandelescu, eroi și, în egală măsură, coautori ai acestor piese privind dobândirea unei noi calități etice și devenirea noastră comunistă, ca oameni ai acestor ani.*

*Pentru tot ajutorul, înțelegerea și, mai ales, încrederea, în afara cărora aceste pagini n-ar fi existat niciodată.*

**Dorel Dorian**



### PERSONAJELE:

Petre Teiu	45—48 de ani (cu gamă de interpretare, 30—60)
Radu Andone	32—35 de ani
Maria Andone	55—58 de ani
Jana Mincu	22—23 de ani
Natalia Goran	27—30 de ani
Ene Cristea	55—60 de ani
Pandele Manu	20—25 de ani
Valentin Horia	50—52 de ani
Floricele	18—20 de ani.

Numărul personajelor episodice, în funcție de posibilitățile teatrului.



Obișnuita ridicare a cortinei, un motiv melodic discret ca începutul unei destăinuirii și, în sfârșit, câteva raze de lumină descoperind, în întunericul scenei, un pian. Aplecată deasupra claviaturii — cu concentrarea profesionistei — Maria Andone : nu mai e tină, degetele lungi, subțiri, și-au mai pierdut din agilitate... și reflectorul o cercetează îndelung, surprins parcă de căldura interpretării.

În colțul opus al scenei, ca atrasă de muzică, o fată îmbrăcată în alb : o privire deschisă, un zîmbet trist și, mai presus de orice, o simplitate cuceritoare. Cu liniștea gravă a marilor emoții s-a apropiat de rampă. Comentator lucid, muzica va adăuga confidenței... numai ceca ce nu stă în puterea cuvintului.

**INTERPRETA JANEI :** Numele meu este M. N. (de fiecare dată numele adevărat al actriței). Fac teatru de aproape șase ani, am jucat în tot felul de piese, iar rolurile — unii dintre dumneavoastră ar putea confirma — n-au fost din cele mai ușoare. De ce însă — și pe bună dreptate — toată această confidență ? Am să vă spun : eroina al cărei rol îl voi interpreta astă-seară — Jana Mincu — a murit în urmă cu numai câteva luni. Și mi se întâmplă pentru prima oară — încerc un sentiment îndeajuns de ciudat — să interpretez rolul unui om care în urmă cu numai câteva luni s-ar fi putut afla aici, în fața mea, la numai câțiva pași... Cum se explică totuși că am acceptat rolul ? Pornind pe urmele Janei, pe la Aluniș, Frumoasa, Tăureni, prin Oltenia, și întâlnind mulți dintre prietenii și tovarășii ei de muncă, oameni prin care a crescut și a devenit de fapt ea, „Jana Mincu“, am înțeles un lucru emoționant și care, totodată — cum să vă spun ? — a schimbat și rolul și semnificația pieșei... poate chiar și ceva din felul meu de a înțelege viața. Jana Mincu, într-adevăr, a murit. Dar pentru maestrul Ene Cristea... (S-a întors spre scenă). Tovarășe Cristea !

**CRISTEA (descoperit de reflector în întunericul scenei) :** Pentru mine, Jana trăiește și azi. Și-i aceeași fată plină de viață, săritoare, puțin băiețoasă. (Reflectorul se stinge.)

**INTERPRETA :** Iar pentru Pandelescu, care a iubit-o... (șoptit, spre scenă) — nu te superi că le-am spus, nu-i așa ? — (Pandelescu, cu nelipsita-i muzicută — același joc al reflectorului —, pare că ar voi să-i răspundă, dar renunță în favoarea unui acord de vis)... și o va iubi totdeauna, v-ați convins și dumneavoastră, Jana va rămâne aceeași fată visătoare, romantică. (Nu fără un anumit umor.) El o vedea mai alt-

fel ! Mai subiectiv ! Iar Floricel, care n-a împlinit nici 18 ani... Unde ești Floricel ? (Reflectorul o descoperă și pe ea în întunericul scenei.)

**FLORICEL :** Eu n-aș vrea, firește, să vă influențez, dar albul părea anume făcut pentru ea ! Și chiar atunci, în ultima zi, dar noi, desigur, nu știam că-i ultima, Jana era îmbrăcată într-o rochie albă, pe talie, cu câteva pliuri. (Descrierea, în funcție de costumul interpretei.)

**INTERPRETA (din nou singură în fața spectatorilor) :** Ca vîrstă, era de vîrstă mea ; ca fizic — tot așa... apropiată... Iar Petre Teiu — care a fost pentru Jana mai mult decît un părinte — mi-a mărturisit că atunci cînd rîd și sînt foarte veselă, și mă port ca și cum n-aș fi pe scenă, semănăm ca două picături de apă. Dar asta ar însemna — nu-i așa ? — că toate fetele seamănă puțin între ele ? (Ride încetșor, neînțelegînd că a făcut o mare descoperire.) Despre viața Janei ce să vă mai spun ?

**CRISTEA :** A fost unul dintre copiii aceia, dacă v-amintiți, aduși cu trenurile prin '46, în timpul secetei...

**FLORICEL :** Pe atunci avea numai 7—8 ani...

**PANDELE (un anumit comentariu muzical care ar putea să însemne : „da, mi-amintesc și eu...“)**

**CRISTEA :** Și Petre Teiu, care aflase că Jana nu mai are părinți, a oprit-o la el.

**FLORICEL :** Și au trăit numai așa, ei doi... (Eventual, o nouă intervenție a muzicutei lui Pandelescu.) Și a iubit-o ca pe fiica lui, pentru că Teiu rămăsese și el, tot așa, singur.

**INTERPRETA (după ce toți ceilalți au reintrat în întuneric) :** Da, așa au trăit... Și dacă Teiu era la Albești sau la Codrudeș, pentru că el, ca specialist în intervenții, va dați seama, era mereu trimis cu forajul, Jana de fiecare dată îl însoțea. De altfel și Janei îi plăceau călă-

torile și sondele... Și cele mai frumoase amintiri... Dar nu, să vă întreb mai întâi altceva: știți cum i se spunea Janei?

CRISTEA (ca de foarte departe): Mă băiatele, mă!

PANDELE (îndrăgostit și-acum): Mă Mincule, mă...

FLORICEL: Iar eu, când mă certam cu ea, îi spuneam: Jeanette-știe-tot! Jeanette-știe-tot!

INTERPRETA (din nou singură): Și într-adevăr știa... Pentru că însoțindu-l mereu pe Teiu și trăind printre sonatori, Jana învățase și ea o mulțime de lucruri, și ar fi putut conduce o echipă, chiar și mai multe echipe!... Visul ei, însă, a fost să învețe și să inventeze, cum să vă spun... (cu o naivitate, fără voia ei, amuzantă) așa... un sistem automatizat, ca sonatorii să stea, adică, toți la birouri... și să apese pe butoane, cum sînt la noi la teatru soneriile pentru cabine. Apeși pe un buton — o cabină, adică o sondă!... alt buton — altă sondă... Dar, în sfîrșit... (Muzica, discret, sporește tensiunea momentului.) Acum, o să vă stric puțin dispoziția: cum a murit Jana. (Totul a intrat în întuneric; doar pe fața interpretei mai cad de undeva câteva raze de lumină.) Jana își terminase facultatea la începutul lui iunie; și pentru că tot îi mai rămăsese cîteva săptămîni pînă să intre în producție, a plecat să-l vadă pe Teiu, care se nimerise să lucreze tocmai atunci la un foraj experimental... După sistemul acela nou, dacă ați auzit, al inginerului Radu Andone, care a fost și profesor la institut, la catedră... (Muzica se întrerupe pentru cîteva clipe, interpreta Janei, surprinsă și ea, se întoarce spre pian, dar muzica, la fel de inexplicabil, a reînceput să se audă.) Acum sonda, ce să mai vorbim, fusese forată; Radu Andone, care condusesese personal lucrarea, o considera drept o mare realizare... (Muzica se întrerupe cu totul, Maria Andone, pianista, prăbușindu-se peste clapele pianului.)

MARIA (în șoaptă, poate chiar numai mișcarea buzelor): Apă, puțină apă...

INTERPRETA (încercînd s-o ridice): Maria Andone, ce-i cu dumneata? Ce s-a întîmplat? Să chem poate pe cineva? Să se facă lumină!

MARIA: Nu, te rog. Nimic! Nu s-a întîmplat nimic. Nu vreau să se observe. Continuă!

INTERPRETA: Poate n-ar fi trebuit să vii. Pentru dumneata e totuși un efort, o emoție.

MARIA: Nu, nu... Continuă! Reintră, te rog, în rol. Și explică-le. Să nu se supere.

INTERPRETA (în timp ce muzica revine la primul motiv care a marcat ridicarea cortinei): Tovarășa care ne acompaniază — și care vă roagă s-o scuzați — e Maria Andone. Da, chiar mama inginerului... profesorului Radu Andone... cel cu forajul, de care v-am vorbit mai înainte. În mod obișnuit, firește, ea nu lucrează la noi, la teatru, dar cunoscînd foarte bine întreaga întîmplare — pentru că Maria Andone se afla tocmai atunci la Tăureni — și pentru că ea, ca specialitate, știți, e profesoară de muzică, s-a oferit să ne dea tot concursul și să ne ajute cel puțin la primele spectacole. (Apoi, Mariei Andone) Pot să continui?

MARIA: Te rog...

INTERPRETA: Rămăsesem la sositrea Janei la schelă și vă vorbeam, mi se pare, de sonde, de un nou sistem de foraj și, în sfîrșit, de maistrul Petre Teiu, omul pe care mi-l imaginam — nu știu dacă v-am spus — ca fiind foarte bătrîn și l-am descoperit trecut, e adevărat, de 40, poate chiar de 50 de ani, dar de o neobișnuită tinerețe sufletească. (Aproape simultan, un reflector ne oferă posibilitatea confruntării. Petre Teiu se află în fața noastră și interpreta Janei pare să nu fi exagerat: e un om în vîrstă, și totuși — fără nimic paradoxal — încă foarte tînăr.)

INTERPRETA: Tovarășe Teiu, aș fi vrut să te rog...

TEIU (din dreptul unei etajere de pe al cărei ultim raft se pregătește să aleagă cîteva ziare vechi): Cred că nu mai e nevoie. Tocmai îți pregăteam ziarele. (I le înmînează.)

INTERPRETA (răsfoindu-le): „Viața sonzorului” din 7... „Viața sonzorului” din 8...

TEIU: Da, viața noastră de fiecare zi, dintre 7 și 11 iunie. Tot ce-ai fi vrut să afli e subliniat cu roșu.

INTERPRETA (citind): „Colectivul de foraj experimental al inginerului Radu Andone, cunoscutul specialist în formațiunile de tîrie medie,

marne și argile, a început săparea ultimelor sute de metri..."

TEIU : Treci mai departe, la 8.

INTERPRETA : „Durata mult redusă a forajului — numai 53 de zile — tinând seamă de adâncimea coloanei... straturi... specific... brechie...”  
(*In alt ziar.*) 9 iunie...

TEIU (*anticipînd*) : Brigada lui Horia începuse de-acum cimentările.

INTERPRETA : 10 iunie...

TEIU : Da, în 10 se terminase cimentarea și au început să apară presiunile.

INTERPRETA : 11 iunie... „Intervenția de înaltă calificare și spiritul de înaltă răspundere al brigăzii conduse de ingenera Jana Mincu...”

TEIU : Pe pagina a doua, în chenar...

INTERPRETA : „...Colectivul de muncitori, ingineri și tehnicieni al schelei Tăureni anunță cu adîncă durere încetarea din viață...” (*Înțelegînd că lectura nu poate decît să-l îndurereze.*) Să nu mai citesc?

TEIU : Jana nici n-ar fi întrebat; ar fi aruncat ziarul și ar fi strigat: „Nu-i adevărat, Teiule!” Sau: „Nu vreau să fie adevărat...”

INTERPRETA (*ca la o repetiție*) : „Nu-i adevărat, Teiule! Nu vreau să fie adevărat! Sînt tînără, am 22 de ani... Și vreau să trăiesc! Vreau să fiu fericită!” (*Redevenind ea însăși*) Am spus bine?

TEIU : Jana ar fi spus-o fără cuvinte : cu ochii, cu mîinile...

INTERPRETA (*spune și ea același lucru — cu ochii, cu mîinile, veselă, rîzînd, sărutîndu-l pe Teiu...*) Apoi, se întrerupe, și din nou eu însăși): Și atunci... în ultima zi?

TEIU : Chiar și atunci! Nici n-ajunsesem bine acasă și m-a luat în primire : „Haina cea nouă e pe scaun, îmbracă-o! (*Își îmbracă haina cea nouă.*) Cravata, sus în dreapta, pe etajeră. Vezi, nu-ți strica nodul! (*Își pune și cravata.*) Batista n-o mai căuta; e în buzunarul dinăuntru. (*Verifică, este.*) Și capul sus, zîmbet larg, azi plecăm să petrecem!...”

INTERPRETA (*ca pentru sine*) : Și ați plecat să petreceți...

TEIU : Am plecat? Am fugit! Am ajuns în stație cu sufletul la gură; deși timp ar fi fost berechet, am luat bilete prin față — explicînd la toată lumea „unde” și „de ce” ne grăbim —, am mai așteptat un sfert de oră pe peron, pentru că trenul, ce să faci, sosește la ore exacte, apoi alte trei sferturi în pi-

cioare, pe coridorul unui vagon supraaglomerat... și toate acestea pentru că ingenera Natalia Goran, care locuia tocmai în oraș la blocurile trustului, ne invitate la o mică festivitate! Dar, în sfîrșit, după amiază, la 5,20 (*cu ironie*) am început să petrecem. (*Apoi, odată cu reflectorul care, vizual, îi va întregi replica.*) O masă frumos împodobită, o mulțime de flori și de sticle cu tot felul de etichete, muzica de rigoare, covoarele strînse, vezi bine, să aibă Petre Teiu unde dansa... și în mine, numai eu știu, o dorință, uite așa, să se termine totul mai repede și să mă văd odată plecat! (*In limitele aceluiași decor descoperit de reflector, cîteva spații suplimentare de joc: o măsuță cu două fotolii, oarecum distanțate de rest, un mic balcon spre exterior, un telefon presupus într-o încăpere alăturată. Invitații 8—10 persoane, așa cum va reieși de altfel și din replică.*) Sărbătoritul, după cum îți închipui, era inginerul Radu Andone. Gazda — Natalia. Noi îi spuneam Nata. Iar în funcția de capelmaistru, stricîndu-ne tot cheful, tehnicianul acela cu cimentările, Valentin Horia.

HORIA : Îngăduiți-mi, tovarăși, să salut prezența celor mai apropiați colaboratori ai inginerului Radu Andone! (*Toastează.*)

TEIU : Iar colaboratorii, cum ar veni, eram noi : Pandele, care-i tot închidea gura lui Horia și-l așeza jos... (*îl și așază*) ; Cristea care nu băuse la viața lui din păhărele din astea cît degetul... (*le arată*) și nici n-ar fi băut în ziua aceea, să-l tai, că nu degeaba se spune că omul bătrîn are un al șaselea simț. Și, în sfîrșit, mai eram eu (*a intrat și el în cadrul decorului*), și mai era Jana, care se tot învîrtea în fața unei oglinzi (*interpreta intră și ea în rolul Janei*) și-i tot explica lui Cristea, săracu' (*Cristea s-a apropiat și el de oglindă*), de ce-i mai bine să-ți lucrezi rochiile la „Arta modei”, la București, unde, vezi dumneata, aștepți numai șase săptămîni pînă la prima probă.

JANA : Cum ți se pare, nea Cristea?

CRISTEA : Cam albă...

JANA : Tovarășe Cristea!

CRISTEA : Și scurtă.

JANA : În partea din față?

CRISTEA : În partea de jos...

JANA : Ai înmăbrănit, nea Cristea !  
Frecție, reumazol ! Ai rămas în urmă cu moda !

CRISTEA (*explodînd*) : Păi, cred și eu ! Moda ! Că la modă mă și gîndeam ! N-am umplut nici prima cisternă cu petrol și — poftim — noua modă !, petreceri, muzică, dans...

JANA (*ca o reclamație*) : Auzi, tovarășe Teiu !

TEIU (*de departe, sălii*) : Da, auzeam... Și mă gîndeam și eu : ce rost are această festivitate ? Am săpat o sondă, e adevărat ! Am ajuns și la petrol, am cimentat și coloana... Dar tu, Radu Andone, și tu, Nata... ba chiar și tu, Valhoria ! Hai, răspundeți, cu mîna pe inimă : n-ar fi fost mai potrivit să mai așteptăm o zi-două, să fi intrat cum se zice în extracție normală, și-abia după aceea, poftim, și festivitatea festivităților ?

JANA : Dacă te-ar vedea cineva, ar zice că vorbești singur.

TEIU : Greu e pînă te obișnuiești.

JANA : Și că te-am adus legat !

TEIU : Ei, nu ! Chiar legat, nu !

JANA : Sau c-ai venit numai așa... de dragul nu mai știu cui.

TEIU : Al rochiei ! Orice rochie se cere înnoită. Sarcină !

JANA : Și nu puteam decît aici (*anticipînd o anumită animozitate*), în prezența tovarășei Nata...

TEIU : Nu, la Nata nu mă gîndisem.

JANA : Sau poate îți închipui (*ceea ce ar întrece măsura*) că mă aflu aici pentru Radu ? !

TEIU : Nici el n-a observat rochia ?

JANA : Că m-oi fi îndrăgostit de descoperirile lui.

TEIU : Oricum, ar fi fost mai frumos să observe.

JANA : ...Dar eu îl cunosc de foarte multă vreme ! L-am avut și profesor ! Și așa, strict din respect...

TEIU : De la „strict“ începe. Asta-i sistemul !

JANA : Și dacă am venit la această sărbătorire e pentru că, științific vorbind...

TEIU : Cînd e de-acu' „științific“ — o-ho-ho ! — e grav !

JANA : E pentru prima oară cînd se reușește un foraj rapid.

TEIU : Și dacă-i și „prima oară“... Gata ! S-a terminat !

JANA : Eu nu-nțeleg ce vrei mata, Petre Teiu ?

TEIU : Aș fi vrut să nu uiți că festivitatea aceasta e organizată de Nata, că Nata îl cunoaște pe Radu ce-

va mai de mult... că a venit la schelă special pentru Radu... Și că nu-mi vine a crede să fi organizat toată această petrecere, cînd n-ar fi fost nici momentul, numai de dragul ochilor tăi.

HORIA : Îngăduiți-i, tovarăși, prietenului dumneavoastră, Valentin Horia...

CRISTEA : Auzi, mă Pandele, te strigă prietenul ! (*Semn să-i închidă gura*).

HORIA (*eliberîndu-se*) : Îngăduiți-mi un toast în sănătatea Mariei Andone ! (*Apropiîndu-se de Maria Andone, care a intrat și ea în atmosfera petrecerii*). Cu regretul imens că fiul dumneavoastră v-a invitat la schelă abia acum, cu ocazia terminării lucrărilor, și că nu v-am cunoscut mai devreme, îngăduiți-mi să mă bucur alături de dumneavoastră, să vă felicit !

CRISTEA (*jocul anterior*) : Pandele, felicită-l și tu !

MARIA (*după ce a ciocnit cu cei mai mulți, în fața lui Teiu*) : Dumneata nu ciocnești ?

TEIU : Pentru bucurie ?

MARIA : Pentru liniștea acestei clipe.

TEIU (*punînd paharul deoparte*) : Nu, în liniștea acestei clipe nu cred !

RADU (*care tocmai s-a apropiat și a reușit să audă ultimele replici*) : Nu crezi ? Interesant. (*Ușor ironic*). Ai putea să ne spui și de ce ?

TEIU (*surprins și, poate de aceea, puțin prea grav*) : În urmă cu o singură oră — și nu mă așteptam să uiți chiar atît de curînd — ne mai aflam pe peron. (*Apoi, Mariei, în timp ce un reflector descoperă un colț de peron*.) Și Radu, dacă n-ai uitat cumva și dumneata, tocmai fusese chemat la telefon... (*Revenînd cu privirea spre Radu, ajuns între timp lângă telefon*.) Și la început — exact ! — ai ezitat să răspunzi... Și-ți părea chiar rău că mama dumitale și cu mine, urmîndu-te (*au intrat și ei în atmosfera peronului*), ne-am așezat pe o bancă (*se și așază*) la numai cîțiva pași...

RADU (*la telefon*) : Nu văd nici un motiv să ne alarmăm chiar dacă presiunea a ajuns la 37 de atmosfere ! E un proces firesc, logic... și stabilizarea presiunii va interveni cu siguranță dintr-un moment într-altul. În orice caz, dacă, prin absurd, ar continua să crească, telefonați, vă rog, la inginera Natalia Goran, la 11.64. (*A închis telefonul*)



— și s-a apropiat de Maria Andone.)  
Mă suspectezi ?

MARIA : De câte ori nu te văd o perioadă mai lungă, îmi pari totdeauna schimbat.

RADU : Poate că agitația, apropierea sfârșitului și emoția. (Și ca s-o împace, conspirativ.) Emoția serbărilor de sfârșit de an, aminteste-ți...

MARIA : Am totuși impresia că se întâmplă cu tine un lucru ciudat. De ce taci ?

RADU : Probabil ca să nu mint.

MARIA : Și când te gîndești că pe vremuri îmi plăcea să cred că sînt singura profesoară căreia elevii nu-i puteau ascunde nimic. Ezitau doar câte-va clipe, apoi... Nu vrei să-mi spui ?

RADU (nu fără rezerve) : Azi urmau să fie extrase primele tone de țitei. Și mai urma — ceea ce ar fi fost esențial — să verific tot ce am făcut pînă azi. Să mă verific !... E amuzant, nu-i așa ?

MARIA : Și-n ultima zi ?

RADU : În ultima zi... (Cu ironie.) A serbării de sfârșit de an, au apărut presiuni în spatele coloanei de extracție<sup>1</sup>. Dar asta n-ai cum să înțelegi. Cînd am plecat de la sondă, erau 34 de atmosfere. Cînd am vorbit la telefon — 37 ! De ce zîmbești ?

MARIA : Ți s-a părut. Întreabă-l și pe tovarășul Teiu.

TEIU : Și totuși ai zîmbit, am observat și eu.

MARIA : Poate pentru că nu reușesc să înțeleg de ce atîta agitație în jurul unei sonde. Ce înseamnă o sondă ? Și dacă o să se piardă o sondă ? Nu vor mai exista sonde ? (E gata să ridă.)

RADU : Vor exista. Dar sonda asta, sonda cu nr. 243... sînt totuși eu. Omul care a creat-o. Și cîntarul — pentru că în tot și în toate există

<sup>1</sup> Pentru problematica piesei — pentru evoluția lui Radu Andone, cit și pentru înțelegerea propriu-zisă a dramei — precizarea, riguros tehnică poate, că presiunile ar fi apărut bunăoară în spatele coloanei de ancoraj și nu direct în spatele coloanei de extracție, că limita de rezistență variază de la o sondă la alta etc., n-ar fi servit, credem la nimic. Caietului-program, de altfel venind în sprijinul autorului, i-ar rămîne să solicite în mod declarat atenția spectatorului spre înțelegerea procesului apariției presiunilor interioare, umane, și nici o clipă asupra procesului tehnic, nu întimplător mult și poate încă insuficient simplificat. Și dacă uneori, să admitem, metafora și simbolurile vor forța exactitatea și preciziunea amănuntului tehnic, primii care vor subscrie la această licență vor fi, cu siguranță, adevărații specialiști în petrol.

un cîntar — n-are decît două gradații : ratare și succes.

MARIA : Trebuia să-mi fi spus...

RADU : Nu m-am înstrăinat îndeajuns pentru a-ți comunica liniștit o în-doială.

MARIA : Și nu se mai poate face nimic ?

RADU : Ba da : să nu pui întrebări. E o superstiție. Și să așteptăm. E și singura soluție. Coloana-i calculată pentru 100 de atmosfere. Presiunea n-a ajuns decît la 37. N-am nici un motiv să-mi creez singur obsesii... (Apoi, lui Teiu, grăbind prin aceasta finalul retrospectivei.) Și în general, nu vreau să-mi amintesc de nici un peron (peronul se întunecă), de nici un fel de discuții... (Și reîntîrind simultan în atmosfera festivității.) Ne aflăm aici, în locuința Nataliei Goran, și lumea — poftim ! — petrece, e liniștită, e veselă !

TEIU (ca și la începutul retrospectivei) : În liniștea acestei clipe nu cred ! (Și pentru că Radu, ostentativ, a ridicat din nou paharul.) Și nu crezi nici dumneata... N-are sens ! Nu beau !

RADU (surprins, renunțînd la prima intenție și apropiindu-se de Maria Andone) : Atunci, în doi ! Pentru revedere. Pentru că n-am ciocnit de mult. Și pentru că n-aș fi vrut să-ți faci griji.

MARIA : Dar poate n-ar trebui nici noi, Radule... Poate mai tîrziu...

RADU (încercînd s-o liniștească) : Dacă ar fi existat un pericol real, imediat, tovarășul Teiu s-ar fi aflat în această clipă la sondă.

TEIU : Și inginerul Andone, sînt sigur, n-ar fi întîrziat să-l urmeze.

RADU (agravînd) : O ipoteză ? O sugestie ? O prevenire ?

TEIU : Mai mult, poate. (Ridicînd paharul ca pentru un pact mutual.) O dovadă de încredere.

RADU (din nou cu ostentație, renunțînd să mai bea) : Nu ! Pentru încredere, pentru... înțelegere, pentru... stimă și pedagogie, refuz ! (Noua intervenție a lui Horia îl va găsi de acum în colțul opus, cit mai departe de Teiu și Maria Andone.)

HORIA : Tovarăși, îngăduiți-mi... (Și pentru că nimeni nu-l ia în serios.) Sau nu ! Îngăduiți-mi, vă rog, mai tîrziu !

JANA (din apropierea lui Radu, mi-zînd pe surpriză) : Sînteți prost dispus, nu-i așa ?

- RADU (neconvins): A, nu... O impresie...
- JANA: Mi-am dat seama din felul cum v-ați așezat aici, în fotoliu.
- RADU: M-am așezat, cred, normal.
- JANA: Vă înșelați. (Apoi, ca o dovadă.) La facultate cel puțin, mi se dușese vestea, era suficient să vă văd apropiindu-vă de catedră, ca să-mi pot da seama de tot. Și cum vă merge cu sănătatea, cu lucrarea... și dacă aveți vreun motiv de îngrijorare...
- RADU (preluind): Iar la limită... tot ce gîndesc, ce mă frîmîntă, ce simt...
- JANA (dezarmant): Da. Totul.
- RADU: Atunci, și-n clipa aceasta... Putem verifica!
- JANA: În clipa aceasta, încercați să fiți ironic... sobru... distant (cu părere de rău) și, pe cît se poate, să găsiți un pretext pentru a schimba subiectul discuției.
- RADU: A, nu... deloc! (Încercînd s-o dezmință și implicit confirmînd.) Mă gîndeam doar că nu v-am văzut de mult.
- JANA: Iar eu... Încă din primul semestru.
- RADU (conversație de salon): În vacanță?
- JANA: Da, ultima vacanță.
- RADU: Și peste cîteva luni...
- JANA (preluind): Cu diploma în buzunar, cu trei stampile și „cu distincție“...
- RADU: Mi se pare c-ați susținut ceva legat de foraj.
- JANA: Noi metode de intervenție. (Apoi, nemairezistînd „conversației“ și izbucnind într-un hohot de ris.) M-ați făcut să rid.
- RADU: Dar n-am spus nimic...
- JANA: Tocmai pentru asta. Dumneavoastră îmi vorbeați de intervenții, iar eu mă gîndeam ce amuzant ar fi să mă invitați la dans: profesorul cu fosta lui studentă...
- RADU (ridicîndu-se și invitînd-o): Sînteți invitată.
- NATA (ca din pămînt lingă ei): Și tocmai în momentul în care Radu Andone se pregătea să se incline în fața partenerei, soarta — în persoana ingineriei Natalia Goran — interveni între ei. (Apoi, Janei.) Ți-l răpesc! Și ca să nu intrăm în conflict, cu aprobarea și sub privirea încurajatoare a familiei.
- MARIA (amuzată de scenă): Nu te-ai schimbat deloc, Nata!
- NATA (la brațul lui Radu): Toată arta e să nu se observe schimbările.
- MARIA: Și așa cum te țiam dintotdeauna: spirituală, cu surîsul pe buze.
- NATA: O femeie care surîde e de două ori mai tînără.
- MARIA: Categorie, fără ezitări.
- NATA: Ezitățile sînt specialitatea bărbatilor.
- MARIA: Și, tot ca de obicei, rea.
- NATA: A fost visul meu... Dar n-am avut înclinații, talent.
- MARIA: O fată atît de capabilă...
- NATA: Inutil, talentul e nativ.
- HORIA: Tovarăși, îngăduiți-mi să ridic un pahar în cinstea Nataliei Goran!
- CRISTEA (în șoaptă): Ce faci, Pande?
- PANDELE (cu referire la Horia): S-a calculat! La următorul e sub masă!
- HORIA (continuînd toastul): Dar nu în cinstea gazdei atît de primitoare, închin. Și nici a ingineriei, atît de capabile... presupun, ci a femeii, a simplei Nata (și întorcîndu-se spre ea), da, Nata... pentru că tu, Nata... (celorlalți) și cînd spun „tu“, mă gîndesc la eternul și neînlocuibilul „tu“, cel de-al doilea personaj al existenței umane, nelipsit în casă, pe stradă, în familie sau... în afara familiei, dar în esență, „tu, Nata“, femeia care iubește și nu poate avea altă menire. Să bem, tovarăși! (Începe primul să aplaude.)
- MARIA (lui Teiu, observînd că nici nu s-a atins de pahar): În locul dumitale, cel puțin aș fi aplaudat.
- TEIU: Au aplaudat alții și pentru mine. (Și vizîndu-l direct pe Radu, a cărui reacție a urmărit-o tot timpul toastului.) Și fără nici un fel de rezerve. Din toată inima!
- RADU (nerezistînd): Am impresia că am început să mă bucur (umplîndu-și un nou pahar) de o prea mare atenție...
- TEIU (nu fără aluzie): Nu era nevoie să-l umpli... Paharul de alături e tot al dumitale. De la toastul anterior.
- RADU: Și în general, beau cît îmi place, aplaud cît vreau, iar în problema relațiilor mele cu Nata, pentru că aici voi ai să ajungi...
- TEIU (anticipînd): Preferi să ți se spună ceea ce îți convine.
- RADU: Îmi convine absolut tot!
- TEIU: În urmă cu o jumătate de oră, în tren, părai mai puțin convins.
- RADU (minimalizînd): Să presupunem...

TEIU : Numai că, spre deosebire de mine, dumneata... uiți mult mai ușor.

RADU : În privința Natei, n-am uitat niciodată nimic.

TEIU : Atunci e și mai grav : te minți !  
RADU (*infirmând*) : O cunosc de peste zece ani !

TEIU : Așa cum a „cunoscut-o“ probabil și mama dumitale...

MARIA (*regretînd c-a fost amestecată*) : Tovarășe Teiu !

TEIU (*surprins*) : Sau poate ai uitat și dumneată că, în urmă cu o jumătate de oră, aflîndu-ne pe același coridor al vagonului și la aceeași fereastră, aveai cu totul altă părere... Să vă reamintesc atunci... Ar fi păcat să nu vă reamintesc.

(*Intr-un alt colț al scenei se luminează coridorul unui vagon de cale ferată. Muzica, jocul luminilor etc. accentuează senzația de mișcare a trenului.*)

NATA (*în tren*) : Peste 20 de minute, în Vălureni. Peste alte 10, în jurul unei mese frumos ornate...

RADU (*de la aceeași fereastră a vagonului*) : Și, în sfîrșit, va începe.

NATA : În sfîrșit, se va termina.

RADU (*surprins*) : Aveam impresia că apropierea festivității...

NATA : Abia o aștept ! Dar nu festivitatea. Nu mă înțelege greșit !

RADU : Atunci ?

NATA : Clipa ! Singura clipă în care inginerul Radu Andone nu-i nici prea absent, nici foarte preocupat...

RADU : Si există ?

NATA : Da. Atunci cînd termini un calcul, un proiect, un studiu, și n-ai început următorul.

RADU : Mă și imaginez : plicticos, susceptibil...

NATA : Îngrozitor ! Și ceea ce-i mai grav : tandru, declarativ ! (*Imitîndu-l*) „Nata, dacă te gîndești bine, viața noastră e ciudată...”.

RADU (*prins*) : Și-ntr-adevăr e ciudată.

NATA : „Și familia, din moment ce există atîtea familii, iar noi ne cunoaștem de atîția ani și ne vedem în fiecare zi...” Mă urmărești ?

RADU : Nu.

NATA : Te gîndești la creșterea presiunii ?

RADU : Sper să se fi oprit la 37.

NATA : Ei, vezi, tocmai acesta-i meritul acelei clipe ! Nu mai există nici un fel de sonde, presiuni, și devii lucid, domestic, dispus chiar, la limită, să mă ceri în căsătorie.

RADU : Nu pot înțelege de ce n-ai amînat festivitatea !

NATA (*imputare și alint*) : Deci, nu mă ceri...

RADU : Nata !

NATA : Nu, acum e prea tîrziu ! Cereră se respinge ! (*Și „parafînd”*) Nu ! Nu ! Nu !

RADU (*prins totuși de joc*) : Obișnuitul „nu”.

NATA : Și totuși, a fost o zi. Acum vreo doi sau trei ani. Tu îți apărâi, dacă nu mă-nșel, disertația și trebuia să urci undeva sus, la un fel de tribună...

RADU : Mi-amintesc. (*Și ca din amintire*) „Dezmințind teoriile unanim acceptate privind imposibilitatea forajului rapid în formațiunile de tărîe medie, marne și argile...”

NATA (*întrerupîndu-l*) : Și la un moment dat, nu te-am mai auzit. Îți vedeam doar mișcările, gesturile, ca printr-o perdea de lumină. Și mă gîndeam că, în clipa în care vor începe aplauzele, noi vom fugi din sală — și nu știam unde vom fugi — și că, pe neașteptate, pentru prima oară, fără nici o introducere, mă vei întreba... (*Un șuierat prelung de locomotivă*.)

RADU : Și atunci ai spus : „Nu”.

NATA : Pentru că și atunci, în ultima clipă, ai fost ridicol, penibil...

RADU : Dar ai auzit foarte bine, Nata ! S-au ridicat absolut toți împotriva caracterului pur teoretic al lucrărilor mele.

NATA (*ironică*) : Și tu ai promis, firește, că viitoarea ta lucrare va fi concretizarea... și aplicarea... și descoperirea practică... și așa mai departe !

RADU : Dar era datoria mea, înțelege !

NATA : Dacă ai fi știut, dimpotrivă, să surzi și să-i sfidezi, dacă ai fi fost puternic și ai fi fost tu însuși, așa fi fost a ta !

RADU (*nedreptățit și într-un fel disperat*) : Nata !

NATA : Și a mai fost o zi, acum un an, mi se pare, pe la sfîrșitul lui septembrie, cînd ai descoperit acest nou sistem de foraj.

RADU (*naiv*) : Și am venit în aceeași seară la tine să-ți spun...

NATA : Nu ! Nu atunci ! Cîteva săptămîni mai tîrziu, pe peron. Și cînd din nou, penibil... ridicol... parcă te aud !

RADU (*tot ca din amintire*) : „Fii liniștită, Nata ! Vom avea asigurate

- toate condițiile. Firește, la început un confort limitat..."
- NATA: Acceptai să schimbi laboratoarele și bibliotecile institutelor bucureștene pe mirajul unei schele!
- RADU (*explicându-se, parcă*): Dar au venit la mine, Nata! Au insistat! Nu puteam să-i refuz!
- NATA: Dacă ai fi rupt în clipa aceea biletele și mi-ai fi spus: „Nu, Nata! N-are sens! Rămânem aici!” (*un nou șuierat de locomotivă*), aș fi fost a ta!
- RADU (*nestăpănit*): Dar am venit! Am forat. Am realizat un record. Ai organizat o festivitate!
- NATA: Aștept clipa.
- RADU: Încetează!
- NATA: Aștept să devii lucid. Festivitatea nu înseamnă nimic.
- RADU: Atunci, de ce ai organizat-o?
- NATA: Pentru ca să-ți ofer prilejul unei sărbătoriri. (*Ironică*). În prezența unor iluștri brigadieri, șefi de echipă și alte mari personalități. Pentru ca să-ți amintești că nu ești făcut să trăiești la capătul pământului! Și că-i stupid să perseverezi în a fi un umil inginer de teren, atunci când ar putea exista un „mai bine”, „mai sus”.
- RADU: Dar înțelege-mă, Nata!
- NATA: Dacă mi-ai fi răspuns: diseară, după terminarea festivității, plecăm... aș fi fost a ta!
- RADU (*disperat, poate, că o pierde*): Nata! (*Un șuierat prelung de locomotivă; la o altă fereastră a aceluiași vagon: Maria Andone și Teiu.*)
- MARIA: Eu nu văd bine fără ochelari. Cine-i alături de Radu? Cu cine vorbește?
- TEIU (*nu fără subtext*): Cu Nata...
- MARIA: Dar nu se poate! Nici nu seamănă! (*Intr-adevăr, Nata are cu totul altă coafură: părul strins, sau, dimpotrivă, lăsat lung.*)<sup>2</sup> Nataaa!
- NATA (*apropiindu-se de ea*): Te ascult, Maria Andone.
- MARIA: Aproape să nu te recunosc.
- NATA (*revenind la vechea coafură*): Lăsat lung, părul îmi alungește fața.
- MARIA: Și totuși, acum o oră, pe peron...
- NATA (*schimbându-și și felul de a vorbi*): O oră în viața unei femei poate fi decisivă.
- MARIA: Zimbeai cu totul altfel.
- NATA: Asortat cu coafura.
- MARIA: Parcă ați fi două Nate!
- NATA: Ai ghicit! Sintem chiar două. Două surori.
- MARIA (*pentru că discuția a căpătat tonul unei glume*): Acum ești din nou Nata, cea pe care o cunosc.
- NATA: Cea de-a doua o să încerce să nu vă mai deranjeze.
- MARIA: Confuziile sînt de obicei amuzante.
- NATA: Cele grave — Radu ar putea să ne confirme — sînt tragice.
- RADU (*dinafara momentului, solici-tînd întreruperea retrospectivei*): Dar nu înțeleg!...
- NATA (*în timp ce trenul reîntră în întineric*): Se întîmplă uneori să înțîlnești un om, să-ți faci visuri și să constăți că te-ai înșelat. Cele două Nate se retrag.
- RADU (*pe tonul anterior, de data aceasta însă lui Teiu, în locuința Natei*): Nu! Pe dumneata nu te înțeleg! De ce-ai ținut să-mi reamintești toată această discuție?
- TEIU: Pentru că există o singură Nata și-i stupid să te minți! Pentru că dumneata cunoști adevăratul mobil al acestei festivități. Și pentru că există discuții care ar trebui să te cutremure!
- HORIA: Tovarăși, îngăduiți-mi să ridic un pahar în cinstea eminentului specialist Radu Andone, care într-un termen record de numai 53 de zile... (*Aplauze, muzică și respectata tradiție a ciocnirii paharelor cu sărbătoritul, care, pentru a salva aparențele, încearcă să pară bine dispus.*)
- RADU (*Janei, ultima care s-a apropiat de el*): Vă mulțumesc!
- JANA: Numai că n-aș vrea să bem nici pentru eminență și nici pentru recorduri.
- RADU: Mă faci curios...
- JANA: N-o să rîdeți?
- RADU: Promit.
- JANA: Pentru prima frază cu care v-ați început cursul în anul III. (*Insistînd.*) Amintiți-vă...
- RADU: N-am pic de memorie.
- JANA (*citindu-l*): „Vă doresc cumplită și nobila pasiune — pe vremuri îi spuneam splendida nebulie — de a studia forajul la forma epuizantă, de neînțeles în afară, și de a căuta soluții și sisteme noi, chiar și acolo

<sup>1</sup> Păstrarea sau renunțarea la momentul plecării spre schelă — deci ultimele opt replici — la aprecierea regiei.

<sup>2</sup> Ar fi de dorit, poate, păstrarea de-a lungul întregii piese, a acestei sublinieri, am spune, „fla-grant vizibile”, a tuturor trecerilor de la Nata — cochetă, spirituală, afectuoasă, la Nata — sobră, lucidă, interesată. Firește, fără ostentație.



unde, în mod logic, n-ar mai părea să fie “

RADU: Mi se pare că stăteai în rîndul I, chiar lîngă margine... *(Își apropie paharul ca pentru a ciocni.)*

JANA *(întîrziind)*: Și pentru încă ceva: pentru confidența de la sfîrșit.

RADU *(mirat)*: A fost și o confidență? Sînt pierdut.

JANA *(citînd)*: „Iertați-mi forma puțin discursivă și lirismul expunerii...”

RADU: A, da... *(Amintindu-și.)* „La vîrsta dumneavoastră am fost și eu îndrăgostit de această idee a navigației în adîncurile straturilor meoțiene și sarmațiene... care se numește foraj. Am fost și — de ce să ascund? — am rămas.”

JANA: Să bem pentru acești mari îndrăgostiți.

RADU: Și pentru tăria — pentru că mai există un secret — pentru tăria de a-ți repeta cu înverșunare, ani la rînd, „eu pot, eu vreau, eu trebuie”. Și, cum ar fi adăugat Nata: „împotriva oricui și a orice!”

JANA: Dar asta-i... o glumă! Nici dumneata nu crezi... *(Și pentru că simte că nu e o glumă.)* Nu! Pentru asta nu beau!

*(În același moment se aude sunînd telefonul. Radu, urmat în fugă de Cristea și mai apoi de Jana, se retrage în „colțul telefonului“.)*

RADU: Alo!.. Da'!.. Andone la telefon. Nu se aude! Cît ați spus? 41 de atmosfere? La ce oră? Mai tare, vă rog! Ce importanță are că mă auziți dumneavoastră acolo, dacă nu vă aud eu aici! Mă interesează tendința! Dacă e în creștere... Nu! N-aud! *(Lui Cristea)* Nu se aude nimic!

CRISTEA: S-o trimiță pe Floricel! Au cursă la 7!

RADU *(la telefon)*: Înregistrați, vă rog, presiunea exactă la ora 7 și trimiteți un buletin cu prima cursă! Să vină Floricel, bine! Ne găsește la ingineră Goran! Cu prima cursă! *(Apoi, lui Cristea.)* 41!... La 5!

CRISTEA *(scofîndu-și ceasul)*: Cinci și jumătate...

RADU: Crezi că a mai crescut?

CRISTEA: Cine știe...

RADU: Mult?

CRISTEA: 47—50...

RADU *(exasperat)*: Și ești calm!

JANA *(nesesizînd, cu admirație)*: Cel mai calm om din lume.

RADU *(pe același ton)*: Și spui 50, de parc-ai spune...

CRISTEA *(sec)*: 50... Așa spun eu!

RADU: Și ți-e indiferent! Din partea dumitale, să urce la 70, la 100!

JANA *(surprinsă)*: Cristea? Indiferent? Dar nu-l cunoașteți!

CRISTEA: Tu nu te băga, Mincule!

JANA: Dacă i-ar fi fost indiferent, nu i-ar fi cerut lui Teiu să dubleze echipa de supraveghere a sondei.

CRISTEA: Mincule!

RADU: Pe mine nu mă interesează echipa! La cît a ajuns?

JANA *(mai mult lui Cristea)*: Iar dumneata ai putea să-i răspunzi că important nu-i la cît a ajuns...

RADU *(ironic)*: Nici nu mă îndoiesc! Important e „de ce”!

CRISTEA *(Janei)*: Vezi? Știe și el!

RADU: Și mai ales, de ce n-am știut s-o prevenim? Și de ce tocmai acum? Și în continuare, încă o mie de alte „de ce”-uri. *(Spre Cristea)* Exagerez?

CRISTEA: Puțin. Primele două ar ajunge.

RADU: Și dacă vom ști „de ce”, să admitem, va înceta pericolul? Nu va mai crește presiunea?

CRISTEA: Oricum, e altceva. Ești mai liniștit. *(E mai liniștit.)* Te așezi... *(Se așază.)* Mai întrebi pe unu', pe altu'...

RADU: Ți s-a întîmplat vreodată și dumitale?

CRISTEA: Da' cum?!

JANA: Cunos și eu vreo cîteva cazuri. Chiar și în lucrarea de stat...

CRISTEA *(supărat că se amestecă)*: Mă băiatule, mă!

RADU *(lui Cristea)*: Și cum s-a terminat?

CRISTEA: Prima oară?

RADU: Prima.

CRISTEA *(oferindu-i tabachera)*: Fumezi?

RADU: Nu, mulțumesc! *(Neatent însă, a luat o țigară.)*

CRISTEA: Eu, tot de atunci, de la prima, am început să fumez.

*(Maria Andone, care a urmărit ultima parte a discuției, s-a apropiat de Teiu, așezat într-unul din cele două fotolii — spațiu de joc oarecum delimitat.)*

MARIA: Tovarășe Teiu, nu te superi, aș fi vrut să ne certăm,

TEIU: Oricînd. *(Mai mult chiar.)* Cu plăcere!

MARIA: E vorba însă de Radu...

TEIU: Cu atît mai mult!

MARIA: Dar să ne certăm serios, dacă vrei.

TEIU *(pe viață și pe moarte)*: Ne și batem!

MARIA (mai grav decât ar fi vrut):  
Dumneata porți vina de a-l fi adus aici.

TEIU : Partea a doua a vinei.

MARIA : Partea a doua ? Cum, partea a doua ?

TEIU : Vina de a-l fi adus atât de târziu.

MARIA : Dar dumneata l-ai convins. Amintește-ți. În seara în care ai venit prima oară...

TEIU (vag) : I-am arătat o hartă geografică, un memoriu tehnic, câteva probe. (Apoi, cu un regret tardiv.) L-am convins prea ușor.

MARIA : Tovarășe Teiu !

TEIU : Și asta n-ar fi nimic, dar nu m-am întrebat niciodată pentru ce a venit, ce l-a adus la noi ?

MARIA : S-ar putea explica...

TEIU (ca cerindu-i confirmarea) : Dorința de afirmare ? Cîntarul cu două gradații ? Sau poate această festivitate, teoriile Natei ?

MARIA : Începe să-mi pară rău că l-am lăsat să vină.

TEIU (cu o ironie care va crește continuu) : Ei, da ! A fost o lipsă... L-am lăsat mult prea liber... Nelegat...

MARIA : Iar fratele meu parc-ar fi știut... Mi-a spus-o de zeci de ori : „Oprește-l, e spre binele lui !”

TEIU : Firește... Să nu-și riște cariera, situația... (Apoi lui Radu care s-a apropiat de ei.) Unchiul dumitale, hotărît începe să-mi placă !

MARIA : El l-a crescut pe Radu.

TEIU : Asta îmi place mai puțin.

MARIA : Era maior de aviație...

TEIU (cu subtext) : Ei, da, maiori... și maiori...

MARIA : Și toți cunoscuții noștri au fost de părere că educația pe care ar fi putut să i-o dea fratele meu...

TEIU (continuînd) : Și mai ales ambiția, dorința de a parveni, de a face carieră...

RADU : Sint din nou acuzat ?

TEIU : Nu, deloc. Mama dumitale încearcă doar, preventiv, să te apere.

MARIA (cu marea sinceritate a naivității) : Eu îl vedeam pe Radu la cîteva ani o dată...

TEIU : E și asta o vină. L-ai văzut mult prea rar.

MARIA : Eu eram profesoară. Îl cheamam la fiecare serbare de sfîrșit de an...

TEIU : Și ai mai avea, poate, și vina de a-l fi chemat numai la serbări.

MARIA : Și de fiecare dată, mi-amintesc, după ce se împărțeau premiile... Te plictisește ?

TEIU : Dimpotrivă. Rămăsesem la premii...

RADU : De fiecare dată, bătrîna profesoară de muzică Maria Andone, care visase și ea în tinerețe să ajungă o mare solistă, se așeza la pian și cînta.

TEIU : Și aviația ? Maiorul ? Suporta și el muzica ?

MARIA : El îmi spunea totdeauna : „Tu n-ai reușit în viață, Maria, pentru că ai fost prea cînstită, pentru că ai avut prea multe principii și n-ai îndrăznit să calci totul în picioare !”

RADU : Și avea perfectă dreptate ! N-ai îndrăznit ! Niciodată !

(Se sting toate luminile, Teiu apropiindu-se de rampă.)

TEIU (repetînd) : „Avea perfectă dreptate...” „Să calci totul în picioare...” Da, începe să-mi fie teamă, Maria Andone.

INTERPRETA JANEI (ca și cum ar fi ascultat pînă acum povestirea lui Teiu) : Dar asta ar însemna, Petre Teiu, că dumneata presimțeau încă de atunci...

TEIU : Știu eu ? În momentul acela nu exista încă un motiv real de alarmă. Presiunea abia trecuse de 40, primele măsuri de siguranță fuseseră luate și, totuși, ce-i drept, mă întrebam ce-o să se întîmple dacă presiunea va crește. Puteam fi sigur de limita de 100 de atmosfere ? Și dacă nu, înțelegînd că n-ar putea rezista pînă la 100, va accepta oare Radu Andone o intervenție pe parcurs, preventivă, și la limită, omorîrea sondei ? N-o va considera drept un eșec personal ? Cum va reacționa ? (Se luminează pentru cîteva clipe peronul.)

RADU (ca și atunci, în timpul primei retrospective) : Sonda aceasta, sonda cu numărul 243... sînt eu, creatorul ei ! Și cîntarul, pentru că în tot și în toate există un cîntar, are numai două gradații : ratare și succes.

(Peronul dispare, rămînînd din nou doar Teiu și interpreta Janei.)

TEIU : Sau dimpotrivă... Ar fi preferat, în numele unei așa-zise afirmări, să amîne intervenția pînă în ultima clipă ?

INTERPRETA (speriată) : Dar neexistînd o limită sigură, ar fi însemnat să riște sonda și zăcămintul... Poate chiar și viețile unor oameni... Ar fi însemnat să accepte riscul erupției !

TEIU : Nu, la erupție nu s-ar fi ajuns.  
Eram acolo pentru a o preveni și,  
îndată ce ar fi existat un simptom  
eruptiv, n-am mai fi amînat inter-  
venția. Ar fi însemnat însă alt-  
ceva...

INTERPRETA : Nu-mi spui ?

TEIU : Ar fi însemnat că nu l-am  
înțeles îndeajuns pe Radu Andone,  
că n-am intervenit la timp, că  
n-am forat suficient de adînc...

INTERPRETA : Și Jana ?

TEIU : Se întristase și Jana.

(Se luminează din nou locuința Nata-  
liei.)

HORIA : Tovarăși, îngăduiți-mi... (Dar  
pentru că nu-l ia nimeni în seamă,  
își îngăduie singur să mai golească  
un pahar ; apoi, ca la o descoperire.)  
Vals !

JANA (lui Teiu) : Hai să dansăm !

TEIU : Hai !

JANA (după o singură piruetă) : Dar  
dumneata n-ai chef...

TEIU : N-am !

JANA : Atunci, hai pe balcon, la  
Pandele...

TEIU (întîrziind o clipă cu privirea  
asupra balconului abia luminat și  
simulînd un regret) : Nu pot ! Îmi  
face semn Cristea... Cică, mi s-ar  
fi dus tineretea, auzi, și nu mai  
sînt receptiv la romanțe.

(Se luminează balconul. Cu neîmpsi-  
ta-i muzicuță, aplecat peste balu-  
stradă, Pandele Manu. Și pentru că  
se știe singur — prezența Janei  
va fi pentru el o surpriză —, renunță  
la muzicuță și reia aceeași melodie,  
ca pentru sine, cu cuvinte.)

PANDELE (cîntînd) : „Ce s-ar face  
fetele de n-ar fi iubirile...”

JANA : Pandele !

PANDELE : Cînt.

JANA : Am făcut o descoperire,  
Pandele.

PANDELE : Mare ?

JANA : Foarte mare.

PANDELE : Secretă ?

JANA : Foarte secretă.

PANDELE (impunîndu-și discreție și  
reîncepînd să cînte) : „Ce s-ar face  
fetele de n-ar fi iubirile...”

JANA : În cîntecul ăsta, Pandele, nu-i  
vorba numai de ceea ce se înțe-  
lege de obicei prin iubire.

PANDELE : Asta-i descoperirea ?

JANA : E vorba de toate iubirile !

PANDELE : Nu vorbi !

JANA : Și de-o iubire... așa... (unește  
printr-un gest tot ce s-ar putea afla  
în fața ei : și case, și oameni, și  
cer)... o iubire pentru tot, înțelegi ?

PANDELE (reluînd melodia) : „Ce  
s-ar face fetele de n-ar fi... (se în-  
trerupe și nuanțează în noua ac-  
cepție «iubirile» ?”

JANA : Vezi ?

PANDELE : „Ar muri ca frunzele,  
toamna cînd cad brumele...” Văd !

JANA : Nu mai cînta.

PANDELE : Nu mai cînt.

JANA : Și povestește-mi ceva. Așa,  
despre tine, ce-ai mai făcut ? La ce  
te-ai mai gîndit ?

PANDELE : Cu dragoste ?

JANA : Fără !

PANDELE (voit plecticos) : „A fost  
odată ca niciodată o sondă. Se ter-  
minase forajul, se cimentase co-  
loana...”

JANA (preluînd) : „Și-n ultima zi au  
început să apară presiuni...” Asta  
am mai auzit-o !

PANDELE : Dacă ai vrut „fără”...

JANA : Fără, dar nu deloc !

PANDELE (o altă poveste) : „Acum  
vreo cîțiva ani, care va să zică...”

JANA : Vreau o poveste mai nouă.

PANDELE : „...sau poate numai acum  
cîteva luni, sau cîteva zile, m-am  
îndrăgostit de-o fată”.

JANA : „Mai frumoasă decît toate  
fetele.”

PANDELE (după ce o privește cu  
atenție ca pentru a se convinge) :  
Frumoasă — frumoasă... dar nici  
cea mai frumoasă ! (Radical.) Să nu  
exagerăm !

JANA : Ba cea mai frumoasă, Pan-  
dele ! Cînd iubești, e totdeauna  
„cea mai”... (Și ea radicală.) Din  
oficiu.

PANDELE (ca neavînd încotro) : Bi-  
neee... „M-am îndrăgostit de cea  
mai frumoasă !”

JANA (simplu, ca un adevăr oare-  
care) : Și ea nu te iubea...

PANDELE : Nu mă iubea ? Adică, știi  
tu sigur că nu mă iubea ?

JANA : Unde-ai mai pomenit tu,  
Pandele, o poveste în care să se  
iubească amîndoi de la bun început ?  
S-ar termina prea repede.

PANDELE (resemnat) : „Și ea nu mă  
iubea...” (Revoltat.) Dar și așa, vezi,  
cînd nu se iubesc, tot repede se  
termină.

JANA (ca o soluție) : Trebuia s-o fi  
„mintit” și tu că-i aduci luna și  
stelele.

PANDELE (a privit cerul îndelung,  
cu părere de rău) : Nici că s-ar fi  
putut, că era cer fără lună !

JANA : Înseamnă că i-o adusesse alt-  
cineva mai înainte...

(Pe ultima replică, apare lângă ei Valentin Horia, arătînd așa cum poate să arate un om după 5—6 pahare de băutură.)

HORIA : Tovarăși ! Salvați-mă ! Dați-mi o idee de toast !

PANDELE (amuzat) : Cu dragoste ?

HORIA : Depășit ! Rîde lumea !

PANDELE : Ca să vezi... (Janei) Contradescoperire !

HORIA (cu importanța omului amețit) : Și aceasta, pentru că dragostea, ca și petrolul, e un zăcămint limitat. Se prospectează, se extrage și, într-o bună zi, gata ! Rămîn amintirile !

JANA : Păcat !

HORIA : E o lege a firii.

JANA : Păcat că în urma ta nu va rămîne nimic.

HORIA : Prezentul contează.

JANA : Și tu ești totdeauna absent, Horia !

HORIA (voit tandru, afectuos) : Cît de sincer mă compătimești...

JANA : Poate prea sincer.

HORIA : În urmă cu 25 de ani aș fi făcut pentru dumneata marea și, evident, singura pasiune. Apropo, se spune că prin geriatrie... (Transfigurat.) Tovarăși, am găsit ! Să bem pentru geriatrie ! H<sub>3</sub> ! (Muzică, aplauze, clinchet de pahare și, inerent, o anumită interferență a dialogurilor : Maria Andone, Radu și Teiu, într-o parte a scenei ; Horia și Nata, în cealaltă).

RADU : Primul toast pe care n-o să-l refuze nici Teiu.

NATA (mai mult decît autoritară) : Horia !

MARIA (strict lui Teiu, ca la un consiliu intim) : Într-adevăr ? Ești de părere să bem ?

NATA (lui Horia, luîndu-i paharul din mînă) : Ești la al zecelea, Horia !

TEIU (Mariei) : Ispita e mare...

HORIA (nedreptățit) : H<sub>3</sub> e o victorie a științei !

RADU (pregătindu-se să ciocnească cu Maria și Teiu) : ... Să întinerim, atunci !

MARIA (corectiv realist) : ...Să rămînem așa cum sîntem !

TEIU (completînd și el urarea, mai mult lui Radu) : Să nu îmbătrînim peste noapte !

NATA (din nou lui Horia) : Și ar fi cazul, Horia, să nu mai uiți nici o clipă unde te afli !

HORIA : Să nu uit ? (Luîndu-și un nou pahar.) Atunci, să bem, tovarăși, pentru ca să nu uităm... și să

ținem minte mereu... (Și pentru că a uitat de-acum ideea)... Și să ne amintim totdeauna... și să nu ne înșele niciodată memoria... Și ce mai încolo și-ncoace : trăiască memoria !  
TEIU (în continuarea aceleiași urări) : Iar pentru memorie, cu atît mai mult ! Aici ai nimerit-o, Valhoria !  
RADU (amuzat totuși) : S-a amețit complet ! Tot timpul rîde, ar bea... (Apoi ca invitîndu-l să se apropie.) Tovarășe Horia !

TEIU : Nu-l striga ! (Și pentru că Radu pare surprins.) Maria Andone ar fi preferat să nu-l strigi...

RADU (neînțelegînd încă) : Un pahar în plus, unu' în minus... Ce importanță mai are ! Tovarășe Horia !

TEIU : ...Și să-l eviți...

RADU : Dar e absurd ! Îl cunosc foarte bine !

TEIU : ...Și, eventual, să-i acorzi mai puțină încredere...

RADU : Ne aflăm totuși la aceeași masă !... Serbăm același eveniment !

TEIU : ...Și ți-ar mai fi putut dovedi că nici nu-l cunoști, că nu serbează nimic. (Apoi, ca cerîndu-i confirmarea.) Te rog, Maria Andone, convinge-l !

MARIA : Dar nu știu... Cum să-l conving ? Și de ce tocmai eu ? Cu ce drept ?

TEIU : Să zicem... cu dreptul memoriei.

MARIA : Dumneata mă sperii !

TEIU : Dumneata, nu mai puțin ! Și asta pentru că nu pot crede că acest glasvand, bunăoară (îl întredeschide)... să nu-ți amintească nimic. (Invitînd-o să treacă de partea cealaltă.) N-ai mai fost în această încăpere ? Ori, poate crezi că discuția la care, fără voia noastră, am fost martori nu l-ar putea interesa pe Radu Andone ?

RADU : Care discuție ? Ați venit odată cu mine... Nici n-ați avut cînd.

MARIA : Ba da... La sosire ! Cînd Nata și Horia mai făceau încă ultimele pregătiri.

TEIU : Exact ! Cînd luminile nu fuseseră încă aprinse (încăperea principală a festivității trece în întuneric), cînd masa nu fusese încă ornată, și cînd noi, primii veniți, se pare, am fost rugați să ne retragem puțin... și ne-am retras aici.

(Un reflector descoperă din nou încăperea principală, de data aceasta fără invitați ; semiîntuneric, liniște, senzație de gol ; Nata și Horia fac ultimele



*pregătiri — pe tot parcursul scenei vor orna masa cu flori, sticle de băutură etc.)*

NATA : Încep să nu te mai recunosc, Horia! Sprinten, vioi, tinerel!

HORIA (cu totul altfel decât pînă acum : lucid și cinic) : Apropierea festivităților mă reconfortează.

NATA : Oricare ar fi, oriunde?

HORIA : Invitat să fiu... Dacă-s invitat, închid ochii.

NATA : E o filozofie...

HORIA : E o experiență de viață.

NATA (Pentru că Horia își umple un pahar) : Bei cam mult!

HORIA : Nu-s invitat prea des...

NATA : Și dacă presiunea ar continua să crească?

HORIA : Să crească lent.

NATA : Nu vād deosebirea.

HORIA : Șase toasturi să prind și pe urmă... potopul.

NATA : S-ar putea ca Teiu să fie de altă părere...

HORIA : Îl privește! Libertatea opiniei!

NATA : Ești cinic....

HORIA : În afara producției.

NATA : Și izbucnirile astea naive, de dușman declarat, nu se mai poartă, Valhoria. S-au demodat.

HORIA : Croiala clasică, madam...

NATA : Stofa rămîne veche!

HORIA : Cu alte cuvinte : „S-a sfîrșit cu tine, Horia!”

NATA : Cu aceleași...

HORIA : Și nu mai sînt bun de nimic?

NATA : La cimentări... în producție... controlat zi de zi...

HORIA : Și în viață?

NATA : Depinde...

HORIA : De mine?

NATA : De felul cum vei răspunde la următoarele trei întrebări : Cînd pleacă trenul spre București?

HORIA : La 0,40. Noaptea.

NATA : Și bilete?

HORIA : Pînă în ultima clipă.

NATA : Și presupunînd că aș cumpăra două bilete, al doilea fiind pentru Radu, cunoști vreo metodă ca să-l determin să plece?

HORIA : Constrîns?

NATA : De bună voie.

HORIA : Compromis?

NATA : Dimpotrivă.

HORIA : Rechemat?

NATA : E stupid.

HORIA : Implicat în...?

NATA : Fără implicații.

HORIA : Cu dosar?

NATA : Fără dosare.

HORIA : Pe vremea mea...

NATA (ca la capătul unei demonstrații) : Vezi, asta e, Valhoria! Vremea ta a trecut. Secolul XX — a doua jumătate — preferă beția de idei, virusul psihologic și sentimentul complex — sumă de sentimente...

HORIA (naiv) : Și Radu Andone?

NATA : În ultimă instanță, un bărbat ca toți bărbații, și un creator ca toți creatorii.

HORIA : Intriga, însă...

NATA : Fără intrigă! Sînt alături de el, caut să-l înțeleg și-i vreau binele. Sincer. Îl iubesc.

HORIA : Și cine-ți dă siguranța...?

NATA (întrerupîndu-l) : Mă iubeste și, ceea ce tu n-ai să înțelegi, se iubeste.

HORIA (știe și el) : Un rest de egoism, puțin orgoliu, o mică vanitate...

(Pe replica lui Horia, Nata deschide ușa glasvandului, înțelege că Maria Andone și Teiu le-au urmărit întreaga discuție, dar, mascîndu-și prima reacție, încearcă să se comporte ca și pînă atunci.)

NATA (continuînd replica lui Horia)... Și mult neprevăzut, foarte mult, Horia! Să-nchini, apropo, nu uita, și pentru acest neprevăzut.

HORIA (fără să realizeze comicul situației) : O să-i displacă lui Teiu. De neprevăzut, să n-audă.

NATA : De cel tehnic, poate. Dar există și unul uman. Poate fi și el prevenit?

HORIA : Te referi tot la plecarea lui Radu?

NATA : Nu mai vorbesc cu tine, Horia. Vorbesc direct cu tovarășul Teiu.

TEIU : Promit să fac tot ce depinde de mine.

NATA : Informîndu-l și asupra acestei discuții?

TEIU : Nu informîndu-l. Cerîndu-i s-o înțeleagă.

NATA : Înseamnă că nu-l cunoști. Va evita să-ți răspundă.

TEIU (apropiîndu-se de Radu, aflat din nou în plină lumină, ca și la începutul retrospectivei) : Poate că într-adevăr nu te cunosc. Și poate că n-ai să-mi răspunzi. Dar nu te minți. În jurul acestei mese sînt tot felul de oameni. Și nu serbează toți același eveniment. Și nu pe toți îi cunoști.

(Pe ultimele cuvinte se aude fîrîitul prelung al unei sonerii.)

RADU (fericit c-a găsit un pretext) : A sunat cineva! S-ar putea să nu

fi auzit! Poate-i Floricel... Eu mă duc să deschid!

(Un reflector, simultan cu plecarea lui Radu, o va descoperi într-un colț al scenei, ca și la începutul piesei, pe interpreta Janei.)

INTERPRETA (lui Teiu, care se apropie de rampă): Dar trebuia să-l oprești! Să-i ceri să-ți răspundă!

TEIU: Ar fi trebuit... Dar Radu Andone a preferat să alerge spre ușă, s-o deschidă chiar el, să facă orice, dar să evite răspunsul.

INTERPRETA: Și ceilalți?

TEIU: Muzica de dans, clinchetul paharelor și toasturile lui Horia se auzeau ca și pînă atunci. (Într-adevăr se aud, și simultan se luminează din nou locuința Nataliei. În jurul mesei — obișnuita agitație.)

HORIA: Tovarăși, îngăduiți-mi un toast pentru neprevăzutul care în această clipă intră pe ușa noastră!

FLORICEL (intrînd pe fondul unei liniști desăvîrșite): Presiunea la

sondă, în spatele coloanei de extracție, 47 de atmosfere! Tendință continuă de creștere...

RADU (luîndu-i buletinul din mînă): Cu următoarea cursă, toată lumea la schelă! (Și pentru că muzica a reînceput.) Opriți, vă rog, muzica!

(Totul reîntră în întuneric, cu excepția pianului, la care a reapărut Maria Andone, și a celui colț al rampei unde a rămas interpreta; din nou, muzica de la început.)

INTERPRETA: La capătul aceleiași zile, Jana Mincu nu mai era în viață. Radu Andone se întreba în ce măsură e vinovat de cele întîmplate, iar Maria Andone se simțea, pentru prima oară, cutremurată. Dar despre toate acestea, dacă n-aveți nimic împotrivă, în partea a doua a piesei.

## CORTINA

## P A R T E A a II-a

Ridicarea cortinei pare să reediteze intrutul începutul părții I: același pian, același motiv melodic, aceeași intervenție discretă a reflectorului. În scenă, tot ca și atunci, Maria Andone — la pian, și interpreta Janei — cit mai aproape de rampă.

INTERPRETA: Partea a doua a piesei, așa cum ați prevăzut probabil și dumneavoastră, se desfășoară la schelă, avînd în centrul acțiunii continua creștere a presiunilor. Spre deosebire, însă, de partea întîi, obișnuitele intervenții ale lui Petre Teiu privind evoluția personajelor și evoluția dramei se vor îmbina acum, în spiritul unei cît mai fidele reconstituirii, cu intervențiile Mariei Andone. Și iată de ce:

Maria Andone a fost singurul personaj aflat în permanență în biroul lui Radu. Străină de latura tehnică a procesului, ea s-a putut concentra, aproape exclusiv, asupra evoluției umane, aș spune, a presiunilor și respectiv a conflictului. Și, în sfîrșit, pentru că drama Mariei Andone, prin forța lucrurilor, nu a putut cunoaște exteriorizări pe măsura adevăratei ei intensități. În momentele hotărîtoare, străină de viața sondei, era obligată să reacționeze în surdină: printr-un gest, o privire, un surîs. Pornind de aici,

vom răspunde și unei nedumeriri provocate adesea de muzica oarecum neobișnuită a acestui spectacol: renunțînd la obișnuita ei funcție ilustrativă și reprezentînd-o strict pe Maria Andone, muzica își propune să aducă fiorul unei participări active, de pe poziția unui personaj real, conștient de toate sensurile și implicațiile dramei<sup>1</sup>. Firește, veți spune, Maria Andone nu putea bănuși la timpul respectiv nimic din ceea ce avea să urmeze. Foarte adevărat! Dar a existat totuși un moment în desfășurarea dramei, și prin aceasta în viața Mariei Andone, cînd realizînd apropierea pericolului — în limitele piesei, a deznodămîntului —, diferitele întîmplări și disconforturi înregistrate la timpul lor, mai

<sup>1</sup> Deci încă o dată: nimic din ceea ce se înțelege în mod curent prin muzică de scenă. Intervențiile melodice reprezintă replici — intenții, temeri, frîmțări, tot ceea ce, pentru a nu falsifica raporturile precise ale dramei, n-a putut fi înregistrat textului.

mult sau mai puțin involuntar, au căpătat dintr-o dată semnificație, sens... (Și întorcându-se spre scenă ca pentru o confirmare.) Maria Andone!

MARIA (fără să se ridice de la pian): Da, a existat un asemenea moment. Mă aflam în biroul lui Radu, era trecut de ora 3 noaptea, și Floricel tocmai adusesse un nou buletin.

VOCEA LUI FLORICEL (ca de foarte departe): Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 93 de atmosfere! Pronunțată infiltrație de gaze! Prim simptom eruptiv! Apropierea de sondă, periculoasă! Jana Mincu transmite...

MARIA: Și-n clipa aceea, poate o să vi se pară de necrezut (muzica se întrerupe), am avut sentimentul că re trăiesc fulgerător toate cele întâmplate, că asist din nou la tot jocul acela cumplit al presiunilor, de parcă atunci aș fi intrat pentru prima oară în biroul lui Radu, și pentru prima oară, atunci... căpătasem puterea să văd, să aud, să înțeleg.

(A reînceput să se audă muzica, s-a luminat între timp și biroul lui Radu, și Maria Andone tocmai a intrat în birou.)

MARIA (comentînd interiorul): Un birou care nici măcar nu-i birou... Avînd în stînga (ridică o draperie) o încăpăre nefolosită, iar în dreapta (deschide o ușă)... întuneric complet!<sup>1</sup>

RADU: Nu exagera, mamă. Așteaptă să aprindem lumina.

MARIA: Nu lumina! Fereastră, te rog... Pentru că o încăpăre insuficient aerisită... și toți elevii mei știau acest lucru...

RADU (deschizînd o fereastră care răspunde spre cîmpul de sonde): Poftim, fereastră!

MARIA: Și cînd rămii noaptea la schelă? Sper că nu dormi pe birou?

RADU: Trebuie să fie pe undeva un pat, un șezlong... (Arată în direcția așa-zisei încăperi nefolosite.)

MARIA (descoperind biblioteca): Și dacă aș fi bănuț unde o să ajungă toate aceste cărți, nici nu ți le mai trimiteam! Cît se poate citi? Pînă la urmă o să-ți strici ochii.

RADU: Mamă, mi-ai mai spus. Am o memorie excelentă.

MARIA: Așteptă să-ți vină ideea să-mi oferi și un scaun...

RADU (aducînd două scaune): Altc-ea?

MARIA (venind spre rampă, sala fiind imaginată ca o prelungire a biroului): Nu pot înțelege de ce a fost nevoie ca biroul să aibă în prelungire toată această sală?!

NATA (care tocmai a intrat și a auzit ultima replică; ironică): Aici se adună oamenii dimineața, înainte de a pleca la lucru, și seara, cînd se întorc... (Ca și cum s-ar scuza.) Eu i-am și spus lui Radu: ar fi trebuit să-i dăm foc!

RADU: Nata!

NATA: Bine..., (concesivă) nu-i mai dăm!

FLORICEL (aducînd un buletin și ră-minînd în scenă doar pe durata replicii): Orele 21.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 49 de atmosfere<sup>2</sup>

MARIA (ca pentru sine): 49... (Apoi, Natei.) 49 e mult?

NATA: Ceva mai puțin de 50. Aproximativ cu 1.

MARIA: Și de ce tocmai în spatele coloanei?

NATA: Probabil pentru că acolo apar...

MARIA (exasperată): Ar putea să-ți fie rușine! Astea nu sînt răspunsuri, și pe viitor n-am să te mai întreb nimic. Absolut nimic! (Trece în încăpărea cealaltă, în așa-zisa „încăpăre nefolosită”, unde va începe să facă puțină ordine.)

RADU (Natei): Pari bine dispusă.

NATA: S-ar putea să am și anumite motive.

RADU: Mai explică, te rog.

NATA: Am reținut biletele pentru trenul de 0.40.

RADU (nu fără o anumită admirație): Tu ești nebună, Nata!

NATA: Și pentru că tot sînt nebună? Știi ce am în pachet?

RADU (desfăcîndu-l): Cașcaval, parizer, pîine tăiată felii.

NATA: Exact! Sandvișuri! Pentru drum! (Îi întinde mina ca pentru a-i fi sărutată.)

RADU: Nata, fii rezonabilă!

NATA (imitîndu-l): „Nata, fii rezonabilă...” (Apoi, rîzînd îndelung.) Mi-amintesc că odată, în timpul unei excursii, eram în anul II, mi se pa-

<sup>1</sup> Decorul — în limitele indicațiilor existente — ia aprecierea regiei.

<sup>2</sup> Exprimate laconic, mereu aceeași formulare, replicile lui Floricel vor trebui să difere prin subtextul dramatic corespunzător fiecărei noi presiuni. La 49, bunăoară — invitație la prudență; la 55 — îngrijorare; la 62 — solicitare afectivă; la 71 — alarmă prelungită, febrilă etc.

re, ne-am pomenit fără voia noastră desprinși de grup. Și mi-ar fi plăcut, ți-amintești, să rămânem departe de toți ceilalți. Dar tu și atunci mi-ai cerut să fiu rezonabilă.

RADU: N-am fost împreună în nici o excursie... Astea-s fanteziile tale!

NATA: Dar am fi putut fi. *(Și oferindu-i un sandviș.)* Parizerul presupune mai puțină imaginație.

RADU: Și știi la fel de bine că nu mi-a plăcut niciodată.

NATA: Parizerul. Știu. Iar mie, bărbății fără imaginație.

RADU *(aparent calm)*: Ultimul buletin indica 49. Și vreau să mă pot gândi. Am nevoie de liniște.

NATA *(luînd de undeva, de pe un raft, o carafă)*: Toarnă-mi puțină apă. Vreau să-mi clătesc miinile.

RADU *(acceptînd totuși)*: A ajuns la tine o manie!

NATA: Te înșeli. *(Și în timp ce Radu îi va turna apa.)* E un mic șantaj psihologic. Vrînd-nevrînd, sîntem nevoiți să ne gîndim la avantajele confortului.

RADU: Nata! Încetează!

NATA: Și să-ți amintești că, în urmă cu ani, tot în timpul unei excursii — mai toarnă-mi puțin! —, am coborît într-o gară. Mi se făcuse sete. — Nu atît de multă, ajunge — Și abia după ce am găsit pompa de apă — ce pompă! o nenorocire! — nu m-ai lăsat să beau! Să nu răcesc... *(Bea și acuma din pumni.)* Era într-adevăr rece.

RADU: Nu înțeleg unde vrei să ajungi. Ce rost au toate aceste excursii? De ce le inventezi?

NATA *(ca și cum n-ar fi auzit sau, poate... dimpotrivă)*: Am promis că vei da un telefon la gară. Trebuie confirmate biletele.

RADU: Cred că n-ai să mă înțelegi niciodată...

NATA: Ori cu alte cuvinte: „Nata *(ca o implorare)*, n-am dreptul să plec... *(Apoi, grandilocvent.)* Presiunea la sondă ar putea să mai crească, son-da ar putea fi în pericol și răspun-zător pentru tot ce s-ar mai putea întîmpla în următoarea sută de ani pe pămînt, sub pămînt și în ceruri, sînt numai eu: inginerul Radu Andone.“ *(Ridicînd receptorul.)* Alo! Dați-mi gara!

RADU: N-ai alte argumente?

NATA: Încetează să fii ridicol! Penibil! Și încearcă să înțelegi că n-ai venit aici pentru a-ți sufleca mîne-cile și a te viri pînă la gît în pe-

trol. Ai venit să verifici un nou sis-tem de foraj. Și ai forat, l-ai verifi-cat! Obligațiile tale au și încetat! *(Din nou în receptor.)* Alo!... V-am rugat, gara... *(În aceeași clipă l-a zărit însă pe Teiu și a întrerupt con-vorbirea.)*

TEIU: Nu trebuia să închizi. Se ob-ține greu.

NATA: Ca de obicei, ironic!

RADU: Eu aș fi preferat să-mi spui mai întîi ce se aude. Ce vești?

TEIU: Nimic deosebit. Crește...

MARIA *(ca pentru sine, în încăperea alăturată)*: „Nimic deosebit... crește...“ Dar asta-i vocea lui Teiu! *(Și trecînd în biroul lui Radu.)* Te-am recunoscut după voce.

NATA *(surprinsă)*: Aproape și uitasem că te mai afli aici. *(Și pentru că Maria Andone o privește insistent.)* Ce ți se pare curios?

MARIA: Nimic, așa... Pari mereu alta, schimbată. *(Din depărtare se aude suieratul unei locomotive.)*

NATA: Și ai ținut cu tot dinadinsul să mi-o spui. Să nu-mi închipui, cumva, că n-ai urmărit întreaga discu-ție.

MARIA: Dar deloc, Nata! Te înșeli! Aici e foarte cald. Afară trebuie să fie răcoare... *(Și incurcîndu-se din ce în ce mai mult în explicații.)* Și voiam să cobor, să iau puțin aer... *(Coboară spre interpreta Janei, pe care un reflector tocmai o lumi-nează.)*

INTERPRETA: N-ai fost cinstită, Maria Andone! Trebuia să-i fi răs-puns: „Da, am ascultat întreaga discuție! Am înțeles tot ce urma-rești! Și-am să-l previn pe Teiu! Am să-l previn chiar acum!“

MARIA: Să-l previn? Dar nu! Nu puteam să-l previn! Pe atunci, vezi, eu mai eram convinsă că Nata are dreptate... Și m-aș fi bucurat să-l știu pe Radu plecat, cît mai departe de sondă, de schelă... *(Odată cu ul-timele cuvinte, interpreta Janei re-întră în întuneric, iar în biroul lui Radu — odată cu revenirea Mariei Andone — se aude sunînd telefonul.)*

TEIU: Alo! Cine? Gara? *(Din ce în ce mai surprins.)* Trei bilete pentru trenul de 0.40? Trebuie să fie o greșeală. *(Se uită la Radu ca pen-tru a primi confirmarea, apoi la Nata, la Maria Andone.)* Sau poate, cine știe? Nu. Nu le anulați. Aș-teptați să vi se comunice. *(Închide telefonul.)*



NATA (lui Teiu, ostentativ): Vedeți vreun motiv special pentru care n-ar fi trebuit să reținem biletele?

TEIU: Eu aș vedea chiar mai multe.

FLORICEL (cu intrarea ei obișnuită): Orele 12.30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 53 de atmosfere! Cui predau buletinul?

TEIU: Natei, te rog. (Natei) Unul dintre motive.

NATA (pierzându-și calmul): În situația dată, indiferent de toate aceste buletine...

TEIU: Sau dimpotrivă, ținând seama de ele...

NATA: ...nu mai există decât două soluții!

TEIU: Reținem sau nu reținem bilete.

NATA (iritată): Prima — și vorbesc cât se poate de serios — o intervenție preventivă, pe parcurs, la o presiune rezonabilă.

RADU: Dar care ar echivala cu omorirea sondei! (Citeva clipe de tăcere, muzica reamintind scena de pe peron și replica „Sonda aceasta... sînt eu“.)

NATA: Și a doua — care ar putea să ne convină și mai puțin — să nu intervenim încă și să acceptăm liniștiți eventualitatea erupției.

TEIU: Există și o a treia.

NATA: Fantezistă, poate!?

TEIU: Lipsită de orice fantezie: stabilizarea naturală a presiunii.

RADU (într-o agitație aparent nejustificată): Și în același timp, cea mai simplă! Cea mai logică! Teiu are dreptate!

NATA: Și tot pentru că are dreptate (accentuînd ironia) și pare atît de convins de iminenta stabilizare a presiunii, tovarășul Teiu n-a pregetat nici o clipă în a-și lua toate măsurile de siguranță. (Și pentru că Teiu suride.) Nu văd nimic amuzant.

TEIU: Evit neprevăzutul... V-am promis...

NATA: Atunci, să trecem de-a dreptul la omorirea sondei.

TEIU: Ar fi și asta o soluție. Ați prinde încă trenul de 0.40.

INTERPRETA (de undeva dintr-un colț al scenei, nemaiputîndu-se stăpîni parcă): Dar trebuia să-i explici că a fi pregătit pentru intervenție în orice moment e o datorie elementară, pe cînd a omorî sonda la 53 de atmosfere, cînd nu e încă un pericol direct... e absurd!

TEIU: O știa foarte bine și singură. Era doar inginer. Și cred că nici nu spera să mă convingă. O irita

doar faptul — ceea ce-i esențial pentru înțelegerea situației — că în acel moment Radu și cu mine ne aflam pe aceeași poziție: să nu intervenim, stabilizarea mai este posibilă. (Interpreta reintră în întuneric.)

NATA (reluînd scena): Și pentru că mi se pare că rămăsesem la tren: dumneata, fii sincer, te poți descurca la fel de bine și fără ajutorul lui Radu...

TEIU (dezarmant): Ei, nu... E o cursă prea ieftină...

NATA: Dar din moment ce tot ai început pregătirile în vederea intervenției (și subliniînd) fără aprobarea lui...

TEIU (pentru că Radu nu comentază): N-a reacționat nici el... Trebuia o doză mai mare!

NATA (nerezistînd provocării): Și totuși, la 0.40 vom fi pe peron.

TEIU: Dacă-l convingi, vin și eu: vă aduc și flori, vă car și valizele...

NATA: Și asta numai pentru a încerca pînă în ultima clipă să-l oprești...

TEIU: Exact! Pentru asta! Și de fapt, nu pentru asta: pentru a-ți dovedi cât de sigur sînt că nu va pleca. (Se pregătește să treacă în biroul lui.)

NATA: Dar n-ați servit nici un sandviș...

TEIU: Lăsați... La 0.41... După plecarea trenului.

NATA (lui Radu, după plecarea lui Teiu): Așa cum era de așteptat! Nici n-ai intervenit!

RADU: Am fost însă reprezentat...

NATA: În măsura în care mă ajută memoria, ești autorul unui sistem de foraj, care în următoarele ore își va cîștiga sau nu confirmarea.

RADU: Și ca de obicei, mă comport, probabil, penibil, ridicol...

NATA: Dacă n-ai fi, ai alege totuși un drum, o soluție, ai lua o hotărîre.

RADU: Atîta timp cît presiunea se mai poate stabili, n-am nici un motiv.

NATA: Intervenind însă în ultima clipă, s-ar putea crede că ai vrut să-ți maschezi, printr-o hotărîre de ultim moment, nereușita, compromiterea.

RADU: Mi-ar fi, de-acum, totuna.

NATA: Te înșeli. Cînd omori o sondă la 53 de atmosfere, poți fi acuzat cel mult de un exces de prudență. Și încă de un exces justifi-

cat: nu te-a interesat sonda, extracția, ci pur și simplu forajul. Important și decisiv pentru tine era să verifici acest nou sistem de foraj! Ești om de știință, cercetător. (Neînțelegându-i privirea.) Ce te surprinde?

RADU: Nimic. Sau poate felul tău de a gândi.

NATA: Minți. Te surprinde faptul că gândim la fel, că ne punem aceleași întrebări, că găsim aceleași răspunsuri. (Se aude sunând telefonul, dar Nata îl închide imediat.) Lipsește din birou.

RADU (alarmat): Trebuia totuși să întreb... Poate era urgent...

NATA: Nu-ți căuta pretexte pentru a întrerupe discuția! Trebuie să hotărăști!

RADU: Sonda aceasta nu va fi omorâtă!

NATA: E ultimul moment când o mai poți face din proprie inițiativă.

RADU: Și nu va fi omorâtă nici acum, nici mai târziu, niciodată.

NATA (ca pentru sine): Niciodată? (Cu părere de rău.) Dacă l-aș fi bătut pe acest niciodată, n-aș mai fi fost astăzi aici. Și n-aș fi făcut greșea de a te considera un om deosebit. (Sună din nou telefonul.) Alo? Gara? O clipă... (Acoperind receptorul cu palma.) Și vezi — o să-ți se pară ciudat — până în ultima clipă am crezut că, sunind telefonul, vei spune totuși „da”. Dacă nu din convingere, cel puțin din dorința meschină de a te reîntoarce la masa ta de lucru. (Ispită.) Să întreb la ce oră sosește? Mi se pare că la 6.50... (Încetînd jocul.) Și din dorința de a telefona dis-de-dimineată profesorului, colegilor: „Alo... am revenit! Sistemul s-a verificat. Perfect... Sonda? Nu, m-am ocupat exclusiv de foraj...” Sau din dorința, și mai meschină, de a umbla pe străzi asfaltate, de a nu te spăla deasupra unui lighean și, în sfîrșit, din dorința, omenească și ea, ca la ora cînd vei deveni tandru și declarativ... (Pe ultimele cuvinte a intrat Jana, fără a fi pentru moment observată.) Alo!... (Bate în furcă.) Au închis! Oricum, e însă bine că te-ai hotărît într-un fel și că l-ai ales singur pe „nu”. Și nici n-ai să regreti. Tu ai nevoie, în fond, de un om care să-ți admire frământările, chibzuința. (Observînd-o, în sfîrșit.) Jana, tu n-ai vrea să fii un astfel de om? (Și pentru că sună din nou telefo-

nul.) Le răspund eu? Le răspunzi tu?

RADU: Să mai aștepte... Să le rețină. (Și ca să justifice concesia.) Poate până atunci se va stabiliza... (Părăsește biroul.)

NATA (abia acum răspunzînd la telefon): Alo! Cine? Cristea?... A și plecat! (Apoi, cu siguranța învingătorului.) Nu mi-ai răspuns, Jana, n-ai vrea să fii un astfel de om?

JANA: N-am înțeles. Ce fel de om?

NATA (controlîndu-se): A, nu! Nimic! Gîndurile... Asociații cît se poate de stranii! Mă întrebam o clipă dacă ai fi în stare să cucerești un bărbat.

JANA: Să cuceresc? Un bărbat?

NATA: Dar acum nu mai are importanță. Radu nu se mai află în birou. A plecat.

JANA: Nu-i nimic. Îl aștept.

NATA: Și aș mai fi vrut să-ți precizez că, de la o anumită vîrstă, naivitățile — ca și rochițele prea scurte — devin puțin indecente.

JANA: Cred că cel mai bun lucru ar fi să nu-ți răspund.

NATA (regretînd): Dar m-ai înțeles greșit. (Exagerat de serviabil.) Eu aș fi vrut dimpotrivă să te ajut: să te învăț cum să te îmbraci, cum să te porți, cum se cucerește un bărbat...

JANA (sec): Contez pe bunul simț.

NATA: Numai pe bunul simț? Fără să știi după ce criterii trebuie să alegi ciorapii cu dungă sau fără? Fără un ruj Revlon? Fără o pudră Coty? (Izbucnind într-un hohot de ris.) Dar am glumit. Mincule! Am vrut să te necăjesc. (Și luîndu-și un șal.) Restul scuzelor, cînd mă întorc de la gară. Am plecat! (Sărutînd-o pe obraz.) Îmi închipui că Radu se poate întoarce din moment în moment, și n-aș vrea să te intimideze prezența mea... (Rîde, ca după o nouă glumă, și dispăre.)

MARIA: Nu trebuia să-i fi dat voie să se sărute, Jana! Trebuia s-o zgîrri, s-o bați, s-o lovești!

JANA: Ce curios! Dumneata stai, te uiți la oameni, de parcă ai voi să le spui de fiecare dată ceva... și nu le spui nimic.

MARIA (ca pentru sine): Da, e ade-vărat! Atunci nu i-am spus nimic.

JANA (neazuzînd-o): Iar eu, dimpotrivă, eu simt nevoia să spun... așa... tot ce gîndesc și ce simt, iar dacă am o bucurie — uitați-vă — mi se citește pe față!

MARIA (citind): „Trebuie să fie o bucurie cu adevărat mare.

JANA (în joacă): Sigur... Sînt cineva!

MARIA: Poftim?!

JANA (cu importanță): Creațoarea unei noi metode! Pentru sondă, vorbesc. În cazul intervenției. N-ai înțeles?

MARIA: Mi se pare că nu.

JANA: Dar e o soluție cît se poate de simplă. V-aș putea-o explica... Și în cel mult 3—4 săptămîni, dacă vă explic metodic...

MARIA (cu părere de rău): Poimiine seara plec.

JANA: Dar e descoperirea mea! A fost tema lucrării mele de diplomă! Doi ani am lucrat! Colegii spuneau că am o idee fixă: intervenții și iar intervenții. Numai șeful catedrei... (Și pentru că îl aude pe Teiu apropiindu-se.) Ssst! (Se apropie de harta geologică prinsă pe unul dintre pereți.) Li fac o surpriză!

TEIU: Mincule!

JANA: Lucrez.

TEIU: Nu faci nimic.

JANA: Fac propuneri.

TEIU: Te ții de prostii.

JANA: Tehnice...

TEIU: Mai bine ți-ai aminti că ești ditamai inginer!...

JANA (pentru că n-ajunge tocmai „acolo” sus, unde ar avea ea ceva de însemnat): Un scaun, te rog!

TEIU: ...și specialist în foraj! (Ii dă totuși scaunul.)

JANA: În intervenții! (S-a urcat pe un scaun și-ncepe să tragă tot felul de linii pe desenul reprezentînd, se pare, o secțiune printr-o coloană.)

TEIU: Și linia aia, ce-i?

JANA: O idee...

TEIU: Prima oară o văd!

JANA: E o idee nouă.

TEIU: Și acolo, în dreapta?

JANA: Ogîndă de beton.

TEIU: La cît?

JANA: La 1300.

TEIU: Și vrei să perforezi?

JANA: Se înțelege...

RADU (care a reîntreat între timp și a urmărit, se pare, tot schimbul de replici): În esență, rămîne însă tot o intervenție! Mai rapidă, mai sigură poate, ideea e chiar interesantă, te felicit... (Schimbînd tonul.) Dar la o coloană calculată pentru 100 de atmosfere, atunci cînd presiunea a trecut abia de 50, refuz să discut despre intervenție.

JANA (nedreptățită): Dar propunerea mea nu-i decît o propunere pen-

tru un caz de forță majoră! O soluție de ultim moment! Nu înțeleg ce vă supără.

RADU: Totul! Și mai ales faptul că nu există om care să nu se simtă obligat să-mi propună soluții, să-mi vină în ajutor...

TEIU (întrerupîndu-l): Mi se pare firesc. Presiunea a trecut de 50. Trebuie să fim pregătiți.

RADU: „Pregătiți!” Ei bine, chiar și acest „pregătiți” l-am auzit în urmă cu 10 minute de la Cristea; în urmă cu 5 de la Pandele, și acum, aici, pentru a treia oară! Sînteți formidabili! Cum de v-ați putut aduna? Ce v-a adus?

TEIU: Eu credeam că nici pe dumneata nu te-a adus altceva.

RADU: Ba da! Altceva! M-au adus acești patru pereți! (Și pe neașteptate, simplu, pe tonul unei mari confidențe.) Interferența aceasta de planuri. (Indicînd spre fereastră.) Unul, real — un peisaj în alb și negru; un al doilea, teoretic (aprinde și stinge o veieuză care-și împrăștie lumina pe rafturile de cărți); și în sfîrșit, un al treilea (peretele cu harta geologică), peretele alb al prezumțiilor, al calculelor și soluțiilor neașteptate, al marilor descoperiri... (luînd de pe perete o fundă), incluzînd bineînțeles funda! (Mariei) Ți-o amintești?

MARIA (surprinsă): Funda?

RADU: Cel mai inteligent lucru pe care l-a gîndit fratele dumitale: „Decît să treci prin viață fără să lași urme pe acest perete alb al marilor afirmări, mai bine pune-ți streangul!” (Janei, colegial.) Și am înlocuit streangul printr-o fundă, din considerente estetice. E funda coroanei de lauri pe care am primit-o într-a întîia de liceu.

TEIU: Ai uitat cel de-al patrulea perete.

RADU (spre sală, minimalizînd): A, da! Această sală! În care se adună oamenii... Colectivitatea... Opinia publică!...

TEIU: A, nu! (Nuanțîndu-le la adevărata lor valoare.) Oamenii! Colectivitatea! Opinia publică!

RADU (ca pentru sine): Al patrulea...

TEIU: Al patrulea sau primul... (Din joc: „Cum vrei s-o iei.”) Cel care nu poate lipsi!

MARIA (depășită de sens): De ce n-ați făcut un perete despărțitor?

TEIU: Ca să nu ne despărțăm...

FLORICE! Orele 22.00! Presiunea la sonda, în spatele coloanei de extracție, 57 de atmosfere!

MARIA (venind spre rampă, spre interpreta Janei, în timp ce, în scenă, pentru câteva clipe, biroul lui Radu intră în întuneric): 57?! Nu se poate! Să fi ajuns într-adevăr la 57? (Apoi, interpretei.) Și Teiu — de parcă mi-ar fi auzit gândurile — s-a mai întors o dată din drum.

TEIU (poate numai vocea lui Teiu): Să sperăm că peste o oră, când mă întorc de la sonda, va fi tot 57.

INTERPRETA: Radu nu i-a răspuns?

MARIA: Nu l-am mai auzit. Se apropiase de fereastra biroului și repeta la nesfârșit — cine știe cum și-a amintit — un început de cîntec. (Un reflector ni-l descoperă pe Radu.) Eu încercam să fac puțină ordine în birou. (Într-adevăr, încearcă.) Și se făcuse liniște, multă liniște, anume parcă pentru a ne auzi unul altuia gândurile.

INTERPRETA (intrînd și ea în birou): Și Jana?

MARIA: A răsturnat mai întîi un vas de flori (îl și răstoarnă), s-a uitat apoi în stînga, în dreapta, de parcă ar fi așteptat să fie muștrată (se uită, așteaptă), apoi s-a așezat la birou și a început să lucreze.

RADU (fără adresă): Vezi, mi se pare cumplit! Să fii specialist în foraj, să ai în fața ta un buletin — 57 de atmosfere —, să știi că acolo, undeva, e în joc soarta a tot ceea ce ai făcut pînă azi, să nu poți interveni cu nimic, să te obsedeze — stupid! — un început de cîntec, să te amuze că în jur se mai face ordine. (Se apropie de Jana și-i cercetează pentru o clipă hîrțile.) Numai dumneata mai ai tăria de a căuta noi soluții, de a le susține!

JANA: Cred că va trebui schimbată și compoziția noroiului. Va fi nevoie de un noroi mult mai dens.

RADU: Nu mai crezi în stabilizarea presiunii?

JANA: Ca să fiu sinceră... (Din priviri: „nu“.)

RADU (cercetînd-o mai departe, preocupat): Acum îmi amintesc precis: stătea în banca întîi, la margine! Și-ți venea mereu, nu știi de ce, să rîzi. De ce rîdeai?

INTERPRETA (smulgîndu-se parcă din fața lui și venind spre rampă, spre Maria Andone): Dar nu se poate, Maria Andone! Presiunea era în creștere! Eu sînt sigură că Radu

nu mai putea vedea pe nimeni în jur...

MARIA: Și tocmai atunci cînd ai fi crezut că nu mai e în stare să vadă pe nimeni în jur (convîgînd-o parcă să reîntre în rol), pentru că părai liniștită și nu erai... (ca o sugestie) și respirai agitată, pentru că mai erai îmbrăcată ca pentru festivitate și festivitatea rămăsese în urmă... te-a văzut.

RADU: Cîți ani ai, Jana?

JANA: 23...

RADU: Și-i cunoști de mult pe Teiu, pe Cristea?

JANA: De cînd mă știu.

RADU: Ți-a mai pus cineva, vreodată, întrebări din astea prostesti?

JANA: Nu, niciodată. Și nu sînt... prostesti.

RADU: Ai încercat, însă, vreodată, o senzație de teamă și nevoia asta absurdă de a vorbi și de a auzi pe alții vorbind?

JANA: Uneori, la erupții...

RADU (surprins): Cum? Ai mai participat la erupții?

JANA (grav): De zeci și zeci de ori.

MARIA (în șoaptă, ca o indicație regizorală): Dar nu așa, mai bine dispusă, rîzînd. Pentru că Jana nu participase de fapt la nici o erupție. Era vorba doar de un simplu joc din anii copilăriei.

JANA (rîzînd): Casa noastră era undeva sus, pe un deal. Și ne strîngeam noi copiii — aveam pe atunci 7—8 ani — să ne jucăm de-a erupția. De fiecare dată, unul dintre băieții murea — pentru că așa era jocul — și eu trebuia să mă fac că plîng, pentru că eu eram mama sau fiica celui care a murit.<sup>1</sup>

RADU: Un joc ciudat...

JANA: Și numai cînd am crescut, au început să mă ia și pe mine în echipă, uneori chiar ca șefa echipei, și trebuia să-l sărut — pentru că Pandelescu schimbă regula jocului — pe cel care salva sonda. Dar eu făceam ce făceam și o salvam singură, și nu-l mai sărutam pe nici unul!

NATA (care a auzit probabil ultima replică): Prea lent, Jana! Orice joc se încadrează în anumite reguli... Într-un anumit ritm! Trebuia să joci mai rapid! Nu te mai pot ajuta cu nimic. (Apoi, lui Radu, în-

<sup>1</sup> Relatarea jocului fiind ea însăși un joc, tonurile grave, sumbre, sînt de la sine excluse. Dacă nu se reușește, ceea ce rămîne la aprecierea regiei, se va renunța cu totul la jumătatea a doua a replicii.



minându-i un *plic.*) Biletele pentru trenul de 0.40.

FLORICEL: Orele 23.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 62 de atmosfere.

TEIU (*reintrind și răspunzând parcă privirii lui Radu*): S-a aranjat S-a pregătit totul! Și am vorbit și cu Cristea. El cunoștea soluția Janei mai de mult. Susține că la noi se potrivește mânășă. Exact ce ne trebuie!

RADU (*surprins*): Exact ce ne trebuie... Interesant! Surprinzător chiar! (*Un ris scurt, nervos.*) La 37 de atmosfere ne urcam în tren să petrecem; la 41, eram în plină festivitate; la 47, plecam spre schelă; la 49, păream ferm convins de stabilizarea presiunii; la 53, intenționam doar să fim pregătiți; la 57, mai discutam despre cel de-al patrulea perete... iar la 62, soluția Janei este „exact ce ne trebuie“.

NATA (*apropiindu-se de Radu*): Înapoiază-mi biletele!

RADU: Ce vrei să faci?

NATA (*luând biletele și rupindu-le unul câte unul*): La 62 de atmosfere nu mai are sens să plecăm.

RADU: Dar mai înainte, în tren, amintește-ți...

NATA: Nu trecuse de 40.

RADU: Și excursiile, omorîrea preventivă a sondei...?

NATA: Nu trecuse de 50.

RADU (*privindu-i, rînd pe rînd, pe Nata și Teiu*): Parcă v-ați fi schimbat rolurile!

NATA: A trecut de 60.

RADU: Și v-ați schimbat rolurile — ceea ce-i jignitor pentru mine — fără să vă fi întrebat nici o clipă de ce am refuzat mai înainte să plec, de ce n-am fost de acord cu omorîrea sondei atunci, de ce nu sînt nici acum, de ce nu voi fi niciodată.

INTERPRETA (*ca pentru sine*): Nici odată? Dar nu se poate... E absurd!

RADU (*fără s-o fi putut auzi și deci în continuarea propriei sale replici*): Și ca să nu vi se pară absurd: omorîrea sondei ar însemna pentru mine compromiterea a tot ceea ce am făcut pînă azi, infirmarea unui întreg sistem de foraj în care, ani la rînd, am crezut și continuu să cred! Și-i munca mea! Sînt gîndurile mele!

INTERPRETA (*de data aceasta, lui Teiu*): Dar tot nu înțeleg... De ce

această izbucnire? De ce atîtea justificări?

TEIU: Presiunea era în continuă creștere, șansele de stabilizare scădeau, datele problemei deveniseră altele și — ceea ce e din nou esențial pentru înțelegerea momentului — pozițiile noastre începeau să se deosebească.

INTERPRETA: Trebuia să-l previi.

TEIU: L-am prevenit. (*Și întorcîndu-se spre Radu.*) Nu-ți cere nimeni să intervii la 60 de atmosfere. Ar fi o prostie. Sînt de acord. Dar dacă îți propui să refuzi ideea intervenției, în general, oricare ar fi presiunea, ne despărțim. Pornim în direcții opuse.

RADU: Fără aprobarea mea nu va interveni nimeni.

TEIU: Iar odată cu apariția primului simptom eruptiv, cu sau fără această aprobare...

RADU: Cu sau fără?

TEIU: Și prin aceasta... cu sau fără Radu Andone, noi tot vom interveni.

RADU: Interesant! Și oarecum explicabil: ți-e teamă! Pentru că, orice s-ar spune, o intervenție de ultim moment la o presiune foarte ridicată ar fi legată de un anumit risc. Mai ales pentru șeful echipei de intervenție! (*Apoi, mai mult decît ironic.*) Și cine ar putea să-l acuze pe comunistul Petre Teiu — șeful echipei — c-a încercat să evite un anumit risc?

MARIA: Radule, ce se întîmplă cu tine?

RADU: Nimic. Constat doar că tuturor ne e teamă. Dumitale (*s-a oprit în fața Mariei*), pentru că, orice s-ar spune, îți rămîn fiu (*Maria Andone se retrage spre Teiu*); Natei, pentru că mă iubește (*s-a apropiat de Nata*) și mai ales m-ar iubi dacă aș fi mai puțin penibil, ridicol (*Nata părăsește biroul*); Janei, pentru că înțelege ce înseamnă toată această navigație spre adîncuri și-i conștientă, poate, de risc; iar mie — pentru că și mie mi-e teamă — de ratare, de compromitere, de toate aceste straturi de marnă, de argilă, de brechie!

MARIA (*lui Teiu, în șoaptă*): Ce înseamnă brechie?

TEIU: O întrepătrundere diabolică de roci, care ne-a rupt mai întîii forezele, ne-a distrus nervii, iar acum într-o ultimă zvîrcolire...

MARIA (*ca pentru sine*): Brecia...

TEIU (luind funda de pe perete și desfăcînd-o): O brută!

RADU: Bruta la care te referi avea un admirabil principiu.

TEIU: Îmi închipui... „Admirabil!”

RADU: „Cine-i născut pentru locul întîi nu-l poate accepta pe al doilea!”

TEIU: O brută roasă de ambiție.

RADU: Un om care, la marile manevre din '39, a avut curajul să piloteze un avion care nu fusese nici măcar încercat. La 3000 de metri deasupra Ozanei!

MARIA: Și a căzut...

TEIU (ironic): Dacă nu cădea, ocupa locul întîi...

RADU: Ca de obicei! Morală!

TEIU: Nu, morala abia urmează: n-ai niciodată dreptul, de dragul locului întîi, să riști viețile celor din jur!

FLORICEL: Orele 23.30!...

INTERPRETA (întrerupînd scena): O clipă, vă rog! (Lui Teiu) La orele 23.30 l-ați prevenit deci din nou că el, personal, „de dragul locului întîi”, continuă să riște viețile celor din jur...

TEIU (neînțelegînd încă): Trebuia să-l previn... Era o datorie!

INTERPRETA: Și tot la 23.30 erai hotărît — și Radu știa acest lucru — ca la apariția primului simptom eruptiv, cu sau fără aprobarea lui, să începeți intervenția. Ei, bine...

TEIU: Înțeleg. Dacă n-a fost cumva o greșală de tactică? Și dacă nu cumva, l-am eliberat de răspundere?

INTERPRETA (ca o scuză): Pentru nespecialiști...

TEIU: Chiar și pentru nespecialiști: intervenind abia în ultima clipă, în momentul primului simptom eruptiv, îți rămîne totdeauna un anumit risc, un procent de neprevăzut. Iar pentru a interveni pe parcurs, deci înaintea acestui prim simptom eruptiv, fiind vorba de un foraj experimental, aveam nevoie de aprobarea lui Radu Andone.

INTERPRETA: Și el știa acest lucru?

FLORICEL (reluînd): Orele 23.30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 67 de atmosfere!

RADU: 67... sau 77... sau 87!

TEIU (interpretei): Știa... (Apoi, lui Radu) Sperăm totuși că vei înțelege acest lucru înainte de 87!

RADU: Voi înțelege sau nu... Dacă nu există puncte noi de vedere, m-ar bucura să întrerupem discuția. (Îi urmărește cu privirea pe cei care părăsesc biroul, apoi se întoarce spre

Jana, surprins parcă de îndrăzneala de a fi rămas.) Dumneata?

JANA: Așteptam să fiu întrebată.

RADU: Tot în legătură cu sonda?

JANA: Nu. O consultație.

RADU: Nu s-ar putea amîna?

JANA: Ar fi păcat.

RADU: E o problemă complexă?

JANA: Despre un om complex... Mi-a fost și profesor...

RADU (iritat): Și aflîndu-te în biroul lui, nu te-ar putea da afară?

JANA: Mi-e teamă că-i în stare.

RADU (îmbunat): Ți-e antipatic?

JANA: Cunosc oameni care ar susține contrariul.

RADU: Trebuia să-i dezminți, să protestezi...

JANA: N-ar fi ajutat. S-a creat în ultima vreme această impresie — care n-a fost suficient combătută — că toate fetele de vîrsta mea se îndrăgostesc ca la comandă de inginerii de vîrsta lui.

RADU: Dumneata însă, nu mă îndoiesc, n-ai „suferit” de această impresie.

JANA: Ca să fiu sinceră... Nu.

RADU: Și față de nimeni.

JANA: De nimeni. Dar Pandele, vedeți, e de părere că n-ar fi exclus să mă induc singură într-o gravă eroare. Adică, spune el, să „sufăr” (ca și cum ar fi spus să „îubesc”), că doar nu-s de piatră, dar meavînd criteriile de comparație — pentru că aș „suferi” de fapt prima oară —, nici să nu știu cît de mult sînt în stare să „sufăr”.

RADU: Adică, n-ar fi cu totul exclus...

JANA: N-ar fi... Dar fără știrea mea. (Se aude sunînd telefonul.)

RADU: E curios că, în momente de mare încordare, oamenii ajung să-și spună lucruri la care s-ar fi așteptat cel mai puțin. (Apoi, ridicînd receptorul.) Da, Andone... I-am explicat mai înainte lui Teiu... Cum? Nu va rezista pînă la 100? Vreau argumente! Da, scrise! Și nici scrise! Nu admit nici o intervenție! (Revenînd spre Jana.) Oamenii aceștia nu vor să înțeleagă că nu-mi pot semna singur înfrîngerea, capitularea!

JANA: Și dacă nesemnînd se întîmplă o nenorocire? Dacă se pierde zăcămintul? Dacă ar muri un om?

RADU (încercînd să evite): Îmi închipui că omul pentru care ai putea „suferi” ar interveni imediat...

JANA: Tocmai în această problemă voiam să vă consult. (Cu sentimentul grav al unei declarații de dragoste.) Ce-ar trebui să fac dacă acest om ar refuza să intervină?

RADU (necontrolându-se): Am dreptul să amîn pînă la 100 de atmosfere. Limita legală...

JANA (continuînd): Nu mai e nici ea sigură. Nu mai e legală! Abia vi s-a comunicat. Și nu-i vorba de legi.

RADU (persiflant): Știu... De încrederea celor din jur... De responsabilitate... De o mie de alte lucruri...

JANA (mult mai simplu): Da, va trebui să ne întîlnești, să ne spui „bună ziua“, să ne întrebî „Ce mai faci, Mincule?“ „Ce mai faci, Teiule?“ De o mie de alte lucruri!

FLORICEL: Orele 24.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 71 de atmosfere.

JANA (lui Radu): Apoi vor fi 72... 73...

RADU: Știu să număr și singur.

JANA: Am rămas la 73.

RADU: Încearcă mai bine să te transpui în situația mea!

JANA: Am încercat.

RADU: Uitînd însă că ești Jana Mincule.

JANA: Încercînd să uit...

RADU: Și închizînd ochii! Spunîndu-ți că în jur nu e nimeni!

JANA (închizînd ochii și repetînd): „În jur nu e nimeni“...

RADU: Și că presiunea n-a ajuns decît la 71; că ți-au rămas 29 de șanse din 100: aproape o treime! Și că tu nu poți renunța! De ce-ai deschis ochii?

JANA: Pentru că v-am auzit vocea... și vocile altora...

RADU: Dar e vorba de căutările tale, de creația ta! Și crezi în ele! Nu poți admite eșecuri! Și ești convinsă că presiunea se va stabili... Ești liniștită!

JANA: Vă tremură vocea...

VOCEA LUI FLORICEL (ca de foarte departe): Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție...

JANA: Și șansele scad. Au mai rămas 28! 27! Și cei din jur vă întreabă...

RADU: Trebuia să uiți că ești Jana Mincule.

JANA: Dar n-am putut uita că există o Jana, un Teiu, un Cristea...

RADU: E condiția realizării tale!

JANA: Dar realizarea aceasta are valoare doar prin ei, pentru ei! Și

nu te poți realiza în afara lor, împotriva lor! (Pe ultimele cuvinte a intrat Cristea.)

CRISTEA (înminîndu-i lui Radu o hîrtie): Raportul! Argumentele!

RADU (refuzîndu-l): Tocmai îi explicam tovarășei Jana că nu voi mai citi astăzi nici un raport.

CRISTEA: În locul dumitale, mai că așa face o excepție.

RADU: Îmi place să cred că glumești. (Apoi, Natei și lui Horia, care au apărut în pragul ușii.) Vă rog, intrați. Tovarășul Cristea a ales cel mai potrivit moment pentru glume.

CRISTEA: Cînd presiunea trece de 70, nu prea mi se întîmplă.

HORIA (bătînd): Coloana-i calculată pentru 100!

NATA (în șoaptă): Nu te-amesteca, Horia! Jocul acesta nu mai e pentru tine!

CRISTEA: Iar eu arătam în raport, negru pe alb, de ce coloana ar putea să cedeze în jurul lui 90—95.

FLORICEL: Orele 0,30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 74 de atmosfere! (În timp ce muzica accentuează tensiunea momentului, un reflector ne-o va descoperi pentru cîteva clipe pe interpreta Janei, chiar lîngă pian, în apropierea Mariei Andone.)

INTERPRETA: Dar nu mai înțeleg! Nu se poate! Parcă abia au fost 71 de atmosfere. Cînd s-a adus noul buletin? Să fi trecut de atunci o jumătate de oră?

MARIA: Nu știu. Nu mai puteam urmări. Se adunaseră acolo și Cristea, și Nata, și Horia, într-un tîrziu și Pandeale, biroul devenise parcă mai mic, mai neîncăpător, și mă copleșise senzația că se strînge mereu în jurul meu... Iar mie îmi rămînea să alerg de la unii la alții, încercînd să-i urmăresc, să-i înțeleg, să găsesc un drum, o ieșire! (Un reflector ni-i descoperă, într-un colț al biroului, pe Nata și Horia; se aude un fluierat prelung de tren.)

HORIA: Trenul de 0,40' Am impresia că n-ai să-l mai prinzi!

NATA: Nu te-ai trezit cu totul, Valhoria.

HORIA: Și mai spuneai că așa și pe dincolo, iubire, metode moderne...

NATA: E un proces prea complicat pentru tine, Valhoria! Și cînd spun proces...

HORIA: Mă gîndesc la sancțiuni!

NATA : Nu fi meschin. Trăiești în plină dramă.

HORIA : Dramele trec, sancțiunile rămân.

NATA : Presiunea a trecut de 74 ! Trezește-te !

HORIA : Din moment în moment se va interveni. Sînt cît se poate de treaz.

NATA : Fără aprobarea lui Radu Andone ?

HORIA : Cine știe ? Ar putea uita să i-o ceară.

NATA : Cu atît mai bine, Valhoria...

HORIA (ca pentru sine) : Să te ferească Dumnezeu să te iubească femeile.

NATA : Radu nu va putea uita niciodată că i-a fost călcată în picioare marea lui șansă de afirmare.

HORIA : Se va resemna. S-au resemnat și alții.

NATA : Un resemnat e capabil de ură, de resentimente. Trebuia să închini, Valhoria, și pentru resemnați. (Un reflector ni-i descoperă, în alt colț, pe Jana și Pandeale.)

JANA : Cînd ai sosit, Pandeale ? Nici nu te-am văzut...

PANDELE : „Foaie verde trei lalele, unde-i chef, hop și Pandeale !”

JANA : Și-aș putea să jur c-ai trecut pe la sondă.

PANDELE : De dragul lui Cristea. Neînsurat, săracu'. Fără copii. Suflet de om și dînsu', vorba nevastă-mi.

JANA : Nici nu ești însoțit, Pandeale, de ce minți ?

PANDELE : Pun răul în față !

JANA : Și abia dac-ai fi fost, s-ar fi zbuciumat săraca, ar fi plîns, te-ar fi oprit, poate...

PANDELE : „Plîng o țîră, iarăși rid/pleacă, zic, să nu te vād...” Nu se poate conta pe femei... Nu-s serioase !

RADU (care tocmai s-a apropiat) : Tovarășul Pandeale ! Tocmai mă miram că nu ești aici. Că n-ai început și dumneata să-mi vorbești de presiuni, coloană, intervenții !

PANDELE : Păi, ce să mă încep, tovarășe inginer ? Că eu mi-am dus și baritul, am pregătit și pompele, un ordin să mai fie, și gata !

FLORICEL : Orele 1.00. Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 76 de atmosfere !

RADU : Ei bine, tocmai acest ordin nu-l vei primi. Nu voi da acest ordin. Presiunea se mai poate stabili-  
zări. Și-atîta timp cît se mai poate

stabiliza, refuz să intervin. Înțelegi ? Refuz !

INTERPRETA (Mariei Andone) : Și Pandeale nu i-a răspuns ?

MARIA : Nu i-a răspuns nimeni. De ce să-i fi răspuns ? Din toate aceste izbucniri și din toată această zgomoasă siguranță am înțeles cu toții că nici el nu mai credea în stabilizarea presiunii. (Un reflector îi descoperă pe Radu și Nata.)

RADU : Din nou penibil, ridicol ?

NATA : Din nou. Cred că e o trăsătură de caracter.

RADU (încercînd o justificare) : Era totuși normal... simțeam nevoia să strig !

NATA : Dar ai strigat prea tare. Ca atunci cînd ți-e teamă, cînd ceri ajutor.

RADU : Și totuși, în jurul lui 100... Există legi, obligații morale !

NATA : Pentru tine tot ar fi inutil. Nu ți se va ierta niciodată c-ai aminat pînă în ultima clipă.

RADU : Și-atunci, ce vrei ? Să nu mai aștept ? Să intervin ?

NATA : Să înțelegi că, jucînd totul pe o carte, e stupid să-ți oprești 30 de bani de tramvai...

RADU : Ultimul buletin indica 76.

NATA : ...Să uităm pentru o clipă de sonde, de presiuni, de foraj...

RADU : Dar e absurd !

NATA : ...și să plecăm într-o minunată excursie !

RADU (cucerit, totuși) : Tu ești nebună, Nata !

NATA : Să nu putem fi acuzați că am ratat, cine știe, ultima noastră noapte, ultima clipă de dragoste...

RADU : Uneori mă întreb dacă m-ai iubit vreodată.

NATA : Și eu m-am întrebat în privința ta. Și n-am aflat. Poate te-am intrigat doar. Ca un parfum ciudat, ca un suris ciudat, ca o femeie ciudată. Ce te surprinde ?

RADU (repetînd oarecum o scenă anterioară) : Nimic. Sau poate felul tău de a gîndi.

NATA : Nu te minți. Gîndim la fel : ne punem aceleași întrebări, găsim aceleași răspunsuri. Sînt un fel de oglindă care, fidelă, te reflectă.

RADU (privindu-se în această „oglin-dă”) : Arăt prost ?

NATA : Nu. Răvășit doar. Ca la capătul unei nopți refuzate.

RADU : Noptile care n-au existat.

NATA : Noptile care vor veni. Excursiile de la capătul fiecărei zile.



RADU : Ai o obsesie.

NATA : Nerespectarea traseului, fuga din obişnuit şi saltul mortal.

FLORICEL : Orele 1,30 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie, 78 de atmosfere !

RADU : 78... (Apoi, Natei) Uneori, mă întreb de ce nu m-ai părăsit până azi !

NATA : Jumătatea frivolă din mine şi-ar fi dorit, fireşte, o viaţă uşoară, un amant, doi amanţi, o maşină... Cealaltă însă, un bărbat în care să creadă. (Căutându-i privirea.) Şi am crezut !

RADU : În mine ?

NATA : În cel care ai fi putut deveni.

RADU : Şi nu voi deveni ?

NATA : Ai început să te îndoieşti de tine însuşi ! Nu mai vrei cum voiai altădată ! Şi cine nu vrea, cum n-a vrut nimeni până la el, nu devine !

RADU : Nu-ţeleg unde vrei să ajungi.

NATA : Să perseverezi, vreau ! Să ai curaj, vreau ! Să-ţi aminteşti de acel miraculos „eu pot, eu vreau, eu trebuie !” Şi-n orice condiţii : împotriva oricui şi a orice ! (Un reflector îi luminează pe Teiu şi Jana.)

TEIU : Nu prea arăţi veselă, Mincule !

JANA (ca pe o descoperire) : Se schimbă oamenii greu...

TEIU : Ne înşelăm, uneori, crezând că se schimbă uşor.

JANA : Poate ar fi trebuit totuşi să intervenim.

TEIU : Vorbeşti prostii, Mincule ! Petrolul contează !

JANA (neînţelegînd) : De asta şi spuneam...

TEIU : Petrolul din oameni !

JANA : Îţi place să glumeşti...

TEIU : Îmi pare rău ! În fiecare om sînt vreo 2—3 picături !

JANA : Chiar şi în Radu Andone ?

TEIU : Se înţelege ! Şi în el ! Sintem o ţară foarte bogată !

JANA : Şi ca să ajungem la cele 2—3 picături...

TEIU : Tocmai asta-i ! Trebuie să forăm ! Să forăm zi şi noapte ! Şi naiba ştie ce te-or mai fi învăţat şi pe tine la facultate... că la zăcămintă, stai rău de tot, Mincule ! (În colţul opus se continuă discuţia dintre Radu şi Nata.)

RADU : Şi dacă în ultima clipă voi hotărî să intervin ?

NATA : Vei pierde nopţile albe şi excursiile...

RADU : Dar tu, Nata, înţelege !

NATA : Şi va trebui să-ţi găseşti un alt „tu“, mai modest, mai înţelegător, mai comod.

RADU (înţelegînd) : Ca de obicei, deci : „nu“.

NATA : O singură şansă...

RADU : O şansă ?

NATA : S-ar putea, cine ştie, ca dintr-un banal compromis, dintr-un calcul meschin...

FLORICEL : Orele 2.00 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie...

NATA (luîndu-i buletinul din mînă şi intrerupînd-o) : S-ar putea, spuneam, să încerc să mă obișnuiesc cu ideea celui „da“, puţin blazat, puţin frigid, pe care-l arunci unui bărbat oarecare. (Continuînd citirea buletinului.) 78 de atmosfere. Eşti rugat să treci pe la sondă. (După ce Radu părăseşte scena, Mariei Andone, care s-a apropiat de ea.) Am impresia că am început să te intrig.

MARIA : Ultima voastră discuţie a lămurit totul.

NATA : E un reproş ?

MARIA : Nu, dar nu mi-au plăcut niciodată şantajele.

NATA : Crezi că trebuia să-i ascund că-l iubesc ?

MARIA : Nu te minţi ! Te iubeşti doar pe tine. Şi ai vorbit mult prea mult despre acel „tu“, singurul care l-ar putea înţelege, care i-ar voi binele... ca să te mai pot crede şi eu.

NATA : Mă aşteptam la o învinuire mai gravă.

MARIA (făcîndu-i pe plac) : Există şi un altfel de „tu“.

NATA (ironică) : Sentimentală, naivă, romantică, în stare să descopere noi sisteme de intervenţie...

MARIA : Şi care te alarmează, te sperie, tocmai pentru că simţi că-l iubeşti şi ea. Şi-i un alt fel de a iubi.

NATA : Mai bine ţi-ai aminti că eu i-am insuflat lui Radu dorinţa de a se realiza. Eu am continuat opera fratelui dumitale.

MARIA : S-ar fi realizat oricum.

NATA : Dar nu oricum, ci prin el însuşi.

MARIA : Nu-i meritul tău !

NATA : De la mine a învăţat acel „eu pot, eu vreau, eu trebuie !” şi, în afara ambiţiei mele, tot acest „eu“ n-ar fi existat niciodată !

MARIA : Şi de ce ai făcut-o ? Din altruism ?

NATA: Nu-u... (Ironică și, fără voia ei, sinceră.) Pentru că sint egoistă, pentru că îmi vreau realizate micile mele vanități și, în general, toată filozofia mea începe în trei cuvinte: „e dreptul meu“ sau, și mai simplu, „mi se cuvine“. Aici voiai să ajungi?

MARIA: Încep să înțeleg de ce ai fi vrut ca Radu să plece încă în noaptea asta, cu primul tren, și de ce toată discuția aceea ciudată cu Teiu...

NATA: Ar fi putut să-l oprească.

MARIA: Probabil că asta și urmăreai. Încercînd să-l oprească, l-ar fi provocat, i-ar fi rănit orgoliul... și poate, abia atunci ar fi plecat!

NATA: Aș putea să-ți amintesc că la 60 de atmosfere am rupt eu însămi biletele. La asta ce-mi răspunzi? (Pentru că o vede pe Jana apropiindu-se.) Sau poate îmi răspunzi dumneata? De ce le-am rupt?

JANA: Ți-ai dat probabil seama c-ai făcut o greșală. Acest om e îndrăgostit de foraj. Și sonda aceasta înseamnă, pentru el, ani de muncă, de căutări...

NATA: Uneori pari mai puțin naivă.

JANA: Și-ai mai înțeles că acesta ți-e singurul drum: să-l împingi spre risc, să se opună intervenției...

NATA (imprudent)... și lui Teiu, lui Cristea, tuturor! Pentru că e dreptul lui! Condiția realizării sale! (Regretînd.) Presiunea se mai poate stabili.

JANA: Nu, nici dumneata nu mai crezi.

NATA: Atunci, cum? Îți închipui că vreau să-l fac răspunzător de o eventuală erupție?

JANA: Nu, pe erupție n-ai contat niciodată. Știai foarte bine că la o anumită presiune noi tot vom interveni. Dar îndemnîndu-l să nu accepte intervenția, îți rămînea speranța că, la un moment dat, trecînd peste hotărîrea lui, îl vom rupe de noi, îl vom pierde, îl vom urca în tren.

NATA: N-ai decît să te duci să-i înformezi pe Teiu, pe Cristea!

JANA: Ei te cunosc mai de mult și mai bine...

NATA: Și chiar dacă ar fi așa! Chiar dacă ar fi fost un calcul... a fost un calcul exact! Radu nu va interveni!

FLORICEL: Orele 2.15! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 81 de atmosfere!

(În partea opusă a scenei, eventual în biroul lui Teiu, un reflector surprinde discuția dintre Teiu și Cristea.)

CRISTEA: Cam amîni, Teiule! Nu-mi place că amîni!

TEIU: Și ce-ai vrea? Să trec „peste“ Andone?

CRISTEA: La nevoie, și „peste“.

TEIU: O să-și închipuie că am făcut-o pentru liniștea mea. Pentru că o intervenție la 80—85 ar fi mai puțin periculoasă decît în ultima clipă! Și, în sfîrșit, pentru că echipa e condusă de un fricos... De Teiu!

CRISTEA: Și dacă ar conduce-o altcineva?

TEIU: „Dacă“ nu schimbă nimic! Fără „dacă“!

CRISTEA: La 85, echipa ar fi fost altă dată „acolo“.

TEIU: Va fi și azi. Nici o grijă!

CRISTEA: Și la 2.15, ai auzit, ajunsese la 81...

TEIU: Ajunsese! Da! Știu! Și a continuat să crească! Știu și asta! Dar avem datoria să mai încercăm, să-i mai vorbim.

CRISTEA: Dacă ar fi condus-o altcineva, te-ai fi aprins mai puțin...

TEIU: Asta nu-i un motiv...

CRISTEA: Și i-ai fi vorbit mai ușor... Mai limpede!

TEIU: Ce vrei să spui?

CRISTEA: Ce-ai auzit! Romînește: s-o conducă altcineva!

TEIU: Dar n-a fost intervenție la care să nu fi fost „acolo“...

CRISTEA: Ai fi mai nimerit, de data asta, „aici“.

TEIU: Eu răspund de intervenție! Eu hotărîsc!

CRISTEA: Asta ar fi al doilea motiv: dacă ar conduce-o altul, ai răspunde mai mult... Ai trece mai curînd „peste“... Ai hotărî mai ușor!

TEIU: Și cine s-o conducă?

JANA (care s-a apropiat între timp): Nu-i o problemă, cine! Cristea are dreptate!

CRISTEA: Tu nu te amesteca, Min-cule!

JANA: E dreptul meu să mă amestec! E metoda mea și nimeni n-o cunoaște ca mine!

CRISTEA: Asta-i altă problemă...

JANA: E aceeași, nea Cristea!

CRISTEA: Dar e mai grea. Să răspundă mai marii!

JANA: Dar dacă dumneata ai fi cel mai mare — și ai fi director, ministru — și eu ți-aș telefona că la

noii situația e așa și așa... ce-ar hotărî ministrul?

CRISTEA (*neacomodîndu-se dintr-o dată cu noua calitate*): Ar întreba mai întâi; care e părerea lui Teiu? Că nu se poate, trebuie să aibă și el o părere!

JANA: Teiu n-o să accepte, tovarășe ministru. Sînt fiica lui. Nu-l întrebați pe Teiu.

CRISTEA: Atunci, să-ntrebăm pe altul. Cine mai e pe-acolo?

JANA: Ar fi tovarășul Cristea, comunist, om în vîrstă.

CRISTEA (*flatat*): Atunci, vorbiți cu Cristea! Să vă judece el.

JANA: Dar e o problemă specială, tovarășe ministru!

CRISTEA: Cum adică... specială?

JANA: Pentru prima oară în petrol, o fată vă cere permisiunea să conducă echipa de intervenție.

CRISTEA: E vorba chiar de tine?

JANA: De mine.

CRISTEA: De cînd te știu, Mincule, ai făcut greutăți ministerului!

JANA: Dar sînt inginer, tovarășe ministru! Și intervenția se face după un sistem al meu, după o metodă proprie.

CRISTEA (*prins între Jana și Teiu*): Tu ce zici, Teiule?

TEIU: Nu zic nimic.

JANA (*ministrului*): E dreptul meu!

CRISTEA (*mai departe, lui Teiu*): Zice că-i dreptul ei!

JANA: Și ar fi o nedreptate...

CRISTEA: Auzi, zice că e o nedreptate. Ce să-i răspund, Teiule? (*Și pentru că Teiu ridică din umeri, traducînd.*) Zice să-ți răspund c-au mai rămas cîteva... (*Apoi, din nou lui Teiu, cu toată autoritatea ministrului.*) Dar trebuie lichidate și ele, Teiule! Asta nu-i un răspuns! (*Și-apoi, decisiv.*) Notează! Ordin de zi: azi, 11 iunie, pentru prima oară în istoria petrolului...

TEIU (*ultim protest*): Tovarășe ministru, gîndiți-vă...

CRISTEA: Dacă tovarășul Cristea acceptă să lucreze sub conducerea ei, se aprobă! Semnat, ministru — Cristea. (*Și pentru că s-a apropiat și Pandeale.*) A doua semnătură, adjunctul meu, Pandeale!

TEIU: S-a înțeles, tovarășe ministru!

CRISTEA: Și spuneți-i lui Cristea să plece îndată la sondă! Pandeale să-l urmeze! (*Apoi Janei*) Și nici șefa echipei să nu mai piardă vreme!

PANDELE (*ca la o presimțire*): Tovarășe Cristea! Ne descurcăm singuri! Poate că n-ar fi nevoie...

CRISTEA: E dreptul ei, Pandeale! Ea a găsit soluția!

PANDELE: Dar o fată, acolo, e pentru prima oară...

CRISTEA: Fiecare lucru s-a întîmplat cîndva prima oară.

PANDELE (*lui Teiu*): Măcar azi să mai fi fost dumneata. O singură dată. O zi.

TEIU: A zis ministrul că-s cam bătrîn, Pandeale...

PANDELE: Și nu vei mai fi nicio dată „acolo“?

TEIU: ...și c-ar fi nevoie de cineva și „aici“... De cineva care a mai fost de multe ori „acolo“.

PANDELE: N-o oprești?

TEIU: Dacă-mi dai voie să-i spun că tu mi-ai cerut-o... și c-am oprit-o în numele tău... (*Și pentru că Pandeale nu acceptă.*) Hai, du-te... (*Și ca o încurajare.*) „Ce s-ar face fetele...“ (*În timp ce Pandeale și Cristea dispar, un reflector ni-i readuce pentru cîteva clipe pe Radu, revenind de la sondă, și Nata.*)

RADU: Îi văd, îi aud vorbind, și nu pot înțelege de ce numai eu sînt neliniștit.

NATA: Toți sînt... Nu toți arată!

RADU: Și dacă în realitate sînt singuri de ei și nu se tem de nimeni și nimic?

NATA: Ar fi puțin naiv... În cazul unei eventuale erupții, responsabilitatea și riscul rămîn în primul rînd ale lor!

RADU: La asta nu m-am gîndit. Și poate n-ar fi trebuit să mi-o spui... Nu trebuia s-o știu! (*În colțul opus, continuă discuția dintre Jana și Teiu.*)

TEIU (*Janei, pregătită să plece*): Nu pleca! Mai rămîi...

JANA: Cînd te rugam și eu în urmă cu ani, nici nu voiai să auzi. Și te răsteai la mine (*imitîndu-l, probabil*): „Noaptea asta, Mincule, mai am puțină treabă!“

TEIU: Și, vezi să fii atentă!

JANA (*cu înțelegere*): S-au inversat rolurile...

TEIU: Și cînd ai să ajungi la baraca de intervenție, să suni de trei ori... Să știu c-ai ajuns.

JANA: Am să sun.

TEIU: Și să-ți amintești că odată, înaintea unei intervenții, mi-ai scris așa, o lozincă: „Eroismul în-

- seamă să dăruirea vieții pe parcursul unei întregi vieți..."
- JANA: Și dumneata mi-ai spus, la plecare, că uneori oamenii își pot trăi viața într-o singură clipă.
- TEIU: Asta a fost așa... ca să râdem.
- JANA: Și din prag te-ai mai întors o dată.
- TEIU: Asta a fost atunci, când ai plîns.
- JANA: Și m-ai tras de urechi (*imi-tindu-l*): „De ce ești copil, Jana Mincu? Cine n-ar voi să trăiască 1000 de ani? Și să trăiască cu adevărat... și să trăiască puțin, cât de puțin, chiar și atunci când nu va mai fi?...“
- FLORICEL: Orele 2.30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 85 de atmosfere! (*Jana va dispărea odată cu Floricel, nu mai înainte de a-l privi lung pe Radu, care s-a apropiat de Teiu.*)
- RADU: Presiunea a trecut și de 85.
- TEIU (*simțindu-i agitația*): Da, s-ar părea că a trecut!
- RADU: Pentru dumneata, poate și pentru alții, amănarea intervenției ar fi legată de un risc.
- TEIU: Și-atunci? Ce-ai hotărît?
- RADU: S-ar cuveni poate să renunț la dreptul de a hotări.
- TEIU: Nu. Nici asta n-ai fi în stare. Nu ești omu' să renunți! Și nu e un simplu drept! Răspunzi pentru sondă!
- RADU: Și totuși, nu mă pot hotări! Taie-mă, spînzură-mă, dă-mă în judecată, intențează-mi proces!
- TEIU: Nu un proces... Sau, nu unul obișnuit! Pentru că, de data asta, rechizitoriul va anticipa crima!
- RADU: Dar e absurd. Acest Radu Andone, pe care dumneata vrei să-l judeci, a aplicat primul un nou sistem de foraj, a străbătut nesfîrșite straturi de marne și argile, a învins brecea... ,
- TEIU: Nu, n-am învins-o cu totul.
- RADU: Și a avut doar neșansa ca, în ultimul moment, în mult așteptata zi a primului său mare succes și a festivității, să constate apariția unor presiuni interioare!
- TEIU: De aici în începe rechizitoriul: s-a ajuns la 85 de atmosfere, și asta la o coloană la care se știe absolut precis că va ceda înainte de 100.
- RADU: Dar presiunea se mai poate stabili. Chiar și acum, în această clipă. S-ar putea să fie un fenomen limitat. Să intrăm în extracție normală!
- TEIU: E la fel de posibil și contrariul: să crească!
- RADU: Și atunci?
- TEIU: Ești dator să alegi între cele două variante.
- RADU: Știu: omorîrea deliberată a sondei...
- TEIU: Dar, omorîrea înseamnă în același timp și evitarea erupției, evitarea neprevăzutului.
- RADU: Pentru mine echivalează cu o înfrîngere: sistemul de foraj al lui Radu Andone s-ar dovedi prin aceasta falimentar! Ideile mele — se va spune — n-au dus la nimic! Înfrîngere! Eșec!
- TEIU: Un eșec temporar. După sistemul Janei, în două săptămîni intrăm în normal. Totul va fi în ordine.
- RADU: Eu însă vreau să-mi joc cartea pînă în ultima clipă!
- MARIA: Dar gîndește-te, Radule!
- RADU (*Mariei*): M-am gîndit. Și mă gîndesc de mult. De pe vremea cînd mă invitai la serbările de sfîrșit de an — tu știi că n-am lipsit niciodată — și așteptam ca profesoara de muzică Maria Andone să treacă la pian, și mă gîndeam, ascultîndu-te, cît de mult te-a mistuit și pe tine, cîndva, o pasiune, dacă ani la rînd, în numele ei, ai continuat să-ți rupi din orele de somn ore de repetiții și să transformi — în vis cel puțin — micile voastre festivități în marile tale recitaluri. Și eram singurul om, care la sfîrșit nu te aplaudam niciodată.
- MARIA (*disperată*): Nu m-ai aplaudat?
- RADU: Și te compătimeam că ți-a lipsit curajul de a fi perseverat, curajul mării verificări, curajul Ozanei!
- MARIA: Radule...
- RADU: De asta am tot amînat! De asta nici acum nu pot hotări! Nu pot! Și vreau verificarea! Cu orice risc! Pînă în ultima clipă! Singura care-mi poate spune cine sînt, cît pot și ce merit...
- TEIU: Dar am trecut de 85. Ne apropiem de 90. Și asta, la o sondă la care, îți repet, nu avem certitudinea că va rezista pînă la 100 și unde nu-i vorba de succesul sau insuccesul unui recital. Alege!
- RADU: De ce mi-ai spus să aleg?
- TEIU: Nici într-un caz pentru a te speria. Erupția, oricum, va fi prevenită. La primul simptom eruptiv, noi tot vom interveni. Dar amînînd



pînă în ultima clipă, dumneata ai acceptat totuși un anumit risc: al întîmplării, al accidentului, al neprevăzutului. Și aceasta, în numele unei așa-zise afirmări a personalității umane, în numele orgoliului care ți se vrea satisfăcut. Al unei coroane de lauri! Alege! E ultima clipă cînd mai poți să alegi!

MARIA: Poate am greșit și noi, Radule? Poate am trecut prin viață prea ușor? Poate ar trebui să ne oprim o clipă și să privim în urmă? *(Se aude sunînd de trei ori telefonul și, pentru cîteva clipe, apare imaginea Janei, de undeva, de foarte departe.)*

TEIU *(ca pentru sine)*: A ajuns la baracă... Ai grijă, Jana! Mi-ai promis.

JANA: „Cine n-ar voi să trăiască 1000 de ani? Și să trăiască cu adevărat... și să trăiască puțin, cît de puțin, chiar și atunci cînd nu va mai fi?...“ *(Imaginea Janei dispăre.)*

RADU *(lui Teiu)*: De ce mi-ai spus să aleg?

TEIU: M-ai întrebat cîndva, ce înseamnă „cu“ și „fără“ Radu Andone.

FLORICEL: Orele 3.00. Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 93 de atmosfere.

CORTINA

P A R T E A a III-a

La ridicarea cortinei, ca și la începutul părții I și a II-a, Maria Andone la pian, și interpreta Janei — cît mai aproape de rampă; același motiv melodic, aceeași intervenție discretă a reflectorului, aceeași atmosferă.

INTERPRETA: Moartea Janei Mincu — și n-aș voi să anticipez asupra semnificațiilor dramei — s-a produs atunci cînd sonda era în afară de orice pericol. Intervenția se desfășurase — așa spune — peste așteptări, se turnase oglinda de beton, se perforase coloana și, dintr-un moment într-altul, ar fi urmat să înceapă așa-numitul proces de scurgere a presiunilor. Întîmplarea a făcut însă ca tocmai atunci unul dintre membrii echipei, un tînăr, dorînd a se dovedi, poate, deosebit de curajos, nerespectînd prin aceasta normele absolut obligatorii de protecție a muncii, să se apropie de prevenitor. Presiunea rămăsese încă în jurul lui 90, jetul de gaze care răzbătuse prin spatele coloanei de ancoraj resfira în aer o ploaie periculoasă de pietre și — ceea ce tînărul n-ar fi trebuit să piardă din vedere, și Cristea i-o spusese de zeci de ori — ventilele aflate și acum sub presiune continuau să fie casante. Și ar fi fost suficient o simplă imprudență ca sonda, zăcămintul, viața acestui om să fie pentru totdeauna pierdute. Jana, care a sesizat prima pericolul — zgomotul făcea imposibilă orice comunicare verbală —, s-a repezit spre el să-l rețină, să-l salveze... Și l-a salvat, salvînd pentru a doua oară, în

felul acesta, și sonda. Prinsă însă de suvoiul de gaze, izbită de pietre, lovită de sfărîmăturile ventilului... ce importanță mai are cum? La capătul aceleiași zile, Jana Mincu nu mai era în viață! Am depășit această primă dificultate a rolului, tragismul unei morți autentice, cu sentimentul neașteptat pentru mine că, în amintirea celor care au cunoscut-o, Jana a rămas la fel de vie și azi... și cu convingerea că în fiecare seară, în fața mea, la spectacol, vor fi zeci și zeci de Jane, băieți sau fete... Da, am spus intenționat băieți sau fete! Dar am mai întîlnit o dificultate în interpretare, și tocmai aceasta din urmă a transformat, așa spune, toată partea a treia a piesei într-un fel de dezbatere între mine și eroii acestei drame. Să mă explic însă: chiar și prin aceste scurte comentarii care preced acțiunea, eu am fost solicitată în permanență ca, în afara rolului Janei, să interpretez și un al doilea, al meu, al actriței avînd și ea o anumită experiență de viață, sentimente și resentimente. Și dacă Jana, bunăoară, îl iubea pe Radu Andone — nu încerc să-i justific iubirea, iubirea nu se justifică —, convinsă fiind sufletește că, mai devreme sau mai tîrziu, Radu va înțelege că realizarea sa nu este posibilă în afara noastră și, nici într-un caz, împo-

triva noastră, pentru mine ca interpretă Radu rămânea o enigmă, un semn de întrebare. Ce s-a întâmplat cu Radu după discuția cu Teiu, unde a mai fost, cu cine a vorbit și care au fost, în ultimă instanță, gândurile acestui om în noaptea de 11 spre 12 iunie, înainte de a fi semnat ordinul de intervenție, înainte de a fi alergat spre baracă? (*Și întorcându-se spre Radu, pe care un reflector ni-l descoperă.*) Pentru că nu se poate, a existat cu siguranță și-n viața dumitale o clipă când, într-o fulgerătoare și stranie frământare...

**RADU:** Da, a fost! A fost o astfel de clipă! Mă hotărâsem în sinea mea să intervin și alergam spre sondă. Alături de mine — Petre Teiu. Îi simțeam răsuflarea și, din când în când, la fiecare serpentină a drumului ce urca spre baraca de intervenție, mi se părea că-mi șoptește: „Mai repede, mai repede!“ Și auzindu-l, îmi spuneam: Radu Andone, alergi alături de un om; alături de un om pe care atîta vreme nu l-ai înțeles și pe care de atîtea ori l-ai înfruntat. Mai poate avea oare încredere în tine? Și tot eu îmi răspundeam: dar tu ce știi despre „el“? Ai trăit doar atîția ani alături de acest „el“... Mai ții minte, cel puțin, când te-ai întâlnit prima oară cu „el“?

(*În întinericul care învăluie pentru o clipă scena, un reflector îl va descoperi pe Teiu, în picioare, în fața unui birou elegant — biroul din București, se pare, al lui Radu Andone — reeditînd prima lor întâlnire.*)

**TEIU** (*scofînd dintr-o servietă tot felul de planuri, de eprubete etc.*): O hartă geologică, un memoriu tehnic și cîteva probe de țitei...

**RADU** (*apărînd de partea cealaltă a biroului*): Caracterul pur teoretic al lucrărilor mele...

**TEIU** (*întrerupîndu-l*): Acest țitei așteaptă să fie extras!

**RADU:** Am impresia că am fost întrerupt la jumătatea frazei...

**TEIU:** Iar extragerea presupune un nou sistem de foraj!

**RADU** (*părăsind momentul retrospectiv*): Da, mi-amintesc! Era chiar anul trecut, în septembrie... (*Cu o anumită tristețe a evocării.*) Atunci, m-am întâlnit prima oară cu „el“!

**TEIU:** Te înșeli! Îl cunoșteai de ani și ani! Te-ai întâlnit cu „el“ de zeci și sute de ori! Și sub haina diferitelor lui vîrste și înfățișări ai regăsit

de fiecare dată același și totodată alt „el“... Amintește-ți!

**RADU:** Să-mi amintesc? De cine?

Dă-mi măcar un indiciu!

(*Un reflector descoperă în spatele lui pe treptele unei scări, urcînd în spirală dintr-un colț al scenei spre colțul opus, tot felul de oameni. Platformele intermediare ale scării — 2-3 platforme — pe cit se poate libere.*)

**UN TÎNĂR DE PE PRIMELE TREPT**

**TE:** De mine chiar, unul din nenumărații tăi colegi de liceu, care te-am simțit întotdeauna străin de preocupările noastre și preferam să stau în ultima bancă din clasă decît în prima, alături de tine.

**O FATĂ:** Sau de noi, fetele, care te poreclisem „bătrînul“, pentru că te simțisem încă de atunci o fire închisă, retrasă...

**UN ALT TÎNĂR:** Sau de noi, puținii tăi prieteni, care te-am sîtuat încă din '45 să te desparți de maior.

**RADU** (*spre Teiu, părăsind pentru o clipă toată această lume a oamenilor cunoscuți altădată*): Da, mi-amintesc. A fost cineva care mi-a cerut acest lucru...

**TEIU:** A fost același „el“.

**UN STUDENT:** Și tot „el“ a fost și colegul de facultate pe care ai încercat să-l sfidezi pentru că îți cerea să deschizi ochii și să privești în jur...

**RADU** (*privindu-l îndelung*): Mi-amintesc...

**UN ALT STUDENT:** Și amintește-ți atunci și de noi. Colegii tăi de cameră, de care timp de trei ani ai ascuns că ai o prietenă, că o cheamă Natalia Goran și că ai fi îndrăgostit... (*Urcînd printre ei, Radu și Teiu au ajuns pe prima platformă pe care se poate citi: Martie 1949.*)

**RADU** (*îndrăgostit de Nata*): Crezi că nu mă iubește?

**TEIU** (*în rolul unui coleg cu ochelari, cu basc*): Îl iubește pe cel care ai putea deveni.

**RADU:** E convinsă că nu mă va înșela niciodată.

**TEIU:** Cît timp vei fi celebru... și numai dacă vei fi!

**RADU:** Uneori, o descopăr gîndind ca și mine.

**TEIU:** Părăsește-o atunci. Pînă nu-i prea tîrziu!

**RADU:** Dar nici măcar n-o cunoști!

**TEIU:** Te cunosc pe tine. Mi-ajunge.

**RADU:** Cu ce drept îți permiți să mă judeci?

TEIU (părăsind momentul retrospectiv și reîncepând să urce): Cu dreptul aceluiași „el“.

UN OM MAI ÎN VÂRSTĂ (între prima și a doua platformă): Și tot „el“ a fost și maestrul acela bătrîn — amîntește-ți — care te-a prevenit, erai în ultimul an: „Numai cu ce se învață din cărți, tinere, nu se trece prin brece!“

UN TÎNĂR CU OCHELARI: Și inginerul acela care s-a ridicat împotriva caracterului pur teoretic al lucrărilor tale!

ALT TÎNĂR: Și toți colegii tăi de la catedră, amîntește-ți, și profesorii... (Radu și Teiu au ajuns la cea de-a doua platformă — Aprilie 1954.)<sup>1</sup>

RADU (tînăr cercetător științific): Tovarășe profesor, ce părere aveți despre lucrarea mea?

TEIU (în rolul unui profesor mai în vîrstă): Un vector, dragul meu, și subînțeleg prin aceasta o forță, trebuie să aibă în afară de dimensiuni, respectiv de talent, și perseverență — și sens!

RADU: N-am sesizat ideea...

TEIU (mai simplu): Vrei să te afirmi?

RADU: Dar e o dorință legitimă!

TEIU: Uitînd că munca ta trebuie să servească cuiva? Că nu poți trăi doar pentru tine? Că oamenii sînt oameni pentru că pot visa, pentru că au idealuri?

RADU (părăsind momentul retrospectiv): Obişnuita morală a profesorului meu. Chiar și în ultima scrisoare primită de la el...

TEIU (începînd să urce spre ultima platformă): Era același „el“...

UN TÎNĂR: Și amîntește-ți și de mine! Eram vecinul dumitale de apartament...

O FATĂ: Eu v-am fost studentă...

AL DOILEA TÎNĂR: Eu am avut o discuție cu dumneata acum cîteva luni într-un tren...

AL TREILEA TÎNĂR: Eu te-am criticat într-o sedință...

AL PATRULEA TÎNĂR: Eu l-am informat pe Teiu că dumneata ești creatorul unui nou sistem de foraj... (Și ajungînd în sfîrșit pe ultima platformă, unde-i vom regăsi pe Pandeale și Cristea — Iunie 1960.)

PANDELE: Alege!

CRISTEA: Trebuie să alegi!

RADU (ca și în prima scenă a personajului): „Sonda aceasta sînt eu... Și cîntarul, pentru că în tot și toate există un cîntar, n-are decît două gradații: ratare și succes.“

TEIU (în propriul său rol): „...Am trecut de 85. Ne apropiem de 90. Și asta, la o sondă la care nu avem certitudinea că va rezista pînă la 100. Alege!“

RADU: Dar astea toate le-am mai auzit de la Pandeale, Cristea, Teiu...

TEIU: De la același „el“.

RADU (coborînd pe partea opusă a scării): De ce mi-ai spus să aleg?

TEIU (întorcîndu-l cu fața spre zecile de oameni înțilniți pe acest „drum al vieții“): Pentru că nu există decît două variante: alături de „el“, sau împotriva „lui“.

RADU (simplu, o șoaptă poate, dar cu toată semnificația actului care-l angajează pentru întreaga viață): Alături.

(Toată scara reintră în întuneric; în aceeași clipă, un reflector surprinde apariția lui Floricel.)

FLORICEL: Orele 3.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 93 de atmosfere! Pronunțată infiltrație de gaze! Prim simptom eruptiv! Aproximarea de sondă, periculoasă! Jana Mincu transmite... (Îngrozit, Radu se repede să-i smulgă buletinul.)

INTERPRETA: O clipă, te rog! Încă o întrebare! Să presupunem că înainte de a fi intrat Floricel, înainte de a se fi aflat că presiunea a ajuns la 93, Nata ar fi încercat din nou să te convingă, să-ți schimbe hotărîrea.

MARIA: A și încercat. S-a apropiat de Radu, dar era de-acum prea tîrziu. Și a simțit atunci și ea că-l pierduse.

NATA (lui Radu, ironică): Deci, așa cum ți-a cerut Teiu... Te-ai hotărît să intervii!

RADU: E aproape de limită, Nata. Ultima clipă, înțelege!

NATA: Uitînd că orice afirmare presupune curajul unui mare act voluntar...

TEIU (în timp ce scara se luminează din nou): Nu împotriva „lui“!

NATA: Și că riscul singur dă prețuire ideii!

TEIU: Numai alături de „el“ și prin „el“. (Scara reintră în întuneric; fără un cuvînt, Nata se îndreaptă spre ușă.)

<sup>1</sup> În măsura în care, în reprezentație, scena ar necesita o anumită scurtare, se va putea renunța la platforma a doua, respectiv la discuția dintre profesor și Radu Andone.

RADU : Ai plecat ?

NATA : Încerc să am bun simț.

RADU (*fără convingere*) : Dar poate peste o singură clipă...

NATA : E riscant. Mi s-ar putea spune : pleacă !

RADU : Te-ai întristat, totuși...

NATA : Așa se obișnuiește...

RADU (*surprins*) : Și acum, surîzi...

NATA : Ca să simplific scena.

RADU (*ca un comentariu*) : Nata...

NATA : Ca și cum ai fi spus : a fost odată o Nata.

RADU (*totul s-a terminat*) : Nata.

NATA : Pentru că în fiecare din noi a existat o Nata. (*Dispare.*)

INTERPRETA (*lui Teiu, dinafara momentului*) : Dar nu-i adevărat ! Nu în fiecare din noi !

TEIU : Nu în fiecare, e drept. Dar fiecare din noi ar trebui s-o cunoască și s-o recunoască sub haina feluritelor ei înfățișări.

INTERPRETA : Și dacă n-ar fi plecat ?

TEIU : Chiar dacă n-ar fi plecat. Chiar dacă, prin absurd, ar fi reușit să-l convingă, dacă la 0,40 s-ar fi aflat în tren, dacă s-ar fi căsătorit și ar fi întemeiat o familie... Crezi că, mai devreme sau mai târziu, n-ar fi înțeles că există două feluri de a iubi : așa cum, trăind, l-ar fi iubit Jana, cunoscându-l, înțelegându-l, pentru el... și așa cum l-a iubit Nata, pentru ea ? Și în ziua în care ar fi înțeles, în '65 sau '75, drama ar fi fost alta ? Nu ! Despărțirea lui Radu și a Natei era inevitabilă.

FLORICEL (*reintrind*) : Orele 3,00 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție...

INTERPRETA : Nu încă, te rog ! Mai am o întrebare : să presupunem că intrînd, Floricel ar fi anunțat, dimpotrivă, stabilizarea presiunii. (*Lui Radu*) Ce-ai fi făcut ?

MARIA : Același lucru l-am întrebat și eu. (*Apropiindu-se de Radu*). Dar nu-i totul pierdut, nu-i așa ? S-ar putea ca următorul buletin...

RADU : N-ar mai schimba nimic.

MARIA : Eu mă gîndeam la stabilizarea presiunii. Să nu mai fie nici un fel de presiune.

RADU : Înlauntrul meu ar rămîne...

MARIA : Există și acolo o limită ?

RADU : A ajuns chiar la limită. Și buletinul de „acolo“ (*arată spre sondă*) nu mai înseamnă nimic. Simt că trebuie... Trebuie să intervin, să aleg, să iau o hotărîre.

TEIU (*tot dinafara momentului ; interpretet*) : Și chiar dacă n-ar fi simțit acest lucru ! Dacă i s-ar fi părut că totul se reduce la ce se întîmplă afară și în afara lui, dacă Teiu, și Cristea, și Jana n-ar fi însemnat încă nimic pentru el, ar fi fost posibil să treacă prin viață neînțelegînd-o ? Dacă n-aș fi găsit eu cuvîntul, nu l-ar fi găsit alții ? S-ar fi putut împotrivi vieții ? Și, împotrivindu-se, nu există un moment în viața fiecăruia cînd amintirile răscolitoare și vinovățiile vechi încep să ne urmărească ? Lașii, dezertorii pot dormi liniștiți ?

FLORICEL (*reluînd scena*) : Pronunțată infiltrație de gaze. Prim simptom eruptiv. Apropierea de sondă, periculoasă !

RADU (*repezindu-se spre telefon*) : Alo, sonda ? Andone la telefon ! Nu mai amînați nici o clipă !

INTERPRETA (*înterupîndu-l*) : Și a treia întrebare : cerîndu-le în sfîrșit, să intervină, încerci cumva sentimentul că vei putea șterge prin aceasta urma oricărei vinovății ?

TEIU (*lui Radu*) : Telefonează !

INTERPRETA : Dar telefonul acesta nu mai poate schimba nimic ! Nu-i micșorează răspunderea, vinovăția, și nu-l mai poate scuza !

TEIU : Dar nu pentru a-l scuza, ci pentru a nu-i închide drumul, singurul drum de întoarcere !

RADU (*din nou la telefon*) : Nu mai amînați nici o clipă ! Intervenți imediat ! Perforați !

INTERPRETA : O ultimă înterupere. Să presupunem că la telefon, răs-punzîndu-ți, ar fi fost chiar Jana.

RADU : Fii atentă, Jana ! Sînt 93 de atmosfere ! Și fii atentă cum acționezi ! Cel mai important este „cum“.

JANA (*a urcat între timp pe ultima platformă a scării ; în primele clipe, la telefon, pe urmă fără, comunicînd direct, discuția nepropunîndu-și s-o repete „pe cea de atunci“ decît în esență și nu în litera ei*) : Cum închizi ventilele... Cum pornești pompele... Cum faci perforarea... Așa am crezut multă vreme și eu. Darca să înfrunți presiunea, nu-i suficient să știi „cum“, trebuie să știi „pentru ce“.

RADU (*înterupînd-o*) : Concentrează-te, Jana ! Gîndește-te bine la fiecare operație în parte și numai la operația în sine.

JANA : Numai la șuvoiul de gaze... Numai la prevenitor... Numai la

mişcarea mîinii, a braţului... Dar nu-i adevărat! Trebuie să te gîndeşti mai întîi că ție, unei fete de 23 de ani, îți stă în puteri să eviți o nenorocire, să salvezi o sondă, un zăcămint, liniștea și viața unor oameni.

RADU : Și să nu umbli fără caschetă, Jana ! Să nu uiți !

JANA (*neauzindu-l, poate*) : Să nu uiți cine ești... Să nu uiți că răs-punzi... Să nu uiți că oamenii au avut în tine încredere !

RADU : Și dacă nu mai ești sigură de noua metodă... Dacă, prin absurd, nu mai crezi...

JANA : Sînt sigură ! Cred ! Cum aș crede în mine !

RADU (*cu îndoială*) : E totuși nouă, Jana, e neverificată ! Nu știi ce se ascunde în spatele unei metode noi !

JANA : Se ascunde felul meu de a fi, de a gîndi, de a înțelege viața. N-ai încredere în mine ?

RADU : Oricît aș avea... deschide bine ochii ! Nu mai visa, Jana !

JANA : Deschide bine ochii... Ține-i cît mai deschiși ! Și, dimpotrivă, vi-sează ! Toate visurile lumii cuprinse într-un vis !

RADU : E o clipă decisivă...

JANA : Toate sînt decisive și toate se leagă cu cele ce au trecut, cu cele ce-or veni.

RADU : Și fii puțin egoistă. De ce ai risca ? Pentru ce, și în numele cui ?

JANA : Al lui Pandele, și al cîntece-lor sale, și al lui Cristea, al înțelep-ciunii, poate ; și al lui Teiu, al cre-dinței în om ; și al tău, al căutărilor tale. (*Ca o chemare de dragoste.*) Al tău... da, al tău...

RADU : Nu fi naivă, Jana. Ce înseam-nă căutărilor ?

JANA : Înseamnă multă iubire.

RADU : Să uităm de foraj...

JANA : Foraju-i tot iubire. Chiar tu m-ai învățat...

RADU : Dar eu, înțelege-mă...

JANA : Și în fiecare „eu“ e iubire. De ce te minți ?

RADU : Dar nu risca, Jana ! Întoarce-te ! Ne-așteaptă zeci de sonde.

JANA : Și-n fiecare sondă e ascunsă iubirea celor care au trăit și murit pentru ea.

RADU : Dar datorita ta, înțelege...

JANA : E un ideal, o convingere. Și-n fiecare datorie împlinită, un nou iz-vor de iubire.

RADU : Dar coloana, mi s-a transmis, a fost perforată. Presiunea nu mai crește ! Partea ta e făcută !

JANA : Nu există o parte a ta. Totul e al tău. Și-n acest „tot“, al tău, e sensul iubirii !

RADU : Teiu îmi spune să-ți transmit că eroismul înseamnă...

JANA : Spune-i că n-am uitat... Cea mai înaltă iubire ! (*Muzica accen-tuează tensiunea momentului și dra-ma care se consumă în această clipă la sondă.*)

RADU : Dar ce se întîmplă, Jana ? Nu-ți mai recunosc vocea. Presimt că se întîmplă ceva !

JANA : Un om... S-a apropiat un om de prevenitor. (*Ingrozită.*) Ce vrei să faci, omule ? Hei, omule !

(*În timp ce întunericul o învăluie pe Jana, ecoul reia de zeci de ori : „Hei, omule !... Hei, omule !“... Radu a por-nit în fugă, pe scara în spirală, spre ultima platformă, unde fusese Jana, dar Jana nu mai e.*)

RADU (*disperat*) : Jana !

INTERPRETA (*s-a înapoiat din nou lângă pian*) : A fost odată o Jana...

RADU (*căutînd-o*) : Jana !

INTERPRETA : Pentru că în fiecare din noi e o Jana... Și Jana rămasă în viață... Jana din rîndul trei... cinci... doisprezece... — apropie-te, tovarășe Radu —, ar fi vrut să te întrebe acum, înainte de lăsarea cor-tinei : „Nu te simți vinovat de ni-mic ?“

RADU : În seara aceea, acolo, nu m-a întrebat nimeni...

INTERPRETA : În teatru, pe scenă, te vor întreba.

RADU : Și dacă refuz să răspund ?

INTERPRETA : Refuzînd, vor înțelege că nu te crezi îndeajuns de vinovat. (*Cu o ironie — fără voia ei, tristă.*) Și nu te crezi vinovat, vor înțelege și asta, numai pentru că moartea Janei s-a produs atunci cînd dum-neata — nu-i așa ? — acceptaseși intervenția, cînd sonda fusese sal-vată și, în sfîrșit, numai ca o con-secință indirectă a dramei.

RADU : De ce mi-o spui ?

INTERPRETA : O reprezint pe Jana. Răspund de intervenție. Și tocmai pentru că răspund : ce s-ar întîmpla, dacă am admite, fie și pentru o sin-gură clipă, că Jana a murit direct și evident ca urmare a amînării in-tervenției ?

RADU : Dar s-a întîmplat totuși alt-fel ! Și-n fața legilor...

INTERPRETA : Altfel, poate, dar da-torită lor ! (*Îi cuprinde dintr-un gest pe Teiu, Pandele, Cristea, ca și pe toți cei din sală.*) Și numai datorită



lor, în fața legilor, azi, n-ai aparent nici o vină. Și pentru că ai trecut și dumneata printr-o dramă, pentru că ai pierdut-o pe Jana, vei fi chiar, cine știe, compătimit. Ți-ar plăcea să fii?

RADU: Ești o interpretă ciudată.

INTERPRETA: În dezacord cu rolul.

RADU: Nu înțeleg...

INTERPRETA: În locul Janei, nu te-aș fi iubit niciodată! Sau nu te-aș mai fi iubit azi, acum, aici, când vrei să-ți ascunzi vinovăția. Și dacă Jana ar fi trăit...

RADU: Ce vrei să spui?

INTERPRETA: Te-ar fi chemat și ea aici, în fața lor (*spre spectatori*), și le-ar fi spus (*le spune*): judecați-l! Spuneți-i că-i vinovat! Și că judecata dumneavoastră e aspră, tocmai pentru a-l ajuta, pentru că avem încredere în el, pentru că în fiecare dintre noi sînt 2—3 picături de petrol.

PANDELE (*s-a apropiat de interpretă ca pentru a-i face o destăinuire*): Poate că acolo, la dumneavoastră, la teatru, Jana ar trebui totuși să rămână în viață.

INTERPRETA: Acolo, da. Acolo va rămîne. Pentru că la noi, acolo, mor numai oamenii de care te înstrăinezi și te desparți sufletește, și mor, mai ales, atunci cînd îi uiți încă înainte de a fi plecat de la teatru.

CRISTEA (*ca și la început*): Pentru mine, Jana trăiește și azi. Și-i aceeași față plină de viață, săritoare, puțin băiețoasă...

FLORICEL: Iar eu vă spun doar atît: albul era parcă anume făcut pentru ea. Și chiar atunci, în ultima zi, era îmbrăcată într-o rochie albă, pe talie, cu pliuri...

PANDELE: Și cum se va termina piesa?

INTERPRETA: Dumneata vei veni lîngă mine și-mi vei șopti: „Am făcut o descoperire!”

PANDELE (*conformîndu-se*): Am făcut o descoperire...

INTERPRETA: Mare?

PANDELE: Foarte mare... (*Motivul de la „Ce s-ar face fetele...”*)

INTERPRETA: Secretă?

PANDELE: Foarte secretă... (*Motivul de la „De n-ar fi iubirile...”*)

CRISTEA: Mai bine ai învăța și tu alte cîntece...

PANDELE: Dar tocmai de la cîntec pornește!

INTERPRETA: Atunci, o știu... Cu iubirile...

PANDELE: O alta... A mea! În cîntecul ăsta nu-i vorba numai de fete... E vorba de noi... — și nu mai ride, Floricel — de noi... de toți e vorba!

INTERPRETA (*venind lîngă Teiu*): Și dumneata?

TEIU: Așa cum v-am promis. (*Îi înmînează o scrisoare.*)<sup>1</sup>

INTERPRETA (*deschizînd-o și apropiindu-se cu scrisoarea de rampă*): „Mi-ai cerut cîteva cuvinte pe care să le transmițeti din partea mea spectatorilor. Și m-am tot gîndit care anume să fie cuvintele, și mi-am spus: poate așa, mai întii, că n-am uitat-o pe Jana... Ori, legînd cumva de festivitatea pe care o organizase în ziua aceea Nata, că festivitățile noastre, cele adevărate, sînt altfel și că vin așa dinlăuntru sufletului, atunci cînd simți că ai făcut și tu ceva ca cele 2—3 picături de petrol din adîncul oamenilor să iasă la lumină. Și-ar mai rămîne, poate, și sfîrșitul poveștii! Radu Andone e și astăzi la noi... Și n-a uitat... Nu va uita niciodată cele întîmplate atunci. Pandeles s-a înscris la seral... Cîntă, el, tot așa, despre dragoste, dar durerea-i durere! Cristea, azi-mîne, asta-i viața, iese la pensie, dar facem împreună protest la ministru să ne primească înapoi... Cît despre mine, cum mă știți, cu intervențiile, că dacă asta ai învățat, asta faci! Iar despre Nata, dacă o fi să vă întrebe careva, spuneți-i că-i de la sine înțeles că povestea Natei ar fi, de fapt, o altă poveste.”

TEIU (*ca o completare a scrisorii*): Și încă ceva; la urmă de tot, întrebați-i: dumneavoastră fiind în locul Janei, știind că vă stă în putere să preveniți o erupție și să salvați viețile unor oameni, ce ați fi făcut?

C O R T I N A

<sup>1</sup> În atenția regiei:

În condițiile în care nu se poate realiza scena amintirilor Radu-Teiu, partea a treia a piesei (păstrînd doar prima jumătate din monologul interpretci, scenele Radu-Nata, Radu-Maria Andone, Radu-Jana, cu respectivele intervenții ale interpretcei și ale lui Teiu, inclusiv finalul — scrisoarea) se unește cu partea a doua.

# A DOUA CONSFĂTUIRE A OAMENILOR DE TEATRU DIN REGIUNEA BRAȘOV



ea de-a doua Consfătuire a oamenilor de teatru din regiunea Brașov \* a fost un eveniment semnificativ pentru dezvoltarea mișcării noastre teatrale. Axate în jurul luptei pentru o calitate superioară în arta spectacolului, lucrările Consfătuirii au dezbătut cu spirit de răspundere și la un nivel ridicat de conștiință partinică și profesională, o seamă de aspecte ale acestei cerințe majore a teatrului zilelor noastre, încadrându-se astfel în preocuparea și efortul de a oferi publicului spectacole de o înaltă valoare artistică și educativă. Cele trei teatre din regiune, care au prezentat discuției unele roade ale muncii lor creatoare, au avut în același timp și posibilitatea unui larg și util schimb de experiență.

În decurs de patru zile s-au prezentat șapte spectacole. Pornind de la acest material artistic concret, s-au născut discuții vii, generalizatoare, cu o întinsă arie de cuprindere a fenomenului teatral. O bază principală și utilă discuțiilor au constituit-o cele trei referate introductive în problemă, prezentate de teatrele respective.

## IMPOTRIVA SPECTACOLELOR CENUȘII, NATURALISTE

**P**rima zi a Consfătuirii a fost consacrată discutării celor două spectacole prezentate de Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe: *Oameni care tac* de Al. Voitin și *Chef boieresc* de Móricz Zsigmond. Spectacolele teatrului din Sf. Gheorghe au oferit, pe toate coordonatele factorilor scenici, un prilej pentru discutarea — și criticarea — concepțiilor și metodelor naturaliste în regie, interpretare și scenografie. Căci, în adevăr, lipsa unei poziții active, creatoare, a unui spirit contemporan față de textul dramatic, a dat naștere, după cum au remarcat participanții la Consfătuire, unor spectacole cu iz învechit, cenușii, neinteresante, în care decorul construit după tipicurile scenografiei naturaliste s-a împletit cu un joc teatral melodramatic, solistic, al interpreților.

În spectacolul *Oameni care tac* (regia Völgyesi András) o anume limpezime a mesajului ajunge la spectator, datorită clarității ideilor textului și unor reușite actoricești parțiale (Kováts Dezső). Dar așa cum a reieșit din discuții, momentele închegate ale spectacolului s-au pierdut, devenind neesențiale, din cauza lipsei de ierarhizare a ideilor textului, a neglijării rolului transformator al comuniștilor, a psihologiei diformate atribuite unor personaje ca Flora și Zigu, a dezordinii mișcării scenice. Și mai puternic a fost criticat spectacolul *Chef boieresc* (regia Kováts Dezső), socotit drept un exemplu grăitor pentru nodul negativ de tratare scenică a unei piese aparținând fondului clasic al literaturii dramatice. Lipsit de o justă orientare ideologică și artistică, spectacolul s-a arătat tributar gustului mic-burghez,

\* 25—30 octombrie 1961.

paseist, stîrind un viu schimb de păreri în rîndurile participanţilor la Consfătuire. Nicolae Albani, directorul Teatrului de Stat din Sibiu, a stăruit asupra viziunii regizorale deficitare care, în oglindirea mediului social surprins cu ascuşime critică de Móricz Zsigmond, a subliniat cu accente nostalgice, tocmai atmosfera tradiţional-patriarhală a lumii demascate de autor. „Cheful“ a fost tratat în mod concesiv faţă de gustul mic-burghez, ca un element de pitoresc gratuit şi nu ca un argument artistic menit să ducă la condamnarea acelei societăţi. „Cum jucăm, ce orientare dăm textelor clasice pe care le includem în repertoriul nostru, ce înseamnă a prelua în mod creator moştenirea teatrului realist-critic?“ e o întrebare în jurul căreia s-a discutat mult, insistîndu-se asupra primejdiei montărilor scenice greşite ideologic, montări ce deformează mesajul piesei şi nu justifică — pentru cei ce nu cunosc textul dramatic — includerea lui în repertoriu. Marius Oniceanu, regizor la Teatrul de Stat din Braşov, a pus scăderile spectacolului *Chef boieresc*, mai ales pe seama interpreţilor (Király József, Biró Levente, Botka László), care au preferat să amuze cu orice chip publicul, neglijînd să prezinte critic profilul moral degradat al personajelor întruchipate, transformînd tarele moralei înfierate de M. Zsigmond — ca viciul, beţia, descompunerea — în motive de haz, acoperindu-le cu un val inofensiv de simpatie.

S-a arătat, în concluzie, că montarea acestui spectacol nu slujeşte educării conştiinţei socialiste a publicului, din cauza viziunii obiectiviste, atemporale a textului, a transpunerii sale scenice naturaliste. Spectacolul *Chef boieresc* se apropie, din păcate, de *Oameni care tac*, prin aceeaşi lipsă de calitate artistică, ambelor spectacole fiindu-le comună înţelegerea pasivă a textului dramatic şi nu folosirea lui ca un element de bază pentru transmiterea unui mesaj contemporan, în concordanţă cu preocupările şi cerinţele spectatorilor.

## MUNCA ACTORULUI CU SINE ÎNSUŞI, CERINŢĂ VIE ŞI PERMANENTĂ

**L**a analiza producţiei artistice a teatrului din Sf. Gheorghe, a contribuit cu reale rezultate pozitive referatul cu care acesta s-a prezentat la Consfătuire. În mod firesc şi gîndit, acest referat a centrat problema luptei pentru calitate, în jurul muncii de fiecare zi şi al relaţiilor de muncă ale colectivului, în jurul legăturii cu viaţa a personalului artistic. „Putem spune că majoritatea actorilor teatrului nostru — se arată în referat —, atît cadrele mai în vîrstă cît şi cele tinere, duc, în ultimul timp, o luptă dîră cu ei înşişi, deoarece simt că ceea ce dau pe scenă încă nu este destul, că este nevoie să dea din ce în ce mai mult. Cu alte cuvinte, ei sînt nemulţumiţi cu ei înşişi, şi acest lucru constituie cheazăia creşterii calitative a muncii colectivului nostru. Teatrul nostru — se spune mai departe în referat — se mîndreşte cu o serie de actori conştiincioşi, pasionaţi, talentaţi... Aceşti actori se străduiesc din toate puterile să devină actori de tip nou, să se debaraseze de mentalitatea şi practicile învechite.“ În referat se arată cu spirit critic şi exemplificări concrete că unii actori din acest teatru sînt preocupaţi de succesul lor imediat, personal (lucru observat, de altfel, şi în spectacolele respective), ceea ce dăunează muncii în colectiv. De asemenea, referatul ridică cu ascuşime problema nivelului cultural al actorilor, subliniind necesitatea îmbogăţirii orizontului lor spiritual, ca şi legătura mai temeinică cu realitatea constructivă din jur. „Neglijarea observării permanente a fenomenelor vieţii noi s-a manifestat, şi nu o dată, la actorii noştri, provocînd situaţii care au dus la destrămarea unităţii spectacolului şi dăunînd astfel calităţii lui. Uneori, pe scenă nu apar decît doi actori, dar diferenţa în maniera lor de joc ne indică o jumătate de secol. Unul trăieşte cu recuzita învechită a trecutului, iar celălalt aparţine realităţilor zilelor de azi; unul încearcă să convingă pe spectator printr-un patos fals, iar celălalt atrage publicul prin simplitate şi ton natural; unul lucrează cu rutină, celălalt îşi rezolvă rolul cu tărie şi convingere.“ Cu combativitate şi simţ de răspundere, referatul critică pe actorii rutinieri, ca şi pe cei pasivi faţă de munca artistică a colectivului, care prin comoditate frînează eforturile creatoare ale celorlalţi. Preocupîndu-se, în vederea ridicării calităţii spectacolului, de găsirea „noului“ în expresia scenică, a celui nou corespunzător cerinţelor şi exigenţelor spectatorului contemporan, referatul constată: „În spectacolele noastre, elementele vechi şi cele noi încă se amestecă. Avem creaţii încă naturaliste, avem încă decoruri, copii «fidele» ale realităţii. Trebuie să învăţăm încă mult, pînă ce mijloacele noastre de exprimare se vor transforma, se vor cizela şi vor putea fi înţelese de toată lumea.“

Simțul critic și autocritic, spiritul responsabil care a prezidat acest referat, ca și poziția autocritică a regizorilor celor două spectacole constituie un punct câștigat în lupta teatrului din Sf. Gheorghe pentru dobândirea calității artistice, pe care o așteaptă de la acest colectiv întreaga noastră mișcare teatrală.

## LA BAZA CALITĂȚII SPECTACOLULUI, CALITATEA TEXTULUI DRAMATIC

**S**pectacolele prezentate de Teatrul de Stat din Sibiu — *Mare meci la Chițoani* de D. Stanca, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller și *Jurnalul Annei Frank* (la secția germană) — au constituit obiectul discuțiilor în cea de-a doua zi a Consfățuirii.

Cu toate meritele echipei actricești, ale stilului interpretativ și conducerii regizorale, spectacolul *Mare meci la Chițoani* (regia Mihai Dimiu) nu s-a bucurat pe deplin de calificativul major al calității artistice. Fiindcă textul dramatic care a stat la baza acestui spectacol — realizat pe trăsăturile care încep să se cristaliceze într-un profil distinct al teatrului din Sibiu — nu poate fi privit cu adevărat ca o „piesă de teatru“, ci ca o înșiruire de aspecte, de o „noutate“ limitată, culese din lumea satului, fără finalitate. Cu o temă *aparent* actuală, neînchegată însă pe plan dramatic, cu un conflict artificios și o compoziție convențională, textul lui Dominic Stanca nu lasă urme în conștiința spectatorului, nu-i dă nici un răspuns, pentru că nu pleacă de la nici o întrebare, și apare de aceea nelalocul lui în reperitoriul unui teatru care și-a câștigat prestigiul pentru preocupările sale în valorificarea scenică a dramaturgiei originale. Faptul a fost subliniat în repetate rânduri în luările de cuvânt ale participanților.

Căutînd să acopere lipsa de idei, sărăcia psihologică a personajelor, spectacolul a pedalat pe pitorescul dialectal al limbajului, pe ritm și mișcare, agreabil realizate din punct de vedere al omogenității stilistice, dar golate de sens ideologic, de adevăr omenesc. În ciuda eforturilor vădite ale echipei sibiene și a calităților ei recunoscute la ultima Decadă a dramaturgiei originale, în ciuda muncii îngrijite a regizorului Mihai Dimiu, spectacolul a demonstrat astfel zădărnicia efortului artistic, atunci cînd acesta se dăruiește lucrărilor minore, nereprezentative pentru stadiul actual al dezvoltării dramaturgiei originale.

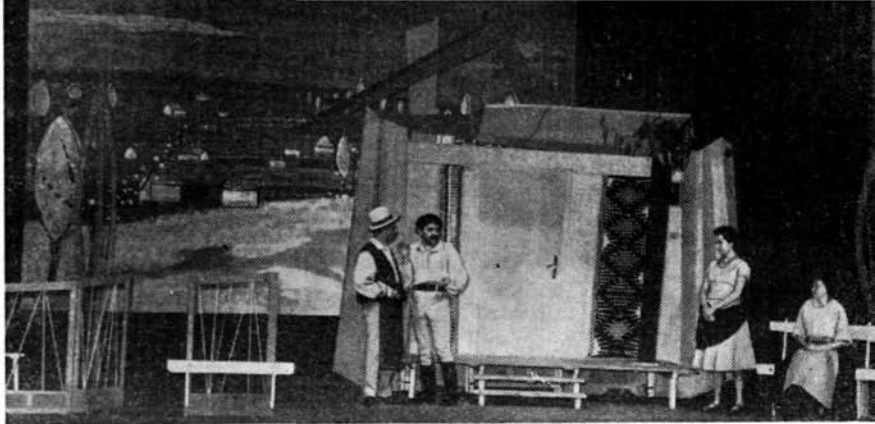
## MESAJUL SPECTACOLULUI SĂ FIE TRANSMIS PRIN TOATE ELEMENTELE ARTEI SCENICE

**J**urnalul *Annei Frank*, dramatizarea lui Goodrich și Hackett, și îndeosebi *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, operă reprezentativă pentru dramaturgia progresistă contemporană, ating conștiința spectatorului nostru prin modul revelator în care dezvăluie realitățile tragice din lumea ostilă omului. Ele pretind regizorului o poziție ideologică înaintată, clară, în fața inerentelor limite ale textului.

*Moartea unui comis-voiajor* (regia Mihai Dimiu), spectacol montat în urmă cu doi ani pe scena teatrului din Sibiu, și-a păstrat pe coordonatele sale esențiale, spiritul înaintat al gândirii regizorale, fiorul tragic al interpretărilor, stilizarea gravă și totodată poetică a decorului. Regizorul Mihai Dimiu a înțeles destinul tragic al lui Willy Loman, ca o ilustrare a prăbușirii individului în jungla capitalistă, ca o distrămăre a tuturor iluziilor strecurate perfid omului de pe stradă de sloganuri și reclame, ca o demonstrație concretă a inconsistenței și caracterului de clasă al filozofiei pragmatice. În mod subliniat, regizorul readuce în memoria spectatorilor în momentul sinuciderii comis-voiajorului, concluziile — imprimare pe benzi de magnetofon — ale celor din jur, care au înțeles că distrugerea lui Willy Loman e o consecință a încrederii sale naive în mirajul modului de viață american. Dar intențiile limpezi ale regiei n-au fost servite de interpretarea actorului Costel Rădulescu. Acesta a imprimat destinului lui Willy Loman, datele întâmplătoare și stranii ale unui caz particular, patologic, de dizolvare psihică continuă. Din această pricină, demonstrația textului dramatic se alterează, devine confuză, planul trăirii reale și cel al intro- și retrospectiilor se amestecă, tratate în aceeași tonalitate de intens dezechilibru. Spectacolul își pierde astfel din forța revelatoare și, în ce privește mesajul, din eficiență.



Mirecea Hindoreanu (Teofil),  
Teodor Portărescu (Pătrău),  
Zoe Stănescu (Minodora) și  
Viorica Răchită (Nastasia) în  
„Mare meci la Chițoiu” de  
Dominic Stanca — Teatrul de  
Stat din Sibiu



Pe bună dreptate a fost criticată în spectacolul *Jurnalul Annei Franck* (regia Hanns Schuschnig), discordanța supărătoare dintre elementul plastic-scenografic (Olga Muțiu), care, singur, a fost chemat să exprime ideile regizorale și atmosfera generală a întregului spectacol. S-a vădit în dezbatere că elementele unui spectacol nu se pot disjunge, că ele trebuie privite și discutate numai în perspectiva mesajului, a exprimării lui concludente. În acest spectacol, casca de oțel cu cruci încîrîlitate — simbol al terorii fasciste, ce apasă întregul cadru scenografic — a rămas însă un element izolat, căruia i s-a asociat, numai în mică măsură, jocul interpretelor. Majoritatea actorilor au pierdut din vedere tema principală, suprasarcina întregului spectacol: de a prezenta substanța degradatoare a fascismului, efectele terorii lui în conștiința și viața omului, necesitatea luptei omului pentru salvarea demnității sale.

Relevînd scăderile ce s-au manifestat în spectacolele Teatrului de Stat din Sibiu, pentru a sublinia necesitatea colaborării tuturor factorilor scenici în obținerea unei calități artistice superioare, nu s-a trecut totuși cu vederea aportul unor actori ca Ion Bessoiu, Livia Baba, Sebastian Papaiani, Teodor Portărescu, Alfons Kolowrat, care au vădit un nivel interpretativ deosebit.

## ALEGEREA REPERTORIULUI, IMPORTANT CRITERIU AL CALITĂȚII SPECTACOLULUI

**C**ontribuția stimulatorie la discuții, adusă în Consfătuire de spectacolele Teatrului de stat din Sibiu, a fost întregită de referatul prezentat de același teatru. Pornind de la premisa obiectiv necesară, impusă de întreaga dezvoltare a culturii teatrale, ca și de permanenta creștere a exigenței publicului — a luptei pentru calitate în teatru —, referatul pune pe primul plan problema alcătuirii repertoriului, subliniind, în această privință, importanța criteriului actualității.

„Acest criteriu ne-a orientat în selecționarea pieselor care au fost înscrise în programul actualei stagiuni. În mod concret, trei piese românești de actualitate — *Mare meci la Chițoiu* de D. Stanca<sup>1</sup>, *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu, și o nouă piesă a lui Dorel Dorian — inspirate din actualitatea vie a patriei noastre; apoi *Oceanul* de Alexandr Stein, care oglindește construcția comunistă în conștiința oamenilor sovietici, *Liturghia de la miezul nopții* de Peter Karvas, care înfierează mica burghezie oportunistă, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de Bertolt Brecht, care atacă substanța antisocială a nazismului și previne împotriva recrudescenței lui în lume, și *Orfeu în infern* de Tennessee Williams care pătrunde în infernul prejudecăților micii burghezii americane.” La stabilirea repertoriului teatrului din Sibiu au prezidat de asemenea și alte criterii: de pildă, alegerea unor drumuri mai puțin bătute, în consecință, aducerea în scenă a unui clasic uitat, Costache Caragiale, cu *O soare la mahala*, și un Shakespeare încă nejuțat pe scenele noastre, *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. „Totodată, putem adăuga la criteriile de mai sus că un rol important în alegerea pieselor l-a jucat acceptarea repertoriului de către întregul colectiv, considerîndu-se că numai prin respectul pro-

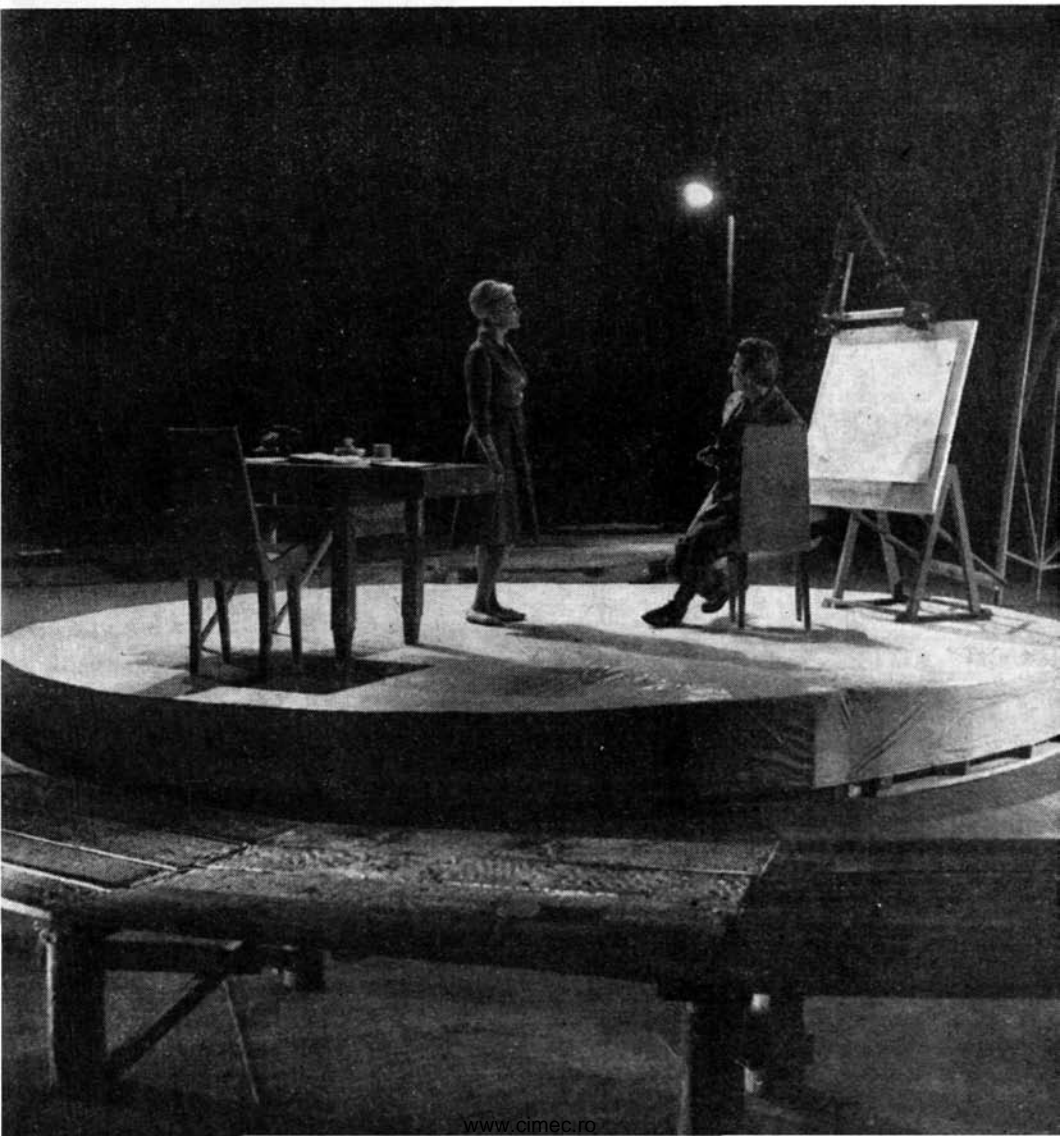
<sup>1</sup> Ulterior, directorul Teatrului din Sibiu, Nicolae Albani, a considerat, în spirit autocritic, ca fiind justificate obiecțiile aduse înscrierii acestei piese în repertoriu.



gram ideologic și artistic, colectivul își poate valorifica pe deplin însușirile artistice și fructifica pasiunile creatoare."

Referatul teatrului din Sibiu dezbate pe larg problema omogenității și a spiritului de echipă al colectivului, arătând că alcătuirea repertoriului în acest teatru reprezintă rodul unei munci colective. „Sarcina nr. 1 a conducerii teatrului nostru — se spune în referat — este să apropie, să cointerezeze întregul colectiv

Stela Popescu-Puican (Domnica Rotaru) și C. Voines-Delast (Banu Mareș) în „Secunda 58” de Dorel Dorian — Teatrul de Stat din Brașov



Emil Siritinovici (Lupu Aman) și Stela Popescu-Puican (Domnica Rotaru) în „Secunda 58” de Dorel Dorian — Teatrul de Stat din Brașov



la procesul de producție și e de subliniat că aici nu e vorba numai de o cointerese organizatorică, privind distribuirea de sarcini, ci, în primul rând, de una teoretică, o orientare generală de perspectivă, privind mersul înainte al teatrului nostru.” Trebuie de asemenea subliniat — și referatul a insistat asupra acestui punct — că la Teatrul de Stat din Sibiu, problema calității sporite a spectacolului reprezintă un program permanent de acțiune: „numai *Ferestre deschise*, chiar dacă reprezintă un spectacol bun, nu poate asigura calitatea ridicată a teatrului nostru. O întreagă stagiune, și după aceea altele vor trebui să se ridice, în ansamblul lor, la cel mai înalt nivel ideologic-artistic.”

## PROPRIUL MESAJ AL REGIZORULUI

**C**ea de-a treia zi a Consfățuirii a fost unanim considerată de către participanți ca revelatoare în dezbaterile calității, datorită celor două ipostaze diferite ale spectacolului teatral, oferite de Teatrul de Stat din Brașov.

Acest teatru, valorificând dramaturgia originală, poate întâmplător — dar nu și fără a oferi prilej de meditație — cu piesele aceluiași autor Dorel Dorian, a prezentat la Consfățuire, cel mai frumos, mai interesant, mai contemporan spectacol: *Secunda 58* (regia Ion Simionescu), și cel mai neinteresant, mai vechi spectacol, *Dacă vei fi întrebat* (regia Marius Oniceanu), al lor. Desfășurarea acestor spectacole a demonstrat că nu este suficient să precumpănească tema actuală într-un repertoriu, nici ca piesele originale alese să fie înzestrate cu un conținut înaintat, pentru a pretinde că ai adoptat o atitudine creatoare, stimulatorie, față de dramaturgia originală. *Dacă vei fi întrebat*, această valoroasă dezbaterie etică privind „drumul spinos al înțelegerii” pe care l-a străbătut o anumită categorie de intelectuali din țara noastră, și-a pierdut pînă într-atîta pe scena teatrului din Brașov, atributele care au îndreptățit prețuirea și promovarea ei, încît publicul s-a îndepărtat de-a dreptul de fondul ei uman și filozofic, din cauza felului primitiv, schematic și diformat, în care au apărut eroii piesei, străin profilului oamenilor

înaunțați ai zilelor noastre. Asistând la acest spectacol, pe bună dreptate te întrebi: ce-a dorit să spună regizorul urcînd pe scenă eroii lui Dorel Dorian? Care a fost poziția lui în fața problemelor piesei, în fața conflictului în care sînt angrenați eroii? Că acesta n-a avut nimic de spus, ori că a înțeles la întîmplare sensurile artistico-ideologice ale piesei, s-a văzut din plin din „realismul cenușiu“ (citește: antirealism) străin esenței noastre teatrale, care domină spectacolul, din tratarea caricaturală naturalistă a personajelor negative, din folosirea efectelor de „grand guignol“, din ostentația și sărăcia de trăsături umane, în care au fost prezentați eroii comuniști.

Cu atît mai revelatoare s-au arătat aceste laturi negative ale spectacolului, cu cît el a putut fi nemijlocit comparat cu stilul aceluiași teatru în montarea piesei *Secunda 58*. Revelatoare în ce privește atitudinea regizorului și a întregului colectiv față de piesă, în ce privește caracterul de pledoarie pe care l-a dobîndit spectacolul în lupta pentru calitatea actului artistic! La spectacolul *Secunda 58*, spectatorul simte că regizorul, scenograful și întreg colectivul artistic au ales această piesă fiindcă au avut ceva propriu și important de comunicat. Cu acest spectacol apare clar că lupta pentru calitate reprezintă o problemă de conștiință partinică, de etică socialistă, că ea implică o atitudine înaintată, creatoare, față de sarcinile profesionale. Această conștiință partinică s-a reflectat în spectacolul *Secunda 58*, prin ideile noi pe care el le aduce în elocvente imagini scenice: ideea frumuseții, a bucuriei poeziei care luminează viața constructorilor socialismului. Romanticismul muncii comuniste, poezia construcțiilor, a noului peisaj uman și industrial, s-au realizat în legătura concordantă, armonioasă, dintre interpretare, scenografie, mișcare, muzică. Decorul (Cristina Serion), sugestiv, aerat, care a adus în prim-planul piesei șantierul, noul peisaj industrial, acordîndu-i valoare de personaj, s-a asimilat cu caracterul emoțional al interpretării, într-o comunicare directă și intensă cu publicul. Regizorul a dorit ca în această montare a *Secunde 58* să spună publicului deosebit de multe lucruri și a izbutit în cea mai mare parte. De aici derivă și caracterul *original* al acestui spectacol, trăsăturile proprii care-l deosebesc de alte montări cu același text. O atitudine creatoare în fața rolului a dovedit Stela Popescu-Puican (Domnica Rotaru), a cărei interpretare, caracterizată printr-un lirism tonic, prin demnitatea eticii socialiste și prin umor lucid, a contribuit la luminarea deplină a ideii responsabilității omului față de colectiv, a mesajului optimist care străbate întregul spectacol.

Cum era și firesc, aceste două spectacole, situate la nivel opus de realizare, au suscitat un viu schimb de opinii, generînd confruntări, respingeri și apropieri pasionate. De pildă, în mod polemic, oamenii de teatru din Sf. Gheorghe (care au inaugurat stagiunea de asemenea cu premiera *Secunda 58*) au demonstrat o altă înțelegere a piesei, neacceptînd viziunea regizorului Simionescu asupra relațiilor sentimentale dintre personaje, tonul optimist al finalului, sau unele „infidelități“ față de indicațiile autorului în legătură cu cunoscuta scenă a „fugii prin ploaie“. Poziția lor a fost combătută pe bună dreptate, fiindcă plecarea Domnicăi Rotaru în final nu invită nicidecum la tristeți melodramatice, ci, dimpotrivă, la reflecție lucidă și încredere în capacitățile eroilor zilelor noastre de a-și rezolva problemele personale, fără să contravină celor ale întregii colectivități. În cadrul discuțiilor, s-au născut și alte polemici care merită a fi menționate pentru elucidarea unor probleme de ordin teoretic. Astfel, regizorul Mihai Dimiu, apreciînd spectacolul *Secunda 58* pentru spiritul înnoitor pe care îl inaugurează în teatrul din Brașov, a considerat pe de altă parte că aceste două spectacole pornesc de la aceeași platformă ideologică, exprimînd o diversitate de stiluri în cadrul metodei realismului socialist. Afirmația sa a stîrnit dezacordul participanților, care au combătut afirmația, evident eronată, a „platformei ideologice comune“, precizînd că diferența dintre cele două spectacole stă tocmai în poziția ideologică diferită față de text a celor doi regizori, în poziția diferită față de fenomenul teatral. Varietatea de expresie, de mijloace artistice, în cadrul unei concepții artistice creatoare, în cadrul metodei realismului socialist, cum ar fi, bunăoară, tratarea în stil diferit a *Poveștii din Irkutsk* la Teatrul „Vahtangov“ și la Teatrul „Maiakovski“, nu se poate confunda cu poziția diferită a unor regizori în fața fenomenului teatral. Spectacolul pus în scenă de Marius Oniceanu vădește o concepție veche despre fenomenul teatral, o înțelegere vulgarizatoare a eficienței mesajului artistic, exprimat în chip neartistic. Spectacolul *Secunda 58*, spectacol activ, militant, pe coordonata sa principală, a primit la această Consfătuire, calificativul major al calității, pentru realizarea deplinei unități între toți factorii artistici care-l alcătuiesc.

Unitatea de concepție (nu a mijloacelor de expresie), colaborarea creatoare între regizorii aceluiasi teatru reprezintă o condiție importantă, de primul ordin, chiar o premisă în asigurarea calității ridicate a spectacolelor. Această problemă a reieșit cu limpezime în urma prezentării referatului Teatrului de Stat din Brașov. Cu justețe orientat în aspectele teoretice, principiale, ale luptei pentru calitate în teatru, acest referat n-a izbutit totuși să adopte în practică o poziție critică și autocritică față de munca respectivului colectiv. El a reprezentat un punct de vedere izolat, nu rodul unei comuniuni de convingeri a factorilor de răspundere din teatru. Numeroși participanți la discuții, și îndeosebi membrii colectivului brașovean



(actorii V. Fătu, G. Gridănușu, Stela Popescu-Puican ș.a.), au adus obiecții serioase, întemeiate, acestui referat. Ioana Baci Mărgineanu, secretar literar al teatrului din Brașov, a considerat că referatul teatrului în care lucrează nu reflectă o poziție principală justă în problema calității, că el e semnificativ pentru modul defectuos al muncii regizorilor din teatru și că oglindește lipsa conlucrării creatoare între factorii responsabili ai teatrului. Experiența teatrului din Brașov, care a demonstrat niveluri atât de diferite ale realizării scenice, atestă că în lupta pentru înalta calitate a spectacolului, un factor obligator îl reprezintă stabilirea unui climat creator, colaborarea activă a regizorilor, munca responsabilă a consiliului artistic. Din păcate, tocmai în această problemă și tocmai regizorii teatrului din Brașov n-au adus în discuție contribuția ce se așteaptă de la ei. S-a constatat, de altfel, că regizorii, la această Consfătuire, n-au încercat totdeauna să dea dezlegări teoretice problemelor discutate, n-au analizat temeinic propria lor muncă cu interpretii, caracterul colaborării cu scenografia, în vederea realizării unei calități artistice superioare a spectacolelor. Unii regizori, în luările lor de cuvânt, s-au oprit la aspecte lăaturalnice, în special de ordin tehnic, extrăgându-le și izolându-le din contextul unor fenomene cu mult mai complexe și mai cuprinzătoare. Am regretat, de asemenea, totala absență la discuții a regizorului Ion Simionescu din

Braşov, ca şi a altora, al căror cuvînt despre propria lor muncă (merituoasă şi ca atare apreciată) şi respectiv munca altora ar fi adus poate o contribuţie utilă în lărgirea dezbaterilor şi în fundamentarea concluziilor.

\*\*\*

**I**mportanţa Consfăturii actuale a oamenilor de teatru din regiunea Braşov a fost clară tuturor participanţilor. Concluziile au pus teatrelor participante câteva jaloane însemnate de perspectivă în drumul şi lupta lor pentru obţinerea unui nivel calitativ mai înalt în munca artistică. Nu pot, înainte de orice, să fie trecute cu vederea — ca o garanţie că lupta pentru calitate va fi dusă cu



Stinga : Karin Decker (Anne Frank) şi Alfons Kolowrat (Otto Frank) în „Jurnalul Annei Frank” de Goodrich şi Hackett — Teatrul de Stat din Sibiu, secţia germană

Dreapta : Kováts Dezső (Banu), Kováts Erzsébet (Maria), Kováts Kató (Flora) şi Botka László (Zigu) în „Oameni care tac” de Al. Voitin — Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe

succes — poziţia partinică militantă care s-a afirmat de-a lungul dezbaterilor, puternicul curent de opinie pentru contemporaneitate în conţinut şi formă, atitudinea intransigentă faţă de rămăşiţele vechiului în gândirea şi munca oamenilor de teatru. Consfătuirea a arătat într-un spirit constructiv de muncă tovarăşească, situaţia reală, nivelul actual al muncii în respectivele teatre ; a dezvăluit într-un mod curajos lipsurile încă existente, nevoile imperioase din aceste teatre, indicînd verigile principale către care trebuie să se îndrepte conducerile lor în vederea obţinerii unor înalte rezultate calitative. Totuşi, s-ar putea pune întrebarea de ce unele colective, ca de pildă teatrul din Sibiu, sau cel din Sf. Gheorghe, s-au prezentat cu spectacole montate cu stagioni în urmă, cînd în repertoriul lor se află spectacole mai proaspete, şi poate mai concludente. Dacă în mod sincer, cu spirit autocritic, unele teatre au adus în faţa participanţilor tabloul situaţiei reale din teatre, fără a ascunde lipsurile existente, s-a observat în Consfătuire şi o altă tendinţă, uşor festivă, caracterizată prin dorinţa de a prezenta spectacole asazise de „export”. Din teama, poate, de a nu-şi pierde un prestigiu artistic cucerit ?

Calitatea este o rezultată practică, sintetică, a mai multor factori : de ordinul orientării teoretice şi al mijloacelor scenice concrete. În ce priveşte primul factor, s-a stabilit că el e nemijlocit legat de un repertoriu alcătuit în spiritul unei înalte



exigențe politico-artistice, de preocuparea militanta pentru lucrări de reală actualitate în practica construirii socialismului, în măsură să contribuie efectiv la educarea conștiinței socialiste a publicului. Dar, așa cum s-a spus, alegerea unor piese de maximă valoare și eficiență, numai prin simplul act al alegerii, nu conferă calitate spectacolului. Repertoriul propus trebuie să fie realizat deplin pe plan artistic, pentru ca el să-și poată într-adevăr justifica programarea, pentru a revendica adevărat publicul. Teatrul de Stat din Sibiu, de pildă, care și-a alcătuit pentru actuala stagiune un repertoriu de o mare valoare ideologică și artistică, trebuie să muncească cu multă seriozitate pentru asigurarea unor spectacole pe măsura pieselor propuse. Pentru aceasta s-ar cuveni, credem, completarea echipei sibiene cu forțe tinere valoroase, cu noi absolvenți ai institutului, fapt absolut necesar în împropiata (dacă nu chiar în justă) distribuțiilor, în ridicarea calității rezultatelor teatrului. După cum Teatrul de Stat din Brașov — după părerea noastră — ar trebui să reflecteze cu mai mult spirit de răspundere la posibilitățile colectivului său de a trăi într-un climat de muncă în adevăr creator, pentru ca repertoriul său să ajungă cu eficacitate și consecvență la împlinirea cuvenită.

Responsabilitatea regizorului în asigurarea calității spectacolului este un alt factor important în obținerea rezultatelor maxime în munca teatrelor. Consfătuirea a scos la iveală necesitatea absolută a întăririi muncii regizorale în teatrul din Sf. Gheorghe, aducerea în acest teatru a unor forțe regizorale capabile să-l îndrumeze pe făgașul contemporan al artei noastre scenice.

În problemele complexe ale muncii actorului, Consfătuirea a demonstrat, cu exemple vii și edificatoare, diferența dintre interpretarea vie, contemporană, gândită, generată de o perspectivă creatoare față de rol, și jocul teatral îmbătrânit, dominat de rutină și manieră, generat de neînțelegerea esenței teatrului nostru contemporan.

Problemele scenografiei și-au găsit de asemenea o sferă largă de generalizare în dezbaterile Consfătuirii, atributul calității primindu-l decorul funcțional, sugestiv, poetic, bogat în idei, și combatându-se decorul naturalist, urât, confecționat după șabloanele unui teatru vechi.

Calitatea spectacolelor presupune studiul profund și permanent al realității de către oamenii de teatru, în perspectiva îmbogățirii neconținute a mijloacelor lor de expresie, a înnoirii acestor mijloace în concordanță cu cerințele fundamentale ale actualității și cerințele morale ale construirii socialismului. Stabilirea în teatre a unui climat creator, fundat pe principiile eticii comuniste, pe responsabilitatea individuală și colectivă, pe combaterea curajoasă a rutinei și inerției în artă, este un factor din cei mai importanți în atingerea unei calități artistice de înalt nivel.

Organizată în spirit creator de către Secția de învățământ și cultură a Sfatului popular regional și sub îndrumarea organelor locale de partid, a doua Consfătuire a oamenilor de teatru din regiunea Brașov și-a atins în mare măsură scopul, oglindind resursele bogate, creatoare, ale mișcării artistice teatrale de care regiunea dispune.

Ea poate sluji ca exemplu și stimulent pentru organizarea altor întâlniri asemănătoare între oamenii de teatru din regiuni, și poate consacra această formă de schimb de experiență ca una din cele mai rodnice pentru dezvoltarea mișcării noastre teatrale.

*Mira Iosif*

# DESPRE CONTEMPORANEITATE ÎN MOD CONTEMPORAN

Articol scris special pentru revista „Teatrul“

de A. Karaganov

„Partidul cheamă pe toți oamenii de litere și de artă să abordeze în mod curajos, cu spirit inovator, temele contemporaneității“. Aceste cuvinte din raportul lui N. S. Hrușciiov la Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. determină orientarea foarte importantă a analizelor critice pe care le întreprindem asupra dramaturgiei contemporane. Stabilind succesele și lipsurile acesteia, trebuie să avem grijă ca experiența dramatică acumulată de scriitori să servească drept bază căutărilor creatoare noi, luptei active pentru o dramaturgie de o înaltă ținută artistică, contemporană în conținut și formă.

Nu am pretenția că pot înfățișa un tablou complet, nici că aş aşeza un just echilibru între aprecieri și exemple; aş vrea numai ca, ținând seamă de câteva opere dramatice, să ridic unele probleme privitoare la dezvoltarea actuală a dramaturgiei sovietice. Nu sînt noi aceste probleme; totuși, merită să întirziem încă o dată asupra lor, căci de rezolvarea lor depinde în mare măsură creația scriitorilor dramatici.

## 1

**E**ste bine știut că actorii obișnuiți să-l joace pe Gogol n-au vrut la început să-l joace pe Ostrovski. La rîndul lor, actorii formați pe operele lui Ostrovski, au trecut anevoie la Cehov; prima montare a *Pescărușului* a suferit un eșec, cu toate că interpreții erau talentați și cu experiență.

Gogol, Ostrovski și Cehov trăiesc azi, în conștiința noastră, sub învelișul comun al clasicității. Îi stimăm în egală măsură. Actorilor nici nu le trece prin minte să-i opună pe unii altora. Lucru firesc pentru oamenii de artă cu experiența ideologică și estetică a culturii socialiste.

Dar, folosindu-ne de avantajele noastre istorice, nu uităm oare procesele reale ale dezvoltării artei? Nu prezentăm oare ca prea senină istoria dezvoltării artistice? Nu minimalizăm oare uneori importanța căutărilor creatoare care presupun descoperiri noi, adesea chiar reexaminarea (nu numai perfecționarea!) elementelor ce ne sînt dinainte date?

Greșesc greu acei oameni de artă și critici care socotesc că ploconirea epigonică în fața vechilor modele este primejdioasă doar în arhitectură. În dramaturgia teatrală și cinematografică nu există acceleratori ai inovațiilor, cum sînt metodele noi și noile materiale din industria de construcție. Dar istoria nu bate pasul pe loc nici în domeniul nostru. Și aici procesele de înnoire sînt tot atît de impetuoase, chiar dacă nu atît de vizibile, ca trecerea de la clădirile cu multe etaje ornate după stilul Parthenonului și Vasili Blajenii, la cartierele experimentale din sud-vestul Moscovei și Palatul Congreselor de la Kremlin. În prima jumătate

a anului 1950, critica teatrală a depus eforturi serioase pentru afirmarea nucleului dramatic în piesă, luptând împotriva lipsei de conflict. Condamnând cu hotărîre neglijarea principiilor elementare ale dramaturgiei, critica sublinia că fără conflict nu poate exista dramă: conflictul determină nu numai conținutul, dar și forma desfășurării ei. Cu acest prilej, se punea de obicei în prim-plan ciocnirea caracterelor care întruchipează diverse idei, interese și năzuințe ale oamenilor. Faimoasa expresie a lui Belinski „ciocnirea caracterelor“ intră în preferința noastră. În legătură cu înfățișarea dramaturgică a omului, se cerea ca dezvăluirea caracterelor să aibă loc în acțiune, fără amestecul autorului. Se acorda o mare importanță scoaterii în relief a personajului: calea spre aceasta o vedeam în desfășurarea acută a subiectului, în concentrarea evenimentelor și împrejurărilor zugrăvite, în sintetizarea limbajului pînă la esența aforistică. La analizarea construcției piesei se dezvolta inevitabil ideea necesității unei acțiuni încordate și a unei coliziuni în fiecare scenă. Cînd se aprecia compoziția, erau proclamate ca cerințe de bază precizia și claritatea subiectului, existența tradițională a intrigii, a culminației și a deznodămîntului.

Amintesc toate acestea nu pentru a purcede la o stupidă reexaminare a adevărurilor afirmate ieri. Cuceririle teoretice ale criticii noastre, care s-a ridicat să apere drama în dramă, își păstrează și astăzi vie însemnătatea. Nu este însă greu să ne dăm seama că unele din aceste principii, socotite pînă nu de mult drept obligatorii, sînt nesocotite în piesele actuale. Contribuie la aceasta nu numai tinerii începători, dar și maestrul ajuns înțelept grație experienței. Îi împinge pe această cale riscată o năzuință creatoare mai temeinică, deoarece are drept sprijin însăși viața, nu o înfocare juvenilă sau o modă trecătoare. Și dacă așa stau lucrurile, este oare necesar să apărăm cu atîta înverșunare niște principii devenite astăzi discutabile?

În primul rînd, să nu uităm că nimeni, niciodată, nu poate planifica dinainte durata unor principii artistice. Apoi că, pe un teren năpădit de buruienile lipsei de conflict, nu ar fi fost cu puțință căutările actuale, și aceasta e esențial. Lipsa de conflict ar fi denaturat în mod necesar calea căutărilor, a fi denaturat conținutul și caracterul lor. Căci, una este reexaminarea unor principii în numele căutării de forme noi, în numele cerinței ca — în veridicitatea ei lipsită de compromisiuri — dramaturgia sovietică să fie lucidă și plină de inspirație, să vorbească despre contemporaneitatea în mod contemporan. Și alta, cu totul alta este renunțarea la legile dramaturgiei, la baza eficienței ei — conflictul — de dragul afirmării unor iluzorii, chiar dacă consolatoare, imagini ale vieții.

Trebuiau apărute principiile elementare care fac drama-dramă; căci numai așa literatura noastră dramatică putea, fără a se teme de oricît de cutezătoare căutări, să progreseze în calea ei spre dezvăluirea cea mai artistică a caracterului omului contemporan, a acțiunilor, gîndurilor și sentimentelor lui.

Ar fi fost o îndeletnicire sterilă să studiezi particularitățile dezvoltării contemporane a dramaturgiei sovietice constatînd doar că multe piese actuale nu seamănă în aspectul lor exterior cu cele scrise ieri. Adevărata inovație nu se limitează la invenții indifferente față de schimbările ce au loc în conținutul vieții. Cînd asemenea schimbări au loc, arta nu-și poate nici ea păstra forța ei vie, dacă la rîndul ei nu se schimbă.

„Nu exercită oare *caracterul obiectului* nici o influență, fie ea cît de mică, asupra cercetării? — scria Karl Marx. Adevărul nu include numai rezultatul, ci și calea care duce spre el... Și nu trebuie oare felul cercetării să se modifice după obiect? Cînd obiectul rîde, ea trebuie să fie serioasă, iar cînd obiectul este incomod, ea trebuie să fie modestă“. (Marx, Engels, Opere, vol. I, pag. 8, E.S.P.L.P.).

Aceasta s-a spus despre o cercetare științifică. Dar nu este, cred, nevoie să se demonstreze în mod special că și perceperea artistică a lumii este subordonată acelorasi legi. Odată cu schimbările din viață și sub influența lor determinantă, au loc și schimbări vizibile în dramaturgie. Se schimbă temele și conflictele, ritmul acțiunii dramatice și formele participării autorului la desfășurarea ei. Viața dezvăluie noi tipuri umane și noi trăsături de caracter la tipurile mai de mult cunoscute. Nu rămîn pietrificate nici structurile subiectelor și nu trebuie să căutăm în fiecare metodă nouă influența lipsei de subiect, atît de la modă astăzi în Occident. Scenariul „Baladei soldatului“ nu suferă, din punctul de vedere al acuității subiectului, nici o comparație cu lucrările dramatice al căror temei îl constituie desfășu-

rarea rapidă și dinamică a unei singure intrigă. Dar cine mai pune acum în cum-până faptul că, fără a înfățișa mari fapte eroice (primele secvențe nu prezintă decît „povestea principală”), filmul dezvăluie cu mare profunzime izvoarele mo-rale și psihologia eroismului, forța și frumusețea caracterului omului sovietic?

Se poartă discuții interesante în jurul problemei stilului în literatura con-temporană, inclusiv în cea dramatică. La aceste discuții scriitorii de teatru parti-cipă nu numai cu articole în presa de specialitate, ci și cu lucrările lor, în care se reflectă procesele îmbogățirii limbii vii, contemporane.

Pe scurt, căutările, schimbările ating toate domeniile creației dramatice. Ele nu pot fi încadrate într-o singură formulă matematică; la diferiți dramaturgi ele se manifestă în mod divers.

Se știe că înnoirile contemporane își au adversarii lor. Deseori, fără voie; pentru că nu se opun înnoirilor doar tradiționaliștii, cei ce consideră mantaua lui Gogol drept unicul veșmînt al artei ruse, ci și unii adepți ai formei moderne, cei ce înțeleg această formă în mod liniar și plat, ca pe o simplă reproducere a unor aspecte exterioare ale epocii. Pretinzîndu-se inovatori curajoși, ei riscă să devină niște dogmatici de rînd; dezvoltarea exagerată, unilaterală, a unei arte, transfor-marea ei într-o unică trăsătură obligatorie a contemporaneității pot să ducă lesne la nivelarea creației artistice. Și cine știe dacă, în spatele simplificării problemei formei contemporane, nu stă ascuns, neexprimat, poate chiar inconștient, dorul de a avea la îndemînă un cod de norme estetice, care să înlocuiască căutările chinu-toare și care să transforme creația într-o plimbare comodă, pe drumuri presărate cu nenumărate indicatoare.

Exagerarea unei tendințe în dauna celorlalte este periculoasă și din punctul de vedere al receptării estetice a artei. Cînd omul se hrănește cu bomboane, el încetează să-și mai dea seama de dulceața lor. Să ne imaginăm un tablou imposi-bil: toate muzele au hotărît într-o bună zi să fie lirice. Ar putea oare corul lor pe o singură voce să ne dezvăluie farmecul freamătului liric? Ca să putem apre-cia originalitatea unui spectacol dinamic, sufletul nostru trebuie să fie receptiv și la arta filozofică și calmă, a cărei forță constă în detaliul psihologic, în redarea subtilă a unor sentimente abia vizibile și a unor stări sufletești de mare sensibi-litate. Bucuria prilejuită de o comedie veselă se manifestă în sufletul omului ală-turi de emoția grav tumultuoasă iscată de tragedie; și aceste sentimente atît de diferite nu se mulțumesc să coexiste, ci se împletesc strîns, unul scoțînd în relief frumusețea originală a celuilalt. Artă adevărată îmbrățișează toate necesitățile spirituale ale omului. Varietatea și nivelul acestor necesități se vor dezvolta pe măsura înfloririi personalității lui, în condițiile trecerii la comunism.

Din aceste legi generale ale dezvoltării artistice a societății sovietice se poate trage o concluzie de mare însemnătate pentru dramaturgia contemporană. Năzu-ința spre inovație nu se limitează la un singur stil care să domine literatura dra-matică și care să treacă drept cel mai contemporan. Abordarea curajoasă, inova-toare, a temelor contemporaneității nu va îngusta, ci va lărgi varietatea artistică și bogăția dramaturgiei. Astăzi este vorba să activizăm căutările creatoare în toate direcțiile, utilizînd toate posibilitățile pe care ni le oferă realismul socialist.

Socialismul, epoca construirii comunismului deschid posibilități nelimitate pentru înflorirea personalității, pentru exprimarea ei creatoare. Pe această bază se dezvoltă arta, unitară prin țelul comunist pe care-l urmărește, dar variată în manifestările sale artistice, în căutările creatoare ale stilului și formei. Astfel stau lucrurile astăzi. Astfel vor sta și mâine. Numai că bogăția artistică și varietatea artei realismului socialist vor cunoaște atunci o dezvoltare și mai clocotitoare. În piesele unui dramaturg vom vedea un mozaic policrom de scene, cu secvențe cine-matografice, cu o acțiune crescînd într-un ritm impetuos; un alt dramaturg ne va cucerii prin subtilitatea și pătrunderea delicată a cercetărilor sale psihologice; un altul ne va emoționa prin romantismul eroilor lui, prin incandescența pasi-u-nilor; un altul va descoperi ceva nou în piesa de cameră, convingătoare prin ca-racterul său concret, prin amănuntele luate din viață.

Artă contemporană nu poate fi monoformă. Spre ea duc felurite căi. Și pe toate aceste căi, luminate de adevărul vieții, de țelul ideologic al constructorilor lumii noi, omul de artă poate să găsească noul, să fie cu adevărat contemporan. Lipsa de contemporaneitate începe numai acolo unde, în locul căutărilor creatoare, se așază repetirea lenevoasă a etapei depășite.



**A**pariția, pe scenele Uniunii Sovietice, a piesei *Faust și moartea* a dramaturgului ucrainean Alexandr Levada a coincis cu primele zboruri cosmice ale omului. De data aceasta, viața a ajuns repede din urmă fantezia scriitorului, oferind un material bogat pentru compararea faptelor din realitate cu cele imaginate.

Tovarășii ucraineni mi-au povestit că, după zborurile lui Iuri Gagarin și Gherman Titov, unii oameni de teatru s-au gândit să introducă unele transformări în piesa *Faust și moartea*. Amatorii de veridicitate fotografică au fost descumpăniți de faptul că în timp ce primul zbor al omului sovietic în cosmos a reușit, eroul piesei, Iaroslav, moare în zbor și numai cel de-al doilea cosmonaut, Roman, învinge.

Asemenea descumpăniri și asemenea transformări ar fi fost firești dacă piesa lui Levada ar fi fost o întunecată operă despre pieirea unui cutezător și ar fi fost scrisă, de pildă, de pe pozițiile Irinei, soția lui Iaroslav.

Irina este pictor. Ea lucrează la tabloul „Destrămarea formelor în spațiul cosmic”. Iaroslav definește în felul acesta conținutul și spiritul tabloului:

*Eu altfel aş numi tabloul... Văd  
O spaimă tainică ascunsă-în el,  
O hotărîre luată-n chinul nevoinei  
Și freamătu-ndoielilor amare;  
Văd saltul disperat, fără elanuri,  
În tristul hău și prea întunecat...*

Și în lucrarea Irinei — ca și în piesă — este vorba de un anume eroism. De un eroism otrăvit de o spaimă tainică. De aici și „hotărîrea luată-n chinul nevoinei” și „freamătu-ndoielilor amare”. Actul de eroism, săvîrșit de om într-o atare stare de spirit e un act lipsit de elanul bucuriei, un salt disperat în bezna tristă și întunecată...

Dramaturgul a găsit pentru eroul său cuvintele precise care să determine concepția individualistă a eroismului și urmările ei psihologice. În opoziție cu eroul tabloului pictat de Irina, Iaroslav simte neconținut legătura indisolubilă cu poporul; aceasta-i dă puterea de a fi liniștit, plin de bărbăție în clipele încercării hotărîtoare. Piesa lui A. Levada afirmă optimismul, voința, caracterul ferm, victorios, al acțiunii omului sovietic. În aceasta constă marele ei adevăr, care nu poate fi încorsetat în raționamentele privitoare la gradul de precizie cu care dramaturgul a intuit amănuntele primelor zboruri cosmice, la măsura în care Iaroslav seamănă cu Gagarin. *Faust și moartea* nu este „o piesă de producție”, avînd ca temă cucerirea cosmosului, ci o dramă filozofică în care fenomenele particulare sînt generalizate, care se apleacă înainte de toate asupra analizei motivelor ideologice și morale ce stau la baza acțiunilor oamenilor, asupra dezvoltării „vieții spiritului omenesc”. Departe de a se voi copia faptelor concrete ale pregătirii și organizării zborurilor cosmice, conflictul ei vizează un răsunset mai larg.

Cele spuse se referă înainte de toate la ciocnirea dintre Iaroslav și Vadim.

Într-o măsură oarecare, Vadim este o figură romantică (așa precum întreaga piesă este romantică). El nu face așadar parte din categoria sceleratilor sută la sută, obișnuți în vechea dramă; el nu seamănă nici cu sabotorii din piesele anilor 30; nu săvîrșește cu premeditare crime care să ducă la accidentul de pe nava cosmică. Și totuși, el este vinovat de moartea tragică a lui Iaroslav.

Dramaturgul a găsit în această privință o foarte interesantă întorsătură. Mecanotropul creat de Vadim îndeplinește nu numai ordinele ce-i sînt transmise direct de creatorul și stăpînul său, ci-i surprinde și dorințele neexprimate, chiar cele slab conturate, cele lașe; așa fiind, el acționează astfel încît și acestea par a fi indicații... Mecanotropul acționează cu precizia liniară, automată, a robotului și dezvoltă pe deplin caracterul lui Vadim, toate „tainele” și toate „dorințele” ascunse în el.



Dramaturgul judecă nu numai faptele, ci și gândurile lui Vadim. Vadim muncește încordat și stăruitor, și doar făcând curte Irinei își trădează prietenul. El nu este însă liber de invidie. Chiar dacă și-o frînează, aceasta mocnește totuși în el. El nu este liber nici de egocentrism, deși lucrează pe frontul cel mai înaintat al celei mai înaintate științe a lumii, fiind ocupat cu lucruri care cer unitatea deplină și colaborarea tuturor membrilor colectivului științific.

Relațiile umane și respectul reciproc între oameni: „omul fi este omului prieten, tovarăș și frate” — acesta este unul din principiile etice ale codului moral al constructorului comunismului. Vadim nu se ridică pînă la înălțimea acestui principiu. Egocentrismul său, ascuns undeva în adîncurile sufletului, îl împiedică să socotească victoria lui Iaroslav drept propria sa victorie. El se preține prieten al lui Iaroslav, dar nu dorește victoria lui Iaroslav. Mai mult decît atît; un eșec al prietenului nu l-ar fi amărît, dimpotrivă, l-ar fi bucurat — chiar dacă în taină, chiar dacă fără să și-o mărturisească sie însuși, dar l-ar fi bucurat. Gîndul acesta josnic, Mecanotropus l-a citit și l-a dezvoltat; apoi, trăgînd concluziile, a acționat.

În condițiile contemporane, se întîmplă uneori ca tehnica nouă a secolului comunist să fie creată de oameni care, din punct de vedere moral, nu au ajuns încă la înălțimea propriei lor opere. Rămînerea în urmă a conștiinței față de existență, despre care s-a vorbit atît de mult în trecut, se confirmă și azi, deși, la noi, s-a făcut atît de mult pentru ridicarea conștiinței. Iar această rămînere în urmă poate căpăta, în anumite împrejurări, un caracter neobișnuit de dramatic: omul contemporan e înzestrat cu multă forță și multe depind în viață de felul cum o folosește. Cînd gînduri necurate se interferează cu opera curată a cercetărilor științifice contemporane, efectele pot fi inimaginabile.

Se înțelege că nu este vorba despre niște lecții pe care piesa le-ar da nemijlocit creatorilor de nave cosmice. Ideea piesei, repet, are un sens mult mai larg. Faptul că dramaturgul dezvoltă problema zborurilor cosmice ascute această idee. Aici, totul este mult mai dramatic, mai reliefat; conflictul poate dobîndi o culminație deosebit de gravă. Dar vina spirituală a unui cercetător în domeniul științelor naturii, de pildă, care, dintr-un sentiment de invidie și rivalitate, a ascuns față de tovarășii săi de știință o nouă descoperire a laboratorului său, și în felul acesta a ținut în loc frontul general al cercetărilor științifice, nu este mai mică. La fel, de pildă, vina unui muncitor care observă niște greșeli într-o construcție și le trece sub tăcere ca să nu-și supere șefii direcți printr-o critică imprudentă. Oamenii nu mor în asemenea împrejurări, dar suferă opera noastră comună, iar de ea depind și viața și fericirea oamenilor.

Caracterul contemporan al piesei *Faust și moartea* este determinat nu numai de ideea sa principală, ci și de anumite procedee, cum ar fi îmbinarea monoloagelor interioare cu rostirea deschisă. Dramaturgul reușește astfel să redea, în unele scene, înaltul nivel de intelectualitate, încordarea vieții lăuntrice, pasiunea creației a oamenilor care cercetează domenii neexplorate încă.

Dar în piesa lui A. Levada există, pe lîngă lucruri originale, și unele clișee, uneori atît de descurajante încît rămîi pur și simplu uimit cînd le întîlnești alături de episoade, monoloage și dialoguri ce pulsează de ideea vie contemporană.

Deosebit de nereușită este filtrarea esenței romantice în eroi. Neîndoios, dramaturgul nu are suficientă abilitate în a descoperi elementele înălțătoare în lucrurile simple. De îndată ce începe „să-și înalțe” eroii preferați deasupra obișnuitului cotidian, el cade prizonier vechii drame romantice: în monoloagele și dialogurile înălțătoare ale eroilor, piesa despre cosmonaut prinde să sune ca una scrisă la începutul secolului al XIX-lea.

E adevărat că aprecierea definitivă a stilului, fără studiarea originalului, este mai dificilă. Dar acum nu este vorba despre împărțirea răspunderii între autor și traducător, ci despre principiile, procedeele și contradicțiile interne ale acelei piese care, apărută în revista „Teatr”, a devenit un bun al teatrului rus.

E izbitor că tonul sublimului se obține adesea prin stilizarea limbii, prin arhaizarea ei artificială.

Iată, de pildă, cum se exprimă îndrăgostitul Roman, cel ce va zbura după Iaroslav în cosmos :

*O satelit ! ce pururi nou în ceruri  
Plutești, fii-în spații tuturora crainic  
Și despre două inimi ce-n iubire-s  
Încinse, povestește...*

Și iată replica iubitei lui, Svetlana :

*Iaroslav ! O, mută de uimire  
Smerită la picioare i-aș cădea.*

Evident, versurile într-o dramă filozofică țin de o anume convenție proprie, ce nu poate fi opusă criteriilor stilistice ale prozei cotidiene. Totuși, exemplele înfățișate dezvăluie, mi se pare, limpede și fără o altă analiză, neajunsurile piesei : stilul și lexicul replicilor citate pot isca doar confuzie în mintea actorului ; datorită lor, canavaua dramatică, ce schitează caracterele, capătă o nestabilitate dincolo de care începe lipsa de formă și de contur. Eclectismul îmbinărilor neașteptate, care dau cuvintelor despre satelit nuanța emfatică proprie stilului tragediilor clasice, subminează adevărul caracterelor.

Monoloagele și dialogurile personajelor abundă de expresii ca : „stele nemai-întîlnite“, „afunduri de nepătruns“, „daruri scumpe“... Îmbinările banale de cuvinte, poncifele stilistice distonează strident cu construcția generală a piesei, a cărei temă este omul contemporan.

Uneori, îmbinarea termenilor noi cu formule arhaizante dobîndește o notă parodistică :

SVETLANA — *Sintem, deci, unde ? În ceruri ? Pe pămînt ?*

ROMAN — *Răspund precis ca astrofizician :*

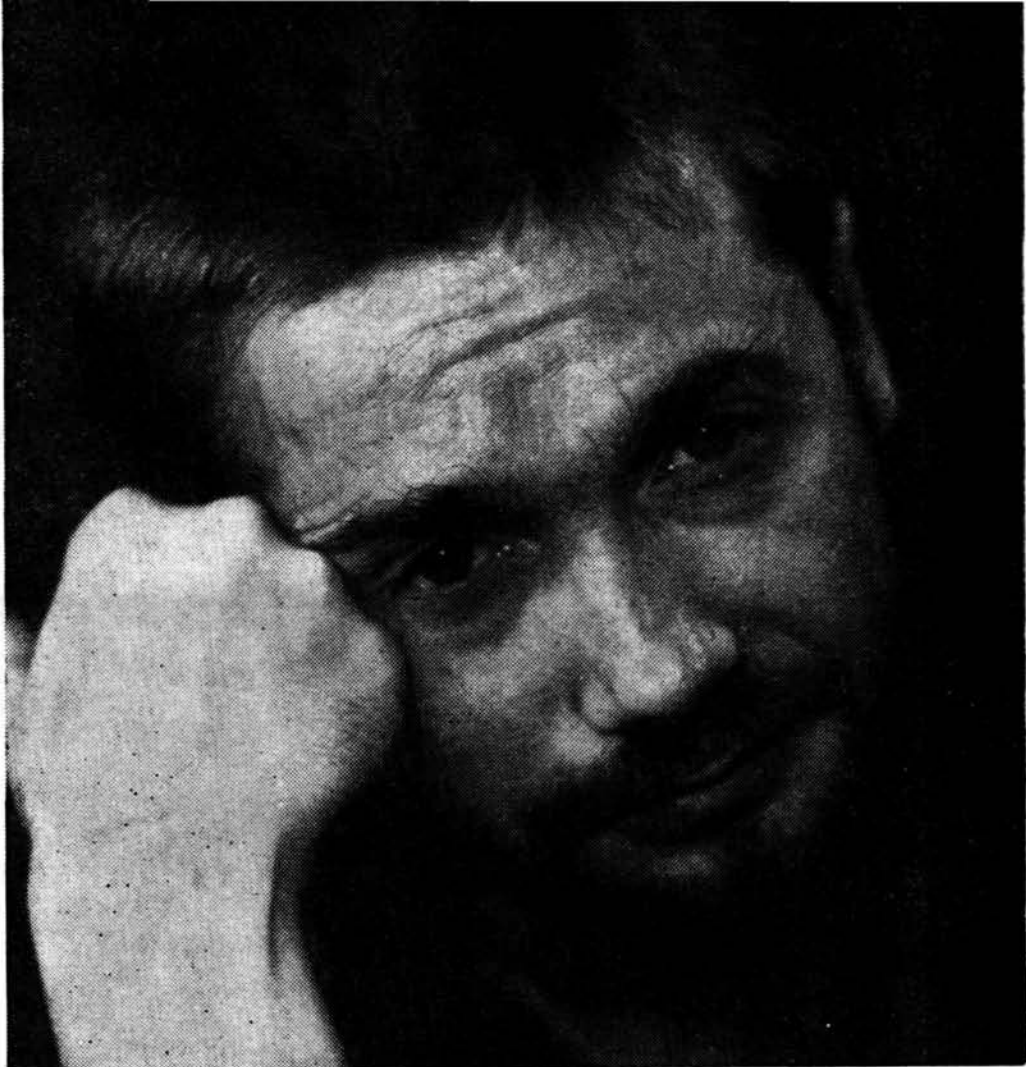
*În ionosfera rozelor nădejdi,  
În galaxia Dragostei prea'nalte  
În constelația jarului din inimi...*

Ionosfera și astrofizicianul, alături de „jarul din inimi“ și „rozele nădejdi“ — e tare ! Autorul și traducătorul ne pot răspunde : sînt vorbe rostite mai în glumă, mai în serios, de doi îndrăgostiți... Nu tăgăduiesc că, în asemenea împrejurări, precizia și claritatea pot părea pedantism. Dar și utilizarea mai în glumă, mai în serios a expresiilor emfatice trebuie să aibă la eroii romantici ai zilelor noastre o tonalitate contemporană, naturală. Care, aici, lipsește.

Este semnificativ că dialogurile dintre Irina și Vadim, pe care autorul îi „coboară“, sînt proaspete ca structură stilistică, nu cad pradă formulelor „sublime“. Ceea ce adevărește încă o dată faptul că dramaturgul nu se află încă în posesia secretelor stilului romantic de azi. Înveșmîntîndu-și eroii în hlamida romantismului, el introduce în piesă elemente ce vin în contradicție cu tema și forma ei contemporană. Trebuie să spunem însă, nu pentru a-l consola pe dramaturg, care a cutezat să atace un domeniu dificil, ci de dragul adevărului istoric, că sarcina neîmplinită de A. Levađa nu este împlinită nici de alți mulți scriitori : crearea dramei eroice în care elementul patetic să fie surprins în cele mai simple lucruri rămîne sarcina cea mai actuală a dramaturgiei de azi.

Cu toate lipsurile, *Faust* și moartea rămîne o lucrare interesantă : ea se încadrează în curentul principal de căutare creative ale dramaturgilor contemporani. Este o piesă instructivă, și prin ceea ce descoperă pe plan literar, și prin sentimentul viu al contemporaneității care o animă, și prin lipsurile ce se fac simțite acolo unde inerția vechiului slăbește energia căutărilor.

*(Sfîrșitul în nr. viitor)*



# TONI GHEORGHIU

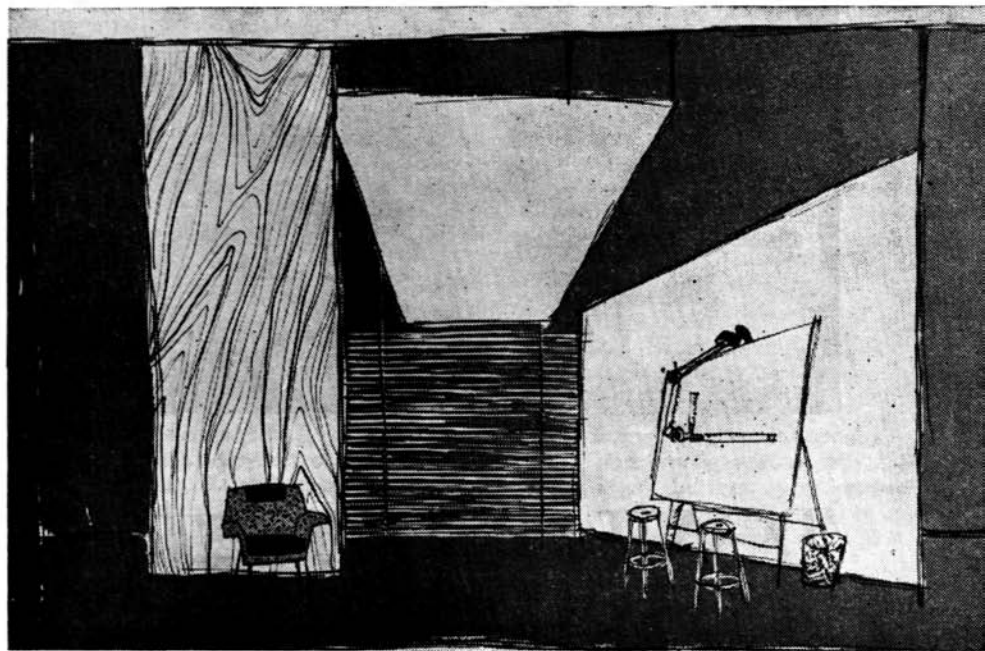
Toni Gheorghiu a fost unul dintre cei mai talentați scenografi ai noștri. Personalitate artistică puternică, originală, om de cultură și de gust, el a înțeles să închine teatrului toate calitățile și devotamentul său. Caracterul frumos și firea optimistă au făcut din el un tovarăș iubit nu numai în Teatrul Tineretului, al cărui prim scenograf era, ci și în întreaga noastră mișcare teatrală, căreia i-a dăruit realizări cu care ne mindrim. Toni Gheorghiu era un spirit viu și mereu preocupat de perfecționarea măiestriei sale, ceea ce-l făcea să nu se mulțumească niciodată cu înfăpturile lui, privindu-și cu mult simț autocritic realizările și primind sincer părerile altora.

Puțin înainte de a ne părăsi, ne-a vizitat la redacție — al cărei vechi colaborator era — împreună cu Titi Constantinescu, maistru de lumini la același teatru. A fost o discuție lungă și interesantă, unde s-a vădit cu prisosință acel neastimpăr creator ce-l caracteriza, aceea dorință de a afla noi și noi căi de ridicare a artei noastre scenice pe care a slujit-o în chip pilduitor.

Cu emoția pe care ne-o trezește evocarea acestei întâlniri, încredințăm tiparului, ultimul gând al lui Toni Gheorghiu.

TONI GHEORGHIU ȘI  
TITI CONSTANTINESCU

# SCENOGRAFIE



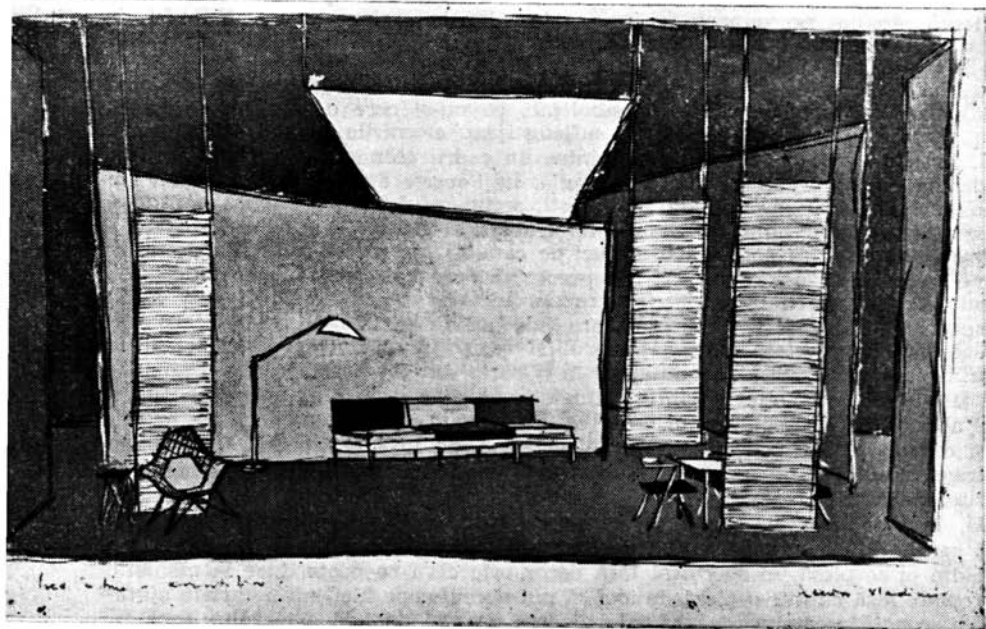
— Ce înseamnă sau ce trebuie să însemne scenografia unui spectacol contemporan, iată o problemă care merită să fie dezbătută. Nu știu dacă voi fi în stare să dau un răspuns complet, dar, pe măsura posibilităților mele, mă voi strădui să descifrez unele elemente. De aceea, vă rog să ne îngăduiți, mie și colegului meu de teatru, maestrul de lumini Titi Constantinescu, să luăm parte la această discuție, cu titlu mai mult de destăinuire și nu de încercare de a teoretiza ceea ce facem.

Pentru mine — *adaugă imediat Toni Gheorghiu* — scenografia unui spectacol este un element intrinsec al piesei, tradus în expresie grafică pe scenă.

— *Este traducerea în cadrul plastic a indicațiilor privind locul și epoca la care se referă autorul lucrării?*

— Nu aceasta, sau în orice caz, nu numai aceasta. Dar pentru că lucrurile au și început să se complice cu această întrebare, precizările se impun. Scenografia cred că este tălmăcirea temei, a ideilor unei piese, pe plan plastic; este, dacă vrei, regia locului de joc, pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice.

# ȘI LUMINĂ ÎN SPECTACOL



Ultimele schițe de decor ale lui Toni Gheorghiu la piesa „Cred în tine” de Korostiliov — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

— Să nu trecem totuși prea ușor peste această așa-numită regie a locului de joc. Ce presupune acest loc de joc: un cadru sau o ambianță?

— Scenografia cred că trebuie să asigure climatul cerut de piesă, s-o explice plastic, să fie, adică, un comentariu al ei, și chiar să aducă un accent în plus, care să releve și mai bine peisajul ei interior, structura ei dramatică. Din acest punct de vedere, sînt aproape sigur că, în teatrul nostru, scenografia nu mai poate fi nici cadru și nici ambianță, ci o tălmăcire dintr-o modalitate artistică într-alta — mai sintetică, mai concisă — care să anunțe fiecare idee pe care regia și actorii o vor valorifica prin joc. În acest sens, scenografia teatrului de idei, ce începe tot mai mult să fie teatrul nostru de azi, cîștigă ca artă o importanță de ordin ideologic, ce o obligă să împartă responsabilitatea în spectacol cu regia acestuia. Am citit în revista „Teatrul” un punct de vedere al regizorului Radu Penciulescu, care, pe cît îmi aduc aminte, preconiza reflectarea unei piese de idei, des-povărată de scenografie, astfel încît ideile în sine să fie totul pe scenă. Ceea ce —



vom vedea mai jos — nu înseamnă de fapt că scenografia a dispărut. Regizorul Lucian Pintilie i-a replicat în „Contemporanul” că această concepție ar putea determina o alunecare spre un alt fel de manierism. Sincer spus, m-au preocupat aceste puncte de vedere, nu neapărat pentru că ele priveau scenografia, ci pentru că, într-o oarecare măsură, vedeau o concepție despre teatru. Eu nu consider că e bine să discutăm — și țin să precizez acest lucru — despre orice montare, ca regizori sau scenografi, să ne apărăm adică „felia” noastră, participarea noastră la montarea unui spectacol și, ca atare, să luptăm pentru preponderența părerii sau participării noastre la aceasta. Cred că trebuie să discutăm ca oameni de teatru de azi, responsabili în mod colectiv pentru actul de artă pe care-l reprezintă un spectacol, și facem aceasta indiferent de gradul de participare pe care-l deținem în realizarea lui. Și ca oameni de teatru, cred că trebuie să ne preocupe nivelul acestei manifestări a noastre. Iar nivelul ei ține în mod direct de nivelul celor care răspund de încercarea artistică ce se face prin aducerea unei piese pe scenă. Radu Penculescu susținea că într-o piesă de idei, importante sînt ideile. Deci, toată atenția, preocuparea și prioritatea, lor le sînt rezervate. Nu vād de de ce a pune accentul pe idei ar fi, sau ar putea duce la o cădere într-o altă formă de manierism. Peisajul unei piese de idei este dat de ideile însele, de puterea lor de a evoca cadrul — care este aci filozofic și nu neapărat plastic, care mai poate fi secondat imediat de unul psihologic, ce nu-și cere o prezentare grafică convențională, ci una legată de stările sufletești sau ciocnirile de idei de pe scenă. De aci, lipsa de corespondență directă între un cadru scenografic propriu-zis și o stare dramatică, după mine nematerializabilă. În *Poveste din Irkutsk*, așa cum am văzut-o pe scena Naționalului din București, scenograful Jules Perahim a înțeles, cum nu se poate mai bine, că decorul lui trebuia să fie un cadru de dezbatere a unor probleme de etică comunistă, alături de care își fac loc și probleme de ordin afectiv și educativ, din complexul de preocupări ale omului nou sovietic. Aș îndrăzni să spun, pe linia celor pe care am încercat să le arăt mai sus, că în acest spectacol cele mai izbutite momente, adevărate exemple de transpunere scenografică, au fost acelea în care pictorul și regizorul au înțeles să concentreze pledoaria piesei pe ideea-pivot, dîndu-se la o parte din fața desfășurării dramatice impetuoase și făcînd astfel posibil răsunsetul puternic și pur al chemării piesei, fără să abată atenția spectatorului de la ea, prin vreun alt element decît un practicabil și o lumină albă concentrată pe interpreți. Cînd însă regizorul Penculescu i se atrage atenția că un spectacol nud ca scenografie ar putea fi o alunecare spre un alt fel de manierism, sînt înclinat să cred că observația este ea însăși oarecum formală, întrucît face abstracție de corelația imperioasă dintre text și imaginea scenică cerută de el, oprindu-se doar la expresia scenică în sine. Evident, a-ți propune să faci din orice piesă un spectacol fără decor este ceva ce poate duce la manieră. A-ți propune însă ca într-o piesă de idei să pui accentul pe idei, nu pe artele ajutoare ale scenei, înseamnă a căuta valorificarea cît mai deplină a textului, ceea ce, dacă nu mă înșel, este un postulat pentru oamenii noștri de teatru, recunoscut, dacă nu și aplicat de toți.

— Ați pomenit mai sus de artele ajutoare ale scenei. Din întreaga noastră discuție de pînă acum, ni se pare însă că această ierarhie nu mai rezistă, cel puțin atunci cînd pledăm pentru organica colaborare — pe picior de egalitate și cu răspundere colectivă — a tuturor factorilor ce concură la actul artistic, chiar dacă există un grad diferit de participare la înțegarea lui. Sînt tentat să întreb atunci: care este înțelesul pe care-l atribuim noțiunii de frumos în materie de scenografie?

— Frumosul în scenografie nu poate fi judecat decît în funcție de utilitatea lui scenică, adică imperios legat de actul dramatic ce se desfășoară pe scenă. Așadar, aș spune că cea mai frumoasă scenografie este scenografia cea mai funcțională (deci, deloc artă ajutoare, ci implicită, organic inseparabilă de tot actul dramatic), cea mai asimilată aceluia peisaj interior al piesei, de care pomeneam mai sus. Numai astfel, transfigurarea plastic artistică a unui moment capătă valoare și funcție dramatică. Pentru că, chiar și atunci cînd textul îți cere să reprezinti și să subliniezi o stare afectivă, efortul de gîndire pe care îl solicită transpunerea în argument plastic a aceluia moment este un efort de esențializare, care face ca procesul de redare să fie mai întîi filtrat prin creier și apoi să ajungă la suflet.

Am fost și eu tentat, de mai multe ori, să fac spectacole frumoase, scenografic vorbind, și am izbutit să fac decoruri frumoase din punct de vedere coloristic. Pe scenă însă, s-a întâmplat ceva ce mi-a dat de gândit: un colectiv de actori cu regizorul lor dădeau un spectacol care era al lor, iar eu dădeam un altul, de decor, care n-aș mai fi vrut să fie al meu. Am ajuns astfel să repudiez realizări de-ale mele cu care mă mîndream la vremea respectivă, și le repudiez și astăzi, nu pentru că ele n-ar mai fi frumoase, ci pentru că — așa cum am învățat din experiența mea de pînă acum — ele n-aveau ce căuta lîngă acele piese pe care ar fi trebuit să le slujească pas cu pas. Și așa, am ajuns la convingerea că, înainte de orice, în montarea unui spectacol, trebuie să treacă concepția unitară a regiei, scenografiei, interpreților, maestrului de lumini, costumierului etc., adică a întregului corp de participanți la transpunerea scenică a unei piese.

— Într-adevăr — confirmă *Titi Constantinescu*, maestrul de lumini al Teatrului *Tineretului* —, lumina în spectacol nu este și nu trebuie să fie un act mecanic, cu atît mai puțin, convențional. Ea trebuie să fie tot o concepție, pe care nu o poți avea decît pornind și tu, maestru de lumini, odată cu întregul colectiv, la statornicirea înțelegerii piesei și reprezentării ei pe scenă.

Din păcate, de multe ori, lumina în spectacol n-are alt rol decît să pună în valoare decorul sau interpretii și nu să creeze — ceea ce cred că este principala ei funcțiune — un *cadru dramatic*, integrat și cerut de acțiune. Lumina trebuie să aibă și ea asemenea desfășurări și, împreună cu ea, o linie ascendentă, să nu fie convențională, ilustrativă, ci să participe la fiecare moment din scenă. Pe de altă parte, lumina pe scenă — cred eu — trebuie să-și păstreze caracterul ei teatral și nu — așa cum constatăm de multe ori — să capete caracter cinematografic, străin și neadecvat scenei.

Desigur, și în privința aportului pe care orga de lumini îl poate avea la crearea unui spectacol pot exista poziții și concepții diferite. Am înțeles, de pildă, de ce Brecht a cerut lumină albă incandescentă pentru montarea pieselor lui. Însăși structura teatrului promovat de el — un teatru de reprezentare, de idei — avea nevoie pentru realizarea aceluia deziderat al distanțării spectatorului de actul teatral, de o lumină vie care să păstreze lucidă participarea omului din sală la reprezentarea ce i se face pe scenă. Lumina albă și incandescentă de la piesele lui Brecht este însă în directă concordanță cu factura acestora, la care se aplică. Este o lumină concepută odată cu textul.

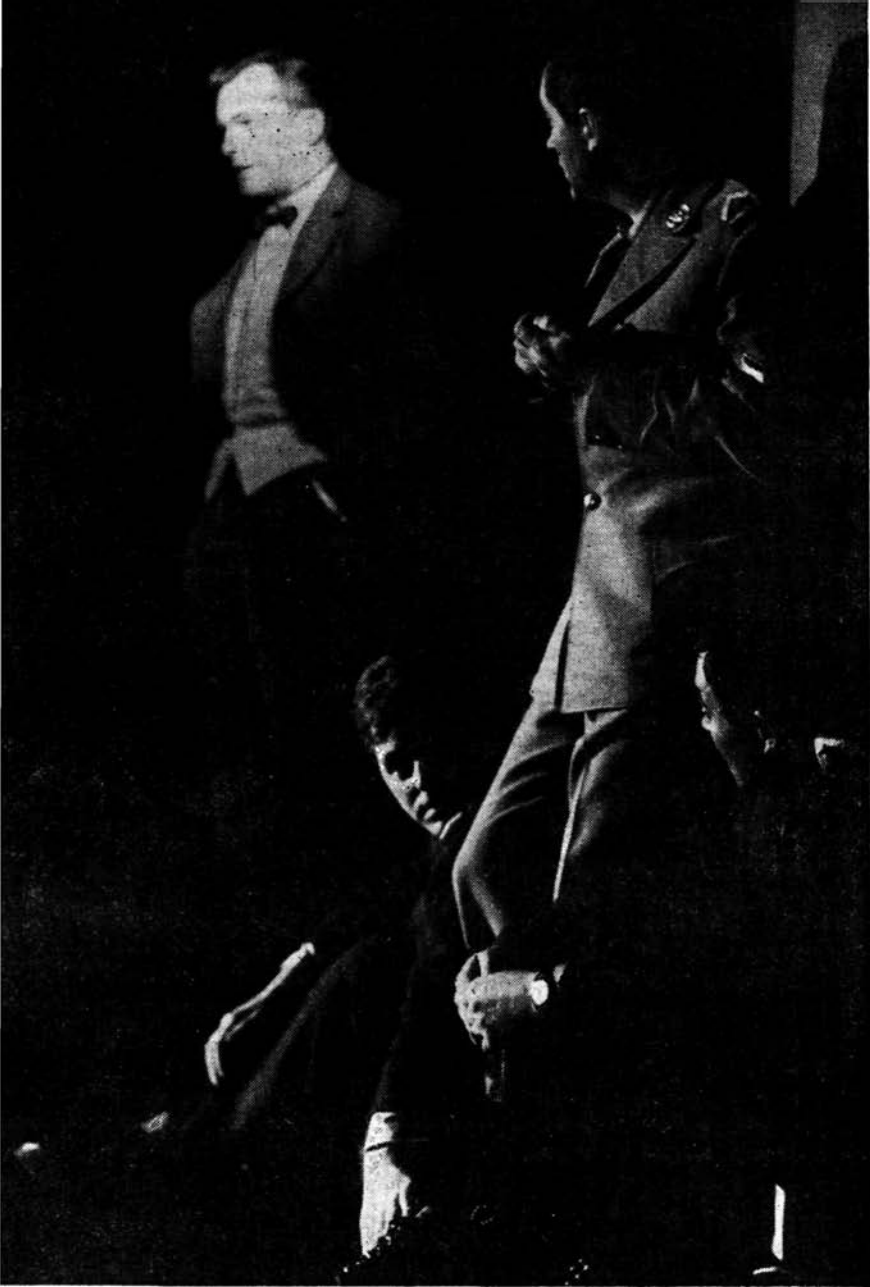
— *Ce facem însă cînd autorul n-a avut această grijă, nu numai în ce privește lumina, ci chiar decorul?*

— Aci ajungem la un aspect — precizează *Toni Gheorghiu* — care mă determină să fac o divagație de la scenografie și să mă refer la dramaturgie. Țin să spun că un adevărat dramaturg este un om de teatru complet, pentru care nimic din ceea ce este specific scenei nu trebuie să-i fie străin. Și cînd un creator de piese scrie fără să cunoască scena, noi resimțim puternic acest lucru, și-l resimte și teatrul însuși. Atunci — îmi îngădui să spun — începem colaborarea cu autorul pentru a întregi lucrarea și sub aspectele nevizibile pentru cititori, dar foarte vizibile pentru ei cînd devin spectatori, ceea ce ține de capacitatea textului de a deveni imagine scenică. Și cînd spun aceasta, nu mă refer la indicațiile de decor sau de climat pe care le-am aștepta, ci, la capacitatea replicii și conflictului de a le sugera ele însele, în mod implicit și funcțional.

— *Cum credeți, în sfîrșit, că scenografia și lumina spectacolelor noastre pot urca pe o treaptă superioară a artei?*

— Respectînd personalitatea fiecăruia — ne spune *Toni Gheorghiu* —, un lucru trebuie să avem în comun: preocuparea ca, pe tărîmul vast al artei realist-socialiste a teatrului nostru, să fim cu adevărat slujitori ai lui; să fim, în primul rînd, oameni de teatru și nu scenografi, maștri de lumini, regizori, actori etc. adică oameni de cultură, cu sentimentul răspunderii colective pentru conștiința și chemarea noastră artistică.

M. Al.



Septimiu Sever (El), Gh. Ghiulescu (Ofițerul de bord), George Carabin (Dick), Mircea Albulescu (Pilotul secund) în „Al patrulea” de Konstantin Simonov — Teatrul „Lucia Sturdza Buiandra”

TEATRU  
CONTEMPORANEITATE

[www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)

INTENȚII REGIZORALE PENTRU

**„AL PATRULEA”**



ealizarea unui spectacol cu ultima piesă a dramaturgului Konstantin Simonov, intitulată *Al patrulea*, piesă de o deosebit de actuală semnificație, a solicitat un mare efort colectivului nostru din Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, deoarece — operînd cu idei și mijloace de expresie contemporane — ea ne-a pretins să aducem, în fața spectatorilor noștri, și o realizare scenică contemporană.

*Al patrulea* interferează pe traiectoria principală a conflictului ei dramatic — conflict generat de lupta împotriva războiului și pentru

apărarea păcii — destinele unor oameni din lumea întreagă, fiind o piesă cu o respirație, ca să spunem așa, „planetară”. Construcția ei dramatică oglindește succesiunea neîntreruptă a gândurilor unui american mijlociu, într-un proces complex cu propria lui conștiință, proces în care apar o galerie de oameni cu care s-a ciocnit destinul lui de-a lungul vieții: oameni care mai trăiesc, ca și oameni care nu mai trăiesc, dar care au jucat un rol însemnat în biografia lui etc. Personajul principal, *El*, are numeroase valențe cu un alt erou (tot dintr-o piesă a lui Simonov, la care am lucrat cu ani în urmă), Harry Smith, din *Chestiunea rusă*. Într-un anume fel, în ambele piese se ridică aceeași problemă — a demnității umane și a apărării acestei demnități împotriva dușmanilor umanității. Orizontul spiritual, problematica noii piese a lui Simonov se așază însă cu mult deasupra *Chestiunii ruse*. Autorul dă aici o cuprindere mai largă și mai profundă dezbaterei pe care o inițiază în jurul problemei apărării păcii, a preîntîmpinării războiului, ca și reflectării acestei probleme în conștiința oamenilor simpli din lumea întreagă, piatra de încercare a cinstei, a demnității umane fiind în momentul acesta — vrea să spună Simonov — atitudinea fiecărui om în fața acestei probleme. Înaltele calități ideologice, educative, ale piesei *Al patrulea* reies din profunzimea ideilor ei și, precum vom vedea, din modalitatea dramatică specifică ce îmbracă aceste idei.

În activitatea mea regizorală am înscris și alte experimente cu piese inspirate din viața oamenilor de dincolo de Ocean. *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, operă reprezentativă pentru dramaturgia progresistă din Occident, ne-a oferit, de pildă, prilejul unei cercetări mai profunde, dar, într-un anumit sens, și mai limitate a acestei lumi. Deosebindu-se de Willy Loman, ale cărui probleme de conștiință se rezolvă strict în funcție de mediul social din jur, eroul lui Simonov, considerat din perspectiva problemelor arătate, se mișcă într-un cadru mult mai larg de acțiune și de înfrîngeri care se exercită asupra lui. Influența mediului social în *Al patrulea* se completează, bunăoară, cu ideea, de maximă importanță, a solidarității oamenilor de diverse atitudini, concepții și profesii, de pe diferite meridiane, în problema păcii. Apoi o idee nu mai puțin vrednică de atenție, care se subliniază în *Al patrulea*, este că fericirea personală a oamenilor se leagă nemijlocit de împlinirea mării fericiri a omenirii. Pe lângă marele cămin al omenirii, care trebuie salvat prin lupta pentru apărarea păcii, omul își salvează și propriul său cămin. Deosebindu-se prin mesaj de drama lui Arthur Miller, care demonstrează prăbușirea mirajelor în vârtejul vieții capitaliste, *Al patrulea* pledează pentru apărarea unui ideal. Aici nu este vorba de spulberarea unor iluzii, ci de lupta pentru a nu trăda un ideal. A trăi fără un ideal înalt în viață înseamnă a muri — spun eroii lui Simonov. Așa se explică de ce, în mod semnificativ, mai vii decît *El*, cel ce trăiește, apar prietenii *Lui*, chiar dacă aceștia sînt de mult morți; fiindcă ei nu și-au trădat idealul.

Problema principală care ne-a preocupat în însuflețirea scenică a gândurilor lui Simonov, însuflețire scenică pe care o dorim de maximă eficiență (citește: valoare artistică), a fost modelarea mijloacelor noastre de expresie, corespunzătoare ideilor textului dramatic, altfel zis, extragerea lor din înseși izvoarele de gîndire ale creatorului. În special, față de textul piesei *Al patrulea*, regizorul, după părerea mea, nu trebuie să caute a face o demonstrație a științei lui regizorale, ci să fie un slujitor cît mai fidel al intențiilor autorului, să se topească, așa spune, în gîndurile autorului... Și practic, să creeze în scenă un cadru plastic, înlăuntrul căruia să se realizeze o unitate perfectă între autor, actori și public.

Precum spuneam, în piesa *Al patrulea*, Simonov urmărește procesul de conștiință al unui individ, într-un moment de răscruce al vieții acestuia, situîndu-l în următoarea alternativă: trădare și ideal. Un conflict axat pe o asemenea problemă de conștiință, care în mod iminent trebuie să ducă la o atitudine activă, a generat și o compoziție dramatică mai puțin obișnuită. Din această pricină, și compoziția scenică a încercat să fie la fel: ...neobișnuită. Piesa fiind o succesiune neîntreruptă



de gânduri, nici spectacolul nu suportă întreruperi. Și întrucît sarcina dramatică a personajelor este să-l determine pe *El* să ia o atitudine activă justă, adică să se alăture celor mai înalte idealuri umane, piesa e dominată de o mare intensitate psihică, dar nu se desfășoară înăuntrul unor ambianțe concrete. Cadrele de joc rămîn pur psihologice, se diferențiază doar pe planul memoriei, și tot numai prin datele comportamentului psihologic. Aceasta a presupus din partea noastră o insistență deosebită asupra caracterizării personajelor, asupra întruchipării cît mai pregnantă a respectivelor personaje. De aici, marelui și dublului efort al actorilor interpreți, care în realizarea fiecărui personaj au trebuit să țină seamă, pe de o parte, că întruchipează anumite trăsături etice, purtătoare de anumite idei caracteristice; pe de altă parte, că reprezintă personaje concrete, strict individualizate. În împlinirea acestei sarcini, am pornit împreună cu actorii de la text, și numai de la text, fiecare mijloc de folosire a instrumentului actoricesc — glas, mimică, mișcare — reprezentînd o necesitate organică cerută de text în exprimarea ideilor piesei. Preocupați totodată de faptul că ei nu reprezintă numai idei, ci oameni concreți și complecși, actorii au căutat să dea relief deosebit personajelor, găsind amănunte de viață caracteristice.

O altă problemă care ne-a preocupat în realizarea rolurilor a fost specificul ipostazei dramatice, generată de faptul că eroii ca atare nu există în realitate, că sînt proiecții ale conștiinței LUI; fiindcă numai *EL* — în respectivul proces de conștiință — îi aduce și îi scoate din scenă, îi pune să spună ce gîndesc sau să ascundă ce gîndesc. Ca mijloc de expresie scenică, această cerință a textului s-a realizat (sau poate nu s-a realizat, sau poate numai într-o măsură s-a realizat) prin concentrarea maximă a mijloacelor fizice actoricești, printr-o discreție, o surdină a mișcării, printr-o utilizare laconică a aparatului de expresie actoricesc, prin proiectarea unui tul imaginar asupra felului de a vorbi al personajelor, tulburător și, în același timp, reținut; emoționant și, în același timp, lucid.

Expresia plastică a spectacolului am conceput-o în funcție și în sprijinul tălmăcirii interpretative a piesei. În scenă nu există propriu-zis decor, ci doar sugestii de climat, rezumate la două scaune și un fotoliu, care-și schimbă funcțiile după diferitele stări afective ale personajelor. Pictorul-scenograf Paul Bortnovski a adăugat acestora niște fundale pictate, care însoțesc uneori jocul personajelor, sugerînd nu atît o realitate geografică sau socială, ci poziția personajelor față de realitățile respective. De pildă, cînd în scenă se aude din întineric vocea ancheta-torului la „comisia pentru cercetarea activităților antiamericane“, în fundal apare imaginea — în contrast — a statuiei Libertății. În scena lagărului de prizonieri, panourile arată sîrmele ghimpate rupte, indicînd perspectiva istorică dincolo de momentul respectiv. Deci, comentariul nostru plastic, în funcție de cerințele noastre ideologice, contrapunctează cadrul ambiant, pentru a marca mai eficient mesajul. Cu aceleași rosturi am folosit muzica lui Gershwin care, uneori, sugerează starea de spirit reală a personajului, și nu cea *declarată* de el; alteori, sugerează indife-rența brutală a mediului social, capitalist, din jur, față de frămîntările unui om cîstit; în sfîrșit, întotdeauna cu o funcție precisă de idei și invitînd spectatorul la reflectare. Toate preocupările noastre s-au coalizat în găsirea stilului spectacolului, stil legat de atitudinea noastră față de public.

Am dorit să provocăm în spectator un proces de gîndire activ, menit să-l deter-mine a completa singur stările sufletești ale personajelor, a rezolva problemele lor de viață, a lua așadar atitudine fermă în problema păcii și a războiului. Cu aceasta, credem că împlinim una din cerințele majore ale teatrului nostru, de a educa conștiința maselor în spiritul mersului înainte, legic, al istoriei; în spiritul socialismului. Aceasta, totodată, cred că este o trăsătură principală a teatrului con-temporan, teatru de confruntare și dezbateră între text, actor și spectator.

Dinu Negreanu



Costel Constantinescu  
(Dorobanțu) și Aurel  
Cioranu (Dinu Con-  
stantin)

# MI SE PARE ROMANTIC

DE  
RADU COSAȘU



## PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE

**U**n mare dramaturg al lumii se declara mulțumit dacă spectatorii zîmbeau la comediiile lui satirice, cu condiția să nu rămînă nepăsători la ceea ce e serios în ele. Era în aceasta o deliberată poziție în favoarea inteligenței în rîs și nu a desfătării zgomotoase. Proaspătul dramaturg Radu Cosașu a reținut acest deziderat, pe care l-a înscris pe frontispiciul piesei *Mi se pare romantic*, solicitînd spectatorului, surîsul permanent și, pe lângă el — fără s-o mai fi cerut anume, dar presupunînd-o implicit — o permanentă meditație asu-

pra tîlcului celor ce se petrec pe scenă. În adevăr, lucrarea de debut a lui Cosașu dezbate alert și fără aparentă gravitate, unele probleme de viață care, dacă ai grijă de ele la timp — așa cum spune, la un moment dat, Dinu, eroul piesei —, nu ajung să devină serioase. Punctul de pornire al piesei, fapt destul de mărunț în aparență, se arată a fi preocuparea de a combate folosirea intervențiilor, a „pilelor“ în scopul



Vasilica Tastaman (Lilly Gigea)



Victoria Mierlescu (D-na Gigea) și Liliana Țicău (Si mina)

dobândirii a ceea ce, eventual, propriile tale capacități nu ți-ar putea aduce. Dar Cosasu nu face în *Mi se pare romantic*, numai un proces „pîlelor”, ci, luînd ca fabulație a lucrării sale „cazul” unui tînăr muncitor, Dinu, trimis de fabrica sa să dea examen de admitere la politehnică, pornește să descopere cum se dă lupta, atît pe plan social cît și în lăuntrul fiecăruia, între ceea ce e nou, înaintat, și rămășițele vechiului. Pivotalul piesei — să-l numim și noi fără ton grav, „cazul lui Dinu” — devine, astfel, un prilej de a pătrunde în universul spiritual al unor oameni pe care-i recunoaștem în realitate, sînt vii, cu calitățile și scăderile lor, unii mai bine, alții poate stîngaci surprinși de autor, dar aproape toți autentici. Și astfel, pe marginea unui conflict fugar înfiripat, a unei intervenții — pe care Dinu e ispitit s-o ceară, deși n-are nevoie, de la secretarul Comitetului orașenesc de partid —, autorul ironi-



N. Gărdescu (Marcu Fiuorescu) și Aurel Cioranu (Dinu Constantin)

zează dezinvolt nu numai aceste rămășițe ale vechiului, ci, totodată, romanțiozitatea desuetă și ridicolă a domnișoarei Lilly de la restaurantul cu tonomat, a casieritei ce suspină pe filele romanului „Roșu și negru”, cu totul transportată în epoca romanului. Opuse acestei romanțiozități — pentru că trebuie spus de la bun început că autorul a urmărit de-a lungul întregii lucrări o opunere, aproape contrapunctică, a lumii ce se întâlnește în ea — ne apar romantismul simplu, inteligent și lucid al lui Dinu și al Siminei, personalitatea caldă, vie și înțelegătoare a lui Dorobanțu, farmecul Martei Cernea, hazul Milițianului, atâtea și atâtea personaje împreună cu care ne amuzăm, visăm, medităm adesea cu seriozitate și ne batem joc copios de un Fiuorescu sau o doamnă Gigea.

Judecată după canoanele tradiționale, piesa lui Radu Cossașu se termină de fapt — ca creștere dramatică — ceva mai departe de jumătatea ei, în scena-cheie ce are loc în cabinetul secretarului Comitetului de partid, Dorobanțu. Marea încercare și victoria lui Dinu aci se întâmplă. Mai departe, piesa apucă o altă pantă, de comentariu lirico-filozofic pe marginea conflictului, procedeu mai puțin obișnuit în teatru, dar care-i reușește autorului prin sprinteneala plină de tâlc a replicilor, prin fantezia situațiilor și farmecul personajelor.

Propunându-și să pledeze pentru risul inteligent, împotriva trivialității pe care nu o dată o întâlnim în unele lucrări, strecurată, chipurile, cu iz satiric, piesa lui Cossașu aduce mult nou în însăși înțelegerea noțiunii de comedie.

Căutând modalități noi de a se adresa publicului, autorul trece cu vioiciune de la firul acțiunii, la discuția cu sala, la comentariul întâmplărilor din piesă, făcut chiar de personaje; trece de la tonul de comedie, la unul liric, cerut de momentele ei poetice etc. Cossașu se dovedește un portretist care știe să privească oamenii și, mai ales, să-i surprindă. Ceea ce și face, de altfel, ca în canavaua piesei, tipurile să fie mai puternice decât conflictul însuși al piesei, ca lumea nouă să fie dominată și de o autentică originalitate, în timp ce, personajele reprezentând vechiul, de obicei mai plastice prin însăși preocuparea autorilor de a le zugrăvi în cele mai mici și mai colorate amănunte, se dovedesc aci mai banale.

Dreapta sus: Agnia Bogoslava (D-na Giga)  
și Sanda Toma (Maria Cernea)

Mijloc: Amza Pellea (Milițianul)

Dreapta jos: Schiță de decor (actul III) de  
I. Popescu-Udriște



Valoarea piesei de debut a lui Cossașu stă tocmai în ceea ce ea aduce nou în scrisul dramatic, prin faptul că oamenii de azi au o viață și personalitate complexe, creează o atmosferă de curățenie și prospețime cu adevărat tonică. În Dorobanțu, secretarul Comitetului orașenesc de partid, întâlnim un om dintre cei mai înaintați, un om pe cât de ferm, pe atât de plin de farmec, de o profundă înțelegere și pătrunzătoare inteligență, care se pricepe să stimuleze în ceilalți încrederea în forțele proprii, sensibil la poezia și la gingășia, de pildă, ale unui reportaj despre fulgii de zăpadă.

Atât Dorobanțu, cât și ceilalți eroi sînt surprinși cu o bogată nuanțare și cu finețe psihologică, ceea ce le și conferă autenticitatea de care pomeneam mai sus. Într-un conflict mai amplu, caracterele lor s-ar fi putut, fără îndoială, dezvălui și mai mult.

Teatrul de Comedie din București merită toată lauda pentru consecvența sa preocupare de a promova dramaturgi tineri, încă insuficient de experimentați în di-

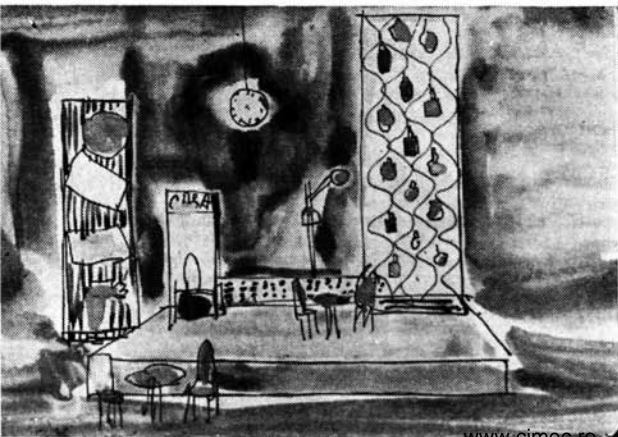


ficila artă a scenei. Cu răbdare și migală, colectivul acestui teatru a lucrat cu autorul nu în sensul „cîrpirii” textului, ci pentru o cit mai deplină concordanță cu legile scrisului pentru scenă. Este o muncă de o mare valoare, ale cărei rezultate teatrul le culege seară cu seară, prin succesul de public al spectacolului.

Teatrul de Comedie a încredințat piesa, încă din perioada muncii teatrului cu autorul, unui tânăr regizor — D. Esrig —, pentru ca, împreună cu autorul și scenograful, de la început să-și poată crea o viziune unitară în privința transpunerii ei scenice. Ceea ce iarăși s-a dovedit a fi de un real folos, atît pentru autor cît și pentru teatru. Experiența cîștigată cu *Mi se pare romantic* adaugă o verigă în plus la statornicirea aceluia climat imperios necesar muncii colective în teatru. Aportul scenografului I. Popescu-Udriște — prin scenografia spirituală și plină de optimism — este, de asemenea, de o mare însemnătate în crearea atmosferei generale a spectacolului. Decorul este, evident, gîndit cu același simț de răspundere pentru valorificarea textului.

Conlucrarea autor-regizor-scenograf, la care s-a adăugat apoi cea a întregii distribuții, a fost de așa natură, încît imaginea scenică, obținută prin transpunerea textului și potențarea maximă a intențiilor lui, a dat un spectacol, în primul rînd, armonios, unitar, realizat în spirit de echipă.

Pînă și ceea ce la lectură se reține doar ca intenție capătă pe scenă materializare. Textul este tradus în concepția lui și îmbogățit de fantezia regizoral-





scenografică, care a căutat să adincească tot ceea ce este valoros, estompînd stîngăciile.

Pe primul plan au stat caracterizările personajelor, subliniindu-se tocmai linia de mare autenticitate pe care a urmărit-o scriitorul. Este un prilej de satisfacție să-l poți întîlni pe scenă pe Dorobanțu, cuceritor prin simplitatea și umanitatea lui, pe care nu poți să nu-l admiri și să nu-l urmezi. Este bineînțeles și meritul actorului Costel Constantinescu de a se fi ridicat la o astfel de vibrație, putere de cuprindere și redare a unui complex de trăsături umane, care fac din acest personaj una din cele mai veridice figuri de activiști din noua noastră literatură dramatică. Liliana Țicău a trebuit s-o interpreteze pe Simina concomitent pe două planuri, afectiv și lucid. Această superioritate morală și spirituală a fost cu atît mai greu de redat, cu cît se cerea înfățișată fără nici o ostentație. Or, Liliana Țicău a avut tocmai acea căldură și capacitate de convingere emoțională, un farmec al trăirii poetice, subtil și modern în sensul cel mai bun al cuvîntului. Pentru Aurel Cioranu, rolul lui Dinu înseamnă un prilej de depășire a propriului său nivel artistic, o reușită extindere a gamei sale interpretative. Din acest punct de vedere, remarcabil e tabloul din cabinetul lui Dorobanțu. Aci, actorul a dovedit o reală putere de interiorizare, a privit personajul prin psihologia lui, nu numai prin farmecul său exterior. Vasilica Tastaman a făcut o demonstrație de virtuozitate actricească, caricaturizînd însă pe romanțioasa domnișoară Lilly nu totdeauna cu egală profunzime, ceea ce ne-a făcut s-o urmărim uneori mai mult pe ea decît personajul, ca într-o emoționantă încercare de echilibristică.

Ingenioasă a fost contribuția lui Mircea Constantinescu în rolul unui portar de hotel. El a izbutit să dozeze efectele comice cu un permanent subtext de autoironie, totul în limitele îngăduite de o întruchipare veridică. Încă o miniatură valoroasă a talentatului actor. În aceeași concepție și stil și-a lucrat rolul, dezinvolt și sigur, D. Chesa.

N. Gărdescu are și de astă dată obișnuita și meritata sa priză la public în rolul pictorului de rațe și țigănci, mare maestru al „pilelor” care, spre disperarea lui și hazul spectatorilor, nu-i reușesc. Poate că ar fi trebuit să fie mai puțin bonom și buf, pentru ca în personajul lui Fuioreșcu să apară mai pregnant ceea ce e venal și nociv. Mitică Savu, în schimb, l-a descoperit pe Isaia exact în ceea ce are el mai caracteristic. Sanda Toma ne-a înfățișat o Maria Cernea, pe cît de energică pe atît de grațioasă, căreia nu i-a lipsit decît un pic de căldură. Încîntătoare e realizarea lui Amza-Pellea în rolul Militianului.

Doamna Gigea, mama domnișoarei Lilly, a avut la Teatrul de Comedie două interpretări — una datorată Victoriei Mierlescu, o întruchipare în care actrița a folosit din plin cunoscutele sale resurse de comedie; alta, Agniei Bogoslava, o compoziție *mai comentată critic*, în care a dezvăluit substratul social din care izvorăște romanțiozitatea domnișoarei Lilly, dînd astfel prin trăsăturile de caracter ale doamnei Gigea o mai profundă și mai largă forță de generalizare personajului.

În mai mult decît episodică ei apariție, Zizi Petrescu a reușit să creeze totuși un tip.

Spectacolul Teatrului de Comedie\*, valorificînd peisajul uman al piesei, captează interesul pentru mesajul ei, pledează în favoarea unei conștiințe înaintate și a sentimentului de răspundere în viață, în favoarea romantismului simplu și a poeziei, împotriva romanțiozității desuete, ridicole; pledează pentru bunul gust împotriva trivialului, pentru frumosul etic socialist. El a izbutit să fie o contribuție de preț la dezvoltarea comediei în teatrul contemporan.

*Mircea Alexandrescu*

\* Data premierei : 12 octombrie 1961. Regia : D. Estrig. Decoruri și costume : I. Popescu-Udriște. Distribuția : Marius Rolea (Ignat), Aurel Cioranu (Constantin Dinu), Mircea Constantinescu (Domnul Mircea), Vasilica Tastaman (Lilly Gigea), N. Gărdescu (Marcu Fuioreșcu), Liliana Țicău (Simina Ioniță), Amza Pellea (Militianul), Dem. Savu (Gheorghe Isaia), Victoria Mierlescu și Agnia Bogoslava (Doamna Gigea), Sanda Toma (Maria Cernea), Eugen Cassian (Un om de serviciu la Sfat), D. Rucăreanu (Reporterul), Costel Constantinescu (Dorobanțu), D. Chesa (Un chelner), Zizi Petrescu (Casierita care citește „Roșu și negru”).

# Fiicele

DE SIDONIA DRĂGUȘANU

PE SCENA TEATRULUI NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”



cea ce nu se poate contesta celor mai izbutite lucrări ale dramaturgiei originale este spiritul combativ cu care, dezbătând problemele realității noastre socialiste, contribuie la înfrângerea posturilor de rezistență ideologică ale vechii societăți, rămășițele unei lumi implacabil condamnate de istorie. Este, implicit, și o ofensivă împotriva unui teatru desuet și vetust, în tiparele căruia, pînă nu de mult, se mai lăfăia încă „la dolce vita” burgheză.

Nu accidental, în peisajul dramaturgiei noastre succese netăgăduite au înregistrat piesele orientate către dezbateră problemelor etice. Climatul etic nou, superior, ce stă la baza atitudinii oamenilor de azi față de muncă și viață, formarea conștiinței, a caracterului acestor oameni în lupta lor pentru construirea socialismului, principiile morale socialiste care statornicesc relații noi între oamenii zilelor noastre, principii care modelează și creează, în același timp, o conduită umană nouă și o mentalitate activă și creatoare, iată dominantele generatoare de succese dramaturgice de interes stringent, de forță educativă deosebită și eficientă. Amploarea dezbaterilor etice în piesele actuale se cere, de aceea, continuată, cu atît mai mult cu cît actualitatea noastră se îmbogățește continuu și într-un ritm vertiginos, oferind, zi de zi, o diversitate de aspecte care solicită din partea oamenilor atitudinii noi. Apreciem, de aceea, ca o comandă socială de onoare, reliefaarea lor în fapte artistico-dramatice, în piese unde publicul spectator să se recunoască, să primească răspuns la întrebările sale de pe pozițiile cele mai înaintate, să ia exemplu de la alter-ego-ul lui de pe scenă.

Problematica ultimei piese a Sidoniei Drăgușanu — *Fiicele* — se înscrie tocmai pe linia acestei comenzi sociale. Autoarea intenționează să tragă un semnal de alarmă și să prevină asupra pericolului rămășițelor vechii morale în procesul formării conștiinței oamenilor noi.

Tudor Lipșa, inginer pe un mare șantier al țării, are din prima sa căsătorie două fiice — Luiza, studentă, și Manuela, elevă. Raporturile fetelor cu actuala soție, Cora, sînt reci, distante. De aceea, Luiza și Manuela își îndreaptă toată dragostea asupra tatălui lor, pe care-l și văd foarte rar. În afară de prezența lui, familia Lipșa nu duce lipsă de nimic; fetele sînt prinse cu învățătura, iar Cora, cu toaletele și mondenitățile, pentru care are o înclinație aparte și accentuată. Deci, un cămin oarecum liniștit și o familie destul de mulțumită, unde Tudor Lipșa nu are altă obligație decît să aducă bani, care, ce-i drept, ținînd cont de setea de lux a Corei, se cheltuiesc cam repede. Pentru a nu o pierde pe Cora, Tudor ajunge încetul cu încetul complicele unor delapidatori de pe șantier, primindu-și, bineînțeles, partea

lui. Și pentru că de la un timp, acțiunile acestora încep să atragă atenția tînărului inginer comunist Horia Cotaru, Lipșa încearcă să se descotorosească de „ochiul lui atent și vigilent” și, profitînd de sentimentele Luizei pentru acesta, face toate diligențele posibile să-l transfere la București, chipurile, pentru a-și fericii fata. Horia refuză categoric această șansă pe care nu a solicitat-o niciodată, nu însă fără a lăsa să se înțeleagă că intenția lui Lipșa ar avea și alt substrat. Faptul o contrariază cu atît mai mult pe Luiza — pe care, inițial, ideea o încîntase — cu cît, cerîndu-i lui Horia explicații, acesta se eschivează să le precizeze. Între timp, Lipșa primește vești proaste de la șantier: sosirea unei comisii de anchetă. Prompt, pleacă acolo, pentru a sustrage un dosar compromițător; și pentru că Manuela îi surprinde fuga, o determină — abuzînd de încrederea și dragostea ei — să tacă. Marta, prima soție și adevărata mamă a fetelor, care, în ultima vreme, luase obiceiul ca măcar la cîteva luni să vină să le vadă, sosește în vizită. Sosirea Martei coincide cu chemarea urgentă a lui Tudor la șantierul aflat sub anchetă. De unde nici nu se mai întoarce, pentru că, în urma dovedirii vinovăției sale, este condamnat. Spre crunta decepție a fiicelor sale, care credeau orbește în cinstea tatălui lor, spre disperarea Corei, care se vede astfel lipsită de unicul scop al existenței ei — banul — și spre ultima amărăciune a Martei, care își face reproșul că și-a părăsit prea ușor fiicele.

Din punct de vedere literar și dramatic, piesa Sidoniei Drăgușanu este scrisă cu talent și atestă o autoare familiarizată cu teatrul, cu construcția și atmosfera momentelor dramatice. Se remarcă astfel replica autoarei, sprintenă, colorată, scenică. Izbutate sînt și portretele cîtorva personaje, bine creionate, surprinse cu autenticitate: Cora, cu instinctul ei de animal de pradă, și „calități” de femeie fatală, factura tipologiei personajului fiind privită critic; Manuela, singura care, de altfel, evoluează și dramatic convingător, deși proveniența ei livrescă este uneori transparentă (Vera din *Cei din urmă*), și Anișoara, fata din casă, cu naturalețea și bunul ei simț popular.

Prin țesătura dramatică a piesei — superioară tocmai prin actualitatea temei, *Serii răspunsurilor* — Sidonia Drăgușanu condamnă necinstea, în speță furtul; imoralitatea, în speță adulterul; și lipsa de preocupare a părinților pentru educația copiilor lor. Dezbate, adică, importante probleme de morală. Asupra oportunității reflectării acestor probleme în dramaturgie nu încapă nici o discuție. Există însă în piesă, alături de laturile pozitive mai sus semnalate, unele inconsecvențe în realizarea caracterelor și în conturarea edificatoare a conflictului. Asupra lor, credem că e necesar să stăruim.

Despre inginerul Tudor Lipșa aflăm încă de la începutul piesei că este un om integru, capabil și unanim respectat pe șantier, un om cinstit și un tată bun. Fiica cea mare, Luiza, spune despre el că „e un om admirabil și gîndește ca un om nou”. Dar, tot de la începutul piesei, Lipșa ne apare într-o lumină morală foarte îndoielnică. A divorțat de prima soție, femeie cinstită și serioasă, preferînd o femeiușcă de proveniență dubioasă, care nu face altceva, dar nimic altceva, decît să cheltuiască în neștire bani. Pe mîna acesteia, Tudor a lăsat și pe cele două fiice ale sale, încă neformate suficient pentru viață, lipsindu-le deci de posibilitatea de a putea primi o educație potrivită, el fiind foarte mult ocupat pe șantier. În restul timpului, este preocupat de poftele mondene ale Corei, de dragul căreia ajunge să delapidaze fondurile șantierului. Iată-l așadar pe „cinstitul” și „integru” inginer Lipșa furînd fără scrupule din avutul obștesc; iată-l pe „bunul” tată, care se bucură de dragostea neîarmurită a fiicelor, dezinteresîndu-se de ele sau făcîndu-le complice înconștiențe ale acțiunilor sale (secretul Manuelei). Iată-l pe acest tată, dispus la compromisuri etice, stînd dezinvolt de vorbă cu cele două neveste, despre „educația” fiicelor. Iată-l pe acest om care gîndește „ca un om nou”, născocind abil planuri mișcătoare pentru înlăturarea lui Horia Cotaru sau, atunci cînd se vede încolțit, trecînd vina asupra unui tovarăș de muncă, pentru a-și pune pielea la adăpost.

Acest Lipșa este adulat, fără rezerve, de fiicele sale. Paradoxal, dar din piesă, justificarea acestei adulații nu transpare decît prin afirmațiile fetelor care, evident, nu-i cunosc cea de-a doua față (din păcate, nici spectatorii nu ajung s-o cunoască de-a lungul acțiunii). Ele se opun chiar categoric oricărei aprecieri sau impresii contrarii imaginii superlative despre tatăl lor.

Dacă pe Manuela, din cauza vîrstei, a lipsei ei de experiență și a respectului părintesc, o mai putem înțelege, atitudinea Luizei însă nu se poate justifica deloc. Pentru că Luiza nu mai e un copil, pentru că ea trăiește într-un colectiv de stu-



Coca Andronescu (Manuela), Tanți Cocca (Marta), Eva Pătrășcanu (Luiza)



denți și se presupune a fi educată în spiritul noii societăți. Și pentru că ea își dă seamă de viața parazită a Corei, mai mult, o suportă, fără să fi avut sau să încerce măcar să aibă o explicație în acest sens cu Lipșa. Ostilitatea ei pentru Cora o declară ca fiind o „antipatie conviețuibilă“, soluție la care a ajuns în urma insistențelor tatălui ei, la care ea ține atât de mult și care, la rându-i, ține atât de mult la Cora. Dragostea Luizei pentru Lipșa frizează într-atât nefirescul, încât e dispusă să-și consume dramele prin crize astenice și idei obsesive. E adevărat că, din acest impas maladiv, nici Horia Cotaru nu o ajută să iasă, ci, dimpotrivă, o acompaniază la aceeași tensiune neurologică, pozând la rându-i cu voluptate într-un om frământat și chinuit de întrebări, fapt care pune la îndoielă calitatea lui cetățenească și capacitatea sa spirituală. Nu era oare normal ca el să-i spună deschis Luizei ce gândește, sau ce bănuiește despre Lipșa, să încerce să o determine la o atitudine clară, omenească, decît să se lase suspectat de lașitate sau meschinărie?

În marasmul moral al acestei familii, apariția Martei pare să fie salutară și tonifiantă. Mai ales că despre Marta se spune că este un om dintr-o bucată, hotărît și drept, înclinat chiar spre o oarecare lipsă de sentimentalism, sinonim cu — verdictul „sentimentalei“ Cora — rigiditatea. Pare-se, de asemenea, că Marta a suferit cumplit pentru ușurința cu care, în urmă cu 13 ani, a acceptat divorțul și și-a părăsit fiicele, știind bine ce fel de om e Cora. Și totuși, venind în casa Corei, Marta reacționează ca o sacrificată, cu veleități samaritene. Desigur, vizita ei corespunde cu întîmpinarea unei situații delicate și dificile care, ar fi trebuit, de fapt, să-i solicite un comportament mai lucid și ferm. Marta însă se împacă ușor cu situația aflată, schimbă amabilități cu Tudor și Cora, nu le reproșează nimic din ceea ce observă în jurul ei, ci se lasă pur și simplu tolerată de Cora. Nu încearcă nici să-și înfrunte concepțiile de viață cu ale Corei, conviețuind cu ea ca două vecine de bloc, una mai artăgoasă, cealaltă mai domoală. Mai mult, deși Marta bănuiește încă de la începutul anchetei inevitabilul final — sau măcar îl intuiește —, nu ia nici un fel de hotărîre, pretinzînd în schimb fiicelor sale răbdare și resemnare. Chiar și atunci cînd bănuiala ei devine certitudine, cînd știe precis că Lipșa este condamnat, își cocoloșește odraslele mai departe, fără a avea îndrăzneala să le spună, de la început, adevărul, adevăr pe care acestea îl vor afla de la Cora care, geniu rău, n-are nici un motiv să le menajeze. De aceea, ultimele replici ale Martei „astăzi știu..., am învățat...“ au rezonanțe minore, de penitență și de scuză tardivă.

Toate acestea duc la o poziție pasivă față de problemele puse în discuție, invită adesea la o înțelegere umanitaristă, tipic mic-burgheză.

De acord cu replica Luizei — „noi iubim cu anumită intransigență, a noastră“ —, am fi doriți, în completare, ca autoarea să și condamne cu o anumită intransigență, tot a noastră, ceea ce nu ne aparține și, mai ales, ceea ce numai în aparență ne este prezentat ca aparținîndu-ne.

Ne referim, în afară de personajul Martei — de care am vorbit mai sus —, la evoluția psihologică a fiicelor ei, a acestor două orfeline pripășite în zilele noastre, cărora autoarea le-a limitat-o doar pînă la profunda dezamăgire, adică numai la trecerea dintr-o criză, a neînțelegerii, în alta, a decepției, nu însă și obligîndu-le — măcar sugerat, dacă nu afirmat — la o luare de atitudine etică cetățenească (ca să nu spunem comunistă) față de tatăl lor și, dincolo de dragostea ce i-o purtau, să ni le reprezinte ca pe niște oameni aparținînd societății noastre, cu o altă accepție a atitudinii lor față de viață. E semnificativ faptul că, în ceea ce-l privește pe Tudor Lipșa, numai datorită justiției populare își înțelege vina, sau, în orice caz, își primește răsplata, căci nu există nici o singură scenă măcar, în care vreunul dintre eroii piesei să încerce o explicație cu el, adică să-l condamne fătăș.

Societatea nouă în care familia Lipșa trăiește nu ne este prezentată în piesă, și chiar atunci cînd prin unele personaje episodice apare (prietenii Luizei, colegii lui Tudor), nu ia nici un fel de atitudine. Oare în această casă, în această insulă, să nu fi pătruns nimic din viața tumultuoasă ce o înconjoară? Justificarea evoluției eroilor doar prin slăbiciuni omenești sau pasiuni oarbe nu face decît să întărească senzația de peisaj uman contrar noii societăți.

Pentru că dacă Lipșa este un caracter atât de abject, cum am arătat că apare în piesă (și e greu de presupus că asemenea cumul de trăsături negative apare peste noapte), ne surprinde că, de-a lungul atîtor ani pe șantier, acasă în familie, sau între prieteni, nu s-a găsit nimeni să-l descopere, ceea ce ar însemna că, în socie-



tatea noastră, un ticălos poate parveni nestingherit. Sau, dimpotrivă, dacă Lipșa este un om bun, cum de fapt l-a dorit autoarea, care decade din cauza unei femei ușoare, ne surprinde iarăși că, pe șantier, în familie sau între prieteni, nu a încercat nimeni să-l trezească la realitate, să-l ajute să se întoarcă de pe drumul greșit. Și într-un caz și într-altul, în lumea piesei, societatea noastră nu apare deloc ca o forță activă și educativă.

Întâmplările din casa Lipșa, casă în care toate ființele agonizează și se contorsionează arbitrar, duc firește la scene de efect, succulent lacrimogene. Dar, ele amintesc de o serie de melodrame bulevardiere, în care întâlneam adeseori cazul, să zicem, al unui funcționar, să presupunem, de bancă, de unde acesta fură niște sume de bani pentru a satisface plăcerile unei femei depravate — a doua soție — din cauza căreia, cu mulți ani în urmă, a părăsit-o pe cea dintâi. Furtul e descoperit de un om detreabă, îndrăgostit — pentru creșterea dramatismului — chiar de fiica cea mare a escrocului care e arestat. În final, prima soție se căiește că a renunțat în mod iresponsabil la bărbat și copii, lăsându-i pe mîna unei femei care i-a nenorocit.

Șablonul acestor piese vechi nu poate fi — oricît s-ar încerca — asezonat după realitatea noastră. Că acțiunea „se petrece în zilele noastre“, pe un „șantier“, sau că un personaj se cheamă „comunist“, nu constituie suficiente argumente convingătoare că această lume, lumea piesei, reflectă societatea noastră cu oamenii săi și cu relațiile dintre ei. Or, tocmai această societate, aceste relații, în piesă, lipsesc. Descrierea obiectivistă a unor procese umane și sociale — și nu dezbateră de pe pozițiile cele mai înaintate, de către caractere puternice, reprezentative pentru zilele noastre, a problemelor iscate de înfruntarea a două lumi, a două concepții de viață, a două morale, socialistă și mic-burgheză — a făcut ca piesa *Fiicele* să capete o anumită amprentă atemporală, izvorită din insuficiența cunoaștere a realității noastre, a oamenilor și psihologiei lor.

De aceea, era și normal ca spectacolul cu piesa *Fiicele* pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“ să nu reușească decît în parte. Regizorul Alexandru Finți s-a apropiat de această piesă cu multă căldură, încercînd, în primul rînd, și reușind într-o măsură, să descurce hățișul hibrid al proceselor sufletești ale personajelor, să evite melodrama stridentă, efectele „tari“. Am reținut în acest sens, naturalitatea conduitei scenice a actorilor și sobrietatea unor momente dramatice, mai ales în prima parte a spectacolului. Am reținut, de asemenea, și omogenitatea imprimată stilului de joc de buna distribuție pe care a alcătuit-o. Nu putem să nu remarcăm excelentul portret al Cocăi Andronescu (Manuela), lucrat cu gingăsie, finețe și forță dramatică emoționantă; sau, umorul de bună calitate al Dragăi Olteanu (Anișoara), într-un comentariu critic, monologat, dar, din păcate, în afara situației dramatice; sau ironia incisivă cu care a subliniat Carmen Stănescu stările de „dolce farniente“ ale Corei. Merită, de asemenea, elogiul Tanți Cocea (Marta), Eva Pătrășcanu (Luiza) și Emanoil Petruț (Horia) pentru efortul cu care au interpretat inconsistentele lor personaje. Restul actorilor s-au achitat conștiincios de sarcini, în măsura în care nu au supralicitat carențele partiturii. Și tot în aceeași măsură, s-a integrat fără ostentație și scenografia lui Al. Brătășanu.

Plecînd de la spectacol, regretăm că teatrul n-a asigurat o colaborare mai creatoare cu autoarea, din care să fi rezultat un text dramatic mai profund ancorat în actualitate și mai combativ, așa cum se anunța de altfel prin premisele sale problematice.

*Emil Riman*

---

Data premierii : 24 octombrie 1961. Regia : Alexandru Finți. Decoruri : Al. Brătășanu. Costume : Gabriela Nazarie. Distribuția : Constantin Bărbulescu (Tudor Lipșa), Carmen Stănescu (Cora Lipșa), Tanți Cocea (Marta Roncea), Eva Pătrășcanu (Luiza Lipșa), Coca Andronescu (Manuela Lipșa), Draga Olteanu (Anișoara), Emanoil Petruț și Ch. Cozorici (Horia Cotaru), Alfred Demetriu (Matei Siomin), Tina Ionescu (Ada Siomin), Anca Șahighian (Odeta Romanescu), Catița Ispas (Geta), Damian Crișmaru (Dinu).

## CRITICĂ ÎN SLUJBA TEXTULUI SAU DEMONSTRAȚIE DE CRITICĂ?

RĂSPUNS LA ARTICOLUL: „REGIE ÎN SLUJBA TEXTULUI  
SAU DEMONSTRAȚIE DE REGIE?” (Revista „Teatrul” nr. 8/1961)

I

nvitat fiind de către redacția revistei „Teatrul” să răspund criticii semnate de Mircea Alexandrescu și să-mi expun punctul de vedere asupra spectacolului *Cum vă place*, mărturisesc că la început am refuzat. De ce?

1. Deoarece consider că o lucrare din domeniul artei, odată finită, este un bun public și este încredințată oamenilor, ou dreptul de a fi judecată de cei cărora le oprește atenția și răbdarea ca s-o cunoască și prin ea să învețe, bucurându-se estetic.

2. Deoarece consider că realizatorul trebuie să se exprime numai prin operă și că explicațiile ulterioare nici nu o ameliorează, nici nu intră în atribuțiile lui.

3. Deoarece consider că această critică dovedește o lipsă de disponibilitate a criticului respectiv de a fi receptiv la valențele ideologice, lirice și de stil ale spectacolului.

Știu că spectacolul are multe lipsuri și nu aș putea să resping o critică ce mi-ar semnala în spirit constructiv altele. Nu faptul că această critică are o atitudine negativă față de spectacol m-ar face să nu vreau să răspund, ci confuziile, contrazicerile, ideile preconcepute și mai ales împotrivirea autorului ei de a se accepta ca spectator receptiv al spectacolului, fără teamă că i se va zdruncina ceva din poziția sa de intelectual dacă îndrăznește să se bucure de ceea ce se bucură și vecinul său, întotdeauna proaspăt, publicul.

Am acceptat să răspund tocmai pentru public. Ca să nu fie greșit îndrumat de această judecată critică a spectacolului. Nu vreau să se înțeleagă din cele de mai sus că aș considera ca un *obligo* pentru acel care asistă la acest spectacol să se bucure neapărat și să-i placă totul. Dar, în aceeași măsură, sînt convins că numai o poziție strict subiectivă îl poate determina să respingă totul.

Se poate spune însă că aprecierea unui spectacol este o chestiune de gust. Dar poziția de pe care îl „gustă”, ca și cea de pe care îi critică imperfecțiunile și calitățile, trebuie să fie fundată pe o înțelegere artistică, politică, istorică.

G. Larroumet, în articolul său despre „Marii actori tragici ai secolului al XVIII-lea”, scria în 1901 următoarele: „Citiți articolele de altădată asupra actrițelor și actorilor celebri: Lekain sau Dumesnil, Talma sau Georges. Ați crede că citiți presa de azi. «Superb!» — spun unii; «Îngrozitor» — spun alții”.<sup>1</sup> Același lucru se întâmplă și cu *Cum vă place*. În cronica teatrală din „România Liberă”, Radu Popescu scrie: „Nu încapă vorbă că această ultimă premieră a stagiunii ne-a dat cel mai frumos spectacol shakespearian pe care l-am văzut pe scenele noastre

<sup>1</sup> G. Larroumet *Etudes de critique dramatique*, Hachette, Paris, vol. I, 1906.

de mulți ani încoace”<sup>2</sup>. Desigur, are și rezerve. Eugen Barbu, în „Magazinul” îl declară pe scurt: „După părerea noastră, cel mai reușit spectacol din ultimii ani...”<sup>3</sup>.

Artistul poporului, regizorul N. Akimov, scrie în „Sovetskaia Kultura”: „Spectacolul este rezolvat într-o interpretare contemporană a teatrului elisabetan și întreaga punere în scenă (inclusiv foarte interesantele costume ale lui Ion Oroveanu), se bazează pe profunda studiere a epocii...” „Cred că prin bogăția mijloacelor folosite, prin noutatea sa, ca și printr-o oarecare discordanță între anumite situații, spectacolul realizat de Ciulei poate suscita o însuflețită discuție teatrală nu numai la București, ci și — să spunem — la Moscova, dacă spectacolul ar fi prezentat la noi”.

Părerii cu totul contrarii se pot desprinde pe tot parcursul criticii căreia îi răspund. Citez la întâmplare: „...o demonstrație de scenografie urmată de costumație și grimă. Încetul cu încetul, în acest cadru încep să dispară actorii și, odată cu ei, ideile textului”, „...dragostea tratată *vodevilesc* (sublinierea ne aparține) nu era proprie nici gândirii, nici profunzimii și nici concepției lui”. (E vorba de Shakespeare) „...costumația grotescă și sublinierea grotescului, în unele momente accentuează caracterul de comedie ușoară. Ceea ce și rămâne pînă la sfîrșit din întregul spectacol, care și-a pierdut pe drum o parte din text, din sensuri, deși replicile s-au spus”. „...În general, latura interpretativă în acest spectacol a creat sentimentul unei improvizații...” etc etc.

Cînd Mircea Alexandrescu scrie despre interpretarea lui Victor Rebengiuc că „un singur personaj a fost erou și a izbutit în același timp să fie și o întruchipare modernă” „...cu multă degajare și cu simțul măsurii, afara momentelor cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale”, noi putem înțelege că sub acest text dăinuie dezacordul față de restul interpretării și este inclusă preferința autorului articolului în ceea ce privește jocul de scenă în genere. Este inclusă ideea preconcepută în virtutea căreia va accepta un singur fel de exprimare actricească. Or, azi, în cadrul realismului socialist, arta interpretativă actricească nu se poate rezuma, nu se poate limita la o unică și simplă manieră. Mă refer la varietatea infinită de modalități de exprimare scenică în diverse spectacole; bineînțeles, în cadrul aceluiași spectacol presupunînd unitate de stil actricească. (Deziderat greu de împlinit. De multe ori, te mulțumești să ai unitate de dialect.)

Victor Rebengiuc este un actor care, de felul său, joacă, cum se spune, „simplu”. Eu personal, în munca asupra rolului Orlando, și cu înțelegerea actorului, am luptat împotriva acestui „simplu”. Am urmărit să-i lărgesc modalitatea de expresie, să nu-l las să-și exprime vibrația într-un mod reținut, diurn, așa-zis „modern”. ci să-i încadrez felul exteriorizărilor într-un stil general de rostire și mișcare, propriu sau — ca să fiu mai puțin categoric — să spunem adecvat genului de teatru în care sînt scrise versurile piesei. Ce monocrome ar fi spectacolele, dacă sub scuza unei modernități, a unei așa-zise „întruchipări moderne”, ele s-ar juca la fel, în același stil, cu aceleași gesturi, cu același ton. Ridicîndu-ne împotriva șablonului declamator, să ajungem la o dogmatizare a „firescului”? *Nu există o simplitate în sine. Nu există o așa-zisă naturalețe adaptabilă oricărui spectacol. Ca atîtea alte șabloane, și acesta ar fi un șablon al firescului. Nici în materie de firesc nu se poate aplica o repetă, ca niciodată și nicăieri în artă.* Ce mult a ajutat la această confuzie, confundarea mijloacelor de exprimare ale teatrului cu cele ale cinematografiei!

\*\*\*

Dacă pînă acum am vorbit despre probleme de gust sau de preferință pentru un gen sau altul de teatru, acum vom căuta să analizăm punctul de vedere al criticului — greșit după părerea mea — despre așa-zisii „purtători ai filonului filozofic al piesei”.

Antrenat de aparența imediată a personajelor Jacques Melancolicul și Bufonul

<sup>2</sup> „România Liberă” din 6 iulie 1961.

<sup>3</sup> „Magazinul” din 23 septembrie 1961.

Tocilă, prin faptul că ei filozofează, adică aparent ei poartă rolul de „raisonneuri“, autorul ajunge la următoarea confuzie: crede că prin ei în special răsună mesajul umanist al textului, că prin ei are valoare „pamfletul satiric adresat lumii de la curtea uzurpatorului, adresat despotului ei, clerului și misticismului propagat de el“. Sigur că foarte multe săgeți sînt aruncate împotriva societății, sub pavăza hainei pestrițe a bufonului, și sigur că prin gura lui Jacques, Shakespeare își exprimă dorința de a îmbrăca haina de nebulă, ca la *adăpostul* ei să poată „vindeca trupul mincat de boală al păcătoasei lumi“. (Actul II, scena 7). Dar în nici un caz latura filozofică a operei nu este apărată numai de aceste personaje, ci de toate la un loc, prin înțelepciunea personajelor populare, prin gîndirea umanistă a ducelui surghiunit. (Vezi „Istoria literaturii engleze. Shakespeare“ de M. M. Morozov, Ed. Academiei de Științe a U.R.S.S.). Toate personajele piesei ne conving, prin comportamentul lor, prin poziția lor socială și prin gîndurile lor, de părerea autorului despre viață și societate. Față de nuvela originală a lui Lodge, „Rosalynde“, Shakespeare a mai adăugat personaje noi și momente comice. Cele mai importante personaje adăugate sînt Jacques Melancolicul și Bufonul. Aceasta nu înseamnă, însă, că el s-a exprimat numai prin ei doi. El le-a transcris pe celelalte, dar le-a încadrat organic concepției lui și, odată cu gîndurile sale, le-a lăsat amprenta genialității lui. Dacă și aceste două personaje satirizează de multe ori viața de la curte, totuși nu numai aceasta este trăsătura lor fundamentală și multe sînt elementele pentru care Shakespeare are față de ele o poziție critică. *În nici un caz, Jacques Melancolicul nu este* — cum susține criticul — „expresia gînditorului rinascentist“. Renașterea și principalii ei gînditori umaniști au însemnat un aport pozitiv în istoria gîndirii și, în nici un caz un personaj care nu întrevide scopul final al existenței, un personaj mizantropic și plictisit, nu putea s-o reprezinte.

M. M. Morozov ne arată că Rosalinda ride de pesimismul și doliul său.

A. V. Lunacearski ne atrage atenția asupra monologului: „Întreaga lume e o scenă“\*, și spune: „Este limpede, prin urmare, cum înțelege lumea, Jacques. Concepția sa este o reeditare, o reeditare nu teoretică, ci practică, a cunoscutei maxime orientale: «Mai multă înțelepciune înseamnă mai multă plictiseală»“<sup>4</sup>.

Și alți critici au semnalat încă de la începutul secolului trecut caracterul pur contemplativ al acestui personaj, ca de exemplu W. Hazzlit: „...gîndește și nu face nimic“... „este prințul leneșilor filozofici“. Și mai departe: „Nu-i place pasiunea lui Orlando pentru Rosalinda, ca reprezentînd o oarecare depreciere a pasiunii sale pentru adevărul abstract“<sup>5</sup>.

Wilhelm Oechelhäuser îl consideră un mizantrop „par excellence“ și spune că „în nici un caz nu e un adevărat atît de trist pe cît afirmă, și nu face decît să cocheteze cu melancolia și cu pesimistele sale excentricități“<sup>6</sup>.

Shakespeare, caracterizîndu-l pe Jacques, prin replicile partenerilor, scrie:

*Și așa-și împlintă spinii lui mereu  
În orășeni, săteni, sau în curteni,*

(Actul II, scena 1)

subliniind în felul acesta negativismul lui fără discernămint social. Jacques, descriindu-și melancolia, spune că ea „s-a împlinit cu încetul, din tot ce-am scos din ce-am văzut și-am auzit“. (Actul IV, scena 1). El neagă prin replică sau atitudine tot ce este motor pozitiv al vieții, dragostea, bucuria, munca, posibilitatea de fericire. Cînd Jacques pretinde să aplice lumii doctoria lui, ducele bun îi spune:

*Om fără de rușine! Știu eu ce-ai face!  
...Păcate grele, vestejind păcatul,  
Căci tu, chiar tu, ești gata la desfriu,  
Dezlănțuit în poște ca o brută.*

\* Monologul conține însăși definiția înscrisă pe emblema Teatrului Globe: „Totus mundus agit histrionem“, căreia Ben Jonson i-a răspuns cu o epigramă, că dacă toți sînt actori, de unde ne vor mai veni spectatorii?

<sup>4</sup> A. V. Lunacearski: Bacon, în societatea eroilor lui Shakespeare. Din volumul „Despre literatură“. Ed. ESPLA — Cartea Rusă.

<sup>5</sup> W. Hazzlit, „Characters of Shakespeare's plays“, Londra, 1817, republicat de Oxford University Press, Londra, 1936.

<sup>6</sup> W. Oechelhäuser: „Einführungen in Shakespeare's Bühnen-Dramen“, ed. III, 1895.



Ai vrea să molipsești întreaga lume  
Cu relele ascunse și adînci  
Ce le-a scobit în carnea ta desfriul.

(Actul II, scena 7).

Jacques îi spune lui Orlando cu cinism : „Hai să ne batem joc de dragoste, de lumea-ntreagă și de nimicnicia noastră“ (Actul III, scena 2). Același negativism îl are și față de femei : „Ce femeie mă poate învinui c-am ponegriț-o pe ea anume, cînd toate sînt la fel ? (Actul II, scena 7).

Iar Rosalinda, cu adevărat purtătorul celor mai frumoase gînduri ale lui Shakespeare, rîzînd invitația la prietenie a fostului călător Jacques : „Ai grijă să vorbești din vîrfurile buzelor, să te îmbraci cît mai extravagant, să ponegrești tot ce e bun în țara ta și să-ți blestemi ursita...“ (Actul IV, scena 1.)

Dacă se putea aduce o critică punctului de vedere pe care l-am urmărit în interpretarea lui Jacques, nu se poate spune că „am oscilat între straniu și confuz“, ci dimpotrivă, că am apăsător prea mult asupra demascării falsei sale melancolii, a pozei pesimismului și mizantropiei lui. Jacques, desigur, este un personaj complex, pictat în tehnica clar-obscurului. E inteligent și spune și foarte multe lucruri adevărate. De primă importanță mi s-a părut însă necesitatea de a acuza lipsa de finalitate a extazurilor lui filozofice.

De multe ori, în critică s-a încercat, pentru o orientare în legătură cu el, personajul permițînd confuziei, a i se aplica etichete. H. Taine a încercat să facă o paralelă între Jacques și Alceste din *Mizantropul* lui Molière. Alți critici burghezi, considerînd stările lui, îl numesc un „Hamlet avant la lettre“<sup>7</sup> sau un „Hamlet pastoral“<sup>8</sup>. De aceea, de multe ori și în interpretările actorilor s-a încercat prin Jacques o demonstrație pre-hamletiană. Aceeași concepție că : „Jacques îl anunță pe Hamlet“ „...și are certe afinități cu el“ — și-o mărturisește și criticul Alexandrescu. În interpretarea noastră am neglijat în mod voit acest punct de vedere. A. V. Lunacearski, însă, subliniază diferența dintre cele două personaje, spunînd de Hamlet, în comparație cu Jacques : „El nu este pur și simplu un vorbăreț“ și „că Hamlet este un tip volitional, au observat-o limpede și alții“<sup>9</sup>.

*În timp ce Hamlet își asumă conștient responsabilitatea restabilirii ordinii morale într-o Danemarcă putredă, acționînd în acest sens și sacrificînd totul pentru această cauză, Jacques se mulțumește să fie primul personaj bolnav de „spleen“ din literatura engleză.*

Pe bufonul Tocilă, criticul l-ar dori ca „să rostească sever adevăruri la adresa unei lumi pe care o slujește constrîns, dar căreia îi prevestește sfîrșitul“. Fără a accepta întru totul afirmația lui Hazzlit că Tocilă este : „un amestec de vechi filozof cinic și bufon modern, care își schimbă nebunia în înțelepciune și înțelepciunea în nebunie, după placul său“<sup>10</sup>, cred că rolul de vestitor al sfîrșitului unei societăți îi este exagerat atribuit în urma unui studiu superficial, și constituie o aplicare vulgarizatoare a teoriei marxiste. Tocilă (în original : „Touchstone“ — adică „piatră de încercare“ pentru mințile celorlalți) este un personaj complex care își împarte înțelepciunile lui populare uneori cu bucurie, alteori ironic și caustic, uneori cu autoironie și alteori chiar cu tristețe. Sub „nebunia“ lui e de cele mai multe ori trează și atunci este judecătorul lumii în care trăiește, dar sînt momente cînd se lasă singur prins de jocul lui fantasmă.

Dintre toți nebunii lui Shakespeare, el face notă aparte, nefiind numai „corul“ comic al piesei, ci un caracter de sine stătător care apare și acționează ca om.

Articolul ne acuză că personajele, reprezentînd păstori și oameni din popor, sînt înfățișate dezumanizat, cu caracterizare caricaturală, prin costumare și grimă. Uitînd că în textele lui Shakespeare, personajele populare ne transmit sănătatea judecății lor prin intermediul buf al unui clown, criticul nu deosebește că s-a

<sup>7</sup> Georg Brandes : „Opere complete“, vol. VI, Englische Persönlichkeiten, München, 1904.

<sup>8</sup> A. von Gleichen-Russwurm : „Shakespeare Frauengestalten“, Ed. Nister, Nürnberg.

<sup>9</sup> Vezi nota 4.

<sup>10</sup> Vezi nota 5.



urmărit păstrarea integrității morale, necaracterizate, a personajelor și că aspectul exterior poartă învelișul metaforei scenice, proprie grotescului (nu întrebunțez cuvântul în sensul său pejorativ, ci cu semnificația sa teatrală), grotesc care, cred eu, se înscrie pe deplin în granițele teatrului popular. Dar criticul nu își afirmă numai refuzul lui de a accepta maniera grotescă. El își declară refuzul de a înțelege întreaga manieră metaforică, limbajul teatral, prin care am înțeles să redăm publicului povestirea. Și aceasta se poate desluși din rîndurile autorului cînd scrie despre Victor Rebengiuc că i-a plăcut „în afara momentelor cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale” și cînd notează ca „jenantă rătăcirea într-un teatralism”, față de care ne amintește lecția de actorie împotriva patetismului scenic din *Hamlet*.

\*\*\*

*Cum vă place* este una din capodoperele literaturii shakespeareene și o găsim înscrisă în repertoriul tuturor marilor teatre, iar la festivalurile Shakespeare este reluată din trei în trei ani. Desigur că valoarea piesei nu a putut fi judecată întotdeauna cu aceeași înțelegere științifică. Vacanța pe care Shakespeare și-a luat-o, între temele majore și profunde, scriind în 1599 comedia *Cum vă place*<sup>11</sup>, după ce a terminat ciclul „Henricilor”, nu i-a prilejuit o evadare reală de la preocupările pe care i le determinau condițiile înconjurătoare, ci numai una aparentă. Marele critic Lunacearski<sup>12</sup> amintește greșita teză a lui Berthelot, că Shakespeare „ar fi pledat cu multă ardoare pentru frumusețea naivă a vieții, în contrast cu trufia și luxul deșert, iar această frumusețe naivă a format conținutul stărilor de spirit, pastorală, din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, și în parte din al XVIII-lea”, și ne spune că dacă *Cum vă place* pare să fie piesa central consacrată acestei filozofii pastorale, pe noi nu această tendință ne interesează. El spune: „Nici nu sintem de părere că Shakespeare pledează cu un zel deosebit pentru spiritul pastoral”. El ne demonstrează că tendința lui Shakespeare, „o tendință apropiată de a lui Montaigne”, tendința de a opune înfumurării de la curte principiile unei filozofii pastorale, nu trebuie să fie obiectul unei preocupări primordiale în montarea spectacolului.

În epoca în care critica era influențată de o viziune naturalistă, criticul german Heinrich Bulthaupt<sup>13</sup> se limitează la aspectul exterior al conflictului și consideră că piesa *Cum vă place* face parte din piesele care au rămas departe de teatru și vor rămîne departe, cu orice efort artistic. El vorbește despre lipsa de îngrijire a motivării și a schimbărilor de caracter ale personajelor după bunul plac al autorului și despre neverosimilitatea acțiunii.

Louis Gillet descoperă aceeași neverosimilitate, dar recunoaște grația și maniera poetică. Poziția burgheză de pe care judecă, îl face însă să comită eroarea de a considera gestul artistic din *Cum vă place* ca un gest gratuit: „Nimic grav, nimic serios, nici un efort de verosimilitate sau de pictură riguroasă... nici un fel de realitate precisă și exigentă”. Fiind atent numai la manieră, neglijează voit conținutul. Remarcă în mod just că „în acest fel de teatru, lucrurile se combină la bunul plac al fanteziei, că scapă legilor obișnuite ale logicii, gravitației corpurilor și greutateii”. Consideră însă că nu este un teatru al ideilor și problemelor sociale, că este foarte puțin cerebral, foarte puțin satiric și că nu folosește nici ca să instruiască, nici ca să educe, ci numai să emoționeze, un teatru pe care-l poți numi, și-l numește „théâtre du cœur”<sup>14</sup>.

Am fi făcut greșeala să servim ideologia acestui critic, dacă am fi reliefat cu primordialitate „așa cum spune critica, intriga amoroasă și încă tratată „vodevilesce”.

Shakespeareologul Joseph Gregor, înțelegînd maniera poetică folosită ca mijloc de comunicare filozofică, ne atrage atenția că „desfășurarea este de un simplism copilăresc și cei doi frați ai uzurpatorilor noștri pătrund în pădure și

<sup>11</sup> Dată acceptată de cercetătorii M. P. Alexeev și A. A. Smirnov. („Operele lui Shakespeare”. Moscova—Leningrad, 1950).

<sup>12</sup> A. V. Lunacearski, loc. cit., pag. 184.

<sup>13</sup> H. Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels”, Shakespeare, vol. II, Leipzig, 1920.

<sup>14</sup> Louis Gillet, „Shakespeare”, ed. Grasset, 1931.

— cad sub vraja ei sunătoare, schimbându-se — de fapt fără nici o logică, dar necesar — pentru un final de comedie care rezolvă totul în mod fericit<sup>15</sup>.

Spre deosebire de cele trei puncte de vedere arătate mai sus, criticul shakespearian M. M. Morozov adâncește observația asupra metaforei poetice, asupra convenției comediei *Cum vă place* și ne-o explică. Morozov ne arată că „deși atât de către critică cât și pe scenă piesa a fost considerată într-o manieră tradițională, o «pastorală», de sărbătoare, «o veselă plimbare prin pădure», nu aceasta este important, «aceasta nu este o evadare din viață». Faptul că fiecare, dintre cei care intră în această pădure, părăsește (dacă vreți, în mod vrăjitoresc, teatral, nu strict logic; — *paranteza ne aparține* —), aruncă tot ce este artificial, neadevărat, ocazional și devine el însuși, este dovedirea unei alte vieți mai bune, pe alte baze, a unei alte societăți, pline de umanitate<sup>16</sup>.

Acestea sînt gîndurile care ne-au călăuzit. Acestea sînt gîndurile pe care Shakespeare le-a lăsat omîrii drept moștenire, alături de o atît de curată și grațioasă, atît de poetică și fermecătoare poveste de dragoste.

Pe Shakespeare puțin l-a interesat conflictul, pe care l-a împrumutat din nuvela lui Lodge, „Rosalynde”. El i-a servit doar ca o tramă pe care și-a arhitecturizat poezia lui filozofică. Puțin l-a interesat verosimilitatea pădurii din Ardeni (și este puțin important pentru noi dacă este vorba de Ardenii legendari din Franța, unde se găseau izvoarele miraculoase pe care le cunoșteau eroii din „Roland furieux” — de unde poate și numele fiilor lui Rowland de Boys —), sau dacă e vorba de pădurea Arden (în textul original: the forest of Arden), proprietatea de lângă Stratford a lui Robert Arden, bunicul mamei lui Shakespeare, născută Mary Arden. Puțin l-a interesat dacă flora acestei păduri, cu palmieri și măslini, și cu fauna în consecință, cu lei și pitoni, seamănă cu realitatea. Există atîtea momente în piesele lui Shakespeare în care realitatea își găsește o transpunere directă. Aici, însă, realitatea ne este prezentată sub forma unei metafore. Conflictul este o convenție, așa cum natura este prezentată convențional. Totul vorbește despre realitate, despre viață, însă realitatea, viața, ne apare mijlocită prin convenție.

Așa cum într-un balet, convenția mersului „en pointe” nu ne face să nu putem desluși aluzia de realitate, așa cum reducerea pe un singur plan a unei picturi nu ne împiedică să recunoaștem peisajul, tot așa, aici, forma teatrală este un mijloc de a ne vorbi despre realitate, despre lume, despre societate, despre viață. Explicația nu ar mai fi fost necesară. Mi-o solicită, totuși, critica.

Așa am înțeles să montez piesa. Nu pe o scenă elisabetană, numai pentru că așa s-a jucat pe vremea lui Shakespeare, nu pe o scenă ca aceea a lui Globe Theatre, unde s-a jucat pentru prima oară piesa, și în nici un caz nu pentru a face o demonstrație de scenografie sau regie, ci pentru că pe o asemenea scenă am socotit că se va putea realiza caracterul popular al spectacolului și că, printr-o asemenea scenă, contactul direct al publicului cu interpretii poate transforma spectatorul într-un factor viu, participant al întregului spectacol. Publicul a răspuns din plin acestui procedeu și urmărește activ, frază cu frază, sens după sens. Acceptă convenția, se amuză cînd chiar interpretii o spulberă în mod intenționat, se trezește, pentru a se lăsa după o clipă iarăși prins de legile jocului. Pe o asemenea scenă am putut aminti mai puternic publicului că asistă la un spectacol de teatru și nu la desfășurarea unei realități. Îi puteam spune mereu că nu îl are în fața ochilor pe Orlando, ci pe un actor, pe un june-prim al trupei, care „cu gesturi largi, teatrale” și puternic grimat, îl face pe spectator să nu creadă în realitatea imediată a spectacolului, ci să creadă în realitatea cuprinsă în întreaga metaforă a piesei. Dacă eroii noștri ar fi jucat „simplu” și „natural”, am fi trebuit să avem grijă ca pădurea să nu fie lipsită nici de urzici, nici de țințari; ar fi trebuit să căutăm, în mod inutil, logica transformării interioare a lui Oliver din rău în bun, să justificăm geografic realitatea unui peisaj conceput decorativ de însuși autorul,

<sup>15</sup> Joseph Gregor, „Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters”. Ed. Phaidon, Viena, 1935.

<sup>16</sup> M. M. Morozov, „Istoria literaturii engleze”, Shakespeare, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S.

ca o realitate de tapiserie, cu licorni și lei cu fundal monocrom, decorat floral, încadrat cu panglici caligrafiate cu proverbe.

Această intenție, autorul articolului nu a înțeles-o. Nu a sesizat nici vibrația lirică a spectacolului, condusă în principal de rolul Rosalindei. Consideră că Clody Bertola are „o vibrație dramatică ce o indică mai degrabă pentru marile roluri, de dramă”. Trebuie să spunem că acest rol a fost jucat mai întotdeauna de o actriță de dramă, și amintesc, printre marile actrițe care au realizat acest rol, pe Elisabeth Bergner, Rina Morelli, Peggy Ashcroft și Catherine Hepburn. Probabil complexitatea nuanțelor, procesul cerebral și nota lirică a personajului, pretind un antrenament, pe care numai rolurile dramatice de mare proporție ți-l pot oferi.

\*\*\*

Cum *vă place* s-a montat în multe feluri. Cîteodată, dorința de original face ca personajele să apară chiar în salopete, ca în spectacolul de la Stratford (Connecticut) din anul acesta, sau într-o pădure sub forma unui palat, realizată de Salvatore Dali, pentru spectacolul din 1948 regizat de Lucchino Visconti. Eu personal am ales costumația inspirată din tapiseriile și tablourile pre-renasterii, pentru a accentua depărtarea în timp, cerută de un basm povestit în epoca elisabetană. Am considerat că aceasta nu alterează înțelegerea unor relații sociale ale epocii, ca, de pildă, regretul lui Adam pentru „relațiile feudale, patriarhale și idilice”<sup>17</sup> deranjate de burghezia în dezvoltare.

Nu mi se pare întâmplătoare similitudinea de procedee pe care am descoperit-o într-o discuție foarte interesantă, pe care am avut-o în timpul Festivalului cinematografic internațional de la Moscova (1961), cu marele regizor italian Lucchino Visconti, care, montînd la Paris piesa elisabetană a lui John Ford, *Tis Pity she's a Whore*, a întrebuițat tot o scenă elisabetană din necesitatea de a comunica direct cu publicul, din aceeași necesitate de a evita „trompe oeil”-ul și iluzia, și s-a lăsat, de asemeni, inspirat, la crearea costumelor, de pre-renasterea italiană.

Autorul articolului înțelege că nu este vorba în spectacol de o reconstituire, dar îmi atribuie intenția „de a prezenta într-un fel nou și original textul shakespearean”. Mărturisesc că nu am urmărit, ca scop, de a fi original, consider că pur și simplu am transpus în limbaj scenic elementul poetic. Am căutat să realizez, prin mișcare, relațiile dintre personaje. În general, mișcarea personajelor este concepută ca o mișcare strict scenică, specific scenică, atît compozițional cît și ca expresie; dar, atît gestul individual, cît și mișcarea de ansamblu, poartă sub acest înveliș „scenic” (ca un sîmbure), *situația de viață din care e inspirat și pe care o reflectă, ferind rezultatul de formal*. „Noul” cred că apare tocmai în încercarea de a reliefa, prin toate mijloacele aplicate, conținutul de idei. Desigur că toate acestea pot fi luate numai ca o afirmație. Nu am căutat să inventez nimic (ineditul nu înseamnă neapărat „nou”), ci am preluat din stampe diferite acțiuni, modele de comportament ale epocii care ajutau la înțelegerea sensurilor, încercînd în plus ca scenele să vorbească atît prin cuvinte, cît și prin elementul vizual, care să nu contrazică, ci să împlinească situația.

Nu cred că aceasta este „demonstrație de regie”. *Cred că aceasta este pur și simplu regie*. Fără acest lucru cred că nu există regie. Aspectul de regizor, organizator al unei recitări în picioare a unui text, nu mă interesează.

De ce nu am pus spectacolul în mod tradițional? Dar care este modalitatea de a face un spectacol tradițional, montînd o piesă a lui Shakespeare? A existat teatrul elisabetan în care se juca în costume elisabetane, pe care le purtau și spectatorii din sală. John Dryden (1631—1700) la numai 50 de ani după moartea lui Shakespeare, i-a „clasicizat” piesele, adaptîndu-le gustului epocii lui. Marele actor Garrick (1717—1779) a avut ca parteneră o lady Macbeth și chiar vrăjitoarele din această piesă, îmbrăcate în crinoline și peruci pudrate. Pantomimul Grimaldi (1779—1837) a jucat scena pumnalului din *Macbeth* în costumul său de clown. Se spune că Flek l-a jucat în 1790 pe Othello într-o uniformă de general de husari.

<sup>17</sup> „Manifestul comunist”.

După ce actrița Clairon (1723—1803), în Franța, și Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), în Germania, au considerat necesitatea costumului istoric, necesitate la care s-a ajuns datorită dezvoltării arheologiei, au urmat și exagerările în acest sens. Actrița Schratt a purtat la Wiener Volkstheater costume autentice ale Mariei The-reza și exemple ca acestea se pot da la nesfârșit. Ar exista posibilitatea să consi-deri stilul tradițional shakespearean, ceea ce ne-a învățat secolul al XIX-lea despre acest autor. Dar ne adresăm aceluiași public ca atunci? Nu simțem înarmați cu o concepție științifică despre viață, care ne ferește să mergem pe linia de inter-pretare pe care concepția burgheză i-a atribuit-o lui Shakespeare? Nu ar însemna aceasta o rămânere în urmă? Există în apus o înclinație de a trata analogic, în mod gratuit, diferitele perioade ale istoriei, dovedind disprețul estetizant față de forța fundamentală a operei artistice de a oglindi realități social-istorice obiective. Și de aceea întâlnim, încă în 1926, un *Hamlet* în frac, apoi *Troilus și Cressida* în costume de husari, *Romeo și Julietta* în costume din epoca victoriană sau *Femeia îndărătnică* pe motocicletă. Între așa-zisul tradițional și contemporan au mai inter-venit și montările constructiviste, expresioniste și simboliste. Ceea ce desconsiderau însă aceste spectacole era caracterul popular al teatrului shakespearean. Mărtu-risesc că singurul spectacol shakespearean pe care l-am văzut, în care caracterul popular era redobândit, *redescoperit ca o comoară îngropată de multă vreme, dar inalterabilă*, a fost *Nevestele vesele din Windsor*, montat la Teatrul Mossoviet, sub conducerea marelui regizor Iurii Zavadski. Caracterul popular al spectacolului a făcut ca publicul să aibă impresia că face el însuși parte din spectacol. A fost realmente o sărbătoare și aceasta a fost o intenție scontată a regizorului care declară următoarele: „O încercare de a se crea un spectacol sărbătorec la Teatrul Mossoviet, a fost făcută cu piesa *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. Am impresia că unii din criticii noștri nu ne-au înțeles concepția, mai ales la început, când actorii nu reușiseră să se adapteze sarcinilor noi și complexe. Dar după ce ne-am „antrenat“, am plecat cu piesa în România. Textul comperului, unele replici ale interpretelor, bilciul din foaierul teatrului, în timpul celei de a doua pauze, au fost traduse și rostite în limba română. Aceasta a contribuit la crearea unui contact direct care a generat caracterul sărbătorec al spectacolului“<sup>18</sup>.

Dacă există o tradiție pe care am vrut s-o continuu, apoi un asemenea spec-tacol consider că m-a influențat.

Sînt de-a dreptul uluit că criticul pretinde că ar fi fost de ajuns un proscenium, cu condiția ca acesta să fi avut o recuzită sumară. Trebuie să spun că lista recu-zitei din acest spectacol se reduce la două bănci, scaunul ducelui, o baie și un cal de lemn. Dar cronicarul a văzut și o încărcătură de „perdele și decoruri, de copaci și de păduri“, și, mărturisesc, îmi vine să cred că, scontînd pe forța de sugereare a teatrului și a genului pe care am înțeles să-l practic, am depășit scopul propus și am stimulat fantezia criticului nostru atît de mult, încît pe scîndurile aparente ale scenei au crescut, cu ajutorul imaginației lui, niște „copaci și păduri“ care, în spectacolul nostru, nu au sporit devizul de cheltuiei al montării. Nu cred că mai este vina mea dacă imaginea declanșată de fantezia lui nu l-a mulțumit.

Sînt pe deplin conștient că între realizarea spectacolului nostru și inegalabila calitate și profunzime a textului, există spațiu mult. Că personajele, cu adîncimile lor, cu miile de nuanțe pe care le cuprind, îngăduie împliniri cu mult mai bogate decît ale noastre.

Dar am convingerea că prin toți factorii săi componenți, actori, regie, sceno-grafie, muzică, spectacolul nostru, așa cum este, *nu se interpune ca un obstacol între text și public, ci, dimpotrivă, îi îngăduie acestuia să cunoască vibrația poeziei lui Shakespeare, să-i pătrundă gîndurile despre viață și societate, și să se afle în intimitatea acestei opere, cu adevărat vastă și tulburătoare.*

Sînt sigur că rezultatul muncii noastre înseamnă aceasta pentru cea mai mare parte a publicului. Impresiile pe care am putut să le culeg, mă fac să trag urmă-



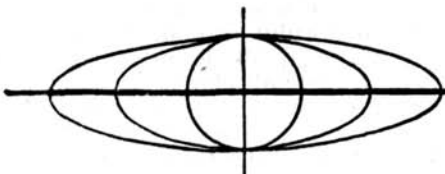
toarea concluzie: acest spectacol emoționează și câștigă atât publicul mare — răspunzând intențiilor noastre de a crea un spectacol cu caracter popular — cât și oamenii de cultură și artă, al căror talent și pregătire rafinată le dă tocmai posibilitatea de a se păstra la fel de proaspeți în discernământ ca și marele public. Și există o a treia categorie, intermediară, care, frînată în aprecieri de idei preconcepute în artă, este deranjată și interzisă în fața spectacolului.

Aș vrea să rezum în câteva cuvinte ceea ce a constituit pentru mine punerea în scenă a piesei *Cum vă place* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”: contactul apropiat cu un text de înaltă vibrație poetică; o pasionată explorare prin sensurile ideologice și filozofice ale lui, descoperite zi de zi în spatele fiecărui cuvînt, la traducere, în faza de concepție, în faza de repetiții, descoperirile noastre sau ale ghizilor care au urmat aceleași cărări cu mult înaintea noastră; studiul în comun cu colaboratori pasionați și exigenți față de munca lor, ca scenograful Ion Oroveanu și compozitorul Theodor Grigoriu, și cu un colectiv de actori, dornic de a se depăși, proaspăt și receptiv; bucuria că am găsit în tehnicienii de scenă, de la șeful de atelier pînă la mașinist, nu numai niște executanți care s-au întrecut profesional, ci și sprijinul conștient al unor muncitori, care au avut pentru încercarea noastră o înțelegere și o căldură, depășind obișnuitul. Și, în sfîrșit, contactul cu un public exigent și cald, sensibil și inteligent, capabil de a înțelege cele mai fine nuanțe, cele mai subtile intenții filozofice, exprimate liric sau comic, apt de a răspunde invitației de a completa convenția teatrală. Un public care, activat, devine un judecător drept, recunoscător pentru faptul că-i soliciți inteligența și sensibilitatea, înțelegător în fața *propriilor noastre limite*.

*Liviu Ciulei*

N. R. In legătură cu articolul de mai sus al tovarășului Liviu Ciulei, redacția își va expune punctul de vedere într-unul din numerele viitoare.





## PE BROADWAY

### II

În numărul trecut, ne-am străduit să arătăm cititorului care e aspectul tipic, predominant pe Broadway — comercialismul, vulgaritatea — și i-am promis să ne concentrăm asupra acelui sector, mai restrâns, unde se face artă mai de calitate. Am vorbit despre câteva din piesele văzute. Să mai trecem în revistă unele dintre ele.

Mi se pare semnificativ pentru starea de spirit a creatorilor și a unei bune părți a publicului de pe Broadway faptul că piesele antirealiste nu au succes aici. Un recent articol care reproduce vederile expuse într-un studiu de peste 300 de pagini — „Teatrul modern francez” —, studiu făcut de doi americani, ne comunică următoarele: „Giraudoux a avut la noi un succes moderat, iar Anouilh un succes de un grad ceva mai coborât, Sartre și Camus aproape deloc. Ionesco a avut succes numai cu o piesă (*Rinocerii*), iar renumele lui Beckett a venit numai de la periferia teatrului nostru. Succesele lui Gênet s-au produs numai la câteva teatre în afara Broadwayului, iar Cocteau a avut câteva căderi pe off-Broadway. Claudel, Montherlant, Salacrou rămân realmente necunoscuți, exceptînd poate câteva cercuri dramatice de amatori și studenți”. Explicația? După părerea regizorului Harold Clurman (care l-a pus în scenă pe Giraudoux și care recenzează volumul amintit), în timp ce la Tennessee Williams și la alți dramaturgi americani spectatorul e făcut să creadă în realitatea lucrurilor teribile care se petrec pe scenă, „la Camus și la ceilalți căpătăm sentimentul (spre dezamăgirea noastră) că ele se petrec numai pentru a reprezenta un gând. Dramaturgia modernă franceză nu e, în sensul nostru, o dramaturgie realistă”, precizează articolul din „New York Times” (subl. ns. — S.F.).

Să fim atenți: în acest eșec al antirealismului se amestecă mai multe tendințe. În primul rînd sînt tendințe înaintate, cele care fac ca pe Broadway să cadă de asemenea piese antisovietice, cum e aceea amintită, *O chemare pentru Kuprin*; se reflectă aci atît orientarea democratică a publicului, cît și sentimentele progresiste ale majorității artiștilor americani. Dar, de asemenea, aici se ascund anumite tendințe conservatoare: Broadwayul se ferește să investească bani în experimente, și o comedie muzicală banală are mai multe șanse să fie jucată aci decît o piesă de avangardă. În sfîrșit, pe plan artistic, sã nu uităm că aceia care combat simbolismul și abstracționismul teatrului francez, ca nefiind realiste, nu se feresc în egală măsură de naturalism; în acest sens, nici piesele americane care sînt date ca exemplu de „realism” nu sînt întotdeauna realiste pînă la capăt: în opoziția lor față de „idee” se ascunde uneori și ceva naturalism.

Ar fi de asemenea greșit să socotim că gustul publicului newyorkez ar fi totdeauna infailibil, sau că s-ar suprapune exact cu acela al criticii. Premiul Pulitzer al anului a fost dat unei piese care trăgea să moară și care nu și-a revenit nici după aceea. Criticii nu pot să-și explice de ce a căzut ultima piesă a lui Tennessee Williams, o comedie a adolescenței, numită *Perioada de ajustare*.

\*\*\*

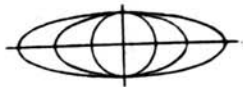
Vorbînd despre comedia muzicală, amintită mai sus, nu trebuie să ne închipuim că oricare spectacol al acestui gen e neapărat facil și comercial. Există

spectacole de mare succes comercial, care sînt în același timp artă pentru toate gusturile, de la cele necultivate pînă la cele ale amatorului rafinat. Americanii, care n-au fost niciodată tari în anumite domenii ale artei, de la muzica simfonică pînă la o parte din artele plastice și pînă la baletul clasic, ei, care au început să piardă teren pînă și în cinematografie, dețin în domeniul comediei muzicale un renume binemeritat, cu care europenii nu se pot măsura. Ei fac multe comedii muzicale cu subiect contemporan și cu orientare progresistă; dacă am studia aceste spectacole fie și numai din punct de vedere ideologic, am putea vedea că multe din ele sînt mult mai înaintate în conținut decît operele cu marcișe și conți cheflui, sînt opere moderne, realiste. Decana postbelică a acestor comedii muzicale e romanul anticapitalist „de cinci parale” al lui Bertolt Brecht, comedia muzicală cunoscută sub titlul *Opera de trei bănuți* (The three penny opera). E cel mai mare succes, întrecînd de departe ca număr de reprezentații toate celelalte spectacole atît în Off-Broadway, cît și pe Broadway.

Am fost la a 2350-a reprezentație a acestei comedii, care și-a început existența americană în 1955 și de atunci se joacă în fiecare seară. (Specializarea vieții americane își pune pecetea și aci: fiecare teatru joacă o singură piesă, cît poate mai mult, adică atît timp cît spectacolul e rentabil. Lucrul e mai avantajos pentru decoruri, reclamă, rentabilitate, pentru tot ce vrei, afară de actor și de unii spectatori. Pentru actor: el ar prefera să evolueze în roluri diferite și nu să fie ținut de succesul financiar, ani la rînd, în același rol. Îi place succesul, dar i-ar plăcea să-și facă și meseria într-un stil mai complex. Iar pentru spectatorul mai pasionat de teatru se iveau regretul de a nu putea vedea un actor favorit schimbîndu-și rolul decît la intervale rare. Unele spectacole durează ani de zile, schimbîndu-și mereu dublurile, ca actorii de frunte să-și recapete „libertatea” după un an-doi de repetare a aceluiași rol; în schimb însă, din păcate, ei nu se mai reîntîlnesc toată viața cu rolul respectiv. Teatrul american are ceva de devers, trăiește febril ca presa, dar hirtia tipărită rămîne, filmul de celuloid rămîne — teatrul însă, din păcate, „se trece” repede, mai repede decît în Europa.)

Comedia se juca într-o sală mică în afara Broadwayului, dar succesul a transformat-o într-un centru de interes pentru întreg New Yorkul. Brecht a satirizat în roman — mă refer mai întîi la roman, pentru că el a apărut și în limba romină, fiind deci mai cunoscut cititorului nostru — respectabilitatea vieții sociale a capitalismului, unde legile banului fac ca cerșetorii profesioniști, patronii lor capitaliști, bandiții, comercianții, hoții, poliștii și prostituatele să se organizeze în trusturi puternice, cînd aliate, cînd divizate de interese; sub o formă grotescă și pitorească, prin lumea pungașilor și falșilor cerșetori, Brecht a scos la iveală mecanismul capitalist, mereu același, și a luat în deridere morala burgheză, filantropia ei, religia acestei societăți, întregul ei orizont spiritual. Publicul newyorkez este vizibil încîntat de această operetă care adaugă, la duritatea lucidă cu care Brecht demască, un fior liric.

Scena, nu prea ridicată față de nivelul sălii, era mult scoasă în afară, aproape ca un ring, astfel încît cortina, în loc să fie în linie dreaptă, avea trei laturi. Un dispozitiv cu șine îi permitea nu numai să se deschidă sau închidă (prin ridicare), dar și să se retragă înlăuntru sau să iasă în afară. Fosă de orchestră nu exista; foarte mica formație orchestrală stătea direct pe podeaua sălii, la mîna dreaptă a spectatorilor din rîndul întîi de fotolii. De aici și de pe această scenă mică au pornit șlagărele operetei, dintre care „Mac cuțitaru”, un cîntec vesel de mahala, a devenit unul din refrenele favorite ale oamenilor simpli; l-am auzit fluierat în port, pe stradă, în diferite orașe, de către oameni care cu siguranță nu fuseseră niciodată la această operetă, dar care îndrăgiseră cîntecul. După ce mica orchestră prezintă refrenele, care între timp au devenit cunoscute, pe scenă apare un cerșetor. El întoarce o manivelă; iar manivela derulează pe rînd mici textele gen Brecht, acele prezentări care în piesele veritabile ale lui Brecht le-am văzut proiectate pe scenă cu o tehnică cinematografică. Îmbrăcați în zdrențe, defilează în fața noastră cerșetorii londonezi, trec legănîndu-se femei cu mîinile în șolduri, fiecare actor cîntă, joacă, dansează, și treptat și se descoperă farmecul lui *Threepenny opera*: e o parodie sentimentală a operetei, a sfîrșitului de secol, a melodramei, a lirismului romanșes, și pînă și cîntecele par să fie imitația unei flașnete. E acel gen de parodie în care înșinarea ușor zeflemisitoare se împletește cu simpatia, una ascunzîndu-se sub cealaltă. Pe alocuri, răzbesc accente sentimentale care amintesc de duioșia și emoționalitatea vechiului teatru evreiesc din Vilna, alteleori ai impresia că s-a făcut o scamatorie și că te-ai po-



menit în mijlocul pitoreștii lumi interlope a lui Dickens și că tăișul operetei e ațintit împotriva respectabilității britanice; subiect făcut de un german, loc de acțiune londonez, interpretare americană — opereta era predestinată să aibă succes în creuzetul de nații care trăiesc la New York. Efectul de ansamblu n-a fost însă de spectacol cosmopolit, ci de duioasă și totodată mușcătoare operetă modernă europeană venită în turneu la New York.

La un bot de cal îndărătul lui *Threepenny opera* alerga cu 2.200 spectacoale *My fair lady* (Doamna mea cea frumoasă), care nu e altceva decât *Pygmalion* al lui Bernard Shaw, transformat în comedie muzicală. Muzica de aci nu are caracter de parodie, se ia în serios și reușește să fie foarte melodioasă, reprezentînd poate cel mai mare buchet de șlagăre adus după război de vreun „show”, vreun spectacol muzical. M-am dus acolo cu bănuiala că voi găsi mușcăturile răposatului irlandez mult atenuate și dinții piliți. N-a fost așa. *Pygmalion* n-are umorul amar pe care-l întâlnești în alte părți la Shaw; aceasta a permis adaptatorilor americani să facă un spectacol vesel, fără să falsifice tonalitatea comediei lui Shaw. Asprimea satirică nu mi s-a părut atenuată; e adevărat că sînt modificări pe alocuri. Finalul e dulce-sentimental, un happy-end — la urma urmei, un final logic pentru această piesă. Shaw postfațatorul explică zelos că Eliza Doolittle nu rămîne cu Higgins, dar publicul larg vede piesa fără să mai citească postfața; și e destul de greu, văzînd *Pygmalion*, să nu-ți închipui la sfîrșit că cei doi vor rămîne împreună. Ca și în filmul cu Leslie Howard, în *My fair lady* îl vedem la urmă pe profesorul Higgins stînd singur și necăjit, punînd fonograful care a păstrat vocea Elizei, cu primele lor lecții. Iată însă că, fără ca el s-o vadă, apare Eliza, închide pe furis fonograful și vorbește ea însăși. El ridică fruntea, muzică, îmbrățișare, ochii spectatorilor umeziți etc. Mi s-a părut însă nu mai puțin ascuțită decît în satira lui Shaw — poate mai mult chiar — scena primei ieșiri în lume a Elizei, care este cea mai bună scenă, din punct de vedere dramatic, a spectacolului. În loc să vină în vizită la doamna Higgins, ca în piesă, Eliza e prezentată la curse. Iată-i pe gentlemeni plimbîndu-se înțepați, cu fracuri gri, toate asemănătoare, ca o uniformă; iată doamne grozav de împoțonate, care ar fi drăguțe totuși, de n-ar purta pecetea aceluiași îngheț de înaltă societate. În timp ce orchestra cîntă, domniile și doamnele se așază pe un rînd, la rampă, cu fața spre spectatori: a început cursa și ei urmăresc caii. În loc de a-și încuraja favoriții, sînt stăpîniți de un calm glacial. Cîntă din vîrfurile buzelor. Există cîte o pauză foarte mare în mijlocul cîntecului, cînd nimeni de pe scenă nu scoate un sunet, nu mișcă, iar acest moment statuar în mijlocul operetei produce mare ilaritate. Fiecare pauză continuă pînă ce lumea izbucnește în ris. În mijlocul acestei înghețări de „high life”, Eliza cea plebee începe deodată să urle din răsputeri, încurajînd un cal.

Din păcate, nu am putut vedea „West Side story”, poveste din cartierul West Side, o transpunere a lui *Romeo și Julieta* în lumea mahalalei newyorkeze, locul nobilelor familii ale guelfilor și ghibelinilor fiind luat de bande de cuțitari portoricani minori. Spectacolul tocmai plecase în turneu la Paris, unde s-a bucurat de un succes, pare-se, pe deplin meritat.

Încununată de multe premii, *Fiorello* aproape că încheie lista comediilor muzicale de reală calitate; de altfel, lucru simptomatic, din zeci de spectacoale, numai șase, în frunte cu opereta de trei parale, au reușit să țină afișul mai mult de un an. *Fiorello* este o veselă prezentare cu muzică și dansuri a vieții lui Fiorello la Guardia, care a fost un număr-record de ani primarul New Yorkului și căruia locuitorii marelui oraș îi păstrează o bună amintire. Era un om progresist, și piesa ni-l arată sîrînd în apărarea muncitorilor de pe celebra stradă a 14-a și din industria de confecții. Fără să-l idealizeze pe dispărut, cu o toleranță glumeață, opereta arată și laturile lui demagogice, căci a avut și d-astea, ba chiar, ca italian, a cochetat pe linie „națională” cu Mussolini, deși pe plan intern se răfuia cu reacționarii. Ca să înțelegeți mai bine spiritul în care este făcută comedia, cîteva amănunte: spectacolul începe cu un sunet violent de sirene polițienești, și abia pe urmă pornește la drum uvertura muzicală, lucru care îi înveselește pe spectatori, căci prinde ceva din atmosfera orașului; șlagărele și numerele muzicale se intitulază „Poker și politică”, „Necinsti”, „Iubesc un copoi și l-aș lua de bărbat dacă și-ar găsi o slujbă cinstită” etc. E un merit al realizatorilor, și aci și în celelalte comedii muzicale amintite, faptul că au izbutit să pună de acord convenția operetei, muzica și dansurile, cu aspectele vieții moderne, care la prima vedere păreau refractare unei tratări în acest gen. În *Fiorello* însă, deși autorii

arată fără menajamente murdăria vieții politice americane și azvîrlă săgeți pe care publicul le salută cu hohote voioase de rîs, vîlul plăcut al comediei muzicale parcă mai atenuază realitatea și capeți impresia că americanii, deși disprețuiesc pe copoi, gangsteri, politicienii burghezi etc., sînt totuși oarecum înduioșați și amuzați de toată treaba asta, ceea ce, în realitate, nu prea se întîmplă.

În opereta modernă americană au fuzionat mai multe curențe. Peste folclorul negru și cîntecele populare anglosaxone, s-a suprapus muzicalitatea adusă cu ei de compozitorii europeni — din Rusia, Gershwin și Irving Berlin, din Austria Friml și, pare-mi-se, Kern etc. Fără o tradiție apăsătoare, ancorăți adînc în viața modernă, setoși de spectacole care să atragă publicul și amestecînd spontan laolaltă meșteșugul mai multor nații, americanii, sau, dacă vreți, europenii din New York, au creat ceva nou și plăcut, care amuză, recrează, totodată instruește, și e mare lucru să poți pleca bine dispus de la un spectacol, așa cum pleci de la unele — repet, unele — comedii muzicale. Dar, atenție! aici nu e vorba numai de un fenomen pozitiv.

Cuvintele de laudă pe care le-am pus mai sus nu le veți găsi niciodată în gura unui critic dramatic american. Desigur, ca străin neobișnuit cu acest gen și care în câteva săptămîni ingurgitează la iuteală cîteva din vîrfurile vîrfurilor a tot ce a creat mai de succes teatrul newyorkez în 5—6 ani, era firesc ca aprecierea mea să fie poate ceva mai bună decît a lor. Ei, în majoritate, socotesc comedia muzicală drept ceva pur comercial și lipsit de importanță. (Mai sus, am vorbit numai de cîteva spectacole, cele bune; majoritatea sînt proaste, dar dacă o să iacem un total pe o jumătate de secol, rămînem totuși cu cîte ceva: *Porgy and Bess*, *Oklahoma* ș.a.; la urma urmei, nici operele austriece nu-s cine știe ce numeroase.) Totuși, criticii americani care socotesc comedia muzicală drept un fenomen mai curînd negativ au și ei într-un fel dreptate — și iată de ce:

Broadwayul trece printr-o criză. Acest laborator național, care deservește pe un spațiu mic nevoile unei națiuni de aproape 200 milioane, și-a scăzut producția pînă la 46 de spectacole noi în ultima stagiune, față de 58 și 59 de spectacole în cei doi ani precedenți, care n-au fost nici ei cei mai buni. Pe off-Broadway, din 118 premiere, 70 s-au terminat cu pierderi. Or, în această sărăcie, numărul de drame a scăzut la 13, față de 28, 23 și 29 în stagiunile precedente; în acest timp, numărul comediilor muzicale a crescut la 11, iar criticii dramaticei și actorii au început pe drept cuvînt să se plîngă de „muzicalizarea” teatrului. Președintele ligii teatrelor newyorkeze, Robert Whitehead, s-a plîns că „ceea ce o să aveți pînă în cele din urmă s-ar putea să fie numai spectacole muzicale și un teatru mort”. Cifrele acestea, care, luate chiar și în sine, sînt mai mici decît cele ale teatrului bucureștean, apar de-a dreptul minuscule dacă ne gîndim că New Yorkul deservește o populație de vreo zece ori mai mare (cu suburbanele) și că, în vreme ce afară de București există numeroase orașe romînești cu teatru, New Yorkul e de fapt singurul oraș american cu mișcare teatrală permanentă.

Unii ar putea să se consoleze cu ideea că, în schimb, americanii dispun de o mare producție și rețea cinematografică, sau de televiziune, dar aci lucrurile stau și mai prost. Filmele sînt în general proaste și e tipic cazul teatrului „Henry Miller”, situat în plin centrul Broadwayului: după ce a găzduit o serie de spectacole teatrale care au căzut, teatrul, amenințat de ruină, a cumpărat un film, ca să se salveze, și n-a cumpărat unul american, ci un film italian, *La dolce vita*. L-a prezentat ca pe un spectacol teatral, cu ore fixe de intrare, scaune numeroase, pauză la mijloc și prețuri sîrate, de teatru, și dintr-o dată au apărut cozi la casa de bilete, săli incontept pline, bilete rezervate dinainte. La Washington am văzut o coadă cuprinzînd peste o sută de persoane și deasupra căreia atîrnau, agățate de la ferestre, afișe mari ale direcțiunii cinematografului: „Rugăm să nu se așeze la această coadă decît persoanele care posedă bilet” (acolo cumpăra bilet cînd vrei, dar intri cînd poți; au un sistem de calcul aproximativ și, în momentul cînd îți cumperi biletul, casierul îți spune: va trebui să așteptați cam atîta și atîta pînă se eliberează locuri înăuntru). Coadă aceasta era tot la filmul *La dolce vita*, iar alte cozi, la New York, erau tot la filme italienești, la unele englezești și absolut niciodată la vreunul american. De vină este tot dorința de cîștig; în vreme ce filmele proaste se joacă la prețuri ieftine și la cîte zece cinematografe odată, cîte unul străin, despre care se știe că e bun, e achiziționat la preț gras și prezentat cu prețuri mari la un singur cinematograful. Dacă newyorkezii tratează cu atîta indiferență filmele proprii, apoi în privința televiziunii ea nu mai este de mult socotită ca avînd ceva comun cu arta. Deasupra oricărui studio de televiziune





american ar trebui agățată o parafrază a lui Dante: voi, cei ce intrați aici, lăsați orice nădejde că veți face artă! Aproape toți intelectualii americani cu care am stat de vorbă mi-au spus că nu deschid aparatul de televiziune decât pentru jurnalul de ora 11 seara (bine făcut din punct de vedere tehnic), câteodată duminică pentru vreun spectacol muzical, și rar pentru vreo discuție de simbioză seara. Se dau niște scene de teatru atât de prost făcute, încât mi-a fost imposibil să urmăresc vreuna pînă la capăt. În plus, reclama e o calamitate. Într-o zi cînd oboseala m-a țintuit pentru cîteva ore în fotoliu, neavînd încotro a trebuit să aleg un program și am găsit că cel mai interesant este... *Fra Diavolo*, cu Stan și Bran, o noutate care are vreun sfert de secol. Tot filmul, tăiat cumplit, n-a durat decât o oră, iar în această oră am numărat douăsprezece întreruperi, în care au fost prezentate reclame.

Dar să ne întoarcem la Broadway. Cifrele pe care le-am dat mai sus, chiar dacă l-au convins pe cititor — și sper că l-au convins —, sînt palide față de ceea ce urmează. Deși arta nu urmărește cu un paralelism perfect destinul unei societăți — Engels a explicat clar acest lucru, iar Plehanov a adus unele exemple interesante —, în cazul de față e vorba de un paralelism foarte strîns între soarta societății americane și aceea a teatrului ei. Punctul „climactic”, punctul de culme, a trecut, și e puțin probabil ca teatrul american să-și poată reveni complet înainte de momentul cînd americanii vor pași și ei pe căile socialismului. Teatrul american și-a format tradiții frumoase și viguroase ca teatru al unei națiuni născute de-a dreptul în epoca modernă din contopirea unor neamuri diferite, care au venit în America să muncească și să-și făurească o viață bună; el a beneficiat de împletirea națiilor și, cu foamea caracteristică adolescenților aflați în perioada de creștere, nu s-a mulțumit cu ceea ce avea, ci a cumpărat sistematic multe din cele mai bune forțe ale Europei. Broadwayul ajunsese să aibă 54 de săli de teatru. Însă, ca într-un studiu scris de un autor care schematizează, s-a întîmplat ca ultimul teatru care s-a construit la New York să aibă ca dată de naștere exact anul de început al marii crize: 1928. De atunci, de la criză, nu s-a mai construit nici un teatru nou, iar numărul sălilor de teatru de pe Broadway a scăzut mereu, ajungînd la 31 în ultimul deceniu. Față de perioada de vîrf, dinainte de apogeul marii crize a anilor 28—33, numărul teatrelor a scăzut sub jumătate (!), iar numărul spectatorilor care se perindă într-un an pe Broadway a scăzut cu peste 4 milioane (!) Din totalul spectacolelor teatrale prezentate pe Broadway în ultima stagiune, „cel puțin 83 la sută (!) vor reprezenta eșecuri”, anunță „producer”-ul Arthur Gelb în „New York Times”. El scrie că „Broadwayul se rostogolește în cea mai dezastuoasă stagiune — atît din punct de vedere financiar cît și artistic — pe care a cunoscut-o vreodată”. Nu mai puțin categoric, criticul Walter Kerr, sub titlul „Scena teatrală: piesa e ceea ce lipsește”, arată că e vorba de cea mai mare criză „de cînd Broadway a devenit Broadway”. „A fost o stagiune de înaltă dramă în teatrul newyorkez și să nu lăsați pe nimeni să vă spună altceva. Singura problemă e că nici una din aceste înalte drame n-a avut loc pe scenă. Au avut loc în spatele teatrelor, cu actori fierți, care se întrebau dacă mai joacă în seara respectivă...” Clarvăzător, criticul ia poziție împotriva stăpînirii mișcării teatrale care încearcă să iasă din criză prin „bărbierirea” devizului spectacolelor (tunderea nu mai ajunge) și prin micșorarea drepturilor de autor. „Cînd vom fi terminat să le tot cerem autorilor tăieri din drepturile lor, va trebui să le cerem piese cu magnetism”. Deși arată pe bună dreptate că aici, la repertoriu și conținutul său, se află rădăcina crizei, nu e mai puțin adevărat că importă și conjunctura. În articolul „Dureri de cap mai mari și spectacole mai puține”, Stuart Little indică unele împrejurări nefavorabile, între care citează în primul rînd starea proastă a afacerilor, „climatul general al business-ului”. Alții amintesc de inflație etc.

Pînă la urmă, după o campanie bine susținută de către patroni, dramaturgii, în adunarea lor de la 24 mai, au trebuit să consimtă la un complex de măsuri complicate — nu dispunem de spațiu pentru a le înșira — dintre care cea mai importantă e reducerea la JUMĂTATE a drepturilor de autor (de la 10% la 5%) pe primele 17 săptămîni (și multe piese nu ajung la 17 săptămîni). Compozitorii au urmat aceeași cale, și proprietarii s-au năpustit contra actorilor și regizorilor: „Producătorii Teatrului N.Y. Spun Uniunile Actoricești Sînt Ticăloșii Scenei”, trimbița un mare titlu întins pe șase coloane în „New York Times”. În același timp, capitalul teatral a încercat tot felul de combinații la vînzarea biletelor, inclusiv asocieri cu diferite societăți care cumpără spectacole întregi. „Am impresia —



unspune aamar un șef de trust teatral — că asta nu rezolvă nimic, oamenii vin la teatru ca să susțină asociația lor care le-a vîndut biletul, și nu spectacolul meu.“

Sfîrșitul stagiunii a coincis anul acesta cu aniversarea unui an de la greva de zece zile a actorilor. Deși pune accent pe necazurile celor ce finanțează spectacolele (că după război a sporit de 4—5 ori costul unui spectacol, în vreme ce costul unui bilet „s-a dublat numai“; că prind aproape numai comediile muzicale etc.), o pagină din „New York Times“, intitulată „Teatrul își trece în revistă criza economică un an după greva din Broadway“, recunoaște că totuși există spectacole unde s-au scos 35 și chiar 66 de dolari pentru fiecare dolar investit. Asta nu i-a împiedicat pe finanțatori să mai taie din drepturile de autor. Totodată, ei au dus lupta — sprijinită de restauratori și hotelieri, care sînt înspăimîntați de criza de pe Broadway — să obțină anularea taxei de 5 la sută pe care primăria o pune pe biletele de teatru. E inimaginabil cît de cîrpănoși sînt acești oameni în orașul acesta unde parcă s-au adunat toate bogățiile lumii (și realmente, dacă nu toate bogățiile lumii capitaliste, cel puțin o bună parte se găsesc concentrate în mîinile Wall Streetului). Grea, mare trebuie să fie durerea dinăuntru, dacă un colos al industriei de divertisment, cum e Broadwayul, a început să geamă atît de zgomotos. Situația actorilor — cu excepția unor staruri care au venituri mari, impozite mari și cheltuieli mari — e precară, dar cel puțin în această privință nu s-a ivit nimic nou, pentru că întotdeauna armata artistică a Broadwayului a dus-o greu. Un articol din „Contemporanul“ a reprodus cîte ceva din discuția ce a avut loc în această privință, așa că nu vrem să mai spunem cititorului lucruri pe care poate le-a aflat. În orice caz, ar trebui să dea mai mult de gîndit faptul că lucrurile acestea se petrec în America anului 1961, care se laudă cu valorile spirituale pe care le-ar apăra, în diferite colțuri ale lumii, de „amenințarea comunistă“ — și asta în timp ce în Uniunea Sovietică, la noi, în celelalte țări socialiste, meseria de actor a devenit una din cele mai rîvnite, o meserie care asigură nu numai stabilitate materială, dar și multă demnitate.

Ca la orice popor, se vor ivi și în teatrul american mereu talente noi, el nu va putea fi ucis cu totul. Richard Nash, autorul *Omului care aduce ploaie*, se plîngea că televiziunea îi fură scenei oamenii cei mai buni, și îi fură nu atît pentru scenetele ei nesărate, cît pentru publicitate. Foiletonistul John Crosby se plînge că umorul decade în teatru, din cauza fricii de a nu ofensa pe unul sau pe altul, de a nu declanșa protestele unuia sau altuia, iar alt autor, Paul Beckley, remarcă pe drept cuvînt că britanicii au luat-o cu mult înaintea americanilor în domeniul comediei cinematografice. Inventarul lipsurilor teatrului american ar putea continua pe multe pagini, dar, repetăm, fapt e că el nu va putea fi ucis cu totul și va mai da lumii multe lucruri bune. Ce păcat însă că i se ridică în cale piedici atît de mari! ce de energii zac acolo, sub gălăgia tromboanelor în care suflă fetele bătrîne ale Armatei Salvării, sub vrafurile de obscenități, în grămada pestriță a spectacolelor proaste și spectatorilor prostiți — ce de energii, ce de puteri; dacă în condițiile astea vitrege se mai nasc acolo lucruri bune, cîte n-am putea căpăta în alte condiții...

Sergiu Fărcășan

## STAGIUNEA TEATRALĂ LA PARIS

Anul acesta, stagiunea teatrală la Paris a început ca o criză de guvern. Premierile se succed într-un ritm susținut — afișele anunță cu litere de o șchioapă spectacole în care joacă vedete de primă strălucire și piese scrise de autori celebri —, dar căderile ur-

mează același ritm. Cronicarii, deosebit de nemulțumiți anul acesta, au pronosticat — și s-a adeverit — că 60% din noile spectacole vor fi foarte repede scoase de pe afiș. Pieseile bulevardiere — pînă acum atît de rentabile! — dețin întîietatea în acest sens.

Maestru în a prezenta și soluționa problemele menajului în trei, André Roussin, autor de altfel apreciat pentru umorul și verva sa, a scris anul acesta o nouă piesă cu aceeași temă, o adaptare după *Mincinoasa* lui Diego Fabbri, pe care a intitulat-o *La Coquine*. Se joacă la Palais Royal, pusă în

scenă și interpretată de Jean Meyer. Titlul unei cronici vorbește îndeajuns despre succesul ei: „Ah, l'emmer-deuse!“ (Ah, plicticoasă!). *Glorioasele*, o piesă mai veche (în versuri!) a lui André Roussin, continuă să se joace la elegantul teatru Madeleine. Iată ce scrie o spectroare într-o scrisoare adresată autorului și publicată de una din revistele de teatru pariziene: „Piesa d-voastră este o insultă adusă femeii franceze... Ea ar trebui fluierată în fiecare seară, și ar trebui să se dea foc teatrului în care se joacă. Ar fi un act de salubritate“.

Alt autor celebru, Marcel Aymé, a avut de data asta veleitatea de a scrie o comedie satirică, legată de problemele rasiale din sudul Statelor Unite, *Luiziana*. Scrisă însă după legile teatrului boulevardier, satira și-a pierdut virulența. Supunându-se clauzelor unui testament ce avea să-i îmbogățească, membrii albi și negri ai unei familii se văd obligați să conviețuiască un timp împreună și să asiste la isterica pasiune a unei fete albe — interpretată de Magali Noël — pentru un tânăr negru. Moștenire, pasiune, linșaj, ură — cite elemente de senzație pe scena Teatrului Renaissance! Totuși, spectacolul (în care joacă și actrița de culoare Marpessa Dawn) nu se bucură de aprecierea cronicarilor — care-l consideră o catastrofă — și nici de a publicului.

Speranțele unora se îndreptau spre ultima piesă a lui Anouilh, *Grota*, prezentată la Teatrul Montparnasse-Gaston Baty. La ridicarea cortinei, publicul din sală e invitat să asiste la crearea piesei. În fața lor, autorul, interpretat de Jean Le Poulain, se frământă cum să-și înceapă piesa și cum s-o scrie, în așa fel încât să fie satisfăcut cronicarul mereu nemulțumit de la „Figaro“; în acest timp, personajele așteaptă nemișcate să li se dea viață și voie să urce și să coboare scara care leagă bucătăria din subsol de luxuosa locuință din Saint Germain a unui conte. Acțiunea se petrece în 1900, între familia aristocratică de „sus“ și personalul casnic de „jos“. Bucătăreasa (Lila Kedrova), stăpîna de jos, care a fost pe vremuri iubita contelui, are un fiu seminarist, educat cu multe

sacrificii, care vrea să se însoare — spre oroarea mamei — cu fata din casă, care însă a fost violată și așteaptă un copil făcut cu birjarul, care e iubitul bucătăresei, care vrea să se răzbune și să-l omoare cu un cuțit, care... etc. Melodrama aceasta este atât de demodată, neinteresantă și obsoletă, încît Elsa Triolet, plecînd de la spectacol, a exclamat: „Cred că autorul are dreptate: nu și-a scris încă piesa!“

Nici Jean Vauthier n-a fost anul acesta mai norocos ca ceilalți. Piesa sa, *Visătorul* (Le rêveur) nu se mai joacă la Teatrul „La Bruyère“ deși punerea în scenă fusese semnată de Georges Vitaly și în distribuție era cunoscutul actor de comedie Jacques Dufilho. E de remarcă că această comedie satirică, în care se povestește cum un „producer“ de piese radiofonice smulge unui visător visul său, spre a-l specula într-o emisiune radiofonică, vulgarizîndu-l și adaptîndu-l gustului indoielnic al publicului boulevardier — e de remarcă că această intenție satirică la adresa celor ce fac artă „ieftină“ este înecată în problemele unui menaj în trei... ba chiar în patru!

Și cît de binevenită și necesară ar fi o astfel de satiră, mai ales azi, în Occident, unde fiecare om de artă se izbește mereu de întrebarea „oare va fi bine vîndută marfa dumitale?“, unde fiecare operă de artă trebuie să fie ambalată în forme și reclame cît mai comerciale. Iată un exemplu: la Teatrul Hébertot a avut loc de curînd premiera piesei lui William Gibson, *Miracol în Alabama* (Miracle Worker), o dramatizare, pe bază de scrisori și documente, a unei întîmplări patetice și reale. E vorba de o fetiță care, în urma unei boli, își pierduse la un an și jumătate vederea și auzul. Lipsită de aceste mijloace de contact cu oamenii, ea crește devenind un animal irascibil, fără urmă de inteligență omenească și fără grai. Annie Sullivan, o guvernantă tînără care, la rîndul ei fusese oarbă în copilărie, dar în urma unor operații își recăpătase vederea, cere părinților micuței Helen Keller, în vîrstă de șase ani, să-i îngăduie să se ocupe de ea. Urmează 15 zile — răstimp acordat pentru în-

cerceare — în care Annie vrea să se impună copilului și să trezească în el omul. Sînt 15 zile de coșmar, în care tinăra guvernantă, cu o răbdare și tenacitate uluitoare, se luptă din răsputeri, folosind toate mijloacele pedagogice, trecînd de la mîngieri la bătăi brutale; 15 zile îngrozitoare, dar după care se întrezăresc primele speranțe ca fetița-monstru să devină om. Azi, Helen Keller are 81 de ani, vorbește patru limbi și a obținut mai multe diplome. William Gibson a dramatizat cele 15 zile de eroism generos, în care a fost salvat un om. Interpretele — cunoscuta actriță Françoise Spira și micuța Joëlle Maugey — joacă cum nu se poate mai bine. Nu-i oare de ajuns — o piesă bună, jucată bine — pentru ca publicul s-o primească cu entuziasm? Se pare că nu toată lumea e de aceeași părere: în programul spectacolului se poate citi că bătăile și violențele de pe scenă sînt reale, nu simulate, ca de obicei la teatru. Și lucrul acesta e anunțat ca o senzație, ca fiind una din calitățile de seamă ale spectacolului.

Și, pentru că „senzaționalul“ are căutare și e la modă, piesele polițiste sînt și ele la modă. Norocosul Robert Thomas, căruia i s-a jucat anul trecut *Capcană pentru un bărbat singur* a scris anul acesta *Opt femei*, o piesă cu mistere, crimă și sinucidere, ce se joacă la Teatrul „Edouard VII“, bucurîndu-se de o distribuție foarte bună, „fiecare din cele opt interprete avînd talent pentru patru actrițe“, ne înștiințează cronicile.

De altfel, aceasta este trăsătura multor spectacole pariziene. Actorii merituosi se irosc, seară de seară, în pie-se bulevardiere, lipsite de calitate. De exemplu, François Périer continuă să joace și anul acesta în *Gog și Magog* de G. Arout, la Teatrul Michodière.

Pentru Pierre Fresnay — care n-a mai apărut pe scenele teatrelor din Paris de trei ani — s-a pregătit o reintrare fastuoasă. Fastuoasă, dar nu triumfală. Piesa lui Terence Rattigan, în adaptarea lui Pol Quentin, *Lawrence d'Arabie*, în care se face elogiul unui slujitor al colonialismului — și în care Fresnay apare în rolul titular, întruchipînd pe colonelul Lawrence, regele neîncoronat al Arabiei

în timpul luptelor împotriva turcilor, aventurierul-filozof, autor al celor „7 stîlpi ai înțelepciunii“ —, a avut o primire glacială din partea publicului, și a părăsit afișul Teatrului „Sarah Bernhardt“. Două tinere și romantice vedete de cinematograful, Romy Schneider și Alain Delon, se străduiesc să obțină succes în piesa, destul de proastă, a lui John Ford, *Păcat că e o tîrfa*, la Théâtre de Paris, unde, cu începere din noiembrie, joacă Raf Vallone în *Odișna războinicului* de Cristiane de Rochefort.

Alături de spectacolele amintite mai sus, și de încă vreo cîteva piese bulevardiere create anul acesta sau reluate, în stagiunea aceasta se pot vedea la Paris și piese clasice, spectacole de ținută, sau interesante realizări actoricești. La Comedia Franceză, s-au reluat *Cidul* de Corneille, *Britannicus* de Racine, *Tartuffe* și *Burghezul gentilom* de Molière și s-a montat un spectacol nou, cu piesele *Le Chandelier* de Alfred de Musset și *Une visite de noces* a lui Alexandre Dumas-fiul. T.N.P.-ul anunță pentru stagiunea aceasta *Pacea* de Aristofan, *Alcadele din Zalamea* de Calderon, *Bădăranii* de Goldoni și *Ascensiunea lui Arturo Ui* poate fi oprită de Brecht, creată anul trecut, dar care a reînceput cu infinit succes seria spectacolelor și în această stagiune. Compania Pitoëff, cu Sacha Pitoëff în Trigorin, joacă *Pescărușul* de Cehov la Théâtre Moderne. S-a reluat *A 12-a noapte* de Shakespeare, în adaptarea lui Anouilh, cu Suzanne Flon în rolul Violetei și al lui Sebastian, la Ambassadeur. La Teatrul din Place du Tertre, continuă *Căsătoria* de Gogol, iar la Athénée, *Cher Menteur*, dramatizarea scrisorilor lui G. B. Shaw și Mrs. Patrick Campbell, cu Maria Casarès și Pierre Brasseur. La Odéon — Théâtre de France, Daniel Sorano îl interpretează pe Shylock, *Negutătorul din Veneția*, într-o punere în scenă nu prea lăudată de critică, iscalită de Marguerite Jamois. În schimb, e foarte apreciată realizarea actoricească a lui Gérard Philoumat la Théâtre des Arts, care captează de unul singur atenția publicului, povestind sau citind din Dickens.

Pe afișele teatrului Studio des Champs Elysées, a apărut o nouă pie-



să, neclară și alambicată, *Va donc chez Törpe*, iscălită de François Billetdoux. Billetdoux pare că pledează pentru dreptul oamenilor la disperare. „E de regretat că un autor atât de talentat și care se vrea un înnoitor al teatrului, nu găsește în epoca noastră, arzătoare și plină de probleme dureroase, decât o temă atât de inutilă. Oare într-o societate ca a noastră, dreptul la disperare nu-i pe deplin asigurat?“, comentează criticul de teatru Guy Leclerc.

„Evenimentul major al stagiunii teatrale“, „Un limbaj teatral nou“, „O veritabilă piesă de avangardă“ sînt titlurile a numai cîtorva din nenumăratele cronici entuziaste care au salutat spectacolul Teatrului de la Cité din Villeurbane condus de Planchon, *Svejk în al doilea război mondial* de Brecht, care se joacă la Théâtre des Champs Elysées, Eroul popular ceh, creat de Hašek, a fost scos de pana lui Brecht din epoca monarhiei lui Franz Iosef și obligat să trăiască sub dictatura fascistă a lui Hitler. Piesa lui Brecht este o demascare necruțătoare, un sever act de acuzare a brutalității SS-ului, a bestialității gestapoului și a sferelor „înalte“ unde se mișcă Hitler și acoliții săi. Patriotismul și curajul calm al cehilor au stîrnit admirația francezilor, care știu și ei ce greu e să respiri sub cizma fascistă. Publicul parizian pleacă de la spectacol fredonînd cîntecul Moldavei, pe care-l interpretează pe scenă Kopecka (Pia Colombo). De altfel, întreaga ilustrație muzicală, semnată de compozitorul german din R.D.G., Hans Eisler, este deosebit de bună, ca și regia lui Planchon și interpretarea lui Bouise, în rolul titular.

Cu căldură primită de publicul din Hâvre, curajoasa piesă a lui Salacrou, *Boulevard Durand*, a fost găzduită. Începînd din noiembrie, de Teatrul „Sarah Bernhardt“. Această piesă fusese anunțată și de teatrul parizian Ambigu care temîndu-se de reacțiile presei de dreapta, a renunțat să o mai monteze. Compania Dramatică Națională din Nord însă nu s-a sfîit și, după premiera triumfală din provincie, a prezentat-o și publicului parizian. *Boulevard Durand* povestește drama viață a sindicalistului din Hâvre, Jules Durand, care, în 1910, fusese condamnat la moarte, în urma unui proces înscenat de patronii capitaliști, și care, opt ani mai tîrziu, recunoscut nevinovat în urma mișcărilor muncitorești stîrnite de această nedreptate, a părăsit închisoarea pentru a fi internat într-un azil de alienați mintali, unde a murit în 1926. În sala Franklin din Hâvre, unde, la începutul secolului nostru, s-au desfășurat episoadele dramei lui Durand și unde, 50 de ani mai tîrziu, a avut loc premiera piesei lui Salacrou, spectatorii emoționați ascultau cu profund respect; iar cînd actorii pe scenă au început „Internaționala“, publicul din sală a cîntat cu ei. Și la Paris, spectacolul a fost deosebit de bine primit. Desigur că așteptata minie a cronicarului de la „Figaro“ și a cercurilor reacționare nu a fost mică.

E semnificativ faptul că publicul parizian începe să-i părăsească pe Roussin, Camoletti și Achard și cere altceva de la teatru decât o seară de destindere amuzantă. El dorește și așteaptă piese cu mesaje clare și progresiste, iar atunci cînd le întâlnește nu-și precupește entuziasmul.

Dana Crivăț

# indice bibliografic

# teatrul 1 9 6 1

## ANUL VI

### PIESE DE TEATRU

- ARAMĂ (Horia) — *Simpaticul Charlie*, pamflet dramatic, nr. 1.  
BÎRLĂDEANU (Victor) — *De la perigeu la apogeu*, feerie cosmică într-un act, nr. 5  
BRATU (Constanța) — *Povestea cu șorțurile schimbate*, comedie în două tablouri, nr. 2.  
COSĂȘU (Radu) — *Mi se pare romantic...*, comedie tonică în șase tablouri, nr. 9.  
DAVIDOGLU (Mihail) — *Trandafirul negru*, schiță dramatică într-un act, nr. 3.  
DORIAN (Dorel) — *De n-ar fi iubirile...* piesă în trei părți, nr. 12.  
ISTRATI (Ion) — *Milionarii*, comedie în trei acte, nr. 6.  
POGODIN (N.) — *Flori vii*, piesă în trei acte, nr. 4.  
POPOVICI (Al.) — *Băiatul din banca doua...*, piesă pentru copii și părinți, nr. 8.  
POTRA (Florian) — *În noaptea asta nu doarme nimeni*, piesă în trei acte, nr. 7.  
STEIN (Al.) — *Oceanul*, o povestire dramatică, nr. 10.  
TĂRCHILĂ (Dan) — *Marele fluviu își adună apele*, poem dramatic, nr. 5.  
VOITIN (Al.) — *Oamenii înving*, piesă în cinci tablouri, nr. 11.

### ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE

- AKIMOV (N.) — *Despre respectul față de clasici*, nr. 8.  
ALEXANDRESCU (Mircea) — *La sfârșit de stagiiune*. (Însemnări despre anul teatral 1960—1961), nr. 6.  
ALEXANDRESCU (Mircea) — *Regie în slujba textului sau demonstrație de regie ?* (*Cum vă place*, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”), nr. 8.  
Al. (M) — *Martor al acestor zile*, nr. 5.  
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Comedia și armele ei*, nr. 9.  
” — *Însemnări despre funcția expresivă a decorului*, nr. 8.  
BULÂNDRA (Lucia Sturdza) — *Omagiu*, nr. 5.  
CIULEI (Liviu) — *Critică în slujba textului sau demonstrație de critică ?*, nr. 12.  
CRIVĂȚ (Dana) — *George Bernard Shaw regizor*, nr. 10.  
DEMETRIUS (Lucia) — *Creșterea conștiinței omului muncii*, nr. 4.  
DIMIU (Mihai) — *Fișe de teren* (Din carnetul de notițe al regizorului), nr. 5.  
DORIAN (Dorel) — *Proces-verbal* (Însemnări de călătorie), nr. 10.  
DUCEA (Valeria) — *Eroi fără conflict ?* (Cîteva observații sugerate de comedia *Milionarii*), nr. 7.  
DUCEA (Valeria) și RUSU (Ilie) — *Bravo, amatorii !* (Cel de al II-lea Festival bienal de teatru de amatori „I. L. Caragiale”), nr. 2.  
DUCEA (Valeria) — *Turneele...*, nr. 9.  
EFTIMIU (Victor) — *Caiet de regie*, nr. 2.  
ELVIN (B.) — *De la text la spectacol : „Celebrul 702”* pe scena Teatrului de Comedie, nr. 2.  
” — *Tineretea clasicii* (Teatrul de Comedie : *Burghezul gentilom*), nr. 3.  
” — *Căi noi spre drama tolstoiană* (Puterea întunericului de Lev Tolstoi, la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 4.  
FLOREA (Mihai) — *Monografiile ale trecutului, dar unde e actualitatea ?*, nr. 9.



- GIURCHESCU (Lucian) — *Consultația în legătură cu piesa* Autorul local sau jocul de-a bricheta de Mihai Cîmpeanu, nr. 7.
- KARAGANOV (A.) — *Despre contemporaneitate în mod contemporan*, nr. 12.
- IOSIF (Mira) — *Actorul și imaginea eroului contemporan* (Însemnări despre actori, distribuții și roluri în stagiunea trecută), nr. 10.
- IOSIF (Mira) — *A doua distribuție*, nr. 11.
- " " — *Oameni care tac, un spectacol despre care merită să se vorbească*, nr. 1.
- MANDRIC (Emil) — *Acțiunea ofensivă a risului* (În legătură cu comedia *Siciliana* de A. Baranga), nr. 1.
- MIRODAN (Al.) — *Visul a fost planificat*, nr. 11.
- MUNTEANU (Virgil) — *Spectacolele Teatrului de Stat „M. Eminescu” din Botșani*, nr. 9.
- NEGREANU (Dinu) — *Intenții regizorale pentru „Al patrulea”*, nr. 12.
- NELEANU (D. D.) — *Drumul unei tinere comuniste*, nr. 4.
- NICOLAU (Florian) — *Criteriul de bază al repertoriului*, nr. 9.
- NICOLESCU (Tatiana) — *Gorki pe scenele noastre*, nr. 6.
- PENCIULESCU (Radu) — *Omul epocii noastre trebuie să se desăvârșească mereu*, nr. 4.
- POGODIN (Nikolai) — *Concepția artistului asupra figurii lui Lenin*, nr. 4.
- POPOVICI (Al.) — *Turneul Teatrului „Al. Davila” din Pitești*, nr. 8.
- " " — *Tema majoră pe scena mică*, nr. 9.
- POTRA (Florian) — *Passacaglia pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulanda”, a Teatrului de Stat din Timișoara și a Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare*, nr. 3.
- POTRA (Florian) — *De la text la spectacol* (Însemnări de la repetiții), nr. 4.
- RUSU (Ilie) — *Pe malul Dunării, printre artiștii amatori*, nr. 6.
- " " — *365 de zile de concurs* (Cel de al VI-lea concurs al formațiilor artistice de amatori), nr. 10.
- ȘELONSKI (N. N.) — *Munca regizorului de culise*, nr. 11.
- SILVESTRU (Valentin) — *Cum vorbește spectacolul limba piesei* (Trei reprezentații diferite cu *Celebrul 702*), nr. 8.
- SILVESTRU (Valentin) — *Gorki, contemporanul*, nr. 6.
- STANCU (Zaharia) — *Cîți ani au trecut oare?*, nr. 2.
- TORNEA (Florin) — *Prin retrospectivă la dezbatere actuală* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”: *Întoarcerea*), nr. 2.
- TORNEA (Florin) — *A doua tinerețe a Scrisorii pierdute*, nr. 6.
- " " — *Răspunsul istoriei*, nr. 11.
- VRACA (George) — *O evocare documentată și patetică*, nr. 4.
- ZAMFIR (T.) — *Principalul: reflectarea veridică a vieții* (În legătură cu piesa lui Paul Everac — *Ochiul albastru*), nr. 7.
- — *Glorioasa aniversare*, nr. 5.
- — *Marea eliberare*, nr. 8.
- — *Sub soarele comunismului*, nr. 10.

## DISCUȚII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTETE

- ALEXANDRESCU (Mircea) — *De vorbă cu Radu Penciuiescu*, nr. 10.
- AL. (M.) — *De vorbă cu Radu Beligan*, nr. 11.
- " " — *De vorbă cu Toni Gheorghiu și Titi Constantinescu despre scenografie și lumină în spectacol*, nr. 12.
- BĂLEANU (Andrei) — *Marile teme cer un dialog substanțial*, nr. 4.
- CĂLIMAN (Călin) și MANDRIC (Emil) — *Valorificarea scenică a piesei originale contemporane* (Învățămintele în urma Decadei), nr. 7.
- COCEA (Dina) — *Formația profesională a actorului în discuția Congresului I.T.I.*, nr. 8.
- DIMIU (Mihai) — *Ferestre deschise la Sibiu* (Aspecte din munca regizorală), nr. 8.
- ELVIN (B.) — *De vorbă cu Mihai Beniuc despre... conflictul dramatic, fapte mărunte și sensuri majore, exigența scriitorului*, nr. 7.
- EVERAC (Paul) — *Idei și intenții mai puțin împlinite* (Pe marginea piesei și spectacolului *Ochiul albastru*), nr. 9.
- GALAN (V. Em.) — *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, nr. 11.

- GHELERTER (Moni) — *Teatrul de calitate nu poate fi realizat fără un text dramatic corespunzător*, nr. 10.
- HARAG (György) — *Forța principală a spectacolului : munca regiei cu actorii*, nr. 9.
- IOAN (Angela) — *De vorbă cu Ștefan Ciubotărașu despre alții și despre sine*, nr. 3.
- *Cu Eugenia Popovici despre alții și despre sine*, nr. 5.
- IOSIF (Mira) — *Nikolai Akimov printre noi*, nr. 8.
- *A doua consfătuire a oamenilor de teatru din regiunea Brașov*, nr. 12.
- MIRODAN (Al.) — *Moni Ghelester*, nr. 6.
- NELEANU (D. D.) — *Simbolul realist în teatru*, nr. 9.
- POPOVICI (Al.) — *Strîns uniți în jurul partidului*. (De vorbă cu Gh. Storin, Aura Buzescu, Beate Fredanov, Marcel Anghelescu, Marga Anghelescu, Leopoldina Bălănuță, Eliza Ploceanu, Marian Hudac, Vasile Gheorghiu), nr. 5.
- POPOVICI (Al.) — *Mihail Sadoveanu, director de teatru, evocat de artiștii ieșeni Mărioara Davidoglu, Miluță Gheorghiu, Gică Popovici, Sandu Teleajen*, nr. 11.
- POPOVICI (Al.) — *N. Tomazoglu*, nr. 10.
- *Agepsina Macri Eftimiu*, nr. 11.
- *Despre Lucia Sturdza Bulandra*. (Semnează : Aura Buzescu, George Vraca, Niky Atanasiu, Radu Beligan, Fori Eterle, Beate Fredanov, Horia Lovinescu), nr. 9.
- *Autori, regizori, actori, teatre — despre munca și proiectele lor*. (Răspund : Horia Lovinescu, Paul Everac, Dorel Dorian, Radu Beligan, Lucian Giurchescu, Horea Popescu, Șt. Ciubotărașu, Ion Finteșteanu, Dina Cocea), nr. 3.
- *Problemele regiei contemporane în discuția oamenilor de teatru sovietici* (Concluzii asupra discuției), nr. 2.

## SEMINARUL REPUBLICAN AL REGIZORILOR

- BĂLEANU (Andrei) — *Baza măiestriei regizorale : poziția ideologică marxist-leninistă* (referat), nr. 1.
- GHELERTER (Moni), PENCIULESCU (Radu) și SILVESTRU (Valentin) — *Sarcina numărul 1 a regizorului contemporan : marele spectacol cu piesa originală* (referat), nr. 1.
- *Intervenții în dezbateri* : Mihai Dimiu, C. Dinischiotu, Lucian Giurchescu, Farkas István, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Dan Nasta, D. D. Neleanu, nr. 1.
- *Concluzii*, nr. 1.

## CRONICA SPECTACOLELOR BUCUREȘTI

### TEATRUL :

#### „Lucia Sturdza Bulandra”

*Intoarcerea* (Mihai Beniuc), nr. 2 ; *Passacaglia* (Titus Popovici), nr. 3 ; *Menajeria de sticlă* (Tennessee Williams), nr. 3 ; *Un strugure în soare* (Lorraine Hansberry), nr. 3 ; *Regele și cîinele* (Spiros Melas), nr. 4 ; *Cum vă place* (Shakespeare), nr. 8.

#### Muncitoresc C.F.R.

*Mariana Pineda* (Federico Garcia Lorca), nr. 2 ; *Puterea întinericului* (Lev Tolstoi), nr. 4 ; *Ochiul albastru* (Paul Everac), nr. 7.

#### Național „I. L. Caragiale”

*Oameni care tac* (Al. Voitin), nr. 1 ; *Alcadele din Zalamea* (Calderon), nr. 2 ; *Ascultă-ți inima* (Al. Korneiciuk), nr. 4 ; *Anna Karenina* (dramatizare de N. D. Volkov), nr. 5 ; *Milionarii* (Ion Istrati), nr. 7 ; *Fiucele* (Sidonia Drăgușanu), nr. 12.

#### „C. I. Nottara”

*Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și doamna Moon* (J. B. Priestley), nr. 2 ; *Nopți în Madrid* (Ernest Hemingway), nr. 2 ; *Cînd înfloresc migdalii* (Angela Niculescu-Plati), nr. 2 ; *Antoniou și Cleopatra* (Shakespeare), nr. 6 ; *Cîntă pri-vighetorile* (Lucia Demetrius), nr. 8 ; *Băieții veseli* (H. Nicolaide), nr. 11.

### Operetă

*Lysistrata* (Gherase Dendrino), nr. 2.

### Satiric-muzical „C. Tănase“

*Concert-exprès* (Sadi Rudeanu și Horia Șerbănescu), nr. 4.

### Teatrul de Comedie

*Celebrul 702* (Al. Mirodan), nr. 2 ; *Burghezul gentilom* (Molière), nr. 3 ; *Prietenă mea Pix* (V. Em. Galan), nr. 5 ; *Mi se pare romantic* (Radu Cosașu), nr. 12.

### Teatrul Evreiesc de Stat

*Mercadet, om de afaceri* (Balzac), nr. 2 ; *Ciri-biri-bom* (Aurel Storin, I. Bercovici și M. Cohn), nr. 4.

### Teatrul Tineretului

*Cine a ucis ?* (St. Berciu), nr. 2 ; *Marțienii* (Mihail Liber), nr. 3 ; *Prima întâlnire* (Tatiana Sîtina), nr. 4 ; *Marele fluviu își adună apele* (Dan Tărchilă), nr. 6.

### „Tândărică“

*Doctorul Aumădoare* (V. Korostîlov), nr. 3.

## ÎN RESTUL ȚĂRII

### Bacău

*Moartea unui comis-voiajor* (Arthur Miller), nr. 7.

### Cluj

*Poveste din Irkutsk* (A. Arbuzov), nr. 3 ; *Oameni care tac* (Al. Voitin), nr. 11.

### Galați

*Celebrul 702* (Al. Mirodan), nr. 2 ; *Tinăra gardă* (Alex. Fadeev), nr. 3 ; *Piața ancorelor* (I. Stock), nr. 7.

### Iași

*Anna Karenina* (dramatizare de N. D. Volkov), nr. 4.

### Oradea (Secția maghiară)

*Mutter Courage* (Bertolt Brecht), nr. 4.

### Ploiești

*Soldatul Piccico* (Aldo Nicolai), nr. 7.

### Reșița

*Piața ancorelor* (I. Stock), nr. 11.

### Satu Mare (Teatrul Maghiar de Stat)

*Dacă vei fi întrebat* (Dorel Dorian), nr. 11.

### Sibiu

*Ferestre deschise* (Paul Everac), nr. 6.

### Timișoara

*Poveste din Irkutsk* (A. Arbuzov), nr. 3 ; *Hamlet* (Shakespeare), nr. 6.

### Țirgu Mureș

*Profesorul Mamlock* (Fr. Wolf), nr. 3 ; *Ziariștii* (Al. Mirodan), nr. 6.

## OASPEȚI DE PESTE HOTARE

Turneul Teatrului „Vl. Maiakovski“ în R.P.R.

OHLOPKOV (N. P.) — *Particularități și căutări*, nr. 5.

TORNEA (Florin) — *Sensul profund al căutărilor lui Nikolai Pavlovici Ohlopkov*.  
(Pe marginea spectacolelor Teatrului „Vl. Maiakovski“), nr. 7.

CRIVĂȚ (Dana) — *De vorbă cu Jean Vilar*, nr. 11.

ELVIN (B.) — „*Mercadet*” și „*Turcaret*”, nr. 11.

## FIȘE DE REPERTORIU

RIMAN (Emil) — *Flori vii* (N. Pogodin), *Oceanul* (Al. Stein), *Poveste din Romagna* (L. Squarzina), *Insula Afroditei* (Alexis Parnis), nr. 9.

RIMAN (Emil) — *Fata cu pistrui* (Andrei Uspenski), *Balul nopților albe* (Vera Panova), *Al patrulea* (K. Simonov), *Maria de sub pod* (Guilherme Figueiredo), nr. 10.

RIMAN (Emil) — *Umbra* (Evghenii Șvart), *Șveik în al doilea război mondial* (Bertolt Brecht), *În fiecare seară de toamnă* (Ivan Peicev), *Cariera* (James Lee), nr. 11.

## MERIDIANE

BELIGAN (Radu) — *Cîteva aspecte ale regiei contemporane occidentale*, nr. 3.

Cehoslovacia

LOGHIN (George Dem.) — *Căutări în spiritul artei contemporane* (În legătură cu Festivalul anual de teatru din R. S. Cehoslovacă), nr. 10.

MANDRIC (Emil) — *Întîlniri cu dramaturgii praghezi*: Danek, Pavlicek și Kohout, nr. 8.

Cuba

ANDREESCU (Margareta) — „*Revista națională de teatru*” din Cuba, nr. 11.

Franța

CRIVĂȚ (Dana) — *Stagiunea teatrală la Paris*, nr. 12.

E. (B.) — *Sartre și dramaturgia sechestraților*, nr. 4.

Italia

POTRA (Florian) — *Unde e antidotul?* nr. 10.

Ungaria

Al. (M.) — *Popas prin teatrele din R. P. Ungară*, nr. 4.

U.R.S.S.

Al. (M.) — *Succesul lui „Tăndărică” în U.R.S.S.*, nr. 7.

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Două săptămîni prin teatrele Moscovei*, nr. 2.

PENCIULESCU (Radu) — *Însemnări de regizor*. (Prin teatrele de copii și tineret din Moscova), nr. 6.

— — *Consfătuirea oamenilor de teatru sovietici*, nr. 7.

— — *Piese noi pe scenele sovietice*, nr. 11.

S.U.A.

ELVIN (B.) — *Arthur Miller și cunoașterea realității*, nr. 9.

FĂRCĂȘAN (Sergiu) — *Note de drum din S.U.A.: Pe Broadway (I)*, nr. 11.

” ” — *Note de drum din S.U.A.: Pe Broadway (II)*, nr. 12.

## VARIA

NICOLAIDE (H.) și LUCIAN (Ion) — *D-ale seminarului*, nr. 1.

NICOLAIDE (H.) — *Epistole teatrale*, nr. 2.

P. (Al.) — *Scrisori de la mare*, nr. 7.

— — *Mic dicționar teatral*, nr. 8.

P. (Al.) — *Mic dicționar teatral*, (II), nr. 9.

— — *Variațiuni grafice pe o temă de Akimov*, nr. 4.

SILVESTRU (Valentin) — *Dialoguri despre teatru — Pătrunjelul și hreanul*, nr. 3 ; *Monologate*, nr. 7 ; *Suferințele unui cal*, nr. 9 ; *Cum a fost la ședință*, nr. 11.

— — *Premiile Decadei*, nr. 6.

# TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”

STAGIUNEA 1961—1962

În repertoriu:

## SALA COMEDIA

**O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale

Regia: Sică Alexandrescu

**Înviearea**, dramatizare după Lev Tolstoi

Regia: Vlad Mugur

**Poveste din Irkutsk** de A. Arbuzov

Regia: Radu Beligan

**Cidul** de Corneille

Regia: Mihai Berechet

**Regele Lear** de W. Shakespeare

Regia: Sică Alexandrescu

**A treia, patetica** de N. Pogodin

Regia: Moni Ghelelter

**Tragedia optimistă** de Vs. Vișnevski

Regia: Vlad Mugur

**Apus de soare** de B. Delavrancea

Regia: M. Zirra

**Discipolul diavolului** de G. B. Shaw

Regia: Al. Finți

**Cînd scapătă luna** de Horia Stancu

Regia: Vlad Mugur

**Oameni care tac** de Al. Voitin

Regia: Mihai Berechet

**Siciliana** de Aurel Baranga

Regia: Sică Alexandrescu

**Anna Karenina** după L. Tolstoi

Regia: Moni Ghelelter

**Oamenii înving** de Al. Voitin

Regia: Mihai Berechet

## SALA STUDIO

**Năpasta** de I. L. Caragiale

Regia: Miron Niculescu

**Parada** de Victor Eftimiu

Regia: Mihai Berechet

**Titanic Vals** de Tudor Mușatescu

Regia: Sică Alexandrescu

**Bădăranii** de Carlo Goldoni

Regia: Sică Alexandrescu

**Tartuffe** de Molière

Regia: Ion Finteșteanu

**Surorile Boga** de H. Lovinescu

Regia: Moni Ghelelter

**Hangița** de Carlo Goldoni

Regia: Sică Alexandrescu

**Dezertorul** de Mihail Sorbul

Regia: Miron Niculescu

**Ascultă-ți inima** de Al. Korneiciuk

Regia: Al. Finți

**Milionarii** de Ion Istrati

Regia: Lia Niculescu

**Fiicele** de Sidonia Drăgușanu

Regia: Al. Finți

În pregătire:

**Bolnavul închipuit** de Molière

Regia: Sică Alexandrescu

**Macbeth** de Shakespeare

Regia: Mihai Berechet

**Henric al IV-lea** de W. Shakespeare

Regia: Al. Finți

AGENȚIA DE BILETE: Calea Victoriei 42—Telefon 14.71.71



# TEATRUL DE COMEDIE



prezintă în curînd premiera

## ȘVEJK ÎN AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL

de BERTOLT BRECHT

Traducere de FLORIN TORNEA

### DISTRIBUȚIA:

FLORIN SCĂRLĂTESCU, DEM. SAVU, laureat al premiului de stat, ION LUCIAN, GHEORGHE CRÎȘMARU, MIRCEA ȘEPTILICI, AMZA PELLEA, TAMARA BUCIUCEANU, DUMITRU RUCĂREANU, MIRCEA CONSTANTINESCU, IURIE DARIE, C. CONSTANTINESCU, N. TURCU, VASILICA TASTAMAN, EVA CRISTIAN, PUICA STĂNESCU, TILDA RADOVICI, IARINA IONESCU-DEMIAN, MIRCEA BALABAN, DUMITRU CHESA, V. PLĂTĂREANU, AL. LUNGU, AUREL CIORANU, MARIUS ROLEA, EUGEN CASSIAN

Dirrecția de scenă — LUCIAN GIURCHESCU

Decoruri și costume — DAN NEMȚEANU

### ÎN REPERTORIU :

CELEBRUL 702

comedie de Al. Mirodan

PRIETENA MEA PIX

comedie de V. Em. Galan

MI SE PARE ROMANTIC

comedie tonică de Radu Cosașu



NU PLECAȚI  
ÎN CONCEDIU  
LA ÎNTÂMPLARE!

- Pentru odihnă și recreare:  
3-12 zile la Sinaia, Predeal, Timiș, Pîrîul Rece etc.
- Pentru îngrijirea sănătății  
21 zile la Căciulata, Bazna, Borsec, Pucioasa, Sovata etc.

*Dacă v-ați fixat preferința, adresați-vă oricărei agenții sau filiale O.N.T. CARPAȚI, care vă oferă posibilitatea de a petrece un concediu plăcut, în condiții avantajoase.*

*Tarițe reduse în sezonul de iarnă.*

