



Scenă din spectacol (Teatrul Municipal).
De la stînga la dreapta: Fory Eterle (Locotenent Knapp), Mihai Mereuță (Legionarul), Vasile Boghiță (Cavalerul crucii de fier) și Gh. Ghițulescu (Andrei)

Teatrul Municipal. Data premierei: 4 decembrie 1960. Regia și decoruri: Liviu Ciulei. Distribuția: Jules Cazaban (Profesorul); Ileana Predescu și Vasilica Tastaman (Ada); Liviu Ciulei și Gh. Ghițulescu (Andrei); Lazăr Vrabie (Mihai); Fory Eterle (Locotenent Knapp); Vasile Boghiță (Cavalerul crucii de fier); Mihai Mereuță (Legionarul).

Teatrul de Stat din Timișoara. Data premierei: 1 octombrie 1960. Regia: Emil Reus. Decoruri: Virgil Miloia. Distribuția: Gheorghe Leahu (Profesorul); Gilda Marinescu (Ada); Laurențiu Azimioară (Andrei); Eugen Tănase (Mihai); Radu Avram (Locotenent Knapp); Stelian Cremenciu (Cavalerul crucii de fier); Radu Coriolan (Legionarul).

Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare. Data premierei: 20 decembrie 1960. Regia: Dan Alecsandrescu. Decoruri: Victor Cupșa. Costume: Sztármári Agnes. Distribuția: Deési Jenő (Profesorul); Elekes Emma (Ada); Csiky András (Andrei); Acs Alajos (Mihai); Török József (Locotenent Knapp); P. Miklós István (Cavalerul crucii de fier); Vajda András (Legionarul).



P assacaglia

SAU CONFRUNTAREA
ARTISTULUI CU VIAȚA

PE SCENELE TEATRULUI MUNICIPAL,
TEATRULUI DE STAT DIN TIMIȘOARA
ȘI TEATRULUI MAGHIAR DE STAT
DIN SATU MARE

P

Passacaglia e o piesă a raporturilor dintre artist și societate, a crizei intelectualului în lumea capitalistă. Problema nu e nouă, ea a frământat generații multe de scriitori ai secolului nostru, mai ales după cel dintâi război mondial, ajungând la exasperare în timpul celui de al doilea. Artistul are dreptul să se izoleze, să „evadeze” din societate, atunci când realitatea acesteia îi repugnă? Are artistul dreptul la dezertăune, atunci când întreaga lume e încleștată în bătălia decisivă care va da câștig de cauză omului sau neomului? Au dreptul artistul, intelectualul, să-și făurească, pe loc, o aristocratică desprindere spirituală și materială de mediul contingent? E deajuns oare ca artistul să pronunțe ca pe o formulă magică: „am refuzat jocul numit război”, pentru ca războiul și efectele lui pustiitoare să-l ocolească de la sine ca pe un obiect sacrosanct? Firește, nu. E răspunsul pe care l-au dat istoria și realitatea,

răspunsul pe care-l preia și *Passacaglia*. Există, la începutul piesei lui Titus Popovici, trei personaje care trăiesc — la niveluri diferite — mistuitoarea, sufocanta dramă a izolării: Profesorul de muzică; Ada — fiica lui; Andrei — elevul și posibilul său ginere. Sîntem în vara lui 1944. Profesorul vegetează resemnat într-o inactivitate forțată, fiind scos din învățămînt în urma unei insulte aduse, la beție, de domnului Antonescu". Ada, din aceeași cauză, a fost eliminată din școală. Andrei e dezertor, a refuzat să participe la război și stă ascuns în pivnița Profesorului. Împreună, alcătuiesc o lume perfect închisă, izolată de cea dinafară. Între ei și societatea oficială a fost un început de polemică, dar la prima ciocnire au preferat să se retragă, convinși că prin vremelnică însingurare se vor păstra intacti, puri, ca înainte, feriți de murdăria societății și a războiului. Spune Andrei: „Timpul nu există(...) S-a speriat de noi și ne-a ocolit. Ne-a lăsat pe o insulă. Trei naufragiați — veseli". Ada, neconvinsă, insistă: „Și ce se va întîmpla dacă ne vom da seama că timpul, *totuși*, a trecut?" Răspunsul vine comod, consolator: „Vom fi tare fericiți că n-a lăsat în noi nimic rău. Ada, ceea ce numești tu „timp“ sînt acești patru ani... Pentru toți cei de-afară, asta a însemnat ceva urît, hidos... frică... mizerie... umilință... ticăloșie..."

Trei oameni, trei intelectuali, vor să se strecoare, pe lîngă pereții de flăcări ai războiului, întorcînd capul, prefăcîndu-se că nu le simt dogoarea, bucuroși că nu le-au ars degetele, ca altora. Dar bucuria e aparentă. Cea mai sinceră cu sine și cu ceilalți, cea mai realistă, Ada, simte că trăiesc pe nisip, în amăgire: „Doamne, tată, ce s-a întîmplat cu noi? Că tot ce facem e atît de trist? Ca și cum ne-am feri unii de alții (...) Unde greșim noi?" Andrei, care se scotoțește inocent, o contrazice, dar Ada argumentează: am greșit „pentru că nu sîntem fericiți... nici unul". Ada nu vrea să se mintă, ea știe că viața lor e falsă, că va trebui să se întîmple ceva care să-i așeze pe un fâgăș de viață firesc, adevărat, și-i spune lui Andrei: „Și mi s-a părut că tot ce facem noi, iartă-mă, chiar muzica ta, e așa de fără importanță! Că ar trebui altceva, nu știu ce... ceva care să ne facă să fim fericiți că trăim. Mai buni și să înțelegem totul, fără să fie nevoie de cuvinte..." Drama e în însuși sufletul lor, războiul n-a făcut decît să-i precipite și să-i exacerbeze evoluția. Drama stă în izolare, în acest măciniș în gol al artei pentru sine și pentru nimeni. Profesorul, Andrei, Ada și Andrei s-au închis în trei cercuri concentrice, ca în trei îngrădiri de sîrmă, care le feresc existența de vîltoarea de-afară, dar în același timp îi și amenință cu sufocarea. E o lume, un infinit mic, care vrea să-și apere din răputeri puritatea, dar și comoditatea morală. Însă coaja care izolează această lume se dovedește a fi mai fragilă decît a unui ou. „Timpul“, pe care mai ales Andrei îl repudiază și căruia îi neagă evidența, irupe în leagănul călduț al „turnului de fildes“, cu tot cortegiul lui de violențe și intoleranță. „Timpul“ acesta nu bate, bine educat, la ușă, ci dă buzna. Abia mai e răgazul ca oamenii dinăuntru să fie avertizați: „Voi unde trăiți? De azi dimineață ne batem cu nemții, în oraș. Și acum a sosit o coloană care se retrage și ne-a încercuit..." Și imediat după aceea, drapat în sinistrele sale uniforme, pătrunde în casa Profesorului, fascismul: locotenentul Knapp, Cavalerul crucii de fier și Legionarul. E drept, fascismul hăituit, încolțit, crepuscular, dar tocmai de aceea exasperat, paroxistic, gata să se desfacă în componentele neomeniei sale primare.

Dar, neașteptat lucru, între pianistul Andrei și Knapp, profesorul de filozofie mobilizat, se angajează repede o discuție cordială, bazată pe „eterna înțelegere subterană între intelectuali“. Împreună, savurează deliciale „*Passacagliei*“ lui Bach, împreună fac elogiu „elitelor“ spirituale, al celor „cîțiva... foarte puțini, care gîndim“, care în același timp sînt „singuri... și prin asta liberi!“ Ce doi par, la un moment dat, vase perfect comunicante: „Cît de frumos vorbiți, cît de înălțător!“ — îi spune Knapp lui Andrei, cînd acesta perorează: „...aș da totul să pot crede că alții... «publicul», acest zid dușmănos și necunoscut, înțelege așa cum vreau eu să înțeleagă, secretul acestei bucăți de Bach, de pildă... țipelele de neliniște, de căutare, de îndoială... mai ales de îndoială... În tot: în Dumnezeu, în sine, în ceilalți... și la urmă, urletul final: trebuie! trebuie! Totuși, trebuie ceva și nu știm ce!“ Desăvîrșitul acord de idei apropie ceasul confidențelor, nivelează orice diferență sau asperitate. Dar tocmai cînd Andrei trăiește bucuria comprehensiunii reciproce, Knapp îl aduce brutal la realitate. Nu, etalonul fuziunii și efuziunii lor nu e interpretarea identică a lui Bach, nu e nici măcar teoria elitelor și nici cea idealistă a artei. Pentru Knapp, etalonul rezidă în capacitatea de a ucide semeni „ca și cum ar fi împușcat scaune, sau sticle“...

Nazismul, războiul, militarismul au răsturnat criteriile. Între profesorul de filozofie idealistă, care „trage cu pistolul“, și artistul care „a refuzat jocul numit război“, nu mai pot exista punți de înțelegere, în afară de cele ale cruzimii, ale neomeniei, pe care Knapp o vrea generală. E un adevăr amar și teribil, descoperit cu o clipă prea târziu de tînărul pur, imaculat, dar dezarmat, și de aceea, plătit în propria lui ființă de artist: sub patronajul moral al lui Knapp — Cavalerul și Legionarul frîng cu un clește degetele lui Andrei, anulîndu-i pentru totdeauna însăși rațiunea de a fi (pentru că în afara artei sale, Andrei nu vedea rațiunea umană de a fi). Cu acest episod atroce se și încheie prima jumătate a piesei.

S-au confruntat două chipuri ale unei realități pe cale de a se stinge: nazismul dement, criminal, rănit de moarte, pe de o parte, iluzia salvagădării prin izolare, a evadării din realitate, pe de altă parte. Pentru a fi crezut că poate întoarce spatele războiului, salvîndu-se și lăsînd pe alții să moară, Andrei a plătit, în ultimul moment, un tribut aproape necesar, tragica întorsătură a destinului său căpătînd valoare de lecție generală. Titus Popovici s-ar fi putut opri aici, punînd în lumină cu eficacitate, o primă învățătură istorică. Scriitorul a mers însă mai departe. El n-a enunțat doar problema, n-a declanșat criza pentru a-i analiza termenii, ci a propus și soluția, singura posibilă, prin locul larg acordat factorului nou și înnoitor al istoriei noastre: clasa muncitoare în atac. Odată cu Mihai, tînărul comunist ieșit în aceeași zi din temniță și în aceeași zi transformat în luptător cu arma împotriva nazismului, în casa Profesorului pătrunde — la început, neidentificat — acel „ceva“ dorit cu nesăț de Ada.

Sterilității de gîndire, lipsei de perspectivă, abstracțiunilor pretențioase, ce caracterizau dialogul Andrei-Knapp, Mihai le opune limpezimea, hotărîrea, încrederea în om a comuniștilor. Mihai „e un om care știe ce vrea“, va spune mai târziu Andrei, dar Ada a intuit acest lucru din prima clipă, cînd s-a refugiat cu Mihai în „chioscul-căsuță“. Atunci, în noaptea aceea, cînd pe străzile din apropiere fugeau bezmetici, ahtiați de răzbunări de ultimă oră, nazisții — Ada a aflat și ce anume vrea Mihai, găsind că e aproape același lucru cu ce vrea ea însăși: „...dacă toți oamenii care gîndesc ca bolșevicii, ar ști că bolșevicii gîndesc ca ei și vor înfăptui ceea ce speră ei, burghezia n-ar avea altceva mai bun de făcut decît să cumpere pustiul african și să-și sape groapa acolo“. Semnificația intervenției lui Mihai nu se consumă, însă, numai în recapitularea lecțiilor de marxism, ținute cîndva de tatăl tînărului comunist, care l-a învățat că „clasa muncitoare este motorul a tot ceea ce vezi și a tot ceea ce nu vezi“, recapitulare ce o descumpănește intrucîtva pe Ada, fiindcă-i propune o lume la care nici n-a visat. Anvergura lui Mihai, a acestui personaj care reprezintă noul, perspectiva socialistă, se demonstrează mai cu seamă în actul III, în scena Mihai-Andrei. Acolo se vedește superioritatea de concepții a lui Mihai, care e concepția clasei muncitoare. Andrei e bătut prin propriile argumente, atunci cînd susține că a refuzat războiul, Mihai dezvăluindu-i adevărul: „Nu se poate. Fiecare om l-a dus într-un fel sau într-altul. Dumneata l-ai ocolit doar, un timp. Și acum ești un soldat rănit în ultima zi de război. Un soldat, fie că vrei sau nu. Din păcate, nu vrei... Nu vrei, dar strigi: nu pot! nu pot!“ Iar, după cîteva replici, Mihai îi indică și soluția, pe care Andrei n-o vede, înclinat fiind spre resemnare și scepticism: „Să ieși din închisoarea neputinței! Să știi că ești așteptat de oameni!“ Să nu credem însă că e vorba numai de soluții practice, imediate, de viață, dictate mai mult sau mai puțin de bunul simț al omului simplu și dintr-o bucată. Mihai nu evită deloc terenul dezbaterii estetice. Mai mult chiar: își afirmă credința nestrămătată în tot ce e *omenesc* și *frumos*: „N-aș putea trăi... n-aș mai putea strînge în brațe o femeie... știind că *puteam* și *n-am fost acolo* unde tot ceea ce e omenesc în mine îmi cere să fiu! Tot pentru așa ceva a fost executat tatăl meu, un mecanic de locomotivă care nu prea a avut vreme să asculte Beethoven... dar care știa că frumosul există în oameni și că trebuie nimiciți aceia care-l înăbușă. Pentru asta mă duc pe front și pentru asta am să mă întorc. Și pentru asta am să mă zbat pînă cînd mă voi putea mișca!“

Mihai pleacă să lupte pe front într-o brigadă de uteciști, fiindcă „trebuie să-i batem, să-i nimicim. Altfel nu se poate“. Dar în urma lui, sufletele rămîn ca un ogor uscat, pe care l-a udat, în sfîrșit, o ploaie binefăcătoare. Ada, răscolită de mișcări sufletești contradictorii, e gata să-și păstreze cuvîntul dat mai demult și — mai ales acum — să rămînă lingă pianist, care are nevoie de asistența ei. Cinstei sale fundamentale, Andrei îi răspunde prin depășirea propriului egoism,

îndemnînd-o să-l urmeze pe Mihai, „acum, la început, cînd e greu. E singurul lucru pe care îl cer, pe care te implor, singurul fel în care mă poți ajuta, Ada“. Pentru ca în final, Andrei să izbutească să-și adune puterile și cu o nouă mijire a încrederii în sine și în oameni să-l roage pe Profesor: „Ajută-mă! Învață-mă să trăiesc! Mai încearcă o dată, cu mine, acum cînd e peste puterile mele de greu... Dă-mi tot ce e bun în tine... acum... cînd nici măcar nu mai știu dacă am avut vreodată talent... Zidurile n-au memorie, tată! Numai oamenii au!“ Ultimele replici ale piesei sînt tonice, deschizătoare de perspectivă, luminînd fața curată a lumii noi: „Cum sînt oamenii aceștia, tată?“, oamenii comunisti, care se pregătesc pentru greu, dar mărețul drum al schimbării din temelii a țării. Profesorul răspunde simplu, „rar, solemn“: „Știi, au foarte multe posibilități“.

Plasînd problematica intelectualului izolat, în zilele Eliberării din august 1944, Titus Popovici i-a dat un spor de semnificații și mai multă adîncime. Moment de răscruce, mare cotitură în viața poporului nostru, 23 August a marcat și o structurală modificare în atitudinea artistului față de societatea căreia îi aparține. Titus Popovici a contribuit la ilustrarea acestui fenomen, scriînd o piesă de ținută și eficacitate artistică.

Din punct de vedere muzical, *passacaglia* (la origine, un dans popular italian) este o formă de variațiuni cu un motiv susținut al basului (*basso ostinato*), pe care se grefează polifonic o serie de alte motive. Împrumutînd din muzică și din opera lui Bach, titlul piesei sale, Popovici n-a intenționat desigur să creeze un decalcat dramatic al speciei muzicale, ci mai degrabă să-i respecte răsufllarea largă, acel „lange Atem“, propriu lui Bach. Dar, *Passacaglia* lui Popovici nu e polifonică, dialogul e purtat de puține personaje, de obicei două, rareori și pentru scurt timp, trei, pentru a fi transmis apoi altor perechi de interlocutori. E un fel de *cantus firmus* — pentru a ne păstra în cîmpul analogiilor muzicale — adică o melodie homofonă, simplă, liniară. Aceasta denotă, desigur, inexperiența dramaturgului debutant, dar nu mai puțin adevărat e că asemenea simplitate, asemenea conducere elementară a acțiunii dramatice are un farmec proaspăt și o fermitate caracteristică investigatorului de esențe.

Evoluția dramatică a piesei, așa cum apare în textul tipărit de revista „Teatrul“ (nr. 4/1960), era întreruptă la un moment dat pentru a împrumuta actului II mai multă consistență. Autorii spectacolelor au sesizat scindarea forțată — prin pauză de act — a acțiunii, care curge nestăvilită spre deznodămîntul tabloului unde lui Andrei i se frîng degetele. De aceea, au încorporat tabloul I al actului II, la actul I, căruia, desigur, în mod organic îi aparține. Actul II (dialogul din magazine dintre Mihai și Ada) devine astfel mai scurt, în schimb, poate fi tratat cu autonomie deplină de stil și atmosferă. În rest, construcția piesei e solidă, cu simetrii de personaje, de situații, de replici. Bunăoară, spontaneitatea cu care Ada se apropie de Mihai își are echivalentul în naivitatea — reproșată mai tîrziu de tînărul comunist — ce-l face pe Andrei să se deschidă în fața lui Knapp. Întrebări, sensuri, replici dintr-un act își găsesc răspunsul aluziv sau răs-picat în celelalte. „Infinitul“ Atei din prima scenă are rezonanță în aserțiunea lui Knapp: „Cît de limitată e veșnicia, nu?“ Acel „ceva“ la care Ada aspiră și-l intuieste, își capătă contur în actul ultim, în viziunea organizată a lui Mihai etc.

Din unghiul tensiunii și progresiei dramatice, piesa are două bolți de maximum: una, mai amplă, deschizîndu-se peste o atmosferă de fierbințeală, e în dialogul Andrei-Knapp, culminînd cu torturarea artistului. Cealaltă, mai limitată — ne referim mereu la valoarea dramatică — în actul III, scenele Mihai-Andrei, Andrei-Ada. Între ele, intermezzo-ul actului II, punctat și el de cîteva „suspensii“, prin iminența și apoi amînarea angajării luptei cu nemții, și prin uciderea dreaptă a lui Knapp. Toate trei actele sînt caracteristice unei piese de idei, totuși — spre lauda autorului — între ele se introduc nuanțe de atmosferă, de timbru uneori: dramatism în actul I, lirism în cel de al II-lea, îmbinare ponderată a acestor elemente în actul III.

S-ar putea ca unii să aibă părerea că *Passacaglia* își epuizează substanța dramatică odată cu finalul actului I. Aceasta pentru că nu s-ar întrevădea o ulterioară posibilitate de a reinălța tensiunea conflictului. Piesa continuă însă și captează cu același interes atenția cititorului sau a spectatorului. E o bună pleo-doarie împotriva prejudecății „acțiunii cu tot dinadinsul“. În teatru nu are — nu

poate avea – prioritate, *imaginea mișcată* (care e cinematograf curat), ci mai degrabă imaginea propulsată de cuvîntul rostit sau numai subînțeles. Cuvîntul e principalul motor al spectacolului de teatru. Cînd acesta e înțelept, frumos, firesc articulat în replică, nu-l înlocuiesc o mie și una de acțiuni fizice. Or, *Passacaglia* are un *cuvînt* armonios, cu limpezime expresivă și cu noblețe a gîndurilor cărora le dă înveliș sonor. De aceea, foarte multe replici au rezonanță de locuțiune („Binevoiește a-ți nota că plasticitatea unei imagini nu implică expresia vulgară”; „Există o decență a veseliei”; „Oamenii ar trebui să învețe arta surisului...”; „Războiul s-a sfîrșit în clipa cînd un singur soldat a simțit că arta poate face să vibreze doi «dușmani»”; „Oamenii trebuie să-nvețe să cînte”; „Cei care mînjesc numele de om trebuie stîrpiți” etc.). Unele replici sau părți de replici au chiar intensitatea unor chemări, unor lozinci, și în contextul dialogului nu introduc note stridente, ci dau aripi elanurilor. Ca nivel literar – adică artistic – al dialogului, *Passacaglia* constituie, fără puțință de tăgadă, un text de ținută, înscriindu-se alături de paginile de frumoasă cultivare a limbii scenice în dramaturgia noastră.

Nu trebuie uitat, însă, că acest dialog pune în mișcare personaje vii, caractere viabile. Firește, fiind vorba de o piesă de idei, personajele se caracterizează și se diferențiază mai mult prin dinamismul gîndirii, prin concepții și atitudini principale, decît prin culori lexicale, acțiuni și gesturi specifice etc. O mereu simțită tensiune a acțiunii verbale parcurge întreagă *Passacaglia* și va reuși mai bine acel regizor care se va pricepe s-o detecteze și întrețină ca pe un flux continuu în spectacol.

Personajele *Passacagliei* nu sînt la fel de expresiv și de complex tratate, și acesta e un lucru firesc. Cel mai săpat în profunzime ni se pare a fi Ada, tocmai pentru că vorbește relativ mai puțin, tocmai pentru că i se ghicesc frămîntări interioare reținute cu discreție. E o figură feminină desenată cu finețe de autor, și cu înțelegere pentru psihologia adolescentei, lansate cu toată ființa spre viață, spre viitor. Cel mai derutant și poate inconsecvent e Profesorul. Pasiunea pentru băutură, e drept, l-a anemiat psihiceste, dar dacă ne gîdim la semnificația pe care o asumă în final, nu ne putem reține unele obiecții. Profesorul – ca și Ada, ca și Andrei – face parte din cei „salvați”, din oamenii cinstiți – rătăciți din variate motive – care își vor dobîndi și merita locul în noua societate. Perfect. Profesorul e un fel de „holtei” întîrziat (nevasta i-a murit, se simte traiul de unul singur), un romantic anacronic, în sensul că opune cinstea, unei oficialități burgheze corupte, și e înfrînt de aceasta. În felul lui, Profesorul e un „rezistent” față de regimul antonescian. Pentru aceste virtuți și pentru suferințele și umilințele îndurate, autorul îi dă drepturi depline la viața nouă. După noi însă, cu prea multă indulgență. Autorul e riguros – pe bună dreptate –, aproape nemilos, față de erorile lui Andrei și-l pedepsește. Dar Profesorul? Profesorul lui Andrei, cel care i-a întreținut reveriile și iluziile, cel care l-a „păstrat” închis în pivniță și în concepția idealistă despre artă? Se căiește în actul III că a fost de față la torturarea lui Andrei, dar ameușit și adormit de băutură. Numai aceasta să fie vina Profesorului? Dimpotrivă, vina cea mai mare stă în a fi fost mentorul spiritual al lui Andrei, căci nimic din actul I nu dovedește că Profesorul s-ar împotrivi punctului de vedere *estetic* al lui Andrei – ca și concepției lui despre viață – chiar dacă crede mai mult în oameni. Socotim că autorul ar fi trebuit să trateze personajul Profesorului cel puțin cu atenția și severitatea rezervate „victimelor” Andrei. Ar lărgi, pe de altă parte, dezbaterea și semnificația actului III, și – printr-o analiză lucidă a propriei responsabilități – ar da un mai trainic suport de creștere ideologică decît în prezent, apropierii Profesorului de comuniști.

Dacă Ada e caracterul dramatic cel mai profund și Profesorul cel mai contradictoriu, Mihai e desigur cel mai luminos, iar Andrei cel mai frămîntat, mai plin de umbre. În ciuda acestei caracteristici, Andrei e, din punct de vedere dramatic și filozofic, un personaj limpede elaborat. E purtătorul principal al dramei însingurării, al crizei intelectualului de tip vechi, și ca atare e bine nutrit cu valorile pe care le reprezintă. Reușita cea mai netă a lui Popovici rămîne, însă, Mihai. Nu numai pentru că prin el își fac simțită prezența pozițiile cele mai înaintate, gîndirea cea mai riguroasă, fundată pe analiza marxistă a fenomenelor, și simțul atît de propriu comuniștilor pentru concret, pentru legătura organică dintre gîndire și faptă. Ci, îndeosebi, pentru că toate aceste calități ale omului timpurilor noi care se anunțau după 23 August 1944 sînt îmbrăcate în far-

Scenă din spectacol
(Teatrul de Stat din
Timișoara) : Laurențiu
Azimioară (Andrei),
Gilda Marinescu (Ada)



mecul tineresc al unui bărbat vioi, cuceritor, înțelept și spiritual. Reprezentantul clasei muncitoare, al clasei în atac, care se pregătea să preia puterea, trebuia să fie și este — în *Passacaglia* — ca model uman, superior tuturor celorlalte personaje. Popovici a realizat un erou pozitiv în care justetea gândirii se logodește nesilit cu farmecul personal.

În sfârșit, cu Knapp se încheie galeria personajelor din *Passacaglia* (Cavalerul și Legionarul nu sînt ființe umane, ci suboameni). Knapp cumulează fără zgîrcenie multe din „virtuțile” categoriei pe care o simbolizează. Războiul i-a dat un supraantrenament al tuturor condițiilor militarismului prusac: cruzime, lașitate, sadism, ipocrizie, dispreț față de alte popoare, într-un cuvînt, *neomenie*. Iar pasiunea pentru Bach nu face decît să reînvie o veche și arogantă prezumție de a-i apropia pe Goethe și pe Beethoven de lumea iuncherilor, a bismarclilor, a hitlerilor. „*Passacaglia*” cîntată de Andrei în fața lui Knapp demonstrează cu o teribilă evidență că nu contează atît ce și cum cînti, cît mai ales pentru cine și ce anume înțeles poate căpăta actul tău artistic. Pentru Knapp, „*Passacaglia*” lui Bach nu a fost decît un divertisment, o destindere între două omoruri. Și poate fi indiferent acest lucru, artistului ?

De aceea, chemarea și exemplul lui Mihai sînt necesare, ele punînd la punct zbaterele sterile ale lui Andrei. Mihai îl înțelege pe Andrei și-l depășește, așa cum, pe plan istoric — în succesiunea cronologică — clasa muncitoare la putere conține tot ce e patrimoniu cultural-artistic anterior și alege din el ceea ce are viață și azi, ceea ce e bun și poate fi valorificat spre binele oamenilor.

Cu *Passacaglia*, Titus Popovici a trecut pragul de lumină și umbră al scenei, fără sfiieli și fără aprehensiuni, cu un vădit respect pentru teatru și modalitatea lui de exprimare. El a oferit dramaturgiei originale o lucrare demnă, străbătută de noblețe în concepție și stil, un text de o valoare apreciabilă. Pentru noi, debutul acesta-n teatru n-a constituit, cu tot dinadinsul, o surpriză. Multe din pîraiele și rîurile romanelor lui Popovici curgeau spre teatru: dialogul esențial, desenul energetic al caracterelor, simțul tensiunii și al suspensiei, echilibrul compoziției. Aceste proprietăți s-au răspîndit în bună proporție și în urzeala *Passacagliei*, „operă primă”, dar — sîntem siguri — nu și ultimă, în teatru, a autorului ei.

Am văzut *Passacaglia* în trei versiuni scenice: la Teatrul Municipal, la Teatrul de Stat din Timișoara și la Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare. Trei versiuni, trei viziuni. Și, bineînțeles, trei ipostaze felurite ale personajelor. Nicăieri nu se poate spune că textul a fost trădat, nicăieri însă spectacolul n-a strălucit constant, pe tot itinerariul dialogului. Diversificarea și-a avut prima sorginte în personalitatea distinctă a regizorilor. La București, Liviu Ciulei a căutat cu precădere momentele de poezie ale piesei, acele scene în care sensibilitatea autorului poate fi transpusă pe scenă în culori calde, într-o atmosferă de ușoară vibrație. De aceea, din spectacolul Municipalului, a ieșit în relief tocmai actul II, unde — departe de a fi absentă — dezbaterea de idei capătă un veșmînt liric, afectiv. La izbutita imagine a actului II a contribuit și decorul (tot de Ciulei), cu cerul nopții de august spuzit de stele și cu atmosfera de mister nocturn a obiectelor și contururilor rămase în umbră. Dar nu numai în actul II s-a putut remarca accentul regizoral pus pe scenele de emoție, după cum pentru fiecare personaj (mai puțin fasciștii), regizorul s-a străduit să găsească o cheie de sensibilitate, resortul întîm al lirismului. Profesorul e văzut cu un duios prin excelență; Ada își găsește tonurile adevărate în momentele de incantație sau solicitare sentimentală; la Andrei e mai vizibilă autocompătimirea, și chiar la fermul Mihai e subliniată în special delicatetea sufletească. E interesantă viziunea lui Ciulei. Interesantă, fiindcă — sigură pe consistența și limpezimea mișcării de idei a *Passacagliei* — a săpat mai adînc în text și în plămada personajelor, obligîndu-le la dezvăluirea unor laturi mai puțin aparente. Dialogul filozofic a reieșit astfel mai sensibil, mai uman, chiar dacă nu totdeauna cu strălucirea rece a tășului avut în vedere de autor. Un spectacol, așadar, al ideii trecute prin flacăra sentimentului. Ciulei a urmărit și susținut „contrapunctul” emotiv, sentimental, din *Passacaglia*.

Dimpotrivă, pentru montarea de la Satu Mare, Dan Alecsandrescu a trasat o linie dreaptă și oarecum „obiectivă”, față de universal sentimental al personajelor. Dinamismul eroilor e determinat aproape exclusiv de dinamismul ideilor, mai precis al replicilor cu încărcătură specifică de gîndire. Alecsandrescu a subliniat — și n-a greșit — caracterul, evident, de *piesă de idei* al *Passacagliei*. Spectacolul de la Satu Mare a vibrat și a emoționat, dar altfel decît la Municipal: aici sentimentele au fost cele filtrate prin flacăra, mai rece, a ideilor. În această concepție a fost lucrat și decorul, de către Victor Cupșa, acesta preferînd trăsături drepte, muchii aspre, aproape nici un detaliu scenografic nefiind muțat în vreo linie curbă, ondulată. La Satu Mare, locul preponderent l-a ocupat *cantus firmus*, firul drept al temei și al ideii centrale.

Înclinînd mai mult spre o interpretare de felul celei de la Municipal, Emil Reus (Timișoara) a fost permanent preocupat să stabilească, în spectacol, legături între lumea piesei și cea dinafară. Autorul nu dă în privința acestei „lumi dinafară” decît puține indicații în paranteze. Plecînd de la ele, Reus le amplifică și ajunge pe alocuri la o adevărată desfășurare de acțiune în planul II, paralelă cu cea principală. Dacă acest gînd regizoral și-a găsit justificarea și o bună aplicare în actul III (și, în parte, în actul II), în actul I a fost cu totul neavenit. Cu concursul scenografului Virgil Miloia, regia timișoreană a plasat actul I într-un cerc de lumină, înconjurat de elemente plastice care marchează realitatea exterioră: stradă, ziduri etc. S-a realizat tîlcul de insulă în ocean, dar parcă oceanul a fost precumpănitor, deși „insula” ar fi trebuit să ocupe în exclusivitate cîmpul vizual și interesul spectatorului. Aducînd și mase de figuranți în scenă, spectacolul de la Timișoara e orientat mai mult spre un caracter de cronică, de frescă, străin însă de esența piesei lui Titus Popovici.

Înainte de a scrie despre interpreți, în parte, o observație generală, cu referire la toate trei spectacolele. În nici unul nu s-a înțeles cu exactitate atmosfera în care începe piesa (pînă la intrarea lui Knapp). Autorul — pentru a sublinia izolarea, desprinderea de lume a acestei „insule cu naufragiați”, în care trăiesc Profesorul, Ada și Andrei; pentru a le pune în evidență pierderea pasului față de timp, propune creatorului de spectacol o atmosferă ușor artificială, imperceptibil penibilă, „demodată”. Locul vieții adevărate, firești, e luat de una aproximativă, cuvintele și gesturile nu mai au conturul realității concrete. E o lume care se hrănește din așteptări, din iluzii, din visuri. Ada își construiește „colțul” tocmai pentru a da, cît de cît, un sens și o direcție concretă existenței ei; Profesorul „emite sentințe” și se plimbă de colo pînă colo moralizînd și corectînd aproape fără obiect, tot pentru a-și da o conțință. Dar acestea nu țîn de

ordinea firească a lucrurilor, e multă amărăciune și tristețe în ele. Această amărăciune și tristețe n-au fost regizate la valoarea lor justă în spectacol. Directorilor de scenă nu le-au atras atenția nici repetatele aluzii ale Profesorului cu privire la „demnitatea naturală“, chiar și în stare de beție. Regizorii — toți — au tratat această parte a piesei ca pe un răsfăț intelectualist, așa că tot ce era dureros depășit de vreme și amar în piesă, s-a schimbat în joacă facilă și superficială. Nu, situațiile, atmosfera și personajele de la începutul *Passacagliei* nu sînt *livrești* dintr-o incapacitate a autorului de a crea adevăr scenic, ci dintr-o dorință anume a acestuia, de a reliefa izolarea, falsul „turnului de fildeș“. În definirea personajelor, această neclară înțelegere a textului a dus, în special, la întruchiparea unor Ade răsfățate, ușuratic, saloniere, care nu se apropiau de imaginea adevărată a Adei, devenită fără voia ei, floare palidă de seră.

Și pentru că tot am ajuns în dreptul personajului Ada, să-i amintim interpretele. Bine distribuite citește-rele, acestea au evoluat, dacă nu pe linii, la niveluri sensibil egale. La București, Ilenei Predescu i-a convenit viziunea lui Ciulei, deoarece îi puna în valoare cunoscutele calități de emotivitate și sensibilitate. Ea s-a contopit cu rolul, mai ales în actul III, unde a jucat cu sinceritate dilema Adei, frământată de solicitările contradictorii ale dragostei și ale datoriei. Și în actul II, actrița a făcut dovada resurselor ei de feminitate, dar aci. Ada ni s-a părut prea „predată fără luptă“ lui Mihai, renunțînd prea ușor la personalitatea ei inițială. Dimpotrivă, Elekes Emma, la Satu Mare, s-a orientat mai bine, înțelegînd că Ada trebuie să rămînă mereu femeie, ușor cochetă la început, chiar polemică, la nevoie, și abia mai tîrziu să fie fascinată de forța bărbătească a lui Mihai. La fel a procedat și Gilda Marinescu (Timișoara), care — după ce a pus în actul I un just accent pe latura „băiețoasă“ din Ada — a urmărit cu plastică vioiciune „lecția de marxism“ a lui Mihai, lăsînd să se vadă limpede că fiica Profesorului e o fată deșteaptă, ageră la minte.

Mihai s-a bucurat de două interpretări demne de reținut: Lazăr Vrabie la Municipal și Ács Alajos, la Satu Mare. Cel dintîi a cucerit prin modulurile directe,



Scenă din spectacol (Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare): Ada (Elekes Emma) și Profesorul (Deési Jenő),

prin umorul spontan, prin franchisea împrumutate personajului, ca și printr-o anumită gingășie pe care a intuit-o în chiar paginile textului. ACS nu și-a construit personajul atât pe dezinvoltură, cât pe o subliniată candoare și puritate sufletească. Vrabie a fost mai spiritual, ACS — mai liric. Din păcate, la Timișoara, personajul a fost sacrificat prin jocul inexpresiv și terestru al lui Eugen Tănase, lipsit, de data aceasta, de resursele potrivite acestui rol.

Profesorul lui Jules Cazaban (Municipal) a fost duios, sensibil, neajutorat, un intelectual în care abia după evenimentul Eliberării mijeste puterea lăuntrică de a-și trăi viața în libertate. Subtil, Gheorghe Leahu (Timișoara) a abordat personajul Profesorului din latura „demnității naturale“, pe care nu i-a trădat-o nici o clipă. Pe de altă parte, Leahu s-a priceput să instileze scenei beției — pe lângă umorul necesar — și o picătură de tragism, ceea ce a prins bine chipului de om exprimat. Deési Jenő, la Satu Mare, a estompat în oarecare măsură problematica proprie a personajului, și i-a accentuat dragostea paternă în care-și topește aparenta severitate față de Ada și de Andrei.

Csiky András (Satu Mare) a fost, fără îndoială, cel mai interesant și mai profund Andrei. Actorul a întrupat un Andrei viril, tranșant, consecvent, făcând cu atât mai vădită eroarea de gândire a personajului. Îndeosebi în actul III, Csiky s-a distins printr-un joc remarcabil: frământarea pianistului, durerea și sensul imensei nedreptăți care l-a năpăstuit, nobila hotărâre de a renunța la iubirea Adei, toate aceste sentimente — variate și uneori contradictorii — au fost nuanțate și gradate cu mult simț dramatic. Ceilalți doi interpreți ai lui Andrei, Gheorghe Ghițulescu (Municipal) și Laurențiu Azimioară (Timișoara) au pus accentul mai mult pe gracilitatea fizică, pe simțul neputinței și al dezarmării morale și materiale în fața răului. Expresive și cumpătat dozate, momentul disperat al torturii, care culminează cu un strigăt sfișietor, la Azimioară; precum și, la Ghițulescu, momentul confesiunii în fața lui Knapp. În Locotenentul Knapp, Fory Eterle (Municipal) a fost admirabil: un rol gândit cu multă acuitate și un personaj analizat pe toate părțile, cu o bună doză de inedit personal, din care n-au lipsit răceala ucigașului devenit profesionist, cum și acea ipocrită deferență și abominabilă comportare, pe care numai intelectualul decăzut și dezumanizat le poate manifesta. Fory Eterle mai are, în același timp, marele merit de a fi rostit replicile cu o perfectă claritate, cu o frazare exactă, cu nuanțele indicate de respectivele stări emoționale.

La mulți dintre actorii despre care am vorbit, tehnica vorbirii scenice ne-a apărut deficitară, dacă nu defectuoasă. Trăirea, „simțirea“ rolului nu acoperă riguros cuvântul rostit, și viceversa. Credem că în oarecare măsură, acest neajuns provine dintr-o greșită aplicare a principiilor stanislavskiene cu privire la acțiunile psiho-fizice. Actorii sînt, în general, îndemnați de regizor să se cufunde mintal, afectiv și sensorial, în situația dramatică dată. Se recurge deseori la analogii de situații, se fac legături între un fapt trăit sau știut de actori și faptele pe care trebuie să le exprime în scenă. Nu rareori interpretul e solicitat să definească prin *cuvintele lui* o idee, o stare psihică, o „trăire“. Aici e punctul de plecare al greșelii. Definind și caracterizînd cu „propriile lui cuvinte“, cu propriul lui bagaj lexical și imagistic, rolul, actorul ajunge să-și strecoare aceste „proprii cuvinte“ și în *dialogul scris de autor*. De aici, o foarte aproximativă asimilare a replicii, mai mult pe semnificațiile ei largi, generale, decît în litera ei exactă. Un dialog dramatic într-o piesă de teatru, însă, nu se poate bizui doar pe redarea sensurilor generale și chiar fundamentale: dialogul se cuvine a fi rostit pe de-a-ntregul, cu sfințenie pe de-a-ntregul. Actorul trebuie să se convingă că numai *cuvintele autorului* și numai *acele* cuvinte sînt de spus pe scenă. Am făcut această paranteză, pe de o parte, pentru că textul lui Popovici are ținută literară și ca atare nu poate fi neglijat în nici o silabă a lui, iar pe de altă parte, pentru că, în binomul *replică-trăire* începe să se lărgească o breșă cu efecte rele, pe multe din scenele țării. Cei dinții responsabili în acest sens sînt și rămîn regizorii, care — să nu se uite — pe lângă rolul lor de pedagogi ai actorului și organizatori ai spectacolului, au și menirea de a fi dascăli de limpede limbă literară.

Dincolo de această observație — care de fapt vizează o arie mai largă decît a temei propuse aci —, dincolo de unele scăderi notate pe parcurs, spectacolele cu piesa de debut a lui Titus Popovici au avut demnitate artistică, au transmis viguros mesajul autorului.