

teatrul



1

În acest număr:

TRANSPLANTAREA INIMII NECUNOSCUTE

Comedie de AL. MIRODAN

CEASORNICĂRIA TAUS

Comedie de GELU NAUM

www.cimec.ro

Nr. 1 (anul XIV), ianuarie 1969

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România
REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

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

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și prin oficiile poștale din întreaga țară.
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

PROBLEME ACTUALE ALE ÎNVAȚA- MINTULUI ARTISTIC

Răspund: Ion Olteanu, Mihai Dimiu și
D. Esrig 1

* * *

TRANSPLANTAREA INIMII NECUNOSCUTE

Comedie de Al. Mirodan 9

CEASORNICĂRIA TAUS

Comedie în două acte de Gellu Naum . . . 43

* * *

U. Mindra

REÎNTILNIRE CU MEȘTERUL MANOLE 66

Lucian Giurchescu

TEATRUL NAȚIONAL DIN PRAGA LA
BUCUREȘTI 72

Ion Coman

DIN EXPERIENȚA UNUI DIRECTOR DE
TEATRU 76

Ana Maria Nartî

TOT DESPRE SECRETARI LITERARI . . . 83

Mihai Nadin

TEATRUL LA PLURAL 87

URMĂRIND PREMIERELE

„Ofițerul recrutor” de George Farquhar
(Teatrul Mic): „Echilibru fragil” de
Edward Albee (Teatrul „C. I. Nottara”);
„Întîlnire pe culmi” de Ludovic
Bruckstein; „Orologiul din Praga” de
Nazim Hikmet (Teatrul Evreiesc de
Stat).

Semnează: Mira Iosif, Heana Popovici și
Alec Popovici 89

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

● Iași ● Tg. Mureș ● Cluj

Semnează: Florin Tornea, Aurel Brumaru,
Mihai Crișan 100

Ion Cazaban

EXPOZIȚIA DE SCENOGRAFIE DAN
NEMTEANU 109

Dumitru Solomon

TEATRUL LA RADIO ȘI TELEVIZIUNE 111

Călin Căliman

CARTEA DE TEATRU: „GONG” DE ION
MANIȚIU 113

MERIDIANE

● Veneția ● Berlin ● Londra

Semnează: Andrei Bălcănu, Margareta Băr-
buța, Beatrice Staicu 116

Ilustrația: MARCELA CORDESCU

COPERTA:

Irina Petrescu în „Ofițerul recrutor” de
George Farquhar - Teatrul Mic



probleme
actuale
ale învățămîntului
artistic

CE CREDEȚI DESPRE ÎNVĂȚĂMÎNTUL DE REGIE?

Convorbirea cu profesorul George Dem. Loghin, prorector al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, publicată în numărul trecut al revistei noastre, a propus oamenilor de teatru o discuție asupra stadiului actual al învățămîntului de actorie.

Continuăm expunerea de probleme legate de structura, obiectul, condițiile studiilor superioare de teatru, adresînd de data aceasta profesorilor claselor de regie întrebarea: „Ce credeți despre învățămîntul de regie?” În acest număr, ne răspund regizorii-profesori Ion Olteanu, Mihai Dimiu și D. Esrig. www.cimec.ro

ÎNVĂȚĂMÎNTUL DE REGIE – CENTRU DE AVANGARDĂ

Anul acesta s-a stins unul dintre cei mai mari regizori europeni dintre cele două războaie, germanul Jürgen Fehling. Critica l-a considerat, când era în viață încă, un geniu : cum însă la noi cuvîntul și-a pierdut întru totul conținutul astăzi, trebuie să spunem doar că a fost mare. Prin ce ? Criticii susțin că era atît de mare pentru că „era foarte *cult*, înzestrat cu un deosebit *dar poetic*, foarte *sensual*, foarte *muzical*, și avea un măsurat simț al *stilului* și al *plasticii*“. Cu ce a venit pe lume acest om și ce și-a adăugat el la zestrea inițială ? Cultura, desigur, pentru că cultura umanistă este o rîvnă personală.

Cînd judecăm învățămîntul de regie ne este greu să nu pornim de la considerente asemănătoare ; de aceea, susținem că acest învățămînt poate fi făcut în trei feluri :

- postuniversitar,
- după terminarea bacalaureatului,
- în teatre.

Noi pledăm cu ardoare pentru cel postuniversitar. De ce ? Regia nu este o profesie care poate fi pur și simplu „învățată“ de către un număr fix de adolescenți — stabilit conform unei cote de școlarizare. Ei trebuie să fie mult mai mulți, pentru a avea din cine alege, dacă se poate alege : și cine altcineva alege, decît viața ? Mi-e greu să cred că niște tineri, abia terminînd liceul, au resursele intelectuale și experiența de viață care să le îngăduie să recreeze, în teatru, universul operei dramatice respective. Ar fi mult mai bine dacă *cei care doresc* să studieze regia s-ar recruta dintre intelectualii de acum afirmați în profesiunea lor : un foarte bun arhitect, medic, profesor, actor, poet, romancier care vrea să-și sacrifice arta sau profesiunea și s-o înceapă din nou. Să se verifice dacă o poate face sau nu. Și : să nu fie primit în institut (unde să nu stea mai mult de doi ani) pînă nu a montat la un teatru — unde să fi găsit un director om de duh, cu care să aibă același fel de a judeca arta (Ionel Teodoreanu așa a făcut cu Sava) — trei spectacole în trei stagioni succesive. Este necesar acest stagiu pentru că nu numai primul spectacol „izbutit poate da dreptul la profesiune, ci o verificare mai lungă, și apoi, în puținii ani de la Institut *noțiunile tehnice* se pot ușor învăța — greu este cu arta teatrală. Numai după ce ai terminat o facultate cu foarte *bune rezultate*, ți-ai putut dobîndi o metodă de cercetare științifică și o viziune filozofică despre lume. Cu ele și cu talent de regizor poți intra într-un teatru. La noi, Ion Sava a făcut dreptul și a fost avocat, bun ori rău — nu știu — dar că înainte de a intra în teatru era un mare caricaturist — cum scrie Arghezi, asta se știe. Caricatura cere o mare putere de sinteză ; și nu din asta i se trag lui Sava cele mai izbutite spectacole ale lui (*Macbeth*, *Șase personaje... , Frumoasa adormită*) ? Radu Stanca era licențiat în filozofie, poet și eșist cunoscut cînd a început să facă teatru. După el au rămas cîteva spectacole deosebite ca gîndire regizorală, dar și niște volume de poezie, teatru, și tot el a fost primul la noi care a scris despre metaforă în teatru.

Oricum s-ar face învățămîntul de regie, el trebuie să aibă unde se desfășura și, înainte de orice, dacă vrem să ne facem cu *adevărat* datoria, îi trebuie o scenă și un ansamblu actoricesc alcătuit din tineri și vîrstnici aleși pe genuri și nu pe alte considerente... Un centru de avangardă al mișcării teatrale românești, unde să se poată consuma experiențele cele mai personale și unde profesorul să lucreze pe viu cu studenții. Aceasta este singura cale ca ei să se poată dezvolta artistic, fără să fie traumatizați. Directorii-administratori se tem de tineri și începători, și directori-artiști sînt așa de puțini : atunci unde să cauți, unde să încerci, tu, începător, dacă nu în teatrul-laborator înființat anume pentru asta și sprijinit pe această cale ?

Clasele de regie în Institut sînt deosebit de interesant conduse, dar dacă n-ai *unde* și *cu cine* lucra, ce poți face ?

Descori, studenții de la regie se plîng de studenții de la actorie că nu au anumite compartimente bine sau suficient dezvoltate, că nu au o bună respirație, că ceea ce învață la mișcarea scenică rămîne în sala de mișcare și rar se vede în spectacol, și toate astea din cauza unei mentalități. Se decretează în artascenică și descori în literatură de către unii tineri *mîndria de a nu fi cult*. Unde poate duce ?

În teatru, lucrul nu mai poate dura și este de datoria regizorilor să-și impună punctul de vedere. Trebuie făcute studii de respirație în India, de concentrare în China și Japonia, pentru că teatrul european, ancorat prea mult în ultimele secole în teatrul de acțiune, a început să se usuce și are nevoie de revitalizare. Mulți dintre marii regizori europeni își dau seama de acest lucru și experiențele pe care le fac pornesc conștient din această criză. În laboratorul regizoral al Institutului aceste probleme s-ar putea pune, și viitorii regizori și actori și-ar schimba poate felul de a lucra și gândi. Sunt mulți tineri care pot și vreau mai mult. Unde să-și realizeze gândurile dacă ne mărginim la metode și condiții de mult depășite?

Mihai Dimiu:

REALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE

Sintem una dintre puținele, foarte puținele țări în care regia de teatru constituie o preocupare a învățământului superior. În câteva țări socialiste există forme similare. În celelalte țări ale globului, chiar în cele mai avansate — nu (excepții rarissime: R. F. a Germaniei, Belgia...). Fie pentru că ideea, deși socotită utilă, nu poate fi pusă în practică (se consideră că dificultățile asigurării unui asemenea învățământ pretențios nu ar li compensate decît printr-un randament minim, date fiind friabilitatea și numărul mic al companiilor teatrale, supuse criteriilor artistice, dar și seismelor comerciale); fie pentru că o asemenea idee este socotită în sine ca aberantă: „Arta regiei nu are legi, nu are reguli” — scria Jovet. „Arta regiei (...) nu este o profesie, este o stare. Ești regizor așa cum ești îndrăgostit.”

La noi, învățământul de regie s-a dovedit viabil și cît se poate de util. Instituită abia acum două decenii, respectiva facultate a depășit servituțiile primilor ani: lipsa tradiției, îmbicseala unui oarecare mimetism dogmatic, penuria schimburilor culturale și — pe plan material — precaritatea. A fost singură (dar suficientă) turbină, generînd pe rînd electricitate în mai toate teatrele țării: Vlad Mugur, Sorana Coroamă, D. D. Neleanu, Margareta Niculescu, Horea Popescu, Lucian Giurchescu, Petre Sava Bălănuș, Ion Cojar, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Georgeta Tomescu, David Esrig, Dinu Cernescu, Cornel Todea; cu unii dintre absolvenți, am ajuns să exportăm regie prin în locurile care au dat teatrului mondial pe Cronengk, Reinhardt, Piscator și Brecht... Acele nume românești care înseamnă ceva și aici, și peste hotare, figurau, nu de mult, în cataloage. Studenția nu le-a fost o îndatorire formală, menită să onoreze talente prin girul unei patalamale cu pecete și antet: la Institut s-a cristalizat un crez comun și, acolo unde materialul a fost bun, efectiv s-au construit regizori — regizori care, deși risipiți teritorial, după absolventă, au continuat să se manifeste unitar (însă fiecare personalitate păstrîndu-se ca atare), au trasat prin teatre coordonatele dibuite la Institut — și au constituit conturul unei „școli românești de regie”.

În loc ca asemenea primi pași buni să fie continuați, și în pofida cererii de cadre regizorale capabile, în decenii trecut s-a luat o măsură de domeniul absurdului: în plin avînt, facultatea a fost desființată. Astfel, de-a lungul a zece ani, nici un element calificat nu a mai întărit dinăuntru noul curent din teatrele românești. Tîrziu s-a reperat greșeala, și mai tîrziu s-a reparat: cursul de regie a fost reînființat. Abia în 1968, prin apariția unei noi promoții, fluxul cadrelor regizorale a reînceput spre teatre. Rapida consacrare a unora dintre acești proaspeți regizori — cel mai devreme Andrei Șerban, succedîndu-se Anca Ovanec, Aurel Manca, Ivan Helmer, interesul suscitât de unele montări ale lui Radu Boroianu, temeinicia lui Eugen Bodoșanu (nu considerăm enumerarea închisă!) sînt prevestiri care par să confirme eficacitatea învățământului în respectiva specialitate. Și studenții actualului an V excelează: e probabil ca numele care azi se înșiruie în condica de clasă: Geo Berechet, Magda Bordeianu, Octavian Greavu, Eugenia Ionescu, Nicoleta Toia, Olimpia Varadi — să-și capete sonoritatea. Nici claselor mai mici nu le lipsesc prefigurări majore

Odată ce teatrele se bat să ne capteze absolvenții, odată ce pe afișe numele tinere capătă urgentă acoperire în aur, odată ce arhiva Institutului acumulează pogoane de laude tipărite ale specialiștilor străini — înseamnă că învățământul nostru de regie dă satisfacție?

Ca unul ce am avut în grijă din anul I pînă în V acea primă promoție — 1968 — a noii ediții a învățământului de regie, ezit înainte de a răspunde.

Pentru condițiile asigurate — rezultatul e bun. Dar condițiile sînt optime? Nu. Nu sînt la nivelul actual al teatrului nostru. Cu atît mai puţin la nivelul pe care — din vreme — se cuvine să-l asigurăm teatrului de mîine.

Aproximația începe ab origine, de la concursul de admitere. În ciuda conștiințiozității comisiei (care nu arareori sîrșește cite o examinare mai extenuată decît examenul), chiar la capătul unei ore-două per candidat, nu reușești întotdeauna să deții posibilități categorice de apreciere. Îți apar ca evidente doar extremele — fie cei iremediabil neinteresanți, fie elementele cristalizate. Numărul locurilor fiind cu totul nesatisfăcător — de obicei 5, e greu și hazardat să fixezi o barieră care să dividă grupul de mijloc în *admiși* și *reșpiși* (grupul de mijloc neavînd accepția de *mediocru*, ci de tineri denotînd însușiri, dar aflați încă în stare plastică, născîndă, fără reliefări ferme, nici convexe, nici concave: elemente care, odată maturizate ca ani și ca familiarizare cu teatrul, pot evolua admirabil).

La disciplina de specialitate, anii I-II se bucură de condiții propice: prelegerile teoretice se îmbină cu activitatea practică — aceasta din urmă constînd în exerciții scenice cu caracter analitic și apoi în înscenări de durată cîtorva minute. Actori: studenții-regizori. Condițiile materiale ale clasei se dovedesc suficiente.

Odată cu anul III, încep dificultățile: studenții montează tablouri sau acte — cărora trebuie să li se asigure distribuții, timpuri și spații de repetiție... Începe o spinoasă tranzație cu profesorii de la catedra de actorie care (uneori nu dreptate!) se sfîșie să-și încredințeze învățăceii, încă neformați, unor mici *alter ego*-uri considerați la fel de neformați. Pînă la urmă, prin „muncă de la om la om” și cu sprijinul conducerii Institutului, se ratifică distribuțiile. Începe o jonglerie perpetuă, în care profesorul de regie se transformă în dispecer, în vinător și în martir: săptămîină de săptămîină, citeodată zi de zi, se pîndesc clipele libere ale studenților-actori, se ochesc săli disponibile, se programează repetiții care să nu impiețeze asupra activităților celorlalte clase și să ofere condiții egale studenților-regizori... Și cînd, în sfîrșit, totul pare pus la punct, intervin inevitabilele neprevăzături: cutare studentă, cutare clasă a devenit indisponibilă... Tot chinul acesta tantic și meschin implică un oarecare revers pozitiv: că studentul capătă simțul eșalonării în timp a muncii regizorale; sau că scenuțele-cutie cu care sînt dotate clasele neconvenînd unor montări cu o altă viziune spațială, această criză împinge studentul la soluții sui-generis adesea excelente: el improvizează alte dispozitive de joc, metamorfozînd clasele...clasele. solicită sala de mișcare scenică sau, uneori, chiar coridoarele, catedra de scenografie înlesnește viziunea și prorectorul aprobă... Rețin ingenioase soluții insolite datorite Olimpiei Varadi, Cătălinei Buzoianu, Ninei Gîochircă, lui Alexandru Colpacci, Alexandru Adrian Tatos, Tudor Mărăscu, Iulian Negulescu, Petre Ionescu.

În anul IV, dificultățile sporesc. Conform programei analitice, studentul trebuie să monteze o piesă de dimensiuni normale. Unde? La studioul Institutului se prezintă spectacolele-producție ale claselor ultimului an de actorie: cu greu se mai poate strecura în sarcina studenților-actori și a atelierelor tehnice o parte a spectacolelor studenților-regizori. Restul? Pentru ca și ceilalți studenți să poată lucra, începe o lungă tatonare pe lîngă teatrele bucureștene și cele din țară; corespondența oficială nu rezolvă aproape nimic, și atunci, pe cale amiabilă, profesorii își folosesc legăturile personale cu diverșii directori, încercînd să-i convingă de randamentul unei colaborări cu un student-regizor. Soluțiile echitabile se găsesc greu (depărtarea îngreunînd și mai mult perfectările cu teatrele dinafara Capitalei), căci trebuie armonizate interesele teatrului cu cele ale Institutului. Dacă directorii nu pregetă să manifeste interes pentru studenții afirmați în lumea teatrală, pentru cei încă necunoscuți cu greu găsești un teatru dispus să-i accepte; sau, dacă-l găsești, e un teatru slab, care, în loc să-i propulseze, le va atîrna leș. Nu poți nici avea pretenția ca teatrele de mîna întîii să oploșească studenții de mîna a doua. Cînd, în fine, se stabilește raportul „studentul X va lucra în teatrul Y”, încep tratativele asupra piesei — care nu totdeauna coincide din capul locului dorințelor teatrului și predispozițiilor sau cunoștințelor studentului; urmează problemele planificării etc., etc., etc.

După ce fiecare student își capătă rostul lui, zbuciumul cadrului didactic nu conținește, ci doar își schimbă conținutul. Dacă în anii precedenți, desfășurați în ambianța de laborator științific a Institutului, preocupările teoretice și munca practică se desfășurau într-un cadru academic și în condiții aseptice — acum studentul se lovește de concretețea uneori dură a problemelor celor mai diverse legate de transpunerea unui text într-un spectacol teatral profesionist. Probleme artistice, tehnice, uneori extraartistice și, totdeodată, extratehnice, îl invadează. Cadrul didactic trebuie să-și facă timp și să-i alerge în ajutor; sau, chiar în absența „s.o.s.”-urilor, se duce în cine știe ce colț de țară spre a verifica dacă jaloanele stabilite de student vor deschide o cale bună. Uneori repeți cu el cot la cot, ziua și noaptea, cu grija să-l ajuti cît mai mult în scurtul timp în care

poți sta acolo — dar și cu grija să nu i te substitui, să nu apară în fața comisiei de examen munca ta și nu a lui. Funcția aceasta de *joly-joker* de-a curmezișul țării îți aduce satisfacția datoriei împlinite, dar și prejudiciul risipei de timp, al mărunțirii repetate în cam aceleași probleme de meșteșugărie teatrală — și deci al unei eficacități reduse. Problemele nu pot fi preîntimpinate încă din anul III — prin anticipări la clasă? Doar în parte, căci — neavînd încă imaginea compunerii unui întreg spectacol și a realizării lui aievea în condițiile producției unui teatru — avertizările profesorului nu răspund la acea dată unor întrebări efective ale studentului (cu atît mai mult sînt depărtate de acuitatea vitală cu care i se vor pune aceluiași student doar cu un an mai încolo), ci i se par sîcîitoare și prea „de bucatărie“. Navigînd în primii ani doar prin sferele înalte ale gîndirii teatrale, punînd în scenă doar cu studenți de o formație intelectuală la fel de tînără și de aerisită, studentul-regizor nu bănuiește ce importante sînt, totuși, și aceste aspecte prozaice, dar indispensabile, ale muncii regizorului. Regizorul trebuie să fie un gînditor, un poet și un monarh al scenei — dar funcția sa elevată include și o bază telurică. Trebuie să știi cum să-ți poți transpune în concret rezultatul ideatei — și pentru asta, regia comportă, pe lîngă aspectul artistic, și cel meșteșugăresc. La urma urmei, pe un anumit plan, ce urmărește învățămîntul superior, decît a pregăti specialiști la un nivel superior? Căpații de lumea mirifică a speculației, în primii ani studenții sînt tentați să respingă „mezalianța“ ipostazei de meserie, sperînd că talentul compensează lipsa de experiență și că vor ajunge singuri la uneltele sau vehiculele cu care să-și materializeze ideile. E adevărat, dar în cît timp ar ajunge singuri, și cu pretul cîtor insuccese, și în urma cîtor dibuiri? În goana contra cronometru pe care ne-o împune trepidația timpului nostru, în atmosfera respectului față de munca altuia și față de banii statului, o asemenea irosire nu le-o putem îngădui.

Dar studenții ajung singuri la concluzia noastră, atunci cînd dau piept, în anul IV, cu producția teatrală. Atunci intră în panică, luptă, cu perioade de răzbire, cu perioade în care se pierd...

În anul IV ar fi deci momentul dezbaterii problemelor practice legate de toate etapele muncii regizorului în realizarea unui spectacol. Dar cum o să faci eficient, cînd studenții sînt împărțiți — cîțiva sînt în București, înainte sau după montarea spectacolului ce le incumbă, iar ceilalți sînt răspîndiți prin teatrele din țară? Așadar, continuitatea ciclului; prelegerilor există, dar numai pentru profesor; iar cei ce ascultă, deci cei ce tocmai se află la București, implicit înseamnă că pe moment nu lucrează practic — deci ceea ce li se spune răspunde unui interes latent, minor: fie reprezintă probleme de care se poticniseră (dacă apucaseră să lucreze spectacolul-examen), și rezolvarea lor se pare tardivă; fie, dacă nu au ajuns să lucreze în teatru, nu-și dau seama de proporțiile reale ale temei.

Anul V are o desfășurare mai netedă: studenții au ajuns să-și dea public măsura calităților, nu mai e nevoie ca profesorul să pledeze pentru ei în fața diverșilor directori — odată ce activitatea fiecărui proaspăt regizor pledează ea singură. Împărțirea prin teatre e deci mult înlesnită — și acolo studentul nu mai e pus în fața unei lumi inedite și inhibante, ci o cunoaște cît de cît, și cît de cît știe să-i facă față. Profesorul intervine mai ales ca mentor, ca viitor coleg mai în vîrstă.

Acestea ar fi cîteva notații în legătură cu unele condiții organizatorice și materiale care mi s-au impus în munca de catedră cu seria „noului nou val“-1968. A fost o muncă pasionantă, cu rezultate considerate în general pozitive. Personal, consider bune în special învățămintele de pe urma greșelilor, căci greșeli au fost — și nu mi le scotesc culpă, odată ce au fost făcute încercînd să-mi fac datoria și lipsit fiind de experiență în domeniul catedrei de regie. Într-adevăr, toți cei ce avem clase de șase ani încoace, de cînd a reinviat această secție, sîntem debutanți în materie, nici unul dintre foștii noștri profesori nu mai funcționează la această disciplină. Primii trei ani am lucrat împreună cu Radu Penciulescu, primind îndeaproape îndrumări de la fostul nostru profesor G. Dem. Loghin, apoi am rămas singur la clasă, spărgîndu-mi capul în fel și chip ca să mă descurc cu cei nouă studenți. Am avut norocul unor studenți în general talentați. Hiatalul anilor în care învățămîntul de regie a fost sistat, lipsa de experiență au implicat și o parte bună: imposibilitatea de a merge pe căi bătătorite, tendința ca această clasă-pilot să evo-lueze suplul prin contemporaneitate.

Dacă bilanțul nu e rău totuși, tuturor, de la conducerea Institutului și pînă la student, ne e limpede că se poate mai bine. Cum anume? Asta nu ne e chiar așa de limpede — dar vom încerca să dăm curs unor inițiative. Poate vom greși adesea, dar pînă la urmă se vor găsi căi mai perfecționate, mai conforme cu posibilitățile zilei de azi.

În primul rînd, în ceea ce privește asigurarea cadrelor. Ar trebui găsite mijloacele ca, fie în anul I, fie într-un an preparator, să fie admiși atîția candidați cîți

prezintă interes — urmind ca selectarea definitivă, păstrarea doar a celor foarte apti, să se efectueze în urma unor succesive eliminatorii furci caudine: în cazurile devenite rapid evidente, chiar în pragul semestrului II; în celelalte cazuri, la finele anilor I, II, III. Asta ar fi ideal — dar e nerealist. Nu poți pretinde statului un multiplu dilatat și fluctuant de cheltuieli — nu aproape 30.000 lei, cit îl costă anual fiecare student la regie —, fără minime garanții de fructificare a elementelor în care se investesc atîția bani. Și cum să le asiguri locuri la clasă, casă și masă, atîtor incertitudini? Pe de altă parte, nici profesorul nu-și poate lua răspunderea ca atîtor elemente, fie 3, fie 30, să le răpească unul sau trei ani din viață, ca apoi să le spună *nu*, iar respectivul să ia o altă îndeletnicire de la capăt. Preocupată de perfecționare, conducerea Institutului se gîndește la constituirea fiecărui an I de regie numai din studenți care au urmat primii ani fie la secția de actorie, fie la cea de teatrologie — deci ar fi familiarizați cu unele fațete specifice și, în plus, ar fi entități cunoscute pentru pedagogi. Nu știu dacă sfera nu ar trebui extinsă și elasticizată: aș propune niște *cercuri* sau *studiouri* funcționind după-amiaza și seara, iar duminică dimineața, în care studenți ai altor facultăți (în cazuri excepționale și elevi de clasa XII) să fie incluși într-o activitate de regie experimentală, să efectueze exerciții simple, să se consacre unor mici studii teoretice și practice. Volumul de muncă să fie redus, să nu impiezeze asupra activității lor în școlile superioare sau medii de bază: dar după un asemenea an preparator, sub îndrumarea și sub supravegherea unor cadre didactice de la Institut prezentarea la examen nu ar mai pune comisia în fața atîtor ecuații pline de entități necunoscute; iar anul sau anii prealabili făcuți la actorie, teatrologie, filozofie, literă, arhitectură sau o altă facultate nu pot strica bagajului de cunoștințe ale unui regizor. Trierea inițială ar porni de la mulți candidați — care în cadrul anului preparator nu ar necesita aproape nici o cheltuială, odată ce sînt incluși într-o altă formă de învățămînt.

Anii I și II s-ar desfășura cam în același cadru ca acel actual și cam cu aceeași programă de învățămînt, cu doleanța ca legătura cu practica de teatru să fie mult mai strînsă: efectuarea progresivă și efectivă, la studioul Institutului, a unor diferite munci de scenă (mașinist, butafor, recuziter, electrician, sonorizator, sufleur, regizor tehnic) și participarea la activitatea uneia dintre clasele paralele de actorie. Începînd cu anul II, perioadă de asistență de regie în teatre, pe lingă regizori consacrați — sub supravegherea catedrei.

Anul III — punerea în scenă a unei piese într-un act (în anii inferiori înscenîndu-se la clasă, momente, scene, tablouri), menită să fie prezentată publicului, fie la studioul actual al Institutului, fie la un altul, pe care-l dorim afectat numai claselor de regie (și înzestrat nu numai cu scenă-cutie, ci și cu un minim dispozitiv în spațiu), fie la un teatru sau un studio bucureștean. Astfel, studentul va putea fi consecvent călăuzit de către profesor, iar la clasă se vor putea dezbate în colectiv problemele. Pe lingă asistența în teatre, se vor face scurte asistențe și pe platourile cinematografice și ale T.V.

Anul IV — semestrul I — cursuri teoretice și activitate practică la Institut, plus asistență în teatrele Capitalei. Semestrul II — pregătirea, în țară, a examenului de absolvire. Absolvirea cu titlul „asistent de regie”. Încadrarea în teatru.

Obținerea titlului de „regizor” să se facă în urma unui examen de stat dat ulterior.

Dacă acestea ar fi cîteva sugestii legate de ameliorarea cadrului organizatoric și material al desfășurării învățămîntului de regie, ne vom îngădui ca de-abia într-un al doilea articol să abordăm problemele de primă importanță: preocupările pe care le considerăm axiale restructurării acestui învățămînt.

David Esrig:

PENTRU UN CARACTER MAI UNIVERSITAR AL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI TEATRAL

În actuala sa structură, învățămîntul artistic ar mai putea fi eventual ameliorat; dar, de fapt, ne aflăm în etapa în care totul ar trebui așezat pe o altă bază. Ca să definesc schimbarea necesară într-un cuvînt, aș spune că trebuie trecut de la un învățămînt școlar la învățămîntul de tip universitar.

Iată cum stau lucrurile în ce privește învățământul de regie: studiul este împărțit pe ani, ca în orice facultate. Fiecare profesor are o clasă, cuprinzând studenți de formații diferite, pe care-i unește un singur numitor: toți trebuie să lucreze un examen de aceeași durată. Apartenența studentului la o clasă sau alta este determinată de un criteriu exterior problematicei formației sale și numai hazardul poate favoriza o întâlnire spirituală între profesor și student. Asta face ca randamentul profesorului și capacitatea de absorbție și de asimilare a studenților să fie din capul locului limitate.

Aș vedea întregul sistem de învățământ regizoral altfel orînduit. Întîi, toți studenții — viitori regizori și actori — ar trebui să parcurgă împreună doi ani de pregătire cu materii de cultură generală teatrală și de curs practic de actorie. S-ar studia în acest timp istoria dramaturgiei, istoria artei: spectacolului, estetică; cursuri de artă plastică, muzică; mișcare, dans, lupte, machiaj etc. După această introducere în materia artei scenice și după ce elementele artei actorului au fost deopotrivă însușite de viitorii regizori, poate începe specializarea. (O asemenea soluție ar răspunde și problemei mult discutate — dacă la regie să fie admiși absolvenți de liceu, sau numai de facultate. Absolvenții de facultate ar putea intra în Institut direct în anul III; ca oameni care abandonează un drum sigur în favoarea unei vocații, ei ar putea fi scutiți de a-și mai consuma, pe băncile școlii, elanurile (mai utile în teatru) toți cei cinci ani de studii.

După părerea mea, învățământul de regie ar trebui să se desfășoare pe o durată de trei ani și să fie organizat *nu pe clase, ci pe ateliere*. Nu e o deosebire formală, de cuvinte — căci un atelier e o unitate structurală, și nu o alcătuire întâmplătoare. Studenții dintr-un atelier nu ar reprezenta o „promoție“, ci ar proveni din toți cei trei ani de studiu, fiecare alegîndu-și, dintre cele cîteva posibilități, atelierul din care dorește să facă parte. Adunîndu-se laolaltă oameni cu afinități artistice, climatul de creație ar fi mult superior, iar procesul de însușire a datelor culturale mult mai specializat.

Fiecare asemenea atelier ar fi condus de un regizor cu o personalitate artistică definită, asistat de un colectiv mai larg de actori și scenografi, de aceeași orientare estetică, aleși dintre colaboratorii constanți, a căror unitate de gândire și stil a fost de acum verificată. Pe compartimentele de specialitate corespunzătoare, aceștia ar completa și ar desăvîrși intențiile profesorului, sprijinindu-l pe student în elaborarea soluțiilor proprii.

Răspunderea studentului față de propria sa dezvoltare s-ar mări enorm: întîi, pentru că i s-ar acorda dreptul de a-și alege atelierul — ceea ce e un început de autodefinire, o adeziune limpede și fără echivoc la o orientare. În al doilea rînd, climatul unui astfel de atelier l-ar obliga la o permanentă stare de „trezie“ mentală, de receptivitate și de autoexigență: el n-ar putea să facă față în colectivul în care se află, dacă n-ar ataca rapid și cît mai profund zona spirituală care formează subiectul comun în acest atelier.

În momentul de față, studentul nu e pus în situația de a-și apăra un punct de vedere, ci de a face oricum un examen bun; acest sistem îi face pe mulți să se falsifice, să se deghizeze în felul în care simt sau știu că i-ar plăcea profesorului, că ar fi mai bine notați, sau, în cel mai bun caz, le întîrzie cristalizarea. În formula atelierului, s-ar dezvolta atitudinea independentă a studentului; or, aceasta este deocamdată necesitatea cea mai acută. Nu avem numai de cucerit un nivel profesional oarecare — momentul actual cere mai cu seamă stimularea unor orientări diferite.

Chiar pentru eficiența didactică a muncii, argumentele sînt în favoarea atelierului: dacă lucrez cu studenți de orientări deosebite, trebuie să-mi împart atenția și preocupările, să le ofer teme și bibliografiile diferite potrivite cu tendințele lor, să fac față de unii dintre ei un efort de obiectivare, să-mi autolimitiez solicitarea, ca nu cumva, prin presiunea prea puternică a preferințelor mele, să le stînjenesc dezvoltarea; oricum ar fi, din punct de vedere artistic aceasta e o minciună, un fals. Pe de altă parte, între studenți cu orientare comună, dar care au atins trepte de dezvoltare deosebite, se creează un soi de „cameră de ecou“ în care volumul muncii didactice se amplifică. Încercînd să se definească unul față de altul în cadrul aceleiași estetici, se creează o emulație dominată de criteriul artistic. Interesul față de o anumită direcție bine determinată îi îndeamnă pe studenți să-și caute singuri informația, scutindu-l pe profesor să debiteze banalități și permițîndu-i să se concentreze pe latura creatoare a activității sale.

Toate acestea nu reprezintă „descoperirea Americii“: așa este organizat învățământul artistic universitar în marile centre ale lumii.

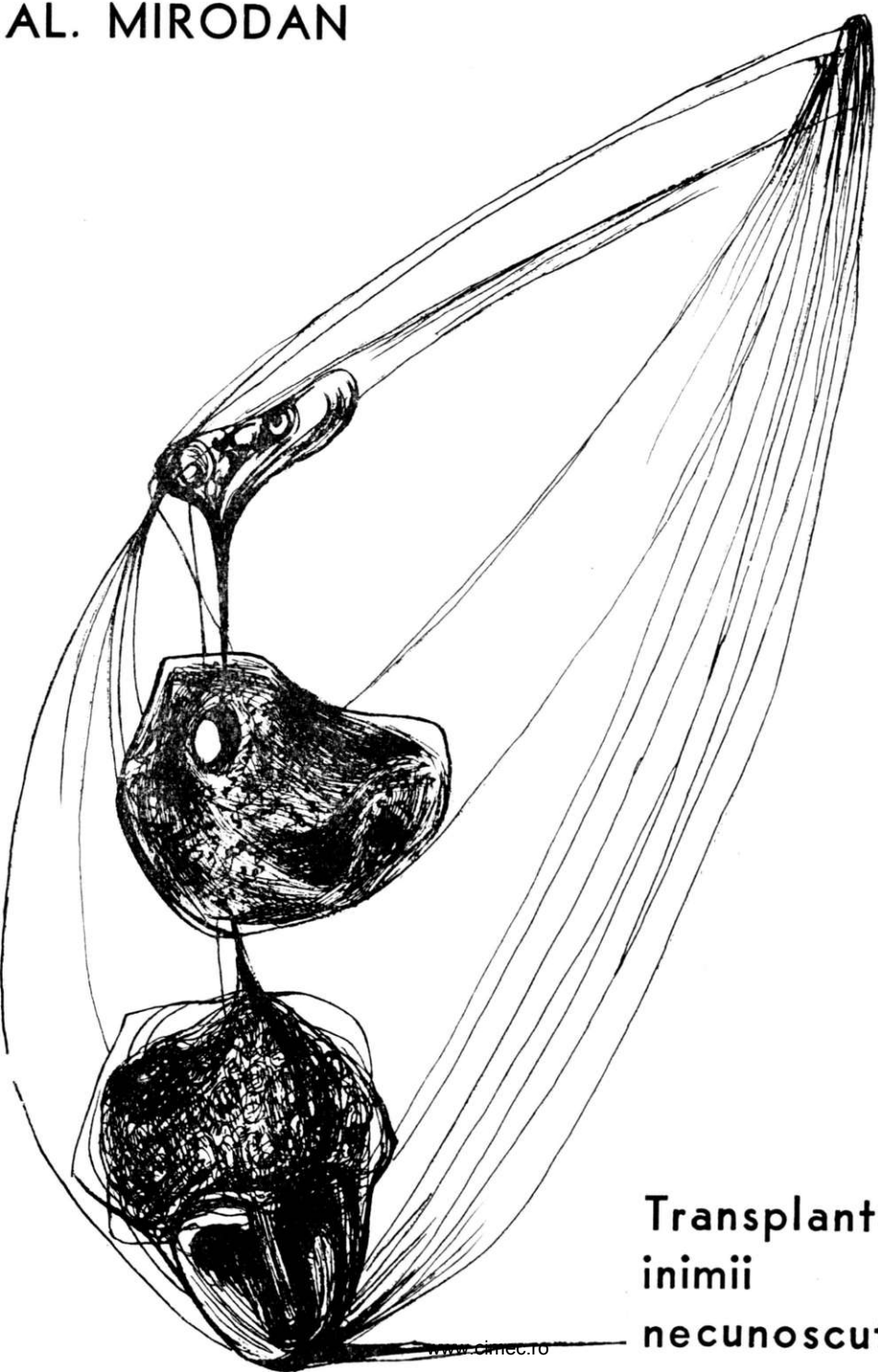
De altfel, prin această restructurare organizatorică problema nici nu e încă rezolvată, ci abia așezată pe temelia potrivită. Mai rămîne de realizat un lucru esențial — și anume, schimbarea de mentalitate care să transforme Institutul într-un centru de cercetare (teatrală, cinematografică și în general în domeniul artei spectacolului) — așa cum trebuie să fie fiecare institut de învățământ superior în domeniul său.

Un efort de redresare a interesului pentru nivelul teoretic al Institutului este extrem de important și de necesar tocmai pentru că la noi persistă o anomalie: între realizările concrete ale unei mișcări teatrale foarte vii, ce a izbutit să se impună printre cele interesante în lume, și ambianța ei intelectuală există o discrepanță care se mărește pe zi ce trece. Din această pricină, experiențe valoroase nu sînt duse pînă la capăt, cuceriri ieșite din comun rămîn izolate, nu devin modalități constituite artistic. Absența unor preocupări temenice pentru arta spectacolului, sub aspect istoric, estetic, tehnic, face ca valoarea însăși a învățămîntului să fie scăzută; studiul regiei și al actoriei e în esență empiric. Studenții au la absolvire noțiuni stilistice foarte vagi și confuze și — ceea ce e mult mai grav — un soi de mărunt dispreț practicist pentru studiu, pe care și-l închipuie ca pe o activitate fără nici o legătură cu creația vie, destinată celor lipsiți de har. Și, într-un fel, această atitudine poate fi justificată — atîta vreme cît activitatea teoretică nu depășește pragul compilațiilor. Numai studiul la obiect, în domeniul în care i se simte lipsa, poate convinge un practician de teatru de utilitatea cercetărilor teoretice; acesta este singurul care urmează îndeaproape și cu o influență directă activitatea practică artistică.

Modalitatea practică de organizare a activității de cercetare științifică este tot atelierul: nucleul grupat în jurul personalității ce definește profilul atelierului ar trebui să cuprindă — pe lîngă actorii și scenografiile despre care am mai vorbit — și cercetători în domeniul istoriei și teoriei teatrului, care ar conduce eventual și seminariile studenților atelierului, orientîndu-le spre același obiect ca și în activitatea practică. În acest fel, atelierul ar deveni și un centru interesant de activitate științifică: ar face studii de repertorii și dramaturgie, și-ar căuta și și-ar studia întreaga „ereditate” artistică; ar permite studenților care doresc să facă un anumit fel de teatru să intre în dialog cu cele mai importante realizări din lume pe linia pe care doresc s-o urmeze, stabilind și contacte cu artiști și cercetători străini.

Dacă întregul învățămînt teatral ar căpăta, prin asemenea măsuri, un caracter mai universitar; dacă valoarea intelectuală și calitatea estetică a studiului ar deveni preponderente față de cantitatea orelor de clasă și a seminarelor; dacă inițiativa studentului ar deveni un criteriu mai important decît sîrguința lui de a memora, sînt convinși că în cadrul Institutului s-ar putea dezvolta o activitate cu repercusiuni dintre cele mai profunde și mai salutare pentru ansamblul mișcării teatrale; Institutul și-ar cîștiga astfel locul pe care marile universități din lume îl au în viața științifică și culturală a țărilor lor.

AL. MIRODAN



Transplantarea
inimii
necunoscute

DON	
IRINA	17—18 ani
SOCRATE	colaboratorul lui foarte apropiat
MARA	doctoriță
BĂIATUL	student și sportiv totodată

— *Se va juca fără pauze* —

O cameră destul de mare și încărcată cu o cantitate covârșitoare de obiecte. Alături de mobila sumară și vădind că avem de-a face cu o încăpere pe jumătate hall, pe jumătate atelier de lucru intelectualo-plastic, coexistă, așezate fără ordine și sens, lucruri (toate noi, dacă nu chiar ambalate), precum: un aparat de radio foarte modern, un costum cu etichetele încă nedezipite, cutii cu pantofi, metraje, o mașină de ras electrică, flacoane de colonie, tuburi cu pastă de dinți, ciorapi de nylon, o mașină de spălat rufe, un ceainic electric, un fier de călcat asemenea etc. Decoratorul va acorda preferință obiectelor metalice. Peretele din fund cuprinde un placaj ce sugerează eventual existența unui dulap mascat. Lingă placaj, o fereastră cel puțin mare. Decorul exterior ne va informa că sintem la etaj. În stînga, două uși ducînd, prima către camera lui Don, a doua către camera Irinei. În dreapta, o ușă ce duce spre vestibul și bucătărie.

La ridicarea cortinei, Socrate se află în fața șevaletului, lucrînd invizibil nouă. Don, pe care-l zărim numai pe jumătate, sau poate chiar numai pe sfert, dă să iasă din camera Irinei. E la sfîrșit de conversație.

DON (*a cărui față n-o vedem însă*): Așa... fii cuminte... stai liniștită... Am vorbit cu doctorița... Vine-ndată... Cum? Zicea că sare-ntr-o mașină și că-n zece minute-i la noi. Asta înseamnă că-n maximum jumătate de oră-i aici... Și lasă prostiile, trebuie să fie ceva de primăvară, o astenie.

SOCRATE: Sintem în octombrie.

DON: ...Sau de toamnă. Astăzi fiecare anotimp își are maladia lui. De la o vreme, toate sezoanele-s bolnave. Și pînă atunci citește ceva... Nu, nu ziarele. Ceva vesel... (*„Te sărut” și închizînd ușa cu grijă, revine în cameră.*)

SOCRATE: Don, cum se simte?

DON: Socrate, eu n-am știut niciodată cum se simte cineva... Dar medical vorbind, se pare că ceva mai bine, ceea ce vrea să zică ceva mai puțin rău...

SOCRATE: La prima vedere n-are nimic.

DON: La prima vedere, nu. Dar toate femeile au cite ceva la a doua vedere.

SOCRATE: Oh... Irina... la vîrsta ei... Să nu exagerăm... În sfîrșit... poate că ai dreptate. La urma urmei, tu cunoști mai bine femeile.

DON (*melancolie în zări*): Din păcate, le-am iubit atît de mult, încît n-am izbutit niciodată să le cunosc cu-adevărat. De altfel, există femei care se simt rău pentru că se simt bine, în vreme ce altele se simt foarte bine cînd se simt rău... (*Revenire la pămînt.*) Dar aici nu-i vorba de femei, ci de medicină, de-o boală oarecare, de-o stare de leșin... așa cum mi se poate întîmpla și mie... și ție... De ce mă privești așa? Tu n-ai avut niciodată clipe de slăbiciune?

SOCRATE: Ba da. Atunci cînd am primit să lucrez cu tine reclame pentru „Publicom”, Televiziune și Institutul central de afișaj modern.

DON: ...Dar ai rămas. Tot din slăbiciune.

SOCRATE: Nu, din tărie...

DON (*visător*): E-adevărat. De altfel, m-am întrebat de multe ori cum se face că n-ai plecat. Că n-ai fugit... Că mă suportă. Pentru că eu, nu m-am suportat niciodată.

SOCRATE: Te înțeleg.

DON (*muștrare*): În vreme ce tu... tu... ai reușit din nefericire să suportă în suportabilul trei ani în șir.

SOCRATE: Îl suport și-acuma...

DON (*repros*): Și-ncă destul de ușor. Te-ai obișnuit.

SOCRATE: Ce-i drept, e drept. De când mă aflu lângă tine, m-am obișnuit cu neobișnuitul... De pildă, în mod normal, în clipa de față eu ar trebui să mă dau cu capul de pereți. (*Pauză.*) Nu mă-ntrebi de ce?

DON: Nu.

SOCRATE: Și dorința mea nu te surprinde...

DON: Defel. Avem, la orice oră din zi și din noapte, atâtea motive să ne dăm cu capul de pereți, și atât de puține ca să nu ne dăm, încit...

SOCRATE: Va să zică, nu ești curios să știi de ce sînt îndemnat să săvîrșesc acțiunea la care m-am referit mai înainte — tocmai acum.

DON: Acuma...

SOCRATE: Da.

DON: Și... aici.

SOCRATE: Aici.

DON: Asta-i cu totul altceva. Am fost întotdeauna foarte curios să știu ce se petrece în casa mea...

SOCRATE: Ei bine, este ora 8,35 minute.

DON (*speriat*): Nu cred.

SOCRATE (*ceas*): Opt și treizeci și cinci fix.

DON: De ce nu mi-ai spus pînă acum?

SOCRATE: Pentru că pînă acum n-a fost opt și treizeci și cinci.

DON: Ai dreptate.

SOCRATE: ...În plus, la nouă și jumătate vine băiatul de la „Publicom” să-i dăm reclamele pentru Televiziune. Reclamele pe care nici măcar nu le-am schițat. E clar?

DON: Toate dezastrele sînt clare, din păcate. Numai bucuriile-s tulburi. Ce-avem de făcut? Pantofii, mi se pare...

SOCRATE: Pantofii „Racheta”, costumul „Tex”, și un film: „Liliana printre atomi”...

DON (*ia o pereche de pantofi aflați pe masă și pornește a-i examina*): I-ai purtat?

SOCRATE: Alaltăieri...

DON: Și-s buni?

SOCRATE: Intră apa-n ei. Și pe urmă alunecă din cauza tălpii... Era să-mi rup piciorul.

VOCEA IRINEI (*din cameră*): Socrate!

SOCRATE (*duios*): Da, Irinuș!

VOCEA IRINEI: Vrei să-mi dai „Gazeta” de azi?

SOCRATE: Numaidecît.

DON (*o ia înaintea lui Socrate, căruia i-a făcut semn: stai la șevalet: și se îndreaptă spre camera Irinei*): Ți-o aduc eu! (*Către Socrate.*) Zici că alunecă? (*Și-a aruncat privirea spre publicăție.*) Desenează-mi pantofii la mijloc.

SOCRATE: Negru? Maro?

DON (*privire spre șevalet*): Maro. (*Indicații.*) Treizeci de centimetri în stînga. Douăzeci și cinci pe dreapta... (*Ochii în ziar.*) Ai citit? Ca să vezi! „Tragic accident lângă pădurea Băneasa, în apropiere de București. Aseară, în timp ce ploua torențial, fetița I.V. în vîrstă de 7 ani a traversat șoseaua București-Băneasa, în dreptul kilometrului 9, alunecînd în mijlocul drumului. În aceeași clipă venea din partea opusă, cu mare viteză, un biciclist. Acesta, voind să evite fetița, a virat brusc spre dreapta șoselei, răsturnîndu-se în șanț. Fetița a scăpat teafără, dar din nefericire salvatorul ei, a cărui identitate n-a putut fi stabilită pînă în prezent, se află în stare extrem de gravă la spitalul 4711. Așa cum ne-au declarat medicii, el a suferit o comotie cerebrală”. Drăguț... Acum douăzeci de ani m-ar fi emoționat. Iar acum douăzeci și cinci, aș fi lăcrimat de-a binelea... Ca să nu mai spun ce-aș fi simțit acum treizeci. (*Continuă lectura.*) „Încă un avertisment, sperăm, pentru părinții care-și lasă copiii fără supraveghere pe străzi și șosele. Iată ce urmări poate să aibă etc...”

SOCRATE: Au dreptate.

DON: Într-adevăr... Lași fetița singură pe timp de ploaie... Aleargă... alunecă... Socrate... gata pantofii?

SOCRATE: Da...

DON: Desenează o ploaie pînă mă întorc. SOCRATE (*urlă*): O ce?

DON: O ploaie torențială. Și pune-un copil în pantofi. (*A intrat în camera fetei, auzim frînturi nedescifrabile de cuvinte, apoi graficianul se întoarce alergînd către șevalet.*) Așa... (*Socrate a deschis dulapul, de unde, cercetînd niște rafturi și fișe, scoate un desen de*

copil. Don ia și el o pantofă, contribuind la execuția lucrării.) Pantofii în ploaie... o stradă... copilul care tocmai a alunecat și plînge...

(Operațiunea, precum și cele viitoare din această categorie, va fi executată de Socrate, sub îndrumarea și cu ajutorul lui Don.)

SOCRATE: De ce să plîngă?

DON: Toți copiii plîng atunci cînd alunecă pe stradă.

SOCRATE: Da' de ce să alunece?

DON (*strigă*): Pentru că-s lăsați de capul lor, brambura, ca vagabonzii. Miine-po:miine-i vezi pe toți cum înfundă pușcăriile. Mă și întreb ce naiba păzește ăia de la miliție... Așa... și pe deasupra scriem. (*Arată desenul și întreabă*). Țsta ce e. băiat sau fată?

SOCRATE: Băiat. Mă gîndisem că de abia marți am pus o fetiță la cutiile de lapte praf „Suco”.

DON: Băiat, care va să zică... Atunci: „Dacă vreți ca Mihăiță să nu alunece pe stradă, încălțați-l cu pantofi «Racheta»”. (*Socrate a înțepenit de ceva*). Ce-i cu tine? Nu te-ai așteptat la asta?

SOCRATE (*paralizat, bolborosește în form*)...

DON: Foarte bine. Înseamnă că reclama va izbi. De cite ori ți-am explicat că trebuie să ne așteptăm numai la lucruri neașteptate? Socrate, scrie! Mi-hă-i-ță...

SOCRATE (*deschide dulapul, caută*): Cu ce literă?

DON: Bleumarin. Format 48 B.

SOCRATE (*deschizînd diferite sertare*): Neagră, roșie, albastru deschis... bleumarin... așa... Corp 24... și Napoleon... așa 48 B. (*Alege literele necesare: acestea sînt decupate în carton*). „Dacă vreți-ca-Mihăiță... (*După ce s-a aprovizionat cu literele necesare, revine la sevalet și lipește textul*).

DON (*admirînd lucrarea*): Sărmanu' biciclist... El și-a închipuit că salvează doar o fetiță și cînd colo cu ocazia asta m-a salvat și pe mine... (*Potrivește literele*)... Încălțați-l-cu-pantofi-«Racheta»”. Socrate, nu știm niciodată pentru cine murim. Dacă toți oamenii care și-au sacrificat viața dintr-o cauză sau alta ar avea posibilitatea să vadă urmările faptului săvîrșit de ei, procentajul de martiri pe acest pămînt ar scădea cu 95 la sută. (*Telefonul*).

SOCRATE (*ridică receptorul și cu ochii foarte atent la Don*): Da... Cine întreabă?... Cîmpoieru... (*Don mimează situația omului chemat de dimineață la o ședință*). Nu, nu-i acasă... A fost chemat la o ședință... Cînd se-ntoarce? (*Don mimează lungimea ședinței*). Nu știu. Mi-a lăsat vorbă că-i o ședință lungă, s-ar putea să dureze pînă diseară... Da... O să-i spun... Vă salut... (*Închide*). Hm... Domnu'Cîmpoieru... Domnu'pictor Cîmpoieru... Are vernisaj duminică și te roagă să vii negreșit... După ce te-njură pe toate drumurile, sună la 8.35 disperat după (*mimează*) „prietenul meu Don”.

DON: Ce vrei? De obicei avem nevoie tocmai de oamenii pe care-i detestăm. Ceilalți nu ne sînt de folos. (*Clipă*). Da' de ce mă-njură?

SOCRATE: Că-n loc să pictezi...

DON: Ce anume?

SOCRATE: Oameni... Desenezi pastă de dinți... adică fleacuri...

DON (*uimire tragică, de neînțeles*): Fleacuri? Pasta de dinți? Ce mentalitate barbară! Dacă fără oameni pot să trăiesc liniștit o zi întreagă, fără pastă de dinți, viața ar fi de neîndurat...

SOCRATE: Asta i-am spus și eu. Dar Cîmpoieru mi-a zis că este inadmisibil să compari una cu alta.

DON: Cred și eu. Un tub de „Palmier” nu te poate murdări nici cum...

SOCRATE: Pe urmă... că... îl știi... el... caută... experimentează... a lichidat cu naturalismul... și că practică o pictură ne-realistă... și așa mai departe, în vreme ce tu...

DON (*taie*): În vreme ce eu, fac anti-realism de zece ani de zile! Domnul Cîmpoieru ia o femeie și o pictează în chip de copac. Ei și? Eu transform o lamă de ras ruginită într-o mîngiere. El se-așază cu sevaletul în fața Cîșmi-giului și după trei ore îmi arată pe pînă un triunghi isoscel. Eu transform o colonie care miroase a terebentină în mijlocul cel mai sigur pentru a cuceri bărbații de la 17 la 83 de ani și în primul rînd pe directorul general a căru-i secretară s-a nimerit să fii. El desenează o portocală în chip de rachetă cu trei trepte... La ce bun? Eu transform o mașină de spălat rufe în simbol al eliberării femeii contemporane de chinuri și neliniști, un biscuit „Victoria” în dușmanul de moarte al obezității, și un roman fără virgule într-o capodoperă. Dacă sîntem de acord că arta-i menită să schimbe o viață care nu poate

fi schimbată prin alte mijloace, atunci afle domnul Cimpoieru că la ora de față reclama e ultimul refugiu al frumosului. *(Ia niște reviste ilustrate și le răsfoiește cu voluptăți.)* Niciodată nu mă simt atât de bine ca atunci când răsfoiesc un „Marie-Claire“! Niciodată — atât de îndemnat să trăiesc totuși în continuare, ca atunci când respir ultimul număr din „Vogue“. Niciodată — capacitatea mea, stinsă, stinsă, de a visa nu se dezlănțuie într-afta ca atunci când pun mîna pe un „Elle“ — special de primăvară — sau pe „Jours de France“, cu miros de cerneală și cravate „Pierre Cardin“. Iliada mea de astăzi e o pagină-n culori închinată mobilierului „Thompson“ *(arată pagina respectivă)* cu o blană de urs pe parchet și o șatenă în cămașă de noapte „Rosy“. Știi care-i visul meu, Socrate? Aș vrea să trăiesc într-o revistă de mode... Iar domnul Cimpoieru mă condamnă pentru că-i ajut pe oameni să fugă, o clipă măcar, de-o altă condamnare.

SOCRATE: El pălăvrăgea ceva despre înșelătorie, despre faptul că ți-ai trădat convingerile din tinerețe...

DON: Ele m-au trădat pe mine...

SOCRATE: ...în sfîrșit... despre faptul că afișele tale nu spun adevărul...

DON *(tare)*: Dar cum să exprime adevărul, cînd sînt atât de frumoase! *(Iși admiră ultima lucrare.)* De altfel, consumatorii sînt ca femeile: îți iartă orice, cu condiția să-i minți... Oamenii nu-s însetați de lucruri, ci de imaginea lor. Toți sîntem morfinomani, Socrate.

SOCRATE: De ce?

DON: Pentru că singurul mijloc de a-ți păstra sănătatea e otrava.

SOCRATE: Dar conștiința...

DON *(murmură)*: Ai?

SOCRATE: Spunea Cimpoieru.

DON: Bănuiam. Tu ai prea multă decență ca să discuți cu glas tare despre asemenea lucruri...

SOCRATE *(continuă)*: Conștiința... nu-ți spune nimic, nu-ți dictează nimic... nu-ți comandă defel?

DON: În ce calitate? Și pe ce temeieri anume? Eu primesc dispoziții numai de la cei ce sînt în măsură să onoreze comenzile. De la „Publicom“... De la T.V... De la firme... Conștiința mea e de-o cînstă ireproșabilă, ea nu mă comandă de multă vreme, pentru că n-are cu ce plăti... Resursele ei sînt din păcate atât de sărace, încît s-a obișnuit cu

un standard de viață foarte modest... *(Ia costumul atîrnat la vedere, demonstrînd pe marginea lui.)* Cum ar putea domina-sa, de pildă, să-mi ceară adevărul despre acest costum la două rînduri, care, pe lingă faptul că-i croit ca pe vremea bunicii, mai are cusurul îngrozitor, de a ne sili să-i găsim o reclamă în... zece minute, mi se pare.

SOCRATE: Șapte. Iar ne-am luat cu vorba și nici nu știu cum am pierdut vremea.

DON: Dacă nu știi, înseamnă că n-ai pierdut-o...

SOCRATE: Totuși... am impresia că n-am ales momentul cel mai potrivit pentru a discuta pe marginea vieții.

DON *(mirat)*: De ce? Singurul merit al vieții este că te îndeamnă să discuți vesnic pe marginea ei. *(Bate din palme.)* Acuma însă, viteză. Să cîștigăm timp pentru a avea ce pierde. Cum ai găsit costumul „Tex“?

SOCRATE *(nesigur)*: Așa și așa.

DON *(se strîmbă)*: Dar mai mult așa...

SOCRATE: Îhm.

DON: L-ai purtat?

SOCRATE: Aseară la cinema.

DON: Și? N-ai nimic de spus?

SOCRATE *(umeri)*: Stofa înțeapă, marou-i cam roșcat, de fapt, ar merge el... dar... Ce să spun?

DON: Meseria noastră cere să spunem ceva în legătură cu lucrurile despre care nu-i nimic de spus... Șifonabil, ai?

SOCRATE: Oho!

DON *(stringe stofa)*: Pentru că, dacă n-ar fi șifonabil...

SOCRATE: Dacă n-ar fi șifonabil...

DON: L-ai purtat...

SOCRATE: Eventual... Îți dai seama, Don... Să știu că pun o haină pe mine, mă duc seara la gară, urc în trenul de Oradea, dorm pe o banchetă de-a două și dimineața cînd ajung acolo, sînt proaspăt, călcat... nou-nouț. *(Telefonul.)* Alo... da... Cine-ntrebă? *(Tare.)* Televiziunea? *(Don mimează: e-n regulă.)* Da, reclamele... să văd, o clipă... *(Don mimează: sînt gata!)* Sînt gata... Bineînțeles, toate trei... Și pantofii și costumul „Tex“... și filmul... Da, da, puteți trimite după ele... *(Semne disperate prin ochi și degete cu Don.)* Nu acuma. Că n-o să găsiți pe nimeni acasă. Eu tocmai ieșeam pe ușă... Maestrul... *(Don mimează: cele ce vor urma.)*... e dus pînă la farmacia din colț... Știu eu cînd să trimiteti... peste... peste... nu, n-o să fie nici o întîrziere... principalul e că-s

gata așifele... Înțeleg dacă n-ar fi gata, dar așa... (*Don mîinează din degete 25 de minute.*) Să zicem peste... (*Socrate nu vrea să creadă în exactitatea mimicii*)... în... Nu, n-am nimic, m-am înecat... În douăzeci și cinci de minute. Vă salut cu tot respectul. (*Gata, lui Don.*) Vine-n douăzeci de minute! Parcă mi-a dat cu ciocanul în cap.

DON (*Evrika*): Ce bine-mi pare!

SOCRATE (*revoltă*): Că sufăr?

DON: ...Da: sentimentele tale devin ideile mele. Desenează un ciocan.

SOCRATE: Nu înțeleg.

DON: Dacă-ți explic, n-o să înțelegi, iar cînd vei înțelege, n-o să mai ai nevoie de explicații. (*Colaborează la desenarea respectivului obiect.*) Așa... Iar ciocanul sparge o mașină electrică de călcat.

SOCRATE (*urlă*): De ce?

DON: Minunat... Dacă întrebi tu înseamnă că se va întreba toată lumea... și sub mașina sfărîmată... pune costumul „Tex” din fibre...

SOCRATE: Dar de ce?

DON (*rar*): „De-ce-sparge-el-mașina-de-călcat?” (*Aduce litere din casetă, aplicîndu-le.*) Asta vrei să știi... „Pentru-că-o-haină-„Tex”-este-neșifonabilă.” (*Rostînd sloganul. Don aplică literele corespunzătoare.*) Și prin urmare nu mai trebuie să fie călcată... (*Admiră.*) Niciodată... Merge?

SOCRATE: Nu e rău... nu e rău deloc. (*la costumul în mîină.*) Deși...

DON: Oh, ți-am explicat de vreo cinci-zeci de ori pînă acum că orice propozițiune, orice afirmație, orice da sau orice nu e urmat, inevitabil, de-un deși... Dumnezeu există... deși... Nu există Dumnezeu: deși... Și tu te trezești să-mi ceri adevăruri absolute despre o pereche de pantaloni fără manșetă... Caracterul, recunosc, cam discutabil, dacă nu chiar fragil, al sloganului lansat de mine pe afiș rimează cu fragilitatea lumii...

SOCRATE: Mă-ntreb uneori cum te lasă inima să... (*mîinile la cap*)... neșifonabil...

DON (*sec*): Inima-mi nu se mai amestecă de mult în activitatea mea profesională. M-a înșelat de-atîtea ori în tinerete, încît am hotărît să mă lipsesc de serviciile ei. (*Un ultim creion pe afiș.*) Gata... (*Caută pe masă.*)

SOCRATE: Ce cauți?

DON: Filmul... „Liliana printre atomi”.

SOCRATE (*deschide o casetă și scoate niște fotografii*): E aici...

(*Don examinează fotografiile.*)

DON: Cum e?

SOCRATE (*dificultăți*): Don...

DON: Să nu-mi spui că nu l-ai văzut.

SOCRATE: L-am văzut... Am fost aseară la „Difuzare”.

DON: Ți-a plăcut?

SOCRATE: Asta e... că... nu-mi dau seama.

DON: Dacă nu-ți dai seama, înseamnă că nu ți-a plăcut. Despre ce era vorba?

SOCRATE: ...Asta e... că nu-mi dau seama.

DON: Dacă nu-ți dai seama, înseamnă că nu era vorba de nimic.

SOCRATE: În sfîrșit... e un film dificil... (*Modest.*) Pentru mine, vreau să zic...

DON: Oh, filmele astea dificile sînt cele mai ușor de realizat... Cum începea? (*Tăcere.*) Concentrează-te și amintește-ți...

SOCRATE: Mi-aș aminti, dar n-am ce...

DON: Ascultă-mă, Socrate. Toate filmele au un început, inclusiv acelea care n-au. Ce vrei? Există legi de care nu pot scăpa nici măcar oamenii care-s încredințați că le-au sfărîmat... Așadar...

SOCRATE (*greu*): Doi oameni... un bărbat și-o femeie se plimbă braț la braț pe-un zid.

DON: Lingă un zid.

SOCRATE: Nu. Pe-un zid. Era de altfel un zid mai lat... Ca la vreo două palme...

DON (*aprobă din cap*): Aha... dragostea care, pentru a se împlini, trebuie să se ridice deasupra cotidianului.

SOCRATE: El vorbea tare, ea era surdă.

DON: Neputința oamenilor de-a comunica între ei...

SOCRATE: Pe urmă trece, bolid, o mașină sport Lancia 1300 G.T. și trei tipi în haine de piele neagră trag cu mitraliera.

DON: Violența contemporană care ucide sentimentele.

SOCRATE: Poate.

DON: Sigur. Mai departe.

SOCRATE: Atunci, el și ea fug și nimeresc într-o mlaștină... și intră în noroi pînă la gît.

DON: Sentimentele care se înecă...

SOCRATE: Nu se înecă de tot, pentru că în spatele mlaștinii e un munte cu banane.

DON : Banele nu cresc la munte.

SOCRATE : Pe muntele acela creșteau.
Și în plus, începuse să plouă...

DON : Am înțeles : simbolul erotismului modern.

SOCRATE : După care apare un ascensor care coboară prin mijlocul muntelui pînă ajunge într-un bar de noapte cu strip-tease, și de-acolo la Olimpiadă. E tocmai ziua cînd se deschide turneul de fotbal, zboară un avion care trebuie să arunce mingea, dar în loc de minge cade o bombă atomică.

DON : Foarte clar... Sfîrșitul civilizației, care coincide cu triumful sportului.

SOCRATE : Și-n timp ce cade bomba, încet, că-i legată de-o parașută, cetățeanul din mlaștină rostește un discurs.

DON : Lung ?

SOCRATE : Cam la vreo zece minute.

DON : Și ce spunea ?

SOCRATE : Nu știu. Eram cu Roxi.

DON (*sever*) : Socrate ! Ți-am atras atenția, pare-mi-se, și nu o dată, să nu cumva să te duci cu Roxi la „Difuzare.“

SOCRATE : Asta zice și ea.

DON : Pentru că una-i „Liliana printre atomi“ și altceva-i să te distrezi.

SOCRATE (*știe el ce știe*) : Ai dreptate.

DON : Buun... Să-mi aduci aminte să te cert.

SOCRATE : Cînd ?

DON : După-masă. Pe la șase. (*Socrate notează pe-o agendă de birou.*) Buun...
Și cum se termină filmul ?

SOCRATE : Într-un magazin alimentar cu autoservire.

DON : Așadar, viața-și urmează totuși cursul mediocru.

SOCRATE : Ba nu-l urmează deloc, pentru că autoservirea apare doar în vis.

DON : În visul îndrăgostiților din mlaștină ?

SOCRATE : Nu. În somnul unui pompier de la Mamaia. Pe plajă.

DON (*pauză*) : Asta mă depășește chiar și pe mine. Roxi ce zice ?

SOCRATE : Nu știu. A plecat la trei sferturi.

DON (*cu mirare*) : Cum așa ? De ce n-ai oprit-o ?

SOCRATE : ...Dacă dormeam... (*Tăcere.*) Ascultă-mă, Don. M-am zbatut un ceas jumate să dibăcesc ce urmărea regizorul. N-am izbutit.

DON : Înseamnă că și-a atins scopul.

SOCRATE : Vreau să zic, care este — adică... hm... concepția lui...

DON : Regizorii fac filmele. Concepțiile apar abia după aceea... În textele agenților de publicitate. (*Pași.*) Adevărul însă este că prezența pompierului mă depășește. Iar dacă mă depășește, înseamnă că nu înțeleg. Iar dacă nu înțeleg, înseamnă că filmul e neinteligibil. Or, dacă nu-i inteligibil, e intelectual. (*La lucru.*) Un chenar sobru. Titlul filmului... Și sus, un tanc. Un tanc din peliculă. Și dedesubt, cu litera 84, mai groasă : „Avangarda-eliberează-ecranele-Capitalei“. (*Soneria. Socrate se repede, deschide ușa, intră în vestibul, auzim : „Cine e ? — Numai-decît“. Se întoarce.*)

SOCRATE : A venit de la Televiziune. (*Don mimează dispozițiile : Socrate ia cele trei panouri de reclamă, iese în vestibul și discută cu vizitatorul. În timpul acesta, Don a deschis ușa camerei din stînga și face semne pozitive persoanei aflate înăuntru.*)

VOCEA LUI SOCRATE : Nu... Maestrul doarme... A luat niște pastile și trebuie să se odihnească puțin... Da, cam obosit... Ce vrei, dragul meu ? A lucrat două nopți la afișele-astea. De-alaltăieri seara de la șapte a început și de-abia acu' două ore a pus pensula jos... Și știi foarte bine că medicul i-a interzis. N-are voie să abuzeze. Da' parcă ai cu cine vorbi ? Pentru reclama asta de pildă... — hm... îți place ?... sobru și brutal. „Avangarda eliberează“ — s-a dus să vadă filmul de două ori. Nu o dată, de două ori. Și pe urmă, *eram aici*, a luat Enciclopedia filmului de Boussinot, volumul I, și a început să o studieze... Ai dreptate... Maniac... Poftim ? Nu, nimic grav. Trebuie să se odihnească nițel... Care celelalte ? Ah... Te referi la bomboanele drops, care va să zică... la frigider și la romanul fluviiu... Dacă-mi dai un telefon pe diseară... la șase, șapte, îți spun cînd să treci... după mine-s gata de mult... avem cîte patru variante pentru fiecare... dar nu-l știi pe nea Don ?... El numai pe la a cincea începe să fie mulțumit. Și încă... O să-i comunic... Mulțumesc. Ești foarte drăguț... Mulțumesc. (*Socrate s-a întors în cameră. Lui Don.*) L-am expediat. (*Don a trimis o ultimă beza, închizînd ușa cu grijă.*) Uf ! Nu știu unde-o să ajungem cu ritmul ăsta de muncă.

DON : Eu însă știu, prietene, fapt care mă îndispune peste măsură. Ciudat...

- Singura informație precisă pe care am dobândit-o în legătură cu viața este moartea și, cu toate acestea, uităm de ea în 97% din existență, pentru ca, în schimb, mintea noastră să fie veșnic doldora de știri false sau lipsite de însemnătate. S-ar zice că trăim dintr-o amnezie... Apropo de trăit, Socrate, hai să facem socotelile. Ce-am creat pe ziua de azi?
- SOCRATE (*contabilitate, cu creionul, pe-un caiet*): Cinci mii cinci sute de lei.
- DON: Mai concret.
- SOCRATE: Eu nu cunosc nimic mai concret decât cinci mii cinci sute de lei. Pantofii „Racheta” = 2.000. Costumul „Tex” = 2.000. „Liliana printre atomi” = 1.500.
- DON: Cu impozite?
- SOCRATE: Cu. Le-am tăiat...
- DON: Cinci mii cinci sute... Mai puțin banii lui Nae de la Agenție.
- SOCRATE: Șapte sute.
- DON: Și minus Clinciu de la administrativ.
- SOCRATE: Șase sute.
- DON: Și minus Petripop.
- SOCRATE: O mie...
- DON: De ce o mie? Pină acuma-i dădeam cinci sute.
- SOCRATE: I-a născut nevasta.
- DON: Iarăși? Dar, dacă-mi amintesc bine, atunci... îi dădusem șapte sute cincizeci.
- SOCRATE: A născut gemeni.
- DON: Asta-i altceva... În concluzie...
- SOCRATE: Trei mii două sute-n cap.
- DON: Cam puțin. După-masă trebuie să mai desenăm vreo trei mii. (*Arată spre camera fetei.*) Mă gindesc că s-ar putea să avem nevoie de medicamente. (*Examinează felurile obiecte destinate afișelor.*) Bomboanele drops... Ce naiba se poate spune... Mă gindesc...
- SOCRATE: De pe-acuma? Să lăsăm pe după-amiază. Tu ai întotdeauna o idee.
- DON (*vag*): Nu prea mai am. A fost o vreme, nu m-ai cunoscut, când eram atît de profund încît aveam o singură idee. Astăzi însă am obosit: posed mai multe. (*Între timp, Socrate, care pusese de cafea, veghează asupra clocotului.*)
- DON: Socrate, ținînd seama c-am isprăvit cu treburile, poți să-mi spui ce-avem de făcut pe ziua de azi? (*Colaboratorul a luat cafeaua de pe foc. Cești.*)
- SOCRATE: Să-ncepem cu vizitele.
- DON: Cu felicitările. Vizitele, după ce vine doctorița: poate va trebui să cîntăm medicamente... poate...
- SOCRATE (*utilizînd agenda cea mare, un registru, precum și un sistem anume de fișe*): Polifron de la Centrală împlineste 37 de ani.
- DON (*dictează*): Telegramă. (*Socrate stenografiază.*) Sincere felicitări cu prilejul împlinirii vîrstei de 37 de ani și cele mai bune urări de prosperitate și fericire...
- SOCRATE: Scraba de la Institutul de Grafică. 44 de ani.
- DON: Telegramă. Sincere felicitări cu prilejul împlinirii vîrstei de 44 de ani și cele mai bune urări de prosperitate și fericire.
- SOCRATE: Ostafi de la Minister, cincizeci de ani.
- DON: Telegramă. Sincere felicitări...
- SOCRATE: Nu!
- DON: De ce?
- SOCRATE: Am auzit că n-o să mai fie director general. Îl... (*Gest: curăță.*)
- DON: Sigur?
- SOCRATE: Așa zicea Spoială.
- DON: Asta nu-nseamnă nimic.
- SOCRATE (*caută*): Și vicepreședintele zicea...
- DON: Asta-nseamnă ceva, dar prea puțin. Vreo sursă de informații mai serioasă, n-ai?
- SOCRATE (*palma-frunte*): Femeia de serviciu.
- DON: Asta înseamnă totul. De ce n-ai spus de la început? (*Gîndire.* Prin urmare, s-a curățat.
- SOCRATE: Cu scandal — se pare...
- DON: Atunci, nu-i mai trimitem telegramă...
- SOCRATE: Nu...
- DON: Ci o scrisoare pe două pagini. Mie-mi place să investesc cuvinte într-un căzut, așa cum jucătorii, la bursă, vorbesc de cei cu-adevărat mari, își plasează banii în acțiunile prăbușite și care costă foarte puțin. De multe ori, firește, aceste acțiuni rămîn înmormîntate. Dar, cîteodată ele-și revin pe ne-băgate de seamă, saltă-n preț de cîteva sute de ori și jucătorul pe care l-a fericit inspirația să cumpere hirtile cu doi bani jumatate, se trezește peste noapte în stăpînirea unei averi mai mult decât onorabile. (*Dictează.*) Dragă... (*Lapsus.*)
- SOCRATE: Scraba...

DON : Nu... Gigi... Cînd prietenii ajung prea sus, trebuie să le uiți prenumele. Cînd se află-n mizerie, plăcerea lor e să le uiți numele. „Dragă Gigi. Dă-mi voie mai întîi să te felicit din toată inima cu prilejul zilei tale de naștere. Din păcate, așa cum întru uluirea și adinca mea mîhnire mi-a fost dat adineaori să aud, această zi hărăzită bucuriei coincide, nedrept — vai, cît de nedrept pentru tine ! — cu una dintr-acele dureri care traversează, din ani în ani, viața bărbatilor din vremea noastră. Vei depăși ceasul acesta de cumpănă ? Sînt incredințat. După cum incredințat sînt că ieșirea la limanul încercării te va găsi mai călit și pe culmile destinate valorii tale. Al tău, cu cea mai veche și imuabilă afecțiune.” Data și semnătura. Cînd o primește îl podidesc lacrimile. Iar după ani și ani își va aminti... Cu siguranță... Pentru că un tip ca Scraba, lovit cum e, va privi cu asemenea bănuiele omagiile interesate în cît n-o să-și dea seama că cea mai subtilă formă a interesului e dezinteresul meu, cuprins în scrisoarea de față... *(Mai departe.)* Buletinul oficial de astăzi are ceva ?

SOCRATE *(citește)* : Bagdad, ordinul „Tudor Vladimirescu” cl. a IV-a.

DON : Cu ce prilej ?

SOCRATE : Cu prilejul zilei de 4 februarie...

DON : Telegramă. Felicitări călduroase cu...

SOCRATE : Știu...

DON : Data și semnătura. Altceva ?

SOCRATE : O naștere. Doamna Combi. Fetiță...

DON : Telegramă : Felicitări călduroase...

SOCRATE *(consultă niște fișe)* : Nu merge călduroase.

DON : De ce ?

SOCRATE : Pentru că i-am trimis același text de Ziua femeii...

DON : Felicitări sincere cu prilejul...

SOCRATE : Am înțeles...

DON : Altceva... Cine-a mai murit ieri ?

SOCRATE : Tănăsescu de la I.P.C.H.

DON : Ce-a avut ?

SOCRATE : Infarct.

DON : Nu vorbi... La vîrsta lui... Ca și Epure... alaltăieri.

SOCRATE : Îhim...

DON : Ca și Antioh, săptămîna trecută...

SOCRATE : Din senin.

DON : Destinul nu-i senin, Socrate. *(Clipă.)* Cam multe boli de inimă în ultima vreme. E îngrozitor. Dacă stai să te gîndești bine..., astăzi infarctul provoacă aproape tot atîția morți ca și accidentele de automobil... *(A început să bea cafeaua.)* Telegramă : Doamnei... strada... numărul... Ce să-i scriu ? Moartea-i una și-aceeași, nu văd cum ar putea fi durerea noastră de mai multe feluri... Vă rog, stimată doamnă, să primiți... cam dulce cafea, Socrate... dovada compasiunii mele... turcesca de-aseară fusese parcă mai bună... cele mai profunde... avea și caimac... cu prilejul dispariției tragice și premature dintre noi a omului la care în clipa aceasta... cred că-i brazilian... ne gîndim cu atîta durere... să iei cubaneză... Al dumneavoastră...

SOCRATE : Cum ?

DON : Sincer. Socrate, să-mi ghicești în cafea. *(Răstoarnă ceașca întru uscare. Telefonul.)*

SOCRATE *(la telefon)* : Da... Cine-n-treabă ? *(Jocul cunoscut.)* Domnu' Militade ? Nu, nu-i acasă... *(Don mimează un tablou.)* „La Muzeul Republicii. Da', îl studiază pe Rubens... Pentru ce ? În legătură cu reclama dumneavoastră pentru laptele praf... De... lumea-și închipuie că afișele-astea se desenează cît ai bate din palme... Nu zic nu, unii fac așa... *(Disprețuitor.)* Dar și ce iese !... Așa e... El nu lucrează numai pentru bani... Pentru el... afișul este... Da, o să-i spun... La revedere...

DON *(ceas)* : E tîrziu... Ce mai avem de făcut pe ziua de azi ?

SOCRATE *(consultînd o altă agendă)* : Trei invitați la masă... pe...

DON : Știu. Și seara ?

SOCRATE : Nimic. Ar trebui să inviți pe cineva. Sîntem cam în urmă cu planul...

DON : Ești sigur ?

SOCRATE : L-am cercetat ieri.

(Socrate se îndreaptă, urmat de Don, spre placajul, ca o ușă de dulap, de lângă fereastră, și-l ridică, descoperind un fel de hartă murală, ale cărei orașe sînt constituite din felurite nume de oameni. Din loc în loc, săgeți roșii, albe, galbene indică „situația” individului respectiv în cadrul planului general de bătălie socială. Utilizînd, ca ofițerii de stat-major, două rigle lungi și subțiri, cei doi pă-

șese la operațiunile de analiză a frontului.)

SOCRATE (*repede*): Matic e-n regulă, a fost săptămîna trecută. Tașulea, așijderca. Pe Pufan de la I.P.C.D. nu l-ai invitat de trei luni.

DON: „Cum dracu’? Parcă hotărisem să-l chem miercură...”

SOCRATE: L-am înlocuit cu... el rămăsese-n urmă cu-o jumătate de an...

DON: Așa e...

SOCRATE: Îl sun? (*Don zice din cap: da; secretarul telefonează.*) I.P.C.D.... Vă rog cu tovarășul director... Secretarul maestrului Don...

DON (*a preluat receptorul. În timpul acesta, Socrate scoate o săgeată roșie și așteaptă în fața „hărții” pînă la încheierea convorbirii, cînd va înfige săgeata în numele lui Vasile.*) Alooo. Pufan... Ce-i cu tine, dragă Pufan, nu te-a mai văzut omul de-un car de ani... Eu? Cu viața... N-ai să mă crezi de ce te-am sunat... tu știi că eu sînt cam nebun în felul meu... dar (*ride*) n-o să mă crezi, îți spun dinainte... te-am visat azi-noapte... Vezi? Nici eu n-aș crede dacă mi-ai spune tu... Da, mă... Să vezi, mă, se făcea (*Socrate tresare*) că eram la mare, noaptea sub lună. (*Socrate se agită.*) Ies pe plajă, acolo nimeni, mă dezbrac să fac o baie și cînd să m-arunc în apă, peste cine crezi că dau? Peste tine... Dar asta nu-i nimic, pentru că tu... tu, cu cine crezi că erai? (*Socrate face semne imprecise.*) Cu So... (*Socrate și-a comunicat, prin semne violente, neliniștea, ceea ce-l determină pe Don să oprească silabele, astupînd receptorul.*)

SOCRATE: Cu Sofia Loren l-ai visat pe Dobrescu de la pașapoarte...

DON (*la telefon*): Iartă-mă, mă înecasem. (*Cu suspens.*) Brigitte Bardot... Ei, ce făceai... Las’ că-ți povestesc eu mai pe îndelete. Trebuie... Nu se poate, simțeam că dacă nu te sun să-ți spun asta... Trebuie să ne vedem și să... uite, ce mai calea-valea. Diseară ai ceva anume? Atunci, știi, hai să ne vedem la „Arizona”. Să zicem la șapte jumate. Ești tare, domnu’ Pufan... Dispari din viața oamenilor, dar apari în visele lor. La revedere! (*Lui Socrate.*) Mai e ceva?

SOCRATE (*examinează stegulețele roșii de pe hartă*): Da, mi se pare că ar trebui să-i spui un cuvînt draguț lui... (*Caulă, se răzgîndește.*) Nu, cu Ganciu s-a re-

zolvat, dar căzuse stegulețul (*găsește punctul nemarcat*) „lu’ madam Furnarache.

DON: Vrei să zici că a trecut un trimestru de cînd n-am mai lăudat-o?

SOCRATE: Trei luni și o săptămînă.

DON: Cum zboară vremea... Ce i-am spus ultima oară?

SOCRATE (*cercetează fișierul*): „A slăbit de n-o mai recunoști”.

DON: Și anul trecut?

SOCRATE: „Singura femeie din București care știe să poarte un taior.”

DON: Am spus-o deci și pe asta. Socrate, e trist! Rămînem fără cuvinte... E cazul să-i vorbesc ceva despre bărbatu-său?

SOCRATE (*fișier*): L-a prins cu secretara la „Doi cocoși”.

DON: Copii?

SOCRATE (*același joc*): Un băiat de 16 ani.

DON: Învăță bine?

SOCRATE: Repetent.

DON: Și-n afară de asta?

SOCRATE: Pramatie.

DON: În ce clasă?

SOCRATE: A 10-a. Liceul 149...

DON: Tradu...

SOCRATE: De pe strada Viorelelor.

DON: Aha... Prin urmare, cînd se întoarce acasă...

SOCRATE: Numai că nu se prea întoarce.

DON: Asta-l privește... Înseamnă că trebuie s-o apuce pe Lumînărarilor și de acolo în parc... (*Semn: telefon.*)

SOCRATE: Alo! Cu doamna Furnarache... Domnul Don.

DON: Sărut-mîinile, doamnă... Eu... eu... Plăcerea e de partea mea... Te răpesc o secundă, pentru că — pur și simplu — nu m-am putut stăpîni. Să vezi ce s-a întîmplat... Treceam mai deunăzi pe Lumînărași... Și peste cine crezi că dau?... Ai ghicit: peste băiatul duminătales. Să mă crucesc, nu alta... Înalt, drăguț nevoie mare, era într-un grup de băieți și, bineînțeles, de fete... Și trebuie să-ți mărturisesc că nu el se ținea de coada lor, ci tocmai viceversa... (*Protestează.*) Care drăguț, doamna mea! E frumușel foc... Și cînd te gîndești că acu’ citiva ani... atitica... Cît are acum? (*Uluit.*) Numai? Imposibil... Aș fi jurat că merge pe nouăsprezece... Nemaipomenit. Asta o să facă ravagii

în rîndurile... Dacă n-a și început... Altceva? Nimic... Toate cum le știi... Am format numărul dumitale, așa dintr-un imbold... Nu-i așa? În definitiv, cele mai frumoase telefoane sînt acelea fără scop... Ai dreptate, au cam dispărut. O epocă dură, rea... Toată lumea cere, nimeni nu oferă... Doar noi cițișă, ră-tăciții generației de mai demult... Inimă? Vai, e o asemenea criză de inimi. doamnă... *(Ascultă cam plictisit ceea ce reprezintă evident punctul de vedere al interlocutoarei. Lui Socrate, în timp ce astupă receptorul.)* Înfige steagu în madam Furnarache. *(Socrate se execută. Don comunică secretarului cîteva dispoziții de ordin gospodăresc, îi lasă un timp receptorul, pentru a-și lega șireturile de la pantofi, apoi reia. la apelul secretarului, telefonul, rostind da... apoi văzînd că persoana de la capătul firului abuzează verbal, mimează o sonerie. Socrate se rehed în coridor, lăsînd ușa deschisă, apoi, după ce Don a punctat convorbirea cu trei de da. auzim soneria de la intrare.)* ...Sînt singur... și trebuie să fie doctorița... Nu. Irina-i cam bolnavă... nu, nimic grav, o stare... leșin... probabil. O să-i transmit. Mulțumesc. Sărut mîinile. *(Gata. Telefonul.)*

SOCRATE: Alo !...Alo !

DON: Cine e?

SOCRATE: Nu vrea să vorbească... Alo !
Trebuia să te caute o femeie.

DON: Femeile care mă caută pe m'ne nu tac niciodată. *(Socrate închide, dar telefonul sună din nou.)*

SOCRATE: Alo ! *(Iarăși.)* Alo !...
Aceeși tăcere.

DON: Dar dac-o fi alta?

SOCRATE: Alo ! Ascultă, domnule, dacă-ți place să taci la telefon, mai formează și alte numere.

DON: Ce știi tu, Socrate ! Sînt oameni care nu tac cu oricine... *(la receptorul.)* Alo !... Casa Don... Cu cine doriți?... Cu Socrate, nu, s-a văzut... Cu mine, nu, am observat... Cu Irina? Dacă do-rești cu Irina, tușește. *(Se aude, amplificată, o tuse la telefon.)* Da. Numai că duduia e suferindă... Să vedem ! *(Strigă.)* Irina !

IRINA *(din cameră)*: Da...

DON: Te cauță cineva la telefon.

IRINA: Cine?

DON: Nu vrea să-și spună numele.

IRINA: Atunci vin.

DON *(la telefon)*: Vine numaidecît... Argumentele dumitale s-au dovedit mai mult decît grăitoare.

IRINA *(a intrat în cameră și preia receptorul)*: Mulțumesc, tată.

DON: Crezi că este cazul să te dai jos din pat?

IRINA: Da, tată. *(La telefon.)*

DON: ...Cine e?

IRINA: De ce vrei să știi?

DON: Pentru că e-atît de discret încît ar putea să te iubească.

IRINA: Alo... O clipă. *(Lui Don, care trage cu urechea.)* Tată... De ce tragi cu urechea? Pînă azi dimineată îmi respectai libertatea.

DON *(îngrijorat)*: Pînă azi dimineată, erai mică. Dar, în clipa aceasta am impresia că ești destul de matură ca să pot începe a te supraveghea.

IRINA *(se îndepărtează puțin)*: Alo... Da... Da... Mi-a fost rău... Am leșinat... Nu știu, n-a venit încă doctorița... E bună... E una care-l iubește pe tata... *(Lui Don.)* I-ai spus doctoriței că-s bolnavă? *(Don înclină mirat din cap.)* Păcat, dacă-i spuneai c-ai leșinat tu, era de mult aici... De cînd așteaptă să-ți salveze viața... *(La telefon.)* Așa că n-o să pot ieși. Treci tu pe la mine... Cum cînd? Acuma... Poftim? Oh, dacă ții mai mult la antrenamente decît la mine... După-masă nu știu dacă o să fiu acasă... Nu, nu plec nicăieri, dar s-ar putea să mor. *(A închis telefonul.)*

DON: Irina !

SOCRATE: Irina !

IRINA *(se îndreaptă spre cameră)*: Mulțumesc, tată...

DON *(o oprește)*: Irina, ce-s vorbele astea? De ce-l vîri în sperieți pe băiat?

IRINA: Nu-mi place să sufăr singură.

DON *(murmur)*: Și vrei să împarți durerea cu el...

IRINA: Da.

DON *(acuzator)*: Îl iubești atît de mult?

IRINA: Tată, nu uita că sînt bolnavă. Mi-e rău.

DON: Irina, nu uita că-ți sînt tată. Mie mi-e și mai rău... Și, cu toate că, recunosc, nu-i momentul cel mai potrivit pentru a-ți oferi o lecție de morală...

IRINA: Toate momentele-s nepotrivite cînd e vorba să primești asemenea lecții.

DON: Totuși, cînd ești sănătoasă...

IRINA: Înțeleg. De-abia aștepti să mă simt mai bine, pentru ca să mă faci să mă simt prost.

DON: Vreau să-ți spun că, în speranța, firește, că te vei multumi să-mi scurtezi

numai viața, dar nu și această frază de două ori întreruptă pînă acum, că... ce vroiam să spun?...
 IRINA : Ceea ce spune orice părinte în asemenea împrejurări.
 DON : Eu nu sînt orice părinte !
 IRINA : Nu. Dovadă că discut cu tine...
 DON : Și cuvîne-se să-ți atrag atenția că e cazul să te ferești de bărbații pe care nu-i cunoști cu-adevărat...
 IRINA : Asta-i și convingerea mea. Dar cum să te ferești de cineva dacă nu-l cunoști cu adevărat ?
 DON : Întrebindu-i pe alții. (*Degete-n piept.*)
 IRINA : Tu ești altul decît mine, tată ?
 DON : Nu, altul decît el. Cine era la telefon ? Băiatul care-ți aduce discuri ?... Edi, cum îi zice ?...
 IRINA : Nu.
 DON : Atunci Hagiu, care-ți aduce bilete de teatru ?
 IRINA : Nu.
 DON : Sau... Eliodor, care-ți aduce bilete de film ?
 IRINA : Nu.
 DON : Oscar cu revistele ?
 IRINA : Nu.
 DON : Bumbu cu cărțile ?
 IRINA : Nu.
 DON : E un secret ?
 IRINA : Nu. Cu atît mai mult cu cît vei avea prilejul să-i deschizi, și nu pentru ultima oară, ușa.
 DON : Atunci de ce m-ai lăsat să întreb o jumătate de ceas ?
 IRINA : Ca să aflu cine-ai fi dorit tu să fie la telefon.
 DON : Socrate !
 SOCRATE : Da.
 DON : Dă-i două palme din partea mea. (*Socrate se ridică liniștit, ȋata ȋntinde obrazul și bunul prieten al casei aplică, simbolic ȋnsă, ȋndicaȋiile primite mai sus.*) M-a pus dracu' nu știu cînd să-mi jur, că n-o să te bat niciodată. Vanitate : străduindu-ne să fim altfel decît alții, ajungem să nu mai fim noi ȋnșine.
 IRINA : Foarte bine.
 DON : Pentru mine-i foarte rău.
 IRINA : Poate. Eu ȋnsă mă gîndeam la mine...
 DON : Irina, te rog ȋn genunchi, ȋnvăță din greșelile mele. Să nu juri niciodată. Pentru că, ȋncăpățînată cum te știu, ești ȋn stare să-ȋi respecti jurămintele, o eroare de neiertat și care-i ajută pe cei din lumea ta să nu-ȋi respecte drepturile.
 IRINA : După ce mi-ai cerut să mă feresc de jurămintele ?
 DON : Jură că nu vei jura niciodată.
 IRINA : Jur.
 DON : E singurul legămint care merită să fie respectat. Și că, spre deosebire de bătrînul și imbecilul tău de tată, care și-a pierdut libertatea de a bate...
 IRINA : Cui ai vîndut-o ?
 DON : Mie ȋnsumi... E singurul loc de unde n-o mai pot recupera... Tu, tu să trăiești potrivit dorințelor și voinței tale numai.
 IRINA : Voi ȋncerca.
 DON : Și dacă e cazul, să rupi cu orice te leagă sau ȋncearcă să te lege.
 IRINA : Cu orice ?
 DON : La vîrsta ta — cu orice.
 IRINA : La vîrsta mea, orice ȋnseamnă, de obicei, oricine.
 DON : Oricine. De pildă, cetățeanul de la telefon, a cărui prezență ȋn rîndurile preocupărilor tale mi se pare excesivă. De ce te ȋndemnam eu mereu să ai o sută de prieteni lîngă tine ? Ca să n-ai nici unul. Or... nu crezi că e cazul să lichidăm cu...
 IRINA : Nu.
 DON : Atunci — este ! (*Clipă.*) Cum îl cheamă ?
 IRINA : Popescu.
 DON : Te-am ȋntrebat cum îl cheamă pentru tine.
 IRINA : Pentru mine, Tibi.
 DON : Fotbalistul...
 IRINA : ȋhim...
 DON : Ȍsta care nu vorbește niciodată...
 IRINA : Cînd e cu mine — nu...
 DON : De ce ?
 IRINA : Pentru că nu-i dau voie.
 DON : Totuși, aș minți zicînd că la tine — acolo — domnește-o liniște desăvîrșită. Aud mereu glasuri.
 IRINA : E magnetofonul.
 DON : Numai magnetofonul ?
 IRINA : De ce numai ? Ajunge... Vorbesc alții pentru noi — cîntă... E mai bine- așa... Mai odihnitor.
 DON : Auzi, Socrate, mai odihnitor... Să nu-mi spui că ești obosită.
 IRINA (*simplu*) : Ba sînt.
 DON (*sare*) : Dar nici n-ai apucat să-ȋi trăiești viața — ca să...

IRINA (*simplu*): Sint obosită pentru că nu-mi trăiesc viața.

DON: Da' ce-ți lipsește? (*Tăcere.*) Asta e... Ți lipsește ceva. (*O apucă de obraz.*)

IRINA (*simplu*): Da...

DON: Ce anume?

IRINA: Nu știu.

DON: Asta-i grav, Irina. Pe vremea mea, oamenii știau ce le lipsește.

IRINA: Și era mai bine?

DON: Bineînțeles! Pentru că-și închipuiau că într-o bună zi vor dobîndi lucrurile pe care nu le au... Dar voi... voi ați împins exigența pînă-ntr-acolo încît vă lipsește tocmai ceea ce nu există... Ce poftă nesățioase! (*Irina s-a apropiat de Socrate și-i înmînează un bilet.*) Ce-i asta?

IRINA: Pentru Socrate. (*Aceștiua.*) Telefonază la 22.41.55, caută-l pe Căzimir, încunoștiințează-l că-s bolnavă și transmite-i ce-am scris eu aici...

SOCRATE: Bine... (*Fata se îndreaptă spre camera ei.*)

DON: Irina...

IRINA (*se oprește*): Da, tată.

DON: Și nu uita despre ce vorbirăm noi în legătură cu Tibi. Dacă, așa cum socot cu e-ar fi bine, vrei să ai cu el... o discuție... așa... mai... (*tare*) spune-i de la obraz.

IRINA: Așa-i vorbesc întotdeauna.

DON: Chiar dacă va fi neplăcut.

IRINA: Eu nu-i spun decît lucruri neplăcute. (*Iese.*)

DON (*lui Socrate, plimbîndu-se nervos*): Nu-mi place. Va trebui să discut cu ea, altfel, mai... Oh, din păcate, singurul lucru pe care nu-l învățăm de-a lungul vieții, este cum să trăim. Apropo de viață... te-ai uitat în cafea?

SOCRATE: Am lăsat-o să se usuce. (*Ia ceașca și se apropie, întru mai bună vedere, de fereastră, unde, cu Don lingă el, curios, pornește a descifra viitorul. Tăcere superprelungită.*)

DON: Ce e?

SOCRATE (*incrunțat*): Don...

DON: E ceva grav?

SOCRATE: N-am pomenit în viața mea o ceașcă atît de încilcită. (*Arată.*) Cineva la care ții foarte mult.

DON: Ăsta-s eu.

SOCRATE: Nu. O fată.

DON: Irina.

SOCRATE: Nu, altcineva.

DON (*nerăbdător*): La care țin eu?

SOCRATE: Da.

DON: Imposibil.

SOCRATE: Tu... vezi?... ăsta ești tu... Și... o persoană cu litera M... și una cu litera T... o mare învălmășeală... O învălmășeală cumplită... Apoi, din vălmășagul ăsta în care te afli și tu și fata — și M și T, se produce o schimbare, dar nu o schimbare oarecare.

DON: Normal, dacă-i oarecare nu e o schimbare.

SOCRATE: ...Ci una... (*Uluit.*) Dragul meu, ghicesc în cafea de treizeci de ani, dar niciodată pînă astăzi nu mi-a fost dat să...

DON (*nervi*): Ce fel de schimbare? În bine sau în rău?

SOCRATE: La-nceput... e... în...

DON: Nu la-nceput. La sfîrșit.

SOCRATE: La sfîrșit e înșeninare...

DON: Grav. Numai moartea... e senină. (*Socrate dă să răspundă, dar observă ceva de la geam, jos a frînat o mașină și...*)

SOCRATE: Doctorița!... Ce agitată e...

DON: Cred și eu. Are-atît de rar prilejul să mă vadă-n ultima vreme... Femeie: de cînd nu-i mai acord sănătatea mea, se mulțumește și cu maladiile... Am fugit să pun o haină pe mine. Dacă mă vede atît de neglijent, e-n stare să-și facă iluzii. (*Intră în camera lui.*)

IRINA (*voce*): Socrate... ai telefonat?

SOCRATE: Acuma. (*Telefonează.*) Alo, vă rog cu Căzimir... Din partea domnișoarei Irina. (*Citind biletul, Socrate bifează punctele succesiv.*) Domnișoara vă transmite că-i bolnavă și că n-o să poată veni azi la șapte la ceai... și vă mai roagă să-i spuneți lui Geo... da, Geo, că poate dispune de biletul pentru (*descifrează greu*) The... da, The Beeges; domnișoara vă mai roagă de asemenea, să-i comunicați Dinei, că nu cumva să-i împrumute lui Tuțu discul pe 33 cu... cu... exact... pentru că Tuțu are obiceiul să dea plăcile lui Vernescu Ștefan de la Politehnică, iar Vernescu Ștefan le împrăstie mai departe pe cinci lei imprimare, încît, după o săptămînă, tot Bucureștiul le are pe magnetofon... De asemenea, vă mai roagă să-l căutați pe Matei, care-o să fie la Raluca între 9 și 11, și să-i spuneți că l-a ascultat ascără la radio în cadrul emisiunii „Student și film”, și dacă-l mai înjură vreodată pe bătrînul suedez... o să-i pună pe băieți să-i rupă picioarele

la cinematecă în hol... Poftim? Da, atîta tot, mulțumesc.

(Intră Don. Și soneria cam agitată. Socrate a deschis și se întoarce conducînd-o pe doctoriță.)

DON: Sărut miinile. Mara.

DOCTORIȚA: Știu, am întinerit. Ce-i cu Irina?

DON: A leșinat...

DOCTORIȚA: Buun. Și tu?

DON: Mie mi-e bine. *(Scuze.)* Îmi pare rău... Poate altă dată.

DOCTORIȚA: Poate. Ești atît de sigur pe tine, încît nu m-ar mira să ți se întîmple ceva. *(Observînd ceașca de cafea.)* Vai, Don, mă uluiești. Ai pus să ți se ghicească în cafea?

DON *(umeri)*: Ce vrei, draga mea... De cînd nu mai cred în nimic, am început să cred în orice.

DOCTORIȚA *(ia ceașca)* ...

DON: Te pricepi?

DOCTORIȚA: La ghicit viitorul, nu. *(În ochii lui.)* Din păcate...

DON: Oh, fără scene. *(Tare.)* Te rog!

IRINA *(din camera ei)*: Și eu, Mara!

DOCTORIȚA *(tare)*: Pe tine te-ascult, Irina. Dar să știi că nu merită.

IRINA *(ca mai sus)*: Știu.

DON *(o ia de braț)*: De altfel, scumpă prietenă, eram tocmai pe cale să-ți comunic faptul că persoana dumitale se află în substanța, plină de taine, de altminteri, a acestei cești de cafea.

DOCTORIȚA: Minți. *(Don ridică brațele la cer întru dreptate.)*

SOCRATE: Nu, doamnă. Întîmplător, v-a spus adevărul.

DOCTORIȚA *(murmur)*: Cum se poate?...

SOCRATE: Sinteti în cafea.

DOCTORIȚA: Unde?

SOCRATE *(demonstrație la obiect)*: Aici.

DOCTORIȚA *(gheață)*: Aici e o bufniță.

SOCRATE: Mai la stînga, doamnă. Între fată și trăsnet.

DOCTORIȚA: Nu văd nimic, ce-i acolo?

SOCRATE: O seringă.

DOCTORIȚA: Eu nu sînt o seringă.

SOCRATE: Nu sinteti. Dar lîngă seringă e-un profil de femeie și deasupra femeii litera M.

DOCTORIȚA: Aha...

SOCRATE: Iar femeia al cărei nume începe cu M...

DOCTORIȚA: Sint eu... vrei să zici.

SOCRATE: Asta n-ar fi nimic...

DOCTORIȚA: Bineînțeles că n-ar fi.

SOCRATE: ...Dacă această femeie n-ar aduce înșeninare.

DOCTORIȚA: Asta de unde-ai mai scos-o?

SOCRATE: Din curcubeu...

DOCTORIȚA: Oh! *(Incruntare.)* Curcubeu...

DON: Acuma ce nu-ți mai place?

DOCTORIȚA *(vag)*: Curcubeele apar, dacă nu mă-nșel, după furtuni numai. *(Pași repezi spre camera fetei. Don o urmează. Deschizînd ușa, Doctorița îl oprește-n prag.)* Lasă-mă. Singură. De ce te holbezi? Nu-i prima oară cînd mă lași.

DON: Nu, dar e prima oară cînd o femeie-mi cere una ca asta. *(Doctorița a intrat în cameră, trîntind relativ ușa.)*

SOCRATE: Arată bine...

DON: Cred și eu: dacă m-a văzut... Trist, Socrate! Să te-mbraci în așteptarea unei femei pentru care altădată te dezbrăcai...

SOCRATE *(cu ochii la ușă, ca și cum ar admira-o)*: Altădată... cîți ani să fi trecut de-atunci?

DON: Cinci, poate șapte...

SOCRATE: Dar au fost frumoși...

DON: Astăzi, da.

SOCRATE: De ce astăzi?

DON: Pentru că au intrat în trecut, iar trecutul posedă însușirea de neprețuit, de a ne face să credem cu vanitate că am avut cîndva un prezent.

SOCRATE: Totuși, nu se poate spune că Mara nu te-ar fi iubit.

DON: Ce motiv ar fi avut să nu mă iubească?

SOCRATE: Și nici că nu s-a purtat frumos...

DON *(gratitudine)*: Destul de frumos, într-adevăr, a încercat să se sinucidă.

SOCRATE: Spune-mi și mie, că-s curios. Te-ai îndrăgostit de ea de la început?

DON *(profesor)*: Dacă mă îndrăgosteam de ea, n-aș fi avut-o niciodată.

SOCRATE: Da' cum ai făcut s-o cuceresti?

DON: Nimic. Am cucerit-o... Eu cu femeile întîii le pun jos, după aceea le ridic în slava cerului.

SOCRATE *(visare)*: Pînă ce rămin la tine.

DON: Nu, pînă ce fug, cucerite de alți bărbați.

SOCRATE: Mara n-a fugit.

DON : N-a avut cînd. I-am luat-o eu înainte.

SOCRATE (*pauză*) : Don. Vreau să te întreb ceva în legătură cu Mara.

DON (*intrigat*) : Și eu, Socrate : de ce ? De ce astăzi tocmai ? De ce așa ?

SOCRATE (*incurcat*) : Don...

DON : O iubești ?

SOCRATE (*enormitate*) : Cum aş îndrăzni ?

DON : Să-mi spui ? (*Socrate : Oh !*) Atunci ?

SOCRATE : Este că în cafea voi cădeți foarte îmbrățișați.

DON (*umeri*) : În cafea, se poate. (*Repede.*) Da' de ce nu mi-ai spus pînă acum ?

SOCRATE : Pentru că nu te-ar fi interesat defel. Iar Marei nu i-am spus-o, pentru că ar fi interesat-o prea mult. Dar de cîteva minute încoace mă urmărește o idee.

DON : Fugi de ea, Socrate, fugi de ea...

SOCRATE : E greu să fugi de o idee. De aceea, ca să pricep mai pe-ndelete unde bate ceașca, mă întrebam dacă nu cumva, în ultima vreme...

DON : Eu și Mara...

SOCRATE : Îhm...

DON : Nici pomeneală.

SOCRATE : Nu de alta, dar (*incurcat*), căutînd ieri ceva prin camera ta, am dat peste o hîrtie, căzuse din scrin, pe semne, o hîrtie mai veche din jurnal... vorbeai despre Mara.

DON : Cum ?

SOCRATE : Frumos. Se vede că aveai ceva de spus.

DON : N-aveam nimic de spus, dar aveam cuvînte... (*Amintiri.*) Bun. Sigur... Recunosc... Mara a fost o... femeie... pe care, pe care...

SOCRATE : Ce-nseamnă pentru tine o femeie pe care... ?

DON : O femeie cu care aş dori să mă căsătoresc.

SOCRATE : Vezi ?

DON : Ce să văd ?

SOCRATE : Că ai dorit.

DON : Da, dar n-am vrut. Dacă sîntem destul de puternici pentru a voi lucruri pe care nu le dorim, trebuie în același timp să avem tăria de a nu voi lucrurile pe care le rivnim. Mara s-a arătat a fi, la timpul cu pricina, o femeie admirabilă, în sensul că izbutea să cuprindă-n făptura-i, de fapt fragilă, o seamă întreagă de femei. Era o Mară frumoasă, deci utilă privirii. O Mară capabilă să pregătească niște salată de vinete, roșii, ridichi și ardei.

asa cum nu pomenim pînă atunci, dar nici, vai, după aceea ; o Mară care învățase să joace table ca să nu mă plictisesc, fapt care, în treacăt fie zis, o ajuta pe dînsa să fugă de plictis. O Mară care izbutise să nu mă strice cu nici un prieten, o Mară care se zbătea să mă scoată din casă — important ! O Mară care se zbătea să mă țină în casă — și mai important încă, o Mară știind să construiască niște zile ! Pe care de altfel le-am uitat, precum și niște nopți, pe care de altfel nu le-am uitat... (*Pe degete.*) Cîte Mare sînt ?

SOCRATE : Șapte.

DON : Și n-am pus la socoteală pe Mara doctor.

SOCRATE : Așa e. Opt.

DON : Deși... mă întreb uneori dacă prezența unui medic e binefăcătoare bărbatului. Femeile doresc într-atîta să te salveze de la pieire, încît fac tot ce le stă în putință pentru a te îmbolnăvi. Oricum, opt e opt... Și, scormonind prin amintiri, cred că aş ajunge pînă la zece femei, Socrate, într-una singură.

SOCRATE : E o sumă. Mai tare, vrei să zici, decît Dolores ?

DON : Dolores nu trecuse niciodată de șase... Cu lărghețe, șapte... Nu, hotărît. Mara deține recordul absolut...

SOCRATE : Zece ! Să-ncapă zece femei într-una !

DON (*melancolic*) : Da, Socrate, dar dacă-ai ști cîte rămîn pe dinafară ! (*Pauză.*) Căsătoria..., căsătoria la care te gîndești tu, e o îndeletnicire nespus de grea : pentru ca doi oameni să fie fericiți, trebuie ca unul din ei să accepte a fi nefericit... Mara, ce-i drept, era dispusă. Spre ghinionul ei însă, egoismul meu s-a hipertrofiat în ultimii ani. Dacă la început mă mulțumeam să nu ofer sufletul meu nimănui, astăzi — ce vrei, poftele cresc — am ajuns să nu primesc sufletul nimănui. (*Intră Doctorița. E vizibil tulburată, ca și cum s-ar fi aflat dintr-o dată în fața unei taine.*)

DON : Ce are ?

DOCTORIȚA : Socrate, vrei să-mi dai un pahar cu apă ?

DON : E grav ?

DOCTORIȚA : Dar nu ți-am spus nimic.

DON : Tocmai de aceea.

DOCTORIȚA : Liniștește-te, Don.

DON : Numai după ce-mi spui ce are Irina. Ignoranța mă neliniștește.

DOCTORIȚA : Da, ignoranța ta a fost întotdeauna purtătoare de tulburări grave și greșeli asemenea... Îmi aduc aminte...

DON : Nu acum, te rog, nu acum. O să-ți aduci aminte tot ce dorești la prinz, diseară, la noapte, mai ales la noapte, mâine, uite dacă vrei să ieșim mâine seară împreună...

DOCTORIȚA (*simplu*): Sigur că vreau.

DON : La Capșa... unde vei avea prilejul vreme de trei ceasuri să treci în revistă toate cite s-au întâmplat, operațiune foarte plăcută, deoarece sfârșește inevitabil cu: „Don, ești un criminal”.

DOCTORIȚA : Și nu ești ?

DON : Ba da. Cu singura deosebire că în clipa de față sint un criminal neli-niștit. Ce-i cu Irina ?

DOCTORIȚA (*după o tăcere*): Nimic anormal.

DON : Nimic anormal înseamnă ceva normal. Sau n-am dreptate ?

DOCTORIȚA : Tu când discuți ai întotdeauna dreptate.

DON (*trece*): Or, dacă-ți închipui că „normalul” îmi inspiră încredere, te înșeli amar. Natura, doamna mea, e-n ochii mei suspectă, foarte, și mă feresc de firesc ca de accidente.

DOCTORIȚA : Știu.

DON (*față-n față*): Așa încît nu ieși de-aici pînă nu-mi spui ce boală are Irina.

DOCTORIȚA (*suris*): Serios ? Cu toate că femeia din mine e-ndemnată să tacă pînă la sfîrșitul zilelor, medicul îți spune cit se poate de limpede : nici o boală.

DON : Asta nu se poate. Toți oamenii sint bolnavi.

DOCTORIȚA : Se pare că n-ai mai văzut de mult oameni sănătoși.

DON : Oamenii care să leșine de sănătate, la șase dimineata, în pragul ușii, și să geamă. n-am mai întîlnit.

DOCTORIȚA (*ușor*): Tu n-ai gemut niciodată fără să fi fost bolnav ?

DON (*în ochi*): Ba da, stimată doamnă. Dar nu eram singur.

DOCTORIȚA (*rar*): Ascultă-mă, Don. Irina nu-i bolnavă. Irina a crescut, Irina cunoaște niște stări de natură feminină...

DON (*jenat*): A... (*Înțelegere.*) Ah... (*Ușurare.*) Asta-i tot ?

DOCTORIȚA : Tot. Dar, după cum știi prea bine, *totul* cuprinde mai multe decît la un bărbat.

DON (*spor de jenă*): Știu... în sfîrșit... Presupun că pot să mă las pe miinile tale.

DOCTORIȚA (*simplu*): Întrutotul.

DON : Mă gîndeam adică... să discuți cu ea... ca o mamă.

DOCTORIȚA : La asta mă gîndeam și eu.

DON : Pentru că orice-am zice, se simte în casă absența unei femei cu experiență.

DOCTORIȚA : Fără îndoială.

DON : Va să zică, i-ai explicat toate cele de cuviință.

DOCTORIȚA : Da.

DON : Și acum e clar ?

DOCTORIȚA : Ne-am înțeles foarte bine.

DON : Mă miră. Nimeni nu se înțelege cu ea... Și-acum spune-mi, ce trebuie să fac ?

DOCTORIȚA : Deocamdată nimic.

DON : Medicamente... vreo rețetă ?

DOCTORIȚA : Mă-ngrijesc eu de toate... Plec acum la policlinică, vorbesc cu fetele de la farmacie și diseară trec din nou s-o văd...

DON : N-aș vrea să abuzez de timpul tău.

DOCTORIȚA (*suspin*): Știu, Don.

DON : Mara ! Nădăjduiesc că nu-mi ascunzi nimic.

DOCTORIȚA : Cum te-ai schimbat... Odi-nioară... mă invinuiai, dimpotrivă, că nu știu să ascund răul. (*Oprește replica lui Don cu un „taci” nerostit.*) ...Ah, și pentru că veni vorba de taine, rogu-te ca Irina să nu fumeze. (*Socrate tresare.*)

DON (*absolut*): Irina nu fumează.

DOCTORIȚA : Ba da. Am găsit două pachete de „Snagov”.

DON (*miliție*): Unde ?

DOCTORIȚA : Cam pe-acolo pe unde le-ascundeam și eu la 17 ani.

DON (*scrișnet*): Mă duc la dînsa, iau țigările și le arunc pe fereastră.

DOCTORIȚA : Nu-i nevoie. Le-am aruncat eu.

DON (*aprinzîndu-și o țigară*): Mă întreb cine-i ticălosul care-o aprovizionează cu țigări ?

DOCTORIȚA : Socrate. (*O conduce pe Doctoriță, apoi revine.*)

DON : Socrate... Cine-i stăpîn în casa asta ? Eu sau Irina ?

SOCRATE : Irina.

DON (*amenințător*): Să știi că va trebui să avem o discuție hotărîtoare în legătură cu țigările.

SOCRATE : Prea tirziu : discuțiile hotărîtoare au loc îndeobște după ce s-au luat hotărîrile.

(*Sonerie.*)

SOCRATE (*deschide și revine numaidecît cu un teanc de ziare. Ținînd seama că Don e în continuare pus pe ceartă. aghiotantul zice*): Acuma n-am timp să ne certăm. Trebuie să-ți citesc ziarele... Sau nu te interesează ?

DON: Ba da. Dacă tot nu-s în stare să aflu ce se petrece în lumea mea, măcar despre lumea cealaltă să am parte de oarecare știri.

(Soneria.)

SOCRATE (*se întoarce din drumul spre stînga, fuge în vestibul și se întoarce spunîndu-i lui Don ceva*).

DON: Nu!

IRINA (*vocea*): Ba da.

SOCRATE (*se repede în vestibul, dar din ușă îi spune lui Don*): Să nu-l bați! (*Apoi revine cu Băiatul. Acesta e înalt, puternic, net superior fizicește lui Don. Costum sport, sau de antrenament.*)

BĂIATUL: Bună ziua, domnu' Don.

DON: Aha... Pofteste, tinere, pofteste. (*Socrate se deplasează cu teancul de ziare în camera lui Don.*)

BĂIATUL (*arată spre camera fetei*): Se poate?

IRINA (*vocea*): Nu, nu se poate. Mă îmbrac. (*Auzim o ușă trîntită, sugerînd că fata a intrat probabil în baie.*)

BĂIATUL (*după o clipă*): Mai e bolnavă?

DON: Cred că nu, a-nceput să țipe.

BĂIATUL (*după o clipă*): Se simte mai bine?

DON: Își schimbă rochia. Toate femeile se simt mai bine cînd își schimbă rochia.

BĂIATUL (*același joc*): La telefon părea că...

DON: La telefon vocile femeilor par altfel decît în realitate. Eu m-am îndrăgostit odată de o fată, din pricină că-i auzisem mai întîi glasul la telefon, și m-am întors la altă din același motiv. Telefonul avantajează vocile feminine, de parc-ar fi niște fotografii ale glasului. Mă refer, bineînțeles, la fotografiile retușate.

BĂIATUL: Și doctorul ce-a zis?

DON: Că nu-i nimic grav.

BĂIATUL (*încruntare*): Mă miră... Dacă i-a cerut lui Cazimir să cedeze biletele pentru The Beegees, înseamnă că... în sfîrșit...

DON (*amabil*): O țigară?

BĂIATUL: Mulțumesc. Nu fumez. (*Dar ia o țigară, după șovăiri.*)

DON: Un coniac?

BĂIATUL: Mulțumesc. N-am voie... Știi... eu... (*Dar soarbe un ceva de alcool.*)

DON (*părinte*): Știu. Vii de la antrenament.

BĂIATUL: Da...

DON: Sau mai bine zis ai fugit de la antrenament.

BĂIATUL: De! Altfel, nu mi-ar fi dat voie șeful.

DON: Aveți vreun meci mai greu în perspectivă?

BĂIATUL: Foarte. Cu F. C. Abatorul. DON: ...Și presupun că vă pregătiți serios...

BĂIATUL: Alergări, haltere, lovituri de la 16 metri.

DON: Mult?

BĂIATUL: Opt ore pe zi... E destul de plictisitor.

DON: Tinere, ceasurile astea plictisitoare la douăzeci de ani ne scutesc de plictiseli la patruzeci. Dreptul la lenevie se cucerește prin muncă fără preget. Bineînțeles, dacă vrei să ajungi cineva...

BĂIATUL (*șovăieli*): Vreau să devin... un om... așa... un om... (*Nu găsește cuvintele.*)

DON: Hotărăște-te, sau un om sau cineva! (*Opriindu-i răspunsul.*) Pentru că în materie de cineva, îngăduie-mi, tinere, să-ți dau câteva sfaturi... Cam neplăcute, ce-i drept. De altfel, sfaturi plăcute nu există. (*Îl examinează îndecaproape.*)

BĂIATUL (*deranjat*): De ce mă priviți așa?

DON (*nostalgic*): Privindu-te, mă privesc... Crede-mă, dragul meu, că nu ți-aș da lecții dacă n-aș avea convingerea că am săvîrșit o cantitate cu totul remarcabilă de greșeli la viața mea.

BĂIATUL: Oh, exagerați...

DON: Nu exagerăm niciodată afirmînd că am greșit. Ți-am urmărit mișcările cu atenție din clipa în care ai fost chemat la antrenament și pînă acum. Va să zică, a fost deajuns un strigăt de fată oarecare ca să te smulgi de pe teren. Iată o greșeală de neiertat!

BĂIATUL: Irina nu-i o fată oarecare.

DON: Asta-i a doua greșeală. În clipa în care ai ajuns la concluzia că fata la care ții nu e oarecare, ești un om pierdut.

BĂIATUL: Totuși... e un sentiment omenesc... și...

DON: A treia greșeală. Cine te-a învățat că sentimentele umane sînt folositoare omului? Ciudat! Cu cît te-ascult mai cu atenție, cu atît îmi aud mai limpede tinerețea.

BĂIATUL: Sinteți prea amabil.

DON: A patra greșeală. Nu sînt amabil. Dimpotrivă. Cînd spuneam că mă regăsesc în dumneata, nu-ți aduceam un compliment, ci o injurie. Pentru că de fapt nu ne place să recunoaștem în ceilalți calitățile noastre, ci numai slăbiciunile. Erorile vecinului sînt singura

noastră justificare și liniștire întru suflet. De aceea, îi simtem foarte, foarte recunoscători când păcătuiește. Ei bine, tinere, văd în dumneata, cu spaimă, anii mei de odinioară. Cam așa eram la începuturi. Spun *cam* așa și nu chiar așa, pentru că eram mult, incomparabil mai slab. (*Îl examinează.*) Din toate punctele de vedere. De băut n-aveam voie: mă-mbătam în fiecare seară. De fumat n-aveam voie: fumam două pachete pe zi. Etcetera. Mai ales Etcetera. Tineretea mea a fost o frază care începea cu etc. ...Aveam, firește, visuri mari, ca și dumneata acum.

BĂIATUL (*mirat, arată afișele din cameră*): Și nu vi le-ați înfăptuit?

DON: Nu... Dar poate că-i mai bine așa; îmi rămîne măcar iluzia că aș fi putut izbuti, dacă nu erau alții de vină — sau altceva. Știi ce anume rîvnesc să fiu?

BĂIATUL: ...Altceva decît? (*Arată afișele*)...

DON: Bineînțeles. Cum îți închipui că puteam visa de la 18 ani să mă pun trup și suflet în slujba pantofilor cu talpă de cauciuc? Servim cizmele, e drept, dar ceva mai tîrziu. Va să zică, nu știi ce voiam să fiu...

BĂIATUL: Nu...

DON: Fotbalist.

BĂIATUL: Ah!

DON: N-ai crede...

BĂIATUL (*delicat*): Ba da... însă...

DON: Mă găsești cam îngîmfat? Fii sincer.

BĂIATUL: Nu... dar...

DON: Poate eram. Poate nu. Fapt e că aveam șanse. Antrenorul... l-ai cunoscut pe Toboc, nea Toboc de la „Unirea“?

BĂIATUL (*venerație*): Nu. Dar am învățat după el la seminar.

DON: Nici nu mă miră. Ei bine. Toboc vedea în mine un... n-o să mă crezi... un al doilea Ionescu.

BĂIATUL (*sufocat*): Așa spunea Toboc?

DON: Pe cuvînt de onoare.

BĂIATUL: Oh, vă cred... cum să nu vă cred...

DON: ...Dar n-am ajuns. Și știi de ce?

BĂIATUL: Un accident.

DON: Dacă vrei, numai că accidentul meu a fost o fată.

BĂIATUL: Ah...

DON: O fată ca Irina. O fată pe care n-o socoteam cituși de puțin oarecare. O fată care m-a rugat într-o zi de aprilie să fug de la antrenament pentru că are să-mi spună ceva, foarte, foarte de seamă.

BĂIATUL: Și... ați fugit?

DON (*arată camera*): Era încă oară cînd mi se întîmpla să lipsesc de la antrenament. A urmat însă a doua oară. Și a treia. Și a patra... În același fel. Și din aceleași pricini. Pentru că fata avea ceva de spus... Ceva ce nu suferă întîrzieri și amînări...

BĂIATUL (*neliniște*): Chiar așa?

DON: Cîtă vreme iubeam, cuvintele fetei erau foarte de seamă; după aceea, chemările suportau amînări de la cinci zile în sus. Dar, prea tîrziu. Toboc mă trecuse pe tușă pentru lipsă de formă. Mușchii slăbiseră, suta de metri pe care o alergam în 10,9 secunde îmi lua 12, din trei penaltyuri ratam două, din cinci cornere, patru. Cădere. Cădere totală. Mai mult, cădere care, pe undeva, o mulțimea pe fata despre care-ți vorbesc.

BĂIATUL: Asta-nseamnă că nu v-a iubit.

DON: Asta-nseamnă că îi plăcea într-aita de mine încît voia să mă consume de tot, cu poște fără de margini și entuziasm, nemăilăsînd liberă altor îndeletniciri sau teluri, dacă vrei, nici o fărîmă din prea modesta mea făptură, ca să nu zic chiar personalitate. Gelozia ei...

BĂIATUL: A! Asta-i altceva...

DON: Nu e. Femeile-s geloase nu numai pe celelalte femei, ci și pe toate ființele, lucrurile sau obiectele care nu poartă numele lor. În mintea qubitei, mingea de fotbal era blondă, barele se unduiau ca niște coapse de balerină, aplauzele din tribună mă sărutau pe obraji, cartea pe care o citeam era lascivă, radio-jurnalul îmi făcea cu ochiul, strada pe care umblam în neștire îmi șoptea: ai venit? În fiecare zi, în fiecare ceas, în fiecare clipă fata despre care-ți vorbesc mă prindea în flagrant delict de adulter cu planeta. Pe scurt, vreau să te informez că, încet-încet, hărțuit, măcinat, cenzurat, gazda dumitale aici de față și-a ieșit din formă. După care a ieșit din echipă. După care a ieșit din lot. După care a ieșit din speranțe. Deși, ar fi putut deveni un mare jucător. Am impresia că nu mă crezi. Am impresia că mă socoți cam îngîmfat...

BĂIATUL: Nu, nu...

DON: Pentru că vanitatea oamenilor e într-atît de mare încît ei nu se mărginesc să-și închipuie ce vor fi, ci și ce-ar fi putut deveni... dacă...

BĂIATUL: Nu... Nu... Cred. Mai ales că, după statura dumneavoastră, presupun... că aveți stofă de inter-stinga.

DON: Aveam. Din păcate, n-am știut să fiu croitorul propriei mele stoffe. Din

păcate, n-am izbutit să mă construiesc, s'z scot din casă 80 000 de oameni, duminică de duminică, pe stadion, să călătoresc la Rio de Janeiro, să-mi văd fotografia în gazetă pe trei coloane, să povestesc la radio cum am înscris golul victoriei în minutul 9, să acord un interviu la televiziune despre sistemul de joc cu „il libero” și viața mea intimă și, mai ales, să refuz alte trei, să fiu oprit în stradă la București pentru un autograf, la Neapole pentru o fișie de tricou și la Sao Paolo pentru o șuviță de păr... Ți place?

BĂIATUL (*codindu-se*): Dda...

DON: Gîndesc ca tine?

BĂIATUL: Dda...

DON: Visez ca tine?

BĂIATUL: Da. Cum se poate?

DON: Foarte simplu. Cînd vei ajunge la vîrsta mea, o să descoperi că oamenii nu se mulțumesc să-mpartă aceeași viață, ci, mai mult, consumă dintr-aceiași vis... Mi-e teamă că-n vremea noastră viața dinlăuntru s-a uniformizat, la rîndu-i, urmînd exemplul vieții de-afară... Fugim cu toții de-aceiași pămînt și ne trezim împreună în același cer... Așa se explică poate că știu să-ți văd vedeniile. Și că te sim rîvnind la o zi în care circulația autobuzelor în București va fi întreruptă pe două ceasuri de la Bălcescu în Bariera Vergului, pentru că oamenii s-au năpustit spre stadion vînd să-l vadă... pe Tibi... (*îl arată cu degetul*) în duel cu Bonifacio de la Sao Paulo...

BĂIATUL (*uimit*): De unde știți?

DON: Pentru că nu se poate să fie altfel. Pentru că, la vremea mea, am rîvnit același lucru. Din păcate, n-am reușit. Și întrucît nu izbutisem să trăiesc la nivelul dorințelor, mi-am coborît dorințele la nivelul meu. În ziua aceea am abdicat. Ca atîția oameni de altfel și ca atîtea lumi... Oh! dac-ai ști cite tronuri sînt lăsate-n părăsire... în fiecare ceas. În fiecare clipă... După care, pentru că trebuia... totuși!... să trăiesc, m-am resemnat, iarăși ca atîția alții, și mi-am ales o meserie intelectuală...

BĂIATUL (*generos, arată reclamele*): Dar... grafica... e o... (*Profesiune foarte onorabilă.*)

DON: Prostii: nici un afiș n-a întrerupt vreodată circulația autobuzelor în București.

BĂIATUL (*ca mai sus*): Totuși...

DON: Taci. Știu ce vrei să spui. Că nu-i rușine să muncești cu creierul.

BĂIATUL: Fără îndoială.

DON: ...Și că nu e dat oricui să lucreze cu trupul.

BĂIATUL (*mormăie monajant*)...

DON: Poate mîine, odată cu mașinile electronice, care realizează calcule matematice, traduc din sanscrită, joacă șah și scriu poezii, să ajungem încet-încet și acolo, oamenii fiind în sfîrșit eliberați de indeletnicirile ingrate. Oricum, ordinatoarele sînt de-abia la început, așa încît totul este încă o chestiune de perspectivă. De altfel, de-a lungul istoriei, fericirea a fost mereu o chestiune de perspectivă, fiind programată de fiecare dată pentru secolul următor... Dar întorcîndu-ne la ziua de azi și rugîndu-te încă o dată să nu încerci a mă consola, vom spune înțelept: „mulți chemați, puțini aleși”... nu-i așa? (*Nu așteaptă răspunsul*) Precum și, mai ales (*arată desenele*), că, în definitiv, trebuie să le facă cineva și pe astea.

BĂIATUL: ...Aveți dreptate.

DON: Avem întotdeauna dreptate cînd ne recunoaștem învinși. Și tocmai de aceea îmi îngădui să intervin în viața dumitale. Crede-mă, sînt destul de ratat ca să-ți dau sfaturi. Nu mai renunța la antrenamente! Dacă, bineînțeles, vrei să ajungi în națională. Vrei, nu-i așa?

BĂIATUL: Vreau, sigur că vreau.

DON: Și să fii selecționat pentru Olimpiadă...

BĂIATUL: Ar fi grozav.

DON: Și — pe urmă — pentru campionatele mondiale.

BĂIATUL: Oh...

DON: Și-ntr-un an, doi, cine știe? să joci în echipa Europei...

BĂIATUL (*roșește*): Greu...

DON: Și-n trei-patru ani — cine știe? În echipa lumii.

BĂIATUL: Nici chiar așa.

DON: Și-n cinci-șase ani să primești titlul de jucător nr. 1 al anului, plus „gheta de aur”.

BĂIATUL (*neîncrezător*): Nu-mi fac iluzii...

DON: Ți faci iluzii că nu-ți faci iluzii... Dar ia închipuie-ți că într-o bună zi cînd te antrenezi, crîncen, ca de obicei, îndreptîndu-te în chip realist înspre iluzie, primești un telefon, lași sprînturile baltă și fugi la prima chemare a fetei, nutrind iluzia că te-ndrepti spre realitate. Ai pierdut o zi de antrenament? Da sau nu? Răspunde!

BĂIATUL: Am pierdut.

DON: Să mergem însă mai departe. După două zile, alt telefon. Și altă fugă de pe teren. Și altă cerere de scuze antrenorului, care ni le acordă din generozitate... Și altă cerere de scuze propriei noastre făpturi, care ni le acordă din

egoism. Dar, ai mai pierdut o zi de antrenament? Da sau nu? Răspunde!

BĂIATUL: Am pierdut.

DON: Și dacă mergem mai departe și dacă după alte două zile... telefonul sună din nou și dacă după chemarea disperată a glasului din aparat, dumneata pierzi încă o zi de antrenament...

BĂIATUL (*speriat*): E cam mult...

DON: E prea mult chiar. E semn că ți-ai pierdut forma. Or, singura problemă de fond în materie de fotbal — ca și de pictură, de altminteri — este forma... Să mergem însă prea departe. Să zicem că dumneata ai 22 de ani, că fata are 17 sau 18 sau 19, că v-ați îndrăgostit, de ce nu?

BĂIATUL (*încearcă*): Sigur... De ce nu?

DON: ...Și că v-ați căsătorit, de ce nu?

BĂIATUL: Chiar, de ce nu?

DON: O să-ți explic altă dată... Și că, în plus, aveți un copil.

BĂIATUL (*patern*): Oricum, copiii...

DON: Numai necazuri. La început te împiedică să trăiești, pe urmă te împiedică să te sinucizi. Un copil... Un copil... înseamnă că la ora 4 dimineața, când ți-e lumea mai dragă, deoarece nu o vezi, trebuie să sari din pat, buimac, și să alergi la farmacia din colț după aspirine, cu toate că a doua zi, duminică, joci în finala cupei R.S.R.; înseamnă că duminică la orele 9 dimineața, când tu faci yoga ca să-ți potolești nervii și să te pregătești pentru un eventual 11 metri decisiv în meciul de după-masă pentru baraj, bate la ușă și strigă...

IRINA (*vocea*): Tibi!

BĂIATUL (*tare, Irinei*): Da, Irinuș, nu-maidecât!

DON: Iar tu-i răspunzi, pentru că te-ai dovedit lipsit de răspundere față de propria ta făptură și pentru că — nenorocire — chemarea ei s-a dovedit mai tare decât chemarea ta.

BĂIATUL (*dă să intre în camera fetei*): Îmi dați voie...

DON (*baraj*): Să-i spui la revedere doar; îmi făgăduiești...

BĂIATUL (*șoaapte corneillene*): O să-n-cerc...

DON: Dă-mi cuvîntul dumitale... (*Băiatul făgăduiește cu un „îhîm”. Degetul la buze și privirea spre camera fetei.*) Și mai ales, dă-mi tăcerea...

BĂIATUL: Da.

DON: Orice ți-ar spune...

BĂIATUL: Bine.

DON: Orice ți-ar șopti...

BĂIATUL: Am înțeles.

DON: Orice te-ar privi în ochi...

BĂIATUL: Orice?

DON: Orice, dumneata pleci. Pentru că, să nu uiți asta niciodată: dacă vrei să trăiești bine, trebuie să renunți la viață... (*Băiatul intră la Irina. Don îl urmărește o clipă cu privirea, apoi cheamă.*) Socrate! (*Aghiotantul intră cu gazetetele vizibil răsfoite.*)

SOCRATE (*arătînd spre ușa fetei*): L-ai convins?

DON (*departe*): Cred că da... De altfel, eu cînd mint, spun o mulțime de adevăruri... (*Aterizare.*) Ceva nou prin ziare?

SOCRATE: Nimic. Războaie, ca de obicei.

DON: Altceva?

SOCRATE (*citînd*): „Oamenii de știință au pus la punct o nouă bombă cu hidrogen, care poate distruge, ea singură, treizeci de milioane de oameni într-o clipă”.

DON (*deprimare*): Ce vrei, Socrate, dacă nu se găsește nici o minte luminată care să oprească mersul înainte al științei... Tot avansînd, ajungem în epoca de piatră... Măcar douăzeci de ani să-l oprească. Cît mai am de trăit... După mine... progresul!

SOCRATE (*citînd*): „În Canada a fost înființată o bancă de inimi. Persoanele care doresc să-și lase inimile pentru a fi transplantate în caz de moarte, se prezintă la ghișeu și...”

DON: O bancă de inimi? Dă faliment.

SOCRATE: Sufletele nu-s rentabile. Altceva...

SOCRATE: O cronică despre expoziția de afișe de la Brașov.

DON: Cine semnează?

SOCRATE: Domide.

DON: Și cine scrie?

SOCRATE: Probabil că nevastă-sa... (*Citește murmurînd indescifrabil: „Don remarcabil, nuanțe”.*) E destul de bună.

DON: Numai o cronică foarte bună e destul de bună.

SOCRATE: Vrei s-o citești?

DON: Da. Sint foarte curios să știu ce-am vrut să exprim în desenele mele. (*Socrate rupe textul cu pricina și i-l înmînează.*)

SOCRATE (*indicații cu degetul*): ...De la „o altă prezentă interesantă”.

DON: De ce?

SOCRATE: Pentru că pînă acolo vorbește despre guazele lui Paraschivescu.

DON: Ah... (*Citește, dar foarte rapid și în diagonală.*) O altă prezentă... ăă... o constituie... expresivitate, pete de culoare... structuraliste. (*Meditație.*) Structuraliste... structuraliste... Socrate, uite-te-n fișier și caută la Paris.

SOCRATE (*s-a executat*): Pa... ris. Ce literă?

DON: C. Curente artistice.

SOCRATE: Pe anul în curs?

DON: Bineînțeles. Cele dinainte nu mai sînt curente, sînt erori.

SOCRATE (*fișă după fișă*): Ianuarie, pe locul I. Structuralismul — februarie — structuralismul — martie la fel. Aprilie la fel. Mai la fel. Iulie, august, tot structuralismul.

DON: Și septembrie?

SOCRATE: Nu mi-a venit „Paris-Match”-ul din 24 a IX-a.

DON (*supărare*): De ce? (*Pași îngrijorați.*) Și dacă nu ți-aș fi atras atenția de-o mie de ori asupra... Trăim, Socrate, într-o vreme cînd toate concepțiile noastre atîrnă de-un articol de ziar... În sfîrșit... Să sperăm că nu s-a întîmplat nimic între timp.

SOCRATE: Nici n-avea cînd să se întîmple. Uîți c-a fost vacanță?... Toată lumea-i în vacanță... Filozofii încep să se schimbe de-abia din octombrie.

DON: Bun. Scrisoare! „Iubite domnule Domide!” (*Băiatul intră în camera. E răvășit la chip și dă a se strecura fără probleme, dar gaza îl oprește foarte cordial.*) Gata?

BĂIATUL (*straniu*): Da.

DON: Ne-am înțeles, va să zică...

BĂIATUL: Da.

DON: Sper că te-ai gîndit la ce ți-am spus...

BĂIATUL: Da.

DON: Și ai tras concluziile de rigoare...

BĂIATUL: Ihim...

DON: De altfel, vom mai vorbi... De obicei nu-mi place să dau sfaturi; s-ar putea ca oamenii să le urmeze... Dar în cazul de față (*acoladă paternă*) e altceva parcă. Am o mare slăbiciune pentru slăbiciuni. (*Îl conduce la ușă.*) La revedere, tinere... Și cînd ai o oră liberă, mai treci pe la mine să schimbăm niște vorbe.

BĂIATUL (*straniu*): Da...?

DON: Firește... Dar nu acum, am citeva săptămîni încurcate...

BĂIATUL: Nu, cînd mă întorc.

DON: Dar unde pleci?

BĂIATUL: La Zimnicea, să fac gimnastică și haltere.

DON: Foarte bine... Foarte bine... Și cît stai acolo?

BĂIATUL: Trei luni.

DON: Puțin. Pentru un om care vrea să ajungă în națională...

BĂIATUL: Pe urmă însă mă duc la Sibiu. Pe trei luni.

DON: Ei, asta mai schimbă lucrurile... Drum bun... (*Cei doi au ieșit. Vocea lui Don din vestibul.*) Și nu uita: acordă-ți toate libertățile, cu excepția libertății de a renunța la libertate.

IRINA (*a întredeschis ușa și șoptește*): Socrate!

SOCRATE: Pină vineri nu mai capeți nici o țigară.

IRINA (*transfigurare explicabilă abia peste două pagini*): M-am lăsat de fumat.

SOCRATE (*holbat*): Cc-i cu tine, Irina? Parcă nu mai ești tu.

IRINA: Nu, nu mai sînt eu. (*Îi întinde un plic.*) Pune asta la poștă...

SOCRATE: Recomandat?

IRINA: Da.

SOCRATE (*citește adresa de pe plic, tresare, gesticulează, indicînd vestibulul*): „Domnului Tibi”... Dar... Nu mai înțeleg nimic... E îngrozitor.

IRINA: Eu înțeleg totul, Socrate. E și mai îngrozitor.

(*Don își face intrarea în cameră, fata dispare închizînd ușa. Socrate ascunde scrisoarea în buzunar.*)

SOCRATE: Ai lichidat... cu...?

DON: Da, dar prea ușor: nu-mi place: rezolvările facile mi-au pricinuit întotdeauna greutăți. (*Revenire la dictare.*) Unde rămăsesem? ...Iubite domnule Domide”. Citește pentru a cincea oară, dar de ce a cincea?... pentru a șaptea oară... frazele pe care ai avut suprema bunăvoință să le oferi modestelor mele încercări grafice. Citește, înțeleg, învît... Creierul v-a primit cuvintele și le păstrează cu grijă pe vecie. Inima mea... (*Lui Socrate.*) Ce face inima mea?

IRINA (*în prag*): Tată...

DON (*iritare*): Ce e? (*gest: lucrez...*)

IRINA: Aș vrea să-ți spun ceva.

DON: E important?

IRINA: Cred că da.

DON: Important — din punctul tău de vedere?

IRINA: Și dintr-al tău.

DON: Două secunde numai, că am ceva de isprăvit. Se poate?

IRINA (*ceas*): Două secunde se poate (*Închide ușa.*)

DON (*dictează*): Inima mea... (*Caută vorbe.*) Tresare... nu... palpită... nu, bate slab... într-un ritm care... ridicol... deși, e-atît de ridicol încît poate părea adevărat... Totuși, nu... altceva, inima mea... în definitiv ce-ar putea să facă inima mea, Socrate?

SOCRATE: Rău.

IRINA (*în prag*): Tată...

DON (*enervat*): Numai două clipe. Iri- nuș, pînă găsesc urmare la „inima mea”. Se poate?

IRINA (*ceas*): Două clipe cred că se poate. Dar nu mai mult. (*Inchide ușa.*)

DON: Inima mea... se îndreaptă, da... se îndreaptă către... către ce, asta-i tot ce trebuie să știm; un cuvânt, Socrate, un cuvânt.

IRINA (*în prag*): Tată...

DON: Îsprăvesc acușica...

IRINA: Și eu. M-am sinucis. (*Cade.*)

DON: Irina! (*Cei doi se aruncă*)

SOCRATE (*asupra fetei.*)

DON (*lui Socrate*): Telefonează după doctoriță.

SOCRATE (*la telefon, în timp ce tatăl își cercetează fata, îi ia pulsul, îi deschide ochii, aduce apă și o stropește etc.*): Alo!... vă rog cu doamna Mara... E ocupată?... Avem nevoie urgentă de dinsa... Poftim? Tovarășul Socrate de la Comitetul Central... Mulțumesc... Alo! Săru-mina. Socrate. Doamnă, vino repede, e nenorocire... S-a otrăvit. Nu, nu el, Irina. (*Gata, lui Don.*) Noroc că spitalul e la doi pași.

DON: Irina... (*Fata scîncește.*) Nu, nu spune nimic. Un singur lucru doar: ce-ai luat? Te rog, Irinuș. Atît. Ce-ai luat? (*Urechea la gura fetei.*) Ce? (*Și șoptește lui Socrate rezultatul.*)

SOCRATE: Slavă domnului! (*Fuga în camera lui Don.*) Ce-mi place la generațiile astea noi este că dacă nu știu să trăiască, nu știu în schimb nici să moară.

DON (*fetei*): Stai liniștită. Nu te mișca... Bea puțină apă... Vine-acum Socrate cu niște pastile... și... (*Socrate revine, într-adevăr, cu niște pastile și tatăl îmbune fiicei medicamentul.*) Înghite...

IRINA (*10% lucidă*): Nu... nu...

DON: Înghite, Irinuș...

SOCRATE: Înghite...

IRINA: Nu vreau să trăiesc.

DON: Nimeni nu vrea, Irinel. Trăim fără să vrem.

IRINA (*se execută*): Viața cu sila nu se poate.

DON: Ba da, ba da. Numai cu sila... (*Încă o pastilă.*) Ia-o și pe-asta. Așa...

SOCRATE (*telefon*): Alo!... Spitalul 4311? Vă rog cu doamna doctor... Mulțumesc. (*Inchide.*)

DON (*gheață*): Mai e acolo?

SOCRATE: A plecat de două minute.

DON (*fetei, acum 50% lucidă*): Așa... Cum te simți?

IRINA: Mi-e rău...

DON: Excelent. Asta-nseamnă că ți-ai revenit la normal... (*Don ridică fata împreună cu Socrate și-o așază pe fotoliu.*)... Ce s-a întîmplat, Irina?

SOCRATE (*mîinile la cap*): Ce ți-a venit?

IRINA: Un copil.

DON (*a înțepenit*): Ah! (*Socrate: mîinile de cap.*)

IRINA (*se ridică încet*): Aștept un copil. Și... Tibi... Tibi... a zis că nu vrea... că nu trebuie să rămînem împreună și că pleacă și... se... (*Don cade la modul definitiv. Socrate și fata, pe care faptul a ridicat-o din dezastru și de pe scaun, se reped asupra trupului.*)

Tată!... Socrate, fă ceva!

SOCRATE: Nu mă pricep decît la sinucideri. (*Mărturisire — pe care intră, năvălind de fapt, doctorița. Aceasta nu o vede din prima clipă pe fată și strigă în general.*)

DOCTORIȚA: Irina, dragostea mea! (*Acum o percepe, are un sfert de șoc, Socrate o primește în brațe, îi dă palma medicală și o răsuțește în direcția lui Don.*) Don! Ce-i asta? Ați vrut să-mi faceți o surpriză? (*Privește o clipă trupul bărbatului, apoi murmură.*) În sfîrșit, la picioarele mele. Ajută-mă să-l ridicăm. (*Don e transportat pe canapea, chiar dacă eu am omis să indic existența acestui obiect pe scenă. Doctorița îl cercetează vizual, pe urmă pulsul, în vreme ce anchetează.*) Socrate, deschide fereastra!... Avem nevoie de aer: Irina, spune-mi: ce s-a întîmplat?

IRINA: M-am otrăvit.

DOCTORIȚA: Văd.

SOCRATE: Nu, chiar, a luat niște pastile.

DOCTORIȚA: Ce?

SOCRATE: Xenodal.

DOCTORIȚA (*tresărire*): Înțeleg... înțeleg. Și Socrate ți-a dat ceva... și...

IRINA: De unde știi?

DOCTORIȚA: Pentru că el are experiență. M-a salvat de trei ori pînă acum de la otrăvire cu xenodal. (*Nostalgii lui Socrate.*) Îți amintești?

SOCRATE (*amintiri din tinerețe*): Este, cum să nu... Ce vremuri...!

DOCTORIȚA: La Costinești...

SOCRATE: Dar la Sighișoara?

DOCTORIȚA: Ai dreptate, și la Sighișoara...

SOCRATE: Numai la Bușteni a fost mai neplăcut... c-a trebuit să alerg după ambulanță pînă mi-au ieșit ochii...

DOCTORIȚA (*amnezie*): De ce?

SOCRATE (*reproșuri*): Ați uitat? Dum-reavoastră obișnuți să vă otrăviți cu Xenodal. Or, la Bușteni...

DOCTORIȚA: Exact. Am luat arsenic.

IRINA: Din greșeală?

DOCTORIȚA: Bineînțeles. Noi, femeile, vrem să ne sinucidem din cînd în cînd,

dar să nu murim dintr-o dată... (*Doctorița se uită la ceas pentru verificarea pulsului. Chipul ei dobîndește crispări. Face semn lui Socrate să-i dea trusa, scoate un aparat corespunzător, îl aplică pe brațul lui Don și așteaptă. Către Irina.*) Ce i-ai spus?

IRINA: I-am spus că mor... (*Gest... pas-tile.*)

DOCTORIȚA: Atît? El nu e omul care să se prăbușească din pricina unei sinucideri. Ce i-ai mai spus?

IRINA: I-am mai spus că... așteptam... un copil.

DOCTORIȚA: Nefericito! Nu mi-ai jurat că o să taci?

IRINA: Ți-am dat cuvîntul de onoare că nu-i spun decît moartă.

DOCTORIȚA: Și?

IRINA: În clipa aceea, muream,

DOCTORIȚA: Ce-ai făcut, doamne, ce-ai făcut?

IRINA: Nu-l puteam lăsa așa, fără nici o explicație. S-ar fi chinuit toată viața.

DOCTORIȚA: Dar ar fi trăit.

IRINA: E grav?

SOCRATE: Inima?

DOCTORIȚA: Da. Singura otrăvă împotriva căreia nu putem face nimic sînt cuvintele. Și dacă nu ți-aș fi explicat, Irina, și dacă nu ți-aș fi deschis ochii de-o mie de ori: unui bărbat poți să-i spui orice, cu excepția adevărului. Socrate, cheamă spitalul!

IRINA: Ce are?

DOCTORIȚA (*grav*): Infarct. (*Murmur.*) Cînd se otrăvesc copiii, părinții își dau ultima suflare.

(*Intuneric + eventual lăsarea cortinei. Sirenă de ambulanță. Mașină, frînat brusc, vecini în stare de alarmă. Ce? Cine e? Ah, la domnu' Don! Uoci întretăiate care, mai cu tărie sau mai pe șoptite, vor însoți acest interludiu pînă la sfîrșit.*)

VOCEA DOCTORIȚEI: Încet-încet. Puneți-l pe brancardă și... (*Ușa. Pași pe scări.*)

VOCEA IRINEI: Ce-i cu el? Spune-mi ce-i cu el...

VOCEA DOCTORIȚEI: E grav. Irina.

VOCEA LUI SOCRATE: Dar mai trăiește, nu?

VOCEA DOCTORIȚEI: Într-un fel, da... Într-un fel... (*Urea să zică nu. Dispoziții.*) Ușor... ușor... Socrate, treci în fața lingă șofer. Tu, Irina, vii cu mine-n spate.

(*Motor. Stradă. Sirena*)

VOCEA LUI SOCRATE: Mai repede că se lasă stopul... Treci... Treci peste stop cînd îți spun, că-ți rup oasele.

VOCEA IRINEI: Ce-i cu el? Spune-mi, ce-i cu el?

VOCEA DOCTORIȚEI: E aproape mort, Irina.

VOCEA IRINEI: Nu... Inima...

VOCEA DOCTORIȚEI: Partea lui cea mai slabă, dintotdeauna.

VOCEA IRINEI: Și ce-ai de gînd să faci? Ce vrei să faci?

VOCEA DOCTORIȚEI: Să-l operez. Poate. Nu știu. Poate.

VOCEA IRINEI: Acuma?

VOCEA DOCTORIȚEI: Numai acuma...

VOCEA IRINEI: Tu?

VOCEA DOCTORIȚEI: Eu.

VOCEA IRINEI: Ești sigură pe tine?

VOCEA DOCTORIȚEI: La spital, da.

VOCEA LUI SOCRATE: Dublează-l. Ai o sută de la mine.

VOCEA IRINEI: Ah, dacă ai izbuti să-i salvezi inima...

VOCEA DOCTORIȚEI: Inima lui nu mai poate fi salvată.

VOCEA IRINEI: Dar...

VOCEA DOCTORIȚEI: Don are nevoie de altă inimă.

VOCEA IRINEI: Ah...

VOCEA DOCTORIȚEI: Vreau să încerc o transplantare.

VOCEA LUI SOCRATE (*urlă*): Deschide poarta! Unde-i dobitocul? Hei! (*Șoferului.*) Intră-n gard cu mașina. Intră-n gard! (*Zgomot corespunzător.*)

VOCEA IRINEI: Există cineva la spital, care...

VOCEA DOCTORIȚEI: Cred că da.

VOCEA IRINEI: Cineva care e pe moarte... și...?

VOCEA DOCTORIȚEI: Da...

VOCEA IRINEI: Pentru că dacă nu se găsește nimeni care... atunci... mai bine eu... eu sînt vinovată că... și...

VOCEA DOCTORIȚEI: Taci! Sper că vom găsi inima unui nevinovat... (*Zgomote de spital.*) Așa... În ascensor. Pregățiți sala II pentru transplantare... Alo! Ce-i cu pacientul de la 24? Aha... aha... Ce șanse are? Două ore... poate trei... El știe... știe... Aha... Vin acuma. Socrate, ai grijă cum îl transportă pe domnul...

VOCEA LUI SOCRATE: Le-am dat trei sute.

VOCEA DOCTORIȚEI: Irina, vino cu mine. (*Pași.*) La 24, doctore... la 24.

(*Ușa. Liniște.*)

VOCEA DOCTORIȚEI: Soră, dă-mi cardiograma bolnavului... Da... N-are pe nimeni? Soție, părinți, copii, frați, surori? N-a venit nimeni pe-aici, nu a întrebat nimeni de el?

VOCEA IRINEI: Cine e?

VOCEA DOCTORITEI : Un grădinar.
Locuiește singur, undeva într-o căsuță
lângă Snagov, mi se pare, mergea cu
bicicleta, ploua, a vrut să evite o fe-
tiță și...

VOCEA LUI SOCRATE : Îl știu.

VOCEA DOCTORITEI : De unde ?

VOCEA LUI SOCRATE : Din ziar, de
azi-dimineață. Accidentul lui i-a dat
lui Don o idee.

VOCEA DOCTORITEI : Adevărat ? S-ar
putea ca inima lui să-i mai dea una.

VOCEA LUI SOCRATE : Dac-ar vrea !
Nevastă-sa ce zice ?

VOCEA DOCTORITEI : N-are.

VOCEA LUI SOCRATE : Dar copiii ?
Trebuie să vorbim cu copiii pentru...

VOCEA DOCTORITEI : N-are.

VOCEA LUI SOCRATE : Atunci altei-
neva din familie. Un frate, o soră...

VOCEA DOCTORITEI : N-are pe nimeni.

VOCEA LUI SOCRATE : Cu vecinii s-a
vorbit ?

VOCEA DOCTORITEI : N-are. Locuiește
singur.

VOCEA LUI SOCRATE : Atunci cu ve-
cinii de prin partea locului.

VOCEA DOCTORITEI : N-are. Stă la
trei kilometri de sat, lângă pădure.

VOCEA LUI SOCRATE : Și cu ce se-o-
cupă ?

VOCEA DOCTORITEI : Cultivă flori. E
singurul lucru de altfel pe care-l știu
despre el. A fost acolo, cineva, acasă,
după accident, să-i anunțe pe-ai lui,
dar n-a găsit pe nimeni. O casă mică,
o singură odaie, de fapt o colibă. Un
pat, o masă, atît.

VOCEA LUI SOCRATE : Nici o hirtie,
nici o adresă care...

VOCEA DOCTORITEI : Nimic. N-avea
nimic în casă, cu excepția persoanei
sale, la care, după cîte s-a văzut din
intimplarea cu fetița, nu ținea prea
mult. S-ar fi zis că-și prisosește... Soră,
bolnavul mai aude?... Da... Dar de
vorbit, mai?... Puțin... Irina !

VOCEA IRINEI : Da...

VOCEA DOCTORITEI : Întrebă-l.

VOCEA IRINEI : Ce să-l întreb ?

VOCEA DOCTORITEI : Întrebă-l !

VOCEA IRINEI : Domnule... mă auziți ?...
Aș vrea să vă întreb dacă sînteți de
acord ca inima dumneavoastră să fie
transplantată în locul inimii tatălui
meu, care...

VOCEA BOLNAVULUI (ușor) : Da.

VOCEA IRINEI : Vă mulțumesc.

VOCEA BOLNAVULUI (ușor) : Cu plă-
cere, domnișoară.

VOCEA DOCTORITEI (paralel cu o iz-
bucnire nouă de agitație) : Transpor-
tați-l în sala II...

VOCEA IRINEI : Va reuși... nu ?

VOCEA DOCTORITEI : Nu știu. (Sunet
de ceas de perete indicînd ora.) Mă-
nușile. Bisturiul... (Cîteva secunde tăcere
totală.)

VOCEA IRINEI : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : Nu știu. (Ceasul.)

VOCEA LUI SOCRATE : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : Nu știu. (Cea-
sul.)

VOCEA IRINEI : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : Nu știu. (Cea-
sul.)

VOCEA LUI SOCRATE : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : Nu știu. (Ceasul.)

VOCEA IRINEI : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : O să știu în
cinci minute. (Ceasul.)

VOCEA LUI SOCRATE : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : A-nceput să
bată... (Ceasul.)

VOCEA IRINEI : Cum merge ?

VOCEA DOCTORITEI : Bine... (Ceas,
ceas, ceas, ceas.)

VOCEA IRINEI : Socrate...

VOCEA LUI SOCRATE : Irina ! Cum
merge ? Că pe tine te-a lăsat în ca-
meră.

VOCEA IRINEI : Bine. (Ceas.) Socrate...
cum merge ? Că pe tine te-a lăsat în
cameră.

VOCEA LUI SOCRATE : Bine. (Ceas.)
Bine. (Ceas.) Bine...

(Cîteva secunde incerte, apoi Socrate
vorbește la tonul destins și curent al omu-
lui care face conversație telefonică.)

Bine, domnule director. O duce bine
cu sănătatea...

Da, s-a pus pe picioare destul de re-
pede. Deși, în primele ceasuri doctorii
aveau îndoieli... Poftim ? Nu, nu din
cauza organismului... Don e foarte rezis-
tent, ci din pricina inimii. Vreau să
spun, inima donatorului... E bună, e
foarte bună, nimic de zis, însă e — dar
asta rămîne între noi, nu-i așa ? — e
prea mare... Se-ntîmplă. Da, nu se po-
trivea cu locul. Așa că, la început,
Don încerca s-o respingă... Pe urmă însă
organismul s-a obișnuit cu ea, a pri-
mit-o și acuma e ca și cum ar fi
purtat-o de la naștere. Da, parcă...
Poftim ? Da, sigur, arată ca de obi-
cei. Nu-nteleg, ah ! (Ride.) Da, la fel
de năbădăios. Nici o schimbare. Cînd
își pune ceva în cap... Numai că își
pune altceva decît înainte de... Eh,
chestii... O să vă povestesc altă dată.
De fapt însă e același ca de obicei.
Nu știți niciodată ce să te-astepti de
la el. Da... da... Bea, mîncîcă... și
se-ocupă foarte mult de casă... A făcut
cîteva schimbări... prin hol mai aleç...

(Lumini. Cortina s-a ridicat.)

Decorul cunoaște intr-o adevăr modificări substanțiale. Obiectele, excesive la număr, au dispărut, lăsînd în loc spațiu, de parcă încăperea ar fi sporit. E și un plus de lumină. De asemenea, un plus de culoare necolorată. Pereții, ușile și tavanul sînt mobilate cu afișe, fotografii mari și lozinci pe măsura dorințelor regizorale, dar mai ales a posibilităților: „Aveți-va ca frații”, „Să nu exagerăm”, „Ce-o fi o fi”, „Depinde”, „Mai gîndește-te”, „Să luptăm contra”, „E o chestie”, „Nu mai plînge, baby”, „Intrarea anti-paticilor strict oprită”, „Nu calomniați pe jos”, „Asta e”, „Să fim serioși”, „Rugăm vizitatorii să...”

În momentul ridicării cortinei, lumina va fi distribuită nu dintr-o dată, ci treptat, ca și cum electricianul ar căuta, în chip de gangster, o casă de bani cu lanterna, astfel încît spectatorii să ia contact cu pereții vorbitori, prin momente succesive, fiind puși în stărca cuiva care citește camera, răsfîind-o.

SOCRATE (la telefon): Da... Da... Da...
Sigur că lucrează... Care afiș? Ah...
Și pentru cînd vi le făgăduise?... Pentru
astăzi, ah... Nici o grijă, nici o grijă,
vor fi gata la vreme... Da, trebuie să
se-ntoarcă dintr-o clipă într-alta, s-a
dus doar pînă jos să cumpere ceva...
Cum vine, îi spun să vă cheme. (Pași
pe coridor.) Alo! Un moment... Chiar
acum a intrat pe ușă... Stați puțin că
vi-l dau la telefon.

(Ușa se deschide și intră Don, împin-
gînd un cărucior de copil. Graficianul e,
la prima vedere, neschimbat. Doar îm-
brăcat mai simplu, parcă.)

SOCRATE (lui Don): „Publicom”.
DON (la telefon): Alo... Da, eu sînt...
Mulțumesc. Mulțumesc. (Lui Socrate.)
Nu i-ai povestit cum mă simt?

SOCRATE: Ba da. Ca de obicei.
DON (la telefon): Bine... bine, din toate
punctele de vedere... Da, da... Care
afișe? Ah, da, nici o grijă. O să le
primești la vreme... Oh, chiar într-un
sfert de ceas, nu... mai am ceva la ele,
așa încît să zicem o jumătate de oră...
Fără discuție, dar am zis jumătate de
oră... Îmi pare rău, nu mă cunoști...
Nu, nu, crede-mă, dragă directore, nu
mă cunoști... Fix... Cînd trebuie să
apară la televiziune? La șapte... Foarte
bine. Trimite băiatul după ele și de
la mine pleacă direct la televiziune,
să prindă emisiunea. Nu-i nevoie să
le mai vezi... Fleacuri... Ce să vezi?...
Te duci acasă, deschizi televizorul și le
vezi acolo în halat și-n papuci... Sigur...
Absolut sigur... Ei, cum îți închipui că
mă lasă inima să te încure... Toate cele
bune. (Gata. Arată căruciorul.) Îți pla-
ce? Singurul mod de a repara trecutul
e să te-ngrijești nițel de viitor. (Strigă.)
Irina!

VOCEA IRINEI: L-ai găsit?

DON: Da.
IRINA (intră, croșetînd la modul pentru
copil nou-născut și se îndreaptă spre
cărucior): Asta e?
DON: Îhm!... Nu-ți place?
IRINA (examinează căruciorul în spiritul
celelaltei mai înalte exigențe): Preferam
albastru.
DON: N-aveau. O să-l vopsesc eu.
IRINA: Și cu-o dungă la mijloc.
SOCRATE: Nu merge dungă. Mai bine
niște cercuri albe: trei pe stînga, trei
pe dreapta...
DON: Unde-ai mai văzut cercuri pe-un
cărucior?
SOCRATE: Nicăieri. De-aia-mi place.
IRINA: Tată, nu-l lăsa să deseneze
cercuri...
DON (studiază problema): O să vedem...
o să vedem...
IRINA (scoate niște cutii din cărucior):
Ce-i cu astea?
DON: Nestlé. E foarte bun. Se dă co-
piilor.
IRINA: Da, dar numai după ce s-au
născut.
DON: Ah... Nu-i nimic. Le dăm unuia
care s-a născut. Socrate!
SOCRATE: Da.
DON: Ce copii noi sînt pe stradă?
SOCRATE (consultă fișierul): Georgescu
Valentin, la nr. 14.
DON: Foarte bine.
SOCRATE (fișa): I-am dat ieri păpușa
tiroleză. Și două cutii de talc... Altul...
Teașcă Ana Maria, de la nr. 21.
IRINA: I-am dat biberonul portocaliu.
Și de altfel, am mai văzut cinci cutii
de Nestlé în sufragerie. (Către So-
crate.) Ce-i cu madam Tereza de la
demisol?
SOCRATE: A intrat în dureri așeară. Să
vedem. (Telefon.) Alo! Doamna Te-
reza?... Nu-i acasă... Cu cine vorbesc,
vă rog? Soacra dumneaei. Nu știți, vă
rog... Da? Felicitări... Să vă trăiască.

- multumesc. (Gata.) O fetiță. (Irina ia pachetele și iese pe ușă.)
- DON: Dragă Socrate, am impresia că de la o vreme greșelile mele sînt folosite.
- SOCRATE: Cui, altora?
- DON: Nu, mie. Adevărul este că mă simt mai bine de cînd o duc mai rău. Cînd mă gîndesc cîte lucruri se adunaseră în casa asta! Cîte obiecte, cîte kilograme de fier, cîți metri de lemn... Cum au intrat aici? Cum s-au strecurat în preajma mea? Parc-ar fi năvălit — pașnic, recunoscut — încercînd să mă ocupe. Foarte perfide obiectele acestea, Socrate: să te ferești de ele ca de oameni. La început arată și se poartă ca niște prieteni lingușitori care n-au altceva în gînd decît să te servească. Dar, îndată ce-au izbutit să pună piciorul în casă, se demască și pornesc a te exploata. Paraziți! Încet-încet, în loc să trudească ele pentru tine, te zbați tu pentru ele. Le îngrijești. Ții minte de cîte ori am reparat fotoliul?
- SOCRATE: Ți-a galben?
- DON: Nu, Ți-a verde.
- SOCRATE: Ah... De ce i l-ai dat NINETEI cu împrumut?
- DON: Pentru că nu-și plătește niciodată datoriile... Pe urmă, le păzești de stricăciuni. Pe urmă, le aperi de hoți. Iar cînd suferă ele, te zvîrcolești de durere. Și cînd te lasă, cîzînd pe dușumea și făcîndu-se tîndări, gemi ca la o moarte. Nu mi-am respectat lacrimile, Socrate. Cum de le-am lăsat să plîngă pentru o lampă cu trei brațe? Uitîndu-mă o clipă îndărăt — operațiune pe care ți-o recomand în chip cu totul și cu totul călduros dacă vrei să descifrezi viitorul —, sînt obligat să constat că averile costă scump. Doamne, adunasem atît de multe, încît îmi îngăduiam foarte puțin... Mai trist însă este felul în care mi-am cheltuit puterea... Să muncesc pentru o farfurie cu dungă aurie, văzută și plăcută-ntr-o vitrină... Să gîndesc pentru o anvelopă de cauciuc? Înțeleg să sufăr, dar nu pentru un dulap cu oglinzi... Înțeleg să-mi distrug nopțile, dar pentru-o femeie, dar nu pentru un frigider. Hotărît lucru, trebuie să ne-alegem stăpînii cu mai multă exigență. (Clipă.)
- În ce am sîntem, Socrate?
- SOCRATE: În...
- DON (taie răspunsul): Și cîți ani am?... Mulți... Păcat... Am murit prea tîrziu... Oh, dac-aș fi murit la douăzeci de ani, azi eram cineva. (Încet.) Cineva... (De vorbă cu mine.) Ce înseamnă cineva?
- Cineva înseamnă ceva... Ai citit ziarele?
- SOCRATE (ceas): Da, dar sîntem în întîrziere.
- DON (altundeva): Ca-ntotdeauna...
- SOCRATE: ...vreau să vie, n-am putea sări... peste?
- DON: Nu, Socrate, nu putem sări peste evenimente: sînt prea înalte. (Semn: citește!)
- SOCRATE (lectura presei): Lupte în Zambezi... Ciocniri în Afganistan... Triburile Iboș și...
- DON: Nu găsești, Socrate, că-s prea multe războaie în timp de pace?
- SOCRATE: „Unesco a hotărît să organizeze în 1970 «Anul protecției naturii»”.
- DON: Ideea este pe de-a-ntregul rezonabilă. Totuși, nu găsești c-ar fi fost preferabil să se organizeze, mai înainte, un „an pentru protecția omului”? Pentru că natura, de bine de rău, se mai descurcă.
- SOCRATE: „Trei savanți ducînd la Los Angeles (un chimist american, un fizician elvețian și un botanist israelian) au demonstrat că în ciuda atmosferei irespirabile, dacă nu logic imposibile, planeta Venus cunoaște — totuși, anume forme (primitive) de viață”.
- DON (umeri): ...Ca și pămîntul, de altfel.
- SOCRATE: „Amenințat acum cîtăva vreme de atacurile opoziției, președintele Duvalier, dictatorul din Haiti, s-a ascuns în beciurile palatului rezidențial și a pornit, cu pușca-n mînă, să-și organizeze apărarea la subsol”.
- DON: ...De unde se vede încă o dată cît de jos trebuie să cobori uneori dacă ții cu tot dinadinsul să rămîi sus.
- SOCRATE: „Zburînd în jurul Lunii, cosmonauții de pe Apollo au fotografiat pentru prima oară și îndeaproape fața întunecată a astrului.”
- DON: Eu i-aș ruga ca acum, utilizînd experiența dobîndită cu acest prilej, să pășească la o fază superioară și să exploreze fața întunecată a pămîntului.
- SOCRATE: „Un milionar spaniol din Granada a cumpărat pe bani peșin culmile Mulasena din munții Sierra Diestre.”
- DON: S-ar zice că-n lumea noastră totul se cumpără, inclusiv lumea. Probabil că schiorii, care nu aflaseră vestea cea nouă, au fost somați — spre uluirea lor — să plătească în contul proprietarului o taxă în pesetas pentru accesul la înălțimi... Un ceas pe Mulasena, atîta și atîta. Două ore, revine mai avantajos dacă stai să socotești... E ca și cum ai pași într-o abstractă sală de

schii: muntele a devenit „local“. Pină unde va merge exproprierea firii, Socrate? Setea de proprietate e atât de fără margini, încît, în străfunduri, se pregătește fără doar și poate închirierea pe zece ani a oceanului Atlantic, vânzarea la licitație a Polului Nord: cine dă mai mult? O dată, de două ori, de trei ori!... Mă gîndesc cu groază cît va costa, într-o zi, cerul... (Clipă.) Apropo de groază: am impresia că sintem cam rămași în urmă cu telegramele.

SOCRATE: Pe cei care și-au sărbătorit aniversările sau nunta în timp ce erai în sfîrșit... mort, i-am sărit, firește. Să sperăm că oamenii vor înțelege. Acuma însă... (Fîșe.) S-au adunat vreo 14... Virgil împlinește 48 de ani.

DON: Care Virgil?

SOCRATE: De la „Tehnometal“.

DON (dictează): Telegramă: La mulți ani și nu mai fura: ai adunat destul.

SOCRATE: Atît?

DON: Cu dragoste. Data și semnătura. Altceva?

SOCRATE: Păreau. 41 de ani.

DON: Cele mai bune urări cu prilejul zilei de naștere și n-o mai minți pe Jeny și pe părinții ei care te-au primit în casă ca pe-un ginere. Spune-le că ești înșurat. Cu dragoste. Data, semnătura.

SOCRATE: Doamna Voiculeț. 39 de ani.

DON: La mulți ani, sănătate, fericește și îți recomand ca în loc de opt ore pe zi la croitoreasă și cinematecă să ai grijă de fiică-ta care și-a falsificat notele din carnet, are 40 de absențe nemotivate pe trimestrul II și se culcă cu toți străinii de la „Lido“ pe o pereche de ciorapi.

SOCRATE (continuă): Cu dragoste... etc. Miculescu de la Industria grea. Ziua nașterii.

DON: La mulți ani și între două călătorii de studii și documentare prin barurile din Place Pigalle, mai abate-te prin fabricile de care răspunzi și ai grijă de mașinile de import care putrezesc în curte. Cu dragoste, data, semnătura.

SOCRATE: Dabija, de la sector. 33 de ani.

DON: La mulți ani și toate cele dorite și să nu mai trimiți altă dată la, știi tu unde, note informative afirmînd despre mine ceea ce ai afirmat. Și nici despre Mitea să nu mai zici lucrul ăsta și nici despre Tudorică. Pentru că dacă eu nu mă supăr, fiind o natură anormală, ceilalți s-ar putea să se enerveze și să te facă una cu pămîntul. Cu dragoste etc.

SOCRATE: Doamna Tomescu.

DON (instinct): La...

SOCRATE: Nu. I-a murit soțul.

DON: Exact. Fane... Fane... Telegramă: Sincere condoleante, dar să știi că dumneata l-ai ucis pe sărmanul Fane prin crizele cotidiene, 17 ani de gelozie și tot asmuțindu-l să muncească peste puteri, deși era bolnav, pentru a-ți procura excese de genți și pantofi. Mai gîndește-te. Și dacă te vei mărita — acesta e de altfel scopul pentru care ai devenit văduvă — ai grijă cum te porți cu viitorul soț. Cu dragoste...

(Telefon.)

SOCRATE: Alo... (Lui Don.) Televiziunea.

DON: Sintem gata. sintem gata.

SOCRATE (la telefon): Da, peste un sfert de oră...

DON: Viteză. Care-i prima reclamă?

SOCRATE: Antinevralgicul CIF. (li întinde cutia cu pastile.)

DON (scoate o pastilă, o privește): E bun?

SOCRATE: Așa și-asa.

DON (înghite, apoi așteaptă cîteva secunde efectul): Merge... Desencază-mi o clădire. Mare. Primăria, să zicem... Și la intrare: o firmă: Spațiul locativ. Și lingă firmă, lume, lume multă... o coadă.

SOCRATE: Lungă?

DON: Da, o coadă obișnuită.

SOCRATE: Pină aici e bine?

DON: Pină acolo. După colțul străzii. Așa... Ajunge. Dedeșubt, text: „Înainte de a vă duce la Spațiul locativ pentru o informație, înainte de a intra la direcția acestui oficiu pentru o semnătură, înainte de un act, o ștampilă sau o aprobare, treceți pe la farmacia cea mai apropiată și aprovizionați-vă cu antinevralgicul CIF“.

SOCRATE: „CIF... (Privește, e multumit. ride.) Mai departe... (Scoate o carte.) „Infernul“ lui Dante, ediție nouă, 700 de pagini, ilustrații, tiraj 125.000.

DON (răsfoiește cartea): O cunoști?

SOCRATE: Nu.

DON: Păcat... E-o carte atît de bună, încît mi-am propus întotdeauna s-o citelesc... (Răsfoiește, răsfoiește.) Ai un tren?

SOCRATE: De marfă sau de persoane?

DON: De persoane.

SOCRATE (fișier): Cred că mi-a rămas unul din '67.

DON: Pune-l.

SOCRATE: Cu locomotivă Diesel.
DON: E-n regulă. Dedesubt text: „Călătorind vara, prin grația C.F.R.-ului, de la București la Constanța, la Vatra Dornei sau la Satu Mare, într-un tren unde vreme de 7 sau 14 ore nu poți găsi un pahar cu apă, veți dobîndi doar o palidă imagine a suferințelor pe care fătura umană le trăiește în” ...dedsuht coperta... cărții: „capodopera lui Dante: „Infernul”“.

SOCRATE: „In-fer-nul”. Atît?

DON: Da, „Infernul” e suficient.

SOCRATE (*privește, e din ce în ce mai mulțumit, rîde*): Hm... Hm...

DON: Altceva?

SOCRATE (*scoate niște prospecte și fotografii*): Filmul de săptămîna viitoare de la Patria — „Fericirea”.

DON: Presupun că-i o comedie.

SOCRATE: Da.

DON: Cum e?

SOCRATE (*ridică din umeri, la modul: „cum să fie?”*)...

DON: Sigur?

SOCRATE: Îhîm...

DON: Despre ce e vorba?

SOCRATE: Despre nimic. Să ți-l povestesc?

DON: Nu. Scoate o sticlă de sîlboviță.

SOCRATE (*fișier*): S-a terminat. (*Scoate o fotografie.*) Coniac cinci stele nu e bun?

DON: La nevoie... Pune-o-n mijloc. Desenează și-un pahar. Un pahar cu picior... Umple-l. Atît. Pină la sfert doar. Text: „Decît să vă pierdeți vremea la filmul «Fericirea», mai bine în timpul acesta și cu aceeași sumă de bani, consumați un pahar de coniac cinci stele.”

SOCRATE: ...cinci ste-le... (*Privește, ha! E cam fericit.*) Ha!

DON: Îți place?

SOCRATE: Îhîm... (*Examinează cu voluptăți cele trei afișe.*) Hm... Ha! Ha! (*Apoi risul se dizolvă treptat-treptat în încruntări. Și lansează alarmat.*) Don!

DON: Ce e?

SOCRATE: Îmi plac prea mult. Să știi că nu sînt bune, cum ar trebui să fie.

DON: Zău? (*Cercetează cu atenție afișele, unul cîte unul, aruncînd comentarii indescifrabile.*) Poate că ai dreptate... Mai mult, cred că ai dreptate... Dar am impresia că trebuie să fac ceea ce nu trebuie.

SOCRATE: Ești sigur, Don?

DON: Așa-mi spune inima. Astăzi, am desenat ca și cum aș fi ieșit la manifestare. Și acum — întors acasă — parcă mă simt surprinzător de bine.

Adevărul e igienic, Socrate. Ar trebui să-l rostim cel puțin o dată pe săptămînă. Sau, și mai bine încă, să-l practicăm așa cum facem dragoste. (*Intră Irina.*) Irina, uite-te și tu la cheștiile astea. Ce părere ai?

IRINA (*examinare împasibilă și reflecție dătătoare de miraj*): Nu-i nimic, tată. O să muncesc. Știi ce bine se trăiește din croșetat? Vă țin pe toți trei. (*Se îndreaptă spre cîrucior și pornește cu el spre ușă.*)

DON: Unde te duci?

IRINA: La madam Tereza. N-are. (*Iese.*)

DON (*urmărind-o cu privirea*): S-a mai îndreptat Irina, mi se pare. Obrajii vii. Ochiul strălucesc ca odinioară. Zîmbeste... Nu găsești, Socrate?

SOCRATE: Auzi, Don, tu crezi că sănătatea-i contagioasă?

DON: Probabil. Altminteri nu înțeleg de ce oamenii ar lupta veșnic împotriva ei.

(*Sonerie.*)

(*Socrate aleargă în vestibul. Don privește cerul și se repede foarte neliniștit la placardul care acoperă „harta” cunoscută la începutul întîmplărilor. O ridică și în locul numerelor împregnate cu stegulețe, descoperim o minigrădină. Flori, ghiwece, coșulețe. Don examinează vegetalele cu atenție, ia o stropitoare aflată la îndemînă și udă cîteva flori.*)

SOCRATE: Băiatul de la „Publicom”.

DON (*o ultimă privire afișelor*): Ar fi putut fi și mai. (*Zvicnet de nemulțumire.*) Ce sînt afișele mele? Copia tulbură a gîndurilor care trăiesc în creier. Oh, dacă-aș putea să-mi plagiez exact ideile... Spune-i să le ducă direct la televiziune.

SOCRATE: Știe. E cu mașina.

DON: Perfect. ÎNSEAMNĂ CĂ VA AJUNGE LA TIMP.

SOCRATE (*murmur*): Da, din păcate. (*Iese cu afișele, apoi revine numai decît.*)

DON (*precipitare*): E tîrziu, Socrate. Ce mai avem de făcut pe ziua de azi?

SOCRATE (*agenda de totdeauna*): La șapte, masa...

DON: Asta o știu și pe dinafară. De la șapte-n sus...

SOCRATE: Așa... De la 19,45 la 20,50 seminar la „Cum să îngrijim copiii nou-născuți”.

DON: Capitolul patru, dacă nu mă-nșel.

SOCRATE: Da, cu privire la unele probleme ale scutecelor.

DON: Te-ai pregătit? (*Intră Irina.*)

SOCRATE (*scoate scaiele caitul-dovadă dintr-un sertar*): Sint cu notițele la zi.
IRINA (*îi smulge caietul și fuge în camera ei*): Dă-mi-l un pic și mie.

DON (*sever*): Irina!

IRINA (*capul pe ușă*): Nu... că am învățat, tată... Vreau să verific doar un citat din doctorul Spock. (*Dispare.*)

DON: Irina, nu fi copil!

IRINA (*binevoitor*): De ce, tată? În casa noastră nu trăiesc decit copii. Niște copii care trebuie să asculte pînă la moarte de părinți, de tutore și dascăli. Niște copii care se ciocnesc la fiecare pas de-o inscripție, ca „interzis sub”... „interzis peste”. Și care nu sint, nu a ajuns... nu se sint niciodată oameni întregi. L-ai privit bine pe Socrate? Dacă-ți închipui că are 47 de ani, te înșeli amarnic: are doisprezece. (*Lui Socrate.*) Tata a împlinit de curînd paisprezece ani și jumătate și merge, de-un deceniu, pe cincisprezece. Mara e la grădiniță. Am impresia că semenii noștri sint niște corijenți eterni care nu izbutesc niciodată să isprăvească școala.

SOCRATE: De ce?

IRINA: Pentru că lumea nu eliberează nimănui diplome de absolvire. Toți sintem minori. (*Dispare.*)

DON (*lui Socrate*): Să nu-i mai dai caietul.

SOCRATE: Nu i-l mai dau.

DON: Și nici să nu te mai prind carecumva că-i suflî.

SOCRATE (*omul calomniat*): Eu?

DON: Ca aseară, de pildă.

SOCRATE: Ți s-a părut, Don.

DON: Poate și-alaltăieri, la capitolul despre biberoane, mi s-a părut.

SOCRATE: La biberoane, recunosc, a fost altceva... dar aseară...

DON: Nu minți, că mă supăr pe mine... Mai departe.

SOCRATE: La 8,30 era vorba să privești în ochii doctoriței.

DON: Așa e. I-am cam neglijat. Pînă cînd?

SOCRATE: 9.20.

DON: Și după aceea? (*Zgomot în stradă, care-l obligă pe Socrate să strige.*)

SOCRATE: După aceea, îl batem pe Ruguibei de la IV, pentru că l-a bătut pe Gherghel de la III.

IRINA (*vocea*): Vin și eu!

SOCRATE: Asta, pînă la 10.10.

DON (*iritat*): Ți... ce seară-ncărcată...

SOCRATE: Și nu s-a terminat.

DON (*vocea lenei funciare*): Mai avem ceva?

SOCRATE: Scrisoarea pentru ONU.

DON: Ah, e-adevărat.

(*Telefonul.*)

SOCRATE: Da... Cine-ntrebă? Ah, bună seara, domnu' Păuș... Se odihnește... Un moment, să-l întreb. (*Lui Don.*) Întrebă dacă ți-ar face plăcere să vii mîine seara la ei la masă.

DON: Mi-ar face. Ce-avem mîine?

SOCRATE (*agenda*): Luna. Trebuie să te uiți la Lună de la 10. Contraman-dăm?

DON: În nici un caz.

SOCRATE: Aminăm pe săptămîna viitoare?

DON: Imposibil. N-am mai privit Luna de zece ani de zile. Orașul nostru parcă n-are cer, Socrate... Și vineri, vineri am vreo treabă?

SOCRATE: Îhîm. Te gîndești. De la 8 la 10.

DON: Atunci să lăsăm pe simbătă.

SOCRATE: Mai bine. E ziua ta liberă.

(*La telefon.*) Alo! Vă roagă să-l scuzați, dar mîine-i ocupat... Vineri are program. Da... e foarte prins săptămîna asta. Dacă-ați fi de acord pe simbătă... Bun... O să-i spun... La 8... Vă salut.

(*Telefonul.*)

SOCRATE: Alo! (*De la capătul celălalt al firului sosește un urlet.*)

DON: Cine e?

SOCRATE: Televiziunea. Direcția publicității.

DON: Alo!

VOCEA DE LA TELEFON (*urlet*): Ți-ai pierdut mințile!

DON (*fără polemică*): Nu, numai inima.

VOCEA DE LA TELEFON: Vrei să mă bagi în mormînt.

DON (*moale*): Dimpotrivă. Ți-am oferit o șansă de a deveni nemuritor.

VOCEA DE LA TELEFON (*urlet prelung, indescifrabil*) ...

DON (*deranj auditiv*): Urlă mai clar, te rog.

VOCEA DE LA TELEFON (*ca mai sus*)...

DON: Domnule director, așa nu se vorbește, așa cel mult se hotărăște.

VOCEA DE LA TELEFON (*ca mai sus*) ...

DON (*moale*): S-a supărat? Îmi pare bine... Plăcerea mea supremă e să le provoc dureri.

VOCEA DE LA TELEFON: Ești un cadavru.

DON (*moale*): Nu-i prima oară. Am trecut eu prin morți mai serioase.

VOCEA DE LA TELEFON (*urlet foarte lung, apoi*): Nici nu-ți dai seama unde-ai ajuns.

DON: Ba da. Am umblat atât de mult până să ajung la mine. Ce vrei, director? Ne întoarcem uneori în gânduri, ca fiul cel risipitor la casa părintească.

VOCEA DE LA TELEFON (*urlet superb*) ...

DON: Cum? Niciodată? (*Simplu.*) Bine... Niciodată. (*Inchide. Lui Socrate.*) Păcat, Socrate... Cele dintii afișe în care m-am afișat.

SOCRATE (*gest: telefon*): Niciodată...? Pentru totdeauna? (*Gest indicînd inaniția viitoare.*)

DON: Sau pentru un timp, nu știu. (*Jumătate trist, jumătate orgoliu.*) Era și de așteptat într-un fel. Nașterea unui artist coincide cu dispariția sa ca om...

(*Telefon.*)

SOCRATE (*vorbește*): Da... da... o să-i comunîc. (*Moment decepționat: lui Don.*) Rîzu...

DON: Adjunctul lui... (*indescifrabil*) directorul publicității.

SOCRATE: El. Te roagă să-l scuzi, dar a intervenit ceva neprevăzut, și invitația la masă...

DON: ...se contramandează. S-o fi aflat adineauri în biroul directorului și o fi auzit convorbirea. Și o fi înțeles.

SOCRATE: Rizu este totuși... era adică... un băiat destul de...

DON: Niciodată nu sintem destul de... Ai fost vreodată pe aeroportul din Zürich? (*Socrate: nu.*) Dar la Frankfurt pe aeroport ai fost? Dar la Chicago? Nici acolo. Dacă ai fi fost... ai fi văzut, e cu neputință să nu fi văzut că, de îndată ce pășești în sala de tranzit, primul lucru care te izbește, sau printre cele dintii, este situația bursei. La zi. La ceas. Cîtă vreme te-ai aflat în cer, s-au schimbat atîtea, poate, pe pămînt. Aprinzi o țigară, și citești cota acțiunilor. Westinghouse de la 45,8 la 46,1. I.B.M. de la 61,3 la 61,2. Ei bine, fiecare dintre noi își are cota sa la bursă. Cînd în urcare, cînd în scădere. Dar niciodată sigură, niciodată calmă, niciodată liniștită. E cea mai nemiloasă bursă din lume. Du-te mîine acolo unde te duci de obicei: vei întîlni cîteva rînjete. Știi ce înseamnă asta? Că pe-o stradă undeva și într-o casă anume o mină a șters cota ta de ieri, înlocuind-o cu alta. Era 40 de puncte, să zicem: s-a prăbușit la două.

SOCRATE: Totuși... Rizu e-n stare să te vadă cu ochii lui, nu cu privirea lumii.

DON: Lumea e în noi, Socrate. Ochii ei sînt în noi, ca niște lentile invizibile dintr-acelea folosite de femeile care nu vor să poarte ochelari.

(*De undeva se aude un ceas bătînd orele 7. Clipă de tăcere.*)

SOCRATE: Ce-ar fi să mîncăm...

DON: Îhim... Ți-e foame?

SOCRATE: Da. Mi s-a făcut. (*Gest: telefon.*) Ție, nu?

DON: Ba da. După o asemenea convorbire care-ți taie cheful de orice, am o poftă nebună... Ce-avem la masă?

SOCRATE (*surpriză*): Mai întii, o salată.

DON (*revelație*): Oh...

SOCRATE: Doctorul îți spusese doar: cîteva zile de regim, pe urmă...

DON: O salată cu de toate? (*Socrate confirmă patern.*) Cu roșii, cu vinete, cu ardei grași, cu ouă fierte, cu mărar, cu castraveți, cu ardei iute, cu telemea rasă?

SOCRATE: Îhim...

DON: O salată ca de casă...

SOCRATE: Numai de casă... (*Telefonul.*) Da... Alo!... Alo! (*Închide.*)

DON (*absent la noua convorbire*): Cine era?

SOCRATE (*atent*): Nimeni.

DON: Asta nu se poate. Toți nimenii sînt îndeobște cineva.

(*Telefonul.*)

SOCRATE: Alo!... (*Tare.*) Alo! Da' vorbește frate-odată! (*Don îi astupă gura cu o mină, indicînd cu cealaltă camera fetei. Prea tîrziu însă.*)

IRINA (*în prag*): M-ai chemat, tată?

DON (*alb*): Nu... (*Irina se întoarce în camera ei. Cei doi schimbă trei secunde de priviri; apoi Don îl ia ceva mai la o parte pe Socrate, vorbind cu glas scăzut, ca și cum ar dori să nu fie auzit de fată.*) Mă întreb, Socrate, ceea ce te întreb de altminteri și tu și — mai ales — ceea ce, fără îndoială, se întrebă fata, care însă nu suportă nici o întrebare în legătură cu chestiunea: ce-i cu băiatul?

SOCRATE: Eu...

DON: Știu. I-ai trimis scrisoarea Irinei, în care-l anunța de moartea femeii pentru care și-ar fi dat viața. Bun! Și pe urmă? Ce s-a întîmplat cu scrisoarea? A ajuns la el?

SOCRATE: Acasă? Cred că da. Cu atîta mai mult cu cît am trimis-o recomandată.

DON: Era și cazul. L-a ajuns însă?

SOCRATE : În cantonament ? Cred că nu... (*Irina a apărut în prag.*)

DON : Irina, de la o vreme ai început să vii numai când nu te chem. Ce e ?

IRINA : Nimic. Dar vorbești atât de încet, încît sînt convinsă că spunei niște lucruri foarte tari. (*Telefonul și clipă de cumpănă.*) Răspunde, Socrate.

SOCRATE : Alo !...

IRINA : Și dacă este el, spune-i să nu vină-aici, pentru nimic în lume. (*S-a întors în cameră.*)

SOCRATE : Alo... Alo... Dacă nu vrei să vorbești, atunci ascultă-mă... Sîntem acasă... Alo... Alo... (*Închide. În același timp, din camera Irinei auzim magnetofonul declanșat înții stăruitor, apoi mai pe tăcute.*)

DON : Ciudadă absența lui Tibi... Foarte ciudat... Înțeleg să fugi de-o nuntă, dar nu de-o înmormintare. (*Bătăi în ușa dinspre vestibil.*) Ai lăsat deschisă ușa de la intrare ?

SOCRATE : Poate ! (*Solicitantului de dincolo de ușă.*) Da. (*Intră Băiatul. Fața albă, costum negru. Cămașa albă, cravată neagră. Privirea albă, pantofi negri.*)

BĂIATUL : Bună seara.

DON (*lăsăți copiii să vină la mine*) : Poftește... (*Socrate îl salută pe vizitator, fericit și manual.*)

BĂIATUL : N-am mai dat telefon.

SOCRATE : Ba da. Dar nu face nimic.

BĂIATUL : Așteptați pe cineva.

DON : Bineînțeles. Pe tine.

BĂIATUL : Îmi închipuiam. Am venit pentru o clipă.

DON : Numai ?

BĂIATUL (*straniu*) : Da. Spre marea mea părere de rău.

DON (*ușor*) : Și a mea, tinere.

BĂIATUL (*scoate scrisoarea binecunoscută*) : Vroiam să vă spun că am primit scrisoarea... și... că...

SOCRATE (*părintește*) : Am înțeles...

BĂIATUL : Dac-aș fi știut... atunci...

DON : Dac-am ști, n-am mai greși, dar dacă n-am mai greși, n-am ști nimic. (*Clipă.*) De ce mă privești așa ?

BĂIATUL (*paloare uimită*) : Mă așteptam să vorbești altfel. Măcar acum. Măcar după cele cite s-au întîmplat. Măcar după... (*Spasm indicînd că se simte rău.*)

DON : Ți-e rău ?

BĂIATUL (*revenire la capăt de voință*) : Dumneavoastră vă e bine ? (*Revolta pînă la absolut.*) Și dumitale, domnule Socrate ?

SOCRATE (*încurcat*) : Mie, da.

DON : Chiar foarte bine. Drept care atitudinea dumitale mă surprinde... în chip cu totul...

BĂIATUL (*la masă cu un ex-șef SS, care înfățișează musafirilor albumul cu fotografiile victimelor sale*) : Vă surprinde...

DON (*tentativă de acoladă*) : Dragul meu...

BĂIATUL (*refuză gestul*) : Vă rog. După... după cele ce s-au întîmplat...

DON : S-au întîmplat și... gata... au trecut.

BĂIATUL : Sînt lucruri care nu trec, domnule Don.

DON : De pildă...

BĂIATUL : Moartea. Trăim numai o dată.

DON : Vezi-ți de treabă. Astăzi se poate trăi și de două ori.

BĂIATUL (*gîndire chinută*) : Vă gîndiți la... lumea de dincolo... de... (*Gest : cerul.*)

DON : Nu, la lumea de-aici. (*Gest larg : camera fetei, apoi un zîmbet dătător, în principiu, de curaj și optimism.*)

BĂIATUL : Zîmbiți... Cum puteți zîmbi ?

DON (*simplu*) : Pentru că am suferit foarte mult.

BĂIATUL : Mă întreb, privindu-vă, dacă-n trupul dumneavoastră bate-o inimă... sau...

DON (*moale*) : Bate, dragul meu, bate.

BĂIATUL : Mă gîndeam la o inimă de om.

DON : Inima mea aparține unui om.

BĂIATUL : Dar nu unui om adevărat.

DON : Dimpotrivă. E o inimă ieșită din comun.

BĂIATUL (*sarcasm*) : Nimeni n-are dreptul să-și laude inima.

DON : Nimeni, cu excepția mea.

BĂIATUL : Ha... Nu există om care să-și poată judeca inima cu obiectivitate.

DON : Eu pot.

BĂIATUL (*privire lungă, lungă*) : Dumneavoastră, dumneavoastră vă puteți îngădui orice, de fapt. Dumneavoastră sînteți în stare, în definitiv, să rîdeți, să cîntați. (*Gest : muzică din odaia fetei.*) Și poate, de ce nu ? — să dansați la șapte zile de la moartea Irinei. (*Încremenire firească de-o clipă, apoi destindere asemenea.*)

SOCRATE (*solul victoriei*) : Dar n-a murit, dragul meu.

BĂIATUL (*pe drum de șoc*) : Cum ?

DON : Trăiește.

BĂIATUL (*șoc*) : Trăiește !

SOCRATE : Și te așteaptă. (*Clipă.*) De fapt...

BĂIATUL (*cumplit*) : Nu se poate !

SOCRATE : De ce să nu se poată ?

BAIATUL (*scrisoarea*): Pentru că mi-a scris cu mina ei că s-a omorât.

DON: Și-ai crezut-o? Nu ți-am explicat doar, negru pe alb, să nu mai iei în serios cuvintele femeilor?

BAIATUL: Doamne! (*Se dă, metaforic, cu capul de pereți.*)

DON: Tinere, am impresia că vestea mea te-a dezamăgit.

BAIATUL (*totul*): E-ngrozitor!

DON (*întrebare, oricum, legitimă*): De ce? Dacă nu sint indiscret...

BAIATUL (*aruncă un tub de medica-*
mente): Pentru că m-am sinucis. (*Cade.*)

SOCRATE (*strigă*): Irina!

IRINA (*vocea*): A venit?

SOCRATE: Da.

IRINA: Nu vreau să-l văd.

SOCRATE: Nici nu e cazul.

IRINA (*în prag, rece, nu-l observă pe băiat*): Unde e?

DON: Pe dușumea.

IRINA: Ce face acolo?

SOCRATE: Moare.

IRINA: Atunci îl iert.

SOCRATE (*urlă*): Doamna Mara!

(*Intră țîșnind din camera lui Don, Doctorița. E în șorț de bucătărie; chemarea a surprins-o amestecând salata într-un castron apreciabil.*)

DOCTORIȚA: De ce tipi? Mai am puțin.

SOCRATE: Și el.

DOCTORIȚA: Și n-o fi moarte de om.

DON: Ba da...

DOCTORIȚA: Masa-i gata... Prima masă... Așa cum am visat-o... Prima oară cînd... (*Realizează.*) Ce-i asta? Ce-i asta? Mi-o fi scris mie să nu-i pot pofți pe cei ce-i iubesc decît la masa de operație. (*Examinarea Băiatului, în timp ce Socrate iese precipitat pentru a reveni cu trusa medicală.*) Ce-a luat? (*Don îi arată tubul, Doctorița îl cercetează, apoi i se adresează Irinei.*) Ești o femeie iubită.

IRINA: Ce trebuie să înțeleg prin asta?

DOCTORIȚA: Că nu mai scapă.

IRINA: Înima?

DOCTORIȚA: Îhîm! (*Lui Socrate.*) Fă-mi legătura cu spitalul.

DON: Îmi pare rău, draga mea. E-a cincea noapte de cînd n-ai închis ochii.

DOCTORIȚA: Oh, de cînd aștept să nu dorm lingă tine... Ce-i drept, mi-aș fi dorit altfel de nopți albe... Din păcate însă, nu ne-alegem insomniile.

SOCRATE (*la telefon*): Alo! Spitalul 47!... Vorbiți cu...

DOCTORIȚA (*smulge receptorul*): Toma? Trimite mașina urgent pe strada (*indescifrabil*), la numărul... Da, tot

acolo... Nu, altcineva... Și spune-i lui Hristache să pregătească sala de transplantări. O clipă. Ce posibilități sint? (*Incruntare.*) Nu-mi suride ideea.

IRINA: Ce e? Ce s-a întîmplat?

DOCTORIȚA: Știi, Irina, la ora asta nu stăm bine cu donatorii. E un moment în care... în sfîrșit, se întîmplă. Așa că Toma ne propune o inimă de vițel.

IRINA (*strigăt*): Nu!

DON (*alarmă*): Nu sint de acord.

SOCRATE (*oarecum aparte*): Deși... pentru un soț...

DOCTORIȚA (*vag*): Știi... s-au experimentat citeva cu succes... și...

DON: Altceva!

DOCTORIȚA (*la telefon*): Altceva. Toma... Aha... Una de porc.

IRINA: Mara! Tocmai tu! Mai bine să știu că rămîn singură toată viața decît...!

DOCTORIȚA: Nu zi vorbă mare.

DON: E-ngrozitor, altceva!

DOCTORIȚA: Toma, altceva, te rog, altceva... Da, aștept.

IRINA: Ce animal vine la rînd?

DOCTORIȚA (*la telefon*): Un om. (*Ascultă, apoi explică celor de față.*) E un om... Mai are două-trei ceasuri de trăit și dacă familia acceptă, atunci... poate...

DON: Cine e?

DOCTORIȚA: Cred că-l cunoști... Măcar din ziare. (*Îi șoptește numele la ureche.*)

DON: Pentru nimic în lume! Cum o să-mi dau fata pe mîinile unui turător?

SOCRATE: Dacă-i transplantezi inima lui... (*indescifrabil*), eu nu mai pun piciorul în casa asta.

DON: Altceva, Mara.

DOCTORIȚA (*la telefon*): Toma! (*Ascultă.*) Altceva nu există.

DON: Nimic, nimic?

DOCTORIȚA: Nimic.

DON: Mă miră: de obicei, unor oameni cumsecade... (*Clipă.*) Cine va fi soțul tău, Irina? Și tatăl copilului tău cine va fi?

IRINA: Tată, nu-i lăsa să... Tată, nu mă lăsa. (*Se aruncă aproape la pieptul lui.*) Nu le da voie, tată, să-i pună orice fel de inimă.

DON (*Doctoriței*): Spune-i, te rog, doctorului că-l chemi peste două minute. (*Doctorița îl ascultă și după o explicație indescifrabilă închide telefonul.*)

DOCTORIȚA: Ce facem, Irina?

IRINA: Nu vreau orice fel de inimă. Nu suport să-mi pun capul toată viața pe orice fel de inimă. Nu vreau decît un singur fel de inimă.

DON (*mingîieri pe creștet*): Ce fel de inimă, Irinuș?

IRINA : O inimă ca a ta.
DOCTORIȚA : Ah...
SOCRATE : O să fie cam greu de găsit la ora asta.
DOCTORIȚA : Nu greu. Imposibil. Crede-mă, Irina...
DON (*liniștit*) : De ce ? Pentru o inimă mare, nimic nu-i imposibil. Te înțeleg, Irina, te înțeleg. Ai dori o inimă care să bată... așa...
IRINA (*ascultându-i bătăile inimii*) : Îhim...
DON : Și care să te audă.
IRINA : Da. Ori de câte ori tac.
DON : Și care să te vadă.
IRINA : Da. Așa cum nu sînt.
DON : Și care să te simtă.
IRINA : Da.
DON : Așa cum simte inima mea.
IRINA : Da.
DON : Nu altfel.
IRINA : Nu, nu...
DON : Sigur... Mara și Socrate au dreptate... Inima mea e destul de rară. Dacă nu, chiar unică pe lume. Asemenea inimi apar din cînd în cînd, doar ca niște revolte ce se sting numaidecît. Eu unul nu cunosc decît două... Una e a mea.
DOCTORIȚA : Și... cealaltă ?
DON (*Marei*) : A ta. (*Clipă și straniu.*) Mara. aș vrea să te rog ceva.
(*O împinge pe Irina, făcîndu-i semn să iasă din cameră.*)
IRINA : Ai secrete față de mine ? Parcă ziceai că eu sînt tu.
DON : Ei și ? Am atîtea secrete față de mine însumi... Crezi că am îndrăznit vreodată să-mi mărturisesc orice ?
DOCTORIȚA (*început de straniu*) : Irina, Socrate (*ceas*), cred că mașina s-a întors la spital, era plecată pe Calea Griviței, așa că s-ar putea să pornească acuși înspre noi. Luați-l pe Tibi cu grijă, vă rog, cu multă grijă, și... (*Cei doi încep să se execute.*) Așa..., așa..., acoperiți-l cu pledul ăsta... și duceți-l în vestibul, ca să ciștigăm timp. Iar cînd vor suna oamenii de la spital, să fim gata... (*Îi urmărește lung, ieșind cu trupul destul de neînsuflețit al Băiatului.*) Ce ghinion...
DON : Ghinionul meu sînt greșelile. Spuneam că aș vrea să-ți cer ceva, Mara.
DOCTORIȚA : Orice, Don.
DON : Asta-i de la sine înțeles. M-am îndrăgostit de tine, așa încît nu pot să-ți cer decît orice.
DOCTORIȚA : În sfîrșit !
DON : Dacă-mi amintesc bine, mi-ai oferit în cîteva rînduri viața ta.
DOCTORITA : Dar n-ai primit-o nicio dată...
DON : Acum o primesc. Mai e disponibilă ?
DOCTORITA : Da...
DON : Gîndește-te bine.
DOCTORITA : Eu nu pot să gîndesc niciodată lingă tine ; pot numai să iubesc.
DON : Mulțumesc. Fă numărul spitalului.
DOCTORITA : Și ce să le spun ?
DON : Ce-ți voi dicta eu... Fără întrebări.
DOCTORITA : Da.
DON : Fără discuții.
DOCTORITA : Da.
DON : Fără murmure.
DOCTORITA : Te ascult. (*Telefonul.*) Alo !... cu doctorul Toma...
DON : Întreabă-l dacă Salvarea a plecat înspre noi...
DOCTORITA : Pleacă acum.
DON : Să mai aștepte o clipă.
DOCTORITA : De ce ?
DON : Să mai aștepte o clipă.
DOCTORITA (*la fel*) : Toma, fă semn șoferului să nu pornească motorul...
DON : ...Și să mai aducă o brancardă.
DOCTORITA (*la telefon*) : Și să mai aducă o brancardă.
DON : Pe urmă să pornească repede într-aici.
DOCTORITA : ...Și să-i dea drumul fără întîrziere. (*Lui Don.*) Așa ?
DON : Foarte bine. Pentru că în fața blocului unde se află bolnavul...
DOCTORITA : Pentru că în fața... (*Celelalte cuvinte-copie pot fi rostite indescifrabil.*)
DON (*s-a apropiat de fereastră și privește în jos*) : Da, chiar în fața casei...
DOCTORITA : Toma... chiar în fața casei.
DON : Pe trotuar, dacă nu mă-nșel... da, chiar pe trotuar.
DOCTORITA : Pe trotuar.
DON : ...se află un cadavru. (*Mara, fi-rește, întepenește. Don rostește rece și cu reproșuri.*) Mara !
DOCTORITA (*greu, la telefon*) : ...se află un cadavru...
DON : Adică, de fapt, trupul cuiva care s-a aruncat de la etaj, prăbușindu-se pe caldarîm... Și care mai respiră foarte vag... Și a cărui inimă încă vie...
DOCTORITA (*transfigurare*) : Am înțeles... (*La telefon*) ...Și a cărui inimă. Toma... Poftim ?
DON : Ce vrea ?
DOCTORITA : Vrea să știe dacă familia victimei este de acord.
DON : Familia — de altfel, ce destin... victima s-a căsătorit acum cîteva zile

doar, familia are o inimă atât de mare încît nu poate refuza transplantarea.

DOCTORIȚA (la telefon): E-n regulă. Toma. Da, vrea... Sigur... Sigur... (Închide telefonul și rămîne cîteva clipe într-o stare albă.) Ti-ai deschis bine ochii, Don? Bine de tot?

DON: I-am avut întotdeauna deschise: dar mă uitam în altă parte.

DOCTORIȚA: Ești sigur? Vreau să te-ntreb... ești sigur că nu vei regreta?

DON: Oh, noroc că regretatele vin întotdeauna după: altminteri n-am mai îndrăzni să facem nici răul, dar nici binele. Or, eu... acum...

DOCTORIȚA: Ssst! Am o idee.

DON (degetele în urechi): Nu vreau s-o aud: ideile ucid idealurile...

DOCTORIȚA: Crezi că, într-adevăr, altă soluție... decît... nu există?

DON: Nu. Pentru oameni ca noi, care n-au reușit să trăiască la nivelul lor, singura salvare este să moară la acest nivel. Dacă a-ți rata viața mai e de înțeles, ratarea morții nu ne-o va ierta nimeni. Mi-ar fi plăcut să-ti ofer fericirea pe acest pămînt: din motive cu totul independente de voința mea, nu-ți pot oferi decît paradisul.

DOCTORIȚA: Ce-nseamnă paradisul, Don?

DON: O amintire bună în mintea urmașilor. O amintire vie. Un viitor II care se poate construi ca și viitorul I.

DOCTORIȚA (totuși, tristă): Ce ușor vorbești...

DON: Pentru că sînt foarte ușor acum. M-am eliberat în ultima vreme de toate cîte aveam și care mă apăsau. De lucruri, de oameni, de neadevăruri. (Îmbrățișare.) Nu mi-a mai rămas decît un trup. Ei bine, trupul acesta mă deranjează... Dacă mă iubești...

DOCTORIȚA (se desprinde din brațele bărbatului): Să-ți ușurez eliberarea de acest trup.

DON: Îhîm...

DOCTORIȚA (se îndreaptă încet și — într-un fel — senin spre fereastră: își apleacă privirea în jos, după care întorcîndu-se întreabă liniștit, ca și cum ar fi receptat dorința de dragoste a bărbatului): Așadar, nu vom fi împreună?

DON (drăgăstos): Ba da, dar într-alt fel.

DOCTORIȚA (idem): Vrei să mor. (Don se apropie din nou de fereastră.)

DON: Mai rău, să trăiești fără mine... (A săltat pe pervaz, pregătindu-se să sară.) Ce vrei? Eu sînt un om despre care se poate spune că femeile i-au mîncat sufletul cu adevărat.

DOCTORIȚA (urlat): Nu!! (Dă să-l tragă îndărăt. Zgomotul îi aduce în cameră pe Irina și Socrate. Aceștia, văzîndu-l pe Don la un pas de sinucidere, urlă.)

SOCRATE: Don!

IRINA: Ce faci, tată?

(Don, a cărui prezentă, acum sus, domină încăperea, pune degetul la gură în semn de „liniște” sau „fiți cuminți”.)

DON: Sst! Mă întorc! Și-ncă repede. Miine chiar. Adică, de ce miine? Astăseară. Socrate, să ai grijă de mine! Pentru că voi înfăptui, cel dintîi din lume, visul de fiecare clipă al fiecăruia: să încep o viață nouă! (Se aruncă.)

(Întuneric. Și sirena ambulanței urlînd. Și vocile cu groază ale trecătorilor.)

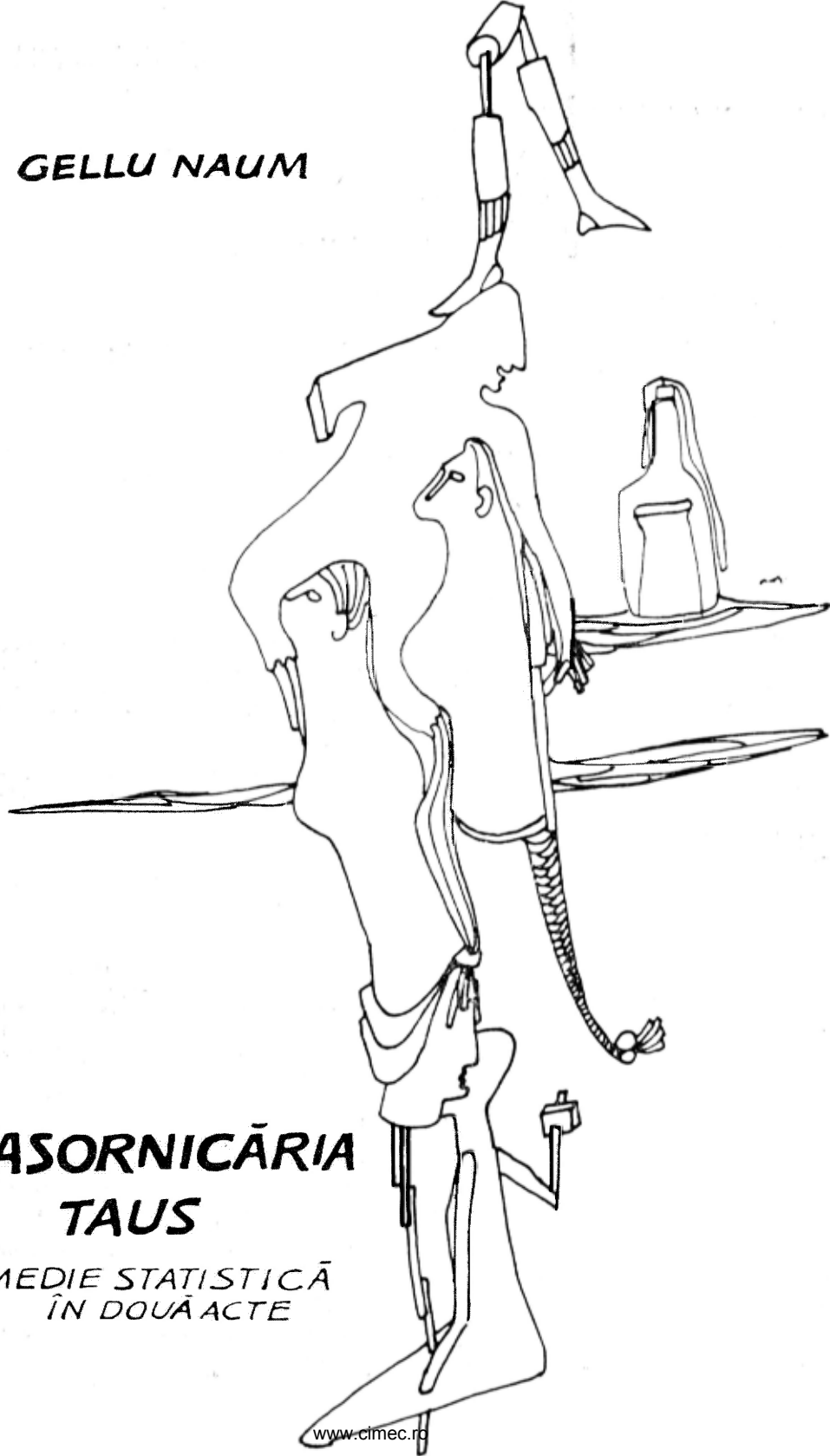
C O R T I N A



GELLU NAUM

**CEASORNICĂRIA
TAUS**

COMEDIE STATISTICĂ
ÎN DOUĂ ACTE



În afara acestora, mai apar :

Scafandru Cocles și fantoma sa, interpretați, după necesitate, de Papus și de Inger ;
Doamna Klaus care, de fapt, e Klaus ;
un preot care e Taus ;
Atlas, interpretat de Papus ;
Centaurul, interpretat de Maus ;
două saltimbance, interpretate de Melanie și de Doamna Burma ;
o chelneriță și o trecătoare voalată, interpretate de Doamna Burma ;
o femeie bătrână și o tânără fată, interpretate de Inger.

ACTUL PROFAN

Scena înfățișează interiorul ceasornicăriei Taus. Spre fundal, două scene mai mici, pe aceeași linie, cu perdelele trase. Pe un scaun, spre rampă, stă nemișcat Maus, care nu va ieși din nemișcarea lui decât în momentele indicate. Un ceasornic bate ora opt. Din odaia învecinată intră Taus¹, care, după ce va îndrepta mersul unei pendule, va da cu ochii de Maus.

TAUS : Maus ! Ești de mult aici ?

MAUS : De doi ani.

TAUS : În ultimii doi ani am fost cam ocupat... Pot să-ți fiu de folos cu ceva ?

MAUS : Nu, nu... Venisem să-mi iau rămas bun. Plec în Noua-Zeelandă. Am găsit un post. Un post de scafandru. *(Se aude soneria de la intrare.)*

TAUS : Scuză-mă puțin...

(Maus reintră în nemișcarea lui. În ceasornicărie intră Klaus.)

KLAUS : Bună ziua.

TAUS : Bună ziua. Cu ce vă pot servi, domnule ?

KLAUS : Îl caut pe domnul Taus. Pe domnul ceasornicar Taus.

TAUS : Eu sînt, domnule.

KLAUS : Sînteți sigur ?

TAUS : Cît se poate de sigur.

KLAUS : Mi-ați fost recomandat...

TAUS : E o cinste pentru mine.

KLAUS : Firește. Sînt domnul... domnul...

Închipuți-vă, mi-am uitat numele !

TAUS : Mi se întîmplă și mie.

KLAUS : Da, dar eu am un nume foarte cunoscut.

TAUS : Mă bucur. Am să vă spun domnule.

KLAUS : E prea scurt.

TAUS : Mă rog...

KLAUS : Stați, că am cartea de vizită. *(Îi dă o carte de vizită.)*

TAUS *(citește)* : Klaus, arhitect. Încintat, domnule. Cu ce vă pot fi de folos ?

KLAUS : Mi-ați fost recomandat. *(Îi dă ceasul.)*

TAUS *(examinînd ceasul)* : Are avans ?

KLAUS : Nu.

TAUS : Rămîne în urmă ?

KLAUS : Nu. *(Necăjit.)* Merge exact.

TAUS : Să-l fac să meargă puțin înainte. Sau să rămînă puțin în urmă.

KLAUS : Totuna...

TAUS : Sigur... E o nimica toată. O simplă mișcare. Puteți să o faceți și singur.

KLAUS : A, nu !

TAUS : Aveți dreptate. E cu totul altceva...

KLAUS : Cu totul altceva...

¹ În această primă parte, și pînă la indicația din text, atît Taus cît și Klaus sînt oameni în vîrstă, cu păr cărunt.

TAUS: Atunci, să-l fac să meargă mai încet.

KLAUS: Pină la o vîrstă.

TAUS: E mai odihnitor. Mai încet, e mai odihnitor.

KLAUS: Nu s-ar putea să meargă cînd mai repede, cînd mai încet?

TAUS: Ar fi și mai vesel.

KLAUS: Sau să-l faceți să stea, definitiv?

TAUS: Fără ca el să observe...

KLAUS: Să-l faceți să meargă pătrat.

TAUS: Greu... Ceasurile merg rotund.

KLAUS: Atunci să meargă rotund, dar cu timp pătrat.

TAUS: E greu la colțuri...

KLAUS: Și să-i puneți inițiale pe cadran.

TAUS: Sau o marcă.

KLAUS: Nu. Eu vreau inițiale. Inițiale mele.

TAUS: Dumneavoastră le ziceți inițiale, eu le zic marcă, lor le e totuna.

KLAUS: Și nouă la fel.

TAUS: Așa e...

(Intră Papus și se apropie de ei.)

TAUS *(către Papus)*: Domnul?

PAPUS *(se înclină)*: Papus... *(Le întinde o colecție de poze.)* Luați goale?

TAUS: Aici e ceasornicărie, domnule.

KLAUS *(în apărarea lui Taus)*: Dumnealui mi-a fost recomandat...

PAPUS: Și ce-i dacă? *(Furios.)* Ceasornicăriile nu sînt oameni?

TAUS: Nu-i prea sigur.

PAPUS: Păi atunci? *(Tot mai furios.)* Dacă nu e sigur, de ce nu mă lăsați să-mi cîștig și eu bucățica mea de goale?

KLAUS: Se cam bilbieie. Încurecă cu-vintele.

TAUS: Numai cuvintele...

PAPUS *(sufocîndu-se)*: N-are a Papus! Faptele tot goale rămîn. Vă cumpărați?

KLAUS *(arătînd spre Taus)*: Îmi pare foarte rău, dar dumnealui are un nume cunoscut.

TAUS *(arătînd spre Klaus)*: Și dumnealui mi-a fost recomandat...

PAPUS: Bine, bine... *(Iese, bombănînd.)*

KLAUS *(revenind la convorbirea întreprinsă)*: Îi punem inițialele P.G.

TAUS: Adică?

KLAUS: P. de la Papus, G. de la Goale.

TAUS: Grozav!

KLAUS: N-o să știe nimeni...

(Rid amîndoi, ca de o glumă bună.)

TAUS: Sinteți foarte simpatic.

KLAUS: Mă simt bine aici. E plăcut. E vesel.

TAUS: Ce-ar fi să mai rămîneți un ceas, două? *(Un ceas bate o dată.)* E opt. Mai stăm de vorbă...

KLAUS: Cu mare plăcere. Dar cu o condiție.

TAUS: Să auzim.

KLAUS: Să ne tutuim.

TAUS: Mă rog... E opt. Acum închid. *(Trage zăvorul la ușă.)* Bei ceva? *(Strigă.)* Melanie!

(Apare Îngerul, de sex masculin, firește.)

KLAUS *(arătînd spre Înger)*: E al tău?

TAUS: Al meu.

KLAUS: E veritabil?

TAUS: Sigur.

KLAUS: Și... zboară?

TAUS *(către Înger)*: Melanie! *(Face un semn. Îngerul își prinde cîrligul frînghiei de briu și execută cîteva zboruri și plutiri, după care coboară și salută, ca un acrobat modest.)*

KLAUS *(entuziasmat)*: Bravo! Bravo!

TAUS: Am și un tigru, clandestin. Vrei să ți-l arăt?

KLAUS: Nu acum. *(Către Înger.)* Un pahar cu apă minerală.

(Îngerul iese.)

TAUS: Hai să-ți arăt tigrul.

KLAUS: Nu acum. *(Confidențial.)* Soția mea s-a trezit...

TAUS: Nu știam...

KLAUS *(către sine)*: Draga mea, iată-l pe noul și bunul meu prieten Taus... *(Către Taus, arătînd spre sine.)* Dragă Taus, îți prezint pe soția mea.

TAUS *(înclinîndu-se în fața lui Klaus)*: Doamnă...

DOAMNA KLAUS *(care, de fapt, e tot Klaus, cască)*: Încîntată...

TAUS: Mă bucur, doamnă. Vă rog să luați loc.

DOAMNA KLAUS: Mulțumesc. Am să mă așez aici. *(Arată un fotoliu, mai la o parte.)* Sînt grozav de oboșită. *(Se așază în fotoliu și adoarme imediat. Klaus se ridică, redevenind el însuși.)*

KLAUS *(arătînd spre fotoliu)*: Adoarme imediat. Și se trezește greu. Are somn adînc.

(Se aud bătăi violente în ușă.)

TAUS: Cine e?

PAPUS: Papus.

TAUS: Ce vrei?

PAPUS: Poze...

TAUS: Nu luăm. Nu mai bate.

(*Klaus s-a așezat în fotoliu și a adormit, pe loc.*)

DOAMNA KLAUS (*se trezește, cască*):

Ce se întâmplă?

TAUS: Un vinzător ambulant, doamnă...

DOAMNA KLAUS: Aha!... (*Adorme iar. Klaus se ridică. Bătaia în ușă a încetat.*)

TAUS: A trezit-o?

KLAUS: A adormit iar. Adorme imediat.

TAUS: Sînteți o pereche foarte po-trivită.

(*Intră Îngerul; îi dă lui Klaus paharul cu apă, apoi iese. fără o vorbă.*)

TAUS: V-ați căsătorit de mult?

KLAUS: De patruzeci de ani.

TAUS: Din dragoste, sigur...

KLAUS: Nu-mi aduc aminte. Oricum, dragostea o visăm altfel.

TAUS: Toți visăm altfel...

KLAUS: Scriam piese, drama, tragedii. Pe urmă a venit arhitectul și a înecat tot...

TAUS: Poate că erai mai tinăr...

KLAUS: Nu se știe. Dar eram la mare. (*Lumina se mută pe scena mică, din dreapta, în timp ce restul se întuneacă. Se trage cortina. Peisaj de mare. Klaus se urcă acolo, își scoate peruca albă, își pune mustață neagră.*) Moda, știi...

TAUS: Eu sint generația charleston. Mai bine hai să-ți arăt tigrul.

KLAUS: Stai să vezi... (*Se dezbracă, prinde hainele pe un cui, rămîne în costum de baie de pe la începutul se-colului, cu dungi late, orizontale, și cu chiloți pînă sub genunchi. Apoi strigă, cu mîna la gură*) Să nu răcești!

TAUS: Nu înțeleg.

KLAUS: Nevastă-mea. Vorbește în somn. (*Se uită un timp în zare, cu palma streșină la ochi. Se aude marea. Din valuri iese Doamna Burma, în costum de baie, învelită, totuși, într-o capă.*) Trebuie să fie o eroare!...

TAUS: E văduva scafandruului.

KLAUS: Nu, nu... Era blondă... Acum e brună...

TAUS: E în doliu.

KLAUS (*către Doamna Burma, care a asistat, în poză de statuie, la dialogul lor*): Singurică. singurică?...

DOAMNA BURMA: După cum vezi.

KLAUS: Și nu vă plictisiți?

DOAMNA BURMA: Ce-ți pasă?

KLAUS: Întreb și eu, din solidaritate umană... (*Către Taus.*) Fii atent, acumă...

TAUS: N-avea grijă! Dă-i înainte!

KLAUS: N-ați fi dispusă de-o plimbare în doi?

TAUS (*încurajîndu-l*): Așa, așa!

KLAUS (*galant*): O mică plimbare in-timă, pe plajă, sau la un local...

DOAMNA BURMA: Sau o plimbare cu dricul.

TAUS: Ți-am spus că e în doliu.

(*Doamna Burma iese.*)

KLAUS (*descumpănit*): Trebuie să fie o eroare...

TAUS: Se întâmplă. Hai să-ți arăt ti-grul. Imbracă-te.

KLAUS: E mai bine așa. Mă simt mai tinăr. (*Coboară, pipăindu-și părul. Scena mică se întuneacă.*) O fi părul meu?

TAUS: Asta nu știu.

KLAUS: Ceilalți însă știu.

TAUS: Dar nu mare lucru...

KLAUS: În orice caz, mustața e falsă. O scot.

TAUS: De ce?

KLAUS: Fiindcă e falsă.

TAUS: Și părul? De unde știi că nu e peruca adevăratul tău păr? Ești sigur că nu e fals?

KLAUS: Parcă poți să știi? (*Croșetează, repede, cu degetele.*)

TAUS: Ce faci?

KLAUS: Nevastă-mea, croșetează în somn.

TAUS: Îți face ciorapi.

KLAUS: Mănuși.

(*Rid amîndoi, complici. O pendulă bate unu.*)

KLAUS: E opt.

TAUS: La mine e totdeauna opt.

KLAUS: Număr cu soț.

TAUS: Tu ce număr ai la pantofi?

KLAUS: 1846.

TAUS: Păi vezi!...

KLAUS: Așa e...

TAUS: Eu, în 1846...

KLAUS: Prefer 1486.

TAUS: Eram prea tinăr. N-aveam ex-periență.

KLAUS: Atunci să zicem 1946.

TAUS: Să mă gîndesc... Aha! Știu... Uită-te colo.

(*Arată cu degetul scena mică din stînga, pe care se concentrează lumina. Cortina se trage pe devanțura unei cafenele. La masă, Papus, Melanie și Îngerul care stă tot timpul în spatele ei. Pentru moment, aceste personaje nu se mișcă.*)

KLAUS: Uite îngerul tău.

TAUS: Deocamdată e jumătatea ei.
(*Arată spre Melanie.*)

KLAUS: Aha! Și Papus? Ce caută acolo?

TAUS: E tatăl ei.

KLAUS (*către Papus*): Ai... goale?

(*Papus amenință cu pumnul și arată spre Melanie.*)

TAUS: N-are... (*Chicotește, împreună cu Klaus.*)

(*Intră chelnerița, care ia comanda, fără să scoată o vorbă. Chelnerița e Doamna Burma, ușor deghizată, pentru circumstanță. Personajele de la masă se animă.*)

PAPUS: Pentru mine, un rachiu. (*Ingerul face semne: și eu?*), Și încă un rachiu... Și încă unul, pentru mine.

(*Chelnerița iese.*)

MELANIE: Papa...

INGERUL: Cretinule...

PAPUS (*furios, către Melanie*): Tu să taci! Cînd e vorba de oameni, domnișoară, e foarte greu să deosebești un cal arab de un cal troian.

MELANIE:: La ce te referi?

PAPUS: La toată lumea.

INGERUL: Și calul troian, ești sigur că nu era iapă?

PAPUS: Gura!

(*Chelnerița aduce băuturile, apoi iese, mută.*)

PAPUS (*către Melanie*): Ai văzut tu vreodată vreun suflet de cal? Sau vreun suflet de om? Ai văzut tu vreodată sufletul cuiva?

MELANIE: Sînt și prea mică...

INGERUL: Cu ce ocazie?...

PAPUS: Ești obraznică.

MELANIE: Îți jur, papa... (*Plînge.*)

(*Ingerul rîde.*)

PAPUS (*adresîndu-se Melaniei*): Rizi? Nu mai ai pic de amintire pentru respectul mamei tale moarte? Părta tenia. Avea panglici. O iubeam... (*Cade cu capul pe masă, hohotînd de plîns.*)

MELANIE (*oprindu-se din plîns, îngrijorată*): Papa, liniștește-te. Știi că-ți face rău...

INGERUL: Încă puțin, și crăpi.

PAPUS: Nu, nu... O iubeam, seara, cînd ea apunea... Pe la garduri, pe la robinete... (*La paroxism.*) De ce?

INGERUL: Iată întrebarea.

PAPUS (*furios către Melanie*): Tu să taci! (*Arată spre Inger.*) Lasă-l pe el. El e bun, el e mort...

MELANIE: Liniștește-te, papa...

PAPUS: Nu, nu... Eu te-am făcut, eu te mărit. (*Plînge domol.*) Cu maică-ta... Cu mormintul... Cu ocele de sare...

INGERUL: Iar ai luat-o razna. (*Degustă rachiul.*)

PAPUS: Avea albine pe ceafă... Și gîrle... Și tot... (*Intră Doamna Burma, de data aceasta îmbrăcată elegant, pentru oraș, și ținînd o pușcă pe umăr. Papus își revine brusc și sare în picioare.*) A! Doamna Burma! Mărită-te cu mine! (*Dă să se apropie de ea.*)

DOAMNA BURMA (*îl amenință cu pușca*): Nu te apropia, că trag! Știi că nu-mi place.

(*Un moment, pe comentariul Taus-Klaus, cei de la masă rămîn împietriți.*)

KLAUS: Seamănă cu...

TAUS: Acum e altcineva...

PAPUS: Doamnă Burma, știi că eu...

Uite-o pe fiică-mea.

DOAMNA BURMA: E frumușică... Și fragedă...

INGERUL: Maternitatea precoce...

PAPUS (*către Melanie*): Vorbește frumos cu doamna. E văduvă. O iau.

MELANIE: Floarea mea preferată este edelweissul.

DOAMNA BURMA: Drăguț din partea dumitale... Cîți ani are mititica?

PAPUS: La vară, împlinește optsprezece.

INGERUL: Și la toamnă douăzecișiopt.

PAPUS: Doamnă Burma...

DOAMNA BURMA: Nu te apropia, că trag.

PAPUS: Melanie, pune-ți vata în urechi! (*Melanie se execută.*) Doamnă Burma, sînt mort după dumneata.

DOAMNA BURMA: Știi că sînt în doliu...

PAPUS: Ce-are a face? Toată lumea e în doliu. Eu te iau și așa.

DOAMNA BURMA: Răbdare, răbdare... Să te cunosc mai bine.

PAPUS: Cînd viu la dumneata?

DOAMNA BURMA: Primesc joia, între patru și șase după-amiază.

PAPUS: Nu s-ar putea noaptea?

DOAMNA BURMA: Noaptea?

PAPUS: Da.

DOAMNA BURMA: De ce tocmai noaptea?

INGERUL: E mai răcoare.

PAPUS: Nu știu de ce, dar noaptea...

DOAMNA BURMA : Atunci joi... nu...
vineri... nu... Să zicem sîmbătă, între
două și patru și-un sfert.

PAPUS : Nu s-ar putea mai devreme ?

DOAMNA BURMA : Sîmbătă ? Exclus...

PAPUS : Atunci, bine. Melanie, scoate-ți
vata !

*(Melanie nu aude. Îngerul îi face semne.
Ea se execută.)*

MELANIE : Mulțumesc, papa.

PAPUS : N-ai pentru ce. Luați loc.
Doamnă Burma.

ÎNGERUL : Poate vă grăbiți...

DOAMNA BURMA : Mulțumesc. *(Se
așază lângă Melanie.)*

PAPUS : Doamnă Burma, dumneata, care
ai trecut prin atîtea în viață, nu știi
cumva unde e W.C.-ul ?

*(Doamna Burma arată cu palma întinsă
vertical : drept înainte și la dreapta.
Papus pleacă. Personajele de la masă
rămîn un timp ca împietrite.)*

KLAUS : Îmi place Doamna Burma...

TAUS : Cam ofilită...

KLAUS : Gusturi și gusturi. Mie îmi
place.

TAUS : Se poate.

KLAUS : Aș vrea s-o cunosc.

TAUS : O chem aici. Doamna Burma !

DOAMNA BURMA : Da.

TAUS : Vino să-ți prezint un prieten.

DOAMNA BURMA : Cu plăcere. *(Co-
boară. Ceilalți din scena mică rămîn
nemișcați.)*

TAUS : Prietenul meu Klaus...

KLAUS : Doamnă... *(Face un pas spre ea.)*

DOAMNA BURMA *(amenințînd cu
pușca)* : Nu te apropia ! *(Cu drăgălă-
șenie.)* Mă tem de bărbați...

KLAUS : Păcat !

DOAMNA BURMA : Toți începeți așa...

TAUS : Eu vă las. *(Își găsește de lucru,
discret, deoparte.)*

KLAUS : Doamnă Burma, vă jur, e vorba
de o chestiune intimă.

DOAMNA BURMA : În ce domeniu ?

KLAUS : O chestiune de inimă. Aș dori
un sfat de la dumneavoastră...

DOAMNA BURMA : Atunci se schimbă...
Vă ascult. *(Klaus dă să se apropie.)*
Nu te apropia !

KLAUS : Nu pot să vorbesc tare. Mă
aude soția.

DOAMNA BURMA : E aici ?

KLAUS : E colo, în fotoliu... Doarme...

DOAMNA BURMA *(privește fotoliul)* :
Aha !... *(Îl mai lasă să se apropie cu
un pas.)* Spune.

KLAUS : Nu, nu aici. Nu pot, de față
cu ea. Chiar cînd doarme.

DOAMNA BURMA : Atunci vino la mine.
Primesc joia, între patru și șase după-
amiază.

KLAUS : E o chestiune de inimă. Nu
s-ar putea noaptea ?

DOAMNA BURMA : Atunci duminică,
de la trei la cinci.

KLAUS : Lipsesc din localitate.

DOAMNA BURMA : Atunci, să zicem
sîmbătă, între patru și un sfert *(il exa-
minează din toate părțile)* și nouă.

KLAUS : Perfect. *(Dă să se apropie.)*

DOAMNA BURMA : Stai !

KLAUS : Oooo !

TAUS : Gata ? *(Vine spre ei.)* Conti-
nuăm ? *(Arată spre scena mică.)*

DOAMNA BURMA : A, da... La reve-
dere...

KLAUS : Ne-am înțeles...

DOAMNA BURMA : Sigur... *(Se urcă pe
scena mică. Își reia locul la masă. Lu-
mina se concentrează din nou acolo.)*

MELANIE : Doamnă Burma, ce drăguță
sînteți ! *(Plînge.)*

ÎNGERUL : Știu, știu... Totuși...

MELANIE : N-ați putea să-mi dați un
sfat ?

DOAMNA BURMA : Primesc joia...

ÎNGERUL : Între patru și șase...

MELANIE : Nu, nu... *(Plînge.)*

ÎNGERUL : Acuma...

DOAMNA BURMA : Am suferit mult
în viață, dar acum nu mă simt prea
inspirată. În fine. Să vedem. Despre
ce-i vorba ?

MELANIE : Despre tata. E din cale afară
de nervos.

DOAMNA BURMA : Am observat și eu.
Azi parcă era turbat.

MELANIE : Azi a avut o zi grea...

ÎNGERUL : A mîncat ca un porc.

MELANIE *(plînge)* : Și e mereu așa ! Nu
mai pot, Doamnă Burma !

ÎNGERUL *(o arată cu degetul pe Me-
lanie)* : Plînge.

DOAMNA BURMA : Liniștește-te, draga
mea.

MELANIE : Vrea să mă mărîte...

DOAMNA BURMA : Asta e soarta
noastră...

ÎNGERUL : N-aș fi crezut !

MELANIE : Dar eu am vise. Doamnă
Burma.

DOAMNA BURMA : Ca orice fată...

MELANIE : Nu, nu... Eu am altfel de
vise.

DOAMNA BURMA *(interesată)* : Erotice ?
MELANIE : Sentimentale. *(Plînge.)*

KLAUS *(tare)* : Mai schimbă placa !

DOAMNA BURMA : Domnu' Klaus, lă-
sați fata...

KLAUS : Dar nici așa...
INGERUL : Are dreptate.
DOAMNA BURMA : Ce știți voi ?
KLAUS : În fine...
DOAMNA BURMA : Continuă, fetițe.
MELANIE (*explicativă, fără plins*) : Am vise, Doamnă Burma. Am vise cu plante și cu animale. Aud cum suspină geamantanele. Am vise sentimentale.
DOAMNA BURMA : Ceva bărbați ?
MELANIE : Unul singur...
INGERUL : Hm ! hm !...
DOAMNA BURMA : Mă rog, să-l luăm pe ăsta singur... Dacă mi-ai spune cum îl cheamă și dacă mi-ai da adresa lui, poate că s-ar aranja ceva.
MELANIE : Îl cheamă Maus.
DOAMNA BURMA (*notează*) : Maus, și mai cum ?
MELANIE : Nu știu. (*Plinge.*)
DOAMNA BURMA : Bine. Și unde stă ?
MELANIE : De unde să știu eu, Doamnă Burma ?
DOAMNA BURMA : Păi nu vă întâlniți ?
MELANIE : Ba da.
DOAMNA BURMA : Și unde vă întâlniți ?
MELANIE : În vis, Doamnă Burma...
KLAUS : Prea de tot !
INGERUL : Așa e !...
DOAMNA BURMA : Domnu' Klaus, te rog !
KLAUS : Mă rog...
DOAMNA BURMA (*către Melanie*) : Nu lua în seamă întreruperile. Ia spune, unde l-ai cunoscut ?
MELANIE (*plînge*) : În vis.
DOAMNA BURMA (*cu melancolie*) : În-teleg...
MELANIE (*explicativă, fără plins*) : Știu că îl cheamă Maus. Mi-a spus chiar el. Într-o dimineață, la tropice. Mi-a spus că îl cheamă Maus. De-atunci, nu mai mi-e frică de șoareci.
DOAMNA BURMA : Nu prea văd cum aș putea să te ajut...
MELANIE : Convinge-l pe tata... (*Plinge.*) Mă chinuie prea mult... Copilul s-a născut mort... N-avea nici două săptămîni.
DOAMNA BURMA : Copilul ?
MELANIE : Da...
DOAMNA BURMA : Cu Maus ?
INGERUL : Ce-are a face ? E mult de-atunci...
DOAMNA BURMA : Dar așa, pe viu. l-ai văzut vreodată pe Maus ?
MELANIE : Nu, Doamnă Burma...
DOAMNA BURMA : Atunci o să fie greu de tot...
MELANIE : De ce, Doamnă Burma ? Eu îl iubesc. Îi cumpăr și țigări. Mă plimb cu el, cu mîinile pe cap. Am sentimente... (*Plinge.*)
KLAUS : Gata ! Nu mai suport !

TAUS : Să le chemăm aici. O să fie mai vesel.
KLAUS : Crezi ?
TAUS : Să încercăm. Ce pierdem ?
KLAUS : Așa e. Doamna Burma !...
DOAMNA BURMA : Da.
KLAUS : Nu veniți aici ?
DOAMNA BURMA : Amîndouă ?
TAUS : Da.
DOAMNA BURMA : Ești sigur ?
TAUS : Da.
MELANIE : Fără tata ?
KLAUS : Fără...
DOAMNA BURMA : Venim. Cu plăcere.

(*Doamna Burma, Melanie și Ingerul coboară în ceasornicărie. Scena mică rămîne deschisă, dar lumina trece pe scena mare. În colțul său, Maus rămîne mai departe neobservat.*)

TAUS : O să ne simțim mai bine aici, între noi.
INGERUL (*gesticulează aprobativ*).
KLAUS : E mai intim.
TAUS : Mai atrăgător. Pe Doamna Klaus o cunoașteți ?
DOAMNA BURMA (*arătînd spre fotoliu*) : Doamna de colo ?
KLAUS (*facînd prezentările*) : Soția mea...
MELANIE : E bolnavă ?
KLAUS : Doarme.
INGERUL : Sau se prefacă.
TAUS : N-are importanță.
MELANIE : Sigur. Nu face nici un rău. Nu chinuiește pe nimeni. (*Plînge.*)
DOAMNA BURMA : Cînd omul doarme...
INGERUL : Sau cînd se prefacă...
TAUS : Ce să mai vorbim !...
KLAUS : La ce te referi ?
TAUS : La nimic.
KLAUS : Aha...
MELANIE : Somnul nu împiedică sentimentele.
DOAMNA BURMA : Dimpotrivă. Le dezvoltă.
INGERUL : Le împute.
DOAMNA BURMA : Dar le dezvoltă. Cel puțin, așa sper...
TAUS : Poate că, totuși, le dă miros neplăcut...
KLAUS : Nu se știe.
MELANIE : Eu, în vis, am totdeauna sentimente parfumate.
KLAUS : De unde știi ?
MELANIE : Din experiență.
KLAUS : De unde știi că sînt parfumate ?
MELANIE : În orice caz, sînt sigură că sînt sentimente. (*Plînge.*)
KLAUS (*către Taus*) : Iar începe.
TAUS : E genul ei. Trebuie să te obișnuiești.

DOAMNA BURMA : Totuși, eu cred că
le dezvoltă. Adică, visele...
TAUS : S-ar putea...
DOAMNA BURMA (arătînd spre foto-
liu) : Ce-ar fi s-o întrebăm pe ea ?
Acum, cît doarme.
KLAUS (hotărît) : Nu vorbește în somn.
Nu vorbește decît cu mine.
INGERUL : Nu se știe. Să încercăm.

(Toți, în afară de Klaus, se îndreaptă
spre fotoliu.)

KLAUS : Nu vă dau voie. Lăsați-o în
pace. Lăsați-o să doarmă.

MELANIE : Doar un pic...

TAUS : Ar fi interesant.

KLAUS : Te înșeli.

DOAMNA BURMA (jignită) : Adică ce
vrei să zici ?

KLAUS (enervat) : Că e o confuzie. Că
nimeni n-are sentimente. Că sînteți
dresați. Ham ! ham !...

TAUS : Mai există și presentimentul sen-
timentului.

INGERUL : Dresat. În cușcă. Ham, ham !...

TAUS : E un punct de vedere...

MELANIE (către Klaus) : Adică eu, n-am
sentimente ? (Către ceilalți.) Vă rog să
mă scuzați ! (Plînge.)

TAUS : Mă rog...

(Pe scena mică se reaprinde lumina.
Apare Papus, care bate furios în masă,
ignorînd tot ce se petrece jos.)

PAPUS : Nu-i nimeni aici ? Hei ! Chel-
ner !

DOAMNA BURMA : Vinee ! (Către
Klaus, convinsă.) Eu am sentimentul da-
toriei ! (Cu gesturi de chelneriță, urcă
spre cafenea.)

PAPUS : Nu-i nimeni aici ? Unde e fata ?

DOAMNA BURMA : Face o mică plim-
bare. Cu văduva.

PAPUS : Ce văduvă ? E văduvă ! Am
fată cu ea. (Ce și cum ar spune un
mare secret, arată spre direcția de unde
a venit.) Acolo e pentru doamne...

DOAMNA BURMA : E și pentru bărbați.

PAPUS : Unde ?

DOAMNA BURMA (arată cu mîna, ca și
prima dată).

PAPUS : Acolo e pentru doamne. M-au
huiduit.

DOAMNA BURMA : Cealaltă ușă. Cu un
pantof bărbătesc.

PAPUS (redevenind furios) : Dacă găsesc
doamne acolo, le huiduiesc. Și le bat.
Cu pantoful le bat. Peste gură și peste
pantof. Dau peste urechi. Și peste vă-
duvă. (Pleacă, hotărît.)

DOAMNA BURMA : Bine, bine... (Iese
prin cealaltă parte.)

TAUS : A greșit ușa.

KLAUS : Bietul om...

INGERUL : Dacă a mîncat ca un porc !...
Unde e W.C.-ul ?

(Taus îi arată, cu aceleași gesturi ca
ale văduvei Burma, dar undeva, spre cer.
Ingerul iese.)

MELANIE (către Klaus) : Dumneata,
dacă vrei să știi, ai sentimente.

KLAUS : Ba n-am. Nimeni n-are.

MELANIE : Nici soția dumitale ?

KLAUS : Nici ea.

MELANIE : Da ? Și Doamna Burma ? Și
sentimentul datoriei ? Și drama ei sen-
timentală ? (Plînge.)

TAUS : Care dramă ?

MELANIE : Scrie în toate ziarele...

TAUS : Nu prea citesc ziarele.

MELANIE : De-asta n-ai sentimente.

KLAUS (cedînd) : S-ar putea...

TAUS : Nu ne povestești și nouă drama ?

MELANIE (plîngînd) : Să v-o povestesc ?
Scrie în toate ziarele.

(Scoate un ziar din geantă. Se oprește
din plîns. Pe cortina scenei mici din
dreapta — peisaj marin — apare un
text scris cu caractere khuțuri. Scena mică,
din stînga, e complet întunecată.)

TAUS (privind textul apărut) : Nu înțeleg.

KLAUS : E un alfabet necunoscut.

MELANIE : Sint litere khuțuri. (Plînge.)
Nimeni nu le înțelege !...

KLAUS : Dumneata le înțelege ?

MELANIE : Le înțeleg.

TAUS : Atunci citește-ne și nouă.

MELANIE (veselă) : Așa e !... (Scuzîndu-se.) Cînd nu e cu mine (gest de
aripi, adică Ingerul) gîndesc mai greu...

TAUS : Totuși, citeodată, gîndești...

KLAUS : Destul de corect...

MELANIE : Da ? Atunci vă citesc. (Ci-
tește.) „Drama sentimentală a văduvei
Burma.“ Vedeți ? Drama sen-ti-men-
ta-lă. „Răzburarea unei femei înșelată
de propriul ei soț.“ Vedeți ? (Plînge.)

TAUS : Este !

KLAUS : Se vede cu ochiul liber...

(Înainte de fiecare text care apare, a
fiecărui tablou vivanț și a fiecărei pan-
tomime, deci și aici, scurtă fanfară. Cît
tîmp citește Melanie, fanfara scade, apoi
devine asurzitoare și încetează brusc de
cîte ori se lasă cortina mică, între ta-
blouri. Tablourile vivante nu exclud
unele mișcări, dar, în genere, se ba-
zează pe fixitatea lor.)

MELANIE (*citește noul text apărut*): „Doamna Burma, minată de cele mai nobile sentimente, își bănuiește soțul. Ea stă la pîndă.”

(*Cortina se ridică peste peisajul marin. Două mișcări: Doamna Burma privind spre larg; Doamna Burma ascunzîndu-se după o stîncă, la pîndă.*)

MELANIE (*citește noul text*): „Oamenii de bine din localitate încearcă dezinteresat să abată cursul sentimentelor barbare, dar respectabile, ale Doamnei Burma. Dar încercările lor (*plinge*) sînt sortite eșecului...”

(*Pantomimă între Doamna Burma și Îngerul, ușor deghizat, pentru circumstanță, în femeie bătrînă.*)

TAUS: Pare hotărîtă.

KLAUS: Sînt curios pînă unde o să meargă.

MELANIE: Pînă unde? Pînă la moarte. Sentimentele sînt puternice, domnule Klaus!

KLAUS: N-aș crede.

TAUS: Nici eu.

MELANIE (*citește noul text*): „Pe un colț pustiu al tîrmului, soțul Doamnei Burma, scafandru Cocoler, are întîlniri nepermise cu o tînără localnică, brună dar necăsătorită.”

(*Din apă iese Cocoler, de fapt Papus, de nerecunoscut din cauza căștii și a costumului de scafandru de modă veche. El privește în dreapta și în stînga, apoi se așază jos, oftînd. Apare Îngerul, fără aripi, deghizat în tînără romană. Îi acoperă vizualele, peste cască, cu palmele. Scenă amoroasă. Schimb de verighete. Apoi, textul se schimbă.*)

MELANIE: „Dar Doamna Burma, soția înșelată, va ști să prindă asupra faptului infidelitatea soțului.”

(*Tîrîndu-se pe coate, Doamna Burma se apropie de cei doi. Se ridică brusc. Panică. Îngerul fuge. Cocoler își scoate casca. E Papus, de nerecunoscut, totuși, din pricina părului și a bărbii abundente. Ride sardonice. Rînită sufletește. Doamna Burma trage. El își continuă rîsul, pînă la al treilea glonte, cînd se prăbușește. Ea, zdrobită, părăsește scena. Fanfara cîntă un vals trist. Cortina cade.*)

MELANIE (*triumfătoare, către Klaus*): Ai văzut?

KLAUS: Da.

MELANIE: Acum crezi?

KLAUS: Nu.

TAUS (*entuziasmat*): Bravo!

MELANIE (*plingînd*): Dacă nu crezi, înseamnă că n-ai sentimente.

TAUS: Dar are sentimente.

MELANIE: Preconcepute...

TAUS: Premeditate.

MELANIE: Eu nu cred în sentimente.

KLAUS: Înseamnă că nu le ai.

TAUS (*curios*): De unde știi?

KLAUS: Presimt. Presentimentele mele sînt sigure, pe cînd sentimentele ei... ce să mai vorbim!...

MELANIE (*plingînd*): Iar mă jignește...

TAUS (*împăciuitor*): Ce-ar fi să vorbim despre altceva?

MELANIE: Despre ceva mai plăcut.

KLAUS: Sau să nu vorbim deloc.

TAUS: Oamenii vorbesc cînd nu vor să se înțeleagă.

KLAUS: Cînd se înțeleg, tac.

MELANIE: E un fel de acord *tacit*. Ce-am spus?

KLAUS: Nimic inteligent.

TAUS: Nu sîntem deloc inteligenți.

MELANIE (*veselă*): Ce bine!

(*Intră Îngerul, cu o tavă cu pahare. Toți ciocnesc, împăcați.*)

TAUS: E un pahar în plus.

ÎNGERUL: Aș putea să-l beau eu.

TAUS (*îngăduitor*): Tot a plecat Doamna Burma...

KLAUS: E pentru soția mea. (*Ia paharul, se duce spre fotoliu.*) Bei, draga mea?

DOAMNA KLAUS (*cască*): Cine e dumneaei?

KLAUS (*bea și face prezentările*): Domnișoara Melanie... Are sentimente.

MELANIE (*se apropie de fotoliu*): Îmi pare bine, doamnă... V-ați odihnit? (*Plînge*.) De ce nu-mi răspunde?

KLAUS: A adormit iar.

TAUS: S-o lăsăm să doarmă. E o femeie liniștită.

MELANIE: La fel de prost crescută ca și soțul ei. (*Se depărtează de fotoliu. Dă cu ochii de Maus.*) Dumneata?

MAUS (*se ridică și se prezintă*): Maus...

MELANIE: Maus!

TAUS: Maus! Ești de mult aici?

MAUS: De doi ani.

TAUS (*face prezentările*): Prietenul meu Maus, domnișoara Melanie, domnul și doamna Klaus... Doamna Klaus doarme...

MAUS: Încîntat.

MELANIE: Parcă ne-am cunoaște de-o veșnicie...

MAUS: Sint sigur că ne-am mai întâlnit...

MELANIE: Îți aduci aminte?

(Taus, Klaus și Ingerul fac cerc larg în jurul celor doi care se balansează spre dreapta și spre stînga, vorbind ca vrăjji.)

MAUS: Ne iubeam, pe zăpezi însingurate...

MELANIE: Cîteodată, bătea vîntul...

(Se aude vîjiiutul vîntului. Cei doi se balansează, în continuare.)

MAUS: Eram un elastic obosit, un colonel înfirm, un castor în mijlocul apei de var...

MELANIE: Și eu dormeam pe un pieptene, ca o salamandră...

MAUS: În fiecare seară, un taur mi se culca pe gură și-ți șoptea numele...

MELANIE: În nisip, cuvintele tale mă căutau, ca niște albine albastre...

MAUS: Trebuie să fugim, amîndoi...

TAUS *(arată spre Inger)*: Și el? Jumătatea ei?

MELANIE: Nu mai îmi trebuie. Ți-l las dumitale.

KLAUS: Ca amintire.

MELANIE: Dumneata, ce te amesteci?

KLAUS: Adevărat!

TAUS: Atunci *(arată spre Inger)* el îmi rămîne mie.

KLAUS: Îl dai la tigrul.

(Ingerul iese, plîngînd.)

MELANIE *(reîncepînd balansul, odată cu Maus)*: Să fugim, undeva, pe banchize...

MAUS: Într-un spațiu închis, transparent, inodor...

KLAUS: Iar au pus placa.

TAUS: Sint în plin rut.

KLAUS: Dar sint lipsiți de nuanțe. *(Cască.)*

TAUS: Ți-e somn?

DOAMNA KLAUS: Abia m-am trezit. Unde e sotul meu?

TAUS: Probabil la W.C. Am putea profita.

DOAMNA KLAUS: În ce sens?

TAUS *(arată spre cei doi, care se balansează muți, în extaz)*: Moment erotic. Să ne balansăm.

DOAMNA KLAUS *(il măsoară)*: Ești cam în vîrstă... Și sint obosită... *(Cască.)*

TAUS: Muncii mult?

KLAUS: În ultimul timp, ea, sărăcuța, duce tot greul.

TAUS: Muncă fizică.

KLAUS: E paznic de noapte. Prima femeie paznic de noapte.

MAUS *(revenindu-și din extaz, agitat, către Taus)*: Prietene, împrumută-mi un geamantan. Trebuie să fug. Cu ea.

MELANIE: Să ne ascundem de lume, de tata...

KLAUS: Ar fi bun un cufăr de paie.

TAUS: Am o valiză. Dar n-are cheie.

MELANIE: Oricum. N-am secrete față de el. *(Arată spre Maus.)*

TAUS: Ce-ar fi să vă ascundeți în dulap?

MAUS: Nu, nu... La ce oră e primul tren?

TAUS: În ce direcție?

MELANIE: Spre banchize.

MAUS: Oriunde.

KLAUS: Principiul nedeterminării. Primul tren e la zece și cincisprezece minute.

TAUS *(se uită la ceas)*: Aveți timp. E abia opt.

MELANIE: Dați-ne geamantanul...

KLAUS: Valiza...

MELANIE: Adevărat... *(Plînge.)*

(Taus aduce o valiză.)

MAUS *(necăjit)*: Are cheie.

TAUS: Am greșit. *(Le dă altă valiză.)*

MAUS: Repede, iubito... Pune în valiză actele...

MELANIE: Batistele...

TAUS: Să ne grăbim...

KLAUS: Banchizele...

MAUS: Cravatele...

MELANIE: Scaunul...

(Toți patru, cuprinși de febra piecării, își golesc buzunarele, vîră în valiză tot ce le cade la îndemînă. Apoi se căznesc să vîre scaunul care, evident, nu încape.)

MELANIE *(plînge)*: E prea mare...

MAUS: Draga mea, nu face risipă de lacrimi.

KLAUS: Fii mai econoamă.

TAUS: Știi ce? Eu nu mai fug.

KLAUS: Nici eu.

TAUS: Rămîneți și voi.

KLAUS: În odaia tigrului.

MELANIE: Dar tata? O să ne ucidă.

MAUS: Cit e ceasul?

TAUS: Opt. Aveți timp să vă răzgîndiți.

MELANIE: Mi-e rău! *(Se clatină. Cade.)*

KLAUS: E moartă.

TAUS: E numai rănită.

MAUS: Am iubit-o. Poate că e leșinată.

TAUS: De emoție.

KLAUS: În orice caz, a pierdut sânge.
MAUS: Eu tot plec cu ea, în lume. Și umblu așa, toată viața.

TAUS: E obositor.

KLAUS: Dacă e moartă, ar putea să-ți putrezească în brațe...

TAUS: Depinde.

KLAUS: E sigur...

TAUS: Dar în ținuturile reci, la nord?...

KLAUS: Adevărat.

TAUS (*către Maus*): Rămîneți aici. Am o cameră rece, la subsol.

MAUS (*distrus*): Nu, nu... Ultima ei dorință... Banchizele...

KLAUS: Încearcă s-o pui pe picioare.

(*Maus o repune pe picioare pe Melanie, care stă, așa, cu ochii închiși.*)

TAUS: Ce fată bună! Chiar și moartă e ascultătoare.

KLAUS: Fă-o să umble.

(*Maus o face pe Melanie să umble.*)

TAUS: Ai scăpat de grijă. Merge.

MAUS: O duc pe banchize...

KLAUS: Cînd te plictisești, o îngropi în zăpadă.

MAUS: Adio!

TAUS: Drum bun.

KLAUS: Să ne scrii de la Amsterdam...

(*Maus iese cu Melanie.*)

TAUS: S-au dus.

KLAUS: E mai plăcut așa. Cît o fi ceasul?

TAUS: Opt. Nu vrei să-ți arăt tigrlul?

KLAUS: La ora asta, poate că doarme.

TAUS: Nu doarme. Își face lecțiile. (*Arată spre ușă, făcînd loc.*) Poftim.

KLAUS: După tine...

TAUS: A, nu, nu... (*Pornesc amîndoi, ca și cum ar fi împreună, deși Taus, vorbind cu un Klaus imaginar, se îndreaptă spre ușă, iar Klaus spre fotoliul soției sale, unde se și culcă.*) Tigrlul își are programul lui. Miercurea îi pun botniță. Joia, îl las în baie... (*La ușă, îi face loc imaginărilor Klaus, apoi iese.*)

(*Lumina se concentrează pe scena mică din stînga, unde reapare Papus, care bate furios în masă.*)

PAPUS: Hei! Nu-i nimeni aici?

(*Intră Doamna Burma, ca Doamna Burma și nu în calitate de chelneriță.*)

PAPUS: Doamna Burma, le-am huiduit pe toate. Erau șase...

DOAMNA BURMA: Blonde?

PAPUS: Sigur. Doamnă Burma, mări-tă-te cu mine.

DOAMNA BURMA: Sînt în doliu.

PAPUS: Ce doliu? Sînt mort după dume-neata. Unde e gheața?

DOAMNA BURMA: Melanie?

PAPUS: Da. Era pe masă.

DOAMNA BURMA: Domnu' Papus, Melanie a fugit. Cu un tînăr.

PAPUS: Unde?

DOAMNA BURMA: În lume.

PAPUS: Și de ce stă atît? N-a nimerit usa?

DOAMNA BURMA: Ba da. Dar nu se mai întoarce. Iubeste.

PAPUS: Ce iubeste? O bat peste gură. Cu pantoful de la closet. Mărită-te cu mine.

DOAMNA BURMA: Melanie a fugit cu tînărul Maus.

PAPUS: Ce Maus? Nu cunosc.

DOAMNA BURMA: Așa îl cheamă. Gata! Nu mai vine.

PAPUS: Dar jandarmii? Mă duc la jandarmi. Cu Maus, legat și bătut peste bot. Ești martoră.

DOAMNA BURMA: Sînt.

PAPUS: Atunci? Îi leg. Îi omor. Îi distrug. Și pe urmă, te iau.

DOAMNA BURMA: Dragă Papus, ei se iubesc...

PAPUS: Nu cunosc. (*Bate cu pumnul în masă.*) Îi distrug!

DOAMNA BURMA: Fii înțelegător...

PAPUS: Sînt, dar îi distrug. (*Arată cu mîna direcția, imitînd gestul inițial al Doamnei Burma.*) Drept la jandarmi... (*Plecă demn.*)

DOAMNA BURMA: Domnu' Papus... (*Plecă după el.*)

(*Lumina de pe scena mică se stinge. Pe scena mare a rămas doar Doamna Klaus, care doarme liniștită în fotoliu. Intră Îngerul, se apropie de ea și o privește tăcut.*)

DOAMNA KLAUS (*cască*): Nu mai e nimeni aici? (*Dă cu ochii de Înger.*)

Tu ești băiat, sau fată...

ÎNGERUL: La nevoie, sînt și bărbat.

DOAMNA KLAUS (*cască din nou*): Interesant... Și nu știi unde s-au dus?

ÎNGERUL: Să vadă tigrlul.

DOAMNA KLAUS: Atunci e bine. (*Îl privește cu interes.*) Tu, cu ce te ocu-pi?

ÎNGERUL: Eram înger, doamnă...

DOAMNA KLAUS: Păzitor?

ÎNGERUL: Dacă vreți...

DOAMNA KLAUS: Ce coincidență! (*Cască.*) De zi sau de noapte?

INGERUL : Permanent. Dar acum s-a isprăvit, ca orice lucru permanent. (Cască și el.) Acum, mă fac picher.

DOAMNA KLAUS : Nici picher nu e rău. Dacă muncești cinstit...

INGERUL : Asta e...

DOAMNA KLAUS : Orice muncă... (Cască.)

INGERUL : Adevărat.

DOAMNA KLAUS : Și, ești căsătorit ?

INGERUL : Nu.

DOAMNA KLAUS (cască) : Deficiențe fizice ?

INGERUL : Nu. (Arată aripile.) Mese-ria...

DOAMNA KLAUS : Dar ca picher...

INGERUL : E altceva. Dar tot e rău.

DOAMNA KLAUS : Oricit... (Cască.)

INGERUL : Eu am fost orfan... De mic am fost orfan... N-am putut să învăț, dar mi-a plăcut cartea... Dacă aș găsi pe cineva, ca o mamă...

DOAMNA KLAUS : Acum sînt obosită. (Cască.) Mi-e somn...

INGERUL : Nu-i cine știe ce să fii înger...

DOAMNA KLAUS (adormită) : Se poate...

INGERUL : Dar tot e ceva... (Observă că Doamna Klaus a adormit.) Decît ni-mic... (Ridică din umeri și iese din scenă, pe vîrfuri.)

C O R T I N A

A C T U L S A C R U

Același decor, dar cufundat în întuneric. O lumină vagă și irizată sugerează vitraliile unei catedrale, în afara căroră nu se distinge nimic. Reflector numai pe Melanie și pe Maus, ghemuiți undeva, în partea din față a scenei. La ridicarea cortinei se aude o Missa gregoriană, care scade, dar persistă, abia auzit, cît durează scena din catedrală. Melanie și Maus vorbesc în șoapte.

N.B. În acest act, schimbarea decorului — de la catedrală la ceasornicărie — se face numai cu ajutorul luminilor.

MAUS : Melanie...

MELANIE : Da...

MAUS : Ti-e frig ?

MELANIE : Da. Mai plouă ?

MAUS : Da.

(Peste Missa în surdină se aude ploaia și vîntul.)

MELANIE : E ușa deschisă...

MAUS : Așa am găsit-o.

MELANIE : De ce întîrzie atîta ?

MAUS : Nu era acasă. Dar i-am lăsat un bilet : „Părinte, vino urgent. Te aștept în biserică.”

MELANIE : O telegramă. (Plînge.)

MAUS : I-am lăsat-o servitoarei.

MELANIE : Și dacă ea o citește ?

MAUS : Ce-i dacă o citește ?

MELANIE : Poate să anunțe jandarmii...

MAUS : N-am semnat biletul.

MELANIE : Telegrama. (Plînge.)

MAUS : Telegrama...

MELANIE : Dar dacă o pierde ?

MAUS : Exclus.

MELANIE : De ce ?

MAUS : Pentru că este exclus.

MELANIE : Aha... (Pauză.) Arată-mi ve-righetele.

MAUS : Poftim. (I le dă.)

MELANIE : Tu ce vrei ? Băiat sau fată ?

MAUS : Mai avem pină atunci...

MELANIE : Mai avem două luni.

MAUS : Cum două luni ? Abia de cîteva zile...

MELANIE : Dacă îți spun eu că două luni...

MAUS : Ești sigură ?

MELANIE : Te iubesc prea mult ca să mă pot înșela. Tu ce vrei să fie ?

MAUS : Îmi e egal.

MELANIE : Și dacă sînt doi, gemeni ?

MAUS : Ar fi o problemă... Cu alăpta-tul...

MELANIE : Natura e înțeleaptă. Pentru asta au mamele doi sîni.

MAUS : Dar dacă sînt trei ?

MELANIE : Mame cu trei sîni nu s-au mai pomenit.

MAUS : Nu, dar am citit un caz, în Noua-Zeelandă. Au fost opt gemeni. Pe banchize însă, este exclus...

MELANIE : Sigur. Asta se întîmplă nu-mai pe platourile înalte. Acolo, femeile au cîte șapte sau cîte opt sîni. Și chiar dacă n-ar avea, vin celelalte femei, și zic : „dragă, tu ai, să zicem, un singur sîn”. Știi, pe platourile înalte

și asta se întâmplă, destul de des. Și amazoanele erau așa, ca să se lupte...
MAUS: Pe platourile înalte se dau totdeauna lupte. Am citit și eu...

MELANIE: Și atunci, amazoanele zic: „Tu, dragă, ai unu' singur. Oprește-ți unu'. Noi, avem fiecare câte unu'. Șapte dintre noi au să-i alăpteze pe ceilalți șapte“. Și gata!

MAUS: E frumoasă viața pe platourile înalte!...

MELANIE: Dar și pe banchize... Numai aici e frig... Și ne caută jandarmii... (Plînge.)

MAUS: Sssst!

(În penumbră, apare preotul. E Taus, deghizat sumar, cu barbă, pelerină neagră și guleră alb.)

TAUS: E cineva aici?

MAUS: Sintem noi, părinte...

TAUS: Voi ați lăsat biletul?

MELANIE: Telegrama. (Plînge.)

TAUS: Cu ce vă pot ajuta?

MAUS: Am verighetele...

TAUS: Căsătorie?

MAUS: Secretă. Eu sint Maus.

MELANIE: Și eu sint Melanie.

TAUS: Melanie și mai cum?

MELANIE: Melanie Papus. (Plînge.)

TAUS: Nefericito!

MELANIE: De ce-mi ziceți așa?

TAUS: De trei ori nefericito! La ora asta, poate ești orfană!

MELANIE: Vai!

TAUS: Tatăl tău, Papus, s-a sinucis. De disperare...

MAUS: A decedat?

TAUS: Se zbate între viață și moarte. Sorie în toate ziarele...

MAUS: Eu nu citesc ziarele.

MELANIE: Eu le citeam. Sint instructive. Și educative. Dar acum, cu evenimentele... (Plînge.) De cinci zile n-am mai citit un ziar...

TAUS: Liniștește-te, fiica mea...

MAUS: Fii tare, Melanie. Nu plînge.

Noi ne iubim. Sintem fericiți...

MELANIE (deloc convinsă): Așa e.

TAUS: În condițiile astea, înțelegeți...

Păstrați verighetele pentru mai târziu...

MELANIE: Dar peste două luni...

MAUS: Peste două luni, poate o să fie pe banchize, sau pe platourile înalte...

TAUS: Căile Domnului sint de nepătruns.

MELANIE: Asta așa e.

MAUS: Părinte, sintem niște bieți fugari. Fără adăpost. Și plouă. Putem rămîne aici, peste noapte?

TAUS: Sigur.

MELANIE: Și ușă, poate s-o închidă? Mi-e frig. (Plînge.)

TAUS: Cum vreți. Numai să nu trageți zăvorul, ca să poată intra jandarmul.

MAUS: Jandarmul?

TAUS: Cînd își face rondul, în fiecare noapte, se mai odihnește și el aici. Mai ales dacă plouă.

MAUS: Pe la cîte își face rondul?

TAUS: Niciodată înainte de zece.

MAUS (se uită la ceas): Acum e opt.

TAUS: Eu vă las. Rămîneți cu bine.

MELANIE: Cu bine.

MAUS: Cu bine.

(Taus iese. Cei doi se ghemuiesc pe vechiul loc.)

MELANIE: E un frig!... Ai putea să închizi ușa...

MAUS: Sigur. (Dă să se ridice.)

(Missa se amplifică. Pe scena mică din dreapta — peisaj marin — se aprinde lumina. Uăduva Burma, cu arma în mînă, stă acolo, nemișcată, ca o statuie într-o fîridă. Restul scenei, cu excepția locului unde se găsesec cei doi fugari, e întunecat, ca și pînă acum. Corul scade.)

MAUS: Ia te uită! Un altar.

MELANIE: O banchiză!

MAUS: Banchize în biserici, nu există.

MELANIE: Atunci e un platou înalt.

MAUS: Exclus. E un altar. Un altar marin. Un altar al Fecioarei. *Stella Maris*.

MELANIE: La mare e cald...

MAUS: Ce-ar fi să ne ascundem acolo?

(Se ridică. Face un pas spre fundal.)

DOAMNA BURMA: Stai! Cine-i?

MAUS: Maică Prea Curată, noi...

DOAMNA BURMA: Stai, că trag!

MAUS: Noi...

(Mai face un pas. Doamna Burma trage. Corul, fortissimo. Maus și Melanie strigă. Apoi, pe scena mică, lumina se stinge încet. Muzica scade.)

MELANIE: Ești rănit?

MAUS (din întuneric): Nu știu. (Iese în locul luminat, lingă Melanie.) Nu m-a nimerit.

MELANIE: A fost o viziune mistică.

MAUS: Un avertisment al cerului.

MELANIE: Blestemul tatei... (Plînge.)

MAUS: Nu plînge, Melanie. (Se uită la ceas.) E opt. S-ar putea să vină jandarmul, atras de detunătură.

MELANIE: Poate că n-a auzit.

MAUS: Lor nu le scapă nimic.

MELANIE: Atunci să fugim...

MAUS: Să fugim...

MELANIE: Dar plouă!...

MAUS: Fii tare, Melanie. Noi ne iubim. Sintem fericiți.

MELANIE (cu regret): Așa e...

(Părăsesc amândoi, tiptil, catedrala. Pe unde au ieșit ei, intră Ingerul, care a-prinde luminile, pînă la normal. Acum se vede clar că e decorul din primul act. Missa a încetat. Doamna Klaus doarme în fotoliul ei. Ingerul o sărută pe frunte, apoi se depărtează.)

DOAMNA KLAUS: Astîmpără-te, Ernst!...

INGERUL: Eu eram, doamnă.

DOAMNA KLAUS: Mi se părea... Parcă eram într-o biserică...

INGERUL: Vise, doamnă...

DOAMNA KLAUS: Adevărat. Nu s-au întors încă?

INGERUL: Nu.

DOAMNA KLAUS: Să-i fi mîncat ti-grul?

INGERUL: Tot ce se poate. (Iese.)

(Doamna Klaus se ridică de pe fotoliu. Intră Taus, făcîndu-i loc, politicos, imaginarului Klaus. Își păstrează încă deghizamentul de preot, dar pare că nu-și dă seama de asta și continuă imaginara discuție cu Klaus. Doamna Klaus îi iese în întîmpinare.)

TAUS: A, nu... Violetul e totuși o culoare plăcută. Cel puțin așa mi se pare mie...

DOAMNA KLAUS (cască): Interesant...

TAUS: V-ați odihnit bine, doamnă?

KLAUS (se uită spre fotoliu): A ador-mit iar.

TAUS: E o soție liniștită.

KLAUS: Da.

TAUS: Cu ea, viața e veselă.

KLAUS: Ca o văduvă veselă... Ca vă-duva Burma... E frumoasă văduva Burma...

TAUS: Gusturi și gusturi...

KLAUS: Eu, de cînd am văzut-o, mă gîndesc mereu la ea...

TAUS: Se întîmplă.

KLAUS: E un fel de sentiment... Ce-o fi făcînd ea acum?

TAUS: Poate face baie...

(Lumina scade pe scena mare și se concentrează pe scena mică din stînga — devanura cafenelei. Acum, în locul mesei, pe trotuar, se află patul Doamnei Burma, pregătit pentru culcare. În pat, văduva Burma, îmbrăcată pentru noapte, și, în partea dinspre fundal, alături de ea, Ingerul. Amîndoi stau ridicați, de la mijloc în sus, și privesc drept înainte. Ingerul ține în mîini pușca Doamnei Burma. Patul e așezat paralel cu fundalul

și are capătul spre stînga, în așa fel încît scena mică din dreapta — peisaj marin — acum întunecată, vine spre picioarele celor două personaje.)

KLAUS: Ia te uită! Ingerul tău!

TAUS: Un biet suflet, și el!

KLAUS: O javră. De ce-i spui „suflet“?

TAUS: Ai citit Zohar-ul?

KLAUS: Carte evreiască. Ce poate să scrie acolo?

TAUS (explicativ): Scrie că înainte de a se coborî în lumea asta, toate sufletele fac parte dintr-o singură și aceeași taină. După coborire, se despart și merg să anime fiecare cîte două trupuri diferite, al unui bărbat și al unei femei. Și sînt bărbații și femeile care se unesc...

KLAUS: Numai că javra asta (arată spre Inger) e jumătatea fără suflet a unei jumătăți fără suflet. Jumătatea infirmă a unei jumătăți infirme. Trăiește de-dublarea unei jumătăți, care devenise jumătatea unei jumătăți, și așa mai de-parte. Auuu! (Se zbate ca și cum l-ar lovi cineva.)

TAUS: Ce ai?

KLAUS: Nevastă-mea... Mă bate în somn.

TAUS: E un detaliu biografic.

KLAUS: Dar pe mine mă doare al naibii!... (Se potolește și reia, doct.) În lumea asta, e vorba să găsești uni-tatea jumătății sau jumătatea unității. Am zis!

TAUS: Platon e de altă părere...

(Se reaprinde lumina de catedrală. Re-între Melanie și Maus, care rămîn pe ve-chiul lor loc, crezîndu-se, firește, în bi-serică. Missa a reînceput.)

MELANIE: Am înghețat de tot... (Plînge.)

MAUS: E mai bine aici. Măcar nu plouă. (Arată scena mică, luminată.) Ia te uită ce icoană frumoasă! Imacu-lata Concepțiune.

MELANIE: E văduva Burma. Și Inge-rul? Ce caută în patul ei?

MAUS: O vestește.

MELANIE: Eu cred că face altceva. Îl cunosc destul de bine...

TAUS (cătore Klaus): Platon e de altă părere...

MAUS: Ești aici, părinte?

TAUS: Da. (Vine spre ei.) V-ați întors?

MAUS: E o vreme ciinească.

MELANIE: Mi-a înghețat sufletul.

TAUS: Rămîneți aici. Pînă stă ploaia.

MAUS: Nu vă stingherim? Nu vine jandarmul?

TAUS: Eu îmi fac slujba. E abia opt.
Odihniți-vă puțin.
MELANIE: Mulțumesc... (Plinge.)

(Melanie și Maus se ghemuiesc pe vechiul lor loc și adorm imediat. Taus se reîntoarce lângă Klaus.)

KLAUS: Ziceai că Platon...

TAUS: Fleacuri...

KLAUS: Totuși...

TAUS: Platon îl pune pe Aristofan să vorbească.

KLAUS: Aristofan? Nu cunosc. Și ce spune Aristofan?

TAUS: Că, la începutul începuturilor, natura noastră, de om, era alta decît cea de acum. Mai întîi, existau trei feluri de oameni: oamenii-masculi, oamenii-femei, și a treia specie, anđrogină, cu forma și numele celorlalte două, dar deosebită de ele.

KLAUS: Aha!...

TAUS: În plus, fiecare om, în ansamblul său, era de formă rotundă sau sferică. Sfericitatea lor se datora faptului că omul-mascul își trăgea originea de la soare, omul-femelă de la pămînt, omul-mixt de la lună. Erau sferici, fiindcă semănau cu părinții lor...

KLAUS: Trebuie că arătau grozavi...

TAUS: Și mergeau rotund, ca saltimbancii, cînd se învîrtesc, la circ...

KLAUS: Mă rog...

TAUS: Și aveau patru mîini, patru picioare, două fețe pe un singur cap, patru urechi...

KLAUS: Și așa mai departe... Unde vrei să ajungi?

TAUS: Și oamenii ăștia rotunzi s-au pornit să asalteze cerul. Iar Zeus s-a supărat, i-a tăiat în două, le-a întors cîte o față spre partea tăieturii...

KLAUS: Hai să vorbim despre altceva.

TAUS: Ai puțină răbdare... Cînd trupurile au fost despărțite așa, fiecare, regretîndu-și jumătatea, se ducea spre ea. Și se îmbrățișau, cu dorința de a se contopi. Și mureau astfel, de foame și de inacțiune. Iar cînd o jumătate murea și cealaltă supraviețuia, aceasta din urmă căuta o altă și se repezea la ea...

KLAUS: Înțeleg. Vrei să-mi justifici javra.

TAUS: Vorbeam așa, în general...

KLAUS: Ce-ar fi s-o lăsăm baltă?

TAUS: Să tăcem, dracului...

KLAUS: Să-i lăsăm pe ei să vorbească...

(Arată spre perechea din pat. Misa, în surdina, tot timpul. Doamna Burma și Ingerul se animă.)

DOAMNA BURMA: Așa sinteți toți, după... Dă-mi pușca.

INGERUL (ușor distrat, privește drept înainte, vorbește sec): E descărcată.

DOAMNA BURMA: Nici nu te mai uiți la mine...

INGERUL: Ți se pare. Ai un purice pe cot.

DOAMNA BURMA (prinde puricele): Adevărat! Cum de-ai știut?

INGERUL: Fiindcă mă uit la tine.

DOAMNA BURMA (îmbunătă): La ce te gîndești?

INGERUL: La viitorul meu.

DOAMNA BURMA: Și la al meu nu?

INGERUL: Ba da.

DOAMNA BURMA: Și ce gînduri ai?

INGERUL: Mă fac picher. Mă înscriu la școala de poduri și șosele.

DOAMNA BURMA: Și eu?

INGERUL: Dă-mi o țigară.

DOAMNA BURMA (scoate pachetul de sub pernă, îi dă o țigară; i-o aprinde): Și eu?

INGERUL: Aprinde-ți-o singură.

DOAMNA BURMA: Eu sînt văduvă...

INGERUL: N-are a face.

DOAMNA BURMA: Da, dar și văduvă și picher, nu merge...

INGERUL: Rămii ce ești...

DOAMNA BURMA: Să lăsăm...

INGERUL: Adică văduvă...

DOAMNA BURMA: A, da... Mergi duminică la mare? Numai noi doi?...

INGERUL: Nu.

DOAMNA BURMA: Ți-am dat pușca. Ți-o dau și duminică. Fii și tu mai drăguț... Mergi?

INGERUL: Nu.

DOAMNA BURMA: De ce?

INGERUL: Așa.

(Cînd Doamna Burma rostește cuvîntul „mare”, se aprinde lumina pe scena mică din dreapta — peisaj marin. Pe plajă, apare fantoma scafandrului Cocles, care de data aceasta e Păpus, de nerecunoscut din pricina căștii.)

DOAMNA BURMA: Îmi închipuiam că ingerii sînt cu totul altfel... La urma urmei, îmi am și eu demnitatea mea, de femeie...

SCAFANDRUL (ca un ecou tragic): Femeie!...

DOAMNA BURMA (către Scafandru): Cocles! Îți jur! E nepotul meu! E de la țară!...

SCAFANDRUL: În patul tău?

DOAMNA BURMA: Se odihnește...

SCAFANDRUL: Cu tine?

DOAMNA BURMA: E picher... Urmează școala de poduri și șosele...

INGERUL (căt're Doamna Burma): Dă-mi un glonț.

SCAFANDRUL: Te iubeam... Chiar și mort, te iubeam... Îți păstram amintirea, neștirbită...

DOAMNA BURMA (care a căutat sub pernă, îi dă Ingerului glonțul): E dum-dum. (Căt're Scafandru.) Și eu, Cocles, îți păstram o amintire, duioasă.

(Ingerul trage.)

SCAFANDRUL: Femeie!... Mi-ai ucis sufletul!... (Se prăbușește.)

DOAMNA BURMA (plînge în batista scoasă de sub pernă): Îl iubeam... Du-ios...

INGERUL: Gata.

(Scena mică din dreapta — peisaj marin — s-a întunecat. Detunătura i-a trezit pe Melanie și pe Maus. Ingerul curăță arma cu o vergea scoasă de sub pernă de Doamna Burma. Doamna Burma plînge mut, în batistă.)

MELANIE: A tunat...

MAUS: Furtuna de afară...

MELANIE: Nu mai putem pleca... Mi-e frig... Și mi-e frică...

MAUS: Ia haina mea. (I-o dă.) Părinte, mai ești aici?

TAUS: Mai sînt.

MAUS: N-ai vreo pătură? E tare frig...

TAUS: N-am, fiule.

MAUS: Tremură, mititica...

KLAUS: Să facă puțină gimnastică.

MELANIE: Nu, nu! Nu gimnastică! (Plînge.) Nu gimnastică!...

MAUS: S-a speriat. E udă leoarcă.

TAUS: Și copilul?

MAUS: Încă n-a născut... (Tunet și ploaie.) Doamne, ce furtună! De n-ar veni jandarmul!...

TAUS: Nu vine. E abia opt.

MAUS: Atunci e bine. Vai, cum tremură, mititica!...

KLAUS: Să facă puțină gimnastică.

MELANIE: Nu, nu! Nu gimnastică!...

(Se reaprinde lumina pe scena mică din dreapta — peisaj marin. Un pat de fier, fără așternut, pus pe plajă, în aceeași direcție și simetric cu patul Doamnei Burma. Capătul patului e spre dreapta, în așa fel încît Papus, care se află în pat, într-un halat de spital, are în față patul Doamnei Burma, din cealaltă scenă, iar Doamna Burma și Ingerul îl au în față pe Papus. Ei se ignorează însă.)

MAUS: Încă un altar. E Iov.

MELANIE: E tata! Să fugim!... MAUS: Pe ploaia asta? Exclus!

(Missa răsună puternic, acompaniată de ploaie și de tunete. Dia'ogurile care urmează, numerotate 1, 2, 3, cit și monologul lui Papus, sînt rostite simultan, și separate unele de altele, în sensul că fiecare pereche ține seama numai de replica partenerului, iar Papus numai de monologul său.)

1.

KLAUS: Să facă gimnastică.

TAUS: Ar putea să meargă rotund. Pe patru miini și pe patru picioare, ca părinții noștri Soarele, Pămîntul și Luna.

KLAUS: Dar ea e jumătatea jumătății...

TAUS: Întregul e totdeauna jumătate.

KLAUS: Jumătatea ei e în patul văduvei.

TAUS: Nu-i chiar atît de simplu. Platon pretinde că...

KLAUS: Mie puțin îmi pasă de Platon. Eu cred în mecanică. Nu dau doi bani pe Platon.

TAUS: Aici greșești.

KLAUS: Cu atît mai bine.

2.

MELANIE: Să fugim. Îți spun că e tata.

MAUS: Pe ploaia asta? Exclus! E un altar.

MELANIE: Mi-au înghețat oasele. Mă iubesti?

MAUS: Ce oase? E un altar.

MELANIE: Oasele dragostei. Mi-au înghețat oasele dragostei.

MAUS: Totdeauna te-am iubit.

MELANIE: Și eu... Dar pe frigul ăsta...

MAUS: În pături, nu sînt biserici. Adică...

MELANIE: A tunat de opt ori...

MAUS: Numerele cu soț mi-au purtat totdeauna noroc.

MELANIE: Tu ești norocul meu. Deși nu-mi ești soț.

MAUS: În seara asta ești foarte spirituală.

MELANIE: Din cauza frigului...

3.

DOAMNA BURMA: Îl iubeam, duios...

INGERUL: Gata!

DOAMNA BURMA: Dar tu, nu mă înțelegei. Crezi că dacă nu sînt inger nu-mi dau seama? Îmi am și eu demnitatea mea.

INGERUL: Bine.

DOAMNA BURMA: Ești un copil. Ce te-ai face tu fără mine?

INGERUL : Picher.
DOAMNA BURMA : Nu... Ce te-ai face așa, în general... Cum te-ai descurca, tu, în viață?...

INGERUL : Ai un purice pe cot.
DOAMNA BURMA : Grozav cum îi vezi !
PAPUS : Doctore... Soră... Sint distrus...
M-am sinucis... M-am împușcat în piciorul stîng... Tăiați-mi-l... Nu... Tăiați-mi-l pe celălalt... Așa... Așa e mai bine... Tăiați-mi și o mină... Mîna stîngă... Așa... Mă simt mult mai bine... Cînd îmi tăiați o mină, mă simt mult mai bine... Sint distrus... O iau... Soră, dă-mi un picior... Mi-e sete... Taie, doctore... Așa... Mă simt mult mai bine de cîte ori îmi tăiați sora... Soră... Dă-mi un distrus...

(Dialogurile și monologul lui Papus se continuă, repetîndu-se, cît e nevoie, și se încheie pe măsură ce intervine Taus sau Klaus, la fiecare în parte.)

TAUS *(strigă, peste vacarm)* : Ho ! Încetați odată ! *(Se face, brusc, liniște.)*
Nu se mai înțelege om cu persoană !
KLAUS : Întregul e supărător, fiindcă ne-am dezobișnuit.

(Dialogurile și monologul lui Papus încep în șoaptă, acompaniate de Missa în surdina.)

TAUS *(se îndreaptă spre Melanie și Maus, care își întrerup dialogul șoptit și răspund cu glasuri normale)* : Gata ! Nu mai plouă. Uite, îmi scot și barba ! *(FuriOS.)* Ce mai așteptați ? Cărați-vă de-aici !

MAUS : Să vezi, părinte, mititica...
MELANIE *(speriată)* : Tata ! Trebuie să fugim...

TAUS : Atunci ce mai așteptați ?

MAUS : Așa e... Cu bine, părinte.

MELANIE : Să nu-i spuneți tatei...

TAUS : Tot mai sînteți aici ?

(Cei doi fug, tiptil. Taus rămîne locului, cu fruntea în palme, ca pentru reculegere după un mare efort. În acest timp, Klaus angajează un dialog cu Doamna Burma. Din momentul cînd li se adresează Klaus, Doamna Burma și Ingerul își încetează dialogul. Acum, amîndoi dau replici normale.)

KLAUS : Dumneata, Doamnă Burma, ești femeie în toată firea. Nu-i frumos...

DOAMNA BURMA : Dar eu sint frumoasă...

KLAUS : Nu zic că nu ești. Dar chiar așa, cu javra aia... *(Arată spre Inger.)*

INGERUL *(către Doamna Burma)* : Dă-mi un glonț.

DOAMNA BURMA *(către Inger)* : Nu fi copil ! *(Către Klaus.)* Sint văduvă și nu dau socoteală nimănui !

KLAUS : E o javră. Și nu face de dumneata.

INGERUL *(se dă jos din pat)* : Dă-mi un glonț !

DOAMNA BURMA *(către Klaus)* : Te înșeli, domnule. E picher. *(Sărută Ingerul pe frunte.)* Urmează școala de poduri și șosele. Și mi-e nepot.

KLAUS : Dumneata, ai cam multe rude.

DOAMNA BURMA : Ce vrei să zici ?

KLAUS : Nu pot să-ți explic, de față cu el...

DOAMNA BURMA *(către Inger)* : Tu, du-te... Îți telefonez eu, la poduri, și la șosele. *(Ingerul îi dă pușca și iese, smerit.)* Ce-ai vrut să spui ?

KLAUS : S-o lăsăm baltă. Eram gelos.

DOAMNA BURMA *(cochetă)* : Pe mine ?

KLAUS : Pe dumneata.

(Doamna Burma îi face loc lingă ea în pat. Klaus dă să se urce pe scena mică. Taus își revine din starea de apatie.)

TAUS *(către Klaus)* : Nu se poate !

DOAMNA BURMA : Vai, domnu'Taus !
Nu mă așteptam tocmai din partea dumitale...

TAUS : Doamna Burma, era vorba joi, între patru și nouă...

KLAUS : Anticipăm un pic...

TAUS *(arată spre fotoliu)* : Și soția ?

KLAUS *(speriat)* : M-o fi auzit ?

TAUS : Doarmec.

KLAUS *(șoptit)* : Doamna Burma, rămîne pe joi...

DOAMNA BURMA : Domnu' Taus, să știi că sint foarte supărată pe dumneata. Nu mă așteptam ! *(Trage furioasă cortina. Lumina de pe scena mică se stinge.)*

TAUS *(către Papus, care și-a reluat monologul cu glas tare)* : Termină și tu !

PAPUS : Adevărat. *(Se dă jos din pat.)*
M-am făcut bine. Doctori buni, medicamente bune...

KLAUS : Soarele, marea... Ajută...

PAPUS : Așa e. Mă duc să-i distrug...
Nu luați niște... *(Scoate poze din buzunarul halatului.)*

TAUS : Nu.

PAPUS : Poate vă răzgîndiți. Acum îi distrug.

(Iese. Lumina se stinge și pe această scenă. Missa încetează de tot.)

KLAUS : În sfîrșit, singuri...

TAUS : Ca totdeauna...

KLAUS : E plăcut la dumneata.

TAUS : Fac și eu ce pot.

DOAMNA KLAUS *(cască)* : Și e o liniște !

TAUS: V-ați odihnit bine, doamnă?
DOAMNA KLAUS: Perfect! Când e liniște, mă odihnesc perfect.
TAUS: Aici e totdeauna liniște. Trăiește retras de lume.

DOAMNA KLAUS: Interesant... *(Cască.)*
KLAUS: A adormit. N-a auzit nimic.
TAUS: Cred că n-a auzit.
KLAUS: Altfel făcea un scandal!...
TAUS: Oho!

(Pe ușă intră încet Fantoma Scafandruului, interpretată, de data aceasta, de Inger. Dar părul și barba stufoase — acoperite la început de cască — fac imposibilă identificarea celor două personaje, altminteri diferite. Scafandruul se apropie de cei doi și le spune ceva, de neînțeles din pricina căștii.)

TAUS: Cum? *(Scafandruul își reîncepe mormăitul.)* Nu înțeleg nimic.
KLAUS: Să-i scoatem cască. *(Încearcă, ajutat de Scafandru.)* N-ai o șurubelniță?

TAUS *(îi dă o șurubelniță)*: Merge!
(Cască e scoasă.) Cine ești dumneata?

KLAUS: Și ce cauți aici?
SCAFANDRUL: Am fost scafandru' Cocles Burma...

KLAUS: Scafandrii seamănă între ei...
TAUS: E soțul văduvei Burma.

SCAFANDRUL: A scris în toate ziarele...
KLAUS: Atunci, ești mort.

SCAFANDRUL: Vă supără asta?
KLAUS: Dimpotrivă...

SCAFANDRUL: Care dintre voi e Taus, ceasornicarul?

TAUS: Eu sînt.
SCAFANDRUL: Am fost trimis la dumneata.

TAUS: Dacă e vorba de-o reparație, treci miine. Acum am închis. E opt.

SCAFANDRUL: Nu. E vorba de cu totul altceva. M-a trimis consilierul Kubic.

TAUS: Ei, nu mai spune! Consilierul Kubic, nudistul?

SCAFANDRUL: Da.

TAUS: N-a mai dat pe-aici de cinci ani, de cînd a murit. De ce n-a venit personal?

SCAFANDRUL: N-are consistență...
KLAUS: Adică cum?

SCAFANDRUL: E greu să vă explic. După ce mori, timp de șapte zile hoinărești cît vrei. E cazul meu... O să aveți și voi ocazia...

TAUS: Sper să nu fie prea curînd...
SCAFANDRUL: Mă rog. Dar după șapte zile, adio plimbare. Nu te mai lasă...

TAUS: Cine?
SCAFANDRUL: O să vedeți și singuri...

KLAUS: Nu ne grăbim...

SCAFANDRUL: Șapte ani n-ai pic de consistență. Ești ca un fel de abur. De-asta consilierul Kubic n-a putut să vină personal. Peste doi ani, vine.

TAUS: O să-mi faci plăcere.

SCAFANDRUL: Consilierul Kubic m-a chemat și mi-a zis: „Cocles” — că noi, acolo, ne tutuim...

KLAUS: E normal.

SCAFANDRUL: De ce mă tot întrerupi? Cocles, zice, uite biletul ăsta. *(Scoate din cască un bilet.)* Să i-l duci lui Taus, din partea mea.

TAUS: Cum o mai duce domnul Kubic?
SCAFANDRUL: Bine. Cîntă cu ceilalți la piculină, pe cînd fonografele galopează. Dar încă n-are consistență.

TAUS: Și umblă gol?

SCAFANDRUL: Acolo, numai scafandrii își păstrează costumele. E ca în apă. Și mai avem dreptul să ascultăm clopoței de la sîinii femeilor. Totul e smălțuit cu albastru și femeile au clopoței mici, rotunzi. Și cînd merg, sună...

TAUS: Domnu' Kubic cred că le ascultă toată ziua... Îl cunosc eu...

SCAFANDRUL: Domnu' Kubic n-are timp. El stă deoparte și discută cu un limonagiu despre radiația termică.

KLAUS: Ca și nevastă-mea...

SCAFANDRUL: Care nevastă?

KLAUS *(arată spre fotoliu)*: Uite-o acolo. E moartă...

SCAFANDRUL: Moarte aparentă...

TAUS: Și ce mi-a scris domnu' Kubic?

SCAFANDRUL: Răbdare! M-a chemat și mi-a zis: „Cocles, ceva nu merge bine pe lume. Du-te de-i spune lui Taus.”

TAUS: Cam multe nu merg bine pe lume...

KLAUS: Fii mai clar...

SCAFANDRUL: Mai clar? Bine. E vorba de dragoste.

KLAUS: Dragostea mai merge...

SCAFANDRUL: Da? Și asta, ce e?

(Se luminează scena mică din dreapta — peisaj marin. Acolo se află Melanie și Maus, jalnici, zgîlțuiți de friguri.)

TAUS: Dramele amorului...

KLAUS: Gelozie și medicină...

(Scena mică se întuneacă.)

SCAFANDRUL: Acolo *(arată spre cer)* noi primim altfel lucrurile. Domnu' Kubic mi-a spus: „Cocles, explică-i ceasornicarului. El înțelege mecanismele. Citește-i asta, din partea mea *(Citește biletul.)*

„În cazul a două raze coerente care apar dintr-o rază prin reflexie și refracție, constatăm că entropia lor totală este mai mare decît aceea a razei

inițiale”: putem recompuie a singură rază din două raze coerente, printr-o reflexie și refracție adecvată. Entropia celor două raze coerente trebuie deci să fie egală cu aceea a razelor inițiale.”. (Către Taus.) Înțelegi?

TAUS: Mai mult intuiesc.

(Scafandru face un semn cu rîna. Se luminează scena mică din stînga — de-
vantura cafenelei. Patul Doamnei Burma
a dispărut, în locul lui aflîndu-se din
nou masa și scaunele. Melanie și Maus,
înfățișînd o cumplită mizerie, cerșesc.
Trece Doamna Burma, cu un vîl negru
pe față, care o face de nerecunoscut, și
refuză să le dea ceva. Cei doi se pri-
vesc jalnic. Lumina de pe scena mică se
stinge.)

SCAFANDRUL (citește mai departe):
„Contradicția se rezolvă dacă renunțăm
la aditivitatea entropiei: una din cele
două raze este determinată în toate
amănunțele oscilației ei de cealaltă: ea
nu este independentă statistic de cea-
laltă.” Atît ți-a scris domnu’ Kubic.

KLAUS: Și așa e prea mult...

SCAFANDRUL: Acum, plec.

TAUS: Salutări domnului Kubic.

KLAUS: Pe la văduva dumitale te duci?

SCAFANDRUL: Poate. De ce întrebi?

KLAUS: Așa...

SCAFANDRUL: Știu la ce te gîndești...

(Scafandru iese. Fanfară de circ. Intră
cei trei saltimbanci, cu fețele acoperite
de măști foarte palide. Papus, costumat
în Atlas, Melanie și Doamna Burma.
amîndouă cu părul lung, de altă culoare
decît cea obișnuită, îmbrăcate în costume
adecvate, de nerecunoscut sub acest tra-
vesti. Cele două femei poartă pe brațe,
cu eforturi vădite, un glob pămîntesc,
luminat din interior. Cînd ajung în mijloc
scenei, ele îi pun globul în brațe lui
Atlas și se așază în dreapta și stînga
lui, în poze plastice. Globul, firește, e
prins cu un fir invizibil, care îl va ridica
la momentul potrivit. E vizibil că Atlas
nu poate ține singur greutatea globului.
Globul amenință să-l doboare. Cele două
femei susțin brațele lui Atlas, care, fără
ele, s-ar prăbuși. Atlas ridică globul pînă
la înălțimea pieptului. Intră Centaurul,
care e Maus, de nerecunoscut sub masca
lui pătrată. El se apropie de grupul lui
Atlas și întinde brațele spre cele două fe-
mei. Pe rînd, ele vor să vină la el, dar
nu-l pot părăsi pe Atlas, de teamă ca nu
cumva să se prăbușească cu glob cu tot.
Deznădăjduit, Centaurul își împlîntă un
pumnal în piept și pleacă, lent, dramatic.

rînit... Cele două femei îl urmează, pe
rînd, după ce, fiecare, șovăie. Centaurul și
femeile ies din scenă. Atlas, singur și
neputincios, strivit de greutatea globului,
se lasă pe vine. Toate mișcările lui sînt
făcute parcă cu incetinitorul. Răpăit de
tobă. Într-un efort suprem, Atlas începe
să se ridice și aruncă globul în aer, după
ce l-a înălțat pînă deasupra capului. Glo-
bul se înalță, încet și dezordonat. Înăl-
țarea lui e urmată de înălțarea, pînă la
o oarecare distanță, a lui Atlas, cu bra-
țele întinse în sus, vrînd parcă să urmeze
traectoria globului. Pornirea și zborul glo-
bului și a lui Atlas sînt însoțite de Mîssă
în crescendo, care urmează răpăitului de
tobă inițial. În scenă reintră — pe ve-
chiul loc și îmbrăcați în costumele lor
obișnuite — Melanie și Maus, care nu
văd nimic din ce se petrece și se ghe-
muiesc jos, înfrigurați. Cînd globul a dis-
părut în înălțimi, Klaus și Taus ablaudă
anemic. Atlas revine pe podea, salută și
iese.)

DOAMNA KLAUS (cască): N-a fost prea
amuzant...

TAUS: Se prea poate, doamnă, dar, sta-
tistic, era adevărat.

DOAMNA KLAUS: Mic, punctul de ve-
dere statistic îmi face somn. (Cască.)

TAUS: E și el un punct de vedere...

KLAUS: Las-o să doarmă. Îi explic eu,
mîine dimineață...

TAUS: Pe tine te-a plictisit?

KLAUS: Deloc! Fetele erau drăguțe.
Una din ele aducea cu văduva Burma...

Ce-o fi făcînd ea acum?

TAUS: S-o lăsăm... Trebuie să vorbim
cu îndrăgostiții. Altfel, se supără con-
silierul Kubic.

KLAUS: Îl pierzi de client...

TAUS: Fac și eu ce pot...

(Îi arată fotoliul. Klaus se așază co-
mod, întinde picioarele și adoarme. Taus
cei doi îndrăgostiți.)

TAUS: Melanie...

MELANIE: Lasă-mă... Sînt obosită...

TAUS: Melanie...

MELANIE: Nu mai pot!... De ce nu mă
lași să dorm?...

TAUS: Vreau să-ți vorbesc.

MELANIE: Nu mai pot... Dorm prin
biserici, pe maidane... Nu m-am spă-
lat de cinci zile...

TAUS: Și dragostea?

MELANIE: Nu mai pot... Vreau acasă!...
(Plînge.)

(Melanie, care a vorbit pe jumătate
adormită, adoarme din nou. Taus se în-
dreaptă spre mijlocul scenei și începe să
strige.)

TAUS : Papus ! Hei, Papus...

(*Scena mică din dreapta — peisaj marin — se luminează. În patul de spital. Papus, rezemat într-un cot, cu fața spre sală, citește o revistă. El va vorbi tot timpul cu ochii în revistă.*)

PAPUS : M-a chemat cineva ?

TAUS : Eu.

PAPUS : Vrei niște... (*Scoate din buzunarul halatului o colecție de poze.*)

TAUS : Nu.

PAPUS : Atunci, ce ?

TAUS : Să vorbim despre fata dumitale.

PAPUS : N-am. Sint convalescent.

TAUS : Despre Melanie.

PAPUS : N-am.

TAUS : E fata dumitale.

PAPUS : Sint soră. Iubesc un orfan.

TAUS : Nu-i vorba de Doamna Burma, ci de Melanie. Vrea să vină acasă.

PAPUS : O distrug. Cu pantoful și cu jandarmii.

TAUS : Ai și prigonit-o cu jandarmii. Nu mai poate. Vrea acasă...

PAPUS : Am situație. Soră !... Soră...

(*Se luminează scena din dreapta, devan-tura cafenelei. Patul se află din nou acolo, în linie cu patul lui Papus. Taus, pe scena mare, se găsește exact între ele. Doamna Burma stă în aceeași poziție ca Papus, dar cu picioarele spre el, în așa fel încît, într-un fel, sint față în față, pe două scene diferite și lungiți pe pa-turi. Lîngă ea, spre fundal, Îngerul, pe jumătate ridicat în pat, ține pușca în mînă și stă tot timpul nemișcat și absent.*)

DOAMNA BURMA (*către Papus*) : M-ai chemat ?

PAPUS : Mi-am uitat șaua în ploaie.

Dă-mi un sirop.

DOAMNA BURMA (*blind*) : N-ai voie...

PAPUS : Atunci dă-mi alifie de zinc.

Mi-e sete.

DOAMNA BURMA : N-ai voie.

TAUS : Doamna Burma, convinge-l dum-neata.

DOAMNA BURMA : Nu pot. (*Arată spre Înger.*) Sint dezarmată.

TAUS : Dar ești femeie !...

(*Scurtă izbucnire solemnă și forte a Missei. Citeva artificii.*)

DOAMNA BURMA (*uluită*) : Adevărat !...

TAUS : Convinge-l dumneata... Doarme pe maidane, tremură, vrea acasă...

DOAMNA BURMA : Bine. (*Către Papus.*) Bouleee !

PAPUS (*mereu cu ochii în revistă*) : M-ai strigat ?

DOAMNA BURMA : Ti-e sete ?

PAPUS : Da.

DOAMNA BURMA : Bun. Atunci îți dau lăta.

PAPUS : N-am voie.

DOAMNA BURMA : Ba ai. Ești conva-lescent.

PAPUS : Am martori.

DOAMNA BURMA : Nu contează. Toată lumea are martori.

PAPUS : Da, dar sint inflamabili. Te măriți cu mine ?

DOAMNA BURMA : Nu.

PAPUS : De ce ?

DOAMNA BURMA : Fiindcă nu te speli.

PAPUS : N-am voie.

DOAMNA BURMA : Ba ai.

PAPUS : Ba n-am.

TAUS : Hai, dragă Papus ! Dumneata tr-speli, Doamna Burma te ia de bărbat și Melanie vă face nepoței. De ce nu vrei ?

PAPUS : Nu mă spăl !

DOAMNA BURMA : Măcar pe gît...

PAPUS : Nu !

DOAMNA BURMA : Atunci pe urechi...

PAPUS : Nu !

DOAMNA BURMA : Măcar pe dinți...

TAUS : Din dragoste...

PAPUS : Fie !... (*Către Doamna Burma.*) Consideră-te logodită.

DOAMNA BURMA : Am notat.

TAUS : Felicitări.

DOAMNA BURMA : Mersi.

TAUS : Și Melanie ?...

DOAMNA BURMA : N-ai nici o grijă. Acum cînd are o mamă...

(*Papus, plictisit, se dă jos din pat și trage cortina peste scena lui.*)

TAUS : Doamna Burma, ești o femeie de inimă !

DOAMNA BURMA : Dar am și eu sufe-rințele mele... (*Arată spre Înger.*) Am bănuieli...

TAUS : Dar nu e sigur...

DOAMNA BURMA : Asta e, că nu e si-gur... Ce mai face prietenul dumitale ?

TAUS : Klaus ? Cred că doarme, lîngă nevastă-sa.

DOAMNA BURMA (*gînditoare*) : Dar nu e sigur...

(*Doamna Burma rămîne nemișcată. Taus se îndreaptă spre Melanie.*)

TAUS : Melanie...

MELANIE : Lasă-mă !... (*Plînge, în somn.*)

TAUS : Gata ! Te primește !

MELANIE (*trezindu-se*) : Cine ?

TAUS : Tata.

MELANIE : Acasă ?

TAUS : Da. Se însoară cu văduva Burma...

MELANIE: E o femeie de inimă. Totdeauna m-a înțeles...

TAUS: Papus se spală pe dinți. Și-a schimbat caracterul.

MELANIE: Ce bine!... Și pe urechi? (Plinge.)

TAUS: Pe urechi, încă nu. Dar poate, cu timpul...

MELANIE: Totul e să sper! Eu am speranțe foarte mari.

TAUS: Asta e foarte bine, fiindcă ușurează...

MELANIE (curioasă): Ce ușurează?

TAUS: Despărțirea.

MELANIE: Care despărțire?

TAUS (arată spre Maus): De el...

MELANIE: Așa e...

TAUS: Acum vă las singuri.

MELANIE: De ce?

TAUS: Ca să-l trezești și să-i spui. Să-i explici.

MELANIE: De ce? El are speranțe foarte mari și mie mi-e frig. Mă duc acasă.

TAUS: Nu-ți iei rămas bun?

MELANIE: N-am obiceiul.

TAUS: Atunci te conduc pină la colț, la bulevardul Cazărmilor.

MELANIE: De-acolo, mă descum și singură... (Plinge.)

(Ies amândoi. Klaus se ridică ușurel, ca și cum ar fi pândit clipa aceasta, și vine spre scena unde se află Doamna Burma cu Ingerul.)

KLAUS (galant): Bună seara, frumoasă doamnă...

DOAMNA BURMA: A, domnu' Klaus! Mereu galant! Ce mai faci, cum o mai duci?

KLAUS: Așa și așa...

DOAMNA BURMA: Cu ce ocazie pe aici?

KLAUS: Nu pot să-ți vorbesc de față cu javra.

DOAMNA BURMA: Nu aude... Cugetă.

KLAUS: Oricît! Dă-l afară...

DOAMNA BURMA: O clipă... (Către Inger.) Tu, du-te la cinema...

(Ingerul se ridică, întinde mîna, Doamna Burma îi dă bani scoși de sub pernă. Ingerul iese, mereu absent.)

DOAMNA BURMA (către Klaus): Gata!... Ce voiai să-mi spui?

KLAUS: Chestiuni de inimă... (Se urea pe scena ei.)

DOAMNA BURMA: Vai, domnu' Klaus!

(Klaus trage cortina peste scena mică. Intră Taus.)

MAUS (sare din somn, speriat): Nu trage! Mă predau!

TAUS: Nu trag.

MAUS (revenindu-și): Tu erai?

TAUS: Eu eram. Ești de mult aici?

MAUS: De doi ani. Am venit să-mi țin rămas bun.

TAUS: Pleci?

MAUS: Da. În Noua-Zeelandă. Am găsit un post de scafandru. Am speranțe foarte mari.

TAUS: Atunci, drum bun...

MAUS: Cu bine... (Iese.)

TAUS: Klaus!... Unde naiba te-ai ascuns? (Către fotoliu.) Doamnă, nu știți unde e Klaus?... Doarme întruna... Klaus!...

KLAUS (dă la o parte cortina scenei mici și apare, aranjîndu-și ținuta): Aici sînt!

TAUS: Pe unde umbli?

KLAUS: Am fost pină la closet.

TAUS: Nevoi omenești...

KLAUS: Sigur... Dar tu?

TAUS: Pină pe bulevardul Cazărmilor.

KLAUS: Ai început să faci bulevardul! (Ride, ca de-o glumă bună.) Mi-e dor de tigru. Ce-o mai fi făcînd?

TAUS (se uită la ceas): Acum e opt. E ora lui de pian. Vrei să-l ascultăm?

KLAUS: Abia aștept...

TAUS: Poftim! (Îi face loc și pornește spre ușă. Însotindu-l pe imaginarul Klaus. Adevăratul Klaus se îndreaptă spre fotoliu și se culcă. Taus vorbește din mers.) Are un profesor nou. Pe cel vechi l-a mincat, săptămîna trecută... (Iese, făcîndu-i loc imaginarului Klaus.)

DOAMNA BURMA (de după cortină): Klaus! Vin și eu, acuma...

(Intră Ingerul, se apropie de doamna Klaus și o sărută pe frunte.)

DOAMNA KLAUS: Ernst!... (Se trezește, cască.) Ce-i cînd visezi că te sărută un inger?

INGERUL: Nu știu.

DOAMNA KLAUS: Interesant! (Cască.) Ești de mult aici?

INGERUL: De adineauri.

DOAMNA KLAUS: Nu știi pe unde e soțul meu?

INGERUL: L-am omorît.

DOAMNA KLAUS: Cînd? (Cască.)

INGERUL: Adineauri.

DOAMNA KLAUS: Și domnul Taus?

INGERUL: L-am omorît și pe el. L-am omorît pe toți. Tot adineauri.

DOAMNA KLAUS (cască cumplit): De ce i-ai omorît?

INGERUL: Ca să mă fac picher.

DOAMNA KLAUS: Ar fi un motiv.
(*Cască.*) De ce vrei să te faci picher?
INGERUL: Fiindcă te iubesc pe dum-
neata. (*Cade în genunchi în fața ei.*)
DOAMNA KLAUS (*Cască*): A, nu!...
Eu sint femeie casnică...
INGERUL (*pasionat*): Tocmai de-aia...
DOAMNA KLAUS: Și de cînd mă
iubești?
INGERUL: De adineauri... (*Îi îmbrăți-
șează genunchii.*)

(*De după cortina scenei mici, apare
Doamna Burma, cu pușca la ea, firește.*)

DOAMNA BURMA: Nu te-ai dus la
cinema?

INGERUL (*în aceeași poziție, întoarce
doar capul spre ea*): Rămii unde ești!

DOAMNA KLAUS: Vino jos, dragă...
(*Cască.*) Îmi faci un serviciu...

INGERUL: Dacă vii, te bat!

DOAMNA BURMA: Pe mine, care te-am
iubit? Pe mine, care te-am adorat?
Mă sinucid cu arma asta!

DOAMNA KLAUS: E înărcată?
(*Cască.*)

DOAMNA BURMA: Da.

INGERUL: Ce mai aștepti?

DOAMNA BURMA: Javră!... Avea
dreptate el!... (*Arată spre Doamna
Klaus.*)

INGERUL (*uitîndu-se atent la Doamna
Klaus*): Care el? Nu vezi că e femeie?

DOAMNA BURMA: Aha! Va să zică
mă înșeli! Cu o femeie! Doamne!
Mă orbise dragostea!... Credeam că e
Klaus!... (*Disperată.*) Atunci mori,
javră! (*Trage, Îngerul se prăbușește,
lovit mortal. Scurtă pauză. Apoi, către
Doamna Klaus.*) Mă scuzați, doamnă...

DOAMNA KLAUS: Vă înțeleg perfect.
(*Cască.*)

(*Doamna Burma se retrage după cor-
tina scenei mici, care, deși acoperită, ră-
mîne luminată. Klaus se ridică din fo-
toliu și înaintează spre centrul scenei,
pînă se întîlnește cu Taus, care a intrat,
făcînd loc, politicos și continuîndu-și dis-
cuția cu imaginarul Klaus.*)

TAUS: Făcea scandal, degeaba. Ce con-
tează o mină, la un profesor de pian?

KLAUS: Dacă nu veneam noi, i le
mîncă pe amîndouă.

TAUS: Așa sint profesorii noi. Acum
două săptămîni, unu' vechi a plecat
acasă fără amîndouă picioarele și n-a
zis nimic.

DOAMNA KLAUS (*cască*): Cred că ar
fi timpul să mergem și noi acasă. Cît
e ceasul?

TAUS: E devreme, doamnă. Opt...

DOAMNA KLAUS: La nouă trebuie să
fiu la slujbă...

TAUS: Cum doriți...

KLAUS: Bine, draga mea. Să mergem.
La revedere, dragă Taus. A fost foarte
plăcut la dumneata.

TAUS: Sper să mai veniți...

KLAUS: Miine, la opt, sint aici...

TAUS: Vă aștept. Veniți împreună, nu-i
așa?

DOAMNA KLAUS: Sigur. (*Cască.*) La
revedere...

(*Taus, politicos, își conduce oaspeții.
Toți ignorează complotul cadavrul Îngerului,
ca și cum n-ar exista. După ieșirea lui
Klaus, cîteva ceasuri bat ora opt. Taus
le ascultă, apoi se îndreaptă spre scena
mică din stînga — devanura cafenelei
— unde, pe după cortină, se vede că
lumina e aprinsă.*)

TAUS: Doamnă Burma!...

DOAMNA BURMA (*scoate numai capul*):

A! Domnu' Taus!... De cînd n-ai mai
fost pe la mine... Dacă știam!...

TAUS: Te-am deranjat?

DOAMNA BURMA: Dumneata să mă
deranjezi?! (*Confidențial.*) Eram cu ci-
neva...

TAUS: Aha...

DOAMNA BURMA: Nu, nu... Nu e
ce-ți închipui!... E un tînăr. Îi dau
sfaturi pentru drum. Pleacă în Noua-
Zeelandă. Se face scafandru. Și eu, ca
văduvă de scafandru...

TAUS: Înțeleg... Venisem numai să te
rog să stingi lumina.

DOAMNA BURMA: O sting imediat.
Sfaturi, se pot da și pe întuneric, nu-i
așa? (*Ride, complice.*) Domnu' Taus,
cînd vii odată, să stăm mai mult?

TAUS: Găsesc eu timp... Ce mai face
Papus?

DOAMNA BURMA: Își spală urechile.
(*Ride.*) Pentru nuntă...

(*Doamna Burma se retrage după cor-
tină. Lumina scenei mici se stinge. Ceasu-
rile bat din nou ora opt. Intră Fantoma
Scafandrului.*)

SCAFANDRUL: Ești singur?

TAUS: Ca întotdeauna...

SCAFANDRUL: M-a trimis iar la tine...

TAUS: Domnu' Kubic e foarte activ...

SCAFANDRUL: Domnu' Kubic n-are
nici un amestec în toate astea. N-are
nici măcar consistență...

TAUS: Spuneai că el...

SCAFANDRUL: Fiindcă mai erau și
alții de față...

TAUS: Aha...

SCAFANDRUL : Sigur...
TAUS : Atunci, cine ?
SCAFANDRUL : Celălalt...
TAUS : Care celălalt ?
SCAFANDRUL : Cel care are consis-
tență...

TAUS : Papus ?

SCAFANDRUL : Papus joacă un rol
destul de mărunț. E mort abia de șai-
zecișicinci de ani...

TAUS : Atunci ?

SCAFANDRUL : Dacă n-ai aflat, nu pot
să-ți spun. E o taină prea mare.

TAUS : Mă rog. Și ce vrea ?

SCAFANDRUL : Mi-a spus să-ți spun
că *(scoate un bilet din cască și citește)*:
„Simburele problemei nu era formula
însăși a intensității, ci dependența uni-
voc legată de aceasta, dintre energia,
frecvența și entropia radiației.” Atît...

TAUS : Pare un citat.

SCAFANDRUL : Fură și el, din cărți..
(Convins.) Are dreptul !

TAUS : Are.

SCAFANDRUL : Atunci mă duc. Adio.

TAUS : De ce adio ? Poate mai vii...

SCAFANDRUL : Miine, se împlinesc
șapte zile. Gata plimbarea !

TAUS : Atunci, adio !...

*(Fantoma scafandrului pornește spre
ușă. Taus îl conduce și dă cu ochii de
Ingerul mort.)*

TAUS : Vrei să mă ajuți puțin ?

SCAFANDRUL : Cu plăcere. *(Se întoarce
și se uită la Inger.)* Ce-i ăsta ?

TAUS : Un inger. E mort și el...

SCAFANDRUL : Țștia mor ca muștele.

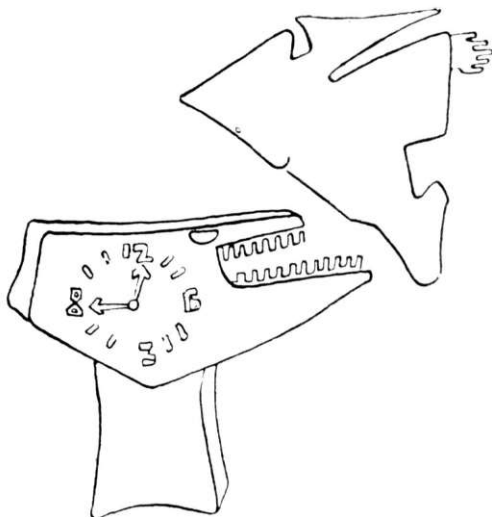
Ce vrei să faci cu el ?

TAUS : Să-l dăm la tigru. Mă ajuți ?

SCAFANDRUL : Cum să nu !... Haide...

*(Apucă amîndoi, unul de cap, celălalt
de picioare, corpul Ingerului, și pornesc
lent spre ieșire, în sunetele Missei.)*

C O R T I N A



reîntîlnire cu MEȘTERUL MANOLE *

Impresia pe care o comunică drama lui Blaga despre *Meșterul Manole* este una de înălțare, venind din sentimentul participării la o bucurie superioară. Nu avem de-a face cu descripția realistă a unor situații-limită mai mult sau mai puțin substanțiale și nici cu o construcție de simboluri rotunde. Plecînd de la eposul legendar și intervenind în anecdota tradițională cu puține modificări de structură, Blaga provoacă o stare tragică de durată printr-o necurmată tendință de depășire a mediocrității terestre.

A spune despre viziunea blagiană a *Meșterului Manole* că reia mitul creației, în înțelesul său folcloric, înseamnă foarte puțin și — de fapt — aproape nimic. Mai întîi, fiindcă folclorul comunică, în variante multiple, sugestii varii. O definiție a dramei lui Blaga prin simpla sa suprapunere pe un oarecare izvor inițial este, mai apoi, nepotrivită, de vreme ce poetul-dramaturg posedă un sistem propriu de gîndire, proiectîndu-și operele artistice într-un peisaj ideatic de o acută modernitate.

Interesul susținut pentru creația populară, care l-a condus pe autorul „Mirabilei sămînte” către o atît de personală interpretare epistemologică a vechilor balade, se susține cu precădere pe caracterul colectiv al folclorului și prin urmare — urmînd doctrinei blagiene — într-un climat al *anonimatului*, într-o ambianță etică favorabilă depersonalizării, propice astfel desprinderii omului de individualismul mărunț. Faptul că, printre poeți, tocmai Anton Pann a fost ales ca erou al unei tragedii a creației și că, dintre eroii de baladă, Meșterul Manole a pătruns singur în opera dramatică a lui Blaga ne apare ca o consecință firească a unei viziuni ce așază înălța spiritualitate în sfera credințelor și trăirilor colective. Pann, ca poet de concentrație folclorică, și Manole, ca autor de lăcașuri obștești ale reculegerii, se înscriu în direcția unui efort prin excelență pur. Ei dau formă sensibilă unor *idei* majore, ridică punți de legătură între datele materiale ale existenței și dimensiunea spiritualității colective.

În ceea ce privește tălmăcirea curentă a mitului lui Manole ca jertfă alegorică a sincerității artistului sau ca apolog al confundării autorului cu opera pînă la sublimarea propriei sale existențe, varianta pe care ne-o oferă tragedia lui Blaga cunoaște o fericită complicație. Manole apare, de astă-dată, nu ca un simplu prototip al artistului, ci ca un geniu *demonic*, bîntuitor de atracția spre zonele transraționale ale marelui Cosmos, similar „demonului” goethean pe care Blaga însuși îl definea ca „*un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei*”¹. În această lumină, Meșterul de pe Argeș apare ca reprezentant al *creatorului* de valori în general, depășind problematica specială a zămisirii artistice și devenind *înfăptuitorul*, posesor și posedat în același timp al unei forțe de productivitate excepționale, calitativ supraomenească. Un asemenea *demiurg* își construiește opera pe sinteze uimitoare, capabile să unească *ideea cu viața* și *viața cu moartea* în opere rezistente care edifică în oameni sentimentul apartenenței la veșnicie.

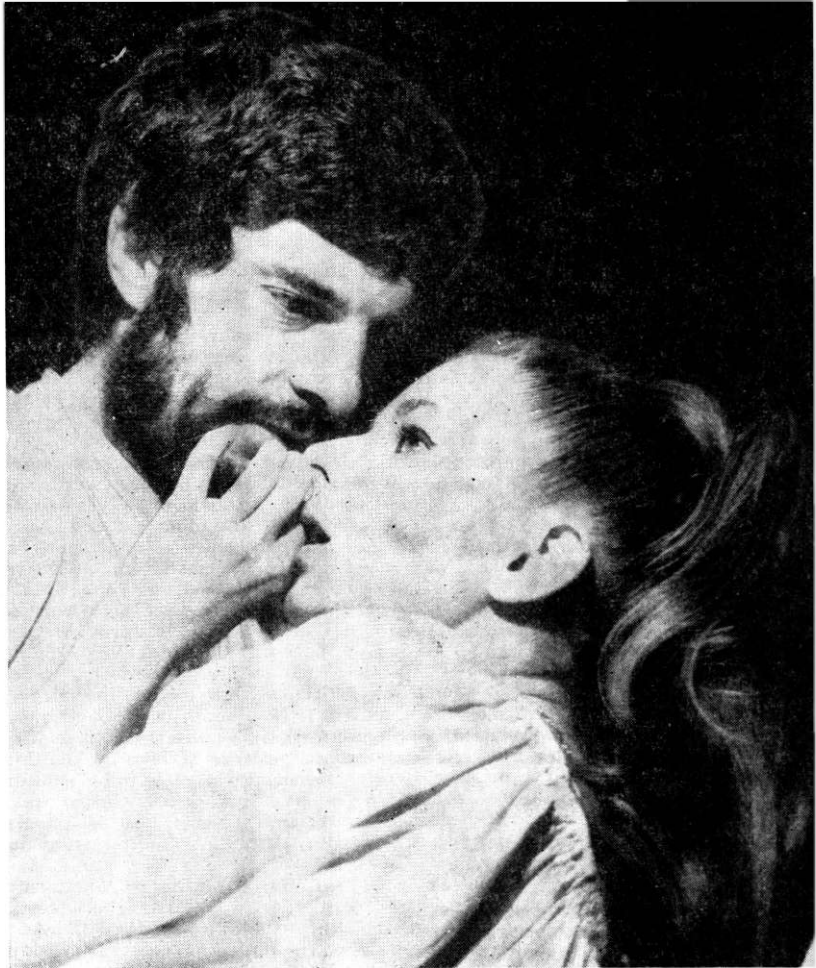
Drama *Meșterul Manole* celebrează o asemenea înfăptuire zguduitoare, „*Lăcașul*”... „*va fi un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte*”, așa cum exclamă eroul titular în actul al patrulea. Pornit din dorința de a înfrunta „puterile”, prin urmare, din credința că omul deține capacitatea de a se ridica, în ordine spirituală,

* „Meșterul Manole” de Lucian Blaga — TEATRUL GIULEȘTI.

Regia : Dinu Cernescu. Scenografia : Sanda Mușatescu. Muzica : Ștefan Zorzor. Distribuția : Silviu Stănculescu (Manole) ; Mariana Mihuț (Mira) ; Iulian Necșulescu (Starețul Bogumil) ; Corado Negreanu (Găman) ; Corneliu Dumitras (Primul zidar) ; Emil Hossu (Al doilea zidar) ; Vasile Ichim (Al treilea zidar) ; Ion Vilcu (Al patrulea zidar) ; Dan Tufaru (Al cincilea zidar) ; Colea Răutu (Al șaselea zidar) ; Al. Azoiței (Al șaptelea zidar) ; Sabin Făgărășanu (Al optulea zidar) ; Ion Pascu (Al nouălea zidar) ; Sergiu Demetriadi (Vodă) ; Marga Angheliescu (Sora lui Vodă) ; Jorj Voicu și Mircea Cruceanu (Un sol) ; Minel Klepper (Primul boier).

¹ „Daimonion” (1926—1930), în „Zări și Etape”, E.P.L., 1968, p. 225.

Mariana Mihuț (Mira) și
Silviu Stănculescu (Manole)



la creația de durată, minăstirea încorporează în măreția ei „răul” și „binele”, supunându-le laolaltă unui principiu covârșitor, sacrificiul individului pentru afirmarea fascinantă a spiritului uman în accepție globală.

Pentru a evidenția sensul tragic al sacrificiului lui Manole, Blaga nu povestește o istorioară morală, la capătul căreia omul să primească, material sau virtual, răsplata supremului său efort. În același timp, jertfa fericirii personale nu devine nicidecum gratuită. Eroul se simte cu necesitate legat de realizarea unei Idei uriașe, cunoscând că în cuprinsul operei i se epuizează total propriul destin. El se află prins între „un demon lăuntric” care-i strigă: „clădește!” și împotrivirea „Pămintului”, rezistența înverșunată a aparențelor materiale, care devin neputincioase numai atunci când Clădirea se va înălța dincolo de tentațiile efemerului. Structura dramei nu urmează firul epic al baladei populare și nici nu-și caută alte resurse narative. Din prima scenă este fixată dilema dureroasă a Meșterului pus să aleagă între chemare și jertfă, și tot în actul întâi este formulat, prin intermediul iluminatului Găman, singurul răspuns posibil. Actele următoare nu fac decît să consemneze aceleași date fundamentale în patru momente succesive: luarea deciziei (actul II), înfăptuirea jertfei (actul III), desăvîrșirea clădirii (actul IV), desăvîrșirea jertfei (actul V). Fără ca traiectoria acțiunii să întîlnească nevoia unei construcții în unghi ascuțit (dez-lănțuire — apogeu — deznodămînt), piesa repetă în cele cinci secvențe din deslășu-

rarea unei procesiuni inexorabile aceeași confruntare capitală. Pe toate platformele spiralei pe care o parcurge, Manole încearcă, cu ardența angajării totale, să împace setea sa de viață cu dorința împlinirii unui vis copleșitor.

Este greu de spus unde se află apogeul dramei. Tensiunea atinge valori maxime în momentul „jocului” morții din actul III, dar și în admirabila scenă a jurământului (actul II) și — nu mai puțin — în mișcarea febrilă din actul IV. Cum tensiunea la care ne referim nu are temeuri pur *dramatice*, crescând în valuri *lirice* care nu simt nevoia unei mișcări exterioare, ceea ce înnoiește mereu atmosfera sint alternanțele de ritm ale prozei poetice.

Aceste schimbări de respirație patetică, realizate cu o rară știință a versului, răspund tonalității fiecărei etape pe care eroul o străbate în consumarea treptată a unei *experiențe* excepționale.

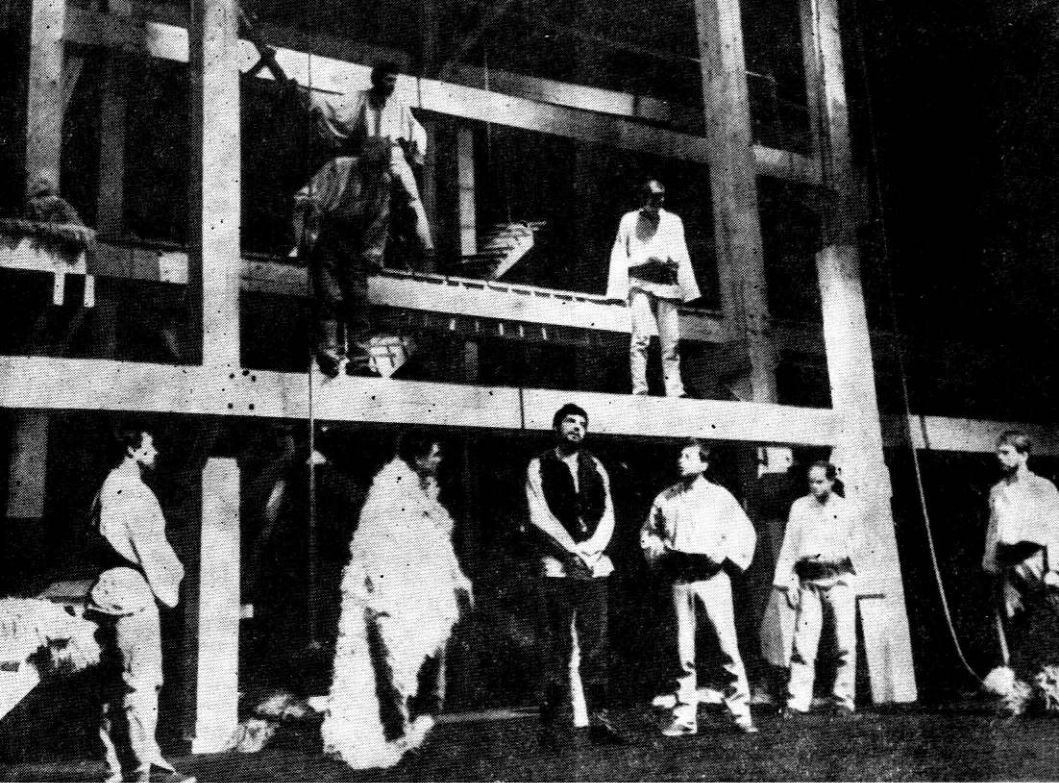
Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei, orchestrația grupului celor nouă zidari care alcătuiesc, pe glasuri și strune variate, un cor temerar, cu instabilități și reveniri semnificative, închipuind în reacțiile lor sensibile o umanitate generică. Zidari prin vocație spirituală, dar de fapt emisari ai mulțimii anonime (printre care un cioban, un pescar, un fost călugăr, un fost ocaș), callele lui Manole reprezintă, în mișcări ceremonioase de oratoriu, pendularea dramatică între ideal și egotism, care precede creația colectivă a unei minuni, săvârșite în numele omenirii.

În devotarea acestor discipoli, ca și în slăbiciunile lor omenesti, Manole își reflectă propriile neliniști. Totodată, ca exponent al *dinamicii creatoare*, Meșterul nu poate pierde contactul cu formele firești, adinc naturale ale vieții. *Dragostea* Mirei și tovarășia zidarilor înlătură spectrul nefast al singurătății și dau aspirațiilor sale către libertatea înaltelor trăiri spirituale, postulamentul unei uniuni salutare.

Revenind la alcătuirea intimă a dramei, nu este greu să observăm că dezvoltarea dialogată a dezbaterii se realizează prin personificarea ipostazelor interioare ale lui Manole angajate în vie dispută. Mira îi dezvăluie cu ingenuitate soțului său, propriile lui îndoieli cu privire la rostul absorbirii Vieții în Jertfă. Lunaticul Găman dă spasmelor sufletești ale Meșterului expresia dezordonată a delirului, formă presupusă a comunicării cu zona marilor taine. Intervenind mereu de-a lungul drumului lui Manole, acest alter-ego confuz dă glas unui șuvoi de simțăminte, pe care Eroul le supune procesului dur al gândirii. La rîndul lor, controversele cu zidarii diversifică, pînă la straturile cele mai ascunse, temerile și oboșelile lui Manole, stimulindu-i pornirile nobile prin scoaterea la lumină a răului din adîncuri. În cercul central al piesei și în jurul eroului titular gravitează, astfel, lumea sa interioară, dincolo de care vociferază strident — în intervenții prozaice — populația mărunță a piesei: vodă, boierii și călugării, apariții ale incidentalului, opuse fundamental personajelor esențiale.

Față în față cu fapăturile lipsite de înțelegere ale tagmei pedestre și urmărit de intervențiile silnice ale curții domnești, Manole își conduce grupul către visul eliberării de determinismul meschin prin creație durabilă. Acest drum, cuprinzînd în sine obligativitatea Jertfei (lepădarea de individualism), conjugă euforia *faptei* cu amărăciunea renunțării.

Complicînd prin acuitatea chemărilor vieții sistemul teoretic al filozofului Blaga, poetul dramatic se cufundă adînc în apele tragediei, găsind în marele *sacrificiu* al depășirii veleităților „eului”, grăuntele amar al unei *nedreptăți*. Concomitent cu febra pătrunderii (prin *faptă*) în transcendental, Manole trăiește intens durerea abandonării farmecului molcom al realității. Între miraculos și rațional, între omeneșul obișnuit și absolut, eroul lui Blaga se zbate fără oprire, viziunea tragică rezidînd în acest proces sufletesc cu o sută de fețe care-l chinuie și care — în același timp — îl justifică. *Jurămîntul* zidarilor, jurămint care intervine autoritar în declanșarea actului decisiv, se bazează pe forța unei înțelegeri acut antiindividuale, pe o potențare magică a voinței colective, depersonalizate. Orice întoarcere din drum înseamnă o îngenuchiere în fața unei dreptăți relative, primul pas înainte semnificînd o desprindere totală de inerție, înscrierea pe o traiectorie celestă. Care este sentimentul celui care a străbătut această cale spinoasă? Manole, ca și ceilalți zidari, se găsesc — odată cu terminarea bisericii — la capătul vieții. Întrupînd ideea într-o construcție (simbolică) a purificării spirituale, ei și-au depășit condiția inițială, dar — totodată — și-au epuizat existența. „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi”, exclamă, în final, *Întîiul zidar*. Dar această oboșală conține într-însa și povara unei neobișnuite împliniri. Tragismul marilor controverse înalță, durerile stelare devin incandescente, și de aceea, sfîrșitul dramei ne apare grav, dar nicidecum pesimist. „Cînd noi nu vom mai fi, apa și cu adîncul pădurilor vor mai veni aici, amintindu-ne, fără să ne nu-



Scenă de ansamblu



Scenă din spectacol. În prim-plan : Colea Răutu (Al șaselea zidar)

mească", spune în ultima scenă *Al treilea zidar*. Blaga n-a avut cum să preia din balada populară episodul final, în care Manole cu ai săi se laudă că pot construi și alte biserici, mai frumoase. Ca erou blagian, marele meșter s-a exprimat definitiv, edificind, o dată pentru totdeauna, un mistuitor miraj sufletesc.

Firește că slăvirea zidirii lui Manole nu capătă la Blaga sensul unei sanctificări creștine. Polemica sa deschisă cu teologia curentă, pe care o considera caducă și artificială, se continuă în creația poetică, relevând un laic de o superioară efervescență spirituală. Autorul *Meșterului Manole* n-a fost, desigur, un raționalist. El a exprimat, în tonalități înrudite cu expresionismul german, un dispreț (încătușat de concepția sa idealistă) pentru o lume înecată în socoteli mercantile și pe care, neștiind cum s-o dizolve, o colea prin înălțare virtuală. În cuprinsul piesei de care ne ocupăm, controversa dintre Manole și starețul Bogumil indică una din cauzele care-l despart pe poet de zelul orb al castei preotești. Călugărul își refuză înțelegerea umanității și nu vede în biserica lui Manole altceva decât o stavilă în calea puterilor diabolice. Bogumil nu cunoaște zbuciumul marilor contradicții și — ferecat în lanțurile unei credințe încremenite — nu poate pricepe arșița setei de cunoaștere.

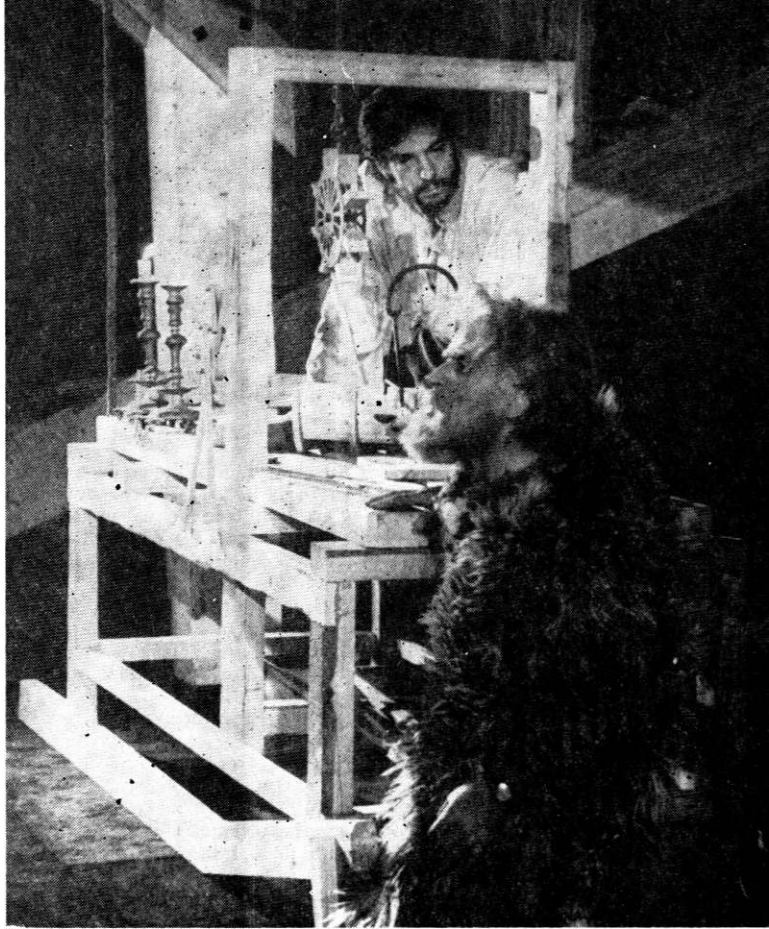
Pentru Manole, trecerea granițelor pămîntești înseamnă însă accesul către întinsele spații ale misterelor capitale. Viu și sensibil, față de mortificatul Bogumil, Meșterul — ca și Blaga însuși — nu rinvește însă la dezlegarea aparentă a tainelor pe care — dimpotrivă — le „sporește” creator, contemplându-le cu o înțelegere inefabilă. În acest chip, poetul încearcă să exprime foamea de absolut a creatorului de valori și a omului autentic în genere. O zonă de mister înconjură universul blagian, dar umanismul febril al năzuințelor artistului colorează necunoscutul în tonuri de un alb luminos. În această strălucire promițătoare ni se înfățișează și în *Meșterul Manole* sfera infinitelor posibilități pe care cosmosul le deschide zborurilor temerare ale unor eroi călăuziți de iubire și avizi de puritate morală.

* * *

Cum s-a mai spus, deschiderea primei stagiuni a Teatrului Giulești în casa sa renovată, cu una dintre cele mai frumoase piese ale literaturii naționale, este mai mult decât lăudabilă. Ținuta întreagă a spectacolului a cinstit desenul delicat al poemului lui Lucian Blaga. Nu ni se pare inutil s-o repetăm. Pentru o dată, tradițiile Naționalului s-au văzut onorate lingă Podul Grant, cu o rivnă exemplară.

Regizorul Dinu Cernescu, care a înscris în activitatea sa atîtea victorii juvenile, construite cu ingeniozitate și vervă îndrăzneță, trece acum pragul creațiilor înțelepte, înfăptuind un spectacol de o matură temeritate. Întîiul său merit stă în măreția spectaculoasă a montării, în elaborarea unui ritm de joc grandios fără grandilocvență și monumental fără somptuozitate. Un decor care-și sprijină schelăria pe un fond aerat pare să acorde văzduhului culoare și consistență (scenografia: Sanda Mușatescu). O atentă stăpînire a dinamicii de ansamblu alternează ceremonialul static cu o abilă succesiune de mișcări bruște, care refac mereu punerea în pagină a peisajului scenic. Cele mai bune momente sînt realizate în actele II, III și IV, cînd grupul zidarilor încadrează, în variate schimbări de poziții și într-o minuțioasă compoziție corală, zbuciumul lui Manole sau tragica ingenuitate a Mirei. Direcția de scenă a izbutit să mențină în scena „neînțelegerii”, care precede jertfirea eroinei, o linie sobră în desfășurarea jocului dintre idei și sentimente. Pericolul melodramei a fost evitat printr-o continuă păstrare a echilibrului dintre convenție și realitate. Iată, prin urmare, și cel de-al doilea merit al regiei: o consecventă respingere a tentațiilor naturaliste în favoarea cadrului mitic și a ambianței generice, cu o distinctă notă de autenticitate. În acest chip, simțămîntul vecinătății cu sfera marilor taine a fost comunicat fără a se recurge la artificii feerice. Muzica de scenă (Ștefan Zorzor) a slujit cu eficacitate această linie, însoțind clădirea Lăcașului cu un înveliș sonor, stilizat.

Că Dinu Cernescu a simțit nevoia realizării unei versiuni scenice prin reducerea poemului lui Blaga la cerințele tiranice ale reprezentației, este de înțeles. Au fost, așadar, tăiate numeroase pasaje, cu rezultate adeseori pozitive pentru ritmizarea jocului. Fără a nega necesitatea dureroasă a unei asemenea operații, nu mă pot opri să regret comprimarea — desigur că excesivă — a primului act și a ultimelor scene. Mai cu seamă diminuarea, pînă la parțială sacrificare, a unui personaj de o certă însemnatate, cum este Găman, devine discutabilă. Renunțarea la zeci de pagini dezgolește, pe alocuri, conflictul de un lirism strălucitor inerent dimensiunii spirituale a dramei lui Manole. Mai puțin încă se justifică schimbarea subtitlului („dramă în trei acte”, în loc de „dramă în cinci acte”), căci, deși scurtate, actele unu și cinci



Silviu Stănculescu (Manole) și
Corado Negreanu (Găman)

și mențin în spectacol structura distinctă. Introducerea unei figuri inexistente în piesa lui Blaga („*Sora lui Uodă*“), care preia replicile altor personaje, mi se pare a fi gratuită, chiar dacă ne-a prilejuit o întâlnire (fugară!) cu o tragediană de mari posibilități (Marga Anghelescu), care-și așteaptă de prea multă vreme rolurile ce i se cuvin.

Asemenea observații, poate nu îndeajuns de înțeleghătoare pentru practica scenei, n-au cum să contrazică bunele rezultate pe care regia le-a obținut în munca serioasă, pe deplin responsabilă, cu actorii-interpreți. Silviu Stănculescu (Manole) și Mariana Mihut (Mira) se ilustrează prin simțitoare depășiri de nivel. Cu unele dificultăți în pronunția specifică a prozei poetice, acești actori se ridică totuși în momentele-cheie la treapta *intellectualizării emoțiilor*.

Modul în care Silviu Stănculescu dirijează, pătruns de curate vibrații, scena supremului jurământ, ca și elaborarea admirabilă a rolului lui Manole în scenele finale, îl recomandă pe actor pentru marile partituri ale teatrului poetic. Nu mai puțin, Mariana Mihut oferă un exemplu concludent de interpretare modernă a unui text care cere gândire și sensibilitate în proporții egale. Un succes net, de o manieră inedită față de creațiile anterioare, înregistrează și Colea Răutu, impresionant corifeu al corului cântecelor. Corneliu Dumitras, Al. Azoitei, Ion Vilcu (din grupul zidarilor), Iulian Necșulescu (Bogumil) și Corado Negreanu (Găman) se disting dintr-un ansamblu de o neobișnuită omogenitate.

Deocamdată inegal în păstrarea tensiunii emoționale a acestei drame lirice (ultimul act cunoaște o scădere, regăsind abia în final amploarea confruntării dintre Manole și tagma sufletelor mărunte), spectacolul se recomandă printr-o viziune consecventă, limpede în liniile sale constitutive. *Meșterul Manole*, pe scenă de la Giulești, vine în întâmpinarea unui public mai larg, simplificându-și deliberat structura, fără a renunța la esența umnistă a semnificațiilor unui destin parabolic.

TEATRUL NAȚIONAL DIN PRAGA LA BUGUREȘTI

Este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să pretinzi a putea caracteriza o instituție teatrală de tipul *Teatrului Național praguez* — ce ființează aproape fără întrerupere de mai bine de 85 de ani — pe baza a, doar, două vizionări. Ceea ce ne-a fost prezentat nouă constituie un „moment”, un moment fast, fără doar și poate, totuși numai un moment din istoria primei scene cehe, ce ne dă dreptul la constatări, nu însă și la sinteze atotcuprinzătoare.

Becket-ul Naționalului bucureștean se înscrie (în ciuda unor afirmații ce denotă neînțelegerea crasă a fenomenului teatral contemporan) ca un moment remarcabil, nu numai pentru „Casa lui Caragiale”, dar și pentru întreaga evoluție a mișcării noastre scenice. Și totuși, ar fi stupidă identificarea acestei realizări cu întreaga activitate din ultimii ani a teatrului din Pasajul Comedia.

Fără să vreau, fiind vorba de instituții cvasimilare¹, comparația s-a impus de la sine. În ambele cazuri avem de-a face cu scene de tradiție, cu scene pe care dintotdeauna s-au exprimat personalități diverse, cu scene care nu pot fi egalizate cu numele unui singur creator, oricât de celebru ar fi fost el, cu scene care, rezistind vicisitudinilor, s-au impus prin continuitate, prin soliditatea structurii, chiar dacă, nu de puține ori, unele aspecte de structură au fost pe drept contestate, fie din cauza fenomenului de gigantism pe care-l generau, fie din cauza unui tradiționalism prost înțeles și care se putea confunda cu conservatorismul.

Deci, „dînd Cezarului ce-i al Cezarului” și recunoscînd aportul uriaș pe care o asemenea scenă îl are în ansamblul evoluției culturale a unui popor, să revenim la ceea ce cunoaștem, la ceea ce am văzut, la ceea ce avem căderea să judecăm.

O primă impresie se degajă din reprezentațiile artiștilor de pe malurile Vltavei, și anume aceea că scena pragueză nu se vrea o scenă-muzeu, nu se vrea o scenă de conservare a unor bunuri moștenite, ci un for de dezbateri contemporană, atît pe plan literar cît și pe cel al expresiei artistice. Deși elaborate în deceniile trei și patru ale veacului nostru, atît *Din viața insectelor* (1921), cît și *Casa Bernardei Alba* (1936) răspund și azi unor adevăruri, unor realități, unor întrebări. Orizontul claustrat al eroinelor lui Lorca, nocivitatea ridicării la rangul de principii (declarată sau nu) a pornirilor primare, idolatrizarea rapacității, a senzualismului egoist, a dorinței oarbe de posesiune, de forță, din „colajul” fraților Capek rămîn, din păcate, și azi, tare ce duc, atît pe planul individual, cît și pe cel colectiv, la dezumanizarea omului, la limitarea capacităților de cunoaștere și înțelegere, la siluirea voinței, la frîngerea progresului.

Regizorii cehi subliniază prin text ceea ce e demn de reținut, căutînd imaginile cele mai adecvate unei transpuneri în sens și spirit contemporan, imaginile cele mai potrivite acestor *piese* și nu cele pe care le-ar îndrăgi ei, ca purtători ai unor concepții de sine stătătoare, ai unor „parti-pris”-uri seducătoare pentru neofiți, dar care, în cele din urmă, nu fac decît să înghesuie, ciuntind, în niște paturi procustiene, texte, autori, stiluri și curente, de-a valma.

Optînd pentru sobrietate, pentru *apitoresc*, ferindu-se să transforme *Casa Bernardei Alba* într-o spanioladă pentru uzul amatorilor de excentricități, Alfred Radok (autorul, între altele, al unei excepționale montări a *Jocului dragostei și al morții* de Romain Rolland — piesă ignorată la noi cu o perseverență demnă de o cauză mai bună) mizează pe tensiunea dramatică sufocantă, pe acea tensiune atît de omenească,

¹ Teatrul Național din Praga, după cum se știe, cuprinde pe lîngă ansamblul de dramă, unul de operă și altul de balet, ce-și desfășoară activitatea în trei săli: Teatrul Național, Teatrul „Tyl” și Teatrul „Smetana”.



Jaroslava Tvrzničková (Adela) în „Casa Bernardei Alba” de Federico Garcia Lorca

specifică marilor înclăstări mute, generată de opresiunea continuă și egală, generatoare, la rindul ei, de izbucniri neașteptate, explozive și în fond normale. Un spectacol despre om și cu oameni, dar cât de departe de vechiul sau noul naturalism, de acel naturalism pe care, prin nu știu ce hazard nefericit, îl încearcă de vreo 70 de ani fiecare generație, neînțelegând, parcă, veșnicele sale limite, ce-l plasează, în mod firesc, la periferia actului artistic.

„Realismul” lui Radok se sprijină pe exploatarea gestului semnificativ, conferind întregului spectacol aura metaforei necăutate aparent, dar atât de minuțios elaborate încât să dea senzația de firesc, de normal. Senzația de ușor și „necăutat”, pe care doar creatorii adevărați știu să o sugereze, doar spectatorii sensibili o pot cuprinde în ambele sale aspecte: cel de „stabilit dinainte” și cel de joc simplu, precis și — de ce nu? — în tragismul său, chiar plăcut.

După înșeși mărturisirile pe care mi le-a făcut Miroslav Machacek, piesa celor doi Capek s-ar preta poate, cu cele mai mari șanse de succes, unei combinații om-păpușă. Am impresia că regizorul nu greșeste, structura originală a lucrării (pe care, dacă n-am ști cînd a fost scrisă, am putea-o suspecta de epigonism brechtomaiakovskian, dar așa sîntem obligați să recunoaștem, cu tot aerul ușor vetust al unor fragmente, că este expresia plenară a unui climat ce-a determinat orientarea multor dramaturgi dintre cele două războaie, drept barometru fin și exact al unor tendințe și experiențe, de atunci, de nenumărate ori preluate, prelucrate și contestate), structura lucrării amar-satirice a fraților Capek, prin cele două planuri ale sale — uman și dezumanizat —, pretinzînd o combinație între teatrul psihologic și cel mecanic, între căldură și mario-netism, între viață și automatism.

Merită toate felicitările Miroslav Machacek pentru felul cum a știut să aducă la un numitor comun aceste două imperative ale textului, nu prin anulare, ci prin subliniere, nu prin despărțire didactică, ci prin treceri osmotice ce măreau forța de expresie, ce puneau în valoare atât omenescul îndurerat-naiv al vagabondului, cât și desfășurarea superspectaculoasă a maselor de vietăți, nici ele tratate schematic, ci divers, deci complex, în funcție de ideea, sentimentul sau acțiunea pe care o exprimau.

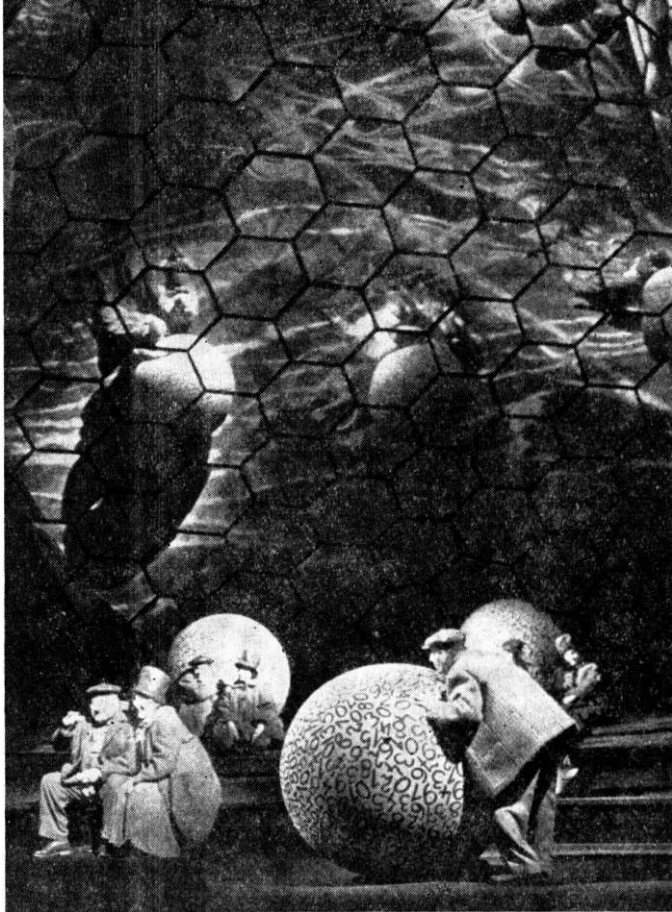
Dacă unii au avut (mă refer la spectatori), din când în când, senzația lui „djà vu“, a unei încălcături, asta se datorește, după mine, faptului că dramaturgia lui Capek e atât de puțin cunoscută la noi, și deci stilul său poate să ne fie mai puțin familiar, înțelegerea transpunerii scenice mai puțin la îndemână.

Nu o dată privind *Nunta* lui Wyspianski în interpretarea lui Hanusiewicz și „...insectele“ fraților Capek în cea a lui Machacek, m-am gândit la mica dramă a popoarelor cu limbă de circulație limitată și ale căror capodopere sau simple reușite nu pot fi judecate întotdeauna la adevărata lor valoare. M-am gândit chiar dacă inovațiile noastre în montarea lui Caragiale sau Alecsandri pot suscita același interes și acolo unde nu se cunoaște nici măcar stilul tradițional Caragiale... și am preferat să nu-mi răspund.

Revenind la spectacolele artiștilor cehi, un cuvânt despre cel ce e Josef Svoboda. Scenograful nu mai are nevoie de prezentări și încă o dată ne-a dovedit nu numai inventivitatea sa debordantă, dar și înțelegerea diversității de stiluri. Svoboda nu e robul celebrității sale, ci excepționalul servitor al marilor dezbateri scenice; el nu e partizanul propriilor sale descoperiri, ci partizanul expresivității particulare și specifice a

Vlasta Fabianová (Bernarda) și Dana Medrická (La Poncia) în „Casa Bernardei Alba“ de Federico Garcia Lorca





Scenă din piesa „Din viața insectelor”
de Frații Capek

fiecărei înscenări. Coloristul lipsă în personalitatea lui Svoboda este suplinit de omul de teatru, care știe ce-i arhitectura, dar nu rămîne un arhitect.

Rîndurile de față nu se vor cronica, după cum autorul lor nu se vrea cronicar. Totuși, nu pot încheia fără a cita numele celor care au dat viață textelor, actorii ce ar fi meritat mult mai mult decît acest zgîrcit omagiu, și care se numesc: Vlasta Fabianová (Bernarda), Dana Medrická (La Poncia), Jaroslava Tvřzníková (Adela, Crisalida), Libuše Havelková (Prudencia), Luba Skorepová (Magdalena), Ladislav Pesek (Vagabondul), Oldřich Vlček (Felix), Martin Růžek (Viktor), Jaroslav Maryan (Groparul), Jirina Sejbálová (Scția groparului), Josef Pehr (Greierele), Bohus Zahorsky (Primul inginer-dictator). Lor și tuturor celorlalți care au contribuit la bucuria noastră, le urăm numai succese! Da! Deși nu astfel se încheie, de obicei, o cronică „serioasă” și „de ținută”, eu închei urîndu-le : *Succes!*

din experiența unei director de teatru

Nu o dată am auzit formulată ideea că a fi director de teatru nu înseamnă a exercita o profesiune și dacă mi-am însușit-o foarte mult timp, nu am făcut-o nici din modestie și nici din cauza autorității zdrobitoare a celor care afirmau acest lucru.

Activist cultural, am preluat scaunul directorial și, după o ușoară nedumerire — cazul meu nu este singular —, am început să prind câte ceva din mecanismul teatrului; cum treburile mergeau bine, până la iluzia competenței și a autorității în materie nu aveam prea mulți pași de făcut. Mai ales că, în multitudinea de parametri ce definesc și călăuzesc evoluția unei instituții teatrale, poți să te disculpi în mod cinstit de orice greșală, acuzând factorii subiectivi, existenți din abundență.

Am avut noroc de un singur lucru și anume că *teatrul*, dacă reușește „să te prindă”, dacă te obligă să gîndești împreună cu el, și mai ales dacă ai norocul să nu fii regizor, pictor-scenograf sau actor, te ferește de autoiluzionări.

Treburile merg bine sau prost, iar în materie de teatru *succesele* sau *insuccesele* n-au nevoie de trecerea anilor pentru a fi verificate.

Creatorul poate oricînd să paseze mingea fierbinte a insuccesului *publicului*, *cronicarului* sau *accidentului administrativ*. Directorul trebuie să țină mingea în mină, cu riscul de a-și frige degetele, pentru că de asta e director, pentru că datoria lui este ca temperatura mingii să fie cea potrivită; chiar dacă există un public neînțelegător, un cronicar nereceptiv și care nu te poate suferi, chiar dacă „din cauza îmbolnăvirii unui actor, spectacolul anunțat pentru astăzi se amîna la o dată ce va fi anunțată ulterior”.

Această responsabilitate bineînțeles nu este onorifică și curajul „cavaleresc” al preluării răspunderii în mod verbal — „recunosc că am greșit” — nu are nici o valoare atîta timp cît nu este dublat de o concluzie. În teatru, ca și în alte domenii de activitate, nu există infailibilitate, dar una e să greșești *profesînd* o „meserie” și altceva este să fii martorul norocos sau nefericit al unor întîmplări *exterioare*, greu de priceput și care nu-ți spun nimic. Pentru că există o meserie de director de teatru și numai cel care o profesează — și aici mă refer la îndeplinirea ei conștientă și în cunoștință de cauză — își poate asuma responsabilitatea ei.

Desigur, se naște întrebarea: care este meseria pe care o practică un director de teatru? Să-mi fie iertată repetarea, dar meseria unui director de teatru sau a unui animator este aceea de a face *teatru*, înțelegînd prin ultimul termen fenomenul complex pe care îl constituie atît actul de creație artistică, atît instituția în care se desfășoară acest proces, cît și publicul real și cel posibil. În sensul cel mai larg al expresiei, „a face teatru” înseamnă a-l simți și a-l făuri pe scenă, în culise, în ateliere, în biroul contabilității și administrației, la agenția de bilete, în secretariatul literar, în relațiile dintre membrii colectivului, în contradicția sau în concordanța dintre gîndurile individuale și cele colective, în atmosfera de creație, în căldura sau răceala publicului, în părerea omului de pe stradă sau în opinia criticului celui mai exigent. „A face teatru” înseamnă a-l trăi intens în fiecare zi, a face din el în egală măsură un scop și un mijloc. După 20 de ani de directorat nu am pretenția că știu foarte multe lucruri despre teatru și rog să fiu crezut că nu modestia este aceea care mă împinge să fac o asemenea afirmație. M-am străduit să gîndesc asupra diversității problemelor ridicate de teatru și, dacă nu sînt multe concluziile izvorite din experiență, am satisfacția unor certitudini.

Certitudinile se referă la propria mea activitate și, împărțind unele concluzii, nu am pretenția unor generalizări cu caracter de lecție, chiar dacă pentru mine ele sînt niște generalizări. Vreau să spun că fără a fi veleitar în ceea ce privește unicitatea experienței (unele concluzii sînt banale și în general acceptate), trebuie să remarc faptul că anumite principii au izvorit, fie din întîmplări edificatoare („întîmplătorul” căutînd apoi să fie dirijat), fie din concluziile unor experiențe care au căpătat pentru mine un caracter generalizator. Cred că experiența de la Piatra Neamț a fost de departe cea mai lămuritoare.

CLIMATUL DE SINCERITATE

Într-un articol publicat în „Gazeta literară”, criticul Andrei Băleanu afirma următoarele: „Teatrul este actual sau nu este deloc. Tot ce se petrece pe scenă se petrece acum și aici, pentru mine, spectatorul din sală. În togă, în armură sau crinolină, eroii și eroinele trăiesc în măsura în care au a-mi comunica imediat ceva important pentru clipa de față. Particip la pasiunile lor, deci cred în existența lor nemijlocită. Conflictul dramatic nu redă, ca o narațiune, ceva care s-a întîmplat, ci ceva care se întîmplă. Teatrul, în autentică lui accepție, nu există decît la timpul prezent”. Subscriind total la aceste rînduri, nu fac altceva decît să-mi confirm, pentru a nu știu cîta oară, niște gânduri personale — desigur, nu atît de elegant exprimate — formulate oarecum deosebit.

TEATRUL — și îl scriu cu majuscule pentru că înțeleg prin acest cuvînt complexul noțional format din *creație teatrală, instituții teatrale și publicul real și virtual* — poate fi definit, dintr-un anumit punct de vedere, ca dorința de a realiza un „climat colectiv de sinceritate”.

Acest climat de sinceritate, sesizabil în sala de spectacol prin apropierea publicului de rampă, prin căldura ce emană din ascultarea atentă și din reacția promptă la cuvintele ce se rostesc și la acțiunile ce se desfășoară, cuvinte și acțiuni ce capătă volume palpabile și contururi precise, acest climat de sinceritate, după cum spuneam, este rodul unor sincerități convergente.

Numai atunci reușește acest climat să se impună, cînd în asociația oamenilor care subscriu la actul de creație nu există nici un trădător. Între cei care concurează la realizarea unui spectacol există desigur și divergențe izvorite din autentică personalitate a fiecăruia. Dacă s-a stabilit însă o înțelegere comună asupra elementelor de bază ale creației artistice, e semn bun.

Nu știu în cît timp și-a scris Ecaterina Oproiu piesa sa *Nu sînt Turnul Eiffel*, dar impresia de sinceritate spontană pe care am avut-o la lectură a făcut să nu existe nici o ezitare pentru includerea ei în repertoriul teatrului nostru. Nu a fost nevoie de nici un argument pentru ca Ion Cojar să-și facă din această piesă un crez, după cum nu a fost nevoie de insistențe pentru ca Adriana Leonescu să-și facă din aceeași piesă, pentru o bună bucată de timp, obiectul unei serioase preocupări. La prima lectură cu actorii s-a discutat puțin. Însușindu-și partiturile, fiecare era dornic să și-o descifreze cît mai bine pe a sa și cît mai repede. Iar rezultatul nu s-a lăsat așteptat. De la premieră și pînă la ultima cădere de cortină fenomenul tonifiant al încrederii reciproce, al dezbaterii sincere și pasionate s-a repetat cu consecvență și toată lumea a avut sentimentul plener că acesta este teatru, publicul și actorii ținîndu-și respirația sub imperiul vrajei actului scenic, găsind în atmosfera creată numitorul comun capabil să creeze o sinceră și autentică fraternitate.

În ciuda unor divergențe de minimă importanță dintre autor și regizor, dintre regizor și pictorul-scenograf, dintre regizor și actori, scenograf și actori, etapele care au dus la crearea aceluia „climat de sinceritate” s-au înlănțuit aproape spontan. Dar nu aceasta este regula generală și *directorul sau animatorul de teatru cred că trebuie să se îngrijească în primul rînd de crearea unui sincer efort convergent*. Chiar dacă este necesar să se apeleze uneori la divorțuri. Deci, chiar dacă trebuie schimbată distribuția, pictorul-scenograf sau regizorul artistic care, la propunerea teatrului, nu găsesc în piesă un stimulente suficient, chiar dacă — refuzată de toți factorii creatori — trebuie schimbată piesa. Multe din succesele teatrului din Piatra Neamț se datorează tocmai unității de vederi, posibilității de a realiza un efort convergent total: *Băiatul din banca a doua, Jocul dragostei și al întîmplării, Orfeu în infern, Noaptea e un sfetnic bun, Arden din Faversham, Nu sînt Turnul Eiffel, Tristan și Isolda, Așară-i vopsit*

gardu', înăuntr-u-i leopardu', Urăitorul din Oz, Răzvan și Uidra, Menajeria de sticlă, Melodia întîlnirilor, Duelul, Omul cel bun din Si-Ciuan, Noaptea încurcăturilor.

Acest climat de sinceritate, despre care vorbeam, crează actualitatea spectacolului, iar comunicarea dintre scenă și public, fluxul de emoție autentică, interesul pe care-l prezintă esența de viață pe care o oferă spectacolul dau teatrului, într-adevăr, o existență la timpul prezent.

MICROCLIMATUL CULTURAL

Pentru ca între scenă și sală să poată fi angajat un dialog adevărat trebuie găsite subiecte comune de discuții. Acesta este, după părerea mea, singurul mod de abordare a repertoriului.

O discuție amicală nu se poate face decît între prieteni. Dar cum să ne alegem prietenii?

Fiecărui oraș îi corespunde un anumit microclimat cultural, definit de preponderența unor ocupații, de media de vîrstă, de tradiția preocupărilor culturale, de tendințele unor preocupări, de existența unui număr mai mare sau mai mic de instituții de învățămînt și cultură.

Dar acest microclimat cultural suferă la rîndul lui modificări substanțiale, modificări ce au la bază profunde prefaceri economice ce se desfășoară în unele orașe de provincie.

Căutînd subiecte comune de discuție cu spectatorul local, tatonîndu-i receptivitatea și apetențele spirituale, nu înseamnă însă că am absolutizat această problemă a microclimatului cultural. Și asta, din două motive. În primul rînd și, pe de o parte, pentru că, indiferent de așezarea sa teritorială, o instituție teatrală nu poate să aparțină unui loc delimitat geograficește. Parte componentă și nedetașabilă a mișcării teatrale naționale, fiecare instituție teatrală, chiar dacă este situată periferic, își definește apartenența la fenomenul național prin tendința de a se alinia la cîștigurile și virtuțile teatrului românesc. În al doilea rînd și, pe de altă parte, pentru că de educația publicului din Piatra Neamț este răspunzător nu numai teatrul din Piatra Neamț. Într-o egală măsură — dacă nu într-una mai mare — de această educație sînt răspunzătoare și teatrul din Botoșani și cel din Brăila și cel din Reșița — citez la întîmplare — care în activitatea lor de turnee și deplasări ne vizitează orașul. În egală măsură — dacă nu într-una mai mare — de educația publicului din Piatra Neamț răspund și teatrele din Capitală, atît prin absența cît și prin prezența lor. Nu ne este indiferentă frecvența turneelor bucureștene — cu cît mai multe, cu atît mai bine — după cum nu ne sînt indiferente spectacolele cu care aceste teatre vin în turneu. Frecvența turneelor acreditează ideea de teatru, fie prin tendința firească a publicului de a se interesa de spectacolele „străine“, fie prin succesul pe care îl declanșează sentimentul de insatisfacție dat de faptul că a doua zi spectacolul nu mai poate fi văzut, fie prin creditul real de care se bucură anumite trupe teatrale.

În acest sens consider că motivele de ordin administrativ-gospodăresc, cum ar fi cantitatea decorurilor și a costumelor, numărul actorilor prinși în distribuție sau „promovarea“, în aceste turnee, a unor actori mai puțin întrebuințați nu sînt de natură să aducă cele mai mari servicii teatrului.

TEATRU PENTRU TINERET

Adresîndu-ne cu precădere tineretului, nu facem altceva decît să întărim una din caracteristicile teatrului din toate timpurile și din toate locurile: aceea a permanentului pionierat.

Într-o discuție inițiată de către Comitetul Județean al P.C.R. și de către Comitetul Județean pentru Cultură și Artă cu intelectualii din Piatra Neamț, discuție avînd ca temă impulsivarea vieții culturale a orașului, un participant — inginer, director de întreprindere și prieten al teatrului — arăta, pe bună dreptate, că dragostea pentru teatru i-a fost sădită de pe cînd era elev la Liceul Internat din Iași, cînd era dus la teatru cu școala, fără a-i fi consultată prea mult azeziunea.

Subscriind la acest gînd, nu putem să nu remarcăm faptul că încă există un divorț între informația estetică și educația estetică a tinerilor spectatori. Căutînd să

înscrie în repertoriul său cît mai multe piese pentru tineretul de toate vîrstele, căutînd să aducă în sala de spectacol cît mai mulți copii de vîrstă școlară și preșcolară, teatrul nostru se străduiește să-i sensibilizeze pe copii și să-i transforme în viitori prieteni ai teatrului. Așa după cum învățătorul și profesorul sînt responsabili de dezvoltarea gustului pentru cîit al elevilor lor, teatrul nostru încearcă, cu sprijinul cadrelor didactice din oraș, să-și asume responsabilitatea făuririi spectatorului de mîine. Este evident însă că efortul teatrului nostru trebuie să fie conjugat cu efortul desfășurat al tuturor teatrelor în acest sens.

Dar problema „teatralizării” publicului virtual nu prezintă numai acest aspect important. În găsirea „subiectelor comune de discuție” trebuie avută în vedere actualitatea problemelor puse în dezbatere.

Dar despre ce fel de actualitate este vorba ?

Există o actualitate a permanențelor, a sincerității adevărate, a gîndului profund, a talentului autentic și există — paralel cu aceasta — o pseudoactualitate mimetică a cărei singură virtute este cronologia, și care face cele mai mari deservicii teatrului. În cei șapte ani de activitate, teatrul nostru s-a străduit ca, în afara folosirii cantitative a dramaturgiei românești și de actualitate (60% din repertoriul teatrului nostru aparține dramaturgiei naționale), să cuprindă în programul său ideologic lucrări valoroase sub aspectul necesității de creație. De cîte ori am făcut concesii acestui lucru am fost înconjurați de oprobiul spectatorilor noștri. Pentru că spectatorul deosebește mai bine decît oricine mistificarea, „făcătura” pseudoliterară de adevărul artistic. Aș îndrăzni să afirm însă că valoarea dramatică — și să-mi fie iertată această crezie — nu înseamnă neapărat bogăția ideilor sociale. Și chiar dacă, în repertoriul teatrelor noastre, încercăm să înscrim cît mai multe piese militante, nu înseamnă că piesa ușoară de divertisment este lipsită de valoare. Reflectînd viața sub aspectele sale cele mai diverse, teatrul are datoria să fie, ca și viața, cînd grav și profund, cînd ușor și amuzant — și nu o dată s-a observat că o piesă ușoară reușește să acrediteze ideea de teatru mult mai bine decît o piesă care, atacînd probleme grave, nu reușește să fie decît plicticoasă. La aceasta am mai putea adăuga faptul că un public eteroclit impune și o diversitate de repertoriu, fiecare piesă încercînd să fie o punte de înțelegere, un subiect comun de discuție cu un anumit public. Adoptarea unei poziții aristocratice nu poate decît să dăuneze teatrului.

Trîind în prezent totuși, teatrul nu poate trăi oricum. Parafrazîndu-l pe Andrei Băleanu, am putea spune că: a trăi fără strălucire și fără succes înseamnă de fapt a nu trăi. Condiția succesului este condiția actualității teatrului.

După părerea mea, succesul este determinat de trei elemente inseparabile: aprecierea publicului, aprecierea oficială a oamenilor sensibilizați de cultură — aprecierea criticii dramatice, deci — și, uneori în balotaj, certitudinile pe care le obțin creatorii din consensul sau divorțul celor două aprecieri.

TEATRU AL TINERETULUI

În anul 1958 „o serie de aur” a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București înființează la Piatra Neamț o secție a Teatrului de Stat din Bacău, venind cu un repertoriu gata pregătit, cu decoruri și costume confecționate și începîndu-și activitatea sub semnul entuziasmului tineresc. Numai după un an de zile cei mai buni tineri actori și actrițe pleacă la București, fiind înlocuiți de o altă serie de absolvenți. La sfîrșitul stagiunii 1960—1961, secția se descompletează din nou, iar la începutul stagiunii 1961-1962 — moment în care teatrul din Piatra Neamț devine instituție de sine stătătoare — în afara cîtorva excepții, colectivul este eteroclit și submediocru. Abia în luna noiembrie cîțiva absolvenți de institut completează și întăresc colectivul actoresc. Din 1958 și pînă în 1961 curba valorică a teatrului urmează fluctuația cadrelor actoresce, în special a celor tinere. Concursurile anuale pentru completarea schemei se dovedesc, în cele mai multe cazuri, nefolositoare. Majoritatea celor care vin de la alte teatre sînt „neînțeleși”, care umflă schemele, actori neutilizați și neutilizabili, tarați de o serie lungă de insuccese și insatisfacții profesionale. În acest colectiv amestecat și mediocru absolvenții de institut aduc un aer aparte. Cîndorea, buna dispoziție și o anumită dinamică interioară comună îi detașează de restul colectivului. *De la observarea acestui aspect și pînă la dirijarea îmbunătățirii colectivului în sensul dorit nu mai e decît un pas.* Și acest pas e făcut încă din 1961. Colectivul se filtrează, se fac selecții și mai ales autoselecții; „neînțeleși”

pleacă spre alte teatre. Fără îndoială, valorile nu sînt egale, dar în jurul celor citorva actori „pilon” gravitează actori cu valori apropiate, colectivul cîştigînd în omogenitate. Pe undeva — şi în cazul special al teatrului nostru — acest lucru este o virtute. Regizorii artistici găsesc un colectiv generos prin maleabilitate, prin uşurinţa cu care sînt înţelese ideile punerii în scenă, printr-o modestie atît de favorabilă artei colective care e teatrul, prin acel numitor comun pe care îl dă apartenenţa la aceeaşi generaţie. Nu vreau — şi de altfel nici n-aş putea — să ridic această situaţie la rangul de principiu estetic. Dar teatrului din Piatra Neamţ, compoziţia de vîrstă a colectivului actoricesc îi defineşte profilul. Chiar dacă, la convenţiile obişnuite pe care le presupune teatrul, ar trebui să adăugăm convenţia bărbilor puse pe obraji netezi şi trandafirii.

Omogenitatea colectivului artistic este fără îndoială un criteriu de calitate, dar la acest lucru se mai adaugă un element, nu lipsit de importanţă: capacitatea actorului tînăr de a răspunde la solicitări, ca să zic aşa, de ordin fizic. Unele spectacole au fost concepute într-o dinamică exterioară, solicitînd adevărate performanţe sportive. *Băiatul din banca a doua. Arden din Faversham. Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu'. Nu sînt Turnul Eiffel* — ca să nu luăm decît cîteva exemple — şi-au găsit rezolvări mai greu de realizat la alte colective artistice. Pentru că nu e uşor să vorbeşti un sfert de oră cu capul în jos, să-ţi faci jocul de scenă pe sub practicabile, să porţi o mască grea de polistiren, să vorbeşti şi să respiri printr-un tifon des, sau să faci lungi şi oboseitoare repetiţii de sincronizare a jocului cu o scenotehnică complicată.

Desigur, compoziţia exclusivă din tineret ne-a adus şi suficiente necazuri. Se ştie că, pînă la o anumită vîrstă, fluctuaţiile de cadre sînt mai frecvente. Tinerii actori, şi mai ales cei din provincie, care visează în permanenţă Capitala, sînt mai puţin legaţi de locul de muncă şi mai dispuşi să încerce aventura. Unde mai punem faptul că actorii tineri, avînd posibilitatea să se afirme pe scena teatrului pietrean şi afirmîndu-se, şi-au putut găsi cu uşurinţă locuri în teatrele bucureştene. În plus, tendinţa de a ajunge pe o scenă mai mare mi se pare foarte firească, ea reprezentînd realizarea concretă a visului creatorului, încununarea activităţii unui talent autentic.

În scurta sa istorie, Teatrul din Piatra Neamţ „a pierdut”, prin angajarea în Capitală, 25 de actori valorosi. A trebuit să ne obişnuim cu ideea aceasta, şi mai mult decît atît, să exploatăm partea cea bună a unui fenomen iniţial negativ. Pentru că, dacă este adevărat că descompletările şi completările succesive ale colectivului artistic au cauzat destule acroc-uri, nu e mai puţin adevărat faptul că permanentele primenirii au creat o efervescenţă capabilă să înlăture rutina, distribuţiile pe emploi-uri definitive, anchiloza, solicitînd atît conducerii, cît şi regizorilor artistici să se acomodeze unor noi sisteme de referinţe. Numîndu-se Teatru al Tineretului, instituţia noastră nu a pornit de la un repertoriu limitativ, chiar dacă unele piese se adresează cu precădere copiilor şi tineretului (în fond, tînărul spectator trebuie să beneficieze de tot ceea ce înseamnă valoare dramatică autentică), el constituindu-se ca atare în tendinţa organizatorică de a atrage cît mai mulţi tineri spectatori în sala de teatru şi mai ales prin componenţa de vîrstă a colectivului artistic, prin posibilităţile pe care le oferă o astfel de componenţă — desigur, nici cea mai bună şi nici unica — de a conferi instituţiei o anumită personalitate.

TEATRU AL REGIZORILOR ARTISTICI

În cadrul fenomenului teatral românesc, bogat şi complex, unele teatre şi-au definit un profil puternic, fie prin personalitatea sau personalităţile unor creatori, fie prin liniile riguroase trasate de animatori, fie prin tradiţiile cu fîgaş adînc. N-aş vrea să le numesc — nu atît din grija de a menaja anumite susceptibilităţi, cît din teama de a nu fi sentenţios —, dar mi se pare că unele profiluri se descifrează cu uşurinţă. Există teatre de actori, teatre de repertoriu, teatre de vedetă, teatre de regizori, teatre de secretariat literar, teatre de experiment, nici un teatru de scenograf. Cînd fac această afirmaţie nu mă gîndesc la performanţele teatrelor respective sau la profesia animatorilor lor, ci la complexul de virtuţi şi vicii — uneori neanticipate de o voinţă —, complex ce se descifrează mai uşor de către un observator dinafară.

În ceea ce ne priveşte, am aspirat de-a lungul celor şapte stagii ca teatrul nostru să devină un teatru al regizorilor. Mai multe sînt motivele care ne-au făcut să ne îndreptăm pe acest drum. O serie de considerente izvorăsc din condiţiile de teatru „provincial”. Pentru că una e să-ţi făureşti un profil în condiţiile cantitative şi calitative ale publicului bucureştean şi altceva e să urmăreşti acelaşi lucru în afara

Capitalei. Un teatru din București își poate permite luxul de a-și alege publicul. Un teatru din provincie este obligat să se adreseze întregului său public (în acest sens, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, deși înscrie în repertoriul său piese pentru tineret și copii, nu-și poate limita adresa repertoriului său). La numărul mare de premiere pe care este obligat să-l dea un teatru ca al nostru, este evident că un singur regizor artistic nu poate să facă față, chiar dacă experiența regizorului nostru permanent Gabriel Negri a fost interesantă. Dar nu acesta este motivul principal pentru care teatrul nostru a apelat — și speră să mai poată apela — la regizori colaboratori. Trecînd peste certitudinile pe care le-au furnizat și le furnizează colaboratorii noștri cei mai apropiați — motivare ce nu are nevoie de o explicare suplimentară —, cauza principală a politicii noastre de a colabora cu regizorii din afară rezidă în chiar specificul culturii teatrale, care nu poate fi imaginată fără un proces desfășurat de osmoză. Nimic nu e mai pernicios pentru activitatea unei instituții artistice decît suficiența, închistarea, mulțumirea cu propriile descoperiri și cîștiguri. Cei care agită ideile sînt oamenii, mai mult decît cărțile și decît operele de artă. Și cine ar putea face în teatru acest lucru mai bine decît regizorii artistici și pictorii-scenografi cu personalitate, care își apără cu pasiune, în munca practică de fiecare zi, ideile lor originale?

Pentru teatrul nostru, colaborarea cu personalități regizorale distincte a fost mai mult decît folositoare. Nu numai în privința rezultatelor obținute, a succesului propriu-zis, ci și prin diversitatea și multiplicitatea solicitărilor la care a fost supus colectivul artistic de către regizori, fiecare spectacol fiind o lecție pasionantă și nu repunerea în pagină a unor „găselnițe” uzate.

Nu știu dacă, din activitatea noastră, a rezultat și pentru observatorul din afară tendința de a acorda rolul de prim solist regizorului artistic. Fără a intra în vechea controversă a primatului textului sau regiei, am considerat că pentru teatrul și colectivul nostru acest lucru este de o maximă importanță. De la distribuția la alegerea picturului-scenograf și la metoda de lucru am considerat că principalele calități ale spectacolelor și ale evoluției actorilor colectivului nostru se datorează regizorilor artistici. Dar în același timp este un adevăr bine cunoscut că succesul important al regizorului depinde și de colectivul cu care lucrează. Or, în cazul de față, înțelegerea dintre regizorii artistici de prestigiu și colectivul artistic s-a făcut în sens reciproc, deoarece — așa cum observam mai sus — Teatrul din Piatra Neamț a beneficiat de tinerețea, talentul neviciat, aerisit și maleabil al tinerilor actori.

Țin să spun din nou că nu am pretenția absolutizării experienței mele. Adevărul de aici poate fi neadevăr dincolo. Cred însă că a profesa o meserie înseamnă în primul rînd a-i înțelege necesitatea, a-i cunoaște mijloacele și mai ales specificul condițiilor exercitării ei. După cum am mai spus mai sus, teatrul pe care-l conduc a trebuit să se adapteze unor situații nu totdeauna favorabile.

E bine să ai actori buni și cu atît mai greu e cînd îi pierzi, chiar dacă pleacă la București. E foarte bine cînd poți lucra cu Lucian Giurchescu sau Ion Cojar, cu Cornel Todea sau Dinu Cernescu, cu Andrei Șerban sau Zoe Anghel, dar e dificil cînd programele colaboratorilor se bat cap în cap cu programul teatrului. Dar teatrul de calitate se face cu actori buni, cu regizori buni și pictori-scenografi buni. Rămîne ca directorul să-și înlocuiască actorii pe care-i pierde cu alții la fel și să perfecțeze noi acorduri cu colaboratorii săi.

* * *

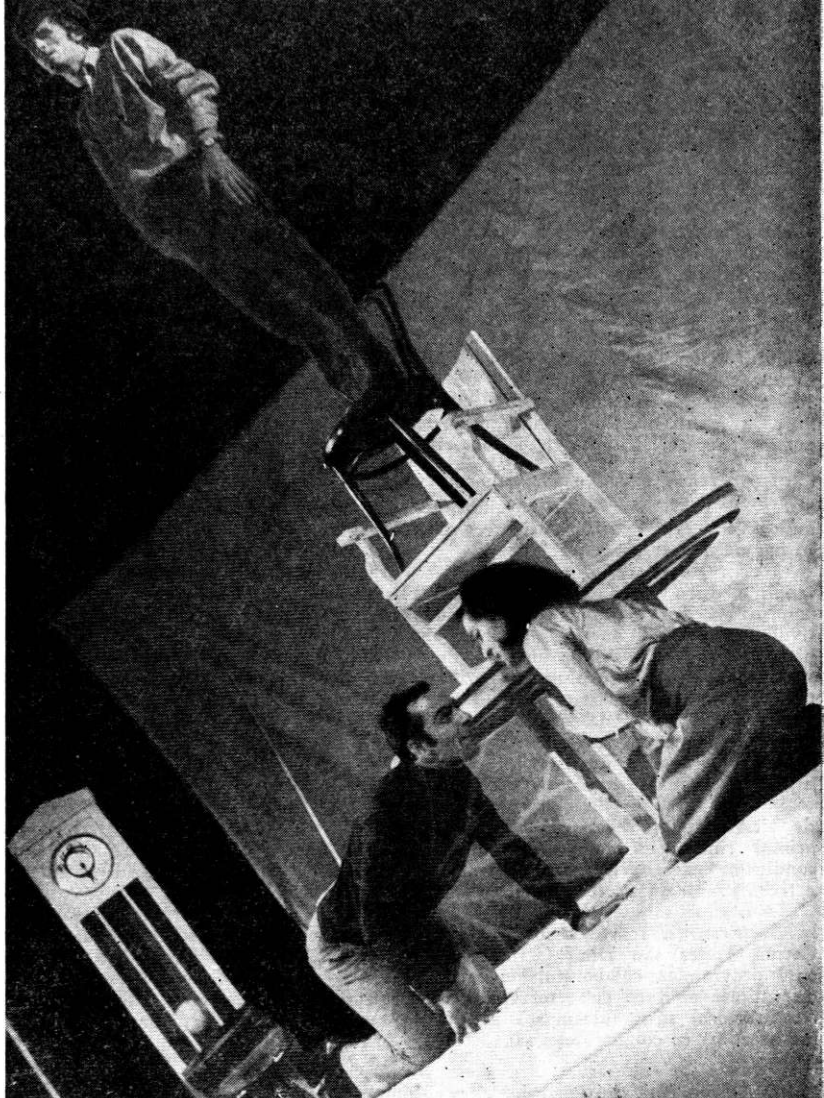
Acum, cînd închei cele cîteva gînduri expuse aici, îmi dau seama că pentru crearea unui climat colectiv de sinceritate, pentru a face un adevărat teatru nu trebuie omise unele aspecte aparent de detaliu, dar de o importanță covîrșitoare.

În afara înțelegerii fenomenului teatral, a urmăririi obiectivelor cu tenacitate, cred că directorul de teatru trebuie să se străduiască în permanență să-și însușească știința mînuirii acestui material fragil, și uneori surprinzător, care este artistul, să fie un bun administrator, fără a fi sclavul administrației, să aibă o receptivitate mereu trează și, în sfîrșit, după ce a tras o serie întreagă de concluzii și și-a clarificat unele principii, să aibă curajul să renunțe la ele atunci cînd necesitățile îi impun acest lucru.

Ion Coman

Directorul Teatrului Tineretului
din Piatra Neamț

fotocronica



Două momente din spectacol, în interpretarea actorilor Ștefan Bănică (Polițistul), Gina Patrichi (Madelcine) și Virgil Ogășanu (Choubert)



Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

„VICTIMELE DATORIEI”

de Eugen Ionescu

Regia: Crin Teodorescu

Scenografia: Paul Bortnovski

TOT DESPRE SECRETARIILE LITERARE *

În viața cotidiană a teatrelor și criticii noastre, secretarul literar este un personaj mai mult anonim, amintit și numit numai în discuțiile despre repertoriu. Atunci când, așa cum se întâmplă în fiecare stagiune, aceste dezbateri sînt reluate oral și în scris, secretarul literar este pomenit într-un context de aprecieri care lasă impresia că totul este limpede, simplu și definitiv în munca sa. Om de litere care lucrează într-un teatru, el este cel care elaborează repertoriul și contribuie la cît mai buna pregătire a spectacolului prin informațiile pe care le pune la îndemîna realizatorilor și a spectatorilor (în caietul-program, devenit, în multe teatre, prim mijloc publicitar și de propagandă). Toate aceste dialoguri despre repertoriu și despre cultura actului teatral nu examinează niciodată mai îndeaproape condițiile concrete ale muncii literare și de propagandă din teatru și posibilitățile de a răspunde la cerințele noilor legături care trebuie să se statornicească între scenă și spectator. Iată de ce, de foarte multe ori, cuvintele care se spun și se scriu alunecă la suprafața problematicii acestei profesii. Este necesar să nu limităm analiza la rezultatele materializate în repertoriu, ci să pătrundem înăuntrul procesului de lucru desfășurat zi de zi în secretariatele literare. Experiența de cîțiva ani de colaborare cu un teatru din București, ca și consultările și discuțiile organizate în cadrul redacției revistei „Teatrul”, îngăduie o astfel de atacare a problemei.

CINE ESTE SECRETARUL LITERAR ?

Despre „capul literar” al teatrului se vorbește de obicei la noi în termeni foarte măgulitori. Există, se pare, și o formulare oarecum oficială a atribuțiilor sale ; conform acesteia, omul din secretariatul literar este un ideolog, un conducător spiritual, un pionier descoperitor în dramaturgie, un documentarist cu largi posibilități de cercetare în cultura națională și universală, veche și nouă, a teatrului, un arbitru al planificării culturale legate de reprezentăția cotidiană — și așa mai departe, și așa mai departe. Dacă încercăm însă să privim lucrurile mai atent, nu este greu să descoperim că aceste definiții răsunătoare rămîn de foarte multe ori lipsite de atingere cu fenomenul real.

În primul rînd trebuie reamintit un fapt elementar pe care toate discuțiile îl pomenesc, fără să-l admită însă în accepția lui reală : secretarul literar nu este un om care lucrează singur.

Să discutăm cazul ideal. Într-o echipă de teatru firesc alcătuită (fenomen mai mult sau mai puțin ipotetic în teatrul nostru), secretarul literar este unul dintre animatorii de gînd și de fapt ai colectivului. El lucrează împreună cu alți oameni și în directă dependență de condițiile materiale implacabile ale organizării teatrale. Repertoriul pe care îl face el împreună cu regizorii, actorii și scenograful teatrului trebuie să țină seama, cum bine se știe, de numărul de actori ai trupei, de calitățile lor, de caracterul stabil sau în mișcare al ansamblului, de posibilitățile tehnice și economice ale atelierelor, de capacitatea productivă a întregului teatru, de tipul relațiilor stabilite cu publicul. Deci, în acest caz ideal pe care îl propun ca ipoteză a discuției, secretarul literar are de îndeplinit o foarte complexă activitate care pornește din domeniul cercetării teoretice, dar se consumă în cea mai mare parte pe terenul unor realități practice bine determinate. O definiție dată într-o discuție a redacției noastre de Eduard Covali, secretarul literar al teatrului din Piatra Neamț, devine în această perspectivă mult mai

* vezi „Calitatea repertoriului”, „Teatrul”, nr. 12/1968.

cuprinzătoare și mai adevărată decât definițiile stas care circulă: „Sensul muncii mele este acela de a media între creatorul opere de artă (dramaturg, regizor) și public. Un bun profesionist este deci în primul rînd un bun mediator între acești termeni vii, care au convingerile, mentalitatea, reacțiile și gusturile lor“. Afirmatia merită să fie reținută: a media este munca esențială a secretarului literar, ceea ce înseamnă în același timp a deschide cele mai active și mai rodnice canale de comunicare între creația literară și dinamica realizării de spectacole și a dezvolta cît mai larg sistemul de legături care apropie actul scenic de masa potențială a spectatorilor. În sensul acesta, omul de litere care lucrează în teatru este, cum spune Ion Istrate, secretarul literar al teatrului din Brăila, un animator de literatură și nu un simplu cercetător de bibliotecă, nu un specialist care se mărginește la materializarea studiului în conspecte și cercetări scrise, ci tinde să iasă, într-un fel sau altul, la public, pregătind climatul întîlnirii dintre literatură și oamenii cărora ea li se adresează. Premisa aceasta împinge discuția dincolo de punctul mort în jurul căruia ea se învîrtește de atîta vreme.

IMPERATIVUL INFORMAȚIEI

A media, deci: acțiunea cere o calitate deschisă, dinamică, a tuturor factorilor care urmează să fie puși în neînteruptă și fertilă interrelație. Or, în această privință, terenul de lucru este încă foarte puțin pregătît la noi. În primul rînd pentru că teatrului românesc îi lipsește posibilitatea informării sistematice — fapt care se reflectă direct asupra muncii secretariatelor literare, creîndu-i nenumărate greutăți.

În nici un domeniu de activitate nu mai este cu puțință astăzi o înaintare profesională firească în afara fluxului continuu de informații, sprijinit pe sistemele moderne de acumulare și difuzare a știrilor și a opiniilor. Acest vital sistem circulator nu există încă în viața teatrală. Informația rămîne deocamdată, în teatru, la nivelul inițiativei personale și al încropelii meșteșugărești. Evident, secretarul literar care trăiește în București sau într-un oraș cu o tradiție culturală bogată poate să se descurce — nu strălucit, dar, cîteodată, bine — și pe temeiul întîlnirilor sale personale și cu ajutorul vinătorii de cărți de teatru, pe care le parcurge pe cont propriu. Ce se întîmplă însă cu secretarul literar care lucrează într-un oraș mic, departe de centrele culturale puternice? Și cum izbutește chiar și secretarul literar dintr-un mare teatru bucureștean să transforme informația, fatal unilaterală, pe care poate să o adune singur, într-un bun de largă difuzare în teatru și în rîndul spectatorilor?

Și condiția de viață a piesei românești noi intră în dezbateri. Noul text care își caută drumul spre scenă este în întregime dependent de relațiile personale ale autorului cu secretariatele literare și de poziția pe care dramaturgul a reușit să și-o creeze în timp. Iată de ce debutul devine o problemă. În această privință s-a realizat un început făgăduitor atunci cînd Direcția teatrelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, în colaborare cu Centrul de documentare A.T.M., a difuzat textele pieselor premiate la ultimul concurs de dramaturgie. Această acțiune nu va avea însă valoare pentru munca practică decît dacă nu va rămîne un act izolat, festiv. Firește este ca, în circuitul de difuzare condus de A.T.M., piesa românească nouă să devină prezența cea mai însemnată. Vorbim atît de mult despre promovarea dramaturgiei originale, și neglijăm cu atîta perseverență posibilitățile practice existente de a ajuta concret noul text românesc în drumul său către spectacol!

Întîrzierile și amînările care grevează apariția pieselor noi pe scenă se datoresc în bună măsură și inexistenței acestei tradiții de sistematică informare.

Un instrument de lucru absolut necesar muncii de propagandă culturală în teatru și în jurul teatrului îl constituie biblioteca teatrală. În actuala condiție administrativ-organizatorică, achizițiile care se pot face sînt mai mult decît nemulțumitoare, chiar în ceea ce privește cărțile și publicațiile tipărite în editurile și redacțiile noastre, în timp ce cărțile străine, de specialitate, care intră în bibliotecile și librăriile noastre nu au cum să ajungă în teatre. În lipsa unei biblioteci de documentare bine alcătuite, în teatre, sau măcar într-un teatru dintr-un oraș mare, care să poată răspunde cerințelor cîtorva colective mai apropiate, munca de informare rămîne anevoioasă. Este dificil, dacă nu imposibil, să organizezi, de pildă, o discuție serioasă asupra unui text shakespearian într-un teatru, în faza de pregătire a repetițiilor, întrucît materialele necesare unei asemenea dezbateri rămîn dincolo de terenul de acțiune al secretarului literar și sînt cu totul inaccesibile actorilor și celorlalți membri ai echipei. Și în acest domeniu, Centrul de documentare A.T.M. ar putea să acționeze mai hotărît, organizînd un serviciu

de împrumuturi în așa fel încît teatrele să poată să-și procure din timp materialele teoretice și critice necesare unui adevărat studiu asupra textului care urmează să fie pus în scenă. În aceeași ordine de idei trebuie să discutăm și despre traduceri de piese de teatru și de texte teoretice și critice. Secretarii literari nu pot aștepta ca editurile să acopere golurile foarte mari care există în această privință. Anumite piese de teatru noi și vechi, netraduse pînă acum sau existente în exemplare vechi și rare, anumite texte de exegeză literară, anumite opere de estetică a spectacolului și de istorie a artei actorului, a regiei și a scenografiei sînt cerute de fiecare încercare artistică mai serioasă. Dar administrația și organizarea actuală nu prevăd nici un fel de fonduri destinate acestei munci de traducere. Pe baza solicitărilor existente, printr-o continuă și sistematică îndrumare a traducerilor efectuate la Centrul de documentare A.T.M., care, deocamdată, difuzează destul de întîmplător diferite texte, s-ar putea constitui în timp un fond documentar prețios, deschis tuturor oamenilor de teatru. Mai tîrziu, acest fond ar putea să devină platforma primă a activității editoriale. Toate cele spuse înainte se referă și la dificultățile unei corecte documentări vizuale. Aici intervine un viciu de conținut al mentalității existente în foarte multe cercuri teatrale, care văd creația scenică strict sub aspectul literar sau de imediat meșteșug practic, uitaînd că documentul vizual este prima armă de luptă a teatrului împotriva timpului. Mai simplu spus, nu putem niciodată să înțelegem just un fenomen de teatru atîta timp cît nu i-am cunoscut măcar în imagine statică aspectele esențiale.

ȘTIINȚA RELAȚIILOR CU PUBLICUL

Răspîndirea cunoștințelor în teatru și în jurul teatrului nu se poate consuma ca un act mecanic, totdeauna același, ci constituie ea însăși un fapt creator, s-ar putea spune chiar un moment regizoral — îndreptat asupra mediului viu al oamenilor de teatru și al spectatorilor — care „pune în scenă” pătrunderea elementului literar și de cultură în acțiunea practică, orchestrînd complexul legăturilor reciproce dintre literatură, spectacol și public. Dezvoltarea societății moderne nu lasă domeniul relațiilor publice la dispoziția micilor deprinderi empirice. Lumea contemporană și-a format o adevărată știință în zona de acțiuni adresate masei; și în teatru, aplicarea cunoștințelor astfel dobîndite va deveni cu timpul axul prim al oricărei noi acțiuni.

Sigur că nu secretarul literar, singur, este menit să elaboreze, să introducă în practică și să definitiveze principiile și metodică raporturilor științifice cu publicul. El urmează să lucreze și în această arie împreună cu oamenii de creație, regizori, scenografi și graficieni, direct implicați în realizarea unui climat înalt de întîlnire cu spectatorul, și cu „specialistul” în materie (încă inexistent la noi, ca profesionist), pe care, deocamdată, îl numim „organizatorul de spectacole”. În acest stat-major, care ar urma să determine evoluția relațiilor dintre teatru și public, secretarul literar va deveni un pion al teoriei și al acțiunii publicitare, omul care se dedică studiului teoretic al publicului și care gîndește și pune în acțiune pîrghiile publicității, respectînd toate imperativele înalte ale creației și ale propagandei culturale.

O asemenea preocupare începe să se contureze în unele locuri. „Noi încercăm — spune Ion Istrate — să adunăm pe intelectuali orașului în jurul teatrului. Căutăm să formăm un cerc de spectatori-consultanți care să ia parte la discuțiile noastre asupra pieselor noi, să capete curiozitatea textului necunoscut, să-și antreneze gustul pentru analiza critică și teorie. În sensul acesta am vrut să încerc unele sondeaje în rîndul spectatorilor. Am căutat în diferite biblioteci lucrările de psihologie și sociologie a publicului, care să-mi ofere punctele prime de sprijin. Nu am găsit nicăieri nimic de acest fel și a trebuit să mă mulțumesc cu ceea ce am putut imagina singur.” Eduard Covali a izbutit să adune vreo 4000 de fișe de spectatori: „Fișele acestea cer să se precizeze: vîrsta spectatorului, modul în care el și-a procurat biletul, frecvența sa în sala de spectacol. Nu am sistematizat încă materialul adunat. Pot să spun însă pe de acum că primele lecturi făcute mi-au îngăduit să-mi formez o anumită imagine a spectatorului obișnuit, care, la noi, este de obicei tînăr, are cel mult treizeci de ani, și se lasă ghidat de întîmplare. Mi se pare esențial să duc această muncă mai departe. Una din greșelile mari care se comit în lumea teatrului românesc este aceea de a discuta în general despre public, a gîndi în general acțiunile menite să trezească interesul publicului și a hotărî, tot așa, pe baza aproximațiilor, măsurile care urmează să stăvilească procesul de îndepărtare a spectatorului de teatru.”

Evident, nu este vorba decît despre niște foarte modeste începuturi. Trebuie spus însă că toate încercările care s-au făcut sînt rezultatul unor inițiative izolate și că organele care îndrumă și finanțează mișcarea teatrală — Direcția teatrelor, Consiliile

municipalele și județene — nu au făcut deocamdată nimic pentru cunoașterea publicului și nici nu anunță în această privință o inițiativă pentru un viitor apropiat sau mai îndepărtat.

Secretariatele literare ar putea să devină niște foarte prețioase laboratoare de studiu sociologic al publicului, cu condiția ca o asemenea preocupare generală să fie încurajată și susținută chiar prin modul în care este „normată” munca secretarului literar. Deocamdată, toate relațiile de muncă prevăzute de administrația și organizarea teatrală nu fac decât să împiedice încercările de acest fel. Fonduri de publicitate nu sînt prevăzute în bugetele obișnuite ale teatrelor (asta, pentru a discuta aspectul practic imediat al relației cu publicul). Și orice fapt nou întîmpină o mulțime de dificultăți birocratice. A tipări într-un caiet-program textul întreg al unui comentariu teoretic de înaltă valoare e, practic, o imposibilitate; a iniția un sistem de propagandă vizuală mai atractiv și mai nou reprezintă o mică revoluție, vehement reprimată de contabili. Fiecare mișcare a secretarului literar trebuie consemnată într-un referat de necesitate, chiar dacă este vorba numai de procurarea unei singure fotografii; și pe fiecare referat trebuie să apară patru semnături diferite. Din acest trist domeniu de experiență se pot colecționa o mulțime de anecdote fabuloase cu birocrati. Teatrul Mic a încercat să procure fondurile necesare unei propagande culturale mai active, incluzînd în programele sale reclame plătite. După ce aceste fonduri au fost adunate, s-a constatat că sumele nu pot fi întrebunătate în teatru și în folosul spectatorului, deoarece normele actuale de administrație cer ca ele să fie depuse la bancă unde devin intangibile. „Fiecare fotografie este o problemă financiară și organizatorică foarte greu de depășit — spune Mihai Lupu, secretar literar al Teatrului «Bulandra». Fotografiile de reclamă se fac repede și aproape întotdeauna nemulțumitor, sub presiunea premierei, și după aceea nu mai există nici o posibilitate de a reveni pentru o fotografiere corectă și atractivă a spectacolului.”

DEMNITATEA MUNCII TEORETICE

Discuția riscă să devină foarte mărunță dacă stăruie mai mult asupra jalnicelor anecdote de acest soi. Mai important este să revenim pe un plan mai înalt, reluînd considerațiile asupra condiției profesionale a secretarului literar.

S-ar zice că toți secretarii literari cu care mi s-a întîmplat să stau de vorbă suferă de același complex de inferioritate. Mai mult, aș putea să mărturisesc că, în timpul în care am lucrat la Teatrul „Bulandra”, mi s-a întîmplat nu o dată să explic și să argumentez umilitor cele mai elementare acțiuni de documentare și informare culturală. Coordonatele zilnice ale muncii teatrale împing activitatea secretarului literar într-o zonă de mici servicii subordonate. Nici una din formele de muncă existente nu dă însemnătate efortului de cercetare, studiului teoretic, lucrării estetice și de observare directă a muncii teatrale.

Dacă secretarilor literari li s-ar acorda prin însuși statutul lor profesional rolul de cercetători și organizatori ai muncii literare, am putea să asistăm într-un timp relativ scurt la o interesantă evoluție a muncii critice și literare în teatru. Eduard Covali propune în acest sens organizarea unor periodice întîlniri a secretarilor literari, întîlniri care să se desfășoare la nivelul unor sesiuni de comunicări sau al unor conferințe profesionale postuniversitare. O dată sau de două ori pe an s-ar putea realiza astfel pasionante debateri de cultură teatrală care ar avea înscrise în program studii de dramaturgie românească, cercetări inedite asupra istoriei teatrului românesc, noi interpretări ale marilor texte din literatura clasică universală, studii estetic direct aplicat asupra faptului teatral concret. „În fiecare săptămînă, în fiecare lună, în fiecare an — spune Eduard Covali — trec pe lângă noi gesturi profesionale, acte concrete ale elaborării artistice, momente de aprofundare a unor texte de mare valoare. Și toate aceste experiențe deosebit de prețioase pentru estetica și practica literaturii și spectacolului se pierd. Ar trebui nu numai să dispunem de timpul și condițiile necesare consemnării și studierii acestor experiențe, ci să fim obligați să îndeplinim o asemenea operă. Uriașa muncă artistică desfășurată pe atîtea scene la noi are dreptul la o cercetare concentrată și continuă.”

O meserie se definește prin raporturile care o leagă de toate meseriile adiacente. În dinamica acestor legături, în teatru, locul secretarului literar trebuie să devină ca totul altul. Nu avem dreptul să vorbim despre un ideolog, un gînditor, un estetician și un cunoscător al publicului desemnat prin numele de secretar literar, atîta vreme cît însăși structura internă a organismului teatral îl obligă pe omul de litere care a început să lucreze pentru scenă să se transforme într-un mărunț funcționar.

Teatrul la plural

Cu certitudine, problema esențială a teatrului este astăzi relația dintre creator și consumatorul de artă. Cheltuim, în fapt artistic memorabil și, nu mai puțin, în înflăcărate demonstrații teoretice, o energie care e pe măsura onorabilei cauze aflate în joc: viitorul teatrului. Sigur că acest viitor se prefigurează, cu fiecare nou succes, în avangarda teribilei înfruntări dintre permanență și schimbare, acolo unde praful scîndurilor scenei intră pe nări, ca microbul unei boli, pe viață, fără de care viața însăși a acestor dăruiti n-ar mai avea un sens. Există desigur o direcție fundamentală a efortului pentru supraviețuirea și înflorirea teatrului. Cei mai mulți cred că, în condițiile prezentului, ea este o direcție științifică, experimentală, vocația unui laborator de teatru, așa cum o exprimă și David Esrig afirmînd o asemenea convingere. Pe față sau nu, cu formule administrative clare sau evitînd asemenea formule, laboratorul teatral și-a început experiențele și la noi. Nu este chiar *Laboratoryum*-ul lui Grotowski, nici *Seminarul nordic* de la Holstebro, inițiat de Eugenio Barba, sau un *Living Theatre*, dar nici nu cred că ar trebui să fie, ci doar să nu ignoreze progresele fundamentale ale acestora. Ceea ce, în principiu, nici nu se întîmplă. Fanatismul necesar — formă a dăruirii pasionate — al acestor căutători ai formulei unice a unui teatru total (sigur, pentru fiecare în parte, total într-un sens diferit) este exemplar; poate că nu în aceeași măsură exemplare, tendințele lor unilaterale (sau unilateralizatoare). Dar nu despre asta e vorba, ci mereu despre teatrul la timpul viitor, adică despre *necesitatea* teatrului, întreținerea și amplificarea ei.

Ne lipsește astăzi — și ne va lipsi mâine și mai mult — teatrul la plural, în sensul *varietății* formulelor de contact cu spectatorul, fiecare în parte probabil doar parțial valabilă, dar oferind materialul unei sinteze pe care nici un laborator nu și-o permite.

Admițînd sau nu că aceste forme se înscriu sub semnul heraldic al comediei dell'arte (părere pe care o exprima Camil Petrescu), n-avem decît să ne consacram, paralel cu efortul științific, energia și imaginația într-un teritoriu pe care, poate în manifestări de mai scăzută valoare, teatrul l-a stăpînit și la noi. Mi se pare că acesta este terenul adecvat al unui teatru de expresie spontană, în sensul cîndva visat de Gémier, dar pe suportul unei viziuni eliberate de naivități, și tot acesta locul acelei manifestări de profund angajament social, în care pot fi polarizate, cu promptitudine publicistică — în sensul bun al cuvîntului —, ideile fierbinți ale momentului.

Pledînd pentru modalitatea plurală a teatrului, adică pentru varietate, pentru o bogăție de formule dincolo de scena sediului, nu dorim transformarea lui în producție estradistă de divertisment. Gravitatea a încetat de mult să mai fie radiația prețiozității exterioare, a morgii rigide. Tulburătoare, experiența de esență constructivistă, cutezată cîndva de Meyerhold sub arcadele murdare de ulei și praf industrial ale unei hale, amintește de o extremă. La fel, spectacolul shakespearean sub cupola

cercului, de fapt în spațiul teatral circular pe care arhitectura îl pregătește, la noi sau aiurea, spre folosința teatrului, oarecum hazardat, de vreme ce posibilități existente (chiar dacă nu au o asemenea destinație) n-au fost folosite.

Diversificare înseamnă însă și teatrul poetic, formula de cabaret artistic, care, chiar dacă nu reconstituie arheologic experiența „Păsării albastre” — o formulă eterogenă de teatru agitatoric —, nici nu o ignorează; la fel, spectacolul complex la care autorul, pictorul, compozitorul, artistul cinetic își dau o întâlnire care poate fi plină de rodnicie pentru arta fiecăruia în parte. Modalitatea plurală a teatrului poate cunoaște proliferarea ei la un nivel care să rămână reprezentativ, numai printr-o reală investiție de talent și competență. Ea nu creează probleme materiale; așa spune chiar că rezolvă asemenea probleme în situația în care teatrele resimt greutatea unor efective actoricești excesive în comparație cu capacitatea internă de producție. Mai are apoi meritul de a menține teatrul într-o stare de ofensivă, de neastîmpăr, eliberîndu-l de anchilozele timpurii și de răceala suficienței pe care, în destule exemple, o manifestă. Teatrul se plînge de criză, acuzînd televiziunea de acapararea spectatorilor și nu observă că pe micul ecran, alături de retransmisia spectacolelor (menită a difuza larg modele, chiar dacă nu o face totdeauna), apar tocmai modalitățile pe care el le ignorează.

Nimic nu va înlocui vreodată emoția vie a contactului nemijlocit dintre spectator și actorul aflat, sub ochii săi, în tulburătoarea concentrare a actului creator. Iată o afirmație cunoscută de toată lumea, repetată spre liniștire, cu aerul unei superiorități nobiliare. Adevărul este că ea nu are valoare în sine, ci doar mereu „repetată” ca act ontologic, de existență. Epoca noastră, a radicalizării progresive a conștiințelor, a actelor de adeziune sau denunțare, are o anumită dimensiune favorabilă substanței teatralității, premisă a cutezanței pe care arta spectacolului modern trebuie să o manifeste. Nimeni nu pledează pentru revenirea la vechile unelte, la condiția migra-tore ori la vocația apostolatului artistic. Există însă în viața de totdeauna a teatrului ceva care l-a însoțit după cum umbra doar ne urmărește pînă în ultima clipă — un anumit mister, o aureolă de farmec și necunoscut, care este și semnul nobileții sale. Concentrîndu-se asupra ipostazei sale actuale, fundamental emancipată, teatrul își igno-rează această condiție. Vrea să-și ocupe locul cît mai mult în lumină, în soare, vrea să-și lepede umbra. Sigur că asta nu se întîmplă nici chiar în cele mai drastice sisteme, cum e cel brechtian, dar care totuși se referă la iluzia actului teatral, nu și la condiția teatrului însuși. Deși se recomandă ca teatru al îndrăzelii, teatrul modern a pierdut, în bună măsură, curajul insuccesului. Freamătul creatorilor săi îl dă riscul de a fi atins — vai! — numai cota BINE și nu EXCEPȚIONAL. Poate de aceea, în plus, modalitățile diverse sînt de dorit: ele vor dezbrăca de roba rigidă pe alchimisții (succeselor necesare (acelea care au dus prea curînd la manieră și rigiditate tineri care promiteau zboruri și nu cuceriri, îndărătnic apărute apoi, de piscuri singulare), îi vor aduce la starea de emoție și dăruire a celebrării, mereu îndrăznețe, a unor acte teatrale de care mai sînt legați. Acesta este și terenul emulației noii dramaturgii, al contactului nemijlocit dintre critic, creator și public.

Argumente se pot găsi oricîte; la fel, și exemple, idei, modalități. Modalitatea plurală a teatrului nu este însă doar produsul teoretic al entuziasmului și dragostei de teatru. Necesitatea internă a mișcării sale proprii conduce aici. Că se vor redescoperi formule care au fost cîndva la mare preț în mișcarea noastră teatrală, este sigur. Nu e vorba de a ignora studiourile teatrelor, prelungire necesară a activității lor; poate doar de a reevalua termenii, de a descoperi că nimic nu se refuză calității de loc teatral, că peste tot ușile rămîn deschise în fața temerarilor chemați să afirme, prin ipos-tazele plurale ale artei lor, modalitatea viitorului ei.

„OFIȚERUL RECRUTOR“ de George Farquhar

la Teatrul Mic*

După Pinter, Farquhar. După o incursiune aplicată într-un domeniu al dramaturgiei de azi a furioșilor englezi, Teatrul Mic ne propune o expediție în comedia Restaurației. Cîmpul cunoașterii se extinde, zone neexplorate sau mai puțin știute ale repertoriului universal relevă filoane teatrale de o mare frumusețe. Prospectarea unui capitol atît de ispititor prin teatralitate și stil — ca piesele Restaurației engleze — oferă în egală măsură argumente ideologice montării: pamfletul incisiv la adresa unei societăți dominate de principiul absolut al mărfaei constituie întotdeauna un pretext binevenit pentru a pune în discuție realități ale veacului, dacă nu chiar ale deceniului în care trăim. „Să nu vedem în comediile Restaurației doar exerciții de stilistică verbală și retorică corporală, ci o încercare de recreare a unei întregi societăți... Nu propun prin aceasta să dăm o interpretare marxistă pieselor lui Congrave... Dar fundalul, dedesubtul vieții din epoca Restaurației — familiar oricărui spectator de atunci, nu și nouă — trebuie să fie relevat, adus la cunoștința unui public contemporan”. Dacă remarcă¹ criticului englez se referă la un public ce cunoaște cel puțin din manualul de istorie temele dramaturgiei de la răscrucea secolului XVII cu XVIII, sarcina creatorilor de la Teatrul Mic e de două sau de trei ori mai grea: urmează să familiarizeze alt public cu *stilul* acestor comedii (nu lipsit de manieră și artificiu) și, în același timp, să-i transmită, odată cu învățămintele critice ce abundă în morala imediată a fabulci, țesătura de aluzii și trimiteri, ce se constituie în asociații directe sau indirecte, la un timp prezent. Comedii de moravuri, cu rădăcin: în teatrul elizabetan, piesele grațioase (Congrave) și hazoase (Wycherley) ale Restaurației se revendică, dincolo de o diversitate a viziunilor artistice și de inegalitate literară, de la un spirit comun: scepticismul. Acel scepticism care mișcă munții din loc — precum spunea Brecht —, colorat cu o particulară dezinvoltură cinică, ironie malițioasă și remarcă de la obraz, ce dau un suport realist pictural descripțiilor acestei epoci. Este epoca lui Stuart cel vesel — care a promulgat reînființarea teatrului, interzis de puritani — și al reginelor succesoare, timpul înfloririi comediei licențioase, în cadriluri libertine, al petrecerilor rafinate, dar și fruste, al tranzacțiilor nemiloase și al expedițiilor prădalnice: scene de gen, immortalizate în gravurile lui Hogarth.

* Regia : Valeriu Molescu. Scenografia : Adriana Leonescu. Distribuția : Victor Rebengiu (Căpitanul Plume); Gh. Ionescu-Gion (Căpitanul Brazen); Ion Cosma (Judecătorul Balance); Ion Marinescu (Sergentul Kite); Dumitru Furdui (Domnul Worthy); Tudorel Popa (Judecătorul Scruple); Nicolae Ifrim (Judecătorul Scale); Laurențiu Azimioară (Thomas Appletree); Nicolae Pomoje (Costar Pearmain); Ion Ciprian (Bullock); Jean Lorin (Bridevill); Andrei Codarcea (Fierarul); Arcadie Donos (Măcelarul); Alexandru Lungu (Collier); Ion Foșăneanu (Un valet); Irina Petrescu (Silvia); Eliza Plopeanu (Melinda); Tatiana Tekel (Rose); Vali Cios și Maria Munteanu (Lucy); Jeana Gorea (Nevasta lui Collier); Emilia Manta (Nevasta lui Poacher).

¹ „Talk with Tynan“ by Charles Marowitz. „The Encore Reader“ în „The Shenwal Press“, 1965.



Ion Marinescu (Sergentul Kite), Dumitru Furdul (Domnul Worthy) și Victor Rebengiuc (Căpitanul Plume)

Propunându-ne o oglindă a acestui timp, Teatrul Mic² l-a ales pe Farquhar, mai puțin ilustru decât Congreve, dar cu nimic mai prejos în vioiciune satirică, creator al unei lumi pestre, cu o stufoasă ramificație a ierarhiilor sociale, omenire surprinsă într-un vortez viu și concludent în *Ofițerul recruta*. Autor a numai opt comedii, George Farquhar ne-a lăsat și o sumară „ars poetica”, din care deslușim rivna dramaturgului de a fi pe placul unui public avid de petreceri și de spectacole. Așadar, scrie el în 1700... „o comedie în care nu s-ar găsi un june elegant, un bătrîn zaharisit, un încornorat și o femeie ușuratică, ar fi pentru anumite gusturi o distracție la fel de nesărată ca ospățul fără de friptură și budincă”. În consecință, găsim în piesa sa o împărțire pe emploi-uri, simplă și tradițională, aparent naivă ca și onomastica personajelor sale, care, după moda vremii, își preschimbă porecla în renume (Bunyan, în faimoasa „Călătorie a pelegrinului”, dăduse titluri alegorice croilor săi, botezați Lord Mină-spartă, Sir Zgirie-brinză etc.)

Montarea lui Valeriu Moisescu aduce în primul rînd la rampă personajele, animînd la propriu și la figurat, din clipa inspiratului prolog-pantomimă, parada unor manechine țepene ce prind suflul pentru a începe viața piesei. Gh. Ionescu-Gion (Căpitanul Brazen-„Obraznic”) excelează într-o compoziție acidă și impetuoasă, înfășurînd gestul fanfaron și replica înflorată într-un riguros exercițiu de actorie. Dumitru Furdul (Domnul Worthy-

² Seriozitatea programului său de culturalizare se exprimă și în caietul de sală: avem în față un ghid succint ce depășește treapta întâi a informării, familiarizînd spectatorul cu epoca și cronologia ei teatrală, bucurîndu-l prin cîteva reușite reproduceri grafice și mai ales printr-o excelentă selecție de texte și citate, substanțiale și edificatoare.



Eliza Ploeanu (Melinda)

„Respectabil”) își poartă cu demnitate țeapănă costumul de esquire, relevînd cu finețe stratul de ipocrizie și filistinism ce acoperă viciul și, mai ales, mediocritatea în sentimente. Din portretul judecătorului Balance, Ion Cosma păstrează doar caracterele „pozitive” — bonomia, indulgența paternă și pătimașa aplecare pentru faptele de arme englezești; evită în schimb tot ceea ce ar putea întuneca figura acestui măsluitor al legii, și aici multe lucruri s-ar fi putut găsi. Surprinzător de monocrom e comportamentul scenic al lui Ion Marinescu (Sergentul Kite — „Uliul”), limitat la înlănțuirea obișnuită — ca să nu spunem rutinieră — a unor sigure deprinderi. Două siluete, frumos decupate, sînt aparițiile lui Laurențiu Azimioară și Nicolae Pomoje — recruți naivi, săritori și buni de gură, după cum într-un rol cu totul episodic (un valet) Ion Focșăneanu fixează un tip ce se reține prin gest și mimica disperată. Distribuția feminină a reprezentației, cantonată cu mici modificări morfologice în tipurile de ingenuă, subretă și cochetă, e credincioasă tradițiilor. Eliza Ploeanu (Melinda) animă cu grație o acuarelă: se mișcă în piruete elegante, iradiind cochetăria acidă a eroinelor galante și nepăsătoare. Într-un travesti convențional (de inspirație directă din qui-pro-quo-urile shakespeareene), Irina Petrescu (Silvia) manifestă o vioaie libertate de spirit și toleranță înțelegere a dragostei. Cu însemnele caracteristice mediului popular, Tatiana Iekel colorează o „nevastă de la țară”, aducînd o naivitate și o senzualitate nealterate de etichetă și norme de conduită. Îngrijit lucrate ni s-au părut și fugarele apariții ale lui Ion Ciprian (Bullock), Vali Cios (Lucy), Tudorel Popa (Judecătorul Scruple), figuri de detaliu, care, ca în orice puzzle — englezesc, se cuvin asamblate, în vederea obținerii unei imagini complete. Din tot acest amalgam de figuri, seniori și cochete, sergenți și slujnice, judecători și recruți se impune Victor Rebengiuc, care în ofițerul recrutor demonstrează virtuți reale pentru comedia inteligentă și satira delicată. Compoziția sa are strălucire



Scenă din spectacol

și farmec, chiar dacă e inegală. Scene ca cea a recrutării, unde Rebengiuc desfășoară un joc de calitate, cu o subtilitate expresivă și în complicitate cu publicul, gesturile de toreador cu care „se încălzește” înaintea atacurilor galante, minuirea autoironică în trăirea „realistă” a situațiilor fac din Căpitanul Plume un rol de vîrf în palmaresul actorului.

Buna conlucrare a regizorului cu actorii s-a tradus în rezultatele meritorii de a fixa tipuri cu relief pitoresc. Alăturate, aceste personaje constituie fără îndoială o galerie de portrete, dar unde este fresca? Culorile sînt blinde și dulci, liniile au farmec și grație, caligrafia întregii reprezentări e suplă și ușor ornată într-un decor gingaș — de Restaurație. Frumoasele stampe aduse de Adriana Leonescu, cu tonuri calde de sepia și alburii voalate (ca un serviciu de ceai englezesc), pomul auriu, convențional, din centrul acestui univers stilizat și artificial, ca și costumele într-o cromatică adesea rafinată, avizează spectatorul asupra timpului și spațiului istoric. Dar aceasta e numai aparența, haina dantelată, veșmintul sub care se deghizează poftele și cruzimea unei lumi brutale, acaparatoare, nemiloase. Spectacolul nu valorifică cu destulă cutezanță contrastele. Reținem contururile suave și încremenite ale stampe, dar nu culorile violente ale tabloului feroce. Reținem melodia marșului fredonat cu dezinvoltură de Victor Rebengiuc, dar nu și jalnica veselie silită a cîntecelor soldățești; complicațiile unor aventuri frivole prevalează asupra forfotei tirgului de sclavi. Scena astrologului (neinspirat jucată) aduce în prim-planul acțiunii prezicerile sentimentale, umbrind tertipurile ademenirii tirgoveților, recrutarea hrăpăreată. Sau, tribunalul — moment de aspră vehemență satirică — unde se estompează fărădelegile bunului-plac, în fața disputei idilice dintre tată și fiică. Am fi oare nedrepti dacă am reproșa montării bogate în haz și în farmec a Teatrului Mic absența unor realități scenice pe care, poate, realizatorii nici nu și le-au propus?

Între în uzanțele cronicii de teatru delimitarea cât mai precisă a obiectului; analiza, atîta cîtă e, se menține riguros în lăuntru limitelor trasate, fără digresiuni, raportări, puncte de reper mai generale. Totuși, în privința *Echilibrului fragil* se face excepție: aproape toate cronicile, scrise și vorbite, încearcă o judecată comparată cu celebra *Cine se teme de Virginia Woolf*? — publicată, citită, dar niciodată jucată la noi. Faptul e firesc: teatrul lui Albee a pătruns greu în repertoriu, împiedicîndu-se mai ales în prejudecata formei verbale; iar cei ce-l abordează astăzi, dacă au păstrat în memoria afectivă în primul rînd șocul acelor lecturi de început, încearcă un sentiment nelămurit de insatisfacție. În raport cu violența devastatoare a piesei-martor, ale cărei dezlănțuiri de ură și suferință înălțau spre cer ruguri de jertfă și altare de ispășire, *Echilibrul fragil* poate să pară o variantă devitalizată, palidă și conformistă. Comparația făcută din acest unghi se sprijină pe un șir de similitudini de suprafață: sînt două piese de interior, aproape lipsite de acțiune, care pun în scenă un cuplu dezunit; în amîndouă se practică un soi de vivisecție pentru a contura tumorile monstruos dezvoltate în conștiințe. Aici și acolo, mediul e cam același; privite prin aceeași piclă a alcoolului, stimulent și stupefiant totodată, oamenii par să se asemeze ciudat. Neîndoios că, în acest sistem de criterii, *Cine se teme de Virginia Woolf*? e „mai tragedie” — în măsura în care cruzimea întetită la propria sa flacără și suferința împinsă pînă dincolo de limitele rezistenței omenești își creează la un moment dat o ieșire în nevoia de adevăr: e o eliberare care se asimilează cumva catharsis-ului. *Echilibrul fragil* nu oferă spectatorului o astfel de împăcare cu sine: în geometria ei savantă și implacabilă nu există fisură prin care să răzbată înseninarea. O dată pentru totdeauna, orizontul rămîne închis. Avem de-a face cu o „absență a dramei”, înșelătoare și alarmantă: o muscă, prinsă în transparența unui pahar de cristal, ar întîlni, în agitatele și zadarnicele-i zbateri, tot atîtea puncte de reper pentru a-și cîntări evoluția propriei situații; și n-ar fi, prin aceasta, mai puțin iremediabil captivă.

Atunci, de ce se joacă *Echilibrul fragil*? Întrebarea și răspunsul își au locul, atîta vreme cît în climatul vieții noastre teatrale persistă deprinderea de a judeca lucrurile mai mult global, sub imperiul acumulării de impresii. O vreme, au fost la modă cam orice fel de piese din repertoriul occidental, atmosfera destrămată și tulbure devenise obiect de virtuoziitate interpretativă în sine; etalonul acestui moment a fost insistența greoaie și de multe ori neinspirată asupra lui Tennessee Williams: orice modest teatru din provincie și-a oferit, dacă nu altceva, măcar *Menajeria de sticlă*. Reacția la exces e și ea excesivă: spirite sănătoase și robuste refuză acum, cu un soi de exasperare alergică, orice amînteste, prin ambianță sau tonalitate, ceea ce nu de mult părăsise atît de nou. Și iată-ne în plin paradox estetic: din însăși rezistența tonică și salubră împotriva snobismului unui teatru confuz, sofisticat și maladiu, se naște un nou snobism — cel al seninătății opace și mulțumite de sine, refuzînd să ia act de dramele pentru catalogarea și soluționarea cărora nu posedă un aparat simplu și eficient. În această situație se află acum dramaturgia lui Albee: în aparență acceptată, căci e de notorietate mondială, dar considerată mai mult în forma ei decît în fond; judecată global, la capitolul „dramă a alienării”, și nu în specificitatea, în desfășurarea ei lăuntrică.

Chiar dacă e prea devreme pentru o definiție, „misiunea” pe care și-a asumat-o Albee în dramaturgia contemporană merită să fie măcar schițată; căci scriitorul american încearcă o nouă sinteză, modernă în spirit și mijloace, între „filozofie” și „dramă” — a căror disjunție părea să fi ajuns la limită. Într-adevăr, ultimul deceniu a cunoscut, ca niciodată, pe de o parte, teatrul-problemă, intelectualizat și abstractizat

* Regia : Dan Nasta. Scenografia : Al. Brătășanu. Distribuția : Gilda Marinescu (Agnes) ; George Constantin (Tobias) ; Liliana Tomescu (Claire) ; Lucia Mureșan (Iulia) ; Eugenia Marian (Edna) ; Mihai Heroveanu (Harry).

(Bekett, Ionescu, Sartre, Camus etc.): pe de alta, teatral complet deproblematizat, obținut printr-un șir de succesive degradări ale realismului clasic, pînă la simpla „felie de viață“, total nesemnificativă (exemplele n-ar avea nici un rost). Ceea ce încearcă Albec să redescopere este consonanța între semn și semnificație la nivelul particularului, reîncorporarea abstractului în concretul uman. În acest sens, el descinde din Ibsen și Cehov, căci receptează presiunea socialului nu în stare pură, ci reflectată în destin individual. Totodată, e foarte al acestui timp: brutal, cinic, amar, cu un soi de sinceritate deznădăjduită, antiliric convins, dezvăluind à contre-cœur o poetică ascunsă — a ineputizabilelor resurse de omenesc. Optica sa e tot ce poate fi mai departe de teatrul „plăcut“; dar e un teatru de *cunoaștere*, de investigare a conștiinței contemporane, care-l fascinează pe spectator pentru că pulsează de viață, pentru că în arhitectura sa sînt înzidite experiențele adevărate ale unor ființe vii. Drumul său în teatru referitizează solul bogat al tradiționalei drame psihologice, „sensibilizînd“ o problematică pînă acum tratată fie cerebral și rece, fie metaforic, poetizant.

Privind lucrurile în această lumină, *Cine se teme de Virginia Woolf?* e abia o fișă pentru *Echilibru fragil*; un bocal în care un ucenic vrăjitor a experimentat fatala confruntare între zeii și demonii din sufletul contemporanului nostru, a dorit să le pună la încercare mitologia: puterea, banul, ascensiunea socială, standingul — pe de o parte; singurătatea, dragostea, ura, egoismul, minciuna, cruzimea și disprețul, coborîrea în infernul autodegradării — pe de alta. Social, moral, psihologic, biologic chiar, *Virginia Woolf* e fișa unui dezastru. *Echilibru fragil* e un pas mai departe și mai în adînc: scăpați de sub imperiul șocului, avem răgazul să privim dintr-o mulțime de desăfurare de perspective și să descoperim relația dintre lucruri, acea secretă intercondiționare care face ca dislocarea unui fir de nisip dintr-o structură să provoace un infinit șir de consecințe. Agnes și Tobias nu se sfîșie cu turbare, așa cum făceau George și Martha, și nici nu beau atît de mult încît să-și piardă controlul; ci se persiflează cu o căutăta detașare, sorbind din cînd în cînd cite o înghițitură — doar atît cît contururile prea rigide să se estompeze. Raporturile lor sînt de o perfectă urbanitate, iar dacă în perpetua controversă se ivește o acută, cineva se și grăbește să-i pună surdina, reîntronind ordinea. Se observă lesne că de fapt acesta e efortul principal: a nu îngădui cu nici un preț vreo schimbare ce s-ar putea dovedi ireversibilă, a reprima cît mai repede — orice întîrziere fiind fatală — mișcarea nechibzuită ce ar putea antrena o avalanșă de prăbușiri. Cu atît mai mult cu cît alături pindește tot timpul amenințarea crizei: dezordinea și haosul ar putea năvăli fie dinspre Claire — care bea nu tocmai cu moderație; fie dinspre Julia — a cărei viață erotică (și conjugală) reprezintă o suită de eșecuri. Iar trecutul nu e nici el un teren mai ferm, pe care poți pași în voie, sau unde te poți odihni; mereu străfulgeră dintr-acolo atingerea șerpească a unei amintiri ce nu-și găsește tihna. Parcă totul ar sta pe un vulcan; parcă de sub fiecare colț de mobilă ar putea țîșni, oricînd, gata să dărîme totul — cine? Campioana și depozitara stabilității e Agnes; ea cultivă despre sine o imagine la urma urmei destul de adevărată: e îmblînzitoarea cu mîinile goale, străduindu-se să domine prin calm și stăpînire de sine răzvrătirile imprevizibilului. Și iată că invazia, ca orice invazie, vine de unde nu e așteptată; și e cu atît mai neliniștitoare cu cît e imposibil să-i dai un nume: Edna și Harry — tradiționalul cuplu de prieteni în compania căruia orice surpriză părea exclusă — vor aduce cu ei o spaimă fără chip, inexplicabilă și devorantă. Dintr-o dată, anodinel living-room se va trezi aruncat în mijlocul furtunii; pojghița de lac translucid care acoperea totul cu o iluzorie securitate, confort, stabilitate, se va boți și se va sparge, iar prin interstiiții va năvăli o involburare de neliniști — întregul mister al existenței ridicîndu-se, amenințător și grav, dinaintea individului. Ce fel de alcătuire este aceea în mijlocul căreia trăiește? Ce fel de lume a construit, dacă prin milenarele ei armături s-a scurs tocmai principiul fundamental al oricărei societăți umane: solidaritatea? Ce sens mai au lucrurile, dacă între principiul moral și actual viu nu există nici un punct de trecere? Ce e stabil, absolut, fundamental, în existență? Ne aflăm într-o lume ce și-a cultivat cu orgoliu de grădinar ethos-ul și care trăiește deruta specifică de a descoperi neputința eflorescenței decorative obținute în fața molimei: ciumă, cum o numește Albec. Monologul final al lui Tobias e o pagină de antologie, pentru că devine expresia simplă, directă și răscolitoare a zbuciumului omului care, aflat în vîrfurile piramidei civilizațiilor, nu mai știe, nu mai poate să întindă mîna către semenul său. Edna și Harry vor trebui să plece nu pentru că în casa prietenilor nu e destul loc și, la masa lor, destulă mîncare — dimpotrivă, toate acestea sînt din belșug; ci pentru că prezența lor e un acuzator, imens semn de întrebare, căruia nu i se poate da răspuns. A-i privi în față, a-i accepta, înseamnă a-ți privi în față.

Gilda Marinescu (Agnes) și
George Constantin (Tobias) ▼



Liliana Tomescu (Claire) și
George Constantin (Tobias) ▼



propria existență înstrăinată; înseamnă a-ți asuma răspunderea de a sfârșita structura care te-a făcut prizonier, a te elibera de ea și a întemeia ceva nou. Prin plecarea lor, „fragilul echilibru“, o clipă primejdii, se va reface, sistemul închis își va regăsi stabilitatea, aflându-se din nou în punctul de plecare. Nu e un „final închis“ de dragul originalității unui „unhappy-end“, ci pentru că e singurul adevărat — înăuntrul sistemului nefiind posibilă nici o derogare, așa cum pe pământ nu există derogare de la forța gravitației: „Există legi care nu pot fi schimbate. Când știi cu cine ai de-a face, lucrurile sînt limpezi. Bețivii, bețivi rămîn; catolicii se duc la slujba religioasă; mingea cînd dai cu ea de pământ sare în sus. Nu putem să schimbăm nimic — s-ar duce naibii echilibrul“ (Claire).

Spectacolul Teatrului „C. I. Nottara“ e o introducere fidelă și de ținută în materia picsei. Dan Nasta are inteligența de a evita atît violențele inutile cît și „comentariile“, tezele, „adnotările“ regizorale; ceea ce-l interesează aici este să deschidă corect evantaiul de sensuri și trimiteri, să creeze un cadru și un mod de expunere care să se opună interpretării vulgarizatoare. În această ordine de idei, e de admirat cultura spectacolului, lucrat cu o evidentă economie de mijloace, într-o mișcare sobră, neostentativ. Mai departe, regizorul a lăsat lucrurile la latitudinea actorului; și aici se deschide problema specială a acestui spectacol, care devine, prin calități și defecte, un bun test pentru o întreagă categorie de teatru practicat la noi.

Problema ține de universul spiritual al actorului, de posibilitatea sau imposibilitatea comunicării sale cu partenerul: dar și de latura de „profesionalism“ a acestei vocații, care îngăduie stabilizarea pe teritoriul explorat, instalarea temeinică pe fiecare prag cucerit, fixarea intuiției sensibile, înainte ca ea să se rețopească în zona misterioasă a inspirațiilor. La prima vizionare a spectacolului exista între actori un soi de tensiune proprie acestui teatru de stări. În prezența lor pe scenă se simțea contrapunctul dintre text și subtext: sub învelișul elegant al frazei colcăia o lume de îngrijorări, de resentimente: se închea o atmosferă în care se simțea „activitatea subterană“ a vulcanului. Foarte repede, ciudat de repede, această atmosferă a început să se dizolve, actorii s-au întors fiecare în sine; mergînd pe drumuri paralele, fiecare-și îngîină cîntecul lui — și în aprecierea modului cum o face încep desigur nenumerate nuanțe; dar asemenea evoluții solistice nu puteau decît să tragă piesa spre un teatru de tipuri, mult mai apropiat de deprinderile fiecăruia. Chiar atunci cînd e de bună calitate, în acest gen de teatru tanspare prea puțin din investitura problematică; ceea ce se pierde prin schimbarea de accente, în *Echilibrul fragil*, este mai întîi înțelesul legăturilor interioare, „sentimentul filozofic“: în absența acestora domină zbaterea singuratică între inexplicabilul și irezolvabilul fiecărui destin. Pe primul plan trece acum evidenta lipsă de unitate a distribuției: actorii foarte buni din care se compune sînt din „famiii“ prea deosebite, ca să existe între ei vreo șansă de înțîlnire spontană. La polii opuși se găsesc George Constantin (Tobias) și Gilda Marinescu (Agnes). Cel dintîi e reprezentantul teatrului de sinceritate totală, jocul său e o concentrată coborîre în adîncuri, încărcată de tensiuni contrarii — în jurul său se creează o zonă de vibrații, de încordate așteptări, și actorul reușește (în ciuda tuturor imperfecțiunilor tehnice) să transmită sentimentul că pe umerii săi masivi apasă toată povara lumii; ambiguitatea funciară a personajului nu se escamotează, deși o tristețe caldă și grea îndulcește și absolvă. Partenera sa, în schimb, practică un joc extrem de elaborat, fiecare nuanță de gest, fiecare fracțiune de zîmbet e minuțios studiată, fiecare intenție ar putea fi descifrată, toate se susțin logic; rezultatul e însă rece și neplăcut, pentru că actrița se păstrează la suprafața unui alfabet de semne. În interpretarea ei, Agnes nu e atît ființa realmente nefericită ce se consideră investită cu „misiunea de a păstra echilibrul“ și care trebuie, din această pricină, să joace rolul ingrat de „trouble-fête“, cît „soția prin excelență“ — antipatică, acrită, tot timpul predispusă la scene melo-dramatice. Din păcate, această deviere schimbă deseori sensul textului, contribuind în mod esențial la transformarea sa în dramă de cuplu și îngustînd astfel considerabil orizontul piesei.

Liliana Tomescu (Claire) introduce, ca să zicem așa, o a treia dimensiune: un instinct de teatru fără greș — care e uneori expresia unei adevărate vibrații launtrice, iar alteori îi ține numai locul — îi îngăduie să nu piardă nici o clipă ascendentul asupra spectatorului: prezența ei e dominatoare, plină de forță, variînd abil registrele, atrăgătoare; poate că-i lipsesc notele de gingășie, de grație imponderabilă, „un nu știu ce“ care să apropie lucrurile de limita tragicului. Rolul Iuliei e jucat de Lucia Mureșan cu o supraincordare nervoasă; mișcarea, vocea actriței, zbuciumul ei tăcut sînt tot timpul alimentate la un voltaj insuportabil, în care izbucnirile isterice

devin pauze odihnitoare. Meritul ei cel mai de seamă e însă că păstrează „taina” personajului așa cum a creat-o scriitorul, și nu încearcă să-i impună o „explicație” dinafară, ca să-l poată apoi ușor cataloga.

Cuplul Edna-Harry are în spectacol o imagine compusă: Eugenia Marian aduce o îndirjire sumbră cam monocordă, Mihai Heroveanu — o bonomie senină întemeiată pe multă, multă răbdare, pe obișnuința de a îndura. Încăpeau în această imagine mai multe sugestii, dar ea poate fi acceptată și așa — căci nu de puterea de șoc a elementului de intrusiune depinde forța de rezistență, ci de coeziunea internă a sistemului.

Ileana Popovici

„ÎNȚÎLNIRE PE CULMI” de Ludovic Bruckstein

„OROLOGIUL DIN PRAGA” de Nazim Hikmet

la Teatrul Evreiesc de Stat

Activitatea Teatrului Evreiesc de Stat din București, acum, după două decenii, se caracterizează, în primul rând, prin continuitate în actul creator, adică la ceea ce visau toți slujitorii săi de la 1876 încoaace, an cînd Goldfaden crea în România primul teatru evreiesc profesionist. Cu tristețe remarcă odinioară un mare actor: „chiar atunci cînd înregistrează un succes excepțional, perspectiva teatrului evreiesc nu depășește ziua de mîine!”... Au trecut 72 de ani de activitate tristă a „stelelor rătăcitoare”, cum le-a botezat Șalom Alehem, și iată-l ființînd statornic teatrul ce și-a cucerit un binemeritat prestigiu, consemnat la originile sale chiar de Eminescu, în veacul în care se, citorea de Millo și de Alecsandri teatrul național românesc. Trupe, colective efemere, au jucat, impunîndu-se prin tradiția „Pomului verde”, spectacolele unui Sternberg sau Moriss Schwartz. Creat ca o instituție de stat, semn neîndoielnic al stimulării creației naționalităților conlocuitoare, Teatrul Evreiesc din București s-a vădit a fi la înălțimea tradițiilor, dar și a sarcinilor sale contemporane.

De la înființarea sa și pînă în prezent, teatrul a cuprins în repertoriul său piese din clasiicii dramaturgiei idiș: *Tevie lăptarul* de Șalom Alehem, *Urăzitoarea* de Goldfaden, *Dumnezeu, om, diavol* de I. Gordin; piese originale: *Schimbul de noapte* de Ludovic Bruckstein, *Familia Grünwald* și *Generația din pustiu* de același autor; spectacole muzicale de satiră și umor: *Hai să ridem* de I. Berg, *O revistă cu Așașveros* și *Ciri-biri-bom*, *Poșta vine rîzînd* de I. Berg și M. Bălan. Muzica era semnată de compozitorii: Haim Schwartzman, Aurel Giroveanu, Mișu Iancu și alții.

Teatrul a inclus în repertoriu și numeroase lucrări din dramaturgia clasică universală, cum ar fi: *Intrigă și iubire* de Schiller, *Revizorul* de Gogol, *Bolnavul închipuit* de Molière, *Mercadet* de Balzac, precum și unele din cele mai bune lucrări ale dramaturgiei contemporane: *Profesorul Mamlock* de Friederich Wolff, *Opera de trei parale* și *Mutter Courage* de Brecht, *Frank al U-lea* de Dürrenmatt.

În ultima stagiune au figurat în repertoriul teatrului: *Uriel Acosta* de Gutzkov și *Zece frați am fost* de H. Sloves, *Ivanov* de A. P. Cehov și *Înțelepții din Helem* de M. Gherșenzon, spectacolul de folclor *Un șirag de perle* și *Mangheriada* etc.

Teatrul mai desfășoară și o largă activitate culturală-artistică de popularizare a literaturii și muzicii evreiești, organizînd numeroase matinee literar-muzicale, în care sînt prezentate pagini de antologie din poezia evreiască și momente din istoria teatrului evreiesc.

Statistic, în cei 20 de ani de activitate, teatrul a realizat peste 100 de premiere, prezentate în cadrul a circa 4.000 de spectacole date în Capitală și în numeroase orașe din țară, cu prilejul turneelor.

Cu ocazia penultimei premiere *Întîlnire pe culmi*, teatrul oferă și o întîlnire între doi dintre colaboratorii săi cei mai credincioși: dramaturgul Bruckstein și regizorul George Teodorescu (semnatarul direcției de scenă la spectacole ca: *Bolnavul închipuit*, *Mercadet*, *Jurnalul Annei Frank*, *Opera de trei parale*, *Frank al U-lea*, *Woyzech* ș.a.).

Întîlnire pe culmi e o piesă-legendă. O legendă despre celebrul Israel Bal-Șem-Tov — „Cel cu nume bun” — care a trăit la mijlocul secolului al XVIII-lea în părțile Maramureșului. Întemeietor al mișcării hasidice, o mișcare protesta-



Scenă de ansamblu din „Întîlnire pe culmi“ de Ludovic Bruckstein

tară teologică în sinul bisericii, emanînd idei ale unui umanism renescentist, Bal-Sem-Tov ca erou e o întrupare de slujitor al bisericii și de om al munților. Acțiunea se desfășoară în cadrul de legendă al pădurilor în care hălăduiește vestitul haiduc Pinte Viteazul. Nu e vorba de o piesă istorică, urmînd rigorile genului, ci mai curînd de o legendă colorată, nu lipsită de naivități, dar nici de farmecul acestora. Înțeleptul e surprins ca într-un album, în diverse ipostaze: dînd răspunsuri concludente, ajutînd săracii, explicînd cărțile sfinte, împărțind dreptatea. Panteismul personajului, ideea că el însuși este un „haiduc spiritual“, legenda-demonstrație trăiesc însă prin farmec autentic, prin culoarea și mișcarea hieratică, aproape ireală, a personajelor (de altfel, autorul a simțit nevoia prezenței în piesă a unui „om de azi“ — comentator al întîmplărilor din veacuri trecute, dar personaj „lipit“ acțiunii). Originalitatea subiectului, ideea fantastă a întîlnirii dintre rabin și căpetenia de haiduci, împletirea surselor folclorice cu teme hasidice, iată resorturile scenice ale *Întîlnirii pe culmi*, realizată cu mijloace de bună literatură.

George Teodorescu a conferit spectacolului un nimb de poezie simplă, necontrafăcută: personajele au un aer autentic, de oameni ai pămîntului, dar și o candoare extatică. Prin fragmente semnificativ individualizate, spectacolul se desfășoară, susținut de participarea interioară a actorilor mai mult decît de întîmplările și ciocnirile dramatice. Acțiunea se transfigurează în tablouri plastice, gîndite de regizor într-o suită ce asigură ritmul spectacolului.

Nu se poate să nu reții apariția sobră, dar atît de intens dramatică, a lui Samuel Fischler, modul în care a știut să se împartă între ipostaza bisericească și cea mireană a personajului, noblețea, căldura interioară pe care o degajă. Roluri mici, bine lucrate, se orînduiesc pe scenă într-o suită de compoziții, cum sînt cele interpretate de Bebe Bercovici, Adrian Lupu, Benno Popliker, Leonie Waldman-Eliad și Rudy Rosenfeld (merită menționată ilustrația muzicală, de atmosferă, semnată de H. Maiorovici).

Orologiul din Praga — cea mai recentă dintre premierele teatrului — e și ea o legendă. O veche legendă medievală, pe a cărei canava poetul-dramaturg Nazim Hikmet a țesut dantela unei fantezii moderne. Teme eterne ale liricii de dragoste, momente de tragedie, alături de mișcarea colorată a comediei dell'arte, toate se împletesc într-un spectacol care se drapează cînd în baladă, cînd în pantomimă. Nu ne

întîlnim nici de astă-dată cu o piesă, ci cu o poveste, legănată în ritmul basmelor din Orient, cu toată frageda lor candoare. Povestea de dragoste dintre ceasornicarul Hanuș și Ester, frumoasa surdomută, claustrată, în ghetto-ul praghez, de ziduri și prejudecăți, e un imn adus dragostei, bucuriei de a crea, de a învinge întunericul. Și acest spectacol este montat tot de George Teodorescu. De astă-dată, într-un stil cu totul deosebit de prima piesă. Ne aflăm aici la granița dintre restituția concret istorică și transfigurarea artistică, desfăcută de accesorii scenice obișnuite. Spectacolul devine o sinteză de procedee scenice variate, fără a disprețui, în bunul înțeles al cuvîntului, șocul. Decorurile și costumele lui Lucu Andreescu, coregrafia lui Miriam Răducanu și muzica lui Corneliu Cezar încheagă acest mozaic plin de poezie și mișcare. Spectacolul nu trădează legenda, ci îi compune ambianța, atmosfera, invită spectatorul să pătrundă totuși cu luciditate într-o lume mirifică. Substanța contemporană, comentariul propriu-zis al acțiunii se împletește astfel organic cu toate elementele de formă ale spectacolului. Distribuția e numeroasă, cuprinzînd aproape întreg teatrul. Se disting totuși, prin linia rolurilor, unele personalități frapante: Adrian Lupu (mișcare — gest — voce), Monu Grîn (momente de autentic lirism), Marietta Neuman (sensibilitate a mișcării), ca și Bebe Bercovici, A. Naimark, Carol Marcovici, S. Fischer, Ruth Schaecker.

Două legende pe scenă încheie o veche „legendă”: aceea a unui teatru stabil evreiesc. Legenda a devenit fapt concret. Cele două decenii de activitate continuă invită la un drum tot mai laborios și mai fructuos.

Al. Popovici

Fotocronica

Teatrul „C. I. Nottara”

„VIJELIE ÎN CRENGILE DE SASSAFRAS” de René de Obaldia

Regia: George Rafael

Scenografia: Giulio Tineu

Elena Nica-Dumitrescu (Carolina), Emil Hossu (Tom), Melania Cîrje (Pamela) și Sandu Stîclaru (John)



prin
teatrele
din
țară

Jasi

„VIAȚA LUI GALILEI“

de Bertolt Brecht

În anul conceperii ei, 1938, *Viața lui Galilei* era destinată unei funcții (și unei alegorii transparente) strict circumscrise și circumstanțiale. Versiunea primelor intenții brechtiene parafraza, de altfel, chiar în titlu, demonstrativ și cu o semnificație evident agitatorică, vorbele legendare atribuite savantului umilit de inchiziție: „Pământul se mișcă“. În ochii lui Brecht, intelectualitatea, silnic „nivelată“ la regimul lui Hitler, se pastra — cu toată aparența abjurărilor publice și a desemnărilor, precum Galilei în datele legendei — stăpinită de o ascunsă adversitate, convinsă de forța stimulatorie la rezistență a adevărului și de victoria finală a dreptului adevărului de a se mărturisi. Autoritatea minciunii impunea vremelnice acestei intelectualități o atitudine plecată față de mistificare și, în condițiile marilor devastări de conștiință care au premers devastării marelui război, inițiat de-al treilea Reich, omul de știință și de creație (și nu numai el) puteau afla sprijin (și justificare) în atitudinea tactică a lui Galilei. Brecht impregnase, așadar, drama lui Galilei, în această primă versiune (dorită inițial ca o piesă didactică pentru uzul muncitorimii), de un vădit optimism militant, caracteristic oarecum literaturii de exil a vremii, iluzionată de propriile ei dorințe. Ea se voia nu atât drama unei capitulări (a științei și rațiunii în fața politicului, a puterii), cât parabola minării dinăuntru a acestei puteri în stare să interzică adevărul, dar dezarmată față de muțenia cu care adevărul știe să persiste și să reziste, față de șoapta care-i poate asigura, nevăzută, expansiunea. Era de aceea, pentru tristește împrejurări date, o apologie a disimulării — și prin ea, o încurajare a luptei care, în spațiul concentrațional al universului nazist, nu-și îngăduia și nu-și putea afla altă armă în afara gestului disimulat. Drama excludea de aceea, în esența ei, ideea unei vinovății tragice și, cu atât mai mult, ideea unei acomodări trădătoare a intelectualului la cerințele (și generozitățile) puterii; așa cum excludea ideea renunțării la cercetare, la creație, la adevăr, de dragul acestor generozități — deschise libertății de a căuta, de a descoperi și de a răspîndi fructul cercetărilor, numai că în limitele sferelor de interes, dacă nu și de susținere, ale puterii care o acorda. Actul de abjurare, așa fiind, se arăta un act-limită de înțeleaptă opțiune față de alternativa unui sfârșit de martir (de tipul Giordano Bruno), care ar fi umbrat definitiv aura romantică a eroului cu pecetea renunțării definitive. Savantul pus în fața „instrumentelor“ de tortură se regăsește mai omenește pe sine în slăbiciune decât în bravada gratuită. Această slăbiciune — neputința de a înfrunța și înfrînge teama — se va dovedi, în schimb, pentru el, puțință de a dobîndi dreptul la răgazul unei respirații meditative, la răgazul reluării și continuării, pe altă cale, a drumului convingerilor lui intime. Calea aceasta va fi aceea a subterfugului, a mimării supunerii „oarbe“. Miopia inițială — crescîndă — de care suferă, și care, căpușită cu o totală încredere în fața evidențelor și în „blajina putere a rațiunii“, l-a prăbușit, Galilei o va folosi pentru redresarea lui. Își va afișa



De la stînga la dreapta : Rella Ghițescu (Doamna Sărti), Puiu Vasiliu (Federsoni), Costel Constantin (Andreea Sărti), Virgiliu Costin (Călugărul tînăr), Constantin Popa (Ludovico Marsili) și Teofil Vilcu (Galilei)

cu ostentație „orbirea” și va face din ea — ca și din abjurare și supunere — armă de slăbire, dacă nu chiar de anulare, a vigilenței inchiizitoriale.

Ca o piesă a speranțelor și luptelor antifasciste a și fost montată (această primă versiune a lui *Galilei*) : ca atare a fost receptată și de spectatori. E drept, nu de către cei implicați, căroro autorul ar fi vrut să li se adreseze în primul rînd, încurajându-i în luptă. Spectacolul nu a putut să apară de aceea ca un îndbold parabolic la acțiune, ci ca proiecția parabolică a unei acțiuni, de desfășurarea efectivă a căreia Brecht era convins în anii cînd, înainte de nefasta miopie politică a *Mamei Courage*, se hotărîse să scrie drama orbirii disimulate a lui Galilei. Lumea din stal, așa cum remarcă un exeget al piesei, putea lesne să recunoască „analogia dintre vremurile lui Galilei și contemporaneitate, dintre inchiziție și Gestapo, dintre Galilei, care a continuat să răspîndească adevărurile științei sale, în pofida interdicției, și lupta ilegală împotriva fascismului”.

Atît numai că, în 1943, cînd după o întîrziere de patru ani, e pusă în scenă, *Viața lui Galilei* este confruntată cu niște realități îngrijorătoare, de natură să descumpănască, pînă la răsturnare, viziunea inițială — circumscrisă și circumstanțială — pe care Brecht o avusese despre locul, destinul și misiunea intelectualului în societatea și istoria poporului său. Se petrecuse în știință un eveniment de o semnificație uluitoare, care spărgea granițele spațiului, oricît de încrîncenat, totuși restrîns, al primelor adrese intenționate de Brecht. „Era științifică” în care trăim punea pe umerii intelectualului răspunderea unor atitudini care angajează, dincolo de orice relații și înălăuntrul oricăror relații cu puterea, nu doar stabilitatea sau fragilitatea unui regim politic, ci însăși existența omenirii. Primele știri, receptate și comentate (îndată după încheierea versiunii originare) în Danemarca lui Niels Bohr, despre fisiunea nucleară, luaseră, de-a lungul a doi-trei ani numai, proporții experimentale zguduitoare prin finalitatea lor — deopotrivă în laboratoarele germane ale Institutului „Kaiser Wilhelm”, ca și

în cele de peste ocean, unde lucrau, într-o ascunsă, dar biciuită competiție cu fizicienii Reichului, fizicienii Americii. Brecht e nevoit să-și revizuiască punctul de vedere, parcă ușuratic încrezător, privind substraturile răzvrătite ale abjurării lui Galilei, să nu o mai vadă justificându-se cu slăbiciunea firească a omului înfricoșat de instrumentele inchiiziției, să nu o mai socotească drept față penibilă a unei opțiuni-limită, vecină cu înțelepciunea ce-și mută expresia în disimulare pentru a nu-și pierde darurile revelatoare de adevăr. Brecht nu mai poate valorifica întunericul de dragul luminii, cu atât mai puternice cu cât izbucnește din el, fiindcă nu mai are încredere în combustia luminii acaparate de întuneric. „Nivelarea” intelectualilor din Reich, pe care voise s-o creadă devenind teren de cultură a rezistenței prin tăcere și inacțiune (citește: sabotaj), i se arătase (după descoperirile lui O. Hahn și după febrilitatea cu care „fizica nazistă” era servită de această intelectualitate, din bucurie pur științifică și tehnică) drept un pas monstruos, tacit trădător, drept colaboraționism. Pe alt plan, nu mai puțin monstruoasă prin consecințele ei, se situa înariparea omului de știință de peste ocean față de supraumana forță pe care se pomenise că era în stare s-o declanșeze și s-o minuiască, odată cu descifrarea și desplicarea nebănuțului mister al naturii nucleului atomic. Adevărul naturii fizice, în posesia căruia intrase omul de știință, fusese cucerit și demonstrat în afara și prin ignorarea adevărului naturii și legilor sociale. Trecută din starea ei pură în stare aplicată (predată adică celor deprinși și interesați să stăpânească și să dispună politic de forță), marea satisfacție a omului de a înainta în cunoaștere se solda cu perspectiva catastrofică a caracterului distructiv, antiuman al acestei cunoașteri. Ciuperca de la Hiroșima fusese prevăzută din timp și comentată cu aprimere și înfiorare profundă de chiar constructorii ei. Înfiorare platonice însă, așa cum, după cumplita experiență, inutile și derizorii au fost remușcărilor. Fiindcă, ajunși stăpîni pe tainele pandorice ale naturii, ei se vedeau fără putere și părăsiți, fără cuvînt și încarcerati într-un sistem de dependență și de supunere ale cărui resorturi le erau străine și înăuntrul căruia „instinctul cercetării”, care definește pe om (și pe care Brecht nu-l socotea mai puțin puternic decît instinctul reproducerei), se manifesta degradat, precum la Galilei după abjurare, ca un viciu, ca un păcat. Galilei a lăsat, așadar, posterității, prin gestul abjurării sale, nu pilda întăritoare a unei înțelepte disimulări antieroice, la care ar fi nevoită să recurgă lipsa momentană de putere a adevărului în contact cu „adevărul” momentan al puterii. Galilei a lăsat posterității, prin abjurarea sa, moștenirea grea a renunțării de a se împotrivi, ori măcar de a mai pune sub semnul îndoielii adevărul impus și dogmatizat al acestei puteri. Plecat ei, omul de știință acceptă, în plină înălțare a zorilor unui ev de lumină nouă pentru știință, golirea de sens ori oprirea în loc, ori schilodirea aflărilor ei, acceptă înstrăinarea pe mai departe a gândirii cercetătoare și creatoare, de rosturile mari, destrămătoare de ceață și de temeri, către care omenirea o cheamă existențial.

Din prototip al statorniciei în convingeri, Galilei devine astfel, împotriva legendei, prin reverberația actualității, un erou al eșuării. Dar al eșuării lucide. Este această luciditate ceea ce conferă *Vieții lui Galilei* în versiunile ei ultime, pe lângă asprimea necrutătoare a unui act de grea acuzare, nota bărbătească, lipsită de unda sentimentului tragic, a unei încrederi nestinse în acea „blajină putere a rațiunii” prin care Galilei își mărturisea în fond încrederea în adevăr, în omenire. Evul științific, evul triumfului adevărului este la începutul lui: de aceea e pîndit de slăbiciuni și de capcane; de aceea, adevărul încolțește și se răspîndește încă, adesea, pe căi ocolite; de aceea „trebuie să fii cu băgare de seamă cînd treci adevărul sub pulpană” dintr-o țară în alta. Galilei are conștiința deschisă a capitulării săvîrșite, dar nutrește în propria lui aflicțiune, bucuria gândului că această capitulare nu e de natură să stigmatizeze irevocabil fața omului de știință: discipolii îl părăsesc, dar pentru a urma — fără „oîbire” — drumul exemplar al începuturilor lui.

* * *

Viața lui Galilei la Teatrul Național din Iași este o întreprindere care se cuvine, fără multe argumente, așezată în primele planuri ale stagiunii. Și nu protocolar — ținînd seama că regizorul spectacolului și scenograful, Fritz Benewitz și Franz Havemann, ambii de la Teatrul Național din Weimar, au fost oaspeți, în schimb artistic, ai teatrului. Ci, efectiv, pentru că încumetarea de a înfrunta riscurile unei partituri de importanță ideatică, de dimensiunile și dificultățile ei scenice și interpretative, s-a soldat cu neașteptat de frumoase rezultate (cu toate că nu uităm aderența teatrului ieșean la textele brechtiene)

Firește, sînt de menționat în primul rînd rezultatele de ansamblu. Ambianța scenografică — rinascentistă — e construită din adversitatea a două fundaluri — unul dominat de crochiurile îndrăznelilor și dibuirilor tehnico-matematice ale lui da Vinci și Michelangelo, celălalt de liniile sigure și ample, de un colorit violent apăsător, sugerînd autoritatea și austeritatea bisericii. (Este o adversitate de planuri, cu care în principiu nu ne împăcăm; poate pentru că e prea explicit tălmăcitoare, poate pentru că îngustează datele conflictului și fabulei. În nici un caz, ea nu este însă stînjenitoare pentru desfășurarea, generoasă în grupări semnificative și într-o ritmică adesea plină de zvicnet revelator, a acțiunii.) Regizorul nu se revendică prin formație de la estetica lui Brecht și, în *Viața lui Galilei*, nici nu a fost prea mult încorsetat, dacă se poate spune astfel, de această estetică (fiindcă în propriile vederi ale lui Brecht, *Viața lui Galilei* trece, tehnic vorbind, printre lucrările mai puțin conforme cu pozițiile promovate în *Micul organon*). El n-a putut totuși să uite modelele coplesitoare lăsate de conlucrarea lui Brecht cu Charles Laughton (la Beverly Hills — California) și cu Engel și Ernst Busch (la Berliner Ensemble). Multă vreme va mai trebui, desigur, să se scurgă, pînă cînd o seamă de tablouri-cheie și direcțiile ideatice ale piesei vor putea fi altfel concretizate decît în celebrele modele. Multă vreme, desigur, montările *Vieții lui Galilei* își vor măsura virtuțile după construcția și forța de penetrație a acestor tablouri-cheie și direcții ideatice. E firesc poate, de aceea, că amintirea noastră se păstrează recunoscătoare regiei lui Bennewitz, în primul rînd (ceea ce nu înseamnă neapărat și cu precădere) pentru prospețimea matinală care deschide spectacolul, în bucuria lui Galilei de a fi ajuns să demonstreze rațional adevărul copernician și de a putea împărtăși această bucurie anticonformistă celei mai tinere generații a epocii sale; apoi, pentru marea scenă a balului în casa cardinalului Bellarmin, ca și pentru scena pătrunderii în masă a învățăturilor lui Galilei; cu părere de rău, mai puțin pentru ceremonialul îmbrăcării papei Urban al VIII-lea, ceremonial oarecum sărac în elemente și accentele sugestive necesare pentru a marca în procesul schimbării sale vestimentare mutația umanului în funcțional; cu deosebire pentru tabloul abjurării, în care, pe două registre și cu o tensiune maximă, contrapunteaază mistica și febra religioasă (prin rugăciunea fiicei lui Galilei) cu rațiunea și încrederea în forța rațiunii (prin comentariile și așteptările discipolilor lui Galilei). În tablourile pomenite, ca de altfel și în cele mai puțin memorabile (nu însă mai puțin îngrijit și elocvent lucrate), locul protagoniștilor se cuvine desigur subliniat. Aportul lor tipologic, ritmic, de culoare, de afirmare a sensurilor și semnificațiilor, este cu atît mai prețios cu cît, în afara figurilor de centru, ei nu trec caracteristic, ci mai degrabă aluziv prin scenă. Notăm cu titlu exemplificativ pe Ștefan Dănculescu (Barberini-Urban al VIII-lea), Ion Lascăr (Bellarmin) și Adrian Tuca (cardinalul-inchizitor) pe aripa clericală; pe Puiu Vasiliu (Federsoni), Marcel Finchelescu (Sagredo) și Virgiliu Costin (Călugărul cel tinăr), pe latura discipolilor lui Galilei; pe Sergiu Tudose și Silvia Popa pentru plastica și eficiența baladei pătrunderii numelui și științei lui Galilei în masă; pe Cornelia Gheorghiu și Rela Ghițescu, prima traversînd cu resurse medii, dar nu strident supărătoare, drama din umbră a fiicei lui Galilei, cealaltă configurînd episodic neștiința temătoare de știință a omului din popor.

Marele examen al regizorului, în colaborarea lui cu actorii, a fost însă fără îndoială dat cu interpretul eroului titular și cu cel al discipolului său, Andrea Sarti. E limpede că Bennewitz a cunoscut, străin de limba noastră, ceva din dificultățile încercate de Brecht, slab cunoscător de limbă engleză, în întîlnirea lui cu Charles Laughton, acesta total necunosător al limbii germane. Problema „tălmăcirii teatrale” a replicilor, a descifrării și extragerii gestului din replici, care s-a înfățișat, dadora de dificultăți, dar și de bucuria unor revelatoare soluții, în conlucrarea Brecht-Laughton, trebuie să fi apărut (păstrînd, firește, toate proporțiile și văzînd-o mult ușurată de însuși memorialul brechtian privind construirea rolului lui Galilei de către actorul englez) și în conlucrarea regizorului german de la Weimar cu actorii noștri de la Iași. Cu atît mai mult cu cît Bennewitz (sau poate Teofil Vilcu și Costel Constantin) a încercat să rotunjească după o concepție, dacă nu mai proaspătă, mai puțin tăioasă, figura și semnificațiile lui Galilei și ale discipolului său. Cert e că Teofil Vilcu poartă, în Galilei, multe dar nu neapărat toate din trăsăturile cerute de Brecht, și în bună măsură observabile la Laughton și Busch. E corpolent, dar nu pintecos; e socratic, dar nu de urîtenie socratică; e dezidealizat, stînd pe picioare zdrene și datat la umor, dar nu neapărat la un umor zgomotos; e cu picioarele pe pămînt, dar nu e teluric; pornit spre gesticulație, dar știînd să se și stăpînească... Există apoi la Teofil Vilcu o continuă undă de omenie în duritatea vocii și atitudinilor lui, care se prelungește parcă în învățătura preluată de Andrea. Există o jenă a

temerități, ca și a emfazei, care vătuiește prăbușirea eroului și care dă un înțeles, dincolo de sensurile imediate, cuvintelor lui de după abjurare: „vai și amar de țara care are nevoie de eroi“, așa cum, în ultima lui tristă „bucurie“ — bucuria de a minca — freamătă satisfacția față de seninătatea măcar selenară, care va lumina oricum pașii mai departe ai științei trădate de el. Teofil Vilcu este un Galilei osîndit (cum o cere cu tărie Brecht), conștient însă de legitimitatea osîndei sale și — osîndit beznei și claustrării teologale și fizice — știind să întrevadă în alții orizonturile luminoase ce-i sînt interzise. Pașii care-l duc la masa de unde, hulpav, va ataca, în meșchinătate, piciorul de gîscă, sînt pași fermi, nu sfîrșiți: în ei e trecută parcă fermitatea pașilor lui Andrea. Epava se duce la fund — nu și bogăția încărcăturii ei. Este o linie oarecum mai puțin radicală decît ar fi vrut-o Brecht, cu care Teofil Vilcu desenează sfîrșitul în ticăloșire al lui Galilei: o linie mai domolită, dublată de înțelegere și de încredere. E linia încrederii cu care îl *părăsește* — pentru a-l continua în fond — elevul său Andrea. Costel Constantin îl edifică pe acesta și-l mulează cu remarcabilă vigoare — tineresc temperamentală și spirituală — dintr-o integrală și expansivă adeziune la convingerile maestrului începuturilor sale, dintr-o nestăvilă și indignată nedumerire față de actul abjurării acestuia, dintr-o calmă și caldă regăsire a învățatului în „Discorsi“ și în lecția-avertisment cu care învățătorul își încheie misiunea, analizînd pentru el și pentru posteritate, condițiile slăbiciunii, ale orbirii și ale trădării posibile a intelectualului văduvit de privilegiul legăturii sale cu lumea.

Spectacolul ieșean cu *Viața lui Galilei* — după plecarea oaspeților și dincolo de orice observații de amănunt privind desfășurarea și rotunjirea lui ca atare, care ar fi oțioase — rămîne neîndoios un spectacol de performanță a lui Teofil Vilcu și Costel Constantin.

Florin Tornea

Tg. Mureș

„O ASEMENEA DRAGOSTE”

de P. Kohout (secția română)

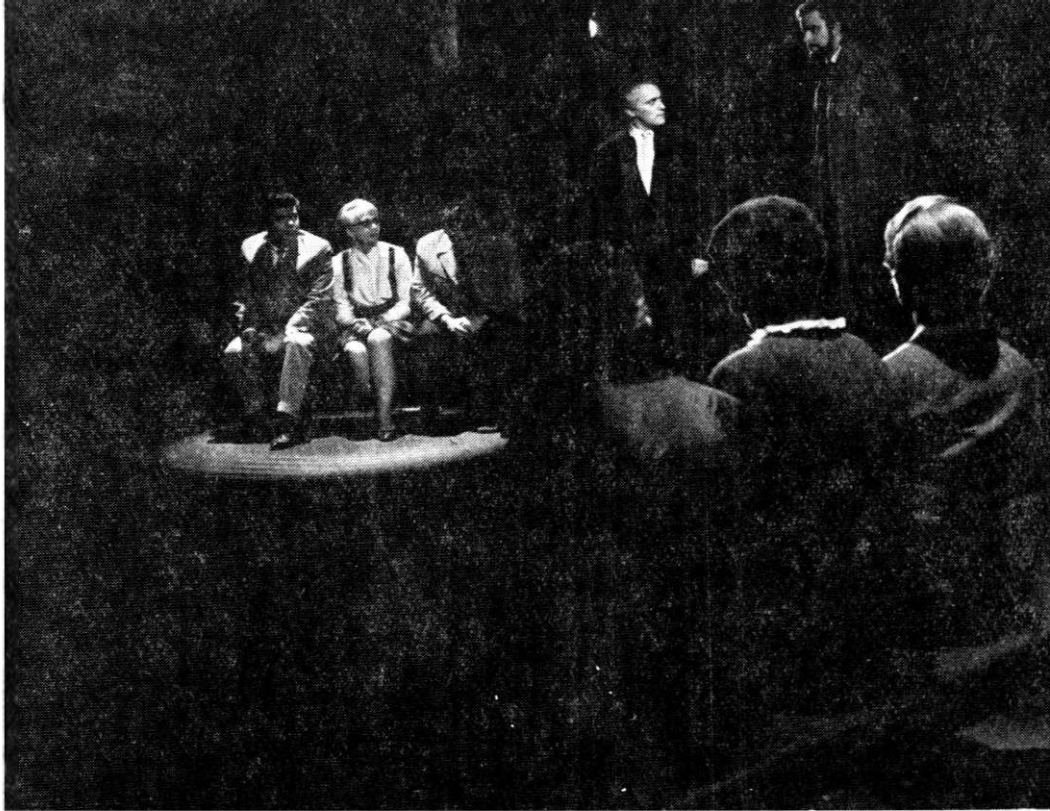
„FRAȚI DE ARME”

dramatizare după H. de Balzac (secția maghiară)

Cînd vorbim de teatru, ceea ce se poate analiza cu instrumente critice e numai ordinea estetică a lui, nu și instituția. Ca „operație recapitulativă“ chiar, analiza se oprește totdeauna pe momentele de artă, nu pe organizarea instituțională (doar dacă cercetarea relației cu publicul mai contează, însă și aceasta nu atunci cînd neglijăm faptul artistic). Ce intră, dar, în registrul estetic al teatrului? Varietatea tematică, adică unghiul sub care se întîlnește criteriul cultural cu opera de artă și angajarea artistică propriu-zisă.

În ultimele stagiuni la Tg. Mureș, pie-sele remarcabile au fost: *Lovitura* de

Sergiu Fărcășan, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Platonov* de Cehov; în specia divertismentului s-au încercat, cu bune rezultate, farsa (*Cu ochii legați* de G. Feydeau) și piesa polițistă (*Cursa de șoareci* de Agatha Christie). Drama *Lovitura* a lui Sergiu Fărcășan comunică, așa cum s-a observat, o apetiție pentru autentic: trăire în conștiință a realității. Replica e, de aceea, ardentă, rostită cu o anume „furie“, motivată aceasta tocmai de realitatea concretă, cu unghiuri uneori jenante. *Petru Rareș* de H. Lovinescu e o piesă pseudoistorică, rezistentă mai ales în latura conceptuală. În ea e



Scenă de ansamblu din „O asemenea dragoste” de Pavel Kohout

vizibil un artificiu dramatic modern, anume abstragerea de la realitatea empirică, adică de la detaliu, formulând anecdotica în propoziții necesare și în explicație legică.

Amîndouă piesele au pus la încercare colectivele de interpreți (român și maghiar) ale teatrului, fiind, întâi, motive de recalculare a mijloacelor actoricești, apoi, de studiu în sensul profesionalizării. Colectivul maghiar, rămas, dintr-o prejudecată, la repertoriul vechi (vezi *Baloane de săpun* de Csiky Gergely), a surprins în *Petru Rareș* (în regia lui G. Teodorescu) prin adaptarea rapidă la structurile dramatice moderne. Rotația gândului și sentimentului e marcată laconic, de dincolo de cuvînt. Deci, putem să formulăm un adevăr despre funcția, în colectivele de actori, a piesei moderne, articulată în linia *realismului esențializat*: ea trimite, atunci cînd vocația specifică există, la percepția exactă a rolurilor, pregătind, în același timp, condițiile de *apercepție* a cîmpului de semnificații.

Să luăm ca pildă tot colectivul maghiar, reputat prin profesionalism și talent in-

terpretativ, dar cultivat, cum s-a remarcat, la școala teatrului trăirii. Dacă în *Iubirile lui Platonov*, Lohinszky Lorand se mișcă în planul obișnuit lui, adică pe dimensiunea afectivității, în *Petru Rareș*, el are rezerve față de naturalism, de fabulosul istoric, va să zică ia o atitudine distantă, dictată de rațiune.

Să urmărim acum cele două colective ale teatrului din Tg. Mureș în funcție de ultimele spectacole: *O asemenea dragoste* de P. Kohout (secția română) și *Frați de arme*, dramatizare după H. de Balzac (secția maghiară). Piesa lui P. Kohout e un pretext dramatic, înșelîndu-ne cu tehnica rarefiată, oarecum brionară, autorul căutînd, de fapt, numai o organizare autentică, în ordinea vieții, a datelor de ficțiune. Rezultatul e derutant, orientînd pe unii critici spre comentarii conținutiste, dacă nu chiar anecdotice. În realitate, Kohout propune o formulă de spectacol, nu prea nouă nici ea, constînd din anularea vechilor reguli care delimitau net scena de sală. Spectacolul e organizat ca o dezbatere într-o „sală a pașilor pierduți”, cu dese reconstituiri,



Bella Tanai (Annette de Royval)
și Istvan Ferenczi (Saturnin) în
„Frați de arme”, dramatizare după
Honoré de Balzac

adică false treceri din realitate în ficțiune. *O asemenea dragoste* mai conține: umor, scurte reflecții despre viață, critică socială.

Neavind de demonstrat un conținut ideatic inedit (anecdota fiind redusă la triumphiul conjugal clasic), regizorul Constantin Anatol a subliniat modalitatea de expresie indicată de text, prin transpuneri scenice riguroase. Interesul său a căzut mai ales pe distribuție, având, aici, de supraviețui relațiile de identitate, în sens psihologic, dintre personaje și interpreți. Echipa pe care a dirijat-o C. Anatol, aflată în proces de omogenizare, cuprinde nume de actori talentați: Ileana Dunăreanu, Florin Crăciunescu, Victor Ștengaru, C. Anatol. Cine a urmărit cel puțin doi dintre acești actori, să zicem pe Florin Crăciunescu și pe Ileana Dunăreanu, are surpriza, acum, a descoperirii lor la un nivel al maturității și certitudinii. Ileana Dunăreanu (Lidă Matysova) interpretând, în alți ani,

liniar, predispusă prea devreme la stereotipizare, a dobândit în spectacolul recent, calitatea mișcării nuanțate și o altă frecvență, desigur mai înaltă, a sentimentelor. De la *Cursa de șoareci* și *Lovitura*, Florin Crăciunescu — și în acele spectacole remarcat îndeosebi pentru „portretele lucrate în culori profesionale” — dovedește, astăzi, aplicație pentru jocul auster, găsind, între cuvinte, răgazul meditației. Trebuie consemnați în continuare Nae Floca-Acileni (Chelnerul), Victor Ștengaru (Kral), realizând perfect un rol de mică anvergură, Valentina Iancu și V. Vasiliu.

Frații de arme (dramatizare după o năvelă de Balzac, în regia lui Mihai Dimiu), deși se mișcă pe dimensiunile comediei clasice, neocolind nici enormitățile de limbaj (prezente în dramatizarea lui Georges Manoir și Armand Verhyllle), reușește — surprinzător — să se impună limpede, subliniind ceea ce în textul lui Balzac era prospectare caracterologică și

socială), înocit trebuie să luăm în serios cuvintele regizorului: „Încercăm să realizăm un spectacol educativ... intenționăm ca spectacolul să-și aibă partea lui de umor acid“. În ordinea distribuției, alcătuită din actori eminenți, trebuie consemnată, întâi, artista emerită Margit Kőszegi (M-me Hermance) și Bella Tanai (Annette de Royval), actrițe cu un deosebit instinct al dozajului, controlul profesional simțindu-se peste tot, deși într-un mod discret, funcționând undeva în umbră. Laszlo Tarr (Basilus), învinuit de un critic pentru in-

terpretarea „barocă“, nu face decât să urmeze ideea regizorului, care a vrut să imprime comediei o mască mai veche a teatrului, aceea a ritualului ori a gestului care se exercită în gol; Mihai Dimiu crede, prin urmare, în calitatea ludică a teatrului, subliniind desprinderea acestuia din ordinea naturii. În acest sens trebuie înțeles și zodiacele din scenă, lingă care, același Basilus scoate fumuri magice, mimînd gravitatea, ridicolă azi, a căutătorilor „pietrei filozofale“.

Aurel Brumaru

Cluj

„FAVORITUL”

de Gyula Illyes

Cam eclectic, repertoriul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj: alături de *Diavolul și bunul Dumnezeu* de Jean-Paul Sartre, *Înainte de bacalaureat* de José-André Lacour; *Om și supraom* de G. B. Shaw, față în față cu *Prietenul meu*, *Harvey* de Mary Chase; desigur, cu intenția mărturisită de a interesa categorii diverse de spectatori, de a împlini gusturi și modalități variate de recepție. În acest context, premiera piesei *Favoritul* de Gyula Illyes capătă proporțiile unui eveniment prin textul elevat, ca și prin accesibilitatea descifrării în fabulă a unor sensuri moderne și întotdeauna actuale. „...În afară de costume și salutări romane — reținem dintr-o declarație a autorului —, *Favoritul*, cu anacronismele sale conștiente, nu este o dramă istorică. Făcînd o incursiune în viața societății, piesa își propune să illustreze raporturile dintre cei care conduc și cei care se supun. Cel care, într-o situație dată, recunoaște drept legitimă existența unui monarh absolut, trebuie să accepte, implicit, rolul de servitor absolut.“

Așadar, o piesă care condamnă tirania, care incriminează manifestarea abuzului de voință necontrolat, dar și supunerea oarbă, irațională. O asemenea temă suscitată interes, este oricînd actuală și trezește ecouri profunde în conștiință pe

toate meridianele, dincolo de granițe și limbă. Este, probabil, unul din motivele pentru care Teatrul „Vieux Colombier“ a înscris-o în repertoriul său, cu privilegiul premierei mondiale și justificate bune aprecieri din partea presei și a publicului.

De fapt, o piesă cu acest titlu, aparținînd lui Laszlo Teleki, a fost jucată acum mai bine de un veac. Gyula Illyes reia tema, oferindu-i noi sensuri și tilcuri, nebanuite profunzimi, confirmîndu-și o reputație de excelent stilist. Roma celui de-al cincilea veac, sub domnia împăratului Valentinian, pare să-i ofere materialul prin care-și demonstrează parabola și țintele ei actuale.

Pentru Illyes, ideea stăpînului absolut se cristalizează în forma ei perfectă: eliminarea oricărui control al acțiunilor, pînă și a celui divin. Este aspirația—de mentă în absolutism — a celui ce exercită puterea, de a deveni supraom și care ajunge, în mod fatal, să devină neom. Priviți astfel, nici Attila, nici Ludovic al XIV-lea n-au avut aureola monarhului absolut desăvîrșit, atîta vreme cît invocau cerul. Dincolo de puterea oarbă — nu mai există nimic, nici teamă, nici îndurare, nici scadențe, nici control. În piesa lui Illyes, împăratul — investit cu remarcabile calități umane, armonia chipu-



Iidiko Vitalyos (Julia), Endre Senkalsky (Maximus) și Laszlo Gerő (Valentinian)

lui completându-se cu o remarcabilă inteligență — deține farmecul personal al omului de lume. Împăratul se proclamă nevinovat și poate chiar este nevinovat. Nu-l putem asemui lui Caligula, care-și începe domnia prin demență și o termină într-o nebulie monstruoasă. Valentinian este lingușit, încurajat în absurditățile sale: i se promite chiar nemurirea, cu atita insistență încît începe s-o spera.

Dar, ciudat, protagonistul piesei nu este împăratul, monarhul absolut, cel care savârșește abuzurile în numele dreptății, cel care își consideră capriciile drepturi mai presus de orice lege; protagonistul este servitorul absolut. Acesta, care poartă în piesă numele de Maximus, își întrece stăpînul în inteligență, degajă și mai multă simpatie, iar inocența lui este desăvîrșită.

Prin el, vedem abuzurile mai clar, ca printr-o oglindă măritoare, dar hiperbolate apoi și remușcările, și suferințele. Credința sa nestrămutată în puterea absolută, refuzul de a-i înregistra ororile, resemnarea pentru propriile suferințe se justifică prin arderea față de idealul suprem: Roma. Remușcările sale, suferințele vor fi cu atât mai mari cînd dobindește revelația inutilității acestor sacrificii. Este tragedia dezechicării, drama celor care au crezut în existența zeilor.

Regizorul Jozsef Szabo avea de rezolvat dilema dificilă a stilului acestui spectacol. O reconstituire minuțioasă, de epocă — sau stilizarea discretă a unor elemente? Rostirea patetică și gestul larg — sau relativa distanțare și intonația modernă? El a ales o cale de mijloc, îmbinînd

alura barocă cu gestul simplu, tonul patetic cu intonarea simplă, și credem că a procedat bine. În felul acesta, spectacolul — fără să fie „cuminte” — e direct; fără să fie „clasic”, este monumental și, departe de ceea ce înseamnă reconstituire arheologică, nu este absurd, anacronic. Poate un plus de ironie nedisimulată, poate autoironia structurală a unor personaje ar fi fost mai aproape de adevăratele intenții ale autorului. De fapt, nota sumbră a atmosferei pornește de la decor (realizat de Istvan Köpeczi Böcz de la Teatrul „Madach” din Budapesta), excelent în concepție, oferind variate planuri de joc, un decor funcțional, dar al cărui fundal fix, cu linii întretăiate, neliniștite, în culori terne, obligă *ab initio*, pune o amprentă tragică.

Personajul Maximus cerea o perfectă unitate de concepție, o consecvență absolută în toate acțiunile: asta a și reușit cu prisosință actorul Endre Senkalszky. Laszlo Gerő a creat un Valentinian neliniștit, în permanentă căutare a unor justificări logice pentru acțiuni absurde. Jocul lui are accente calde, umane, furii nestăvilite, străluciri în imperator, lașități și temeri în om. Rolul lui Valentinian devine, poate, una dintre cele mai interesante realizări ale actorului clujean. Accentuate tragice, expresivitatea în modalitatea impecabilă a rostirii ne-o recomandă în atenție pe Ildiko Vitalyos, creatoarea Iuliei; partitura era generoasă și împlinirea artistică fericită. Două măști, desenate în contur energic, precis — una sobră, datorată lui Zoltan Vadasz (Sidonius-călăul); cealaltă — ușor îngroșată, realizată de Janos Marton (Heraclius), reprezintă instrumentele crude și viclene ale executorilor puterii. Am reținut de asemenea sinceritatea, jocul deschis al lui Sandor Hejja (Palladius, fiul lui Maximus), insuficient de armonizat însă cu maniera celorlalți interpreți. Utile contribuții în spectacol aduc Iulia Bereczky (Eudoxia); Gyula Peterffy (Fulgentius); Gabor Dehel (Julianus); Florian Antal (Cautinus); Miklos Jancso, Lajos Kozma, Gyula Toducz, Bela Tulogdi — care completează o galerie de tipuri bine caracterizate. Un element util în reprezentatie devin costumele Evei Birsan, stilizate fără exagerare.

Mihai Crișan

EXPOZIȚIA DE SCENOGRAFIE DAN NEMȚEANU

O expoziție de scenografie este cu atât mai aplicată adevăratului ei sens cu cât, așa zice, se neagă pe sine, cu cât ne convinge că toate acele planșe nu sînt pentru a fi așezate sub sticlă, pe pereți... Organizîndu-și expoziția, Dan Nemțeanu n-a pierdut din vedere rostul artei sale: ne prezintă studii, variante, detalii de decor, însoțite de notații, le completează, pentru comparație, cu fotografii de spectacol (dar destul de aproximative). Unele sînt tatonări necesare, posibilități abandonate, momente de elaborare, intenția scenografului fiind de a ne menține în specificul problemelor sale, totuși fără sublinieri „tehnice” inutile.

Culoarea pare să fie, pentru Dan Nemțeanu, în primul rînd o sursă de efluvii emoționale unitar dirijate, prin ea se fixează „aerul” dramei, climatul în care trăiește — o culoare pusă în suprafețe mari, magnetice, dominînd „plantația” și obiectele scenei, încorporîndu-i și eliberîndu-i elementele... S-ar putea vorbi despre expresionism, dacă n-ar fi, mai curînd, doar o soluție de expresivitate îndelung meditată. La Tigrul de Schisgal, culoarea zidurilor de cărămidă învaluite totul, dă tensiune sordidului, îi dă o vibrație fierbinte, aproape romantică. Ferestrele murdare către un exterior invizibil, interzis (în schife), sau spațiul adînc întunecos (din spectacol) nu sparg, ci apasă, ca niște plăci neclintite de tristețe. Și mai concludente pentru căutările lui Nemțeanu sînt variantele la Scaunele de Io-

nescu, unde culoarea înseamnă, în fiecare, un alt climat emoțional, deci o altă viziune posibilă. Există o variantă, de rafinament cromatic, ușor estetizant, în care, alături de negru și gri, pîlpîie o picătură de verde; există alta care, dozînd aceleași culori, capătă o direcție sociologică printr-un montaj de ilustrații și tăieturi de presă, plasat la rampă. O variantă mai pestriță (cu galben, verde, roșu) propune o anumită veselie și pom-pă unsuroasă de reprezentăție de circ. Tragismul funerar al decorului compus în alb și negru, un alb striat în care se adună scaune negre sub un plafon negru, ne duce cu gîndul la grafica expresionismului nordic sau, mai aproape de noi, la obsesiile bacoviene. În sfîrșit, varianta în culori veștede, vetuste, cu mulțimea ușilor negre, accentuează vidul, o imensă și iremediabilă singurătate, și totodată, pe alt plan, cea teatralitate dusă la maximum, trecînd prin și dincolo de limitele convenționale, așa cum voia Ionescu pentru „a ajunge pînă la capăt”, pentru „a împinge totul la paroxism, acolo unde sînt izvoarele tragicului”.

În scenografia lui Nemțeanu, cred, preocuparea pentru tonalitatea dominantă înglobează atenția acordată materialelor, alese în măsura în care convin strălucirii, rezonanței exacte a culorii. Căutînd cu insistență arama pentru decorurile la opera Secretul lui Marco Polo, n-a urmărit altceva. Semnificația materialului aparține a structurilor rare îl interesează, deocamdată, mai puțin. Folosind lemnul pentru Patima de sub ulmi a lui O'Neill, nu face decît ce trebuie, nu are ambiții speciale, poezia scenică este una de atmosferă, obținută prin metamorfoza culorii și luminilor într-un spațiu riguros organizat. În schimb, este relevant interesul său pentru expresivitatea mobilelor și obiectelor reale, procurate cu grijă și dispuse în climatul fictiv, determinat cromatic, al decorului. Să ne amintim harababura de lucruri din Tigru, dar mai ales, camera lui Bérenger din Ucigaș fără simbrie de Ionescu (din nu știu ce motive preferențiale, schitele pentru acest spectacol, aflate inițial în program, n-au mai apărut în expoziție, împreună cu multe altele). Canapeaua de piele jerpelită, mobilele negre, înghesuite, par nemișcate de o veșnicie, înleștate pentru totdeauna

poadeaua camerei strîmte și friguroase, ca un destin.

Tensiunea poetic-emoțională a decorurilor se concretizează uneori în elemente metaforice, cîteodată mai modest (Patima de sub ulmi), altă dată plener (în spațiul-metaforă pentru Așteptîndu-l pe Godot de Beckett: un catarg metalic care nu ajută la nimic, niște panouri cenușii, ca pe terenurile demolate, acoperind orizontul și pierzîndu-se poate la infinit, în dreapta și în stînga...).

Lui Nemțeanu îi place să realizeze un climat, o ambianță care să insinueze emoția, să o amplifice odată cu evoluția interioară a dramei, evitînd prestidigităția tehnică, transformările mecanice bruște (a căror perfecțiune în execuție ar fi, desorei, și prea dificilă). La Rinocerii, dinamica spațiului de joc este gîndită de asemeni ca o modificare subtilă a cromaticii: sub presiunea „rinoceritei”, albul zidurilor se năruie și se mînjește de mîzgă verzuie, stîrnită parcă dintr-o mlaștină agitată. Constructivismul colorat și cinetic al decorului pentru Sfîntul de Eugen Barbu, în care cultura scenografică utilizează pe Calder și pop-artul lui Roy Lichtenstein, mi se pare o excepție puțin reprezentativă, încercînd doar să imprime o strălucire violentă, exterioară însă, unui text plăpînd. Categorie mai interesantă este cealaltă excepție, recentă, dispozitivul scenic pentru Ucigaș fără simbrie însemnînd, poate, începutul unei noi etape creatoare. Un dispozitiv permițînd nu numai schimbarea locurilor de acțiune, dar, prin mișcarea continuu luncătoare, dînd senzația unui spațiu incert, dureros de incert, de coșmar uneori.

Scenografia lui Dan Nemțeanu (ca și costumele lui esențializante la Richard al II-lea, O noapte furtunoasă) s-a impus, pînă acum, îndeosebi prin virtuțile emoționale, proprii viziunii cromatice, printr-o poetică rafinată a culorilor, capabile să propună în spectacol — dincolo de ce știu și admit cronicarii — noi exegeze critice. Iar dacă ultima sa creație pentru Ucigaș fără simbrie constituie într-adevăr începutul altei perioade de căutări, expoziția n-a fost una de circumstanță, ci o selecție necesară și desinitorie.



teatrul la radio și televiziune

INSEMNĂRI LA UN REPERTORIU

Nu voi obosi repetind și subliniind, discutind și rediscutind imensul ascendent al teatrului radiofonic și al teatrului de televiziune asupra teatrului cu staluri și balcoane. Dacă până acum am vorbit despre publicul numeros și divers al radioului și televiziunii, despre capacitatea, teoretic nelimitată, de utilizare a actorilor și regizorilor, indiferent de teatrele pe statele cărora funcționează, acum vreau să vorbesc despre ascendentul repertoriului, despre infinitele posibilități *literare* ale acestor două *supratetre* (cred că nu greșesc foarte tare numindu-le astfel).

Firește, nu poate fi cazul unui transfer de prerogative, teatrul-teatru rămânând suveran al domeniului său, mai presus de concurență și de crize, mai presus de perioadele — în ultimul timp, mai lungi și mai grele — de reflux al spectatorilor. Teatrul, de la descoperirea lui, a rămas o permanență a existenței umane, ca sentimentele, ideile, pasiunile, mișcarea. Cu vîntul viu, gestul viu, nemijlocirea senzației, pulsul sălii de spectacole nu pot fi înlocuite nici cu televiziunea în culori, nici cu cinematograful în relief, panora-

mic și stereofonic, sau cu orice alte invenții — cite vor fi ele — ale tehnicii moderne. Fiindcă teatrul e *altceva*, e altă lume, altă formă de autoexprimare a lumii, iar mirajul scenei, unic, făcînd ca ficțiunea să apară mai adevărată decît realitatea, prezența palpabilă a ficțiunii, printre noi, în fața noastră, sînt exclusiv ale teatrului, intransferabile și inimitabile.

În ce constă ascendentul „literar” al teatrului radiofonic și al TV? Înainte de toate, în deplina autonomie a repertoriului în raport cu criteriul comercial, care, spre surprinderea tuturor iubitorilor de teatru, a devenit, chiar la unele „firme” de încredere, criteriul decisiv. Teatrul radiofonic și teatrul TV se pot dispensa de contribuția sufocantă a contabililor, nu depind de calculele încasărilor; ascultătorul și telespectatorul, indiferent de repertoriul teatral oferit de cele două instituții, plătesc abonamentul conștiincios. Ce decurge din această autonomie? Ce ar trebui să decurgă? Un singur lucru: teatru bun! Ieșind din raza puterilor discreționare contabilicești, teatrul transmis pe calea undelor se poate

închina unui singur zeu, cîndtînd numai și numai *valoarea*. Teatrul poate și trebuie să rămînă, la radio și televiziune, *artă*, artă înaltă și majoră. Chiar dacă numai unul din două sau trei spectacole de mare ținută artistică va fi recepționat și apreciat de cetățeanul aflat în fotoliul său domestic, cîștigul va fi nemăsurat, atît pentru spectator, cît și pentru teatru.

Mai mult decît teatrele, radioul și televiziunea se pot încumeta să joace marele repertoriu clasic, îndeplinind un gest de cultură pentru milioane de auditori și spectatori, dar, mai ales, pot aborda dramaturgia modernă, națională și universală, pot să promoveze, să deschidă drumuri.

Așadar, ce anunță nou repertoriul pe 1969 al celor două „suprateatre”? Și mai cu seamă, ce e *neobișnuit* de nou, caracteristic, cum beneficiază radioul și televiziunea de avantajul *autonomiei*?

În timp ce anticii pătrund relativ greu pe scena teatrelor, teatrul radiofonic anunță două piese de Eschil (*Cei șapte împotriva Tebei*, *Orestia*), iar televiziunea — *Perșii*. De trei ori Eschil! E într-adevăr o cucerire, o treaptă, un *fact*! Poate că unora li se va părea puțin pentru o stagiune întreagă, însumînd, numai la radio, 250 de emisiuni de teatru. Dar trebuie să ținem seama că publicul n-a fost pregătît să recepteze un val de clasicism. Este nevoie aici de un antrenament spiritual, de un antrenament de adaptare, așa cum — în alt plan — sportivilor olimpici le-au fost necesare antrenamentele de acomodare cu altitudinea Mexicului. De ce numai Eschil? Asta ține și de un fel de modă, aceeași modă care a decretat stagiuni Brecht, stagiuni Shaw, stagiuni Labiche etc., după cum s-au produs „descoperirile” și „re-descoperirile”, revelațiile simultane ale teatrelor...

De ani de zile, critica dramatică duce o campanie (poate că este exagerat termenul) pentru jucarea unei piese care, fără nici o exagerare de data aceasta, constituie o culme a dramaturgiei românești: *Danton* de Camil Petrescu. (Cu *Danton*, nu numai dramaturgia, dar întreaga noastră literatură se poate prezenta cu fruntea sus în fața scrisului universal. Nici un teatru însă n-a îndrăznit (cum, adică, n-a îndrăznit?) s-o așeze în repertoriu (sau, parcă, într-un repertoriu a figurat cîndva), nici un teatru n-a jucat-o, ceea ce e sigur. De ce? Dific...

de răspuns. Piesa e lungă, rolul Danton e destul de greu, montarea e costisitoare, figurația e numeroasă, mă rog or fi și alte cauze. Dar cînd avem o operă de talia acesteia, merita să facem și niște sacrificii, să riscăm, să pierdem la încasări, să renunțăm la o piesișoară bulevardieră sau la două, să scoatem suflatul dintr-un actor, să chinuim o sută de figuranți, merita, jur că merita... Nu pentru că e Camil Petrescu, nu pentru că e *Danton*, ci pentru că e o *piesă mare*. În sfîrșit, *Danton* va fi jucat la radio. Înainte de a fi jucat pe scenă. Dar, în treacăt fie spus, problema *Danton* nu s-a închis.

Dramaturgia străină contemporană este, și ea, prezentă în cele două repertorii. Ceea ce nu fac și nu pot face teatrele, în bună măsură justificat, se realizează, se poate realiza la radio și la televiziune. Autori comentați în absență, piese discutate în necunoștință de cauză, direcții și curente controversate, dar despre care publicul nostru știe prea puțin — pot deveni, datorită unui repertoriu foarte selectiv, puncte de pornire ale unor discuții mai lucide, mai la obiect, marcînd un contact critic cu dramaturgia modernă, cu tendințele ei cele mai noi și cele mai diferite, cu orientările ei ferme și cu multiplele ei căutări.

Remarcabilă ideea înființării unui studio experimental la radio, care, alături de Studioul mic al televiziunii, va da înțietate piesei scurte și lucrărilor de teatru cu un caracter mai deosebit. Dar, citesc cu surprindere: *Există nervi* de Marin Sorescu, la radio, *Există nervi* de Marin Sorescu, la televiziune. Și știu că Sorescu are și alte piese, foarte bune, cel puțin tot atît de bune ca și aceasta. De ce unul și același titlu? După ce s-a transmis la radio, piesa lui Leonida Teodorescu *Rîpa albastră* apare și în repertoriul televiziunii. Dar și Leonida Teodorescu are destule piese care pot fi jucate, fără a se repeta titlurile.

Teatrul românesc contemporan reprezintă în repertoriul radiofonic și al TV, partea cea mai *convențională*. Există cîteva nume sonore: Baranga, Everac, Mirodan, Mircea Ștefănescu etc. La o privire mai atentă, e vorba însă de piese jucate și răsucate, epuizate de teatre; nimic nou nu se profilează ca dramaturgie interesantă și viabilă din partea autorilor cunoscuți. Apar și cîteva autori

necunoscuți, și cîțiva scriitori debutanți în teatru (D. R. Popescu, Sorescu, I. Naghiu), dar e mult prea puțin. Este acum un moment în care se încearcă și în dramaturgie ceva mai mult, drumuri mai puțin bătute, apar și cîteva idei, apar o atmosferă, un univers dramatic, un mod de a scrie teatrul deosebit de modurile frecventate pînă la sașietate, apar nume noi. Oglindește repertoriul celor două suprateatre această mișcare? Poate mai mult decît repertoriul teatrelor, dar infinit mai puțin decît ar trebui s-o facă.

În general, lucrările originale de pe lista dată publicității de radioteleviziune sînt lucrări apărute, jucate. Pozitiv e că unele sînt obținute prin concurs. Ar trebui însă continuat efortul prospectării dramaturgiei, al descoperirii, al lansării; s-ar cere o mai mare ambiție a paternității spirituale: această piesă a fost descoperită de radio, acest autor a fost lansat de televiziune. Și mai e ceva: cîndva, se vorbea de un specific al fiecăruia dintre cele două teatre. Din cîte știm, nici una din piesele mai interesante cuprinse în repertoriu nu este scrisă anume pentru radio sau pentru televiziune. Multe adaptări, multe dramatizări, multe ecranizări. Autorii nu scriu pentru noi!, vor spune — și e adevărat — colegii noștri de la radio și televiziune. Autorii trebuie determinați să scrie, convingi să scrie; cenaclul teatrului radiofonic e un mijloc, televiziunea va crea și ea un cenaclu, concursurile sînt și ele un mijloc. Trebuie descoperite și alte căi de captare a scriitorilor; nu se poate naște o dramaturgie radiofonică sau de televiziune numai din adaptări și dramatizări. Chiar dacă aceste adaptări și dramatizări devin foarte atrăgătoare prin circumscrierea unor romane de M. Sadoveanu, Zaharia Stancu, Camil Petrescu, George Călinescu, Marin Preda, Eugen Barbu.

Televiziunea anunță că va prezenta spectacole în două viziuni regizorale diferite. Cu încă două-trei idei ca aceasta, dar și cu un repertoriu autohton mai consistent, se poate ridica aici un teatru foarte bun. Repertoriul propus duce într-acolo.

Dumitru Solomon

„GONG“ DE ION MANIȚIU

Volumul de „articole și eseuri“ al criticului Ion Manițiu reprezintă o pată de culoare în peisajul editorial actual. Cu toate progresele realizate în ultimul timp la capitolul publicării unor lucrări de sinteză sau analiză destinate fenomenului teatral românesc, penuria cărții de teatru continuă ca o alertă, și puțini sînt încă acei confrăți care au izbutit să-și „lege“ punctele de vedere, opiniile personale, între copertile unui volum. Din capul locului, s-o spunem, apariția volumului „Gong“ este binevenită. Cu atît mai mult cu cît culegerea de „articole și eseuri“ a criticului clujean se citește cu interes, conține opinii incisive și contradicții pasionante, izbutește pe alocuri să spargă crusta conveniențelor, spre a lumina din altă perspectivă — decît cea consacrată — creația unor dramaturgi, anumite moșteniri teatrale insuficient cercetate.

Ambițiile volumului depășesc, practic, pe acelea ale unei accidentale culegeri de „articole și eseuri“. Faptul devine evident încă de la lectura sumarului. Însoțind articole și eseuri publicate (în-deosebi, în presa clujeană) cu articole și eseuri inedite, special elaborate, Manițiu a încercat să confere volumului un liant, cel puțin istoric, și astfel se face că „Gong“ trece în revistă dramaturgia românească de la origini pînă în prezent (prezentul, în accepția sa fiind, cum se

va vedea, o noțiune destul de relativă). cu accent pe anumite momente considerate de critic drept reprezentative, cu funcții de jalon. Volumul poposește deci pe teritoriul dramaturgic al precursorilor, conține o interpretare mai mult sau mai puțin personală a operei lui Caragiale. semnalizează anumite inadvertențe în considerarea creației altor dramaturgi clasici, conține un amplu și serios „moment” Blaga, redeschide „dosarul” unor autori uitați sau neglijați, și ajunge, încetul cu încetul, spre azi, din perspectiva unor așa-numite „povestiri despre câțiva băieți veseli și câteva fetețe cuminti” sau din perspectiva unor dramaturgi apreciați. Liantul stilistic al volumului îl preocupă mai puțin pe Manițiu, aș zice deloc, și astfel se face că în „Gong” putem citi, alături de articole și escuri propriu-zise, fel de fel de însemnări reportericești, capitole întregi de amintiri; chiar dacă nu acceptăm amalgamul, oricum observația noastră este de natură secundară.

Pe parcursul volumului putem afla concluzii îndreptățite, mai ales atunci cînd criticul depășește stadiul enunțului, susținîndu-și investigația prin argumente. „Poate că niciunde în cultura noastră acest proces de asimilare organică a valorilor și a experiențelor dinafară și, în același timp, de păstrare a individualității, a specificului național, n-a îmbrăcat și nu îmbracă forme mai dramatice ca în „dramaturgie” — notează, undeva, criticul, și demonstrația sa despre „specific național în dramaturgie” e viabilă. „Opera lui Caragiale — conchide în altă parte Manițiu — ...este o operă de *permanență* artistică și nu de *actualitate*, în înțelesul pe care ne-am obișnuit a-l da astăzi acestui cuvînt”, și nu putem să nu fim de acord cu expunerea de motive care-l conduce spre această concluzie. Un capitol judicios al cărții este consacrat dramei lui Delavrancea, *Lucafărul*; chiar dacă argumentele nu se ridică la înălțimea gestului de reconsiderare, gestul primează: într-adevăr, după ani de zile, „trilogia lui Delavrancea a redevenit trilogie”. În sfîrșit, să notăm printre virtuțile cărții, „Notele despre teatrul lui Blaga”, scrise în bună cunoștință de cauză a dramaturgiei analizate și într-un mod serios-analitic.

În mod firesc, o astfel de carte poate suscita numeroase amendamente la „punctul de vedere” al autorului, nu numai pentru că unele opinii ale cronicarului sînt cam pripite, dar și pentru că gusturile cititorului nu se potrivesc întotdeauna

cu ale sale, ba uneori intră chiar în contradicție flagrantă. Nu vom insista însă asupra acestor divergențe: facem tot posibilul să respectăm opiniile exprimate în „Gong”. Cartea este serios handicapată însă de anumite carențe care nu țin de domeniile „gustului”. De data aceasta insistăm.

Aminteam de spectaculoasele contradicții ale autorului, care intervin adesea, chiar de la o pagină la alta, pe parcursul cărții. Înainte de orice inconsecvență însă, Manițiu este foarte consecvent într-o atitudine ostentativ conservatoare. Capitolul „Scenotehnoerația”, cel mai apos din întreaga culegere, constituie un exemplu tipic. „Viziunea regizorală” devine pentru autor o gogoriță înspăimîntătoare, de care trebuie să se ferească cu furie orice dramaturg cu scaun la cap: ai impresia că teatrul românesc este literalmente invadat de „regizori gălăgioși, alinați și giugiuliți asemenea Domnului Goe” (formulara aceasta este repetată cu o insistență demnă de cauze mai bune), care denaturează tot ce le cade în mină, distrug totul în jur. Care sînt argumentele sale? Un citat din Baranga, „victimă și el a unuia dintre foștii copii teribili ai teatrului” (à propos de inconsecvențe: după ce își revarsă în valuri repetate ironia la adresa lui Baranga, Manițiu recurge la sprijinul dramaturgului întru apărarea subredei sale argumentații!), un spectacol vechi de tot cu *Ochiul albastru*, altul cu *Noaptea furtunoasă* în provincie și... Comedia Franceză drept etalon. Nu mai trebuie să ne mire astfel faptul că autorul „nu-și amintește” decît de trei regizori contemporani, atunci cînd își propune să vorbească despre „strălucita pleiadă” a regizorilor de azi (cam mică pleiadă!), și nici prea deseale sinonimii pe care le stabilește între „nou” în teatru și aportul „tîmplarului” sau al „tehnicianului-șef” la realizarea unui spectacol. De altfel, lipsa de receptivitate a autorului se face acut simțită și în analiza unor texte dramatice, după cum singur o mărturisește, comparînd o piesă precum *Nu sînt Turnul Eiffel* cu o conferință (!) de înalt nivel și instructivă, ba pe alocuri chiar inteligibilă (!!). Piesa Ecaterinei Oproiu pare a fi „calul de bătaie” al întregului volum. Campania criticului mi se pare însă totalmente nerealistă, aidoma comparațiilor repetate cu Urmuz, și jignitoare. Confratele clujean vrea să fie cu orice preț ironic. Nu-și dă seama că, în umbra „Turnului Eiffel”, își taie singur craca de sub picioare.

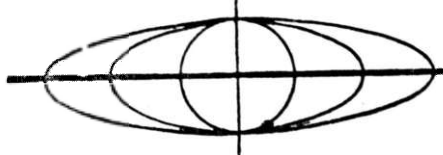
Surprinzătoare sînt, în acest volum, unele absențe. Autorul nu are nici o pretenție exhaustivă, e adevărat, și am fi nedrepti să-i reproșăm aceste absențe pe un ton revendicativ. Și totuși, ne permitem cîteva semne de întrebare. Nu este cam ciudat faptul că volumul se ocupă în extenso de dramaturgia unor autori precum I. Grinevici și N. Pantelimon, H. Nicolaide, Nicuță Tănase etc., omițînd să poposească asupra creațiilor semnate de Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Paul Everac, Dorel Dorian etc.? În discutarea dramaturgiei lui Horia Lovinsecu se poate face chiar așa de ușor abstracție de lucrări precum *Petru Rareș*? Caracterizarea lui Eugen Barbu, pe baza unui singur text, nu este, oare, hazardată? Departe de noi gîndul de a reproșa autorului atenția majoră (chiar disproporționată) acordată dramaturgilor clujeni; dimpotrivă, consider foarte utile capitolele respective ale volumului. Îl credem pe cuvînt în „cazul Bușecan“, îi susținem opiniile privitoare la piesele semnate de Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu, de Dumitru Stan Petruțiu și Nicolae Părvu. Nu este însă simptomatic faptul că din peisajul dramaturgic clujean lipsește tocmai Dumitru Radu Popescu?

Ar mai fi multe de spus despre volumul de articole al lui Ion Manițiu. După ce autorul refuză ideea că „farfurizi“ și „brînzovenesți“ ar putea să existe și dincolo de „punctul terminus“ Caragiale, aflăm, de pildă, că Grigore Dragomirescu din *Citadela sfărîmată* nu este altceva decît „expresia contemporană a lui Cațavencu sau a lui Farfuridi sau a lui Trahanache, ori în privința modului de a raționa, a lui Jupin Dumitrache“, că Matei este „ultimul urmaș al lui și al ultimilor cațavenci și farfurizi“ și totodată un „fin stilizat Rică Venturiano, ediție 1940

1947“, că Nercea din *Titanic Uals* „e evidentă miniatură după gongoricul Cațavencu“, și așa mai departe. Lanțul contrazicerilor continuă. Uneori, autorul pleacă de la premise discutabile (refuzul de *plano* al comediei), alteori, de dragul demonstrației, forțează concluziile („de o vreme încoace — scrie Manițiu — autorii noștri de teatru nu mai scriu deloc, sau aproape deloc, dramă, ci numai și numai comedie“). Pare mirat de succesul de public pe care-l aveau odinioară un Bataille sau un Pagnol pe scenele noastre, stabilește că *Ultima oră* descinde „neîndoienic“ din *Morișca* lui Ion Luca, se apucă să numere arhaismele din creația dramaturgică a lui Octav Dessila... Să recunoaștem, unele gesturi ale criticului au o plăcută candoare... Se luptă cu „mori de vînt“, combătînd cu toată seriozitatea cîțiva critici, pentru cîte un fragment scris prin 1954... Ceea ce nu înseamnă că, de multe ori, n-are dreptate. Are. Uneori are și umor (vezi capitolele consacrate dramaturgiei lui Aurel Baranga, sau Mihail Davidoglu), un umor plăcut, și multe pagini ale cărții se citește — cum spuneam și la început — cu reală plăcere. Chiar atunci cînd umorul este involuntar. Să cităm doar caracterizarea făcută piesei *În Valea Cucului*: aceasta e nici mai mult, nici mai puțin decît o „comedie megarică, prearistofanescă, sprijinită pe paremiologie și folclor“, dar fără „agon“...

Volumul de esuri teatrale „Gong“ impune, prin sîta carențelor mai mici sau mai mari, opinii personale despre fenomenul teatral românesc. În ultimă instanță, reprezintă deci un cîștig în peisajul cărții de teatru, peisaj cam sterp, aidoma solului lunar... Apariția sa editorială e binevenită.

Călin Căliman



Veneția

TEATRU LA TIMPUL PREZENT

Cu sau fără voia, cu sau fără știre, cu sau fără mărturia conștientă a autorilor ei, arta e totdeauna o oglindire a epocii care a produs-o. Cît de bine cunoscut este acest adevăr banal, și cît de des este dat uitării! Și totuși, orice operă critică, de aici ar trebui să pornească. Înaintea judecății de gust și a celei de valoare, trebuie să stea *explicarea, înțelegerea, integrarea creației în contextul ei istoric real*. Printr-un paradox, critica numită în mod peiorativ sociologistă ignorează adesea tocmai criteriul social și alunecă în subiectivism. Critica autentică începe — ca metodă — printr-o analiză sociologică, deci științifică. Abia după aceea se poate pune problema de a aprecia, de a ierarhiza, de a accepta sau de a respinge.

O vizită la galeria de pictură clasică a Academiei de arte din Veneția n-a fost de natură să mă transforme într-un admirator al școlii venețiene. Imensele pinze ale lui Bellini sau Carpaccio, și chiar ale lui Giorgione (cel puțin, cele expuse la Academie) mi s-au părut, în comparație cu capodoperele picturii italiene, cam fade. Nimeni nu ar putea contesta însă că ele aparțin, prin formă și prin spirit, Veneției secolelor XV și XVI. Este acolo un tumult pestriț, un amestec baroc, o înclinație spre spectacular, pe care toate monumentele vizitate în oraș ți le evocă fără încetare. Traversai însă Canal Grande și Canale di San Marco, ajungeai la Bienală și te aflai, dintr-o dată, în plin secol XX. Pe o întindere de mii de metri pătrați, circulari printre imagini cabalistice ale unei gândiri abstractizate la maximum și printre carcase de automobil strivite și sudate, printre combinații cinctice care emiteau jerbe luminoase și semnale Morse, printre negativele clișeeilor luate în timpul unor războaie nimicitoare și printre colaje de un erotism exacerbât. Tablourile futuriste ale lui Balla, sugerind senzația vitezei, viorile sparte și țevăriile lui Arman, învelite în poliester ca niște insecte încremenite de veacuri într-un cristal, mobilurile lui Calder sau portretele de reclamă publicitară ale lui Roy Lichtenstein aparțin incontestabil vremii noastre. Ca și concertul de muzică electronică, prezentat de Stockhausen la Teatrul La Fenice, în cadrul Festivalului internațional de muzică contemporană. M-am referit intenționat la domeniul în care nu mă pot pronunța decît ca amator. De pe această poziție, desigur că multe din picturile și sculpturile expuse la Bienală mi-au rămas inaccesibile. Dar criticul de specialitate nu se poate ascunde în spatele lui „nu înțeleg”. El deține instrumentele cunoașterii, e deci dator să scoată la suprafață relațiile, deseori foarte ocolite și subterane, între opera de artă și epocă, să ne ajute mai întîi să înțelegem, iar apoi să dea un verdict.

În prefața catalogului celui de al 27-lea Festival internațional de teatru de la Veneția, directorul Festivalului, Wladimiro Dorigo, definind teatrul ca pe o „instituție socială”, ca pe o „funcțiune colectivă”, sublinia rolul său ca „moment comunicațional”, care prilejuiește un „reactiv mental dezalienant”. O amplă masă rotundă, cu participarea unor specialiști de talia lui Bernard Dort, Lucien Goldmann, Luigi Squarzina, Giuseppe Bartolucci, Giovanni Calendoli, Jean Duvignaud, Raul Radice și alții, a fost consacrată cu precădere „teatrului de participare”.

În acest context, căpăta o semnificație aparte organizarea pentru prima oară, în cadrul Festivalului de la Veneția, a unei stagiuni dedicate teatrului pentru copii. Spectacolul pentru copii este prin excelență un spectacol de comunicare, de participare. Scopul său poate li pe deplin atins numai atunci cînd spectatorii intră efectiv în joc, iar acțiunea scenică se transformă într-o sărbătoare comună. O asemenea performanță explică succesul de care s-a bucurat la Veneția Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Ecurile elogioase din presă sînt cunoscute și nu vom reveni asupra lor. Asistînd însă,

la Palazzo Grassi, la revărsarea de tinerete, de bucurie, de farmec, care unea scena cu sala, cu întrezăream sub măștile caraghioase ale actorilor fețele lor reale, mă gîndeam la temperamentul lor viu, tumultuos, cu care și-au cîștigat simpatia tuturor celor întîlniți în timpul călătoriei, îmi aminteam cum au cîntat în tren, ceasuri întregi, uitînd de somn și înveselind parcă și văzduhul. Există o zestre de viață, inalienabilă, care face ca un spectacol, pe orice meridian ar fi reprezentat, să aparțină vîdit unui loc și unui timp anume, unui popor, unei epoci sau chiar unei generații.

În lumina celor spuse mai sus, voi încerca să comentez două din cele mai interesante spectacole prezentate anul acesta la Festivalul internațional de teatru de la Veneția. Cel mai „senzațional”, așteptat cu unanimitate curiozitate, era fără îndoială faimosul *Cum vă place*, pus în scenă de Clifford Williams la Teatrul Național englez, cu o distribuție exclusiv masculină. Las la o parte măiestria impresionantă a interpretării, noblețea și eleganța gestului și a pronunției, ținuta estetică elevată a punerii în scenă — domenii în care astăzi, se pare, avem cu toții de învățat de la artiștii englezi. Mă voi referi numai la inovațiile regizorale, la modalitatea de abordare a textului shakespearean. Cea mai frapantă noutate o constituie, evident, prezența unor bărbați travestiți, în rolurile Rosalindei și Celiei, ale lui Phoebe și Audrey. La prima vedere, îndrăzneala n-ar fi prea mare, de vreme ce, și pe vremea lui Shakespeare, personajele feminine erau interpretate de adolescenți cu voci subțiri, îmbrăcați în fuste. În cazul de față însă, cei patru actori nu arătau deloc ca niște băiețași buclălați. Un cronicar observa chiar, și pe bună dreptate, că Ronald Pickup în Rosalinda, cu fața lui prelungă și osoasă, și cu ochelarii cu ramă groasă, neagră, pe care-i purta, semăna perfect cu tipul clasic al profesoarei severe de limba engleză. De altfel, Clifford Williams, în notele sale de regie, declară că nu și-a propus cituși de puțin să reintroducă vechea convenție a băieților în travesti feminin. Care e deci sensul acestui spectacol?

Majoritatea comentatorilor s-au referit la studiul „Arcadia amară”, în care Jan Kott pledează teza unei frecvente ambiguități sexuale în dramaturgia și poezia shakespeareană. Argumentele cercetătorului polonez nu mi se par convingătoare; este adevărat că, în piesele lui Shakespeare, întîlnim deseori fete care se travestesc în bărbați, dar nu văd aci mai mult decît un procedeu dramatic foarte uzitat în epoca respectivă, inclusiv la alți autori — de pildă, la Calderon. Pentru cine știe însă cît este de răspîndit în Anglia de azi viciul invertirii, nu este de mirare că ideea de a căuta echivocul sexual la Shakespeare a putut să pară atît de seducătoare. Oricum, este o realitate că Laurence Olivier a plecat de la studiul lui Kott cînd a înscris în repertoriul Teatrului Național un *Cum vă place* cu distribuție în întregime masculină și cînd a început să caute un regizor pentru realizarea acestui proiect.

Spectacolul lui Clifford Williams nu pedalează însă deloc pe aluziile (la care s-ar fi așteptat mulți spectatori) la posibile relații homosexuale între personaje. Dimpotrivă, aș spune că aci travestiul desexualizează complet personajele. „Analiza infinitei frumuseți a Omului înamorat — care este în centrul piesei *Cum vă place* — se desfășoară într-o atmosferă de puritate spirituală care transcende sexualitatea și urmărește o sexualitate poetică” — scrie Clifford Williams. De aceea folosesc o distribuție masculină: în scopul de a nu pierde — furat de o realitate superficială — adevărul lăuntric.” Întreaga concepție regizorală e acordată acestui unghi de vedere. Pădurea Ardenilor nu este o pădure, ci — în excelentul decor al lui Ralph Koltai — un cadru stilizat pînă la totală abstracțiune. Însoțitorii ducelui exilat, Jacques Melancolicul, bufonul Touchstone, toți își spun replicile cu o detașare din care viața, pasiunea par a fi dispărut, rămînînd doar inteligența. Toate aceste personaje, părăsind corupția curții lui Frederick, se reunesc într-o Arcadie cu adevărat amară prin uscăciunea ei, prin lipsa ei de vitalitate. Absența dragostei normale, omenești, carnale e unul din aspectele acestei devitalizări. Căutînd „puritatea spirituală”, regia a creat un tărîm abstract, pustiu și trist prin înumanitatea lui, un tărîm unde omul, în loc să fie glorificat, își pierde substanța și se evaporă printre cuvinte.

La antipodul acestui spectacol se află, într-un anume sens, *Bucătăria* lui Wesker, interpretată de Théâtre du Soleil din Paris, în regia Arianei Mnouchkine. Aci, oamenii muncesc într-o tensiune încordată, singele se înfierbîntă, nervii sînt solicitați la maximum. În orele de vîrf, bucătăria marelui restaurant se transformă într-un infern, un infern unde totul se desfășoară cu o precizie uluitoare, într-un ritm demențial. Cînd sună pauza, iar pe scenă atmosfera se relaxează brusc, spectatorii au și ei senzația că li s-a ridicat de pe umeri o povară insuportabilă. Rămii uimit cunoscînd-o pe regizoare și constatînd că un spectacol de o asemenea forță fizică a fost realizat de o fată de 28 de ani. Secretul succesului (*Bucătăria* a primit, printre altele, premiul Sindicatului criticii dramatice pentru

cel mai bun spectacol al stagiunii 1966—1967) e în mare parte exactitatea de ceasornic a acțiunii scenice. Mecanismul se derulează cu o viteză crescîndă, oamenii se prefac în roțițele și pîrghiile sale dezindividualizate, cea mai banală ocupație cotidiană, aceea de a pregăti și de a servi mîncarea, capătă o înfățișare aberantă. Reprezentația se ridică astfel de la realitatea cea mai curentă la metaforă. E ceea ce aş numi (și regizoarea s-a declarat de acord cu termenul) un „naturalism poetic“.

Ariane Mnouchkine mi-a mărturisit că iubește dramaturgia lui Wesker pentru autenticitatea ei. Piesele voit absurde nu-i plac. „De ce să inventăm situații bizare, cînd realitatea contemporană ne oferă atîtea prilejuri de a descoperi laturile absurde ale vieții înseși?“ Spectacolul Arianei Mnouchkine te pune pe gînduri prin pregnanța cu care te face să simți una din cele mai cutremurătoare anomalii: alienarea muncii, transformarea ei din instrument al înălțării și înnobilării genului uman într-un mijloc de abrutizare a omului.

Personajele lui Clifford Williams se refugiază în sferile rațiunii pure; Ariane Mnouchkine își urmărește eroii în efortul epuizant al unei munci înstrăinate. Văd în aceste fațete atît de diferite, chiar contrastante în realizarea lor scenică, indicii că teatrul nu poate rămîne insensibil în fața unei aspirații care este a prezentului și care conduce spre viitor: aspirația către omul complet, multilateral dezvoltat, către omul ce se va regăsi pe sine.

Andrei Băleanu

Berlin

CĂUTĂRI TINEREȘTI,

ACTUALITATE ȘI SERIOZITATE PROFESIONALĂ

Zîmbete, exclamații sibilinice, recomandări în doi peri, un întreg cortegiu de semnale preventive și stimulative, care se declanșă la simpla rostire a cuvîntului „Faust“, au avut darul de a-mi crea, încă de la sosirea la Berlin, o stare de spirit în care curiozitatea se îmbina cu nerăbdarea. Am înțeles că noua punere în scenă a capodoperei clasice, prezentată de Deutsches Theater în cadrul „Zilelor festive ale Berlinului“, devenise evenimentul zilei, un eveniment controversat, sămîntă de scandal și de discuții creatoare.

Spectacolul pe care l-am văzut peste cîteva seri mi-a dat cheia enigmei. Un spectacol plin de bune intenții și de contradicții, care nu poate fi nici pe deplin acceptat, nici pe deplin respins, un spectacol care încearcă să rupă cu tradiția și rutina interpretării unei mari opere clasice, dar nu găsește soluții fericite pentru toate întrebările, un spectacol făcut cu îndrăzneala iconoclastă a tineretii, dar fără consecvența pe care doar maturitatea experienței o poate dobîndi. Un spectacol care merită într-adevăr să fie discutat, căci nu în fiecare zi se încumetă un teatru, fie el chiar din patria lui Goethe, să-și măsoare forțele cu această „inkommensurable Produktion“, încărcată cu un secol și jumătate de exegeză istorico-teoretică, de prejudecăți și convenții, de căutări și neliniște creatoare.

Realizarea spectacolului i-a fost încredințată tinărului regizor Adolf Dresen, care a fost secondat de experimentatul maestru al artei dramatice Wolfgang Heinz, actorul

binecunoscut publicului nostru din rolul titular jucat în *Nathan cel înțelept*. E limpede însă că tineretea regizorului și-a pus amprenta asupra întregului spectacol.

Primele scene au un pronunțat caracter parodistic. Prologul în cer ne introduce într-o atmosferă de familie cumsecade, în care Dumnezeu-tatăl ascultă încântat muzica executată la harpă și vioară de fiicele sale, întreaga familie stînd cuminte pe niște platforme suspendate din podul scenei ca niște leagăne. Mephisto, cu o mutră de bonom ironic, tulbură cu obraznicia lui această liniște idilică a familiei cerești, provocînd nemulțumirea Tatălui, fără a-i clătina însă încrederea în Faust.

Scenografia lui Andreas Reinhardt încearcă să creeze impresia unei reprezentații improvizate, cu largi semnificații filozofice. De aceea, întregul spectacol se desfășoară pe spațiul gol al scenei, încadrat într-un circular alb, sugerînd infinitul, în care se compun, se descompun, se recompun locurile de joc. Unele momente, în care întregul spațiu al scenei este folosit corespunzător concepției scenografice, sînt foarte izbutite. Plimbarea și petrecerea de Paști a țăranilor, într-o mișcare circulară proiectată pe fundalul alb-azuriu, capătă alura unei stampe vechi cu calități plastice remarcabile. Dar alteori, spațiile de joc se circumscriu unor construcții cam înghesuite, care limitează și zborul fan-teziei și care, prin schimbările cam greoaie, cu pauze nejustificate, întrerup ritmul spectacolului.

Intenția ironică a regizorului se realizează și mai departe, îndeosebi în interpretarea lui Mefisto, rol încredințat actorului Dieter Franke, de mari posibilități comice. Nimic din satanismul tradițional al personajului n-a mai rămas în înfățișarea și în acțiunea acestui descurcăreț bon-viveur, tocmît pentru a-l face pe Faust să guste plăcerile vieții materiale. În fața noastră se află un cinic și hitru juisor.

Scena din cîrciuma lui Auerbach e jucată în același spirit de ironie modernă, cu umor discret și poante cu un efect neașteptat.

Mai puțin limpede mi s-a părut însă interpretarea rolului principal, realizat de actorul Fred Düren. În prima parte a spectacolului, Faust apare ca un ascet isterizat de efortul intelectual, epuizat și exasperat de căutarea zadarnică a adevărului. L-am mai văzut pe acest original actor în *Tartuffe*, în care arăta aceeași înclinație spre exteriorizări violente, justificată în parte prin linia dată rolului. Aici dezlănțuirile ating momente de paroxism al disperării, justificînd și actul grav al recurgerii la magie și suprema soluție a încercării de sinucidere. Mai departe însă, după încheierea pactului cu Mefisto și începerea peregrinărilor în compania acestuia, ai impresia că Faust își încheie existența ca personaj, rămînînd doar un martor al propriilor peripeții, un martor pasiv, pe lângă care totul trece fără a lăsa urme vizibile. În schimb, Margareta este o emoționantă prezentă, cuceritoare prin candoare și simplitate, interpretată cu multă sinceritate artistică de tînăra actriță Bärbel Boble. Actrița rostește monoloagele Margaretei — „Liniștea mea s-a dus”, „Inima mi-e grea” — ca pe niște mărturisiri monotone și rapide, făcute cu sufletul la gură, impresionante tocmai prin lipsa lor de accent și de expresivitate exterioară.

Aici, atitudinea ironică a regizorului n-a mai avut nici o putere. Drama Margaretei rămîne întreagă, simplă și emoționantă prin poezia textului și prin interpretarea actriței, contradicind orice intenție de parodie.

Nu mi-a fost prea limpede nici semnificația nopții Walpurgiei, al cărei decor părea să amintească de priciurile unui lagăr de concentrare și a cărei mișcare coregrafică ar fi putut confirma această impresie, dacă ar fi fost dusă pînă la capăt. Aceasta, ca și cîinele din partea întii, realizat cu mijloacele teatrului de marionete, crescute apoi pînă la dimensiuni apocaliptice, de un grotesc indubitabil, ca și „Duhul pămîntului”, proiectat pe peretele translucid al chiliei lui Faust sub forma unui uriaș atlet, face parte din arsenalul de mijloace prin care tînărul regizor a încercat să spargă vechile convenții tradiționale, creînd alte convenții, nu totdeauna superioare celor vechi. Pînă la urmă, spectacolul apare lipsit de unitate și de consecvență artistică. Meritul său principal este însă de a confirma vitalitatea operei lui Goethe, care nu numai că rezistă tuturor atacurilor timpului și tentativelor de modernizare, dar se dovedește mereu actuală și modernă prin însăși esența ei profund umanistă.

Cu meritele și cu neîmplinirile sale, care vor da de furcă multă vreme criticilor și oamenilor de teatru din R.D.G., ca întotdeauna cînd apare un eveniment mai neobișnuit, *Faust* este caracteristic pentru o trăsătură fundamentală a teatrului din Berlinul de Est și poate chiar din Germania democratică: orientarea spre actualitate. O orientare temeinică, militantă fără echivoc, poate cam unilaterală, dacă ne gîndim că o întregă direcție a dramaturgiei occidentale contemporane îi este străină, dar o orientare limpede și consecventă și care se bucură de slujirea unor forțe artistice de prim rang.



Fred Düren, în rolul titular din „Faust” de Goethe

Ceea ce m-a impresionat îndeosebi în cele mai multe spectacole ale teatrelor berlineze — e drept că le-am văzut pe cele mai bune — este antrenamentul multilateral al actorilor, capacitatea lor de a face față unor sarcini complexe, dramatice, muzicale și coregrafice chiar, cu o remarcabilă profesionalitate. Pe interpretul lui Mefisto, de pildă, îl văzusem cu câteva seri înainte cîntînd și dansînd în rolul unui vagabond dintr-un foarte original spectacol cu piesa *Testamentul unui ciine* de dramaturgul contemporan nord-brazilian Ariano Suassuna. Compusă pe baza unor povestiri populare și resimțindu-se, din pricina aceasta, în construcția cam deslînată, piesa are totuși o acțiune vie și plină de peripeții, în centrul căreia se află doi vagabonzi, Chico și Grilo, săraci lipiți pămîntului, meruc în căutarea unor mijloace de existență. La indicația autorului și în conformitate cu genul popular al piesei, spectacolul este conceput ca o reprezentatie de circ, în care jocul actorilor se apropie de performanțele unor clowni, de mare expresivitate comică și de pregătire complexă. Dieter Franke și Ernst Kahler, în rolurile celor doi vagabonzi, joacă teatru, cîntă și dansează cu brio, cu un umor inepuizabil. Ernst Kahler, mai ales, are un fel de umor cu totul personal, un fel de „pince-sans-rire”, cu o figură în aparență inexpressivă, foarte spirituală. Bogat în scene de pantomimă, spectacolul pune în valoare și calitățile altor actori, printre care unii ajung pînă la performanțe acrobactice. Apariția în final a Fecioarei Maria, coborînd într-o abracadabrantă aureolă de pene și raze, ar putea părea ridicolă în alt context. Dar microfonul prin care Prea-Sfînta își comunică hotărîrile și ambianța ironică generală a scenei salvează cu o notă de umor situația.

Seriozitatea profesională constituie și nota dominantă a spectacolului de la Berliner Ensemble. Spiritul lui Brecht își continuă cariera mai cu osebire în spectacolele cu piesele sale. *Zilele Comunei* ar putea fi socotit un model al spiritului de ansamblu și un obiect de studiu pentru aplicarea practică a faimosului „efect de distanțare”. Îmbinare a unor documente autentice cu elemente de ficțiune strict încorporate în desfășurarea evenimentelor istorice, piesa evocă, după cum se știe, perioada dintre 22 ianuarie și 28 mai 1871, în care s-a pregătit, s-a instaurat și s-a prăbușit primul stat al dictaturii proletariatului din istoria omenirii, Comuna din Paris. Un decor construit masiv, pe fundalul unei gravuri reprezentând Parisul epocii, o mișcare precisă a personajelor, în care tipurile vremii capătă autenticitate, reproducerea unor detalii de atmosferă cu exactitate aproape naturalistă, alături de elemente strict convenționale, jocul actorilor, detașat și angajat totodată, fac din spectacol un document de istorie ilustrată, cam rece, ce-i drept, cerindu-i publicului un efort real pentru a-l urmări pînă la capăt. În ansamblul bine condus de regizorii Manfred Weckwerth și Joachim Tenthert, Gisela May în principalul rol feminin, madame Gabet, se relevă ca o actriță cu o matură stăpînire a unei game variate de mijloace dramatice, nu lipsite de o tentă de umor. Darurile de comediantă ale actriței se dezvăluie cu generozitate într-un alt spectacol de la Berliner Ensemble, de data aceasta comedia lui Sean O'Casey, *Pulbere purpurie*. Spectacolul se joacă de mai bine de doi ani și succesul său se datorează atît virtuților literare ale textului lui O'Casey, cît și, mai ales, interpretării. Regizorul Hans-Georg Simmgen nu s-a sfiit să folosească mijloacele caricaturii grotesti pentru a crea contrastul dintre lumea simplă și cinstită a muncitorilor irlandezi și lumea de lux și huzur a magnaților englezi care vor să se stabilească la castelul *Pulbere purpurie* și să guste plăcerile vieții în mijlocul naturii. Începînd cu decorul lui Andreas Reinhardt — nume pe care l-am întîlnit de mai multe ori pe genericul unor spectacole de nobilă ținută artistică —, totul exprimă o atmosferă de somptuozitate și dărapănare. În încăperea imensă, înconjurată de ziduri înalte, scorojite, schelele zidurilor care încearcă o renovare sumară apar inutile și ridicole. Costumele elegante ale noilor proprietari distonează tipător cu ambianța de mizerie. Spectacolul se desfășoară într-un ritm viu, momentele de haz sînt exploatare la maximum, veleitățile amoroase ale celor două femei din lumea mare sînt ridiculizate cu vervă — iată că se poate face comedie cu temă erotică fără vulgaritate! —, iar interpretii se mișcă cu o precizie matematică, fără a se transforma în mecanisme reci. Tînăra actriță Renate Richter demonstrează o adevărată virtuozitate, cîntînd și dansînd în rolul Avril, pentru cucerirea muncitorului O'Killigain (actorul Stefan Lisewski, la fel de multilateral dotat). Finalul aduce prăbușirea totală a impozantei ruine, printr-un mecanism scenic foarte ingenios, spre hazul spectatorilor, care rămin în sală minute în șir după terminarea spectacolului, pentru a aplauda.

Aceasta, de altfel, este un fenomen obișnuit în teatrul berlinez. Spectacolele se încheie cu o întreagă regie, adăugată după sfîrșitul piesei. Actorii apar rînd pe rînd, în ordinea importanței, apoi toți odată, și din nou pe rînd sau în grupuri, mulțumind publicului care stă cuminte și aplaudă cu convingere, fără să se grăbească la tramvai. E o dovadă de respect pentru munca artiștilor, care impresionează.

Punctul culminant al măiestriei actoricești și al valorificării la maximum a instrumentului complex de expresie care este actorul mi s-a părut a-l găsi în spectacolul *Tînărul lord* de la Opera comică. Regizorul spectacolului este un discipol al cunoscutului regizor, profesor, conducător al acestui faimos teatru, Walter Felsenstein. Principiile maestrului, care tinde să realizeze în operă idealul mult visat al „teatrului total”, au fost puse în practică nu numai cu conștiinciozitate, ci și cu reală înzestrare și fantezie, de Joachim Herz. Opera e creația lui Hans Werner Henze, unul dintre reprezentanții școlii moderne muzicale din R.F.G., iar libretul e alcătuit de Ingeborg Bachmann, după o povestire din ciclul „Șeicul din Alexandria” de Wilhelm Hauff.

Acțiunea se petrece la începutul secolului trecut într-un orașel de provincie din Germania, numit Mülsdorf-Gotha, în care sosește, spre uimirea și senzația locuitorilor, un lord englez. Acesta e un tip cam ciudat, se ocupă cu studii de biologie aplicată, în bagajul său se află și tot felul de animale vii. Iar „tînărul lord” e o maimuță, pe care lordul savant a dresat-o, a educat-o, vrînd să facă din ea un om, și pe care o prezintă în chip de nepot la un bal pe care-l dă în cinstea locuitorilor orașului. Spectacolul pune în valoare calitățile satirice ale muzicii și libretului, fiind de fapt o șarjă la adresa mimetismului, a conformismului, a modei iraționale pînă la ridicol și grotesc. Căci „tînărul lord”, cu mișcărilor lui stingace și ciudate, cu gesturile lui cam violente, cu purtările lui șocante, devine un model pentru tineretul țîrgului, care începe să-l imite în maniere și atitudini, ajungînd pînă la dezlănțuiri frenetice foarte asemănătoare cu unele dansuri de astăzi. Aluzia la actualitate este evidentă, și întreaga reprezentație are un tîlc



Dieter Franke și Ernst Kahler în „Testamentul unui ciine” de Ariano Suassuna

adinc, dincolo de senzaționalul peripețiilor. Un decor stilizat în linii subțiri de filigran, conceput de Reinhardt Zimmermann, și costumele diafane ale Eleonorei Kleiber scot și mai mult în evidență, prin contrast, grotescul personajelor satirizate. Jocul actorilor este de o mare expresivitate — chiar în scenele de ansamblu, fiecare tip își are propria individualitate. Iar pe deasupra tuturor, uluiește prin compoziția minuțioasă, prin expresivitatea corporală cultivată până la acrobație, prin stăpânirea deplină a mijloacelor până la dezlănțuirea frenetică din final (căci „Omul” redevine maimuță), interpretul „tînărului lord”, actorul-cîntăreț Werner Enders.

Aceeași multilaterală pregătire a expresivității interpreților am găsit-o în spectacolul *Cavalerul Barbă-albastră* de Offenbach, pus în scenă chiar de Walter Felsenstein acum cinci ani. Aici, muzica însăși obliga la o mai mare apropiere de tradiția interpretării operei, totuși jocul actorilor depășea cu mult sarcinile pur muzicale.

Am insistat asupra acestui aspect caracteristic al teatrului din Berlin, înalta profesionalitate a actorilor, pentru că mi se pare că aici se află un punct nevralgic al teatrului nostru. Avem talente cu carul, dar cultivarea lor în școală și mai ales după terminarea școlii este neglijată, se orientează unilateral. O simplă scenă cîntată sau dansată în teatrul nostru devine o mare problemă și, uneori, în spectacole de bună calitate apar momente de diletantism. Despărțirea prea categorică pe care o facem noi între teatrul dramatic și teatrul muzical este una din cauzele acestor neîmpliniri. Cerințele teatrului modern obligă la o reconsiderare a concepției și structurii teatrului nostru, începînd chiar cu pregătirea tinerelor cadre.

E adevărat că îmbinarea artei dramatice cu muzica este un element tradițional al teatrului german. De aceea, și la Deutsches Theater din Berlin și la un teatru din provincie întâlnim actori pregătiți multilateral și spectacole în care muzica joacă un rol important.

Pe tânărul Eberhard Esche, cunoscut spectatorilor români din spectacolul *Dragonul* de Șvaț, jucat la noi în turneu, l-am văzut în rolul principal dintr-o comedie contemporană germană, *Un pierde-vară* de Horst Solomon. Cam schematică la lectură, comedia câștigă enorm în spectacol, datorită interpretării strălucite, pline de vervă, de umor, a actorilor, în frunte cu acest original Eberhard Esche, cu aerul lui de aparentă blazare și, pe deasupra, un bun cântăreț.

O trupă tânără din Rostock a adus în „Zilele festive” nota gravă a spectacolului de agitație politică, reprezentând *Cîntec despre momia lusitană* de Peter Weiss, o piesă în versuri albe, în care cîntecul se împletește cu drama și care cere interpreților virtuți de mimi, cântăreți și dansatori. Nu toți actorii erau de valoare egală, unii se mișcau chiar ceva mai greoi, mai ales bărbații vîrstnici, dar toți dovedeau o disciplină a ansamblului, o dăruire și o convingere care izbutea să se transmită în sală ca un adevărat mesaj de luptă.

Și tot o trupă din regiune a adus în „Zilele festive” o premieră originală, așteptată și primită cu mult interes. E vorba de dramatizarea romanului de mare succes „Aula” de Hermann Kant, pe care a prezentat-o Teatrul regional din Halle. Succesul spectacolului, ca și al romanului, se datorește bogăției materialului de viață, problematicii foarte actuale. Dramatizarea are, desigur, o structură epică, urmărind etapele esențiale ale destinului eroilor, pe fondul larg al evenimentelor sociale de după 1949. Comentatorul, unul din eroii piesei, aduce poziția autorului față de evoluția personajelor și de semnificația evenimentelor grupate în jurul facultăților muncitorești-tărănești (A.B.F.) specifice Germaniei democratice din primii ani de reconstrucție. Problematica familială, ironizarea indulgentă a unor exagerări și erori din trecut, unele accente critice mai puternice în legătură cu destinul unor oameni supus hotărîrii altora: tot fondul de viață al lucrării își are o corespondență directă în sala de spectacol, receptivă și caldă. De unde se vede că pretutindeni dramaturgia de actualitate își găsește adeziunea în publicul ale cărui preocupări le exprimă.

Dar o dramatizare nu e încă o piesă de teatru. Dramaturgia contemporană e încă în stare de pămădă.

Margareta Bărbuță

Londra

ARTA DE A FI CUMINTE

Scena ne-a întâmpinat luminată, cu o îngrămădire eteroclită de elemente de decor, cuprinzînd printre altele fragmente de automobile, un Moș Crăciun decupat în carton sau placaj, intrarea într-un local popular a cărui fațadă era împodobită cu fel de fel de siluete de un onirism primitiv; mi se pare că mai era acolo și un tonomat. Pe alocuri, scrise în litere de o șchioapă cu creta sau cu cărbunele — după cerințele contrastului — îndemnuri din acelea la care nu ajunge să fii numai receptiv, de pildă: „Trăiți-vă viața!” sau „Faceți dragoste, nu război!” Pînă să se deprindă nu atît ochii, cît mintea cu acest „decor”, am constatat că tineri și timere, unii cu cîte o floare în mînă, în ținute ciudate, unde predominau tunici înflorate, o profuziune de mărgelute și o podoabă capilară arborată dezinvolt de ambele sexe, se insinuaseră printre spectatori, îndreptîndu-se spre scenă. Acolo, pe podium,

alții se mișcau de colo-colo, trebăluind câte ceva, ca omul la el acasă. Spectacolul începeuse pe nesimțite: *Hair* (Păr), faimosul „musical tribal” importat din S.U.A., de pe off-off-Broadway, adică din acea zonă de efervescentă a teatrului american, de unde răzbat din ce în ce mai frecvent niște semnale declanșatoare.

Subiectul? O colonie de „hippies” ; gînduri, visuri și temeri ; întîlnirea cu fariseismul și violența lumii din jur ; o prietenie, două iubiri ; unul din prieteni este trimis să moară în Vietnam. Cam asta ar fi. Și totuși, este cu totul altceva. Pentru că e iluzoriu să crezi că poți reda prin cuvinte clocotul de ritmuri, melodii și culori, de idei și sentimente, în care te integrezi după numai cîteva clipe, devenind din spectator pîrtas. Sub ochii noștri și dimpreună cu noi, în sala mare și foarte înaltă a Teatrului „Shaftesbury” din Londra s-a petrecut în realitate un eveniment a cărui însemnătate o voi descifra pe deplin istoricii viitori ai teatrului : s-au oficiat în cinstea omului jocurile dionisiace ale erei noastre. Desfrîul de tinerețe, onestitate și puritate, care ne cuprindea dinspre scenă, ne proiecta într-o lume reconfigurată prin magia cîmpurilor electromagnetice — o lume în fașă astăzi, dar care miine poate deveni amenințătoare, dacă nu i ne împotrivim cu armele dintotdeauna ale omului : dragostea, frumosul și bucuria de a trăi. Este ceea ce ne-au spus, ne-au cîntat, dansat și mimat tinerii interpreți, iconoclaști plini de candoare și duioșie. Firesc ni s-a părut de aceea, tuturor, să ne reîntîlnim aici cu meditația hamletiană : „What a piece of work is man?” — cîntată nostalgic și mîndru de doi tineri, un alb și un negru, moment admirabil, căruia nu i-ar putea găsi cusur nici cel mai sever shakespeareolog.

În altă seară, la Old Vic, sediul Teatrului Național englez, se reluase spectacolul *Dansul morții* de Strindberg (ambele părți) cu Laurence Olivier în rolul Maiorului. Dușmănia, disprețul, singurătatea, frustrarea și triumful unor pasiuni mărunte, exacerbate de neputință și de spaima morții — toate acestea mocneau pe scenă, transmise prin mijlocirea unui joc actoresc desăvîrșit ; dozare subtilă a cadențelor, crescendouri ținute în friu și declanșate cu precizia unei măiestrii fără de cusur. Spectacol exemplar, muzeal, care trebuie și — spre deosebire de *Hair* — poate fi înregistrat pe peliculă, fără a-și pierde din calitate, *Dansul morții* a avut, printr-o stranie analogie cu titlul, ceva din fascinația tulbure pe care o exercită asupra noastră frumusețea impecabilă și sterilă a ritualului de îngropăciune.

Între delir și devoțiune, între *Hair* și spectacolul strindbergian, teatrul londonez ne-a oferit în vara și toamna trecută un spectru discontinuu, marcînd din nou natura imponderabilă, de subtilă și labilă suspensie, a chimiei intime a fenomenului teatral.

* * *

Multă vreme nu s-a vorbit decît despre tradiționalismul britanic : schimbarea gîrzii de la palat, Armata Salvării, ținuta de seară la teatre, mersul la biserică duminică etc., etc. De la un timp încoace, imaginea s-a modificat. Londra este sinonimă cu cel puțin două revoluții ale existenței cotidiene contemporane : muzica celor patru Beatles și minifusta, care ambele au modificat structural comportamentul și ritmica interioară a generației tinere, exprimîndu-le în același timp. La schimbarea gîrzii nu mai cască ochii decît turiștii americani... și nemți, tăcînd din aparatele de filmat, cît despre celelalte... Recent a ieșit o nouă ediție Oxford a Bibliei, ilustrată de graficieni de mina întîii, într-o manieră cînd abstractă, cînd figurativă, care exprimă o viziune foarte modernă, total refractară oricăror îngrădiri moralizatoare. În Hyde Park, perechile de îndrăgostiți nu se sfîșie de lumina zilei, iar la răscuri de străzi răsar mici grupări de muzicieni „pop”, care cîntă mai mult de plăcerea de a cînta și fac cheta cam în felul următor : „Dacă spun : «dați pentru Vietnam», sinteți în stare să refuzați ; așa încît dați și nu-ntrebați !” (Wardour Street, colț cu Shaftesbury Avenue, septembrie 1968). Contestator și „implicat”, tineretul alcătuiește un procent masiv al populației. Din păcate, sînt periculos de numeroși acei care au ales ca modalitate de protest rebeliunea capilară, neglijența sau exhibiționismul vestimentar și evadarea în onirismul psihedelic, generat de droguri. Dai peste ei, lamentabili, pe treptele bisericii Saint Martin din Trafalgar Square, de pildă, și preferi să-i ocolești.

Dacă ești cît de cît la curent cu aceste aspecte mai noi, te aștepți să ai revelația, sau șocul, unor avangardisme senzaționale atunci cînd pășești în domeniul prin excelență spectacular al teatrului. Și ești descumpănit — o clipă, poate, dezamăgit — că lucrurile nu stau așa. O stagiune londoneză te poate surprinde prin „cumințenie”. Să ne-nțelegem. Nu este vorba de un mers sistematic pe cărări bătute și bătătorite,

ci de simpla alegere a frumului (modalităţi, text, autor etc.) predilect fără concesi făcute modelor de o zi. Fetişismul „ultimului răcnet” în materie de abscons, absurd etc. nu l-am întâlnit acolo. Cu dezinvoltură şi mult „fason”, teatrul londonez îşi vede de treaba lui. Ceea ce îl caracterizează în primul rînd este seriozitatea şi conştiinciozitatea profesională. În toate ipostazele lui — tîn să precizez acest lucru. De pildă: mult denigratul teatru comercial din West End — dintre cei care au avut prilejul să-l frecventeze, să ridice mina cine n-a ris cu poftă la *In pom* de Ustinov, sau nu a fost înduişat de întîmplările banale, dar atît de umane din *Primăvară şi vin roşu* de Bill Naughton! —, acest teatru lucrează în definitiv cu piese foarte bine făcute, cu replică agilă, suspens, doza de amor şi intrigă şi cu toate elementele necesare unui divertisment care se legitimează ca atare. Actorii nu „fac băscălie”, joacă cu răspundere şi profesionalism ireproşabil. Desigur, alte criterii prezidează la alegerea unei piese în cazul Teatrului Royal Court, al companiilor National Youth Theatre sau Royal Shakespeare sau al Teatrului Naţional — deşi, în ce-l priveşte pe acesta din urmă, am impresia că criteriile sînt incerte şi adesea discutabile. (Recent, a fost foarte controversată jucarea unei piese contemporane italiene, *Anunţul* de Natalia Ginzburg, care a prilejuit însă o creaţie actriţei Joan Plowright). Deosebit de interesantă mi s-a părut experienţa celor de la National Youth Theatre: creată în 1956 cu scopul programatic „de a stimula tinerii să preţuiască artele teatrale, fie în calitate de spectatori, fie în calitate de participanţi”, compania este condusă şi modelată de profesionişti serioşi, în frunte cu Michael Croft, dar este alcătuită în majoritate de amatori. Ce-i drept, amatori de cursă lungă, care se supun unei discipline şi unui studiu constant în cadrul cursurilor teatrale speciale. Aici se ilustrează dictonul despre mulţi chemaţi şi puţini aleşi, căci numai foarte puţini devin finalmente profesionişti ai scenei, se pare că vreo zece la sută. Formaţia interpreţilor impune şi stilul repertoriului: piese pentru şi despre tineret, cu scene de masă, multă mişcare, tablouri scurte, dialog viu, ritm susţinut. Aceasta nu i-a împiedicat să prezinte o versiune condensată din *Richard II* sau din *Iulius Cezar*. Mai ales, i-a obligat să recruteze dramaturgi; astăzi, de succesele, atît de casă cît şi de prestigiu, ale companiei este strîns legat numele unuia dintre cei mai promiţători dramaturgi englezi, Peter Terson.

Cînd vorbim despre Royal Court, vorbim, de fapt, după cum se ştie, despre clubul de artă „The English Stage Company”, al cărui sediu public este. Vorbim însă, mai ales, despre ceva ce, în Anglia ca şi la noi, este recunoscut a fi problema-cheie a teatrului: dramaturgia originală. Absenţa fetişismelor nu scuteşte dramaturgia contemporană engleză de alte tare, cum ar fi, printre altele, o excesivă investigare a deviaţionismului de ordin erotico-sexual. Iscată nu ca o simplă modă, ci dintr-o răbufnire antipuritană, cu explicaţii şi rădăcini vechi în viaţa engleză (analiza lor nu poate intra în preocupările articolului nostru), această tendinţă ameninţă — cred eu — să evolueze către un conformism anticonformist, la fel de stînjenitor pentru artă, ca şi orice alt dogmatism. Dar odată precizată această rezervă, trebuie spus că tratamentul acordat dramaturgiei originale în Anglia ar putea fi rezumat cam în felul următor: nici sfîrtecătă, nici considerată ca un olog; nici cu barda, nici cu cîrjele. Adică, oamenii scriu — mai ales tinerii: Christopher Hampton avea 18 ani cînd a scris prima lui piesă reprezentată, de altminteri foarte dură şi tulburătoare: *Cînd ai văzut-o ultima oară pe mama?*; dacă din tot noianul se consideră că o piesă spune ceva, că autorul ei are talent, piesa se joacă. Dar se cheltuieşte foarte puţin cu punerea ei în scenă (se poate — şi chiar cu gust), se fac un număr minim de repetiţii (actorii vin cu rolurile gata învăţate) şi piesa se menţine pe afiş numai atît timp cît vine public („a limited run”, un număr limitat de spectacole; iată o menţiune care însoţeşte cu luciditate multe din anunţurile referitoare la prezentarea unor astfel de piese). Nu este exclus ca în acest fel să se strecoare pînă sub luminile rampei şi unele lucrări fără deosebită valoare, deşi, competiţia fiind mare, selecţia e destul de riguroasă. Dar cert este că nu riscă să fie trecute cu vederea talentele reale (aşa au fost lansaţi Osborne, Arden, Bond, Joe Orton şi alţii), nici nu se practică oţioasele pledoarii „în sprijinul dramaturgiei originale”, care le creează dramaturgilor complexe de inferioritate, iar spectatorilor alergii cronice.

Cluburile au jucat un rol important în viaţa teatrală engleză, în ciuda faptului că acolo sînt privite de unii oameni, de teatru şi ei, ca fenomene periferice. Mi se pare nejustificată această desconsiderare, acum mai mult ca oricînd, lată de ce: cît a existat rolul de cenzor al Lordului Şambelan, cluburile au fost, uneori, doar mijlocul

de a putea prezenta legal, cercului restrîns de membri și invitați ai acestora, unele piese mai „șocante” (nu strică să amintim totuși că toți autorii enumerați în paragraful precedent au debutat numai grație sistemului de cluburi; și la fel cu ei mulți alții). Astăzi însă, cînd Lordul Șambelan a fost îngropat, la figurat, în sunetele melodiilor lui Galt McDermot din *Hair*, cluburile sînt într-adevăr principalele ateliere de creație și experimentare a dramaturgiei și artei spectacolului. Laboratoare și facultăți de teatru în miniatură, cum este cazul Clubului Open Space, condus de Charles Marowitz, un american anglicizat, sau al Clubului Teatral din Hampstead, animat de James Roose-Evans, acestor nuclee teatrale li s-ar conveni de drept niște succinte monografii. Cu bani puțini și pasiune cu carul, cu inventivitate și spirit, întreprinzător — ce idee bună sînt, de pildă, „spectacolele de ora prînzului”, unde în schimbul unei sume modice omul ia și masa și vede și o piesă într-un act, uneori chiar de John Arden, ca în vara trecută la Clubul „Ambiance”, iar teatrul realizează un câștig —, aceste cluburi împing literalmente înainte carul lui Thespis, nepricepîndu-se întotdeauna să ocolească hîrtoapele și gropile, dar oricum nestînd locului. Apelațiunea de club nu trebuie să înșele pe nimeni; sînt teatre ca toate celelalte, doar ceva mai serioase, uneori. În jurul lor se strîng oameni — nu profesioniști ai scenei, ci simpli intelectuali pasionați de teatru — care pun în joc și bani, și prestigiul eventual al numelui sau poziției sociale, și relațiile lor, pînă și timpul, altminteri drămuț cu grijă în occident, pentru a crea, a sprijini și a gospodări aceste cluburi. Și mai neașteptat este să descoperi entuziasme de acest fel la oameni care, prin profesiunea lor, s-ar spune că sînt preocupați exclusiv de aspectul financiar al lucrurilor. Astfel, îmi amintesc de discuția avută cu Margaret Ramsay, o femeie de o rară istețime și vivacitate, de profesiune agent teatral, adică reprezentant legal și administrator al operei multor dramaturgi. Biroul ei, alcătuit din patru cămăruțe cam cît niște compartimente de tren strîmte, se află în inima Londrei pe o stradă foarte veche și de-a dreptul incredibilă, un fel de gang în care te strecorei dacă izbutești să-i descoperi intrarea. Dai mai întîi peste o cofetărie-cafenea dimensionată ca pentru Albă ca Zăpada și cei Șapte pitici, iar în rest — o atmosferă dickensiană. Spunea interlocutoarea mea, printre altele, referindu-se tocmai la cluburi: „Noi avem de-a face cu un public de filistini. Dacă te iei după gustul lor, e lamentabil. De aceea, ne descurcăm cum putem cu cluburile”. Și, în continuare, răspunzînd la o întrebare cu privire la o piesă reprezentată la clubul din Hampstead: „Bineînțeles că eu pierd bani. Dar băiatul are mult talent. (Colin Spencer era numele respectivului autor debutant — *n.n.*). Asta contează. Noi facem teatru, nu «show-business»”.

* * *

La capătul unei călătorii, te roade îndoiala că pe parcursul ei n-ai cules chiar tot ce s-ar fi convenit. La capătul unei relatări ca aceea pe care am încercat-o aici, ai certitudinea de a fi omis ceva esențial. Unica satisfacție este că ai izbutit să nu faci ceea ce n-ai vrut: n-am intenționat să fac niște microcronici. Mai întîi, pentru că mi se părea o treabă gratuită, cititorii neputînd să vadă spectacolele și, ca atare, confruntarea public-cronicar neputînd avea loc; apoi, pentru că rigorile spațiului tipografic mi-ar fi impus niște notații fugare și neargumentate, deci prezumțioase. Am consemnat doar cîteva constatări.

DESPRE TURNEUL TEATRULUI DE COMEDIE

La finele anului trecut, Teatrul de Comedie a întreprins un turneu în Polonia — Varșovia și Cracovia — cu spectacolele OPINIA PUBLICĂ și UCIGAȘ FĂRĂ SIMBRIE. Spicuiem din presa poloneză câteva ecouri ale turneului:

....Reprezentarea cu piesa *Opinia publică* e jucată foarte bine de actori care dispun de o perfectă tehnică de comedie. Ei prezintă dezinvoltură și farmec, eleganță în mișcare și gest, măsură și tact în cele mai riscate situații. Stăpînesc în mod perfect capacitatea pantomimică, expresia corporală. Prima vioară a ansamblului e Radu Beligan, actor remarcabil și multilateral, care nu se vrea o stea, ci e pur și simplu primul dintre egali. Un partener excelent al lui Radu Beligan a fost Ion Lucian, care joacă într-un mod credibil, neșarjat. Al treilea actor de frunte al spectacolului e Marcela Rusu. Ea prezintă un ciclu de mici scene de cabaret cu forță comică. De altminteri, toți actorii, M. Constantinescu, D. Savu, C. Vintilă, V. Plătăreanu, sînt foarte dotați...

...În *Ucigaș fără simbrie*, talentatul regizor Lucian Giurchescu a făcut totul pentru a schița valorile luminoase ale piesei. Totul converge în spectacolul său pentru a produce în public un șoc, care să-l îndemne la opoziție, la luptă față de pasivitate și complicitate. Scena finală este fără îndoială cea mai bună scenă a spectacolului. Monologul lui Béranger reprezintă o realizare actricească de înaltă măiestrie, de superioară clasă. Aici, în acest rol, Beligan atinge culmea artei sale.

...Pe linia realizărilor actricești, rețin interpretarea Ninetei Gusti; și, evident, a lui Mihai Fotino, care joacă foarte clar

rolul enigmaticului Eduard; de altfel, discuția sa cu Beligan e unul din cele mai bune momente ale reprezentației...

...O apreciere deosebită revine lui Gri-gore Gonta pentru rolul mut al ucigașului. El a exprimat prin mișcare și gest întreaga fizionomie a asasinului. Era ceva animalic, felin în comportările sale scenice, caracterizate prin faptul că nici un cuvînt, nici un argument nu ajungea la conștiința sa...

În fine, aprecieri calde pentru scenografia funcțională, modernă a acestui spectacol, scenografie care se bazează pe imaginația spectatorului. Cu un cuvînt, trebuie să fim foarte recunoscători oaspeților noștri pentru valorile artistice și ținuta estetică a reprezentațiilor lor."

(TRYBUNA LUDU)

....*Ucigaș fără simbrie* reprezintă una din cele mai bune piese ale lui Eugen Ionescu, acest român care scrie în franceză. În cazul de față, piesa a fost tradusă în limba maternă a autorului...

...Spectacolul Teatrului de Comedie este desăvîrșit. Am văzut această piesă la Paris. Consider că românii au montat-o mult mai bine și mult mai interesant. Regia lui Giurchescu, foarte ingenioasă și susținută în totul de scenografia lui Dan Nemțeanu, a realizat din disparitatea momentelor și a locurilor de joc o fluidă și impresionantă coerență. Deosebit de reușite sînt de asemeni scenele de masă, pline de dinamică teatrală.

...Aș vrea să subliniez extraordinarul, minunatul monolog final al lui Béranger, expus nu printr-o recitare statică, ci printr-o emoționantă trăire, printr-o expresivă mișcare scenică. Radu Beligan ține singur în tensiune pe spectator timp de 20 de minute, vorbind sau adresîndu-se ucigașului mut. Argumentele, implorările, rugămintele sale se sparg de zidul prostiei, opacității și cruzimii fără milă. Radu Beligan îl interpretează pe Béranger cu o încîntătoare ușurință și degajare, cu un fermecător lirism, creînd personajul convingător și emoționant al omului cîntit care se războiește cu neliniștile și slăbiciunile lui...

...De altfel, întregul ansamblu, întocmai ca și în *Opinia publică*, joacă impecabil. Pînă și interpretii celor mai mici roluri sînt fără cusur. Adevarul e că avem de-a face cu actori experimentați, cu actori excelenți, iar Teatrul de Comedie este un ansamblu de înaltă valoare."

(ZYCE WARSZAWA)



FĂRĂ EFORTURI
OBTINEȚI
O SUPĂ GUSTOASĂ,
AROMATĂ
ȘI HRÂNITOARE

supco • SUPĂ CONCENTRATĂ • supco

SUPCO

SUPĂ CU PASTE FĂINOASE
SUPĂ CU OREZ
SUPĂ DE PASĂRE CU FIDEA
SUPĂ DE VITĂ CU FIDEA
BORȘ CU CARNE
CREMĂ DE CIUPERCI

PLĂCUTE LA GUST
ȘI UȘOR
ASIMILABILE

PRODUSELE IDEALE,
INDICATE ȘI ÎN
ALIMENTAȚIA
SUGARILOR

PRI CHINDEL

Făină
maltată
de grâu

Zeamil

ZEAMIL
ȘI
FĂINĂ MALTATĂ
DE GRÂU
„PRICHINDEL”

● paltoane și pardesie pentru barbati, sacouri din stofa lantezi, raflane din fire impermeabile ●



● taioare pentru iarnă ● rochii de casă și capoate din diftină ●